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

HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ **Veysel ŞAHİN**

ELAZIĞ-2010

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

HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN	HAZIRLAYAN
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ	**Veysel ŞAHİN**

Jürimiz, …….tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ**
2. **Prof. Dr. Ahmet BURAN**
3. **Prof. Dr. Yakup ÇELİK**
4. **Prof. Dr. Y. Cemalettin ÇOPUROĞLU**
5. **Doç. Dr. Tarık ÖZCAN**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun ….....
tarih ve ……. ….. sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

"Yazmayı, yazmak için sevdim. Bir insanın, nasıl sesi olur da söylerse ben de bir kuş gibi öter gibi yazdım. Yazmak hayatımın en büyük hazzıdır..."

HALİDE EDİP ADIVAR

ÖZET
DOKTORA TEZİ

HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK
VEYSEL ŞAHİN
T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
ELAZIĞ – 2010, SAYFA: XXIII + 726

Halide Edip Adıvar, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında yazdığı eserleriyle önemli bir yer tutar. Bu çalışmada özellikle inceleme yazıları, çevirileri, anıları, hikâye, tiyatro ve romanlarıyla bilinen Halide Edip Adıvar'ın romancı yönünü geniş boyutlarıyla ele alındı.

Temelde üç ana bölüm olarak düzenlediğimiz çalışmanın "Monografi" niteliği taşıyan Birinci Bölüm'de yazarın yaşamı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verildi.

Çalışmanın temelini oluşturan İkinci Bölüm'de Adıvar'ın yirmi bir romanı temel izlekleri açısından *"Bireysel ve Psikolojik İzlekli Romanlar, Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanlar, Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar"* olmak üzere üç ana başlığa ayıralarak yapı ve izlek bakımından incelendi. İkinci Bölüm'de romanların yapısal ve izleksel kurgusu incelerken roman teorisinin yanı sıra tarih, sosyoloji, felsefe, psikoloji, dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilim gibi yardımcı disiplinlerden yararlanıldı. Böylece romanların yazıldığı tarihten günümüze geliş sürecideki okunma ve algılanma biçimleri gözler önüne serildi.

Üçüncü Bölümde, Adıvar'ın romanlarında dili kullanma tarzı ve niyete bağlı olarak şekillenen üslubu, sözcük ve cümle düzeyinde seçtiğimiz örneklemeler yoluyla incelendi.

Çalışmanın sonuna ise Halide Edip Adıvar'ın romancılığının hangi aşamalardan geçtiği ele alındıktan sonra, yazarın romancı yönünü aydınlatan geniş bir kaynakça eklenildi.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adıvar, roman, aşk/sevgi, kadın, kendilik, yabancılaşma, ötekileşme, Doğu-Batı çatışması, yozlaşma.

ABSTRACT

DOCTORAL DISSERTATION

THE STRUCTURE AND THEME IN HALİDE EDİP ADIVAR'S NOVELS

VEYSEL ŞAHİN

FIRAT UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
DISCIPLINE OF NEW TURKISH LITERATURE
ELAZIĞ – 2010, PAGE: XXIII + 726

Halide Edip Adıvar has a significant place in Republic Period Turkish Literature with the works she wrote. In this study, the novelist side of Adıvar who is known especially by her survey writings, translations, memoirs, stories, dramas and novels was handled within extensive dimensions.

In the first part of the study, arranged in three main sections that has the quality of "Monography", some knowledge about the life, literary character and works of the writer was given.

In the second part which constitutes the basic of the study, Adıvar's twenty one novels were examined in respect to structure and theme by classifying them into three main titles as *"Novels of Individual and Psychological Theme, Novels of the Theme of Re-Foundation and Independence War* and *Novels of Norm and Social Theme"*. While the structural and thematic construction of the novels were being examined in the second part, some conducive disciplines such as history, sociology, philosophy, psychology, linguistics, structuralism and semiotics beyond novel theory were employed. Thus, the modes of being read and interpreted of the novels in the process of their coming from the date of their arrival to today was revealed.

In the third part, language using and her style being formed according to the intention in Adıvar's novels were depicted through choosing examples of word and sentence.

In the conclusion, after the levels of her novel-writing was handled, an extensive bibliography that enlightens the writer's novelist aspect was given.

Key Words: Halide Edip Adıvar, novel, love/affection, woman, self, alienation, otherness, East-West conflict, corruption.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **IV**
İÇİNDEKİLER ..... **VI**
ÖN SÖZ ..... **XXI**
KISALTMALAR ..... **XXIII**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HALİDE EDİP ADIVAR'IN HAYATI-EDEBÎ KİŞİLİĞİ- ESERLERİ **1**
1.1. Yaşamı **2**
1.1.1. Aile Çevresi 2
1.1.2. Doğumu ve Çocukluk Yılları 3
1.1.3. Büyülü Günler: Evlilik/ Büyü Bozumu: Boşanma 5
1.1.4. Öğretmenlik/ Türk Ocağı Yılları/ Anadolu'ya Geçiş ve Kurtuluş Savaşı 6
1.1.5. Yeni Düzende Yer Edinme/ Yurt Dışına Gidiş-Dönüş ve Ölümü 9
1.2. Edebî Kişiliği **11**
1.2.1. Edebiyatla İlk Tanışma ve Oluşum Dönemi 11
1.2.2. Gelişme ve Katılma Dönemi 14
1.2.3. Olgunlaşma Dönemi 15
1.3. Eserleri **17**
1.3.1. Romanları 17
1.3.2. Hikâyeleri 20
1.3.3. Tiyatroları 21
1.3.4. Anıları 21
1.3.5. İnceleme Yazıları 21
1.3.6. Çevrileri 22

İKİNCİ BÖLÜM

2. HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK **23**
2.1. BİREYSEL VE PSİKOLOJİK İZLEKLİ ROMANLAR **24**
2.1.1. Heyulâ **24**
2.1.1.1. Romanın Kimliği 24
2.1.1.2. İsimden İçeriğe 24
2.1.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 24
2.1.1.4. Olay Örgüsü 26
2.1.1.5. Zaman 28
2.1.1.6. Mekân 31

2.1.1.6.1. Çevresel Mekânlar 31
2.1.1.6.2. Olgusal Mekânlar 32
2.1.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 32
2.1.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 34
2.1.1.7. Şahıs Kadrosu 36
2.1.1.7.1. Başkişi 36
2.1.1.7.2. Norm Karakterler 38
2.1.1.7.3. Kart Karakterler 39
2.1.1.7.4. Fon Karakterler 40
2.1.1.8. İzleksel Kurgu 41
2.1.1.8.1. Aşk/Sevgi 41
2.1.1.8.2.Yabancılaşma Sorunu 44
2.1.1.8.3. Kendi Kimliğini Arayan Kadın(lık) 46
2.1.1.8.4. Evlilik ve İhanet 49
2.1.2. Raik'in Annesi 51
2.1.2.1. Romanın Kimliği 51
2.1.2.2. İsimden İçeriğe 51
2.1.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 51
2.1.2.4. Olay Örgüsü 53
2.1.2.5. Zaman 54
2.1.2.6. Mekân 56
2.1.2.6.1. Çevresel Mekânlar 56
2.1.2.6.2. Olgusal Mekânlar 56
2.1.2.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 56
2.1.2.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 58
2.1.2.7. Şahıs Kadrosu 58
2.1.2.7.1. Başkişi 58
2.1.2.7.2. Norm Karakterler 60
2.1.2.7.3. Kart Karakterler 63
2.1.2.7.4. Fon Karakterler 64
2.1.2.8. İzleksel Kurgu 65
2.1.2.8.1. Yabancılaşma Sorunu 66
2.1.2.8.2. Kadın Ol(ama)mak Bilinci 68
2.1.2.8.3. Aşk/ Sevgi 71

2.1.2.8.4. Yozlaşma: Toplumsal Çözülme 73
2.1.2.8.5. İdeal Bir Toplum Yaratma: Evlilik Olgusu 74
2.1.3. Seviyye Talip 77
2.1.3.1. Romanın Kimliği 77
2.1.3.2. İsimden İçeriğe 77
2.1.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 77
2.1.3.4. Olay Örgüsü 79
2.1.3.5. Zaman 81
2.1.3.6. Mekân 83
2.1.3.6.1. Çevresel Mekânlar 83
2.1.3.6.2. Olgusal Mekânlar 84
2.1.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 84
2.1.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 86
2.1.3.7. Şahıs Kadrosu 88
2.1.3.7.1. Başkişi 88
2.1.3.7.2. Norm Karakterler 90
2.1.3.7.3. Kart Karakterler 94
2.1.3.7.4. Fon Karakterler 96
2.1.3.8. İzleksel Kurgu 97
2.1.3.8.1. Aşk/Sevgi 97
2.1.3.8.2. Kendiliğe Öteki Bakma: Yabancılaşma 100
2.1.3.8.3. Aidiyet Sorunu: “Eski mi-Yeni mi?” 103
2.1.3.8.4. Kadın(lık) Serüveninin Çıkmazları 106
2.1.4. Handan 109
2.1.4.1. Romanın Kimliği 109
2.1.4.2. İsimden İçeriğe 109
2.1.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 109
2.1.4.4. Olay Örgüsü 110
2.1.4.5. Zaman 113
2.1.4.6. Mekân 116
2.1.4.6.1. Çevresel Mekânlar 116
2.1.4.6.2. Olgusal Mekânlar 116
2.1.4.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 116
2.1.4.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar 117

2.1.4.7. Şahıs Kadrosu 118
2.1.4.7.1. Başkişi 118
2.1.4.7.2. Norm Karakterler 119
2.1.4.7.3. Kart Karakterler 120
2.1.4.7.4. Fon karakterler 121
2.1.4.8. İzleksel Kurgu 121
2.1.4.8.1. Evlilik: Kadın-Erkek Çatışması 122
2.1.4.8.2. Aşk/ Sevgi 125
2.1.4.8.3. Kadının Kimlik Sorunu 128
2.1.4.8.4. "Ben"lik ve "Öteki" Çatışması: Başkaldırı Hali 132
2.1.5. Son Eseri 136
2.1.5.1. Romanın Kimliği 136
2.1.5.2. İsimden İçeriğe 136
2.1.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 136
2.1.5.4. Olay Örgüsü 138
2.1.5.5. Zaman 140
2.1.5.6. Mekân 143
2.1.5.6.1. Çevresel Mekânlar 143
2.1.5.6.2. Olgusal Mekânlar 143
2.1.5.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 144
2.1.5.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 145
2.1.5.7. Şahıs Kadrosu 147
2.1.5.7.1. Başkişi 147
2.1.5.7.2. Norm Karakterler 149
2.1.5.7.3. Kart Karakterler 151
2.1.5.7.4. Fon Karakterler 154
2.1.5.8. İzleksel Kurgu 155
2.1.5.8.1. Aşk/ Sevgi 155
2.1.5.8.2. Yıkıcı Bir Güç Olarak: Kıskançlık 157
2.1.5.8.3. Yabancılaşma Sorunu 160
2.1.5.8.4. Kendilikten Kopuş: "Ben"lik Parçalanması 162
2.1.5.8.5. Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde: Evlilik-Aile 164

2.1.6. Mev'ut Hüküm 167
2.1.6.1. Romanın Kimliği 167
2.1.6.2. İsimden İçeriğe 167
2.1.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 167
2.1.6.4. Olay Örgüsü 169
2.1.6.5. Zaman 172
2.1.6.6. Mekân 174
2.1.6.6.1. Çevresel Mekânlar 174
2.1.6.6.2. Olgusal Mekânlar 175
2.1.6.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 175
2.1.6.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 177
2.1.6.7. Şahıs Kadrosu 179
2.1.6.7.1. Başkişi 179
2.1.6.7.2. Norm Karakterler 181
2.1.6.7.3. Kart Karakterler 183
2.1.6.7.4. Fon Karakterler 186
2.1.6.8. İzleksel Kurgu 188
2.1.6.8.1. Yabancılaşma Sorunu 188
2.1.6.8.2. Aşk/Sevgi 190
2.1.6.8.3. Bireyin Varoluşunu Kavradığı Trajik Gerçek: Ölüm 193
2.1.6.8.4. Bir Başkasına Dönüş(eme)me: Kıskançlık 195
2.1.7. Kalp Ağrısı 198
2.1.7.1. Romanın Kimliği 198
2.1.7.2. İsimden İçeriğe 198
2.1.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 198
2.1.7.4. Olay Örgüsü 201
2.1.7.5. Zaman 204
2.1.7.6. Mekân 207
2.1.7.6.1. Çevresel Mekânlar 207
2.1.7.6.2. Olgusal Mekânlar 208
2.1.7.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 208
2.1.7.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 210
2.1.7.7. Şahıs Kadrosu 213
2.1.7.7.1. Başkişi 213

2.1.7.7.2. Norm Karakterler 215
2.1.7.7.3. Kart Karakterler 217
2.1.7.7.4. Fon Karakterler 220
2.1.7.8. İzleksel Kurgu 221
2.1.7.8.1. 'Kalp Ağrısı'nın Dönüştürücü Gücü Aşk/Sevgi 222
2.1.7.8.2. Kıskançlık Bunaltısı 225
2.1.7.8.3. Aile ve Evlilik 227
2.1.7.8.4. Benlik Aynasında Kadınlık Bilinci 230
2.2. YENİDEN KURULUŞ VE KURTULUŞ SAVAŞI İZLEKLİ ROMANLAR .. 233
2.2.1. Yeni Turan 233
2.2.1.1. Romanın Kimliği 233
2.2.1.2. İsimden İçeriğe 233
2.2.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 234
2.2.1.4. Olay Örgüsü 235
2.2.1.5. Zaman 238
2.2.1.6. Mekân 239
2.2.1.6.1. Çevresel Mekânlar 239
2.2.1.6.2. Olgusal Mekânlar 239
2.2.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 240
2.2.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 242
2.2.1.7. Şahıs Kadrosu 243
2.2.1.7.1. Başkişi 243
2.2.1.7.2. Norm Karakterler 245
2.2.1.7.3. Kart Karakterler 246
2.2.1.7.4. Fon Karakterler 248
2.2.1.8. İzleksel Kurgu 249
2.2.1.8.1. Yabancılaşma Sorunu 249
2.2.1.8.2. Yeniden Kuruluşta Siyasî ve Politik Çatışma 252
2.2.1.8.3. Aşk/Sevgi 254
2.2.1.8.4. Kendi Olma(k) Sürecinde Kadın 256
2.2.1.8.5. Millî Bilincin Dirilişi 258
2.2.1.8.6. Modern Toplumun İnşasında Eğitim Sorunu 261
2.2.2. Ateşten Gömlek 264
2.2.2.1. Romanın Kimliği 264

2.2.2.2. İsimden İçeriğe 264
2.2.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 264
2.2.2.4. Olay Örgüsü 266
2.2.2.5. Zaman 269
2.2.2.6. Mekân 272
2.2.2.6.1. Çevresel Mekânlar 272
2.2.2.6.2. Olgusal Mekânlar 272
2.2.2.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 272
2.2.2.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 275
2.2.2.7. Şahıs Kadrosu 278
2.2.2.7.1. Başkişi 278
2.2.2.7.2. Norm Karakterler 280
2.2.2.7.3. Kart Karakterler 283
2.2.2.7.4. Fon Karakterler 286
2.2.2.8. İzleksel Kurgu 287
2.2.2.8.1. Aşk/ Sev(il)me İhtiyacı 287
2.2.2.8.2. Yabancılaşma-Ötekileşme Sorunu 290
2.2.2.8.3. Kendini Gerçekleştirme: Benlik ve Kadınlık Bilinci 292
2.2.2.8.4. Toplumsal Kimlik/Cinsiyet Sorunsalı 296
2.2.2.8.5. Tam Bağımsızlık: Kur(t)uluş Savaşı 298
2.2.2.8.6. Arzunun Nesnesine Yöneliş: Kıskançlık 300
2.2.3. Vurun Kahpeye 303
2.2.3.1. Romanın Kimliği 303
2.2.3.2. İsimden İçeriğe 303
2.2.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 303
2.2.3.4. Olay Örgüsü 305
2.2.3.5. Zaman 307
2.2.3.6. Mekân 310
2.2.3.6.1. Çevresel Mekânlar 310
2.2.3.6.2. Olgusal Mekânlar 311
2.2.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 311
2.2.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 314
2.2.3.7. Şahıs Kadrosu 315
2.2.3.7.1. Başkişi 315

2.2.3.7.2. Norm Karakterler 317
2.2.3.7.3. Kart Karakterler 320
2.2.3.7.4. Fon Karakterler 322
2.2.3.8. İzleksel Kurgu 324
2.2.3.8.1. Aşk/Sevgi 324
2.2.3.8.2. Yabancılaşma Sorunu 328
2.2.3.8.3. Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet: Kadın-Erkek Olgusu 332
2.2.3.8.4. Özgürlük Başkaldırısı: Kurtuluş Savaşı 336
2.2.4. Zeyno'nun Oğlu 339
2.2.4.1. Romanın Kimliği 339
2.2.4.2. İsimden İçeriğe 339
2.2.4.3. Bakış Açısı ve Anlatı Düzlemi 339
2.2.4.4. Olay Örgüsü 342
2.2.4.5. Zaman 345
2.2.4.6. Mekân 349
2.2.4.6.1. Çevresel Mekânlar 349
2.2.4.6.2. Olgunsal Mekânlar 349
2.2.4.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 349
2.2.4.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 352
2.2.4.7. Şahıs Kadrosu 353
2.2.4.7.1. Başkişi 353
2.2.4.7.2. Norm Karakterler 355
2.2.4.7.3. Kart Karakterler 359
2.2.4.7.4. Fon Karakterler 362
2.2.4.8. İzleksel Kurgu 362
2.2.4.8.1. Asrîleş(eme)me Problemi 363
2.2.4.8.2. Doğu-Batı Çatışması 365
2.2.4.8.3. Millî Bilinç ve Uyanış 365
2.2.4.8.4. Evlilik 367
2.2.4.8.5. Sevgi ve Sev(il)me Arzusu 369
2.3. TÖRE VE TOPLUMSAL İZLEKLİ ROMANLAR 371
2.3.1. Sinekli Bakkal 371
2.3.1.1. Romanın Kimliği 371
2.3.1.2. İsimden İçeriğe 371

2.3.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 372
2.3.1.4. Olay Örgüsü 374
2.3.1.5. Zaman 379
2.3.1.6. Mekân 382
2.3.1.6.1. Çevresel Mekânlar 382
2.3.1.6.2. Olgusal Mekânlar 383
2.3.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 383
2.3.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 385
2.3.1.7. Şahıs Kadrosu 388
2.3.1.7.1. Başkişi 388
2.3.1.7.2. Norm Karakterler 390
2.3.1.7.3. Kart Karakterler 395
2.3.1.7.4. Fon Karakterler 399
2.3.1.8. İzleksel Kurgu 399
2.3.1.8.1. Doğu-Batı Çatışması 400
2.3.1.8.2. Kadın 402
2.3.1.8.3. Evlilik ve Yeni Yaşam 405
2.3.1.8.4. Aşk/ Sevgi 407
2.3.1.8.5. Sentezleyici Değerler Bütünü: Din ve Müzik 408
2.3.2. Yolpalas Cinayeti 411
2.3.2.1. Romanın Kimliği 411
2.3.2.2. İsimden İçeriğe 411
2.3.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 412
2.3.2.4. Olay Örgüsü 414
2.3.2.5. Zaman 417
2.3.2.6. Mekân 420
2.3.2.6.1. Çevresel Mekânlar 420
2.3.2.6.2. Olgusal Mekânlar 421
2.3.2.6.2.1. Kapalı-Dar Labirent Mekânlar 421
2.3.2.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 423
2.3.2.7. Şahıs Kadrosu 425
2.3.2.7.1. Başkişi 425
2.3.2.7.2. Norm Karakterler 427
2.3.2.7.3. Kart Karakterler 429

2.3.2.7.4. Fon Karakterler 432
2.3.2.8. İzleksel Kurgu 433
2.3.2.8.1. Kendi Değerlerine Savaş: Ötekileşme 433
2.3.2.8.2. Sev(il)me İhtiyacı 435
2.3.2.8.2.1 Anne Sevgisi 436
2.3.2.8.2.2. Çocuk Sevgisi 437
2.3.2.8.2.3. Hayvan Sevgisi 438
2.3.2.8.3. Yozlaşma 438
2.3.3. Tatarcık 441
2.3.3.1. Romanın Kimliği 441
2.3.3.2. İsimden İçeriğe 441
2.3.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 441
2.3.3.4. Olay Örgüsü 443
2.3.3.5. Zaman 445
2.3.3.6. Mekân 448
2.3.3.6.1. Çevresel Mekânlar 448
2.3.3.6.2. Olgusal Mekânlar 448
2.3.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 448
2.3.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 450
2.3.3.7. Şahıs Kadrosu 452
2.3.3.7.1. Başkişi 452
2.3.3.7.2. Norm Karakterler 454
2.3.3.7.3. Kart Karakterler 457
2.3.3.7.4. Fon Karakterler 461
2.3.3.8. İzleksel Kurgu 462
2.3.3.8.1. Eski-Yeni Çatışması 463
2.3.3.8.2. Aydın-Halk Sorunu 465
2.3.3.8.3. Geleneksel Kadın Rollerine Başkaldırı 467
2.3.3.8.4. Evlilik 469
2.3.4. Sonsuz Panayır 471
2.3.4.1. Romanın Kimliği 471
2.3.4.2. İsimden İçeriğe 471
2.3.4.3. Bakış Açısı ve Anlatı Düzlemi 471
2.3.4.4. Olay Örgüsü 473

2.3.4.5. Zaman 477
2.3.4.6. Mekân 478
2.3.4.6.1. Çevresel Mekânlar 478
2.3.4.6.2. Olgusal Mekânlar 479
2.3.4.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 479
2.3.4.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 482
2.3.4.7. Şahıs Kadrosu 483
2.3.4.7.1. Başkişi 483
2.3.4.7.2. Norm Karakterler 484
2.3.4.7.3. Kart Karakterler 487
2.3.4.7.4. Fon Karakterler 490
2.3.4.8. İzleksel Kurgu 491
2.3.4.8.1. Eski ve Yeni Çatışması 491
2.3.4.8.2. Sınıf Çatışması 492
2.3.4.8.3. Kadının Kendini Gerçekleştirme Süreci: Kadın Sorunsalı 493
2.3.4.8.4. Aşk/ Sevgi 495
2.3.5. Döner Ayna 497
2.3.5.1. Romanın Kimliği 497
2.3.5.2. İsimden İçeriğe 497
2.3.5.3. Bakış Açısı ve Anlatı Düzlemi 497
2.3.5.4. Olay Örgüsü 499
2.3.5.5. Zaman 503
2.3.5.6. Mekân 504
2.3.5.6.1. Çevresel Mekânlar 504
2.3.5.6.2. Olgusal Mekânlar 504
2.3.5.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 505
2.3.5.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 507
2.3.5.7. Şahıs Kadrosu 508
2.3.5.7.1. Başkişi 508
2.3.5.7.2. Norm Karakterler 510
2.3.5.2.3. Kart Karakterler 513
2.3.5.7.4. Fon Karakterler 514
2.3.5.8. İzleksel Kurgu 515
2.3.5.8.1. Dönem Kadınlarının Tevarüs Eden Yazgısı: Kahpe Damgası 516

2.3.5.8.2. Yabancılaşma/Öteki Sorunu 518
2.3.5.8.3. Sosyal Adaletsizlik 519
2.3.5.8.4. Kadının Ataerkil Söylem İçinde Yeri: Kadın Sorunsalı 521
2.3.5.8.5. Modernleş(eme)me Sorunu 523
2.3.6. Âkile Hanım Sokağı 525
2.3.6.1. Romanın Kimliği 525
2.3.6.2. İsimden İçeriğe 525
2.3.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 525
2.3.6.4. Olay Örgüsü 527
2.3.6.5. Zaman 531
2.3.6.6. Mekân 533
2.3.6. 6.1. Çevresel Mekânlar 533
2.3.6. 6.2. Olgusal Mekânlar 533
2.3.6.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 533
2.3.6.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 535
2.3.6.7. Şahıs Kadrosu 537
2.3.6.7.1. Başkişi 537
2.3.6.7.2. Norm Karakterler 538
2.3.6.7.3. Kart Karakterler 541
2.3.6.7.4. Fon Karakterler 544
2.3.6.8. İzleksel Kurgu 545
2.3.6.8.1. Yabancılaşma Sorunu 545
2.3.6.8.2. Evlilik-Boşanma 548
2.3.6.8.3. Kadın–Erkek Çatışması 551
2.3.7. Kerim Usta'nın Oğlu 554
2.3.7.1. Romanın Kimliği 554
2.3.7.2. İsimden İçeriğe 554
2.3.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 554
2.3.7.4. Olay Örgüsü 556
2.3.7.5. Zaman 558
2.3.7.6. Mekân 560
2.3.7.6.1. Çevresel Mekânlar 560
2.3.7.6.2. Olgusal Mekânlar 561
2.3.7.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 561

2.3.7.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 563
2.3.7.7. Şahıs Kadrosu 566
2.3.7.7.1. Başkişi 566
2.3.7.7.2. Norm Karakterler 568
2.3.7.7.3. Kart Karakterler 570
2.3.7.7.4. Fon Karakterler 571
2.3.7.8. İzleksel Kurgu 572
2.3.7.8.1. Aşk/Sevgi 572
2.3.7.8.2. Yabancılaşma Sorunu 575
2.3.7.8.3. Toplumda Kadın(lık) Sorunsalı 576
2.3.7.8.4. Kendini Gerçekleştirme 579
2.3.8. Sevda Sokağı Komedyası 581
2.3.8.1. Romanın Kimliği 581
2.3.8.2. İsimden İçeriğe 581
2.3.8.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 581
2.3.8.4. Olay Örgüsü 584
2.3.8.5. Zaman 587
2.3.8.6. Mekân 589
2.3.8.6.1. Çevresel Mekânlar 589
2.3.8.6.2. Olgusal Mekânlar 590
2.3.8.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 590
2.3.8.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 593
2.3.8.7. Şahıs Kadrosu 594
2.3.8.7.1. Başkişi 594
2.3.8.7.2. Norm Karakterler 597
2.3.8.7.3. Kart Karakterler 600
2.3.8.7.4. Fon Karakterler 601
2.3.8.8. İzleksel Kurgu 602
2.3.8.8.1. Aşk/Sevgi 603
2.3.8.8.2. Yabancılaşma Sorunu 605
2.3.8.8.3. Değişim ve Sosyal Çözülme: Yozlaşma 607
2.3.8.8.4. Evlilik Sorunu 609

2.3.9. Çaresaz 611
2.3.9.1. Romanın Kimliği 611
2.3.9.2. İsimden İçeriğe 611
2.3.9.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 611
2.3.9.4. Olay Örgüsü 615
2.3.9.5. Zaman 617
2.3.9.6. Mekân 619
2.3.9.6.1. Çevresel Mekânlar 619
2.3.9.6.2. Olgusal Mekânlar 619
2.3.9.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 620
2.3.9.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 621
2.3.9.7. Şahıs Kadrosu 623
2.3.9.7.1. Başkişi 623
2.3.9.7.2. Norm Karakterler 625
2.3.9.7.3. Kart Karakterler 629
2.3.9.7.4. Fon Karakterler 630
2.3.9.8. İzleksel Kurgu 631
2.3.9.8.1. Aşk/Sevgi 631
2.3.9.8.2. Evlilik Bilinci (İmam Nikâhı/Resmi Nikâh Çatışması) 634
2.3.9.8.3. Üçgen Arzu Çıkmazında Kıskançlık 636
2.3.10. Hayat Parçaları 640
2.3.10.1. Romanın Kimliği 640
2.3.10.2. İsimden İçeriğe 640
2.3.10.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi 640
2.3.10.4. Olay Örgüsü 643
2.3.10.5. Zaman 646
2.3.10.6. Mekân 648
2.3.10.6.1. Çevresel Mekânlar 648
2.3.10.6.2. Olgusal Mekânlar 648
2.3.10.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar 648
2.3.10.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar 651
2.3.10.7. Şahıs Kadrosu 653
2.3.10.7.1. Başkişi 653
2.3.10.7.2. Norm Karakterler 655

2.3.10.7.3. Kart Karakterler 656
2.3.10.7.4. Fon Karakterler 659
2.3.10.8. İzleksel Kurgu 660
2.3.10.8.1. Parçalanan Hayatlar: Yabancılaşma 661
2.3.10.8.2. Aşk/Sevgi 664
2.3.10.8.3. Kendi Oluşta Millî Bilinç İmgeleri 666
2.3.10.8.4. Yıkıcı ve Diriltici Bir Olgu Olarak Evlilik 669
2.3.10.8.5. Kimlik Bunalımı: Sınıf Çatışması 671
2.4. ROMANLARDAKİ ORTAK YAPI 673

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP 678
3.1. Dil ve Ötesi 679
3.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri 680
3.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri 686
3.3. Romanlarda Sözdizimi 689
SONUÇ 693
KAYNAKÇA 698
1. HALİDE EDİP ADIVAR KAYNAKÇASI 698
1.1. Halide Edip'e Ait Kitaplar 698
1.1.1 Romanları 698
1.1.2. İncelemeleri 698
1.1.3. Hikâyeleri 699
1.1.4. Anıları 699
1.1.5. Oyunları 699
1.2. Halide Edip Adıvar Hakkında Yapılan Çalışmalar 699
1.2.1. Yazılan Kitaplar 699
1.2.2. Hakkında Yayınlanan Makaleler 700
1.2.3. Tezler (Yüksek Lisans ve Doktora) 705
2. GENEL KAYNAKÇA 708
2.1. Kitaplar 708
2.2. Genel Makaleler 720
2.3. Genel Tezler 725
ÖZGEÇMİŞ 726

ÖN SÖZ

İnsan, kendi gerçekliğini sanatın sınır tanımaz soylu evreninde keşfettikçe varlığını yeniden kavrayarak dünyaya kök salar. Bu durum insanı, sıradanlaşan yaşam algılarının dışına çıkararak yaratıcı kılar. Yaratıcı bilincin temsilcisi olan sanatçıların da yaşamı yeniden anlamlandırma ve okuma çabalarının arkasında bu yaratıcı dünyayı keşfetme arzusu vardır. Nitekim sanat eseri de bu soylu yaratıcılık ve başkaldırının bir ürünü olarak insana zengin ve özgür bir dünya sunar. Bu farklı dünya kimi zaman bireyin içsel çığlıklarını imge, ses ve yazıya dönüştürürken kimi zaman da toplumun üzerine tutulmuş bir ayna gibi eserleri bir fark edişler bütünü olarak çağın akışına katar.

Türk edebiyatının geçiş dönemi olarak nitelendirilen imparatorluktan, cumhuriyete geçiş sürecinde yazın dünyasına giren Halide Edip Adıvar, sadece edebiyat tarihimiz açısından değil yakın dönem kültür ve siyaset tarihimizin açısından da önemli bir düşün ve eylem insanıdır. Son devir Türk edebiyatında çok sevilerek okunan ve eserleri en çok baskı yapan edebiyatçılarımızdan olan Halide Edip Adıvar, inceleme yazıları, çevirileri, anıları, roman, hikâye ve tiyatro gibi edebi türlerde eser vermesine rağmen en çok romancı kimliği ile tanınır. Sanatçı, 'Kalp Ağrısı', 'Ateşten Gömlek', 'Vurun Kahpeye' ve 'Sinekli Bakkal' gibi romanlarıyla Türk edebiyatına damgasını vurur. Adıvar, "Heyula' ile başlayıp 'Hayat Parçaları'na kadar devam eden yazarlık serüveni içinde kaleme aldığı yirmi bir romanıyla edebiyatımıza önemli katkı sağlar.

Çalışmada, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında romancığı ile ön plana çıkan Halide Edip Adıvar'ın romanları, bilimsel kriterler esas alınarak değerlendirildi. Yapısalcı çözümlemenin temel alındığı çalışmamızda, yazarın romanları ayrıntılı bir şekilde incelenerek yaşamı ve edebî kişiliği hakkında bilgi verildi.

Bilimsel tarafsızlık ilkesiyle yürütmeye çalıştığımız bu tez, genel olarak üç ana bölümden meydana gelmektedir. Birinci Bölüm'de**,** Halide Edip Adıvar'ın yaşamı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verilip sanatçının yaşam öyküsü ortaya koyuldu. Bunu yaparken yazarın tarihsel kimliği kronolojik gelişim sürçeninde değerlendirildi. Edebî kişiliği ise genel olarak romanları merkeze alarak bir değerlendirmeye tabii tutuldu. Yine bu bölümde Halide Edip Adıvar'ın eserleri ilk ve son basım yıllarına göre ayrıntılı bir şekilde verildi.

Romanlardaki metinleri merkez alarak incelediğimiz "*Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek"* adlı İkinci Bölüm'de, yazarın yirmi bir romanı "*Bireysel ve Psikolojik İzlekli Romanlar, Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanlar ve Töre*

ve Toplumsal İzlekli Romanlar," olmak üzere üç ana başlık altında tek tek ele alınarak romanın kimliği, isimden içeriğe, bakış açısı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve izleksel kurgusu bakımından psikolojik, sosyolojik ve felsefik olarak ayrıntılı bir şekilde tahlil edildi.

Halide Edip Adıvar'ın romanlarını 'Dil ve Üslup' bakımından değerlendirildiğimiz Üçüncü Bölüm'de ise sanatçının yirmi bir romanı (ilk sayfalarındaki ilk yüz sözcük, rasgele iki bin yüz cümle) sözcük ve tümce düzeyinde incelenerek yazarın romanlarındaki dil ve üslup anlayışı ortaya konuldu.

Çalışmanın sonuç kısmında ise genel bir çıkarım yapılarak bu çalışamadan neler elde edildiği belirtildi.

Çalışmanın sonunda Halide Edip Adıvar hakkında yazılan kitap ve makalelerin yer aldığı ayrıntılı bir kaynakçaya verildi.

Akademik hayatımda rehberliği, deneyimleri ve örnek kişiliği ile bana yol gösterip beni yüreklendiren; metinleri yaratıcı ve soylu bir rüyanın simgesel dili olarak okuyup yeniden kavramamı sağlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ beyefendiye şükranlarımı sunarım.

Uzun ve meşakkatli bir uğraşının ürünü olan bu çalışmanın her aşamasında desteğini benden esirgemeyen, fedakâr Yard. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye teşekkürlerimi sunarım. Tezin bilgisayara geçirilmesi konusunda bana yardımcı olan Fatih ERZEN'e ve beni yüreklendirip her zaman destekleyen, tezin düzenlenmesi ve yazımında yardımcı olan sevgili eşim Aysuda ŞAHİN'e teşekkür ederim.

ELAZIĞ–2010 **Veysel ŞAHİN**

KISALTMALAR

Ank.: Ankara

Bs.: Basım

C.: Cilt

Cüm.: Cümle

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen.

D.T.C.F.: Dil Tarih Coğrafya Fakültesi

Haz.: Hazırlayan

İst.: İstanbul

K.B.Y.: Kültür Bakanlığı Yayınlar

M.E.B.: Milli Eğitim Bakanlığı

M.S.B.: Millî Savunma Bakanlığı

s.: Sayfa.:

S.: Sayı

Üniv.: Üniversitesi

Vd.: Ve Diğerleri

Y.K.Y.: Yapı Kredi Yayınlar

Yay.: Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HALİDE EDİP ADIVAR'IN HAYATI-EDEBÎ KİŞİLİĞİ-ESERLERİ

1.1. Yaşamı

1.1.1. Aile Çevresi

Halide Edip Adıvar'ın babası II. Abdülhamit döneminde Ceyb-i Hümayun Başkâtibi (Padişahın özel kesecisi) Selanikli Mehmet Edip Bey, annesi Eyüplü Nizamizade ailesine mensup Bedrifem Hanım'dır. İlk evliliğini Ali Şamil Paşa ile yapmış olan Bedrifem Hanım, hasta, narin ve sessiz bir kişiliğe sahiptir. Halide Edip, annesi Bedrifem Hanım'ı, küçük yaşata veremden kaybeder. Bu yüzden Halide Edip'in anılarında annesi silik birkaç görüntüden ibarettir. *"Anası kayıp olup gittikten sonra hayat, yarım ışık içinde geçmiş ve bir zaman için hafızasını hiçbir sahne kaydetmemiştir." (*Adıvar, 2008: 23). Artık annensiz bir evdedir ve evde unutamadığı üç kişi vardır. Ali lala, Rasime dadı ve lalanın küçük kardeşi Mustafa'dır. Küçük Halide, Ali lalayı sever ama Rasime dadıyla anlaşamaz. "*Bu kötü huylu kadın annesiz küçük kıza adeta işkence eder. Yengeçleri çıplak ayaklarına salmak, ağzına biberleri doldurmak gibi…"* (Göze, 2003: 14). Halide Edip, annesiz yaşadığı bu evde artık babasının varlığını iyice kavrar ve annesizliğin vermiş olduğu düş kırıklığı ile babasına aşırı düşkün hale gelir.

Halide Edip Adıvar'ın hayatında önemli kişilerden bir diğeri babası Mehmet Edip Bey'dir. Mehmet Edip Bey, 1852 yılında Selanik'te Abdullah Efendi adlı bir tüccarın oğlu olarak dünyaya gelir. Selanik vilayeti muhasebe kaleminde devlet görevine başlayan (7 Şubat 1871) Mehmet Edip Bey, Yanya, Bursa ve Antalya reji müdürlüklerinde görev yapan dönemin önemli kişilerindendir. Edip Bey'in aslen Yahudi olup sonradan Müslüman olduğuna dair birçok rivayet vardır. Özbekler tekkesi şeyhi Necmeddin Özbekkazgan Edip Bey ile ilgili anıları sorulduğunda şöyle cevap verir:

"Ben o zamanlar sekiz dokuz on yaşlarındaydım. Edip Bey merhum Rıza Tevfik Vildan Hoca, Salih Zeki ve babam tekkede konuşurlardı. Vildan Hoca bazen Edip Bey'e "yine Yahudi damarın tutmasın" diye takılırdı. Edip Bey'in Yahudi olduğu söylenirdi, ama kimse buna aldırmazdı." (Enginün, 1995: 33).

Mehmet Edip Bey görevi gereği bazı geceler sarayda kalır. Bu durumdan rahatsız olan ve annesi öldükten sonra bir gece sinir krizi geçiren Halide Edip'in *"Babamı isterim"* (Adıvar, 2008: 26) tutturmasıyla mahalleyi ayağa kaldırır. Bunun üzerine Çerkez Mehmet Efendi'nin kucağında Ceyb-i Hümayun'a gitmesi Halide Edip'in önemli anılarındandır.

"Bu dar yolun ortasında Ceyb-i Hümayun Dairesi'nin kapsında biraz beklediler. Siyahlı bir hademe çocuğu tetkik ettikten sonra, elini tuttu, Edip Bey'in yattığı odaya götürdü…Babası yataktan fırladı çocuğu kucağına aldı". (Adıvar, 2008: 26).

Mehmet Edip Bey, Bedrifem Hanım öldükten sonra genç bir kızla evlenerek Yıldız'da başka eve taşınır. Halide Edip üvey annesi ile bu evde tanışır. Daha ilk

karşılaşmada üvey annesini sevse de yeni eve alışamaz. Bilhassa insan terbiyesi hususunda İngiliz terbiyesini benimseyen Mehmet Edip Bey, kıyafet ve beslenme konularında da katı kuralları vardır. (Bekiroğlu, 1999: 15). Mehmet Edip Bey'in Halide Edip'in genç ve güzel olan üvey annesinin üzerine saraydan bir başka kadın getirerek evlenmesi, yazarın babasına ve birden fazla kadınla evlenen erkeklere ön yargılı yaklaşmasına sebep olur.

Halide Edip, Beşiktaş'ta Ihlamur yakınlarında bulunun mor salkımlı evde dünyaya gelir. Bu ev, Halide Edip'in büyüyüp kendini gerçekleştirmesinde önemli bir yere sahip olan aileden zengin Haminnesi Eyüp Sultanlı Nakiye Hanım'ındır. Nizamizade ailesine mensup bu Eyüplü kadının bütün ruhu Mevlevî ateşi doludur. Hoşgörülü kişiliği etrafındaki insanlara huzur verir. Haminnesi'nin sevgisi ile büyüyen Halide Edip, Türk gelenek ve göreneklerini kendi kişiliğinde içselleştirir.

Adıvar'ın büyükbabası yazarın hayatında önemli bir yer işgal eden önemli aile fertlerinden biridir. Reşat Paşa'nın Kahvecibaşlığı'na kadar yükselmiş olan Kemahlı Ali Ağa, dürüst, Türk İslam şuurunu kavramış ve bunu etrafındaki kişilere yansıtan bir kişidir. Bu sert bakışlı büyükbaba, torununa Doğu Anadolu'da geçen Rus savaşlarını anlatarak onun bilinçlenmesini sağlar.

Halide Edip Adıvar'ın Bedrifem Hanım ilk eşi Ali Şamil Paşa'dan olan Mahmure isimli üvey kız kardeşi ve daha sonra babasının yaptığı evliliklerden ise Nilüfer ve Nigar isminde iki üvey kız kardeşi vardır. Halide Edip dokuz yaşında tanıştığı Mahmure ablasına karşı ömür boyu büyük bir sevgi ve hürmet besler.

1.1.2. Doğumu ve Çocukluk Yılları

Halide Edip Adıvar'ın doğum tarihi nüfus kayıt bilgilerinde 1882 yılı olarak geçmektedir. Bu tarih, Halide Edip hakkında yazılan bazı kaynaklarda farklılık arz eder. Halide Edip Adıvar'ın doğum tarihini; İnci Enginün (Enginün, 1995: 31), Muzaffer Uyguner (Uyguner, 1994: 13), Gönül Ağbaba, (Gönül, 1997: 11), Nazan Bekiroğlu, (Nazan 1999:), Güven Uluköse, (Uluköse, 2006: 17) 1882 olarak açıklarken; Evrim Yeşilyurt (Yeşilyurt, 2002: 7), İpek Çalışlar (Çalışlar, 2010: 8), Şükran Kurdakul (Kurdakul, 1984: 19), Nazan Güntürkün (Güntürkün, 2005: 8) gibi araştırmacılar ise doğum tarihi 1884 olarak belirtir. Halide Edip'in T.B.M.M.'deki milletvekilliği mazbatasında doğum tarihinin Hicri 1298 olarak yazıldığı tarafımızca belgeler eşliğinde tespit edildi. Bu durumda çalışmamızda yazarın doğum tarihi 1882 olarak kabul edilmiştir.

15 Şubat 1882 yılında İstanbul Beşiktaş'ta doğan Halide Edip Adıvar, annesi Fatma Bedrifem, babası, Mehmet Edip Bey'dir. Halide Edip, annesini küçük yaşında kaybetmiş, bunun üzerine babası yeniden evlenmiştir. "*Esasen verem olan bu genç kadın ameliyatla bir tosuncuk doğurmuş ve ameliyattan sonra çocuk da kendisi de ölmüştür."* (Adıvar, 2008:21).

Daha sonra Halide ve Bedrifem Hanım'ın ilk kocasından olan kızı Mahmure, dedesi ve babasının evleri arasında gidip gelerek büyürler.

Kemahlı olup İstanbul'a gelen ve önce kahvecibaşı, sonra hamallar kâhyası olan dedesi Ali Ağa, çok zengin biri değildir; Halide'nin doğduğu mor salkımlı ev, Haminnesi Nakiyye Hanım'ındır. Annesi öldükten sonraki yaşamının bir bölümü yine bu evde geçer. Dedesinin kitap okumayı sevmesi Halide'nin de kitaba düşkün olmasını sağlar. Üvey annesi de zamanına göre okuyup yazmış kültürlü bir insandır. Üvey annesi uzun süre sarayda hocalık yapmış bir kadının kızı olup evde zengin bir kitaplık bulundurmaktadır. Halide, bu kitaplıktan da yararlanır. Haminnesi çoğunlukla Fransızca'dan çevrilen kitaplar okuyup şiir de yazar, dedesi ise daha çok dinsel kitaplar okur.

Doğduğu mor salkımlı ev, 'Mor Salkımlı Ev' adlı eserinde şöyle dile getir: *"Bu ev, Ihlamur'a giden uzun caddeye inen, birbirine muvazi dik yokuşlardan birinin hemen hemen tepesindedir. Bu evden sonra gelen kocaman kırmızı kâgir konak, bu yokuşun son evidir."* (Adıvar, 2008: 15).

Bu mor salkımlı evden biraz yukarıda, Teşvikiye Camii'ne giden yokuşta küçük bir ev vardır. Bu evde Halide ile hasta annesinden çok sütninesi Hatice Hanım ilgilenir.

Annesinin ölümünden sonra evlenen babası, evi Yıldız semtine taşımıştır. Üvey anne sarışın güzel bir genç kadındır. Halide, bir zaman sonra, Kyria Eleni'nın yönettiği bir tür çocuk yuvasına verilir. Buradaki tek Türk çocuğudur. Kyria Eleni, onu sevindirmek için Rumca şarkılar söyler, şiirler ezberler. Halide Edip'in o sırada geçirdiği hafif bir hastalık ve baş dönmesi yüzünden mutlu günler sona erer. Bir gün şiir okurken düşer ve günlerce hasta yatağından çıkmaz. Sonra da baba evinden alınarak mor salkımlı eve götürülür.

Halide, altı yaşında mahalle okuluna başlar.

"*Altı yaşındaydım. Bir gün evde büyük bir hazırlık başladı. Her taraf silindi, süpürüldü; masalar, koltuklar yer değiştirdi. Evin erkekleri yeni elbiselerini giydiler. Ablama da bana da gayet süslü, ipekli entariler giydirdiler, başlarımızı örttüler*." (Adıvar, 2008: 73-76).

Okula başlamadan eve gelen hocalardan biraz okumayı öğrenen Halide, Kur'an'dan sonra söktüğü, okuyabildiği ilk kitap *Afrika Seyahatnamesi'*dir. Bu arada, kendisini etkileyen Serencâm-ı Mevt (Ölüm Macerası) adlı bir kitabı da, ablası Mahmure verir. Lala Ahmet Ağa ona önce Battal Gazi, sonra da Ebumüslim-el-Horasanî öykülerini okur.

Halide Edip, yedi yaşında *"nüfus kâğıdında yaşı iki yaş büyültülerek*" (Adıvar, 1950: 4) Üsküdar Amerikan Koleji'ne verilir. *"Bu ilk koleje gittiğim seneye ait intibalarım çok sarih değildi. Sınıf arkadaşlarımın en küçüğü idim. Bana yukarıdan bakıyorlardı.. Ben*

korkunç bir yalnızlık ve çekingenlik içinde kıvranıyordum." (Adıvar, 2008: 106). Ancak bir yıl okur ve okuldan Padişah'a jurnallemesi üzerine ayrılmak zorunda kalır. *"Abdülhamit Türklerin çocuklarını yabancı okullara gönderilmesini istemezdi."* (Adıvar, 2004: 156). Bu arada Miss Dodd'un evde verdiği derslerle yeni şeyler öğrenen Halide Edip, İngilizcesini de geliştirir. Rıza Tevfik'ten pozitif (Psikoloji Felsefe ve Edebiyat) bilimlerin yanında Arapça ve Fransızca öğrenir.

Üsküdar Amerikan Koleji'nden ayrıldıktan bir süre sonra tekrar bu okula dönerek İngilizcesini geliştiren Halide Edip, yine bu kolejde *İncil'*i de okuyarak İslâm dini dışında farklı bir din olan Hıristiyanlık ile tanışır. 1893 yılında başladığı kolej öğreniminden sonra evde öğrenimini sürdüren Halide Edip, 1899 yılında yeniden koleje döner. Evde geçirdiği yıllarda Rıza Tevfik'ten Türkçe, Salih Zeki'den ise matematik dersi alır ve bu ona pozitiv bilimlerin yolunu açar. Herbert Spencer'in hayranı olan Rıza Tevfik, onun düşüncelerine dayanarak Halide Edip'e gizemcilik (Mistisizm) felsefesi ile sanat ve şiir konularında da bilgiler verir. *"Aziz hocamın burada ilmi kabiliyetinden, modern Türkiye'nin başta gelen bir şairi olduğundan bahsedecek değilim. O zaman daima İngiliz filozofu H. Spencer'den saatlerce bahsederdi. Fakat beni asıl alakadar eden ve olgunlaştıran onun Şark Edebiyatı'nın ve Felsefesinin mistik tarafının izahı olmuştur."* (Adıvar, 2008: 127-128).

Mor salkımlı evin özel günleri arasında Ramazan günleri önemli bir yere sahiptir. Halide, dayısı Kemal'in ardından dedesinin de ölmesi üzerine anneannesi ile birlikte mor salkımlı evden ayrılarak Selimiye'deki eve taşınır.

Kolejdeki öğrenim yıllarında bir yandan İngilizceyi öğrenip farklı bilgiler edinirken, verilen konferanslardan Anadolu gerçeğine de vakıf olur. Böylece kendi ulusal sorunlarına yönelmeyi bu yıllarda kavrar.

1.1.3. Büyülü Günler: Evlilik/ Büyü Bozumu: Boşanma

Halide Edip, kolej öğrenimini bitirir bitirmez, 1901 yılında, kendisine daha önceleri matematik dersleri veren, Salih Zeki ile evlenir. Evliliğinin ilk yıllarında kocasının bazı yazılarına, özellikle de *Kâmus-ı Riyâziyât* (Matematik Büyük Sözlüğü) adlı kitabının hazırlanmasına yardımcı olur. Ayrıca, İngiliz matematikçilerinin yaşam öykülerini de dilimize çevirir. Sherlock Holmes'un yapıtlarını okuyup bunlardan bazılarını dilimize aktarır. Kocasının müdürlüğünü yaptığı Rasathane'nin üst katına taşınmaları onu çevresinden uzaklaştırarak yalnızlaştırır. Zamanla bu yalnızlık onu sıkar. Okumaya ve çevirilere verdiği ağırlık nedeniyle 1902 yılında menenjit olmuştur. *"Epeyce zaman yatakta kaldım adeta ölüm mukaddermiş gibi sönüp gidiyordum."* (Adıvar, 2008: 145). Hiçbir şeyden tat almaz, en yakınlarını bile yabancı görmeye başlar. Bu durumdan dolayı Adıvar, büyük buhranlar geçirir. Bu yıllarda çocuk hasreti çeken Halide Edip, ilk oğlu Ali

Ayetullah'ın doğmasıyla çok mutlu olur ve hayata tekrardan sarılır. *"Mamafih 1903'te ana olacağımı hissettiğim zaman bütün bunlardan uzaklaştım ve yavaş yavaş sıhhatime kavuştum. Oğlum Ayetullah o sene dünyaya geldi."* (Adıvar, 2008: 145). Sonraki yıl içinde babası ve çocuğunun hastalanmaları onun yaşamında yeni üzüntülere sebep olur. 1905 yılında ikinci oğlu Hikmetullâh Togo doğar. Bir düş üzerine ilk oğluna Ayetullah adını koyan Halide Edip, ikinci oğluna da büyük Japon generali Togo'nun adını kullanarak Hasan adını verir. *"Birincinin adını garip bir rüyanın tesiri ile koymuştum. İkinci doğduğunda Japon-Rus Muharebesi'nde Amiral Togo'nun zaferi memleketimizde büyük muhayyileleri o kadar harekete geçirmişti ki mahallemizde doğan diğer erkek çocuklar gibi o da Togo diye çağırıldı durdu."* (Adıvar, 2008: 145).

1910 yılı Halide Edip'in, evlilik yaşamında bir dönüm noktası olur. Kocası Salih Zeki, bir öğretmen hanımla ilgilenmeye başlar ve onunla evlenmeye de kararlıdır. *"1910' da benim aile hayatımda büyük bir değişme olmuştu. Salih Zeki Bey, ikinci defa evlenmeye karar vermişti. O zaman Yanya'da bulunan babamı çocuklarımla birlikte ziyaret ettim…Döndüğüm zaman bu meselenin kapanmasının mümkün olmadığını görerek ayrıldım yani dokuz senelik hayat arkadaşlığım sona erdi."* (Adıvar, 2008: 185-186). Kadın haklarını sıkı bir şekilde savunan ve birden fazla evliliğe karşı olan Halide Edip, kocasının bu isteği karşısında bir süre babasının yanına gider. Tekrar İstanbul'a döndüğünde kocası Salih Zeki'yi evlenmiş bulur. Bunun üzerine çocuklarını da yanına alarak Fatih'teki anneannesinin konağına gider. Böylece ayrılık sonrasında hastalanarak yata düşer.

1916 yılında Cemal Paşa'nın çağrısıyla Lübnan'a giden Halide Edip, birçok okulun açılmasına öncülük eder. Ayrıca yine orada İstanbul'dan tanıdığı Dr. Adnan (Adıvar) ile evlenme kararı alır. Bu evlilik sessiz ve sakin bir şekilde gerçekleşir. Adnan Adıvar yaşadığı sürece Halide Edip'e mutluluk vermiş onun her zaman yanında yer almıştır. Bu yüzden Adnan Adıvar onun için önemli ve değerli bir hayat arkadaşı olmuştur.

1.1.4. Öğretmenlik/ Türk Ocağı Yılları/ Anadolu'ya Geçiş ve Kurtuluş Savaşı

Çocuklarını Gedikpaşa'daki Amerikan Okulu'na yazdıran Halide Edip, Türk okullarında okuyan, Amerikan Koleji'nde öğretmenlik yapan Nakiye Elgün'ün, Darülmuallimat'a (Kız Öğretmen Okulu) müdür olarak atanması ona yeni bir iş kapısı açar. Nakiye Hanım tarafından, okul ve öğretim konusunda rapor yazmakla görevlendiren Halide Edip'e Milli Eğitim Bakanı Esat Bey de öğretmenlik önerir. *"Nakiye Hanım'la beraber Darülmuallimat'ı ziyaret ettim ve imkân dairesinde tetkik ettim. Nakiye hanım ve diğer hocaları dinledikten sonra bir rapor hazırladım."* (Adıvar, 2008: 182). Halide Edip, hazırladığı raporu Milli Eğitim Bakanlığı'na sunar. Bu rapordan Halide Edip, kız öğretmen

okullarının eğitim durumunu yetersiz olduğunu ve bir an önce düzeltilmesi gerektiğini belirtir.

1911 yılında kısa bir süre için İngiltere'ye gider ve dönüşünde savaşların açtığı yaraları, Balkanlar'dan göç edenlerin kötü durumlarını, tifo salgınını görür. 1909 yılında Halide Edip başkanlığında kurulan *Teâli-i Nisvan Cemiyeti'*nde (Kadınları Yüceltme Derneği), gelen evsiz barksız göçmenlere ve askerlere yardım etmektedir. Kurucusu olduğu bu dernekte Halide Edip de hastabakıcılık yapmıştır. *"Nihayet Balkan Harbi geldi çattı. O harp içinde "Teâli-i Nisvan Cemiyeti" hasta bakıcılık ve yardım faaliyetlerine girişmişti."* (Adıvar, 2008: 188). Bu süreçte bir yandan da vakıf okullarının teftişi görevini sürdürür. Böylece, hem bu okulların durumunu, hem de İstanbul'un pek az bilinen mahallelerini tanıma olanağını bulur. Yazar, vakıf okullarının durumunu, *Türk Yurdu* dergisinin 28 Eylül 1916 tarihli sayısında yayımlanan bir yazısında ortaya koyar. Adıvar, yazısında öğrenciler kadar öğretmenlerden de söz eder. Halide Edip bu çalışmalarının yanında Türk Ocağı'nda da görevler alır. Bu dernekte *"Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu, Hamdullah Suphi (Tanrıöver) ve Genç Kalemler"* (Adıvar, 2008: 188) ile tanışmış ve onlarla birlikte ulusçuluk düşüncesi üzerinde durmuştur. *Yeni Turan* adlı romanı bu yılların ve düşüncenin ürünüdür.

1916 yılında Cemal Paşa'nın çağrısı üzerine Lübnan'a giden Adıvar, orada birçok okulun açılmasına öncülük eder. Sanatı sevdirmek ve yaymak için de çeşitli alanlarda mücadele verir.

İstanbul'a döndükten sonra, Hayri Efendi'nin geliştirdiği ve düzenlediği vakıf okullarında öğretmenlik görevine başlar. Nakiye Elgün genel müdür, Halide Edip de genel müfettiş ve danışman olarak çalışır. Böylece yetenekli ve bilgili bir öğretmen kadrosu kurulur.

Halide Edip, yakından tanıdığı İsabel Fry'ın eğitim konusundaki görüşlerinden yararlanılmak üzere ülkemize getirilmesine katkı sağlar. Fakat Eğitim Bakanı Şükrü Bey ile temelde ortaya çıkan bazı anlaşmazlıklar nedeniyle Miss İsabel Fry bir ay sonra memleketine döner.

1924-1939 yılları arasında bazı sağlık sorunları ve siyasi nedenlerden dolayı yurt dışına çıkan Halide Edip, yurt dışında bulunduğu sürede iki kez ABD'ye ve bir kez de Hindistan'a gider. İlk gidişinde Williamstown Political Institute'ün düzenlediği yuvarlak masa toplantısına katılır. İkinci gidişinde ise 1931 Colombia University'nin Barnard College'inde düzenlenen konferansına iştirak eder. 1931-1932 yıllarında yine aynı üniversitede misafir öğretim üyesi olarak "Türk Fikir Hayatı ve Edebiyatı" derslerini

okutur. Verdiği dersler ile ilgili olarak "Turkey-Faces West (Türkiye-Batıdan Görüntüler)" adlı kitabını yayımlar.

1935 yılında ilk Müslüman Üniversite'nin (Jamia-i Milliye) kurulması için Hindistan'a davet edilen Adıvar, profesör unvanı ile Delhi, Kalkuta, Benares, Haydarabat, Aligar, Lahor, Peşaver Üniversitelerinde dersler vererek Gandi ile tanışır.

1939 yılında tekrar yurda dönen Halide Edip, 20.12.1939 tarihinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Edebiyatı profesörlüğüne atanır. On yıl bu kürsüyü yönettir.

Halide Edip'in Türk Ocağı'nda da çalışmalar yaptığını da biliyoruz. Eğitim işlerinde çalışırken Türk Ocağı'ndaki toplantılara da katılan Halide Edip, burada yaptığı konuşmaların birinde ekonomiye ve Ermeni sorununa değinir. Ermenilerle ilgili sözleri, dinleyicilerin çoğunun ittihatçılar olması nedeniyle ters tepki alır.

15 Mayıs 1919 tarihinde İngiliz gemilerinin koruması altında Yunanlıların İzmir'e çıkmaları bütün yurtta tepkilere yol açmıştır. Halide Edip, İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesini kendi üzerinde uyandırdığı duyguları *"İzmir'in işgalinden sonra, istiklal mücadelesi hissi bende bir çeşit kutsal delilik halini almıştı. Artık şahıs olarak yaşamıyordum…1922'de İzmir'i aldığımız güne kadar benim için hayatta hiçbir şeyin önemi kalmamıştı."* (Uluköse, 2006: 45) diyerek ifade eder. Bu olay üzerine Türk Ocağı da karşı koyma toplantıları düzenler. Fatih ve Sultanahmet mitinglerinde Halide Edip de konuşur. Halide Edip Sultanahmet Mitingi'nde; *"Kardeşlerim, evlatlarım ruhu göklerde olan yedi yüz senelik tarihimiz bu minarelerden, bugün Osmanlı tarihinin faciasını seyrediyor. Bu muazzam bu tarihi meydanda zafer alayları tertip eden ecdadımızın ruhu bizi seyrediyor."* (Uluköse, 2006: 40) diye başlayan bir konuşma yapar.

Atatürk, Anadolu'ya geçtikten sonra yayımladığı ünlü Amasya Genelgesi'nden sonra İstanbul'daki birçok kişiye mektuplar yazıp ülkemizin kurtuluşu için önerilerini alır. Halide Edip de bu mektup yazdıkları arasındadır. Atatürk'ten aldığı mektuba cevaben 10 Ağustos 1919 tarihinde bir mektup yazarak bu konu hakkında görüşlerini bildirir.

*"Memleketin siyasi durumu en son kertesine geldi. Kendimize bir yön çizebilmek için Türk milletinin zarını atıp olumlu bir durum alma zamanı ise geçmek üzere bulunuyor. Dış durum İstanbul'da şöyle görünüyor." (*Atatürk, 2005: 89).

İstanbul'un işgal edileceğini, 10 Mart 1920 günü, İzmir Müdafaa Cemiyeti'ne gittiğinde öğrenen Adıvar, 16 Mart 1920 günü İstanbul'un yabancı güçler tarafından işgal edilmesinden sonra Dr. Adnan Bey ile birlikte Üsküdar'daki Özbekler Tekkesi'ne sığınır. Özbekler Tekkesi'nden 19 Mart 1920 günü Anadolu'ya geçmek için yola koyulur. At

sırtında Kocaeli Yarımadası'nı geçerek bir gece Kandıra'nın Ekmek Yemezler köyünde oradan da Adapazarı'na daha sonra da trenle 2 Nisan günü Ankara'ya varır.

Ankara'da Mustafa Kemal Paşa tarafından karşılanan Halide Edip, Yunus Nadi'nin önerisi üzerine, istasyonda toplanan kalabalığa karşı bir konuşma yapar. Daha sonra Ankara'daki bir yakınının evine konuk olurlar, dinlenirler. Beş gün sonra, göreve başlayacağı Ziraat Mektebi'nde Mustafa Kemal'i ziyaret eder. Bu ilk görüşmede Anadolu Ajansı'nın kurulması ve ayrıca üç görüşü yansıtan *The Times, Manchester Guardian ve Daily Cronicle* adlı İngiliz gazetelerine abone olunması, bunların böylece günü gününe izlenmesi, Yunus Nadi'nin çıkaracağı Hâkimiyet-i Milliye gazetesine yardım edilmesi, camilere ve postanelere ulusal kurtuluş amacını anlatacak duyuruların asılması kararlaştırılır. Yukarıda adlarını andığımız gazetelerden çeviriler yapar, telgraf yazılarından derlediği bilgileri Anadolu Ajansı ile Hâkimiyet-i Milliye gazetelerine gönderir. Bir yandan da Mustafa Kemal'in başka yazı işlerini yürütür.

11 Ocak 1921 tarihinde İnönü'de kazanılan başarı üzerine, Kızılay tarafından cepheye gönderilen Halide Edip, Kızılay Hastanesi'ni gezer. Mayıs başlarında ise Eskişehir Kızılay Hastanesi'ne hastabakıcı olarak girerek 2 Haziran 1921 tarihinde görevine başlar.

16 Ağustos 1921'de gönüllü olarak orduya katılmak için Mustafa Kemal Paşa'ya bir telgraf gönderir; isteği kabul olununca cephedeki görevinin başına giderek Sakarya Savaş'ında "onbaşı"lığa yükseltilir ve Yunanlıların o bölgede yaptığı kötülükleri incelemek üzere kurulan Tetkik-i Mezalim (Kötülükleri İnceleme) işleri ile görevlendirilir.

Savaşlar süresince cephede kalan Halide Edip, 30 Ağustos 1922 zaferinden sonra ordu ile birlikte İzmir'e girenler arasındadır. Bu yürüyüş sırasında çavuşluğa, İzmir'e girildikten sonra da başçavuşluğa yükseltilir. Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nda çalışırken birçok yerli ve yabancı kişiyle de tanışan Adıvar'ı çalışmalar esnasında gördükleri derinden etkiler. Birçok öyküsünde ve yazısında o günlerin acılarını, iç sızlatan görüntülerini dile getirir.

1.1.5. Yeni Düzende Yer Edinme/ Yurt Dışına Gidiş-Dönüş ve Ölümü

Savaş sonrası bir süre Ankara'da kalan Halide Edip, eşi Dr. Adnan'ın Dışişleri Bakanlığı'nca İstanbul temsilciliğine atanması üzerine, 16 Aralık 1922 tarihinde İstanbul'a döner. 1923 yılında kendi işleriyle uğraşır ve 1924 yılında yeni bir parti kurulması çalışmalarına katılmasıyla bazı olumsuz durumlarla karşılaşmıştır.1924 yılı sonlarında rahatsızlanan Halide Edip, tedavi için Viyana'ya gider. Bu sırada oğullarını ABD'ye gönderir kendisi de eşi Adnan Adıvar ile Avrupa'da yaşamayı seçer. 1939 yılına kadar -1924-1939- kısa gelişleri haricinde-yurt dışında kalmışlardır. Önce Paris'e sonra da Londra'da Hampstead Heath yakınlarında bir yere yerleşirler.

Halide Edip, yurt dışında bulunduğu sürede iki kez ABD'ye ve bir kez de Hindistan'a gider ve ilk gidişinde Williamstown Political Institute'ün düzenlediği yuvarlak masa konferansına katılır. 2-30 Ağustos 1928 tarihinde yapılan konferansın açılış konuşmasını da yapar. İkinci gidişinde 1931 Colombia University'nin Barnard College'inden konferans verir.

1936 Hindistan'a giden Halide Edip orda kurulan Müslüman Üniversite'sinin temellerini atacak kampanyaya katılır. Yurt dışında on dört yılı aşkın yaşayan Adıvar, bu sürenin on yılı Paris'te, dört yılı da Londra'da geçirir. Orada yaşadığı sürece sanat ve edebiyat ile uğraşır.

1950 seçimlerinde Demokrat Parti tarafından İzmir'den bağımsız aday gösterilip milletvekili seçilerek TBMM'ye girer. En büyük emeli demokratik bir düzenin Türkiye'de kurulup işlemesidir. Bu hususta eğitimin çağdaşlaşması amacıyla tasarladığı projelerin gerçekleşmesi için birçok komisyonda görev alır. Dokuzuncu dönem meclis çalışmalarında on bir kez konuşma yapar.

Halide Edip, 5 Ocak 1954 tarihinde bu görevden ayrılıp üniversitedeki görevine döner. 1 Temmuz 1955 tarihinde kocası Dr. Adnan Adıvar'ı yitiren Halide Edip, bundan sonraki hayatını yazarak ve hastalıklarla savaşarak geçirir.

1939-1964 yılları, Halide Edip'in yazarlığı açısından verimli bir dönem olur. Birçok romanını, inceleme ürünleri ve makalelerini bu dönemde yazar. Ayrıca, Sinekli Bakkal 1942 yılında CHP Roman Ödülünü kazanır.

Eşini yitirmesi Halide Edip Adıvar'ın sağlığının bozulmasına, ruhsal yönden bunalıma düşmesine neden olur. Geçmiş yıllarını, Kurtuluş Savaşı'nı anımsayıp anılarını yazmaya yönelen sanatçının bunlar arasında, vaktiyle ortaya atılan "mandacılık" konusundan duyduğu rahatsızlığı belirten yazılar da kaleme alır.

Uzun süre yatakta kalır ve 9 Ocak 1964 Perşembe günü saat 4.30 sıralarında hayata gözlerini yumar. *"Halide Edip de öldü, kültür hayatımızdan bir abide daha çöktü."* (Siyavuşgil, 1964: 2), *"Geçen Cuma günü Halide Edip Adıvar'ı toprağa verdik..."* (Turan, 1964: 4), *"Mücadeleci, ülkücü, romancı, hoca, kimseye benzemeyen, içi içine sığmayan en yaman kadınımızı kaybettik."* (Taner, 1964: 5). 10 Ocak 1964 günü, İstanbul'daki Merkezefendi Mezarlığı'nda toprağa verilir.

1.2. Edebî Kişiliği

1.2.1. Edebiyatla İlk Tanışma ve Oluşum Dönemi

Halide Edip Adıvar, sadece edebiyat tarihimiz açısından değil yakın dönem kültür ve siyaset tarihimiz açısından da önemli bir düşün ve eylem insanıdır. Türkiye'nin yirminci yüzyılın başında geçirdiği değişim ve dönüşümleri bizzat kendi gözlemlerine dayanarak eserlerine taşıyan Halide Edip Adıvar, yaşam biçimi, kişiliği ve eserlerinde Doğu ve Batı'yı özümseyen aydın, modern ve bilinçli biri olarak toplumun geçiş süreçleri ve aksayan yönlerini eserlerinde gerçekçi bir şekilde irdeler.

Halide Edip'in babasının kültürlü ve dönemin önemli simalarından biri oluşu sanatçının edebî kimliğini kazanmasında önemli etkiler yaratır. Daha küçük bir çocukken babasının arkadaşları ile evde yaptığı edebi sohbetlere katılan Halide Edip, bu yıllarda özellikle Sırrı Bey'in tatlı ve kültürlü kişiliğinden etkilenir. *"Sırrı Bey çok tatlı ve kültürlü bir insandı. Shakespeare'i tercüme eder, parçalar okur, manasını anlamam o yaşta mümkün olmamakla beraber, dinlemekten haz duyardım. Venedik Taciri, Sehv-i Mudhik onun ilk neşredilmiş tercümeleriydi."* (Adıvar, 2008: 74). Sırrı Bey ile Beyoğlu'daki tiyatroda geçen güzel saatler yazarın edebi türler hakkında bilgi edinmesine yardımcı olur.

Halide Edip Adıvar, altı yaşından itibaren okumaya başlar ve ilk okumasına dini bilgiler doğrultusunda alır.*"Haminne'nin yatağı başında, bana okuma öğretmeleri için uzun uzun vızladım…O da babamı sıkıştırmış olacak da beş yaşımı bitirince okumama muvafakat etmiş."* (Adıvar, 2008: 74). Manasını bilmeden *Kur'an* okumaya başlayan Halide Edip bu dildeki musiki bütünlüğüne hayret eder. Kuran'dan sonra, Saraylı Teyze'nin odasındaki kitaplığında bulunan *Afrika Seyahatnamesi*'ni okumaya çalışan Halide Edip, Mahmure Ablası'nın kendine *Serencam-ı Mevt* adlı kitabı okuması için vermesiyle yeni bir kitapla daha tanışır. Adıvar, ölülerin macerasını anlatan bu eserden çok etkilenir. *"Maalesef ben okudum. Maalesef diyorum, çünkü kafamın ta çocukluk günlerinden beri, okuduklarımdan, gördüklerimden bazen büyük bazen küçük bir haz, bazen da büyük bir işkence halini alan çok realist resimler çıkarmak âdeti vardır."* (Adıvar, 2008: 74). Nitekim çocukluğunda her hastalandığında bu kitabın içindeki kâbuslarla boğuşur. Bunun yanında çevresindekilerden ve özellikle Kafkaslı Fikriyar'dan dinlediği hikâyeler ve türküler Adıvar'ın muhayyilesini besler. Lalalarından Süleyman Ağa ve Ahmet Ağa'nın anlattığı hikâyeler, onda halk edebiyatı sevgisinin doğması sağlar. Eğinli Ahmet Ağa'nın eşliğinde Battal Gazi ve Ebu Müslim-i Horasanî hikâyeleri okuması, Halide Edip'e Halk edebiyatının yolunu açarak onda halk ürünlerinin ruhunu tanımasını sağlar. *"Ahmet Ağa… Muhayyilemin inkişafında o başta gelen âmillerden biridir. Herhalde içtimai sanat tarafımın inkişafında o büyük bir rol oynadı. Bana Türk halk edebiyatını açan odur… Daima hikâye okurdu. Bunların birincisi*

beni cezbeden Battal Gazi hikâyesidir." (Adıvar, 2008: 92-93). Halide Edip, Ahmet Ağa'nın anlattığı masal ve hikâye kahramanlarından en çok Hz. Ali'den etkilenir. Çocukluk yıllarında aldığı dini eğitim, öğrendiği bilgiler ve Ahmet Ağa'dan öğrendiklerini kendi benliğinde içselleştiren Halide Edip'in edebî kişiliği yavaş yavaş şekillenir.

1893-1894 yılları arasında Halide, yaşı büyütülerek yeni bir çevreye daha girer. Burası romancının "Bir Dost Çehresi Etrafında" adlı makalesinde yücelttiği ve kişiliğinin gelişiminde büyük yere sahip olan Üsküdar Amerikan Koleji'dir. Kolejde ömrü boyunca kendisine yakınlık gösterecek olan Miss Dodd, Halide'nin öğretmenleri arasındadır. Halide burada İngilizceyi çabucak öğrenir. Okulda İncil'in ders kitabı olarak okutulması yazarın farklı dinler konusunda ön yargılarını ortadan kaldırmasına yardımcı olur. Halide Edip'in aynı zamanda anneannesinin evinde Ebüllisan Şükrü Efendi'den Arapça öğrenerek Kuran'ın manasını kavrar. Bu durum onun kendi dinini de tam manasıyla öğrenmesine yardımcı olur. Özellikle Süleyman Çelebi'nin *Mevlid''ini* okuması, onun din konusunda kafasındaki zıtlıkları aşmasında ve huzur bulmasında önemli bir yere sahiptir. Bu kitabın etkileri yazarın 'Vurun Kahpeye' ve 'Sinekli Bakkal' romanlarında açık bir şekilde görülür.

Halide Edip ilk yazın denemesine bir İngiliz kadın hocasının teşvikiyle John Abbot'tan *'Madar'ı* (The Mother) tercüme yaparak başlar. 1897 yılında 'Mader' adıyla basılan eser, Halide Edip'in öğrencilik yıllarının ilk eseridir. Bu eser, 1897 yılında Osmanlı-Yunan Savaşı'nda hayatını kaybedenler için açılan sergide II. Abdülhamit tarafından bir Şevkat Nişanesi ile ödüllendirilse de yazar buna sevinmez. Çünkü yazara göre bu eser üzerinde asıl emek sahibi olan Mahmut Esat Efendi'dir.

Yazar'ın edebi kişiliğinin oluşmasında en büyük etki muhakkak ki Sultani'deki son hocası Rıza Tevfik'tir. Rıza Tevfik'in Türkçe, edebiyat, Arapça, Farsça ve Fransızca gibi bilgilerinden yararlanan Halide Edip, sanat, felsefe, güzellik ve fikir alanında kendini yetiştirir. Özellikle Fars edebiyatının etkisinde kalan ve bu edebiyatın etkisinde gelişen Türk edebiyatının kendi kimliklerini kaybettirdiği fikrine varan yazar, zamanla Halk edebiyatının bilinçli bir savunucusu olur.

1899 yılında Kız Koleji'nde tekrardan eğitime başlayan yazar, burada matematik öğretmeni Salih Zeki ile tanışır. "*Alışılagelmiş, ötesinde keskin bir zekâya sahip, görmüş geçirmiş olduğu yine de yüzünden okunuyordu. Salih Zeki'nin yüzü, bilim ve felsefe üzerinde yazdığı onca kiabında somut bir bicimde ortaya koyduğu gibi, derin düşünce aleminin bir yansımasıydı."* (Adıvar, 2004: 206). Doğu'nun mistik temayyüleri ile beslenen yazarın ruhu Salih Zeki'nin, özel derslerle müsbet bir dengeye ulaşır. Auguste Comte'nin hayranı olan bu adam, Halide'nin önüne yepyeni bir dünya sererek pozitif

ilimlerle tanışmasını sağlar. 1901 yılında koleji bitirdikten sonra Salih Zeki ile evlenen Halide, kocasının hazırlamakta olduğu yazılara yardım eder. Büyük İngiliz matematikçilerin hayatlarını tercüme eder, kocası ve babası için ise Sherlock Holmes'in eserlerini çevirir. Daha sonra Fransız edebiyatı okumaya başlayan Adıvar, Zola'yı okur.*" Zola'yı pek üstün, pek değerli bulurum. Fakat sanâtkar olarak değil insan ve gerçeklerin adamı olarak Zola kadar büyük insan görmedim."* (Ünaydın,1972:162).

Halide Edip'in ilk yazıları Tanin gazetesinde Halide imzası ile yayınlanır. İlk yazısı 1 Ağustos 1908 yılında yayınlanır. Yazının başlığı Tevfik Fikret'in 'Sis' şiirinden alınan *"Kaç nâsiye vardır çakaçak pâk u dırahşane"* mısraıdır. Nitekim Servet-i Fünun edebiyatından en çok sevdiği şahsiyet de Tevfik Fikret'tir. Tevfik Fikret'in şiirlerini, sosyal konulara yer vermesi ve yönetimi eleştirmesi açısından bir yenilik olarak görür. Bu yıllarda Halide Edip Adıvar, sadece Tanin gazetesinin değil Aşiyan, Resimli Kitap, Demet, Musavver, Muhit gibi dergilerde yazılar yazarak yüksek bir tondan Türk kadının haklarını savunur. *"Bir Türk Kadının İstikbali" adlı* mektubu Londra'da çıkan Nation dergisine yayınlanır. Bu mektup İngilizlerde de ilgi uyandırır ve ömür boyu dost olacağı İsabel Fry ile tanışmasını sağlar.

Halide Edip Adıvar'ın edebî zevkinin oluşmasında yerli ve yabancı kaynakların büyük tesiri vardır. Kendisinden önceki dönemde özellikle şiir alanda Tanzimat'ın birinci kuşağından Namık Kemal ile Abdülhak Hamid'i çok beğenen Halide Edip, bu sanatçıları zihniyet ve ideal bakımdan yüksek bulur.*"Tanzimat başlangıcını daha fazla severim Tanzimat başındaki şair ve ediplerimizi, eserleri bakımından değil zihniyet bakımından daha yüksek bulurum."* (Ünaydın,1972: 165) der. Servet-i Fünun döneminde ise Tevfik Fikret'i dil ve ifade bakımından başarılı bulan sanatçı, Halit Ziya'yı nesirde kendi başına bir ilerleme göstermediği için eleştirerek, nesirde Yakup Kadri ve Refik Halit Karay'ı daha sıcak ve samimi bulur. Batı edebiyatından Bayron'u ve Emile Zola'yı çok beğenen yazar, birçok romanında realist anlatımıyla Zola'yı kendine örnek alır. Bireyin içsel dünyası ve toplumda yaşadığı çatışmaları realist bir şekilde metnin içerisine taşır.

Yazar, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ilk romanlarını yazmaya başlar. Özellikle 'Heyulâ', 'Raik'in Annesi' ve 'Seviyye Talip' adlı eserleri dönemin sorunlarını objektif olarak yansıtır. *"Roman hayatın bir safhalarını anlatır. Sanâtkarını hadiseleri objektif olarak görmesi, içinde bu lazımdır. Kendine ait bir şey anlatmış olsa da bile onlardan uzaklaşmak yabancı olmak gerekir"* (Öztürmen, 1954: 17). Yazarın ilk oluşum döneminde yazdığı romanlarında olay örgüsü zayıf, dil ve üslupta ise dağınıklık görülür. Onun için yazmak adeta yazmak için yazılmış basit mevzulardır. Bunun altında yazarın romanlarını

yazdıktan sonra bir kez daha okumaması yatar. *"Pek az okur, pek az düzeltirim; "aşk efsaneleri gibi, yazılarım arasında en düzgün olanı bile bir daha okumam"* (Ünaydın,1972: 157). Bu açıdan yazarın ilk romanlarında anlatım sorunlu, olaylar basittir. Oluşum döneminde yazdığı eserler "*devrin hemen hemen bütün niteliklerini yansıttığı"* (Doğramacı, 1992: 251) gibi aşk, evlilik ve bireysel yabancılaşma gibi temaları da içerir.

1.2.2. Gelişme ve Katılma Dönemi

Halide Edip çok yönlü sosyal ve edebî etkiler arasında kendi sentezini oluşturan bir sanatçıdır. Yazmak onun için engellenemez bir tutkudur. Bu yüzden ömrü boyunca durmadan yazan Adıvar, özellikle romanlarıyla dönemine damgasını vurmuştur. *"Yazdığı şeyi çok severim ki başından sonuna kadar, bende ve ruhumda o eser ihtiraslı bir humma olur"* (Ünaydın,1972: 159).

Adıvar'ın gelişme ve katılma dönemi 1912 ile 1923 yılları arasını kapsar. Yazar bu yıllarda birçok roman kaleme alır. Bu dönemde bireysel konulardan toplumsal konulara yönelen yazarın romanlarında Millî Mücadele dönemi önemli bir izlektir. Özellikle 1912 yılından sonra yazarın hayatında önemli değişim ve gelişmeler olur. 1910-1912 yılları arasında Halide Edip, Türk Ocağı çevresinde Ziya Göklap, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu, Hamdullah Suphi'nin de dahil olduğu entelektüel bir Türkçü çevre içindedir. Bunun akabinde 1911 yılında Türk Yurdu dergisinde yazılar kaleme alır. Yazarı dil, din, fikir, eğitim, kadın halkları, halk kültürü, Turancılık gibi konularda Ziya Gökalp, derinden etkilemiştir. Nitekim Ziya Gökalp etkisiyle 'Yeni Turan' romanını yayınlayan yazar, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ortaya çıkan fikir akımlarını siyasetteki yansımalarını, Türklük bilinci, kedilik ve yeniden dirilişi gibi hususları Turan ütopyası etrafında harekete geçirmeye çalışır. Aynı yıl 'Handan' ve arkasından da 'Son Eseri'ni kaleme alan yazar 1916 yıllarında haklı bir şöhrete sahip olur.

Halide Edip'in gelişim ve oluşum döneminde yazdığı eserler bireyin ferdi duyguları yanında millî duyguları da kapsar. Kurtuluş Savaşı'na bizzat katılarak cephede yer alması Adıvar'ın romanları ve diğer eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Biz yazarın bu dönem romancılığını "*Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanları'* olarak değerlendirdik. Bu dönemde bireysel duygulardan millî duygulara yönelen Adıvar, İstanbul'un dışına çıkarak Anadolu ve Anadolu insanına yönelir. "*Millî Mücadele'nin ilk romanı 'Ateşten Gömlek"* (Sevinç, 2009: 2024), Vurun Kahpeye', 'Zeyno'nun Oğlu' gibi romanlarında Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu insanın ihmal edilmişliği, değer yozlaşması, bireyin kendine, toplumsal değerlere yabancılaşmasını ve eğitim sisteminin aksaklıklarını eleştiren yazar, Türk milletinin kendilik değerlerine dönerek yeniden eski gücüne kavuşmasını arzular. Bu doğrultuda romanlarında millî bilinç, benlik bilinci ve

bağımsızlık gibi olumlu izlekleri işleyerek Türk milletinin yeniden kendini gerçekleştirmesini arzular. Bu dönem romanları merkezi fonksiyonları açısından kurtuluş ve yeniden kuruluşun bir destanıdır. Nitekim romanlardaki karakterlerin bireysel aşkları, ruhsal bir gelişim göstererek vatan ve millet aşkı içinde erir ve ateşten bir gömleğe dönüşüp ulusal bilincin yeniden ve durmaksızın yaşamasını sağlar.

Ayrıca bu dönemde *"Halide Edip, kadın deneyiminden çok toplumsal sorunları ele aldığı Yeni Turan, Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye gibi romanlarında kadın karakterlerine, erkekle birlikte toplumsal yaşamda varoluş imkânı sunar, ancak bunun ön koşulu kadının kadınsılığından arınması, anne, bacı, hemşire, hastabakıcı ve öğretmen rollerini benimsemesi ve "erkek gibi" olmasıdır. Yeni Turan romanının kadın kahramanı Kaya, her şeyden önce "bir kadın olarak" algılanmayışı ile dikkat çeker; onun öğretmenliği ve yoldaşlığı vurgulanır. 'Ateşten Gömlek'in Ayşe'si de bu cinsiyetsizleştirme projesinden payını almış bir kişi, bir anne, bacı ve hemşire olarak sunulur."* (Uygun Aytemiz, 2001: 64)

Cumhuriyet öncesi yaşanan savaş yıllarını cephe içinden gerçekçi bir şeklinde yansıtan Adıvar, Anadolu ve İstanbul'un savaş yıllarındaki toplumsal durumunu sosyal yasamla iç içe ele alır.

İlk bölümünde bireysel ve psikolojik konulu romanlar kaleme alan Halide Edip, gelişme ve katılma döneminde bireyselden millî ve toplumsal konulara bir kayış gösterir.

1.2.3. Olgunlaşma Dönemi

İlk-oluşum dönemi romanlarında romantik aşk serüvenlerini feminist bir bakış açısıyla işleyerek kadının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bireysel ve toplumsal rollerini sorgulayan Halide Edip Adıvar, roman dünyasındaki şöhretini sağlam bir zemin üzerine oturtan 'Sinekli Bakkal' eseriyle olgunluk dönemine girer. 'Sinekli Bakkal' romanı ile birlikte yeni bir sürece giren Halide Edip Adıvar'ın romanları ve romancılık anlayışı, toplumsal sorunları irdelemesi ve romanları işleyiş biçimiyle de yeni bir biçim ve üslup üzerine kurulur. Toplumdaki sorunları eleştirel bir tarzda anlattığı olgunluk dönemi eserlerinden olan 'Sonsuz Panayır', 'Döner Ayna' 'Hayat Parçaları' ve 'Akile Hanım Sokağı' romanlarında toplumsal gerçekçi üslubun hâkim olduğu görülür.

Bu dönemde *"Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar"*a yer verir. Halide Edip Adıvar, Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşanan sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değişim ve dönüşümleri "Döner Ayna" gibi realist bir şekilde romanlarında işler ve bireyden çok toplumun kolektif bilincini harekete geçirmeye çalışır. Türk toplumunun asrîleş(eme)me sürecinde yaşadığı uyum sorunu, yabancılaşma, kadının toplum içindeki rolünü, Doğu-Batı senteziyle aşmaya çalışan Adıvar, kendi değerlerine bağlı yeni bir toplum yaratmaya çalışır. Yazarın bu dönem romanlarını 'Sinekli Bakkal' adlı eser, bütün yönleriyle yansıtmaktadır.

Özellikle toplumun yaşadığı gündelik hayatın romanlarda yer alması, sosyal yaşamdaki değişmeleri yansıtması açısından önemlidir. Yazar, bir araştırmacı titizliği ile Cumhuriyet Türkiyesi'nin aksayan yönlerini kültürel simgeleri kullanarak verir. Bu simgelerden en önemlisi medenileşme algısının giyim kuşam ve eğlence hayatına yansıtmasıdır. Nitekim yazar bu hususta müziği kültürel değişimlerin bir simgesi olarak görür ve gündelik hayattaki rolünü, bireyden yola çıkarak toplumsal bir eksen etrafında ele alır.

"Halide Edip'in ilk dönem romanlarından itibaren ve özellikle "töre romanları" olarak adlandırılan "son dönem" romanlarında müziğe geniş yer ayırdığı belirtilmiştir. "Âkile Hanım Sokağı ve 'Rock'n Roll'" adlı son bölümde, bir kültür simgesi olarak kullanılan rock'n roll'un incelendiği Âkile Hanım Sokağı'nın yazarın yirmi bir romanı içinde müziğin en çok ön plâna çıktığı romanı olduğu söylenebilir." (Erlevet, 2005: 145).

Halide Edip Adıvar'ın edebî açıdan olgunluk dönemi 'Sinekli Bakkal' romanının merkez olarak alındığı ve Cumhuriyet Türkiyesi'nin çağa ayak uydurmak için giriştiği yenilenme kaygısı yaşadığı yıllardır. Toplumsal anlamda yaşanan değişim siyasi çekişmeler, yazarı edebi açıdan yeni konulara yönlendirir. Siyasi çıkar ve gündelik menfaatler uğruna girişilen mücadeleler yazarın olgunlaşma döneminde önemli bir çıkarım olarak yer alır. Ayrıca bu dönemin yaklaşık 14 yılını bazı hastalık ve siyasi çatışmalardan dolayı yurt dışında geçiren Adıvar, Batı'yı demokrasi ve modernleşme konusunda bir atılım içinde olduğunu görür. Bu yüzden kendisi de yurt dışından döner dönmez, yeni bir algı ile eğitime özellikle fen ve sosyal bilimler açısından eğilir. Batı'dan birçok tercüme yaparak Türk edebiyatını geliştirmeye çalışır. Bu gelişme değişimleri de roman dünyasına taşıyan Adıvar iyi bir yazar, eğitimci ve kültür insanı olarak Türk edebiyatına damgasını vurur.

Sonuç olarak Halide Edip Adıvar'ın edebî kişiliği ve romancılık yaşamı, ilk romanlarından itibaren sürekli bir gelişim içersindedir. Yazarın ilk romanlarında (Heyulâ', 'Raik'in Annesi', Seviyye Talip', 'Handan', 'Son Eseri', 'Mev'ut Hüküm' ve 'Kalp Ağrısı) klasik vaka düzeni hâkimdir. Olay örgüsü, genellikle tek vaka halkasından oluşur ve neden-sonuç ilişkisi açısından basit, güçlü, vaka halkaları açısından ise belirli bir sıra dâhilinde (giriş-gelişme-sonuç) oluşur. Bu romanlarda asıl vaka halkası, ikinci dereceden bazı vaka halkları tarafından desteklenir. Yazarın daha sonra kaleme aldığı romanlarında olay örgüsü genellikle çerçeve ve çok zincirli vaka halkalarından oluşur. Bu romanlarında olaylar genellikle ikinci ve üçüncü dereceden birçok vaka birimleri ile kesişip daha sonra tekrar ana vakayla bütünleşir. Son dönem romanlarında ise olay örgüsü, dağınık bir yapı arz eder. Özellikle 'Hayat Parçaları', 'Tatarcık' ve 'Sonsuz Panayır' romanlarında olay akışı ve vaka birimleri arasındaki bağ zayıftır.

1.3. Eserleri

1.3.1. Romanları

1-Heyulâ

1909 yılında Musavver Muhit dergisi tarafından tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1974, Atlas Kitabevi tarafından 'Kerim Usta'nın Oğlu' adlı roman ile birlikte basılır.

2-Raik'in Annesi

Roman 1908 yılında Demet dergisinde yayınlanmaya başlanır.

1.bs.: İstanbul 1909, Resimli Roman Mecmua.

2.bs.: İstanbul, 1924, Orhaniye Matbaası.

3.bs.: İstanbul ,1967, Yeni Matbaa.

3-Seviyye Talip

1.bs.: İstanbul, 1910, Hüdavendigar Vilayeti Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1924, Orhaniye Matbaası.

3.bs.: İstanbul ,1967, Atlas Kitabevi.

Not: Bu baskı Baha Düder tarafından sadeleştirilmiştir.

4.bs.: İstanbul, 1972, Atlas Kitabevi….

4-Handan

1.bs.: İstanbul, 1912 Tanin Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1938, Ahmet Halit Kitapevi.

3.bs.: İstanbul , 1955, Atlas Kitabevi.

Not: Eser daha sonra Atlas Kitabevi tarafından çok kez basılmış, 2001'den sonra Özgür Yayınlarınca, 2007 yılından sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

5-Yeni Turan

1.bs.: İstanbul, 1912 Tanin Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1924, Orhaniye Matbaası.

3.bs.: İstanbul , Bahar Matbaası.

4.bs.: İstanbul, 1974, Atlas Kitabevi.

5.bs.: İstanbul, 1974, Atlas Kitabevi…

Not: Eser 1916 yılında Verlag Gustab Rieperheuer tarafından 'Des Neu Turan' adıyla Almanca'ya çevrilerek yayınlanır.

6-Son Eseri

13 Eylül–12 Aralık 1913 tarihleri arasında Tanin gazetesinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1919 Tanin Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1939, Ahmet Halit Kitapevi.

3.bs.: İstanbul , 1944, Ahmet Halit Kitapevi …

7.bs.: İstanbul, 1971, Ahmet Halit Kitapevi.

8.bs.: İstanbul, 1977, Atlas Kitabevi…

Not: Eser 2008 yılında sonra Can Yayınları tarafından basılır.

7-Mev'ut Hüküm

Eser 1917 yılında Yeni Mecmua'da tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1918 Ayyıldız Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1968, Atlas Kitabevi.

8-Ateşten Gömlek

1922 yılında İkdam tarafından tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1923, Teşebbüs Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1968, Atlas Kitabevi.

3.bs.: İstanbul , 1969 Atlas Kitabevi …

Not: Eser daha sonra Atlas Kitabevi tarafından çok kez basılmış, 2001'den 2007'ye kadar Özgür Yayınları, 2007'den sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

9-Kalp Ağrısı

2 Mart ile 8 Temmuz 1924 tarihleri arasında Vakit gazetesinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1924, Vakit Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1935, Halk Kütüphanesi.

3.bs.: İstanbul, 1962, Remzi Kitabevi ….

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 2000'den 2010'a kadar Özgür Yayınlarında 2010'dan sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

10-Vurun Kahpeye

Roman 1923 yılında Akşam gazetesinde tefrika halinde yayınlanır.

1.bs.: İstanbul, 1926, Mahmut Bey Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1963, Remzi Kitabevi.

3.bs.: İstanbul, 1966, Remzi Kitabevi, …

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 1999'dan 2007'a Özgür Yayınları, 2007'den sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

11-Zeyno'nun Oğlu

1926 ile 1927 yılları arasında Vakit gazetesinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1926, Mahmut Bey Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1928, İlham-ı Feyzi Matbaası.

3.bs.: İstanbul, 1967, Remzi Kitabevi.

4.bs.: İstanbul, 1973, Remzi Kitabevi.

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere 2001'den 2010' a kadar Özgür Yayınları, 2010'dan sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

12. Sinekli Bakkal

Sinekli Bakkal' romanı, ilk defa 1935 yılında İngilizce olarak "The Clown and His Daughter", 377s." (Soytarı ve Kızı) adıyla Londra Allen and Unwin Yayınevi tarafından yayınlanır. Türkçesi ise yine aynı yıl Haber gazetesi'nde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1936, Ahmet Halit Kitabevi.

2.bs.: İstanbul, 1941, Ahmet Halit Kitabevi.

3.bs.: İstanbul, 1943, Ahmet Halit Kitabevi.

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 1968'den 2000'e kadar Atlas Yayınları, 2000'den 2009'a kadar Özgür Yayınları, 2009'dan sonra ise Can Yayınları tarafından basılır. Sinekli Bakkal romanı Türk Edebiyatında en fazla baskı yaban romanlar arasında ilk sıraları alır.

13-Yolpalas Cinayeti

Eser 1936 yılında Yedigün dergisinde tefrika edilmeye başlanır

1.bs.: İstanbul, 1937, Ahmet Halit Kitabevi.

2.bs.: İstanbul, 1997, Özgür Yayınlar.

14-Tatarcık

1938-1939 yılları arasında Yedigün dergisinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1939, Ahmet Halit Kitabevi.

2.bs.: İstanbul, 1968, Atlas Kitabevi.

3.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi….

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 2001'den 2009'a kadar Özgür Yayınları, 2009'dan sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

15 Sonsuz Panayır

1946 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1946, Remzi Kitabevi .

2.bs.: İstanbul, 1968, Atlas Kitabevi.

3.bs.: İstanbul, 1972, Atlas Kitabevi….

16-Döner Ayna

1953 yılında Yeni İstanbul'da tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1954, Ahmet Halit Kitabevi.

2.bs.: İstanbul, 1964, Ahmet Halit Kitabevi .

3.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi; ‘Sokağı Komedyası’ adlı romanla birlikte.

17-Akile Hanım Sokağı

1957-1958 yılları arasında Hayat Mecmuası’nda tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1958, Ahmet Halit Kitabevi.

2.bs.: İstanbul, 1972, Atlas Kitabevi; ‘Çaresaz’ romanı ile adlı romanla birlikte.

3.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi.

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 2001’den 2010’a kadar Özgür Yayınları, 2010’dan sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

18-Kerim Usta’nın Oğlu

1958 yılında Milliyet gazetesinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi; ’Heyula’ adlı roman ile birlikte.

2.bs.: İstanbul, 1978, Atlas Kitabevi.

3.bs.: İstanbul, 1991, Ötüken Yayınları.

4.bs.: İstanbul, 1999, Özgür Yayınları…

19-Sevda Sokağı Komedyası

1959 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi; ‘Döner Ayna’ adlı roman ile birlikte.

2.bs.: İstanbul, 1977, Atlas Kitabevi…

20-Çaresaz

24 Eylül-18 Ekim 1961 tarihlerinde Cumhuriyet gazetesinde bir dizi halinde yayınlanır

1.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi; ‘Akile Hanım Sokağı’ adlı roman ile birlikte.

2.bs.: İstanbul, 1977, Atlas Kitabevi.

3.bs.: İstanbul, 2001, Özgür Yayınları…

21-Hayat Parçaları,

1.bs.: İstanbul, 1963, Remzi Kitabevi.

2.bs.: İstanbul, 2000, Özgür Yayınları…

1.3.2. Hikâyeleri

1- Harap Mabetler

Eser 1911 yılında Şehbal de tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1911, 2.bs.: 1924, 4.bs.: 1967,

4.bs.: İstanbul, 1973, Atlas Kitabevi…

2-İzmir’den Bursa’ya

1.bs.: İstanbul, 1922, Teşebbüs Matbaası;Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Mehmet Asım ile birlikte.

3-Dağa Çıkan Kurt

1922 yılında Büyük Mecmua'da tefrika eldir.

1.bs.: İstanbul, 1922, İslamiyye Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1926, İslamiyye Matbaası.

3.bs.: İstanbul, 1945, Remzi Kitabevi….

4-Kubbede Kalan Hoş Seda

1.bs.: İstanbul, 1974, Atlas Kitabevi.

1.3.3. Tiyatroları

1-Kenan Çobanları,

1.bs.: İstanbul, 1918, Orhaniye Matbaası.

2.bs.: İstanbul, 1968, Atlas Kitabevi.

2-Maske ve Ruh,

1937 yılında Yedigün'de tefrika edildi.

1.bs.: İstanbul, 1968, Atlas Kitabevi

1.3.4. Anıları

1-Mor Salkımlı Ev

1951 ile 1955 yıllarında kısım kısım Yedigün'de tefrika edilir.

2.bs.: İstanbul, 1973, Atlas Kitabevi…..

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 1992'den 2007'ye kadar Özgür Yayınları, 2007'den sonra ise Can Yayınları tarafından basılır.

2-Türk'ün Ateşle İmtihanı

1959 yılında Hayat Mecmuası'nda tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1971, Atlas Kitabevi….

Not: Eser baskı sayısı belli olmamak üzere; 2004'den 2007'ye kadar Özgür Yayınları, 2007'den sonra ise Can Yayınları tarafından basılır

3-Memoirs

1926 yılında Londan

1.3.5. İnceleme Yazıları

1-Hindistan'ın İçyüzü-İnside İndia

1937 yılında ilk baskısı yapılan eser, 1953 yılında Mask or Souls adıyla İngilizce olarak yayınlandı. Bu eser henüz Türkçe olarak yayınlanmamıştır.

2-İngiliz Edebiyat Tarihi I (Başlangıçtan Elizabeth Devrine Kadar)

1.bs.: İstanbul, 1940, Kenan Matbaası.

İngiliz Edebiyat Tarihi II (Elizabeth Devrine ve Shakespeare)

1.bs.: İstanbul,1943, Remzi Kitabevi.

3-İngiliz Edebiyat Tarihi III (XVII. Asır ve Milton)

1.bs.: İstanbul, 1949, İstanbul Ün. Fak Yayınları.

4-Edebiyatta Tercümenin Rolü

1.bs.: İstanbul, 1944, Kenan Matbaası.

5-Doktor Abdülhak Adnan Adıvar (Bir Anma kitabıdır.)

1.bs.: İstanbul, 1956, Ahmet Halit Kitabevi.

6-Türkiye'de Şark -Garp ve Amerikan Tesirleri

Eser 1954 yılında Yeni İstanbul'da tefrika edilir.

1.bs.: İstanbul, 1955, ?

Not: Eser yazarın Turkey Faces West ve Confliot of East and West in Turkey adlı eserin birleşmesinden oluşur. Şuan Can Yayınları tarafından (2009) basılmaktadır.

1.3.6. Çevrileri

1-Mader (Mother): Johm Abbot (1987)

2-Talim Terbiye: (Çeşitli eğitimcilerden faydalanmıştır.)1912.

3-Babür Han: (Flora Annie Stell'den) 1914, Türk Yurdu.

4-Gizli Belde: (Valpole'den) 1928, Vakit gazatesi.

5-Hamlet: (1941), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

6-Nasıl Hoşunuza Giderse: (1943), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

7-Coriolanus: 1945), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

8-Antonıus ve Cleopatra: Urgan, Mina ve Öğrencileri (1949), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

9-Orwell, George,:Hayvan Çiftliği: (1990), M.E.B, Anakara.

10-Marcus Antonious: (Plutark) 1955, Yeni İstanbul.

İKİNCİ BÖLÜM

2. HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

2.1. BİREYSEL VE PSİKOLOJİK İZLEKLİ ROMANLAR

2.1.1. Heyulâ

2.1.1.1. Romanın Kimliği

Halide Edip'in ilk roman denemesi olan 'Heyulâ', 1909 yılında Musavver Muhit dergisinde tefrika edilmiştir. Halide Edip, eseri 1903 yılında yazdığını romanın sonunda "Sultantepe 1903" ifadesiyle belirtir. Ancak bazı araştırmacılar eserin *"1906 yılında"* (Enginün, 1995: 97), (Kanbolat, 1986: 80) kaleme alındığını ifade etmektedir.

1909 yılında Musavver Muhit dergisinde Halide Salih imzası ile tefrika edilen roman, 1974 yılında yazarın 'Kerim Usta'nın Oğlu' adlı roman ile birlikte Atlas Kitabevi tarafından basılmıştır. Biz bu çalışmada Atlas Kitabevi'nin 1976 baskısını kullandık.

2.1.1.2. İsimden İçeriğe

Eser, Batı kültürüyle yetişmiş kişilerin yaşamlarındaki kırılma noktaları, aşk, yabancılaşma, özgürlük ve kadın izleklerini ele alınır. Romanda Selma'nın yaşamış olduğu nevrotik çıkmazlar, esere psikolojik bir boyut kazandırır. Zira Selma'nın ruhsal çöküşleri, romanın ismine içeriğine şekil verir. Bireysel yaşamın ön plana çıktığı roman, başkişi Selma'nın ruhsal çöküşleriyle büyük bir derinlik kazanır ve onun değişen karakteri, sessizleşen ve duyarsızlaşan kimliği bir "heyulâya-hayalete" dönüşmesine neden olur. Heyulâ, *"Korkunç Hayal"* (Türkçe Sözlük, 2005: 883), "*Ruh-ozan"* (Develioğlu, 1999: 360) anlamlarına gelir. Romanda kendi benliğini hipnotizma sonucunda yitiren başka bir kimliğin esiri olan Selma, çocuğunu yitirmesi ile bir "heyulâ"ya, yaşayan bir ölüye dönüşür.

2.1.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Bakış açısı edebî türlerde olay örgüsü, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslubun oluşmasını sağlar. Zira anlatıda meydana gelen olay ve durumlar, bakış açısının el verdiği ölçüde oluşur ve gelişir. Bu açıdan romandaki temel kurgu, anlatıcının anlatım biçimine dayalı olarak gerçeğimsi ve tutarlı bir hal alır. Aktaş; *"Anlatıcı bakış açısına göre olacağı gibi, varlık ve hayat tezahürleri de yine aynı bakış açısının verdiği imkânlar dahilinde anlatılacak ve tanıtılacak."* (Aktaş, 2000: 77) diyerek anlatıcının kimliğinin oluşmasında bakış açısının önemini dile getirir. Bakış açısı aynı zamanda anlatıcının görme, sezme ve bilme yetilerini de kendi kontrolünde tutarak sınırlı ve sınırsız bir görme ve bilme yetisi sağlar. Bu açıdan bakış açısı romanın temel unsurlarından biridir.

'Heyulâ' romanı, kahraman bakış açısıyla kurgulanmıştır. *"Bu anlatıcı eserin olay örgüsünde yer alan kahramanlardan biridir. Asıl kahraman olabileceği gibi daha geri planda yer almış biri de olabilir. Anlattığı olaylar, daha çok kendi ekseninde yaşananlardır."* (Çetişli, 2000: 32) 'Heyulâ' romanında anlatıcı, asıl kahramanın dışında geri planda yer alan, olay, durum zaman ve mekânı tanıtan Ziya'dır. Kahraman anlatıcı Ziya, sınırlı görüş açısı ve bilgisine göre başkişi Selma'nın hayatını anlatır. Ziya'nın

ağzından aktarılan olay ve durumlar, kahraman anlatıcının sınırlı bakış açısına göre okuyucuya sunulur. "*Romanda hayata bakan Ziya"* (Enginün, 1995: 97) kendi görüş açısına göre olaylara nüfuz eder. Anlatıcının *"kahramanlardan birisiyle aynileş(mesi),"* (Aktaş, 2000: 93) itibari olarak kurulan dünyanın onun gözlem, üslup, kültür, sosyolojik ve psikolojik durumuna göre derinlik kazanmasını sağlar. Ziya'nın kahraman anlatıcı olarak olaylara bakışı ve olaylar karşısındaki tutumu, romanın temel unsurlarının oluşmasını sağlar.

"*Tabiatın mealini, güzelliğin büyüklüğünü hissetmek için değil, kendi küçük varlıklarını, birbirlerine göstermek için o tozlu, yeknesak ruhsuz insanlar bile, bu sabah buradan geçseler o manzaranın haşmet ve safiyetiyle kirli hüviyetleri yıkanırdı."* (s.96).

Kahraman anlatıcı, kendi duyuş ve görüş açısına göre tabiatı ve insanları tanıtmaya çalışırken, kendi iç dünyasını da çok boyutlu bir şekilde okuyucuya sunar. Etrafındaki insanlara bakışı, onun "Ben"in algılarına göre değer kazanır. İnsanları sadece dıştan bir bakışla *"ruhsuz olarak"* değerlendirmesi, onun sınırlı bilme ve görme yetisinin bir tezahürüdür.

Kahraman anlatıcının ilk bölümde yaptığı tasvir, özet ve geriye dönüşler, kendi hayatıyla kesişen olayların onu başkişiye doğru çekmesini sağlar. Romanın ilk cümlesi, anlatıcının geçmişte yaşadıklarını okuyucuya sunarak olaylara bütünlük kazandırır.

"Ekseri tiyatrodan çıkarken tesadüf ederdim. Arabaya binerken, öyle garip bir edası vardı ki daima karşısında yer alarak, sade ahenk olan o zarif tavrı seyrederdim." (s.95).

Anlatıcı konumundaki Ziya'nın geçmişte yaşadığı olayları özetlemesi, onun kendi benliğini bir gözlemci karakter olarak romanın içerisine sokma gayretinin bir sonucudur.

Ziya, başkişi Selma'yı tanıdıktan sonra, kendi görüş ve algılayış biçimine göre olay mekân ve şahısları bir değerlendirmeden geçirir. Özellikle Selma'nın hastalığının kendi ruhsal dünyasında uyandırdığı hisler, okuyucuya direkt olarak aktarılır.

""Kır sakallı bir adam" zihnimde parlayan yeni ateşi söndürdü. Haşim'le ben konuşuyorduk, hem de beni karısının odasına götürüyordu. Elini kapının tokmağına koyduğu zaman içeriden bir şeyden korkmuş bir çocuk feryadına benzer derin bir inilti duyduk." (s.107).

Kahraman anlatıcının başkişinin ruhsal durumu hakkındaki görüş ve duyguları, okuyucunun başkişinin dünyası hakkında dolaysız ve daha inandırıcı bir şekilde bilgi edinmesini sağlar. Selma ve Haşim'in sosyal ve ruhsal durumları kahraman anlatıcının gözlemlerinin elverdiğince ortaya konur. *"Ölünceye kadar o sesin yalvaran manasını"*

kendi bilincinin dar ve karanlık mahzeninde unutmayacağını belirterek, anılarının ve yaşamının değişmeyecek yazgısını okuyucuya iletir.

Kahraman anlatıcının sınırlı görme ve mesaj iletme yetisi, onun roman karakterler ile iletişime girmesi ve onlarla aynı mekânı paylaşması kısman sınırlılığı azaltır. Kahraman anlatıcı romanın bir unsuru olduğu için, romanın başkişisiyle fikir alışverişinde, duygu paylaşımında bulunur. Zira kahraman anlatıcı Ziya, olayları kendi bilincinin elverdiğince anlatır. Ziya'nın, Selma ile kurduğu iletişim ve duygu paylaşımı, o ve diğer karakterlerin ruhsal dünyalarını, düşündükleri ve hissettikleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar.

"*Nihayet son bir isyanla haykırdı. "Ölüyorum, boğuluyorum." Ben anlamadığım bu derin acı karşısında, bu sevgili vücudun azabı karşısında bir çocuk yaşlarımı zapt edemezken o bütün varlığını paçavraya, döndüren bir ruh kavgasından sonra can çekişir gibi inliyordu."* (s.109).

Ziya'nın konuşma ve duygularını okuyucuya bir ayna gibi yansıtması, romanda olaylar ve mekân arasında hareket halinde olan anlatıcıya büyük bir anlatım imkânı sunar. Nitekim Ziya'nın anlatıcı olarak romandaki hareketliliği, onun Şahap ve Selma arasındaki ilişkiyi keşfetmesini de sağlar. Anlatıcı, Şahap'ın evine giderek orada bu iki kişinin birbirlerine yazdıkları mektupları bulur. Bu mektupları anlatıcı "ben", kahramanların kendi ağızlarından okuyarak olaylara gerçeklik hissi katar.

"*Şahap! Bu kış sana hiç yazamadığımdan şikâyet ediyorsun. Keşke ömrüm oldukça yazmayacak kadar irademolsa…Baharla beraber bütün varlığıma yerleşen boyun eğişin – evet aşık değil boyun eğişin-eserleri beni tazyike başladı"* (s.120).

Selma'nın, Şahap'a yazdığı mektupları bulan Ziya, Selma'nın bahar aylarında neden rahatsızlandığını da öğrenmiş olur.

Romanda kahraman anlatıcı, olayların içerisinde yer alan ve diğer karakterlerle iletişim kuran Ziya'dır. Ziya hem suje hem de obje olarak olay, mekân, zaman, şahıs kadrosuna hem içten hem de dıştan bakarak yön verir.

2.1.1.4. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, romanda yer alan *"hadise ve hadise zincirlerinin"* (Aktaş, 2000: 12) belirli bir zaman, mekân ve neden sonuç ilişkisi içinde düzenleniş şeklidir. Forster, olay örgüsünün *"olayların zamanına göre düzenlenerek anlatılması veya olay(lar) arasındaki neden sonuç ilişkisi"* (Forster, 1985: 128) olduğunu belirtir.

'Heyulâ' romanı tek zincirli vakalardan oluşur. Vaka birimleri, bir zincirin halkaları gibi birbirine girmiş bütünleyici bir yapı arz eder. Roman, romen rakamıyla yedi bölümden meydana gelir. I. ve II. bölümler birinci vaka halksını, III., IV ve V. bölümler ikinci vaka halkasını VI. ve VII. bölümler ise üçüncü vaka halkasını oluşturur. Romanın her bölümünde

başkişi Selma'nın hayat öyküsü anlatılır. Selma'nın ruhsal olarak yaşadığı gerilimler, eşi ile olan münasebetleri ve ihanetle kirlenen yaşamı, onun nasıl bir felaket yaşadığını gözler önüne serer. Bu açıdan roman üç bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Ziya'nın, deniz kıyısında gezdiği sırada Selma'yı görerek ona aşık olması.

-Ziya'nın "meçhul çehre" olarak adlandırdığı Selma'yı, dünyadan uzak bir hakikat olarak görmesi.

-Ziya'nın, Fener yolunda dolaştığı bir gün arkadaşı Haşim'le karşılaşması ve Haşim'in Ziya'yı akşam yemeği için evine davet etmesi. Ziya'nın, Fener'de gördüğü ve aşık olduğu kadının Haşim'in eşi olduğunu öğrenmesi.

- Selma'nın, Haşim'in eşi olmasını şaşıran Ziya'nın, onunla tanışmak için sabırsızlanması.

- Yemek masasına gelen Selma'nın, Ziya'ya karşı bir ilgi ve alaka göstermemesi.

-Haşim'in, arkadaşı Ziya'ya eşi Selma'nın evlendikten kısa bir süre sonra sebebi belli olmayan bir nedenden hastalanarak bir "heyûlâ" ya dönüştüğünü belirtmesi. Bu duruma üzülen Ziya'nın, Selmay'yı ruh dostu olarak görmesi.

İKİNCİ BÖLÜM

- Ziya'nın, Selma'ya karşı sevgisinin artması sonrasında Ziya ile Selma arasında arkadaşlığın başlaması.

-Bahar mevsiminin gelmesiyle Selma'nın kronik hastalığının artması. Selma'nın, Ziya, Haşim ve etrafındaki diğer kişilerle iletişiminin kopması.

-Selma'nın babasının, Fener yolundaki köşküne taşınması ve beraberinde Şahap'ın da köşk bahçesindeki küçük binaya yerleşmesi.

-Şahap'ın, Selma'yı ziyaret etmesinden sonra Selma'nın büyük buhran geçirmesi. Bunun üzerine Ziya'nın, Selma'yı telkin etmek için odasına çıkması.

-Selma'nın babasına gitmek istediğini söylemesi üzerine Haşim'in Selma'yı babasının evine götürerek köşkün bahçe kapısından içeriye bırakması.

-Selma'nın babasının köşkünden gelmemesinden kuşkulanan Ziya'nın, Selma'nın babasının köşkü yerine bahçedeki Şahap'ın küçük binasına gittiğini anlaması.

-Ziya'nın köşk bahçesindeki küçük binada oturan Şahap'a gitmesi ve orada Şahap'ın masanın üstünde duran mektupları görüp okuması.

-Ziya'nın mektuplarda Şahap'ın, oğlu Rıfkı'nın eşi olan Selma'ya aşık olduğunu ve Selma'yı hipnotizma ederek evlenmelerine ramak kala oğlundan ayırdığını bu yüzden de Rıfkı'nın vereme yakalanarak öldüğünü öğrenmesi.

- Şahap'ın, Selma'nın bilincini silerek Selma ile ilişkiye girmesi. İlişki sonrasında Şahap'ın hamile kalan Selma'dan çocuğunu öldürmesini istemesi.

-Selma'nın, Şahap'ın küçük evinden ayrılıp kendi evine geldikten sonra hastalanması. Bunu üzerine Haşim'in doktor çağırması. Doktorun Selma'nın 4-5 aylık hamile olduğunu söylemesi.

-Karısına cinsel yönden altı aydır yaklaşmadığını belirten Haşim'in, Selma'nın kendisine ihanet ettiğini düşünmeye başlaması.

-Selma'nın, Haşim'e ihanet etmediğini düşünen Ziya'nın bu düşüncesini Haşim'e bildirmesi. Haşim'in, Ziya'yı ihanetin nedeni olarak görüp onunla kavga etmesi. Bu kavga sonrasında Ziya'nın ,Haşim'in evinden ayrılması.

-Kızı Gülgün'ü sekiz aylık doğuran Selma'nın çocuğunu doğurduktan iki ay sonra kaybetmesi.

-Kızı Gülgün'ü yitiren Selma'nın bu üzüntüye dayanamayarak bilincini tamamen yitirip bir "heyula" ya dönüşmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Ziya'nın, Selma hakkında bilgi almak için Fener yoluna çıkması o esnada köşk komşusu Salim Efendi'den Haşim'in evlendiğini öğrenmesi.

-Haşim'in, Salim Efendi ile konuşan Ziya'yı görünce onların yanına gelmesi ve ondan kuşkulandığı için ondan özür dilemesi ve evine yemeğe götürmesi.

-Haşim'in, arkadaşı Ziya'yı yeni karısı ile tanıştırması. Bu esnada Selma'yı merak eden Ziya'nın onun bir "heyula" dönüştüğünü görmesi.

-Çocuğunu kaybeden Selma'nın, bilincini tamamen yitirip ölen kızına önce Gülgün, sonra Melal adını takması.

- kızı Gülgün ve Şahap'ın ölümüne dayanamayan Selma'nın bir eylül günü bahçede ölmesi. Selma'nın ölümüne üzülen Ziya'nın hastalanıp yatağa düşmesi.

-Uzun bir baş hummasından sonra iyileşen Ziya'nın, Selma'yı anılarında yaşatması.

2.1.1.5. Zaman

'Heyulâ' romanı, zamansal kurgusu açısından akronik bir özellik gösterir. Anlatıcı konumundaki Ziya, öyküleme zamanından öykü zamanına dönerek geçmişte yaşadıklarını sıradizimsel olarak anlatır. Yazarın eserin sonundaki "Sultantepe 1903" şeklinde zaman notu, eserin yazılış tarihini gösterir. Ancak romanda sosyal zamanı gösteren açık bir zamansal belirteç yoktur.

'Heyulâ'da öykü zamanı, eserdeki karakterlerin ruhsal derinliklerinin oluştuğu, mekân ve olayın bir neden sonuç ilişkisi içinde aktarıldığı, *"zamana bağlı olmayan gerçek "ben"inin"* (Bourneur-Quellet, 1989: 126) kendi oluşunu sağladığı bir zamansal bütündür.

Özet ve geriye dönüşlerden oluşan öykü zamanı, entrik kurgu ve dramatik aksiyonunun gelişmesine yardımcı olur.

Öykü zamanı, romanda yaklaşık olarak 1,5 yıllık bir zamanı kapsar. Anlatıcı, geriye dönüş tekniği ile öykü zamanına döner. Bu geriye dönüş şimdiki zamanda anlatılan anıların geçmiş zamandaki etkisini özetler niteliktedir. Böylece zaman, bir öyküleme (anlatma) biçimine göre eklendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşerek (Ricceur, 2007: 108) olayın ve durumun yaratıldığı bir özelliğe bürünür.

Öykü zamanı, bir bahar mevsimi başlar. Kahraman anlatıcı Ziya, öykü zamanında hem kendini hem de romanın diğer karakterlerin başından geçen olayları sıradizimsel bir şekilde aktarır.

Bir bahar sabahı çabucak giyinerek kendini doğanın koynuna bırakan kahraman anlatıcı Ziya, zamanı sıradizimsel ilerletir. Öyküleme zamanı olan şimdiden, geçmişteki ana dönen anlatıcı, artık öykü zamanın içinde oluşan olayları anlatmaktadır. Öykü zamanında Selma ile karşılaşmak için bahar mevsiminden sonbahar mevsimine kadar Fener yolunda gezen anlatıcı, eylül ayı geldiğinde bu arzusuna kavuşur.

"Eylül tabiatın çehresini sarartıp solduruyordu. Gizli bir sevda gibi, renklere bir hüzün, yarı çıplak dallara bir düşüklük, köşelere bir yalnızlık veriyordu. İstanbul'a inmeğe az vakit kalmıştı." (s.98).

Kahraman anlatıcı Ziya, öykü zamanını sıradizimsel olarak ilerletirken, zamanın tabiat ve insan üzerindeki etkisini de okuyucuya yansıtır. Bu açıdan zaman, insanları ve doğayı etkilediği için dinamik bir özellik arz eder. Eylül ayının sarartıcı özelliği, ölüme giden tabiatı çağrıştırır ve kahraman-anlatıcıyı tuhaf bir şekilde âşık olduğu kadına taşır. Romanda eylül ayı, taşınma, değişim ve dönüşüm zamanıdır.

"O eylülün sarı, mahzun ayı mevsime mahsus soğuk bir ışık saçıyordu. Camlı kapının önüne gelince durdum. Biraz ötede yarı solmuş yarı yeşil yapraklarla çevrili bir kameriyenin en aydınlık noktasında beyaz, bol elbiseli bir kadın ayakta duruyordu." (s.98).

Öykü zamanı sıradizimsel olarak ilerlerken zaman, bireysel boyutta derinlik kazanır. Nitekim öykü zamanında Selma'yı gören "Ziya", gece ile gelen karanlığı niteliksel olarak bütün boyutlarıyla derinleştirir. O anda zaman adeta durur, olaylar yavaşlar ve öykü zamanında yaşananlar, mektuplarla uzayan ve geçmek bilmeyen bir ana dönüşür.

Öykü zamanında Haşim, Selma ile evliliklerini anlattığı kısımlar geçmişte yaşanılmış evlilik macerasını içerir. Öykü zamanında geriye dönülerek verilen bu özet, öykü zamanını art zamanlı bir yapıya dönüştürür.

"—Selma köşk komşumuzdu. İster istemez yazın onu görüyordum. Şişman, zengin kadınlara zaafımla beraber bir gün onun solgun cazibesine kendimi bağlanmış buldum." (s.101).

Yapılan özet, Haşim'in öykü zamanında geriye dönerek bilgi vermesini sağlar. Geçmişte yaşanmış olaylar, öykü zamanına taşınarak dramatik aksiyon ve entrik kurgu sağlamlaştırılır. Bu özet bilgiden sonra öykü zamanı sıradizimsel olarak devam eder.

"*Bir kış günüydü, ki pek çok üşümüş olduğum halde köşke geldim. Salon pek sıcak, latif bir perişanlık da orada oturulmuş olduğunu ima ediyordu"* (s.103).

Kış mevsiminin gelmesi ile iyileşen Selma, kış ayının bütün yok edici gücünü, kendinde diriltici bir güce dönüştürür ve kahraman anlatıcı konumundaki "Ziya" ile dışa dönük sıcak bir ilişki kurar. Romanda kozmik zaman, Selma'nın ruh haline göre bireysel boyut kazanarak evrensel çağrışımının dışında bir anlama dönüşür. Ancak bu değişim fazla sürmez. Bahar ve yaz mevsiminin gelmesiyle bozulan Selma'nın psikolojisi, artık bütün zamanı ve hayat akışını bozar ve çıkmazların dalga dalga oluştuğu bir yapıya dönüşür.

"Bahar geldiği zaman Haşim'in dediği çıkıyordu. Bahçede, ilk gördüğüm kameriyenin altında oturur, kuşları susturacak ruhlu sesiyle bana neler anlatırdı. Fakat yavaş yavaş bu sese bezginlik geldi." (s.105).

Selma'nın zamana bağlı olarak hastalığının artması, Şahap'ın yazın Selma'nın babasının bahçesindeki evine gelmesi ile bağlantılıdır. Zamana göre oluşan buhranlar, Şahap'ın Selma ile yakınlaştığı bahar ve yaz aylarında artar. Nitekim öykü zamanı, Selma'nın ölümü ile büyük trajikle son bulur.

Romanda öykü zamanı, bahar mevsiminde başlar ve yaklaşık 1,5 yıl sonra eylül mevsiminde son bulur. Anlatıcının öyküleme zamanında geriye dönülerek anlatılan öykü zamanı, "*Şimdi ne vakit o servinin altında, yanındaki minimini mezara, himaye edercesine eğilen bir soğuk taşın yanından geçsem"* (s.141) ifadeleriyle öykü zamanı döner.

Öyküleme zamanı, anlatıcının olaylara bakışı ve anlatış biçimine göre şekillenir. Kahraman anlatıcı, öyküleme zamanından geriye dönerek, anı ve hatıralarını özet, dinleme ve mektup anlatım teknikleriyle öykü zamanına taşır. Öyküleme zamanında anlatıcı, öykü zamanında meydana gelen olayları anlatır..

"Ekseri tiyatrodan çıkarken tesadüf ederdim. Arabaya binerken, öyle garip bir edası vardı ki daima karşısında bir yer alarak, sade ahenk olan o zarif tavrı seyrederdim…

O günkü havayı hiç unutamam." (s.95).

Anlatıcının kullandığı *"hiç unutamam"* ibaresi şimdiki zamanda, geçmişin bir anımsanmasıdır. Anlatıcı, öyküleme zamanında geniş zaman kipini kullanarak geçmişte yaşanmış olayları şimdi anlatır.

"*Ruhuma damarlarıma, bütün varlığıma bayıltıcı arzular veren bu müphem, yeni kokuyu hatırladıkça, gözlerimi hâlâ sevdalı bir titreyişle kaparım."* (s.95).

Anlatıcı, vaka zamanında yaşanmış olayları, öyküleme zamanına taşıyarak kendi içinde bulunduğu ruhsal durumu da yansıtır. *"Hatırladıkça"* ibaresi öykü zamanında yaşanılan hatıraların şimdiki zamanda ifade bulduğunu ortaya koyan bir belirteçtir.

"Şimdi ne vakit o servinin altında, yanındaki minimini mezara, himaye edercesine eğilen bir soğuk taşın yanından geçsem, servilerin iniltisi bana onun tatlı sesini, güzel kokulu varlığını getirir. O vakit sevmiş, eziyet çekmiş, zihnini kaybetmiş bir heyulâ olduğunu unutup gül ağacının altında ebediyen dinlenmek üzere parlak çehresini göklere çevirmiş meleği görürüm." (s.141).

Anlatıcı "şimdi" belirteci ile öyküleme zamanını geçmişte yaşanılmışlardan ayrıştırarak anlatı zamanı şimdiye taşır.

Romanda zaman akışı ve kişiler üzerindeki etkisi genel olarak aşağıdaki şekildeki gibidir.

Şimdi Kış	**Geçen Bahar**	**Yaz**	**Sonbahar**	**Kış**	**Bahar**	**Yaz Sonbahar**	**Şimdi Kış**
Öyküleme Zamanı *Sıkıntılı Huzursuz* Ölüm ⇐	(Geriye Dönüş) Öykü Zamanı Başlangıcı *Sıkıntılı* ⇒	Sıkıntılı Huzursuz ⇒	Öykü Zamanı *İyi/Kötü* ⇒	Öykü Zamanı *Huzurlu* ⇒	Öykü Zamanı *Sıkıntılı Huzursuz* ⇒	Öykü Zamanı *Sıkıntılı Huzursuz* Ölüm ⇒	Öyküleme Zamanı *Sıkıntılı Huzursuz* ⇒

Romanda kahraman-anlatıcının zamana yüklediği bireysel anlam, öyküleme zamanından geriye dönülerek, öykü zamanın sıradizimsel olarak verilmesiyle büyük bir derinlik kazanır. Öykü zamanında yaşanan olaylar, bahar mevsiminde başlar yaklaşık 1,5 yıl sonra kış ayında biter. Her mevsim değişimi karakterin ruhsal yapısında da bir değişime neden olur.

2.1.1.6. Mekân

2.1.1.6.1. Çevresel Mekânlar

İnsanın ontolojik olarak oturma yeri olan mekân, insanın evrendeki tek tutunma noktasıdır. İnsanın kendini gerçekleştirmek için gönderildiği beden/dünya, bütün oluşların mekânsal düzlemdeki en geniş yeri, yurtsal imgesidir. Anlatı türlerinde yapısal unsurların bir mekân içinde verilme ihtiyacı da romandaki kişilerin itibari de olsa kendileri için bir

oturma, tutunma yerine ihtiyaç duymalarının sonucudur. Korkmaz, *"Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu "dışarıdaki içerdelik" niteliğinde bir yer"* (Korkmaz, 2007: 401) olarak tanımlar. Eserlerde kendi benliklerini keşfetmeye çalışan anlatı kişilerinin kendi benliklerini kavradıkları yer alan mekân, insanın çevreleriyle bir bütünlük kurmasını sağlar. Edebî türlerde mekâna anlam kazandıran anlatı kişileri, etrafı kavradıkları ve kendileştirdikleri sürece mekânın içinde oturabilir. Mekânın insan olan bağı, eytişimsel bir yapıya sahiptir ve *"insanı mekândan ayırmak mümkün değildir."* (Yardım, 2000: 80). Bu açıdan mekâna sinen insan ruhu, oturma ve tutunma noktalarına yeni bir ruh kazandırır.

Halide Edip Adıvar'ın ilk romanı olan 'Heyulâ', çevresel mekân açısından İstanbul'u ve Fener civarını karakterlerin bir oturma ve tutunma noktası olarak ele alır. Fiziki mekânın sınırlı olduğu romanda Haşim'in konağı, Selma'nın babasının köşkü ve bahçesinde Şahap'ın dairesi, Fener ve Marmara Denizi çevresi gibi mekânlardan oluşur.

2.1.1.6.2. Olgusal Mekânlar

Olgusal mekânlar (Korkmaz, 2007: 403), insanın mekânla ilişkiye girdiği, kendi düşünsel dünyasını mekâna yansıttığı mekândır. Bu mekânlar, romanda karakterlerin sosyal ve psikolojik yapılarına göre anlam üreten/kazanan bir yapıya sahiptir. Romanda bu mekânların başında Haşim'in evi, Selma'nın yatak odası, Şahap'ın küçük dairesi ve Pembe Köşkün bağ yolu gelir. Anlatıcı konumundaki kavrayıcı ben, mekâna işlevsel açıdan yeni anlam yükleyerek, Selma'nın ve kendisinin ruhsal durumlarının mekâna yansımasını sağlar.

2.1.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı-dar mekânlar (Korkmaz, 1997: 170), fiziki boyutuna göre değil anlatı kişisinin ruhsal durumuna göre anlam kazanan yerlerdir. Anlatı kişileri bu tür mekânlarda, zaman, şahıs ve değerler düzleminin bütün unsurları ile bir çatışma içindedir. Kapalı-dar mekân, anlatı kişisi için bütün olumsuzların bir araya geldiği ve kahramanın ontolojik olarak kendine bir tutunma ve oturma yeri bulamadığı mekânlardır. Kahramanın ayağını adeta yere basmakta korktuğu dar mekânlar, olayın karmaşık bir yapıya dönüşmesine neden olur (Duymaz, 2000: 68).

Romanda dar-kapalı mekânların başında Haşim Bey'in konağı, Selma'nın yatak odası ve konağın bahçesi, Selma'nın babasının köşkü ve tek katlı Şahap'ın yaz aylarını geçirmek için geldiği daire bulunur.

Haşim'in evi ve Selma'nın yatak odası, kapalı-dar bir mekândır. Evrensel anlamda sıcaklığı ve huzuru barındırması gereken Selma'nın Haşim ile evlendikten sonra taşındığı ev, huzursuzluk mekânına dönüşür. Düşlerinin mekânı olarak sığınılan ev, Selma'yı adeta

kuşatır, onun zaman zaman kendi benliğinin derinliklerinde kaybolmasına sebep olur. Oysa *"evimiz bizim dünya köşemizdir."* (Bachelard, 1996: 31). Dünyada ilk cennet köşemiz olan ev, 'Heyulâ' romanında buhran ve ihanetin gizlendiği sevginin ve huzurun hiç görülmediği bir mekândır. Ziya'nın, Haşim'in evine yemek için geldiği ilk gün mekâna sinen Selma'nın ruhu, evi soğuk iletişimin olmadığı yalıtık bir kozmosa dönüştürür.

" –Garip bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir. Ondan sonra böyle heyulâ gibi dolaşır, bizi görmez gibidir. Etrafındakilerden habersizdir, geçtiği vakit pek tabiîdir" (s.100).

Selma'nın buhranlarla dolu hastalığının mekâna sinmesi, dinginlik mekânı olan evi labirent oturma yerine çevirir ve onun etrafındaki bütün nesnelerle bağını koparır. Selma'nın hastalandığı bir gün Haşim'in evine gelen Ziya, mekâna sinen hasta ruhla yüzleşir.

"Kapıdan girince uşaklarda bir telaş gördüm. Kalbim zaten müphem bir felaket hissiyle boğuluyordu. Camlı kapının önünde Safi'nin elini çekerken beni görünce şaşıran Ömer'i sorguya çektim.

—Bir şey yok hanımefendinin eski rahatsızlığı efendim, dedi. Fazla izahat almaya lüzum görmeyerek koştum. Haşim'in yazı odasına kadar nasıl gittiğimi bilmiyorum. Kapının önünde karşı karşıya geldik. Çehresi çok kızgındı." (s.107).

Selma'nın psikolojik buhranları evin antolojik kökenli anlamlarını yitirmesine neden olur. Yazarın evi labirent bir yapıya dönüştürmesi, evliliğin imgesi olan evin, istemeden ve hipnotizma yolu ile yapılan ilişkinin bozukluğunu ve yürümeyeceğini simgeler. Hasta yatağında inleyen Selma, anlatı kişilerinin ruhunu da kendisi gibi bozar. İçinde yattığı odayı bütün güzelliğine rağmen yutucu mekâna dönüştürür.

"*Odanın güzel kokulu, beyaz, dağınık eşyaları bile bu azaba ortak gibi, kapalı perdelerin verdiği loşlukla hüzün matem gölgelerine bürünmüşlerdi. Bana geliyordu ki bu sadece bir hasta odası değil, kimsenin anlayıp iştirak edemediği karanlık, soğuk acılarla titreyen hasta bir ruh meskeniydi."* (s.108).

Kendi beniyle uzlaşamayan Selma, buhranlı günlerinde etrafındaki bütün nesneleri, karanlık odası ve karanlık dünyasının içinde yok eder. Kapalı perdelerin verdiği hüzün ve gölgeler, odanın insanı ezen, silen bir yapıya dönüşmesine neden olur. Selma'yı ezen ve onun hastalığı arttıran bu oda, ıstırap ve acının meskenidir. Odanın *"yalıtıcı niteliği, içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparır."* (Korkmaz, 2007: 410) ve hasta ruhun, kendi benliğini yitirmesine neden olur.

Romanda Şahap'ın daire ve atölye olarak kullandığı küçük bina, geçmişin acı ve ihanetleriyle doludur. Bu yönüyle labirent bir özellikle gösterir.

"Küçük binaya ilerledim.

Zaten bir kat olan dairenin pencereleri o kadar alçak ki, binanın esrarlarını karanlığıyla kapatacak gibi eğilen bir çamın arkasında yer almasam odadakiler beni görecekler.

Oda boştu. Siyah perdeler, tozlu statüler birçok şekilsiz alçılar var…" (s.114-115).

"Birdenbire bu garip odayı kanımda sıtmalı galeyanlar, beynimde çılgın cesaretler yaratan bu daha garip kadını seyrederken, bütün bu şeyleri anlayamayan başımda zonklamalarla döndüm." (s.119).

Şahap'ın evi, anlatıcı ve Selma için "karanlık", "esaret" ve "sıtmalı galeyanların" bir diyarıdır. Mutluluk ve huzurun oturma yeri olmaktan çıkan küçük daire, *"kısıtlanmışlığın, korkunun, tükenişin mekânı olur."* (Eliuz, 2009: 55). Ziya, Şahap'ın dairesinde mekânın ölümsüz etkisini bütün ruhunda hisseder. Zira Selma içinde bu mekân özgürlüğün bittiği, kendisi olmaktan çıkıp başka bir varlığa dönüştüğü yerdir.

Romanda kapalı-dar mekânlar, kahramanların bireyselleşmesine izin vermeyip, özgür olarak düş kurmalarına mani olan mekânlardır.

2.1.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

İnsanın mekânla olumlu ilişki kurduğu yerler açık-geniş mekânlardır. Bu mekânlarda insan, ontolojik olarak bir genişler, yayılır ve huzur bulur. İnsanı yaşatan ve yaşattıkça onun düş kurmasına yardımcı olan açık-geniş mekânlar, bireyin özgürlük duygusunu kamçılayan mekânlardır. Birey bu tür mekânlara kendi ruhundan bir parça verdiği gibi, mekânın ruhundan da kendisine bir şeyler alır ve aynileşirler. Bu tür mekânlar, içtenlik mekânı olarak anlatı kişilerini *"içten dışa doğru"* (Korkmaz, 2007: 411) açan bir özellik taşır.

Eserde açık-geniş mekânlar sınırlıdır. Bunun nedeni başkişinin psikolojik buhranlar geçirmesi ve mekânı hastalıklı bir ruh ile anlamlandırmasıdır. Romanda açık-geniş mekânlar, Fener yolu, Ziya'nın evi, tiyatronun bulunduğu yer, Marmara ve Haşim'in salonudur. Anlatıcı kişisi bu mekânlarla sonsuz bir huzur duyar ve kendi ruhsal dünyasını mekâna yansıtır.

"*Ekseri tiyatrodan çıkarken tesadüf ederdim. Arabaya binerken, öyle garip edası vardı ki, daima karşısında yer alarak, sade ahenk olan zarif tavrı seyrederdim. Birçok zamanlar yalnız ayaklarının ufak nazik, belinin ince, giydiği renklerin solgun latif olduğuna dikkatle bakardım…*

O oradan çekilince ben gelirdim. Fakat en adisinden en kibarına kadar o kadına bakmak için durduklarını görmüştüm." (s.95).

Ziya'nın, Selma ile karşılaştığı tiyatro çıvarı, mekânın insana huzur verdiği yerdir. Zira anlatıcı kullandığı *"eda, sade, zarif, nazik, latif"* gibi sıfatlar, Selma'nın etkisi ile söylemiş olsa da anlatı kişisi bu mekânda mutluluk ve huzur içindedir. Meçhul olarak adlandırdığı çehreyi gördüğü bu mekân, ontolojik olarak onun açılmasını kendini ve "*Ben" ini kolaylıkla fark etmesini sağlar."* (Bachelard, 1996: 78).

Ziya'nın kendi "Ben" ini fark ettiği bir diğer açık-geniş mekân, onun evin penceresinden dışarıya baktığı anda ortaya konur.

"Geçen bahardaydı, bir sabah erkenden pencereyi açmıştım, denizlerin üzerine yayılan beyazımsı dumanların esrarına sabah, pembe, turuncu bulutlar, gölgeler serpiyordu. Ağaç zirvelerinden yaprakların arasına doğru kayan rüyamsı bir güz rengi yeni doğan ışıktan, başka bir hayat, zengin bir neşe kazanıyordu." (s.95).

Anlatı kişinin huzur bulduğu bu yer, mekânın farklı zamanlarda içinde yaşayan insanlara farklı düşler sunmasını sağlar. Böylece insan, mekân içinde anıları ile düş kurar. Mekânın içinde düş kuran birey, kendi varlığının da içine dalarak, kendi varlığının sınırlarını keşfeder.

"Servilerin arasından dönerek Fener'in yanındaki ağaçlara doğru gidiyordum. Bu aralık denizin üzerinde Adalara doğru incelen bir hattın mevcudiyetine, suların kıvrıntılarına baka kaldım. İstiğraktan başımı kaldırınca, diğer bir tablo gözüme cezbetti. Mavilikten ufka karışarak, beyaz duman yığınları şafağı karşılayan sevdalı renkler, denizin uykusunu örten tülümsü bir şeker renk vardı ki insan bunlara baktığı zaman dalar düşünür" (s.96).

Kahramanın kendi içine dalarak düş kurduğu, maviliğin ufukla birleştiği bu mekân, özgürlüğün ve kendi oluşun mekânıdır. Mekânın insanla bütünleştiği bu yer, doğaya dönüşen bir adımı olarak bütün içtenliği ile insanı kendine davet eder. Birey kendini doğaya dönüştürerek, mekânla ontolojik anlamda bir ilişki kurar. Anlatı kişisinin kullandığı *"beyaz ve deniz"* ibaresi "mavili-sonsuzluğu" kucaklayan ruhu, düşlerin doğrucu bir imgesi olan "su-rüya-dalmak" kavramlarıyla mekâna akışkan bir kimlik kazandırır.

'Heyulâ' romanında açık-geniş mekânlar, anlatı kişilerinin kendine dönüşlerinin ve kendi oluşlarının mekânsal düzlemleridir. Sonsuz bir huzur diyarı olan açık-geniş mekânlar romanda anlatı kişileri için fiziksel ve düşünsel sığınaktır.

2.1.1.7. Şahıs Kadrosu

2.1.1.7.1. Başkişi

Başkişi, romanın dramatik aksiyonuna göre yön veren ve tematik gücün oluşmasını sağlayan kişidir. Romanın en önemli karakteri olan bu kişiler, *"dinamik anlatımı oyun kurucu(su)"* (Bourneur-Real, 1989: 153) olarak romana derinlik kazandırır. Stevick'e göre "*başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da dada karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönelen karakterlerdir."* (Stevick, 2004: 173).

Romanın başkişi Selma'dır. Selma, yirmi iki yaşında genç bir bayandır. Anlatıcı Selma'yı Fener'de tiyatrodan çıkarken fark eder ve ona tutkulu bir şekilde âşık olur.

"Ruhumu bu güzel heyecanlarla okşayan, tavırları güzel çehresini bile merak etmezdim. O oradan çekilince ben giderdim. Fakat en adisinden en kibarına kadar o kadına bakmak için durduklarını görmüştüm." (s.95).

Kahraman anlatıcı Ziya'nın, anlatının merkezine koyduğu ve etrafındaki bütün insanların ilgisini çeken Selma, etkileyici ve içe dönük kişiliği ile insanları etkisine alır. Selma'nın hakikatten uzak çehresi, gerçeğin oynandığı sahneden, yaşamdan kaçan kendi içine dalan bir kadının yüzünü andırır. Selma'nın şairane ruhu ve musiki ile olan ilişkisi, Batılı kadın kimliğini romanda derinleştirir. Parçalanmış benliğinin çıkmazları içinde kendi içsel köşesine çekilen Selma, bilinçaltında bastırdığı iç dünyasına kimsenin girmesine izin vermez. Haşim:

"—Bizim Selma'nın şairane yaradılışı vardı. Böyle başköşelere çekilir, dedi." (s.99).

Selma'nın mekânsal anlamda yalnızlık duygusunu artıran köşelere çekilmesi, yaşadığı veya yaşayacağı psikolojik buhranın bir işaretidir. Kişinin kendini köşeye/lere çekmesi bir hesaplaşmanın göstergesidir. İnsan, psikolojik olarak kendini yeniden kurmak için yalnız kalmayı ve ücra köşelere sığınmayı yeğler. *"İnzivaya çekilme, diğer insanlardan kendini uzak tutma, insan ilişkilerinden doğabilecek acılara karşı akla gelen korunma yöntemidir."* (Freud, 1999: 37). Selma'nın inzivaya çekilmesi, Şahap'ın kendisini ihanete sürükleyen çıkmazlarının bir sonucudur. Selma'nın, Haşim ile evlenmesini sağlayan Şahap, onun evliliğinin ve geçmiş yaşamının olumsuz imgeleriyle yüklü bir kişidir. Bahar ve yaz aylarında Selma'nın babasının köşkünün bahçesindeki binaya gelen Şahap, bu gelişle Selma'yı buhrana sürükler. Şahap'ın gelmesiyle Selma'nın parçalanan benliği, sessizce kendini dışa kapatır. Haşim, Selma'nın bu şekilde aniden değişmesine bir anlam veremez. Selam'ın bahar ve yaz aylarında artan buhranları, yaşamı içinden çıkılmaz bir hale getirir.

"Hanım hasta mıdır? Ne için böyle duruyor?

Arkadaşım ufak bir iç çekmesiyle cevap verdi.

—Garip bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir. Ondan sonra böyle heyulâ gibi dolaşır, bizi görmez gibidir." (s.100).

Başkişi Selma'nın hastalığı, etrafında bütün değerlerin kendiyle beraber bir sessizliğe dönüşmesine neden olur. Onun sessizliği ve içine yönelmesi, nevrotik sancılarının artmasına sebep olur. Bahar, bütün güzelliği ile etrafı diriltirken Selma'yı buhranlar içinde bırakır. Nevrotik soruları, onu şizofren bir kişiye dönüştürür. *"Nevrotik bir yaşam tarzının incelenmesinde her zaman bir rakipten kuşkulanmalıyız."* (Adler, 2004: 21) diyen Adler, bahar ile karşı konağa taşınan Şahap'ın Selma üzerindeki baskısını rakip bir güç olarak ortaya koyar. Nitekim Selma'nın teyzesinin kocası olan Şahap, Selma'yı hipnotizma ederek oğlu Rıfkı'dan ayıran ötekileşmiş bir kişidir. Selma, hipnotizma edilmiş benliğin kurbanı olarak Şahap'ın işlemiş olduğu günahın kirlenmişliği altında kendi benliğini bulmaya çalışır.

Selma'nın hipnotizma ile körelen veya parçalanan bilinci, masumiyeti simgeleyen kadınsal kimliğini ihanetin kurbanı yapar.

"Kocasını babasının köşküne gidiyorum diye aldatarak Şahap'ın atölyesine gelmiş olacak." (s.114).

Ziya Şahap'ın atölyesinde ihanetinin simgeleri olan mektupların bulunması, Selma'nın nevrotik ve şizofren kişiliğinin nasıl ve neden oluştuğunu açıklar.

"Maksadım senden şikâyet değil, ne kadar çırpınsam, isyan etsem, bir bakışla, bir hareketle elleri, gözü bağlı bir esir gibi, beni istediğin noktaya sevk edersin, bunu biliyorum. Fakat cevap ver, söyle, bir baş ağrısını geçirmek için başladığın ilk ipnotizm tedavisi benliğimi, dimağımı, battal bıraktı tüylerim ürpererek düşündüğüm uçurumları bana atlattı." (s.121).

Selma'nın benliğinin oluşması ve kendi kişisel dünyasını kurmasına izin vermeyen Şahap, onun yalnızlığının ve içe dönük kişiliğinin tek sebebi olur. Selma, *"romanın yazılış amacı ve var oluş sebebi"* (Korkmaz, 1997: 293) olduğu için Şahap, Haşim ve Ziya onun hayatını derinleştirip çözmeye çalışır. Bu çözüm esnasında Şahap'tan hamile kaldığını öğrenen Selma, bir anne içgüdüsüyle yasak ilişkinin meyvesi olan çocuğu doğurmak ister. Ancak Şahap, Selma'nın çocuğu doğurmasını istemez. Kadının annelik içgüdülerini tüm yönleri ile yansıtan Selma'nın, geçirdiği kötü bir buhran sonucunda ihaneti ortaya çıkar.

Selma'nın çocuğunu doğurduktan iki ay sonra onu kaybetmesi, bir annenin evrensel anlamda çocuğu ile kurduğu bağı göstermesi açısından önemlidir. Çocuğunu kaybetmeye

dayanamayan Selma, Şahap'ın da öldüğünü duyunca yaşayan bir ölüye dönüşerek bilincini yitirir ve ölür.

Selma, romanda istemeden içine düştüğü bir ihanetin kurbanı olur. Yaşamış olduğu psikolojik buhranlar, geçmiş ve hal zamanında yaşadığı trajik olaylar, onu kendi benliğine yabancı, başkasının esiri olmuş bir kişiye dönüştürür. Yazar, Selma karakteri ile kadınımızın bireysel yaşamındaki açmazlarını ele alır.

2.1.1.7.2. Norm Karakterler

Romanda başkişinin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan norm karakterlerin, *"kahramanların kusurlarını yansıtma, somutlaştırma gibi fonksiyonları vardır."* (Korkmaz, 1997: 298). Bu açıdan norm karakterler, *"başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan"* (Stevick, 2004: 179) kişilerdir.

'Heyulâ' romanında norm karakter Ziya'dır. Ziya, kahraman anlatıcı olarak roman içinde konumlanır ve başkişi Selma ile tanıştıktan sonra hayatı değişir. Selma'yı tiyatro çıkışlarında gören Ziya, Selma'nın kişiliğinden etkilenir ve ona tutkulu bir şekilde âşık olur. Ziya, onu görmek ümidiyle durmadan Fener yolunda gezer. Ziya, Batı kültürüyle yetişmiş duyarlı bir kişidir. Doğa ve insanlara olan ilgisi, Ziya'nın çevresine bakış açısını da bize yansıtır.

Ziya, Selma'nın eşi Haşim'in mektepten arkadaşıdır. Bir gün Haşim'le karşılaşırlar ve Haşim'in onu kendi evine davet eder. Ziya, eve vardığında Selma'nın Haşim'in eşi olduğunu öğrence çok şaşırır. Selma'yı böyle bir rastlantı sonucu tanıyan Ziya, bu tanışmadan sonra Selma'nın kendini gerçekleştirmesi için elinden gelen her şeyi yapar. Haşim'in, Selma'yı aldatmasına üzülen Ziya, Selam'ın temiz yüzüne sinen acıya bir anlam vermeye çalışır.

"—Bizim Selma'nın şairane yaradılışı vardır. Böyle boş köşelere çekilir, dedi. Bilmem neden kalbimde bir acı duydum." (s.99).

Ziya'nın, Selma'ya acıması ve bunu kalbinin derinliklerinde duyması ona karşı olan duygularının temiz olduğunu gösterir. Haşim'in Selma'yı görmesine dahi tahammül edemeyen Ziya, kış mevsiminin gelmesiyle onun hayatında yer edinir. Başkişi ile musiki ilgileri açısından örtüşen Ziya, Batı musikisine ait "*Faust'un,"Günlerin sevinçle dolu olduğu zaman*" (s.103) parçasını çalınca birbirlerine yaklaşırlar.

"*O iki saatlik mahremiyette bu kadının öldürücü cazibesini bile unutmuş, kadın olduğunu aklıma getirmeksizin cinsiyetten arınmış bir ruh dostu diye telâkki etmiştim."* (s.104).

Selma'nın buhranlı hayatına bir ruh dostu olarak giren Ziya, Selma'nın mutlu olmasını ve *"içe dönük"* yalnız ve temkinli yaşamından "*dışarı dönük"* (Tarhan, 2005: 34-

35) bir yaşam sürmesini sağlar. Nitekim Selma'nın kendine ihanet ettiğini öğrenen Haşim'e bu durumdan sadece Selma'nın sorumlu tutulmayacağını söyleyecek kadar, onun saf ve temiz olduğuna inanır.

"—Selma ihanet etsin, kadınların en hası, en iyisi. Ağzımı açabilsem de ona Selma'nın karşı konulmaz bir nüfuzun tesiri altında bu felakete düçar olduğunu söyleyebilsem… Hayır, bir kelime… Söyleyemem, fakat Selma ne olacak?" (s.127).

Selma'yı korumaya çalışan Ziya, roman boyunca Selma'nın yanında yer alır. Onun işlediği günahı dahi saf, temiz bir ruhun istemeden içine düştüğü bir durum olarak değerlendirir. Selam'ın çektiği ıstıraba ve bu ıstırap sonrasında trajik ölümüne üzülen Ziya, roman sonunda hastalanarak bilincini yitirir. Ziya'nın bir ışık olarak aydınlattığı Selma'nın hayatı, onun ideal bir kişi olarak başkişinin yanında yer aldığını gösterir.

2.1.1.7.3. Kart Karakterler

Başkişinin kendini gerçekleştirmesine izin vermeyen ve romanda değerler dünyasının oluşması ve çatışmanın meydana gelmesine olanak sağlayan *"kart karakterler"* (Stevick, 2004: 178) tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırır. Bu karakterdeki kişiler, yalınkat bir özelliğe sahip oldukları için değişmeye kapalı ve karşıt değerleri simgeleyen konumdadır.

Romanda Şahap bir kart karakterdir. Selma'nın teyzesinin kocası olan Şahap, Avrupa'da eğitim almıştır. Selma'nın baş ağrısını tedavi etmek için uyguladığı hipnotizma onun, Selma'nın bilincini ele geçirmesine ve psikolojik buhranlar yaşamasına neden olur. Sanatçı bir kişiliğe sahip olan Şahap, insanî değerlere ötekileşmiş biri kişi olarak Selma'nın kendini gerçekleştirmesine izin vermez.

Selma'nın dünyasına giren bu karanlık yüz, oğlu Rıfkı'nın beşik kertmesini hipnotizma yolu ile kendine aşık eder. Selma, hipnotizmanın etkisi ile kendi benliğini yitirerek Şahap'ın esiri haline gelir. Şahap, *"yıkıcı karakter"* (Fromm, 1985: 25) olarak, Selma'nın benliğini sömürmesi, onun Rıfkı ile ayrılmasına, Rıfkı'nın veremden ölmesine sebep olur.

Benliği ve bilincini Şahap'ın emrine veren Selma, Şahap'ın Fener'deki yazlıklarının karşısına yazı mevsimini geçirmeye gelmesi ile sarsıcı buhranlar yaşar. Selma, Şahap'ın kendisinden uzak olduğu zamanlarda sevincin ve saflığın timsali olarak hem eşini hem de Ziya'yı kendi iç dünyasına davet eder. Ancak Şahap'ın, Selma'ya yaklaşmasıyla Selma hastalanarak içine kapanır ve adeta bir hayalete "heyulâ"ya dönüşür.

"—Ah bu kadınlar, dedi. Al sana bir buhran daha, istersen seni yanına götüreyim. Kardeş bu kadın beni çıldırtacak. Bu sabah yeni taşınan, babasıyla Şahap Bey'in yanında konuşurken birden bire bir buhran… Şezlongun üzerinde hâlâ kıvranıyor.

Zihnimde alevlenen bir şüpheyle sordum:

—Şahap kim oluyor?

—Ne bileyim, akrabalarından bir heykeltıraş, perişan bir herif." (s.107).

Şahap'ın değersel anlamdaki yıkıcı yönü, Selma'nın onu görmesi ile tekrardan buhranlı bir kişiliğe dönüşür. Bu acılar geçmişte yaşanan ve devam edecek olan acıların yüzeye çıkışıdır. İpnotizma yolu ile Selma'nın hayatını ele geçiren Şahap, bütün içtenlik duygularına rağmen Selma'yı sömürür. Onun bilincini baskı altına alır.

""Şahap, Şahap bugün aklım başımda olarak son kat'î sözümü söylemeye geldim, çünkü senin yanında muhakeme etmek kabil olamıyor…" (s.116).

Selma'nın insanî değerler açısından yitikleşmesine neden olan Şahap, onun akıl ve *"duygusal yeterliliklerinin"* (Goleman, 2000: 361) çökmesine neden olur ve ona muhakeme etme fırsatı vermez.

Yıkıcı kimliğe sahip olan Şahap, Selma'nın ıstıraplar çekmesine kocasını aldatmasına neden olur. Karanlık bir yüz olan Şahap, kendisinin olan ve Selma'nın karnında taşıdığı çocuğun doğmasına bile izin vermez. Şahap bu yönüyle yıkıcı ve sömürü bir kart karakter olarak romanda, tematik gücün karşısında yer alan karşıt değerlerin kişisel görüntüsüdür.

Selma'nın kocası Haşim de romanda kart bir karakterdir. Eşinin hastalığına ehemmiyet vermeyen ve onun hastalığından faydalanarak hizmetçilerle yatıp kalkan ötekileşmiş bir kişidir. Karısının hastalığına çok üzülen Ziya'ya çıkışan Haşim: *"—Adam sen de. Katinalar, Eleniler beni teselli eder. Sofracının ne kadar yuvarlak olduğuna dikkat ettin mi?"* (s.101) diyerek Selma'ya ihanet ettiğini ifade eder. Karısını aşırı hayalci hatta deli olarak adlandıran Haşim, Selma'nın Şahap ile kendisini aldattığını duyar duymaz yeni bir kadınla evlenir. Selma'nın çocuğunu yitirmesi ile girdiği psikolojik durumla yakından ve içtenlikle ilgilenmez. Bu yönüyle Haşim'de kart bir karakterdir.

2.1.1.7.4. Fon Karakterler

Romanda psikolojik derinliği az olan fon karakterler, romandaki sosyal ortamın oluşması ve olayların gerçeğe yakın bir şekilde verilmesi için anlatıya yerleştirilen *"dekoratif unsur niteliğindeki"* (Aktaş, 2000: 142) kişilerdir. Romanda bu kişilerin üstlendiği herhangi bir görev yoktur.

Romandaki fon karakterler; Rıfkı, Selma'nın babası, Teyzesi, Salim Efendi, Haşim'in yeni karısı İsmet ve hizmetçilerden meydana gelir.

"*Bir aralık Midilli'deydiniz. Rıfkı ile nişanımız resmen tahakkuk ettiği, evlenme günü iki sene sonra için kararlaştığı zaman döndünüz. İki aya kadar nikâhımız olacaktı. Rıfkı nasıl hülya dolu, ateşli, temiz bir saadetle kanatlanmıştı."* (s.122).

Rıfkı, Selma'nın ve Şahap'ın ihanetinin gerçeğimsi ve trajik bir hal alması için yerleştirilmiş bir karakterdir. Selma'nın kendisinden ayrılmasına hiçbir tepki göstermemesi, Rıfkı'nın fon karakter olduğunu gösterir. Eğer romanda bir derinliğe sahip olsaydı sevdiği kadın için savaşırdı. Oysa Rıfkı Selma'yı kazanmak yerine pasif bir konumda kalarak onun tekrardan kendine gelmesini arzular. Ancak bu da olmayınca veremden ölür.

Romanın bir diğer fon bir karakteri Selma'nın babasıdır. Selma'nın hastalığını iyileştireceği kanısıyla onu Şahap'ın kirlenmiş kollarına emanet eder. Roman sonuna kadar kızı için kaygılanan bir babadan çok yazın tatilini geçirmek için yazlığına gelen baba rolünden sıyrılmamış bir figüran olarak karşımıza çıkar.

Genel olarak romandaki fon karakterler, romandaki tematik kurguya direkt olarak herhangi bir katkı sağlamayan ancak romanda sosyal ortamın gerçeğe yakın bir şekilde oluşmasını sağlayan kişilerdir.

2.1.1.8. İzleksel Kurgu

Selma'nın yaşamış olduğu nevrotik sancılar esere psikolojik bir boyut kazandırır. Zira Selma'nın ruhsal çöküşleri, romanın tematik kurgusunu oluşturur.

'Heyulâ' romanında entrika kurgu ve çatışmayı sağlayan değerler aşağıdaki *"KORA"* (Korkmaz, 2002: 273) semasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Selma, Ziya, Rıfkı, Gülgün.*	*Şahap, Haşim, Selma'nın Babası, Hizmetçiler.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk, Sevgi, Sadakat, Kendilik, Şefkat, Fedakârlık, Evlilik, İdeal İnsan.*	*Yabancılaşma, Sömürü, Yozlaşma, İhanet, Bencillik.*
Simgeler Düzeyinde	*Kadın, Anne, Çocuk, Sonbahar, Kış.*	*Şahap'ın Binası, Yatak Odası, Heyulâ.*

Tablo-1: *'Heyulâ' romanındaki kişilerin yaşamlarındaki kırılma noktaları.*

2.1.1.8.1. Aşk/Sevgi

Halide Edip Adıvar, bütün romanlarında aşkı bütünleyici, yaklaştırıcı ve değiştirici bir güç olarak algılar. Aşk ve sevgi *"Ben"in kendini bulup tanımasında taşıyıcı bir güçtür. İnsanı özgürlüğe taşıyan sevgi ve aşk,"* (Ülken, 1999: 66) ideal insan olmak için insana verilen diriltici bir edimdir. Halide Edip'in de eserlerinde aşk/sevgi, *"ruhsal bir gelişim içinde görülür"* (Uyguner, 1994: 42). Kadınlar sevgi ve aşkın merkezi gücü ve çekici gücüdür. "*Hemen hemen "ezeli aşk üçgeni" üzerine oturtulmuş bir vak'a şeması taşıyan"*

(Bekiroğlu, 1999: 46) roman, anlatı kişilerinin kendini gerçekleştirmesinde dönüştürücü bir özellik gösterir.

'Heyulâ' romanında aşk/sevgi, bireysel boyutlu bir derinliğe sahiptir. Ziya'nın, Selma'yı ilk görüşte ona tuhaf bir şekilde tutulması, sevgi ve aşkın insanda her zaman aktif bir güç olarak bulunduğunu gösterir. Ziya, Selma'yı gördüğü ve görmek için geldiği tiyatro çıkışında onun diğer insanlardan farklı olduğunu anlar. Bu yönüyle aşk ve sevgi bir seçme, ayırma ve fark etmedir. Ziya'nın, Selma'yı fark etmesi onun ferdî boyutta yaşayacağı gizli aşkın başlangıcıdır. Ahlaklı bir sevgi ve aşka sahip olan Ziya'nın Selma'yı fark etmesi ve onun farkındalığını sezmesi onun arzusunun nesnesine yönelmesine sebep olur. *"Sevgi merkezkaçtır; nesneye doğru gerçek bir ilerleyiştir; süreklidir ve akışkandır."* (Gasset, 2005: 12). Selma'ya doğru ilerleyen Ziya, sevgisinin aşka dönüşmüş imgesini sessiz, bir ruh olarak anımsar.

"Ruhumu bu güzel heyecanlarla okşayan, tavırları güzel kadının çehresini bile merak etmezdim. O oradan çekilince ben giderdim. Fakat en adisinden en kibarına kadar o kadına bakmak için durduklarını görmüştüm." (s.95).

Ziya'nın merkezdeki Selma'ya çekilişi, onun "*aşkta var olmasını"* sağlar. Selma'ya duyduğu salt duygusal etkiler, ferdi boyutta Ziya'yı bütün yönleri ile işgal eder. Artık her yerde "meçhul çehreyi" arar. Arayış, özünde aşkı bulma onunla bir bütün olma isteğinin bir sonucudur. Bütün olma isteği arttıkça Ziya'nın Selma'ya karşı beslediği aşk ve sevgisi çoğalır. Bunun nedeni Selma'nın meçhul kimliği ve kişiliğidir. Giz ve sır, aşkı büyütürken, sevgiyi artırır.

"Hayatımı, vücudumu, hizmetine sarf edecek, sonra onu sevmek için hayatı da kısa görerek ebediyet arzuları uyandıracak bir varlığa, gördüm ki tesadüf etmiştim…. Elele vererek insanın ebediyen yalnızlığa mahkûm olmadığını ispat edelim. Kalbimiz bir parça atsın, ruhlarımız birbirine sığınsın, böylece ebediyete kadar gidelim." diyecektim" (s.97).

Sevgi ve aşkın acar kişisi olan Selma, Ziya'nın kalbinin bütünleşmek için attığı ulaşılması zor kişidir. Ruhların birbirine sığındığı bir sığınak olarak ortaya konan sevgi, hayatın ve vücudun uğruna feda edilecek kadar kuvvetlidir. Yazara göre aşk ve *"Sevgi, yaşamın ta kendisi, yaşamda sevginin bir yansıması"* (Benazus, 2002: 30) olarak insanı değiştiren ve ona yeni bir dünya sunan değerler bütünüdür. Ziya'nın *"Gel birbirimizi sevelim"* ifadesi insanın sev(il)me ihtiyacının bir sonucudur. İnsan ontolojik olarak her zaman sev(il)mek ister. Böylece ruhî olarak tam olur. Ancak romanda Selma'nın "heyulâ" - hayaleti andıran-çehresi, aşk ve sevginin bir hastalıklı ruhun sessizliğine gömülmesine neden olur.

Selma'nın psikolojik rahatsızlığı ve geçirdiği buhranlar onun etrafına kapalı, çevresindeki olan bitenden bihaber bir kişiliğe dönüşmesine neden olur. Lakin Ziya'nın kendisine karşı gösterdiği içtenlik dolayısıyla ona sığınır. Kendini Ziya'ya açar. Ziya da bu hastalıkta ilgiye muhtaç kadına bütün benliğini verir. Onu bir arkadaş olarak görür. Kalbini ona açar, onun kendini yeniden var etmeye çalışır. Zira aşk ve sevgi *"bireyin kendisine, özgür yaratımına zevkine, mutluluğuna dönüşüdür."* (Touraine, 2002: 88). Selma'nın Ziya ile uyuşması, Ziya'nın ona karşı hayranlığını daha da artırır.

"O iki saatlik mahremiyette bu kadının öldürücü cazibesini bile unutmuş, kadın olduğunu hatırıma getirmeksizin cinsiyetten arınmış bir ruh dostu diye telâkki etmiştim." (s.104).

Ziya'nın Selma'ya karşı sevgisi iki kişinin dost olmasını sağlar. Aşk burada birleştirici, tanıştırıcı, sıcak ve huzur verici duygu olarak anlamlandırılır. Masum ve cinsellikten arınmış sevgi ve aşk, ideal kadın etrafında ele alınmıştır. "*İlkin aşk konuları üzerinde durmuş, bireysel tutkuları özellikle kadın psikolojisini izlemiş"* (Kudret, 1998: 64) olan yazar, kadın ve erkek arasında sevgi ve aşkı kadını merkeze alarak büyütmüştür. Erkek aşkları hep tabii, içten olmayan kadın aşkı ise erkekleri kendine çeken bir güç arz eder. Ziya'nın, Selma'ya karşı gizli aşkı, arkadaşı Haşim'in eşi olması dolayısıyla büyük bir gize dönüşür. Haşim'in karısına olan sevgisi özde iyi olsa da karısına ihanet etmekten onu men etmez. Zira aşk ve sevgi sonuna kadar bağlılık ve sadakat ister. Selma'nın kendisini Şahap ile aldattığını öğrenen Haşim, onu hemen hayatından çıkarır ve yeni bir kadınla evlenir. Burada kocanın sevgi ve aşkının sadık olmadığı belirtilir. Oysa Selma, hipnotizma sonucunda Rıfkı'yı unutmuştur. İnsanın bilincine verilen zarar, aşkın doğasını bozmuştur. Aynı zamanda yazar bilinci yerinde olmayan, bilincini yitirmiş kadına yasak ilişki yaşatarak bilinçli Türk kadının böyle bir ilişki yaşamayacağını ima eder. Aksi takdir bu ihanet söz konusu bile olamaz. Selam'ın ihaneti ya da yasak aşkı bilinç yitiminin bir sonucudur ve bu aşkta kendini kaybeden de yine odur. Bu yönüyle aşk ve sevgi bilinçli bireylerin kendilerini bulduğu bir yolculuktur.

Romanda bir diğer sevgi imgesi, çocuktur. Selma, Şahap'ın kendisini hipnotizma yolu ile ele geçirmesinden sonra başlayan yasak ilişkilerinden Gülgün (Melal) isminde bir çocuğu olur. Şahap çocuğun olmasını istemez ancak Selma bir anne içgüdüsüyle çocuğunu doğurur. Selma'nın çocuğuna karşı gösterdiği anne sevgisi, romanda yüceltilen bir değerdir. Şahap'ın ölmesi ile büyük bir buhran yaşayan Selma, yaşadığı buhran içinde annelik içgüdüsü ile çocuğunun olduğunu hisseder.

"Bilmem o harareti arasında Selma nasıl çocuğunun varlığını hissetmişti. O gözünün önünden kaybolur olmaz humması şiddetlendi. Bir çılgın gibi bağırdı." (s.135).

Selma'nın çocuğuna duyduğu sevgi, saf ve karşılıksız olan bir sevgidir. Zira anne dünyadaki ilk evimiz ve barınağımız olarak bize sevgi ve yaşamayı öğretir.

"—Senin o kocaman ellerinle yavrumun minimini ellerini kopartır mıyım, sen onu acıtırısın, ya, bana bugün bir salkım ver de Gülgün'e götüreyim. Sevdiğim yok diyorlar, fakat hayır bu doğru değil." (s.138).

Selma'nın anne olarak gösterdiği sevgi, çocuğunu yitiren bir kadının trajedisidir.

Romanda sevgi ve aşk, insanları birbirine yaklaştıran bütünleyici bir güç olarak ele alınır. Yazar, vakaları aşk/sevgi izleği etrafında derinleştirerek, kahramanların psikolojik durumlarını tahlil eder. Selma'nın bilincini Şahap'ın emrine vermesi, Ziya'nın Selma'nın benliğini bulmak için çıktığı sevgi-aşk yolculuğu ile çözülür. Yazar, romanda aşkın yaşanması, ortaya çıkması ve mahiyetini Batılı bir hayat tarzı içinde kadın erkek ilişkisine bağlı olarak kabul edilmiş bir değerler bütünü olarak ele alır. Bireyin iç dünyasının sosyal ve geleneksel değerleri öteleyerek aşk, sevginin etrafında ele alınışı, ferdî duyguların yeniden Batılı bir tarzda yorumlanmasını gerektirir. Yazar Batılı bir yaşam süren Ziya, Haşim, Şahap ve Selma'nın bireysel yaşamlarını aşk ahlakı etrafında değerlendirir.

2.1.1.8.2.Yabancılaşma Sorunu

Birey veya toplumun kendine ve kendi değerlerine duyarsızlaşması, öteki olmasıdır. *"Yabancılaşma, bir olgunun kendisinden başka bir olguya dönüşmesidir."* (Serdar, 1996: 29). İnsan, yabancılaşma sonucunda kendine, çevresine ve toplumun değerler yargısıyla çatışır. Çatışma en geniş anlamıyla ontolojik kökenli bir uyuşmama sorunudur. Kişi kendisi ve değerleriyle ne kadar çok çatışırsa o derece kendini güvensiz, yalnız, ötelenmiş ve yalıtılmış hisseder.

Halide Edip Adıvar da ilk romanı olan 'Heyulâ'da bireyin kendine nasıl yabancılaştığını, kendi "ben"inin hipnotizma yolu ile nasıl baskı altına alındığının altını çizer. Böylece "*kişiler, kendileri olmaktan, insanî değerlerinden farkında olmaksızın uzaklaşır"* (Sazyek, 2008: 19) ve kendi içlerine kapanır. Kendi içine kapanan birey, kendisiyle büyük bir uyum sorunu yaşar ve kendi kendine yabancılaşır.

Romanda bireyin kendine ve değerlerine karşı bir yabancılaşma söz konusudur. Selma'nın yaşamış olduğu hastalık, bilinç yitimi/silinmesi onun kendi olmasını engeller. Selma, bu hastalığa her tutulduğunda "ötekileşerek" bir başkasına dönüşür. Onun kendi "ben"ine yabancı olmasıyla büyük bir yalnızlığa dönüşen yaşamı, Şahap'ın bahar ve yaz aylarında ona yaklaşması ile zirve noktasına çıkar. Selma kendi "ben"ini hipnotizmanın etkisi ile baskı altına alır ve yaşadıklarını bilinçaltının karanlık mahzenine gömer. Böylece

geçmişi, kültürü, kimliği ve kişiliğini gerçek olandan ziyade başkasına ait olanla yeniden kurar.

"—Artık yetişir, beni öldürür, bak boğuluyorum." (s.108) diyen Selma, yaşadığı buhranın etkisiyle bilinçaltında bastırdığı korkularıyla yüzleşir ve savaşır. Kişinin kendisini öldürmek istemesi bireysel açıdan Selma'nın kendine, insanlık değerlerine yabancılaştığını gösterir. "*Nevrotik yabancılaşmış hasta, (kendine) yabancılaşmış bir insandır. Kendisini güçlü hissetmez. Korkmaktadır ve çekingendir çünkü kendini kendi eylem ve yaşantılarının öznesi ve yapısı olarak görmez."* (Fromm, 2001: 61). Selma'nın kendi özüne başkaldırarak ölmek istemesi, bilinçaltında "olumsuz öteki" imgesi olan Şahap'ın onun bilincini köreltip onu sömürmesine tepkidir. Bu tepki ileri boyutta Şahap'ın baskıları ile benlik ve kişilik bölünmesine sebep olur. Selma'nın kişilik bölünmesi yaşaması, onun "*benlik çöküntüsü (benlik krizi) ve benlik çözülmesine yol açar."* (Tural, 2000: 3).

"—Hayır, diyordu, hayır artık itaat etmeyeceğim. Nefesinde ölüm rüzgârı var, ruhumu donduruyor. Dur, niçin bakıyorsun, yeşil noktaların deliyor, bakıyor. Görmüyorum. Temin ederim kimseyi görmüyorum mahkûm zelil…

"Yalnız benim, benim esirimsin Selma! Pöh! Zaaf ne oluyor… Sen yalnız benim esirimsin Selma!" (s.109).

Sema'nın sayıklamaları ve "öteki ben"iyle kavga etmesi, kendini tanımlayamayan hasta bir ruhun yaşadığı kavgadır. Yabancılaşma nevrotik bir boyuta ulaşınca birey bütün değerleri ile çatışır. Hatta ileri boyutta kendine söz geçiremez ve benlik yitimine uğrar. Selma'nın benlik yitimine uğraması, "öteki ben" ile mücadele etmesine neden olur. Ancak içteki ses *"Sen yalnız benim esirimsin Selma!"* diyerek onu kuşatır. Kuşatılmış birey tıpkı Selma gibi etrafına ve kendine bağırır. Bağırma yabancılaşmanın sese dönüşmüş bir imgesi, *"saldırının, savaşın, kıyımın sesli eşiğidir."* (Gasset, 1995: 31).

"Bütün varlığım soğuk geniş bir beyaban." (s.123).

Kendi varlığını soğuk ve anlamsız bulan birey/Selma, anlamsızlık duygusu çeker. Kendine anlam vermeme bireysel yabancılaşmanın temel sonuçlarından biridir. Kendini anlamsız bulan Selma da kendine küfürler ederek bu durumu ortaya koyar.

"*Bütün varlığıma bulaştırdığın alçaklık ve murdarlıkla başka namuslu adamları niçin kirletmeli?"* (s.123).

Anlatı kişinin varlığına bulaşan, *"alçaklık ve murdarlık"* kendi "ben"iyle öteki arasındaki çatışmanın boyutunu gösterir. Selma'nın benlik bilincinin farkına varması onun kendine ve değerlerine karşı olan öteki ben"iyle yüzleşmesiyle olur. Zira *"İnsan ben bilincini ötekinin aynasında üretebilir."* (Kılıçbay, 2000: 77-79). Romanda bireysel

yabancılaşma Selma'nın hasta ruhunu, benliğini yitikleştirip ötekiye dönüşmesiyle büyük bir trajediye dönüşür.

Romanda dönemi itibariyle toplumsal anlamda bir yabancılaşma vardır. Toplumda kurucu birleştirici unsur olarak ele alınan kültürel ve geleneksel değerler insanî ilişkilerin normlara uygun şekilde oluşmasını sağlar. *"Toplumsal normlar sıkı örülmüş bir ağ gibi kişiliği sardığı gibi kişinin eylem ve davranışlarını"* (Atıker, 1998: 67) da biçimlendirerek insanın toplumsallaşmasını sağlar. Toplumsal anlamda bütünlük gösterme, insanın kendi kültürel ve geleneksel değerlerinde ebedî olarak yaşaması demektir. 'Heyulâ' romanında kültürel olarak dönem düşünüldüğünde bir yozlaşma söz konusudur. Haşim karısı Selma'nın hastalığından faydalanıp onu evdeki hizmetçilerle aldatması, ahlaki yönden çöküş içinde olan toplumun bir göstergesidir. Aynı zamanda yine karısı Selma hastalandığında arkadaşı Ziya'yı onun odasına sokması ve onları tek başına bırakması ahlakî yönden Batı kültürü etkisinde olan toplumun kendi geleneksel normlarına yabancılaştığını gösterir. Yazar, Ziya, Selma ve Haşim ilişkisini dönemin kültürel ve geleneksel yapısından uzak Batılılaşmış bir etki ile ortaya koyar. Bunun nedeni yaşam biçiminde *"yenilik yaratma"* (Tolen, 1980: 73) çabasıdır. Ancak yaratılan bu yenilik, gayr-i meşru ilişkilerin doğmasına neden olur. Yine Selma'nın Şahap'ın hipnotizmaları sonucunda yaşadığı yasak ilişki, Ziya'nın Selma'yı savunması ile meşrulaştırılır. Selma'nın kocasını aldatması ve bu ilişkiden bir çocuğunun olması, toplumsal anlamda geleneksel normlara yabancılaşıldığını gösterir.

'Heyulâ' romanında yabancılaşma, bireyin kendi "ben"ini öteki olarak algılayıp onunla savaşmasına neden olur. Kendi geçmişi, kültürü, kişiliği ve çevresiyle uyuşamayan Selma, yabancısı olduğu kendi benliğine "öteki" olur. Nitekim Haşim'e ihaneti de bu parçalanmış benliğin eylemsel bir görüntüsüdür.

2.1.1.8.3. Kendi Kimliğini Arayan Kadın(lık)

Halide Edip Adıvar eserinde kadın, romanın dramatik ve entrik kurgusuna yön veren temel güçtür. Yazar kadının cinsel, toplumsal ve bireysel rolünü sosyal yaşamda artırmak için büyük çaba harcar. "*Sevgili, ana, kız kardeş ve kendisinin bilincinde olan, ilişkileri, çevre koşullarıyla birlikte kadınlığın belirlediği ruhsal yapıyı eserlerinde laborant titizliği ile okuyucuya algılatmayı hedefleyen"* (Doğuş Kültür Hizmetleri, 1997: 13) yazar, kadının sosyal ve psikolojik yapısını temel izlek olarak romanlarında ele alır.

Eserde en boyutlu karakter olan Selma, bir kadın olarak romanda tematik gücün oluşmasını sağlayarak kadının gizli dünyasını bir hastalığın pençesinde nasıl şekillendiğini bize gösterir. Yazar, psikolojik buhranlar geçiren genç bir kadının bilinçaltında yatan değerler dünyasını, Batılı bir yaşamın içinde eriterek verir. Batılılaşmaya çalışan Türk

kadınının romanlardaki ilk kişisel görüntüsü olan Selma, yazarın daha sonra yazacağı diğer romanlarının değişmeyen yeni bir yüzü olacaktır.

Yazar, kadını arzunun nesnesi olarak görür. Ancak bu nesne kendisine yönelen arzuları ideal bir insanlık seviyesinde büyüterek besler. Kadının ruhsal olarak varlığı romanda bütün bakışları kendine çeken bir unsur olarak ele alınır.

"Fakat en adisinden en kibarına kadar o kadına bakmak için durduklarını görmüştüm." (s. 95).

Romanda odak noktası olarak görülen kadın, cazibe ve çekiciliğin merkezi olarak erkekleri kendine çeken bir özellik arz eder. Ancak bu kadının çehresi hakikatten uzaktır. Anlatıcının *"meçhul bir çehre"* olarak Selma'nın kimliğini ortaya koyması, dişil ve doğrucu özellik arz eden kadını saf, temiz yönüyle gösterme çabasıdır.

"O müphemlik arasında beyaz sislere bürünmüş uzak hayalî bir çehre görür. Fakat o çehre dünyadan hakikat pek uzaktır." (s.96).

Anlatıcının "hayalî bir çehre" olarak anımsadığı yüz, hayatın gerçekliğine karşı vazgeçilmezliği, gizemi çağrıştırır. Kadının hayalî bir çehre büründürülmesi, yazarın kadını hep gizemli ve sırlı bir varlık olarak görmesinin sonucudur.

"Çehrenin ruhanîliğiyle bütün bütün zıt olan kırmızı kalın dudakları, beyaz dişleri, haris bir kadın ağzı onun rüya perisi olmayıp canlı bir kadın olduğunu anlatıyordu. Mamafih, bu hakikatle ancak ona yaklaşabildiğimi hissettim." (s.97).

Kadın bütün güzelliklerin başlıca nedenlerinden biri *"sığınılacak bir muhabbet kaynağı"* (Korkmaz, 2002: 117) olarak algılanır. Bu kadına ulaşmanın yolu hakikatler eşiğinden geçmeyi gerektirir. Kadın anlatıcının kurduğu düşlerin yönlendirici bir gücü olarak onu kendi içsel dünyasına davet eder. Ziya, Selma'yı tanıdıktan sonra kendi hayallerinin peşinden koşar. Selma'nın *"rüya perisi"* olarak adlandırılması, anlatıcının onun mistik bir karaktere dönüştürüp kabullenmesini sağlar. Çünkü *"Rüya uyanık durumdaki kişilerin ulaşamayacağı anılara sahiptir."* (Freud, 2003: 22). Ancak Şahap'ın tedavi için başladığı hipnotizma, kendi benliğine ötekileşen kadının mizacını şairane bir kişiliğe dönüştürerek onu sessiz, etrafının farkına varmayan bir heyulâ'ya dönüştürür.

Romanda kadın, aşkın yakıcı bir unsuru olarak ele alınır.

"Selma'nın bu kadar hayalî görünmesine rağmen, ateşli ve mütehakkim bir kadın olduğunu anladım." (s.101).

Aşk, kadın ve ateş üçgeni romanda erkekleri kendine davet eden tetikleyici bir unsurdur. Haşim kadınları sadece cinsel bir obje olarak görüp, algılaması kadının ateşle birleşen doğrucu kimliğinin ötelenmesi anlamına gelir. Ziya, kadınları sevilmesi ve

korunması gereken birer varlık olarak görürken Haşim kadınları cinsel yönden sömürülmesi gereken nesne olarak anlamlandırır. Yazar, böylece Ziya ile Haşim'in kadına bakışını karşılaştırır ve Ziya'nın evrensel açıdan kadına verdiği anlamları yüceltir. Bu yüceltme kadın ile erkek arasında cinsellikten arınmış bir ilişkinin doğmasını da sağlar.

Yazar, ideal kadın imgesini, erkeklerle arkadaş olabilen ve erkeğe kendini kabul ettirebilen bir özellik yükleyerek, saf temiz bir ilişkinin oluşmasını sağlar. Kadının cinsiyet rollerinden uzaklaştırılması, sanatçının cinsel bir nesne olarak algılanan kadın imajını değiştirme çabasından kaynaklanır. Ancak Haşim'in cinselleştirdiği kadınlar, Selma'nın bilinçaltında yatan bastırılmış kıskançlık duygusunu ortaya çıkarır. Selma hasta olmasına rağmen eşinin kendisini hizmetçiler ile aldatmasına üzülür ve hatta kıskanır.

"Mamafih kadınlık daima bir muamma! Bu kadar bigâne olduğu adam kahve getiren genç Sofi'yi çapkın gözleriyle süzerken, dudaklarının etrafında acı acı çizgiler beliriyordu." (s.105).

Selma bir kadın olarak tam bir muammadır. Onun kocasını kullanması, özgürlüğü yitirmiş bir kadının en büyük çıkmazıdır.

Romanda bilinç yitimine uğrayan Selma'nın yaşamış olduğu psikolojik çöküntüler, yazarın kadının hangi yollarla sömürüldüğünü göstermesi açısından önemlidir. Şahap'ın Selma'nın benliğini ele geçirmesi ve ona her istediğini yaptırması simgesel anlamda erkeğin kadın üzerindeki sömürücü etkisini bize yansıtır. Yazar Şahap'ın Selma'yı hipnotizma etmesini, döneminde bütün erkeklerin kadın üzerinde aynı etkiyi yaptığını göstermek için kullanır. Erkekler, kadınların bilinçlerini ve benliklerini ele geçirerek onlara hükümetmeye çalışan bireyler olarak algılanır ve bu döngü hayatın her alanında kadınları sömüren bir özellik arz eder.

Selma'nın bir kadın olarak anne olma arzusu, bütün engellemelere, kuşatılmışlığa rağmen engellenemez. Yazar, Selma'nın anne olma arzusunu bütün kadınların ortak arzu ve yazgısı olarak ele alır. Çocuğu için kendi evliliğini feda eden kadın, çocuğu için gerekirse bütün değerlere başkaldıracak bir kişiye dönüşür.

'Heyulâ' romanında kadın izleği, Batılı bir yaşam süren Selma'nın hipnotizma yolu ile benliğini yitirmesi sorunsalı üzerine kurulur. Selma'nın kültürlü bir kadın olarak, kendi yaşamı ve benliğini bir erkeğin buyruğuna vermesi, Türk kadının aşması gereken psikolojik bir saplantı olarak görülür. Kadının bu anlam verilmeyen muammadan kendisini bir an önce kurtarması istenir. Bu yönüyle yazar, kadını, birleştirici, gizemli, kurucu ve doğurucu özelliği ile yeniden anlamlandırmaya çalışır.

2.1.1.8.4. Evlilik ve İhanet

Romanda evlilik, yeni hayatın başlangıcını simgeler. Haşim'in Selma ile olan evliliği, Şahap'ın isteği üzerine kurulur. Ancak Şahap'tan uzaklaşan Selma, kısa süre sonra psikolojik bir hastalığa yakalanır. Yeni bir başlangıcı simgeleyen evlilik, romanda ruhsal olarak çöküşün kaynağı olur. Oysa evrensel anlamda, kişinin ikici-ruhsal doğuşu olarak andırılan evlilik kişinin *"dünya evine"* girmesi, yani dünyada yer edinmesini sağlayan ve toplum tarafından onanmasını sağlayan bir değerler bütünüdür.

Halide Edip ise 'Heyulâ' romanında evliliği yitikleştirilmiş içi boşaltılmış, duygusal yoğunluğu olmayan bir kurum olarak anlamlandırır. Evlilik, sorunsalında Haşim ile Selma, aktif olarak yer alırlar. Zira Haşim'in Selma'yı evliliğe razı etmesi, romanda evlilik sorunsalının temel noktasını oluşturur. Haşim'in köşk komşusu olan Selma, solgun cazibesi ile Haşim'i kendine çeker. Haşim Selma'yı evliliğe razı etmek için birçok yola başvurur.

" Bereket versin teyzesinin kocası mıdır nedir, onlarla yaşar, garip şekilli bir herif araya girdi. Küçükten beri Selma'nın zihnine büyük nüfuzu varmış, galiba onu okutan ve musiki öğreten de odur. Hülâsa evlendik." (s.102).

Selma ile Haşim'in evlilikleri, Şahap'ın hipnotizma yolu ile yaptırdığı bir evliliktir. Zira Selma çok inatçı bir kişidir ve onu ikna etmek kolay değildir. Selma'nın Haşim ile evlenmesini isteyen Şahap böylece kendi ihanet acısını bunun arkasından yürütmeyi amaçlar. Evlilik burada yasak ilişkinin devamı için yapılmış bir gizleme işine dönüşür. Ancak Selma, bu ihanetin vermiş olduğu acı ile kendisini büyük bir buhranın içinde bulur. İhanetin dışa yansıyan tepkisi onun acılar içinde kıvranmasına bilincini yitirmesine bir hayal gibi dolaşmasına neden olur. Dowling *"kadınlar tepkicidir."* (Dowling, 1983: 247) diyerek, Selma'nın evliliğinin arkasında yaşadığı yasak ilişkiyi hastalığı ile dışa vurduğunu belirtir. Romanda evlilik sorunsalı, Selma'nın hastalığı ile doğru orantılı şekilde iyi veya kötü bir hal alır.

"—Evlendikten sonra oldu dostum. Görüyorsun ya evlenmek de piyango çekmek. Bilir miydim o kadının böyle olacağını?" (s.101).

Haşim'in yukarıdaki sözleri toplumsal bir gerçeğin altını çizer. Aynı zamanda bir itiraf niteliği taşır ve okuyucuya mesaj verir. Yazar, Haşim'in evlilikle ilgili görüşlerini yansıtırken aynı zamanda evlenen insanların birbirlerini yeteri kadar tanımamalarını da eleştirir. "Evlenmek de piyango çekmek" ibaresi hem evliliğin ne kadar basit anlaşıldığını hem de insanların birbirlerini tamamen tanımadan evlendiklerini ifade eder. Yazara göre evlilik bireylerin birbirini bütün yönleriyle tanıdıktan sonra yapacakları bir olgudur.

Romanda evlilik her iki tarafın ihaneti ile çökmeye başlar. Haşim'in evliliğini kurtarmak için yeteri kadar çabalamaması hatta hizmetçiler ile yasak ilişkiye girerek

Selma'ya ihanet etmesi, yaşamın birleştirici öyküsü olan evliliğin ve evlilik bağının zayıflamasın ve hatta ilerleyen kısımlarda bitmesine neden olur.

Şahap'ın ise Selma'nın hastalığından yararlanarak onun evliliğini sömürmek istemesi, kadın-erkek arasındaki ilişkinin evlilik perdesi arkasında gizlenmesine neden olur. Nitekim Selma'nın kendisine ihanet ettiğini öğrenen Haşim, Selma'dan ayrılmadan hemen başka bir kadınla evlenir. Burada yazar Haşim'in ikinci bir eş almasını da ironik bir şekilde eleştirir. 'Heyulâ' romanında evlilik insanlara mutluluk getirmek yerine bir acı kaynağı olur. Zira bunun nedeni evlenen insanların birbirlerini bütün yönleri ile tanımamalarıdır. Aynı zamanda ihanet ile çepeçevre kuşatılan evlilik, insanın tatmin olmaz sömürücü kişiliği yüzünden yozlaşmış bir ilişkiler ağına dönüşür. Adıvar'a göre evlilik, ihanetin içinde değil doğruluk ve sabırla şekillenmesi gereken bir olgudur.

2.1.2. Raik'in Annesi

2.1.2.1. Romanın Kimliği

Halide Edip Adıvar'ın ikinci romanı olan 'Raik'in Annesi', bireysel ve psikolojik duyguların ele alındığı bir eserdir. Romanda toplumu şekillendiren en büyük değer kaynağı olan kadının bir eş, anne ve "toplum-kültür-kurucu ve yayıcı" olarak üstlendiği-üstlenmesi gereken roller üzerinde durulur.

1908 yılında Demet dergisinde yayınlanmaya başlayan, ancak yarım kalan 'Raik'in Annesi', 1909 yılında Resimli Roman Mecmua'sında Halide Salih imzasıyla yayınlanmıştır. 1924'te Orhaniye Matbaası'nda kitap haline getirilen roman, 1967 yılına Yeni Matbaa tarafından tekrar basılmıştır. Biz bu çalışmada Yeni Matbaa'nın 1967 baskısını kullandık.

2.1.2.2. İsimden İçeriğe

Romanda Siret'in başından geçen olaylar anlatılır. Siret, Necibe adında genç ve alafranga bir kızla istemeden evlendirilmek üzereyken evden kaçar Heybeliada'ya gelir. Bu kaçışın başlıca sebebi Necibe'nin kendi değerlerine yabancılaşmış olmasıdır. Oysa Siret kendi değerlerini yücelten bir kadınla aşk evliliği yapmak istemektedir. Bu kadın dil bilinci, vatan bilinci ve kendilik değerlerine sahip olan kadın olmalıdır. Siret bu kadını Refika'nın kimliğinde bulur.

Refika, kadınlık bilincini kavramış ve evladı Raik için bütün olumsuzlara katlanan bir kadındır. Roman isminden de anlaşılacağı üzere 'Raik'in annesi', Refika'nın başından geçen olaylar eğitim, yanlış Batılılaşma ve kadın sorunsalı üzerinden ortaya konur. Romanda Refika saf, temiz ve soylu kadındır. Evliliğini kurtarmak ve çocuğunu eğitmek için büyük bir özveriyle çabalayan Refika, romanın dramatik aksiyona yön veren ve bu yönüyle eserin de ismini teşkil eden kadındır. Romanda olayları anlatan Siret, toplumda meydana gelen değişimleri Refika'yı örnek göstererek çatışma noktasına çeker.

2.1.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Raik'in Annesi' adlı roman, kahraman anlatıcı tarafından kurgulanır. Kahraman-anlatıcı, "*hikâyenin içinde bir yer edindiğinden "benzer anlatıcı"* (Demir, 1995: 64) olarak adlandırılır. Anlatıcının hikâyenin içinden bize seslenmesi, gören, işiten ve eyleyenin bir noktada çakışmasını sağlar. 'Raik'in Annesi'nda kahraman-anlatıcı Siret'tir. Siret, vakaları bir sıra dâhilinde bize anlatan kurgu dünyasının bir şahsiyetidir. Olaylara bakışı ve değerlendirmesi, onun dünyası ve görüş açısının el verdiği oranda yapılır. Roman kahraman bakış açısıyla anlatıldığı için, olaylar I. tekil şahıs ağzından aktarılır.

"Çocukluğumdan beri, ağaçların, gece uyanıp, gündüz uyuduklarına inanırdım. Bu yıl ağaçlar arasında bu sanım kuvvetlendi. Gece olduğu vakit, yaşayan insanlara benzerler,

gökyüzünün berraklığına doğru yükselen bu siyah tepeler sanki yıldızlarla konuşurlar." (s.11).

I. tekil şahsın, "ben"in ağzından aktarılan olaylarda *"kahraman-anlatıcı"nın "ben"i eserin merkezindedir."* (Aktaş, 2000: 94). Bu yüzden itibarı âleme ait her türlü görünüş ve durum, onun zihinsel süzgecinden geçtikten sonra aktarılır.

"Önümde Fransızca mırıldanarak bir fiçı, fakat korselenmiş, ortası incelmiş, büyük şapkalı ve eteklerini sıka sıka gözlerimin iğrendiği bir et kümesini meydana getiren bir fiçı, gidiyor." (s.20).

Kahraman-anlatıcının etrafında hareket eden kadınları et kümesi olarak adlandırması ve onları fiçıya benzetmesi, itibari âleme ait şahıslara kendi inandığı değerler bütünü içinde anlam vermesinin bir sonucudur. Bu durum kahraman-anlatıcının kültürel seviyesini, mizacını bize yansıtır. Bu bakış açısı aynı zamanda kahraman-anlatıcının ruhsal yapısını derinlemesine öğrenmemizi sağlar. Nitekim romanda kahraman-anlatıcı konumunda olan Siret'in, kendi değerlerine ötekileşmiş kadınları eleştirirken kendisinin kişiliğini ve insanlara bakış açısını anlamamızı sağlar. Kendilik değerlerinden uzaklaşan kadınların negatif yönlerini açıkça ifade eden anlatıcı, Siret, ideal kadın olarak gördüğü kadınları da kendi bilgi, kültür ve sosyal-psikolojik anlayışına göre anlatır.

""Bakınız ben nasıl kadın isterim. Dil, isterse bilsin, hatta iki, üç; fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. Fransız kadınları taklit edeceğim diye sahte gülüşler, garip el ovuşturmalar, baş sallamalar, sıçrayarak, hoplayarak yürümeler yapmasın." (s.21).

Siret, romanda öykü zamanında Raik'in annesini, öyküleme zamanında ise kendi içinde bulunduğu durumu anlatır. Kahraman-anlatıcı, öyküleme zamanından öykü zamanına döndüğünde, özet ve geriye dönüş teknikleri kullanır. Bu iki zamansal süreçte de gözleyen, anlatan yine odur.

"Sabah kahvaltısını salonda ediyordum. Sonra saat üçe kadar balık tutuyorduk. Yalnız kendimizce bilindiğini sandığımız kayıklar arasına çıkıyor, biraz yukarıda yeşil kadife gibi yayılan el kadar çemenlik üzerinde hazırlıklarımızı yapıyorduk." (s.17-18).

Kahraman-anlatıcı Siret, öyküleme zamanında geçmişte yaşanan olayları özetlediği bölümde, başından geçenleri aktarır. Böylece kahraman-anlatıcı romanın olay örgüsünü bütün yönleri ile tamamlayarak neden sonuç ilişkisi bağını kurar.

Kahraman-anlatıcı romanda iç çözümleme ve diyaloglar yoluyla kişilerin ruhsal yapılarını ortaya koyar. Özellikle Refika ile tanıştıktan sonra kendi kendisine Refika, Rauf ve Mansur hakkında iç çözümlemeler yapar. Diyalog tekniğini de kullanarak dolaysız ve

direk anlatımla karakterlere kendilerini tanıtma fırsatı verir. Kahraman-anlatıcı konumundaki Siret, olayları sınırlı görme ve bilme yetisi, kendi kültür ve deneyimleri doğrultusunda aktarır.

2.1.2.4. Olay Örgüsü

Roman yazar tarafından dört bölüme ayrılır. Bu bölümler romen rakamıyla gösterilir. 1. bölüm (s.11) anlatıcının kahramanları tanıttığı kısım, 2. ve 3. bölümler ise olayların ve ilişki ağının kurulduğu, temel epizot ve entrikaların verildiği yer, 4. bölüm ise olayların bittiği kısımdır. Yazar, tarafından dört bölüme ayrılan roman, olay örügüsü açısından üç bölüme ayrılır.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Siret'in dayısı tarafından komşu kızı olan Necibe ile evlendirilmek istemesi. Siret'in bu evliliği yapmamak için Heybeliada'ya kaçması.

-Siret'in Heybeliada istenmeyen evliliği unutmak için Halki Palas Oteli'ne yerleşmesi ve yaz aylarında vakit geçirmek için adada gezintilere çıkması.

- Siret'in yapıtığı ada gezintilerin birinde Rauf'u görmesi. Rauf'un, Halki Palas Oteli'ne bir oda kiralamak için geldiğinde Siret'i görüp orada kalmaktan vazgeçmesi.

-Siret'in sabah otelden ayrılarak Camlimanı'na gelmesi ve orada kendi diline geleneklerine yabancılaşan kadınları görüp bu durumu eleştirmesi. Bu durum karşısında Siret'in kendi değerlerine ötekileşmiş kadınları eleştirmesi.

- Siret'in, Çamlimanı'ndan dönüşü sırasında Raik ve Annesi Refika ile karşılaşması. Siret'in, "mama" yerine "anne" diyen Raik'ten etkilenip mutlu olması.

-Refika'nın çocuğunu kendi değerleri doğrultusunda yetiştirmesi minnet duyan Siret'in, Refika'yı ideal anne ve kadın olarak görmesi.

-İstanbul'dan gelen İhsan ve Salim'in, Rauf ve metresi hakkın Siret'e bilgi vermesi. Rauf'un, eşi Refika'yı Lehli bir metres için terk ettiğini öğrenen Siret'in bu duruma üzülmesi

-Rauf'un, adaya metresiyle beraber geldiği vapurda eşi ve çocuğu ile karşılaşması. Siret'in gezinti esnasında gördüğü kadın ve çocuğun, Rauf'un karısı ve oğlu olduğunu tamamen doğrulaması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Siret'in, Refika ve Raik'i tanıdıktan sonra hayatının değişmeye başlaması.

-Raik'in, dedesi ile gezdiği sırada onları Siret'in görmesi. Siret'in yaşlı adam ile dost olup Raik'in sevgisini kazanması.

-Raik'in, babası hakkında konuşulanlara üzülmesi. Bunu hisseden Siret'in, Raik'e acıması.

-Siret'in, Refika'dan etkilenerek ona aşık olması.

-Refika'nın, babası ile ilişkilerini güçlendiren Siret'in, Refika ile Rauf arasında yaşanan krizi derinlemesine öğrenmesi. Refika ile Rauf'un yanlış bir evlilik yaptıkları ancak Refika'nın boşanmadan korktuğunu anlaması.

-Refika ve Raik'in mutlu olmayı hak ettiklerine inanan Siret'in, Rauf ile Refika'yı birleştirmeye çalışması.

-Metresi Ogustin'ten ayrılan Rauf'un, Siret'in yardımıyla eşi Refika ile arasını düzeltmeye çalışması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Anne ve babasının arasındaki gerginliğe üzülen Raik'in, evden kaçması.

-Çocuğu için kocasına katlanan Refika'nın, baba özlemi yanan oğlu Raik'i araması. Raik'in bulunması ile Rauf'un, Ogustin'i hayatından tamamen çıkarması: Birleştirici bir güç olarak çocuk.

-Refika'nın acıma ve fedakârlık duygularını kullanan yeğen Mansur'un, Refika'yı Rauf'tan ayırma girişimlerini Siret tarafından öğrenilmesi.

-Refika'yı, Mansur'un etkisinden kurtarmak için Siret'in planlar yapması.

-Refika ile Mansur arasında yaşanan gizli aşkın bitmes. İdeal bir kadın olan Refika'nın evine, eşine ve çocuğuna dönmesi.

-Siret'in, Erzurum'a kaymakam olarak tayin edildiği esnada Mansur'un yakalandığı hastalıktan ölmesi.

2.1.2.5. Zaman

'Raik'in Annesi' romanında zaman, akronik karakterli, bir yapıya sahiptir. Romanda öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında kesin bir ayrım vardır. Yani öyküleme zamanında olaylar sona ermiştir. Anlatıcı konumundaki Siret, geçmişte yaşadığı trajik bir aile vakasını öyküleme zamanında hatırlar ve geriye dönerek başından geçenleri anlatır. Romanda, Siret'in öyküleme zamanından -geçmişe-geriye dönerek genel bir özet yaptıktan sonra öykü zamanında sıradizimsel (kronolojik) olarak devam eder. Eserin birinci bölümünün (s.12-19) sayfalarında anlatıcı öyküleme zamanında anlatısını gerçekleştirir. Anlatının gerçekleştiği bu kısımlarda Siret öykü zamanında başından geçenleri özetler. Geçmişin eksik ve bilinmeyen yönleri özet olarak verildikten sonra, kahraman-anlatıcı, öykü zamanında olayları anlatmaya koyulur.

Romanda öykü zamanı, sonbahar mevsimini kapsar ve yaklaşık olarak üç aydan meydana gelir. Anlatıcı, romanda geçen bütün olayları bu üç ay içinde verir.

"NE güzel bir sonbahar oluyordu. Herkesten önce kalkıyor, beyaz bir duman gibi odamı yavaş yavaş kaplayan o ilk ışığın, Burgaz'ın yükseklerinden koparak ağaçları kucaklayışını seyrediyor, uyanıp ta henüz kımıldamayan âlemi dinliyordum." (s.11).

Romanda öykü zamanında anı anlatan Siret'in, evlilik baskısı yüzünden kaçarak geldiği Heybeliada'da kaldığı Halki Palas Oteli'nde olayları anlatmaya başlamasıyla asıl öykü zamanı başlar. *"Ne güzel bir sonbahar oluyordu."* ibaresi, anlatıcının öykü zamanının kendini ve tabiatı anlattığını gösterir. Tabiat sonbahar mevsiminde yavaş değişir ve etraf sonbaharın verdiği sarılık ile yeni bir kimliğe bürünür. Nitekim sonbahar, ölümü, hastalığı ve sıkıntıyı çağıran bir zamansal süreç olarak, ileride kahramanların yaşayacağı aile faciasının zamansal düzlemi olur. Zamanın sıkıntılı kozmik zamanda başlaması, bireysel ve sosyal zamanın karşılıklı etkileşimine zemin hazırlamak için yapılır.

Öykü zamanının aylarla sınırlı olması, sosyal zamana ait hususların daha örtülü bir şekilde verilmesine neden olur. Romanda ailevi ilişkiler, toplumun içinde bulunduğu ve yaşadığı değişimler olayların II. Meşrutiyet (1908) yıllarına yakın bir dönemde meydana geldiğini gösterir. Romanda İstanbul'un yaşam biçimleri sosyal zaman açısından savaşların olmadığı insanların huzur içinde yaşadığını gösterir. Nitekim bu yıllarda İstanbul sosyetisinde, Batı'nın değerlerinin yaygınlaştığı görülür.

"*Kocasını,"bonjur" diye karşılayan Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık eden, çocuğuna anneden önce "mama" dedirten kadınlardan Allah, bizim gibi kendi halinde yaşayan gençleri korusun."* (s.15).

Fransızca özentisinin Türk toplumunda arttığı ve Beyoğlu'nda bunu bir gösteriş olarak kullanan kadınlara yönelik eleştirini, öykü zamanının 1907-1910 yılları arasında meydana gelebileceğini gösterir.

Romanda olaylar, sıradizimsel olarak ilerler. Anlatıcı öykü zamanının sıradizimsel olarak ilerleyişini zaman belirteçleri kullanarak okuyucuya yansıtır. "*Ertesi gün…,Bir haftadır…, Bu Pazar…, Üç gün sonra…"*

Romanda öykü zamanı, kış mevsiminin yaklaşması ve adaya gelenlerin İstanbul'a dönecek olmaları dolayısıyla iyice yavaşlar. Bu bölümlerde roman psikolojik ve bireysel bir boyut kazanır.

"Saçları beyazlaşmaya başlamış, yüzü küçülmüş, ihtiyarlamıştı. Eylülün sonunda idik. Nihayet onbeş gün sonra herkes İstanbul'a inecek, Refika'ya yolda rastlamak umudu kaybolacaktı." (s.58).

Rauf'un, eşi Refika'yı tekrar kazanma çabaları, onun iki ay içinde saçlarının beyazlamasına neden olur. Zaman bu noktada psikolojik ve bireysel olarak derinlik kazanır. Aynı zamanda kozmik zamanın (sonbaharın) romanda ilerlediği, öykü zamanın daraldığı sezilir.

Romanda bireysel zaman, ilerleyen kozmik zaman içinde kahramanın değişime uğradığını gösteren bir değerdir. Nitekim romanda Siret, Rauf ve Refika bir "oluş" sürecini tamamlarlar (Korkmaz, 1997: 283). Tamamlanma süreci, anlatı içinde bireysel zamanın aktif olarak ilerlediğini gösterir.

Kahramanların sonbaharda başlarına gelen olaylar, sonbaharın bitmesi ile sona erer. Kış gelmeden aralarını düzelten karı koca, çocukları Raik ile birlikte tekrardan hayatlarına devam eder.*"Sonbaharın kuruttuğu çam iğnelerine basarak ilerledim."* (s.67) cümlesi, sonbaharın insan psikolojisi ve tabiatı değiştirdiği görülür. Bunu nedeni zaman-insan arasındaki ilişkidir.

2.1.2.6. Mekân

2.1.2.6.1. Çevresel Mekânlar

'Raik'in Annesi' adlı romanda mekân, İstanbul, Heybeliada, Camlimanı, Beyoğlu gibi yerlerden oluşur. Kahramanlar bu mekânlarda kendi kişisel maceralarını yaşar. Siret'in evlilik baskıları yüzünden bir sığınma yeri olarak kaçtığı ada olayların mekânsal düzlemdeki yeridir. Bütün olaylar bu mekânda cereyan eder. Roman bu yönüyle İstanbul ve çevresindeki yerlerde geçer.

2.1.2.6.2. Olgusal Mekânlar

'Raik'in Annesi' romanında bu tür mekânların başında Çamlimanı, İstanbul, Halki Palas Oteli, Beyoğlu ve Siret'in dayısının evi gelir. Siret ve roman kişileri bu mekânlarda kendi iç dünyalarını mekâna yansıtarak mekân insan ilişkisini ortaya koyar. Mekân bu yönüyle "*hayatın havzası, insanın zaman içindeki konumu"* (Alver, 2006: 37) ve etrafını algılayıp dönüştürme biçiminin ontolojik kökenli etkin bir unsurudur.

2.1.2.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı-dar mekânlar, İstanbul, Beyoğlu, Camlimanı Gazinosu gibi yerlerdir. Anlatı kişileri bu mekânlarda kendilerini konumlayıp, tanımlayamaz. Zira kapalı-dar mekânlar, çevreden merkeze akan bir darlaşma göstererek kahramanın dışlanıp, kaçmasına ve mekâna öteki olmasına neden olur.

'Raik'in Annesi'nde Siret'in dayısının İstanbul'daki evi, kısıtlanmışlığı ve sınırlanmışlığının bir simgesidir. Dayısının, Siret'i Necibe ile evlendirme arzusu, içtenlik mekânı olan evin, anlam değiştirmesinin başlıca nedenidir. Necibe ile evlendirilme baskısı Siret'in mekânda kendisini kuşatılmış, sıkıştırılmış hissetmesine neden olur.

"O gece çantamı topladım. Sabahleyin kaçtım. Ben gelmeden hiç olmazsa Necibe nişanlanmalı. O kız bekâr kaldıkça dayımın evinde rahat edemiyor ve kendimi tehlikede buluyordum." (s.15).

Siret için tehlikenin merkezi olan dayı evi, onun bu mekânla uyum içinde yaşamasını engeller. Necibe'nin eve sinen ruhu, evlilik açmazı ile mekânın *"umutsuzluk mekânına"* (Korkmaz, 2007: 410) dönüşmesine neden olur. Umutsuzluğa kapılan Siret tehlikeli gördüğü evlilikten ve evden kaçarak mutluluğun ve dinginliğin dünya üzerinde yeri olan Heybeliada'ya yönelir. Kaçışın ve tüketici duyguların mekânı olan dayı evi sınırlayıcı ve kuşatıcı özelliği ile dar bir mekâna dönüşür.

Anlatıcı, romanda ev ve İstanbul'a mekânsal düzlemde aynı değerleri yükleyerek evin bulunduğu bütün çevreyi kendisi için bir labirent mekâna dönüştürür. Siret, evlilik korkusunun verdiği baskı ile bütün İstanbul'u yutucu mekâna dönüştürür. Kendini tek boyutlu olarak gördüğü İstanbul, kaçışın mekânı olur.

"Önce bundan daha sevimli, daha ruhuma yakın bir yer bulamamıştım; sonra İstanbul'dan uzaktı. Evet, İstanbul'a oradaki eve kışa kadar, sobalar yanıp da bir bucak arayıncaya kadar inmeyecektim." (s.13).

Siret'in kurtulması ve uzak durması gereken bir mekân olarak görülen İstanbul, mutsuz bilincin trajik öyküsünün mekânsal dönüşümüdür.

Beyoğlu ve temsil ettiği değerler, ötekileşmiş kişilerin kendilerini soysuz bir şekilde gerçekleştirdikleri yerdir. "*Beyoğlu Avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa'dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir numunesini verir."* (Tanpınar, 1997: 156). Siret de Beyoğlu'nu Avrupai hayatın küçük bir numunesi olarak görür ve tek boyutlu kişilerin kendini var etmeğe çalıştığı bir mekân olarak adlandırır. Mekâna sinen ötekileşmiş insan ruhu, Beyoğlu'nu et ve kemik yığınlarıyla dolu eğlence ve pahalı eşyaların bulunduğu anlamsız bir mekâna dönüştürür. Siret, Beyoğlu'nda kişi, zaman ve nesneler ile büyük bir çatışma durumundadır. Kendi benliği ve bilincinin sıkıştığını hisseden anlatıcı kişi bu mekânı yalıtıcı ve yutucu mekân olarak anlamlandırır.
"Beyoğlu'nda dükkâncıların parmakları ağzında kalıyormuş. Daha neler neler… Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık eden, çocuğuna anneden önce "mama" dedirten kadınlardan Allah, bizim gibi kendi halinde yaşayan gençleri korusun." (s.15).

Anlatıcı kişinin ahlakî yönden bir çöküş içinde gördüğü Beyoğlu'nu, kirlenmiş benliklerin mekânsal düzlemi olarak görmesi *"anlam yitimine"* uğrayan mekânın kişi üzerinde olumsuz etki yaratmasına neden olur. Beyoğlu romanda bozulmuşluğun meşrulaştığı bir mekândır.

Romanda dar ve kapalı mekânlar anlatı kişilerinin kendilerini gerçekleştirmesine izin vermeyen, onları tek boyutlu yapan ve kaçmalarına neden olan mekânlardır.

2.1.2.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Mutluluk ve huzurun oturma yeri olan açık-geniş mekânlar, biçimlendiğimiz ve kendimizi seçilmiş hissettiğim yerlerdir. (Ateş, 2006: 100). Bireyin kendini ve bilincini içten dışa doğru çevirdiği bu mekânlar, "*mekânın içeriksizliği ve yücelişte oynadığı rol(ün)"* (Orhanoğlu, 2002: 191) okuyucu tarafın kavranılmasını sağlar.

'Raik'in Annesi' romanda açık-geniş mekânların başında Halki Palas Oteli, Heybeliada, Abbaspaşa İskelesi gelir. Anlatı kişileri huzur bulmak ve çevreleri ile uyum kurmak için bu mekânlara sığınır.

Anlatı kişisi Siret'in, *"mekânın içerisizliği"* ve kuşatılmışlığından kaçarak sığındığı Heybeliada, ontolojik olarak onun kendini yeniden keşfettiği yerdir.

"Hangi dakika uyandığımı anlamadan ağır, ruhum bütün bu güzelliği içmiş, biraz kendinden geçmiş, gözlerim yarı kapalı uyanır, yine tabiatın bir parçasıymışım gibi bunlara kendimi o kadar karışmış bulurdum ki, bu tabiat manzaralarından benliğimi ayırmak için bir iki saat uğraşırdım." (s.17-18).

Anlatı kişinin benliğini bütün güzelliği ile saran bu ada, huzur, dinginlik ve içtenliğin mekânı olur. Kahramanların kendileri tabiatla bütünleştirmek için huzura açılan kapı bu yönüyle bütün anlatı kişilerini çeker. Zira Refika oğlu Raik ile kocasının kendisini lehli bir kadınla aldatıldığını duyunca huzur bulmak için adaya gelir. Yine Rauf da metresi Ogustin ile yasak ilişkisinin yaşamak için adayı seçer.

Romanda Halki Palas Oteli, Siret'in ruhunun huzura erdiği bir mekândır. Kendi ruhuyla mekânın ruhunu birleştiren Siret, otelde kaldığı küçük odayı bir sığınma ve oturma yeri olarak görür.

"Halki Palas'da yüksek, küçük bir odam vardı. Sonbaharı burada geçirmeye karar vermiştim. Bu kararıma birkaç sebep vardı. Önce bundan daha sevimli, daha ruhuma yakın bir yer bulamamıştım" (s.13).

Kendini Halki Palas Oteli'nin küçük odasında güvende hisseden anlatı kişisi, mekânın fiziksel olarak küçüklüğünü, kendine verdiği huzur ve mutluluk dolayısıyla sınırsız bir mekâna dönüştürür. Ruh uyuşmasının yaşandığı mekân olan *"küçük oda",* olgusal anlamda bir cennet imgesidir. Huzur'un merkezi olan oda, kahramanın dışa açılarak Refika, Raik ve Rauf'u tanımasını sağlar. Etrafının farkına varan anlatıcı kişisi, böylece Refika'nın dünyasına dalar ve bir kadın olarak onun kendini gerçekleştirmesine neden olur.

2.1.2.7. Şahıs Kadrosu

2.1.2.7.1. Başkişi

Romanın başkişisi olan Siret, tematik güce yön verir. Romanda değerler dünyasını bize tanıtan Siret, dayısının kendisini Necibe ile evlendirmesi isteği üzerine Heybeliada'ya

kaçan otuz iki yaşında biridir. Necibe ile evlilik meselesinden dolayı dayısının evindeki rahatı kaçan Siret, Heybeliada'ya sığınarak kendi kişisel macerasına başlar. Kaçışın nedeni bireyselleşme sürecine giren kahramanın, kendini yeniden kurma çabasıdır.

Görücü usulüyle evlenmenin olumsuz sonuçlarını, bize aktaran Siret, gençlerin ve ailelerin evlilik meselesine bakışını da eleştirir. Necibe'nin annesi, kızını Siret ile evlendirmek ister ve bu durumu Siret'in dayısı ve eşine belirttir. Ancak Siret, bir aşk evliği yapma peşindedir ve bu tip evlenmeye karşıdır. Aklı ve kalbiyle aşkı bulup evlenme hayalinde olan Siret, kendisine sorulmadan yapılan bu işe karşıdır.

"Benim reddetmek hakkım olduğu ve bu hakkımı kullanabileceğim galiba akıllarına hiç gelmemiş. Herhâlde yasça, servetçe Necibe, arzu edilir bir arkadaş; özellikle bir senedir. Fransızca öğreniyormuş, Beyoğlu'nda dükkâncıların parmakları ağzında kalıyormuş. Daha neler, neler." (s.15).

Kurucu ve yönlendirici kişiliği ile Siret, *"anlatan ses"* (Eco, 1996: 23-24) olarak romanın tematik ve dramatik aksiyonunun kurulmasına neden olur. Zira Siret, Refika gibi kendilik değerlerine dönüşen kadınların toplum hayatında yaygınlaşmasını savunan merkez kişidir.

"Köprüde çocukların Fransızca güneşliğine tüküren heriflerin taassubuna yakın bir kızgınlık duydum. Sanki "mama" kelimesi "anne" kelimesinden daha sevimli, daha samimi mi?. İşte kendimi daima sakınmak istediğim, bir Türk kadın!." (s.20).

Siret'in, oğlu Raik'e *"anne"* dedirten Refika'ya yakınlık göstermesi ve Refika'nın ve simgelediği değerler dünyasının belirginleşmesini sağlar. Zira Siret olmasaydı evlilik sorunu, ideal Türk kadını, toplumsal çözülme ve aşk gibi temel izlekler olmayacaktı. Siret, romanda başkişi olarak Refika'nın Raik'e karşı sorumluklarını tekrardan fark etmesini, aşkı ikinci plana iterek Refika'nın bir kadın olarak kendini gerçekleştirmesini sağlar. Siret, romanda çok boyutlu bir karakter olarak verilir. Siret'in kendilik değerlerine bağlı kişiliği, Refika'nın kadın olarak savunduğu değerler dünyası ile bütünleşiği noktada onun çökmekte olan bir evliliği kurtarmaya dönük çözümler üretmesini sağlar. Nitekim ideal Türk insanın özellikle kadın ve çocuk eğitimin önemini vurgulayan Siret, Refika ve Refika gibi kadınları yüceltir.

"*Fakat ben onun nasıl bir kadın olduğunu anlamıştım. Şimdilik ruhu, şu gencin sevgi mırıltıları ile, göz yaşları ile uyuşuyordu. Fakat sonra gerçekten uyanacak; hem nasıl uyanacaktı!..."* (s.70).

Böylece geleceği kendilik değerleri üzerinde yeniden var etmeye çalışır. Onun istediği ideal kadın tipi, kendilik bilincine ulaşmış Türk kadınıdır. Siret bu yönüyle bilinçli

Türk genci olarak evlilik müessesinin kutsallığını kavramış, dil ve kültür bilincine ulaşmış bir karakterdir.

"Bakınız ben nasıl bir kadın isterim. Dil, isterse bilsin, hatta iki, üç; fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. Fransız kadınlarını taklit edeceğim, diye sahte gülüşler, garip el ovuşturmalar, baş sallamalar, sıçrayarak hoplayarak yürümeler yapmasın. Her lüzumsuz şeye Fransızca hayret etmesin. Babasını görünce "oh! mon per" , bir şeyden korkunca (oh mondiyö) demesin tanrıya, inansın ara sıra camiye gitsin…

"Musiki bilirse, ağır, klasik ciddi şeyler bilsin! Biraz da çocuğunu uyutacak ninniler çalsın." (s.21).

Siret'in aile, kadın çocuk ve kültür bilinci, romanda başkişi olarak vermek istediği mesajların okuyucu tarafından doğru şekilde alınmasını sağlar. Ahlakî açıdan değer yitimine uğrayan, içgüdülerinin sesine kulak vererek Rauf'a eşi ve çocuğuna sahip çıkmasını salık vererek aile kurumu ve bağlarının korunması gerektiğini okuyucuya iletir. Ahlakî açıdan değer yitimine uğrayan Ogustin'i kirlenmiş bir kadın olarak Rauf'un hayatından da o çıkarır. İdeal bir birey olarak Rauf'a babalık görevini hatırlatan Siret, Raik ve annesinin yabancılaşan yaşam biçiminden kendilerini yitirmeden kurtulmalarını sağlar.

Refika ile Rauf'u barıştıran Siret, eserin sonunda, Erzurum'da bir kaymakamlığa atanır böylece kendi macerasını tamamlar. Kendi değerlerine körü körüne yabancılaşan ve Batı'nın değerler dünyasını taklit eden yeni neslin karşısında büyük bir zafer kazanan başkişi, Mansur'un kirlenmiş benliğini de yıkıcı bir güç olarak romanda anımsar.

2.1.2.7.2. Norm Karakterler

Kurmaca dünyada başkişinin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan norm karakterler, "*romanda amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır."* (Stevick, 2004: 173). Romanın anlatıcısı olan ve olayların başlangıcından sonuna kadar olaylara ve başkişiye derinlik kazandıran Siret bir norm karakterdir.

Romanda en önemli norm karakter 'Raik'in annesi, Refika'dır. Modern yaşama ayak uydurabilen ve çağın yaşama biçimine kendilik ekseninde katılan Refika, piyano ve keman çalan bir çocuk annesi bir kadındır.

Refika romanda ideal kadın olarak tematik güce yön vererek Siret'in kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan "*millî bir renk*"dir. (Gündüz, 1997: 25). Başkişi Refika'yı kendi ideal kadın imgeleri etrafında değerlendirir ve onda kendi arzuladığı ve istediği kadını bulur. Kahraman tarafından Refika romanda kadının aile içindeki önemini, kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan bir yücelik algılaması olarak görülür.

"Bu yumuşak saçları briyantinlemeyen "anne" yerine bu çocuğa "mama" dedirtmeyen anneye, kalbimde bir minnet duygusu vardı." (s.22).

Refika, kendi değer yargılarına bağlı, geçmişin deneyimleriyle bütünleşmiş bir kadın olarak çocuğunu yetiştirir. Anlatıcı, onun kendi değerlerine karşı ilgi ve bilincini bir mihnet duygusu etrafında verir. Refika'nın, Siret'i kendine çekmesi, kendi değerlerine bağlı olması neticesinde ortaya çıkar. Nitekim Refika'yı gören Siret, bu karşılaşmadan sonra her yerde Refika gibi kadınlar arar. Ancak bunun mümkün olmadığını anlayınca Refika'ya yönelir.

Siret'in, Refika'ya yönelmesi yazarın romanda vermek istediği ana mesajdır. Romanda Refika *"yazarın yüzünü saklayan bir maske"* (Kundera, 2001: 81) gibi anlatıya derinlik kazdırır. Yazar, Refika'nın ideal kadın eş ve anne kimliğini tematik gücün merkezine alarak onu yüceltir.

Refika, oğlu Raik'in en büyük dayanağıdır. Kocasının kendisini Lehli bir kadınla aldatmasına rağmen büyük bir metanet göstererek oğlu için evliliğine devam eder. Refika "*İnsanın kendini anlama süreci, kendi olma sürecinin"* (Turan, 2009: 42) bir simgesel ifadesidir.

Refika romanda anne kimliği ile ailesi için savaş veren bir kadındır. Onun bir anne olarak çocuğuna düşkünlüğü romanda çocuk eğitimi ve çocuk sevgisini yücelterek *"kişilik zırhının"* (Reich, 1991: 292) ortadan kalkmasını engeller. Bu yüzden kendi içine çekilerek kaderini yaşar.

"Herkesten bir baş uzun, ipek gibi beyaz sakallı, şefkatli, saygı aşılayan yüzlü bir ihtiyar; yanında yeryüzünde bütün kadınların azametlerini zarif, genç vücuduna toplamış siyahlar içinde azametli, başı yüksekte ilerleyen bir kadın." (s.31).

Refika, bütün kadınların gücünü kendi zarif vücudunda toplayan bir kadın olarak bütün erkeklerin kendisine yönelmesine neden olur. Siret de Rauf ve Mansur gibi Refika'nın peşinden koşan biri olur. Bu yönüyle romanda yer yer başkişi kadar derinleşen Refika, aşk/sevgi, evlilik ve sadakat gibi duyguların güçlenmesine yardımcı olur. Başkişiye göre Doğu ve Batı'ya ait değerleri içselleştiren Refika, ideal bir kadın olarak kendi değerler dünyasını kurma savaşı verir. Bu yüzden bütün erkeklerin ulaşmak istediği kadın imgesine dönüşür.

Rauf ile on beş yaşında istemeden evlendirilen Refika, kocasının ahlaksız yaşam biçimine katlanan bir kadındır. Kocasının kendisini aldatmasına çocuğunu yanına alarak babasının evine giderek başkaldırır. Refika'nın yapmış olduğu bu davranış, Yeni Türk kadının kendine duyduğu güven ve saygıyı gösterir. Ancak boşanmaktan da korkar.

"—Refika bir Katolik gibi boşanmaktan korkar, işte gençliği böyle sürükleniyor." (s.39).

Refika ikilemde kalan, ailesine bağlı bir Türk kadını olarak etrafında saygı görür. Herkes Refika'nın çok saygın bir kadın olduğunu dile getirir.

"Refika! bütün ümit, hayal ve isteklerimi bende toplayan yüz, anne ve eşliğinin bu kadar temiz, bu kadar içten bir çekicilikle bu kadar ışıklandıran nurlu gözler," (s.40).

Refika'nın tematik güç olarak ortaya koyduğu değerler dünyası, temizlik, saflık ve içtenliğin kendisidir. Zira o çocuğu tarafından tapılacak kadar çok sevilen fedakâr bir annedir. Nitekim Rauf'un kendisine yaptığı bütün saygısızlıkları çocuğu için affeder.

Roman Refika, Mansur ile yasak bir aşk yaşıyormuş görünse de bu aşktan ziyade, Refika'nın Mansur'un hastalığına acıması ve Mansur'un da bunu sonuna kadar kullanmasının bir sonucudur. Nitekim Siret'in yardımlarıyla ideal kadın olan Refika doğruyu bulur ve evliliği kurtarır.

Raik de anne ve babasını birleştirici bir güç olarak ele alınır. Raik'in saf ve temiz çocukluğu, romanda evliliğin sürmesi sağlayan bağlayıcı unsurdur. Raik, geçmişteki mutlu günleri hal zamanında yeniden dirilten bir simgedir. (Eliade, 1993: 77). Siret, Refika'ya Mansur'dan uzaklaşıp evliliği kurtarması için Raik'i düşünmesi gerektiğini hatırlatır. Anne içgüdüsü ile kendi anlamını hatırlayan Refika, yeryüzündeki bütün ideal kadınların evrensel anlamına dönüşür.

"Çünkü o mini mini ruhu kendi elinizle, kendi ruhunuzla bu kadar duygulu, bu kadar ince yaptınız. Kendi modeliniz olan bu kalbin duymak kabiliyetini, nene eli ile tokatlar vurmak için mi çoğaltıyorsunuz? " (s.73).

Raik, temizliğin simgesi olarak annesi Siret ve Refika'yı kendilik değerlerine çağıran çocuktur. Siret, Raik'in çocuk imgesini Refika'ya hatırlatarak onun içtenlik değerlerine, kendine dönmesini sağlar. Romanda Raik, norm karakter olarak Refika'nın ideal kadın ve anne olarak kendini gerçekleştirmesine yardımcı olur. Raik, bir çocuk olarak aileyi bir arada tutan ve gelecek nesilleri simgeleyen"yardımcı bir güçtür. (Gökşen, 1957: 486-487).

Refika'nın ihtiyar babası da norm karakterdir. Kızının ve damadının evliliklerini kurtarmak için onlara yardımcı olmaya çalışan ihtiyar adam, "*beyaz sakallı, şefkatli, saygı aşılayan"* (s.31) bir yüz olarak Siret'in evlilik ve aşk konusunda derinleşmesine yardımcı olur ve kahramanın kendini gerçekleştirmesini sağlar.

"Bu güzel yüzlü ihtiyarda o kadar ruhuma tanıdık gelen, hissimi okşayan bir benzerlik gördüm ki, yıllarca tanıyormuşum gibi selâm verdim." (s. 34).

Siret'in ağırbaşlı, çekingen bu ihtiyarla yakınlık kurması, ülküsel değerler açısından ortak değerleri benimsediğini de gösterir.

Romanda norm karakterler, başkişi Siret'in değerler dünyasını savunan, onun kendini ideal bir insan olarak ortaya koymasına yardımcı olan kişilerdir.

2.1.2.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, başkişinin kendini gerçekleştirmesine engel olan kişilerdir. Bu kişiler tek boyutlu, yalınkat *"kopyalanmış kişiler"* (Plisnler, 2003: 64) dir. 'Raik'in Annesi' romanında çatışmanın ortaya çıkmasına neden olan Necibe, Rauf, Ogustin ve Mansur kart karakterdir. Necibe, Siret'in evden kaçmasına neden olan yanlış Batılılaşma kurbanı olan bir kadındır. Necibe on beş yaşında genç bir kadındır ve Siret'i ele geçirmek ve onunla evlenmek için Mihri'yi kullanmaktan geri durmaz.

"*Bak sana söyleyeyim Mihri, Necibe'nin elbiseleri ne kadar çirkin ise ahlâkı da o kadar çirkin. Evlenmek lafını bir daha ağzına almamanı isterim."* (s.14).

Siret'in ahlaksız olarak gördüğü Necibe, yanlış Batılılaşma kurbanı olmuş, değer yitimine uğramış bir kadındır.

Rauf ve metresi Ogustin de kart karakterdir. Rauf, Refika ile evli iken onu Ogustin ile aldatır. *"Rauf evliydi. Hatta beş altı yıl önce kendisine göre pek genç bir kızla evlenmesi üzerine epeyce dedikodu olmuştu."* (s.28). Evliliğine sadık olmak yerine körelmiş bilincinin ihtiraslarına uyan Rauf, karısı ve çocuğunu terk eden bir eş ve babadır.

Rauf romanda anlayışsız bir eş olarak geleneksel değerleri tahrip eden ve evliliğine kendi cinsel arzuları yüzünden son vermeyi düşünen kart bir karakterdir.

Karısı Refika'ya yabancı olan Rauf, değerleri bakımından da başkişinin karşısında yer alır.

"—Mesela Rauf'la Refika, dedi. Sizi bu mesele çok ilgilendiriyor, işte ruhları yabancı iki vücudun birleşmesi… Sonuç iyi olmadı. Hâlbuki ben Rauf'u suçlamam. Nihayet tabiat ve yaradılışının isteklerine kapılmaktan kendini alamıyor," (s.38).

Rauf'un içgüdülerine ve bilinçaltında bastırılması gereken duygularına hâkim olamaması, onun toplum ve arkadaşları tarafından dışlanmasına sebep olur. Rauf'un Refika'yı bir eş olarak üzmesi ve Raik'e iyi bir baba olmaması, romanda onu boyutsuz karaktere dönüştürür. Ancak romanın sonuna doğru evliliği kurtarmak için büyük bir çaba harcar. Gösterdiği çaba evliliğini kurtarsa da kişilik olarak, sömürücü, yalıtık bir karakterdir.

Siret'in karşısında yer alan ve karşıt değerleri temsil eden Ogustin, ahlak yönünden zayıf güzel bir genç kadındır. Rauf'u etkisi altına alan Leh asıllı bu kadın, Rauf'un evli ve çocuğu olduğunu bildiği halde onunla birlikte olur. Ogustin romanda, ahlakî yönden zayıf, kendi benliğini ve içtenlik değerlerini yitirmiş bir karakter olarak değerlendirilir.

"Bu kadına karşı o kadar düşmanlık, o kadar tiksinti hissediyordum ki kendisini yalnız bulsam âd*i bir hamal gibi boğazına atılacaktım."* (s.43).

Anlatıcının nefretini ve düşmanlığını kazanan Ogustin, zavallı Raik'in babası ve annesinin ayrılmasına neden olan ötekileşmiş kadındır.

Romanda Mansur da kart bir karakterdir. Mansur, Refika'nın saf ve temiz duygularını kullanarak kendi aşkına karşılık bulmaya çalışır. Yakalandığı hastalığı Refika'nın acıma duygusunu kullanmaktan çekinmeyen Mansur, Rauf'un kimyager yeğenidir. Dayısının eşini yoldan çıkarmaya çalışan ve dayısını eşi Refika'ya kötüleyen bu kötü ruhlu kişi, Refika'nın Rauf'a dönmesi ile ölür.

Romanda kart karakterler başkişi ve onun değerlerini benimseyen kişilerin karşısında yer alan kişilerdir. Romanda karşıt gücü simgeleyen bu kişiler yalıtılmış ve köreltilmiş bilinçleri ile ülkü değerler dünyasını tahrip eder.

2.1.2.7.4. Fon Karakterler

Fon karakterler romanın dramatik aksiyonuna herhangi bir değişim ve dönüşüme neden olmayan fon kişilerdir. 'Raik'in Annesi' romanında fon karakterler, Siret'in kendini gerçekleştirmesine doğrudan etkisi olmayan, Süleyman, Necibe'nin annesi, Mihri, İhsan, Salim, Siret'in dayısı ve Heybeliada'daki çocuk ve kadınlardır.

Necibe'nin annesi, kızının Siret ile evlendirmek ister ancak Siret kendine sorulmadan yapılan bu işe tepki gösterir. Romanda geleneksel evlilik sorunsalının ortaya konmasına hizmet eden bu kadın, sosyal bir sorun olan evlilik olgusunun romanda işlenmesini sağlayan fon bir kişidir. Evlilikle ilgili hiçbir düşüncesi olmayan anne, sadece kızının evlenmesini ister.

"Necibe'nin annesi bir haber göndermişti, kızlarını bana vermek istediğinde bulunduklarını çıtlatmış. Benim reddetmek hakkım olduğunu ve bu hakkımı kullanabileceğimi galiba akıllarına hiç getirmemiş." (s.15).

Siret'in toplumdaki yanlış evlilik olgusunu değerlendirmesine hizmet eden Necibe'nin annesi, Siret'in aklı ile kendi hayatını şekillendirebilecek biri olduğunu kavrayacak bir derinliğe sahip değildir. Bu yönü ile silik bir karakter olan Necibe'nin annesi, romanda olayların oluşmasında fon bir görev üstlenir.

Siret'in dayısı ve kızı Mihri de fon karakterlerdir. Anlatıcı, dayı ve kızı Mihri'yi aile ortamının kurulmasında ve bu ortamın gerçeğe yakın bir şekilde okuyucuya aktarılmasında dekoratif bir unsur olarak kullanır. İstanbul'daki aile yaşamı ve geleneklerinin romanda vurgulanmasına yardımcı olan dayı ve kızı Mihri, dönemin yaşama biçimini anlamlandırıp kavramamıza hizmet eder. Anlatıcı bu kişileri derin ve boyutlu anlatmak yerine sadece üstlendiği sosyal görevlerini vurgular. Romanın başında görülen ve yanlış evlilik olgusunun

ortaya çıkmasına zemin hazırlayan dayı ve kızı Mihri, romanın ilerleyen bölümlerinde ortadan kaybolur ve silik bir yüze dönüşür.

Romanda Siret'in arkadaşı olan İhsan ve Salim de fon karakterdir. Rauf'un, Leh asıllı Ogustin ile yaşadığını Siret'e anlatan ve meşru olmayan ilişkinin geçmişteki oluşumunu anlatıcıya aktaran İhsan ve Salim, çözülmeye giden evliliğin şahitleri olarak romanda yer bulur. Olaylara hiçbir müdahalede bulunmayan bu iki kişi, yanlış ilişkinin toplum tarafından algılanışını bize vermeye çalışır.

"İhsan'ın durumunda bu mesele hakkında hepimizden fazla bilgisi olduğunu anlıyordum. Herhalde Rauf'un metresi ile geçmiş bir ilişkisi mi vardı, yoksa karısını mı tanıyordu? Rauf kışları Şehzadebaşı'nda İhsan beyle pek yakın komşu idiler." (s.28).

Komşuluktan ileriye gidemeyen ilişkinin tarafı olan İhsan, romanda çürüyen aile ilişkilerinin tanığı olarak sosyal ortamın kurulmasına yardımcı olur.

Fon karakterler romandaki olayların gerçeğe uygun şekilde oluşmasına yardımcı olan dekoratif unsurlardır. Romanın dramatik aksiyonuna her hangi bir katkıda bulunmayan bu kişiler, Siret'in kişisel macerasının anlamlı kılınmasını sağlar.

2.1.2.8. İzleksel Kurgu

'Raik'in Annesi' romanı, kadının toplum içindeki yerini, anne, eş ve arkadaş olarak sorgulayan bir özellik gösterir. *"Halide Edip, özellikle ilk romanlarında kadının Osmanlı toplumu içerisindeki yerini belirlemeye çalışır."* (Çelik, 2007: 220). Bu açıdan yeni kadın imgesini, Doğu-Batı arasında kalan bir toplumun sentezleyicisi olarak görür. Doğunun sıcak ve şefkatle dolu olan yönü, Batı'nın ise akıl ile kendini kuran ideal insan anlayışını romanda temel izlek olarak ele alır. Çocuk eğitimi, kültürel ve ahlakî değerler bütünü içinde değerlendirilen eserde, evlilik olgusu ve kadınlık bilinci gibi izlekler romanın temelini oluşturur. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler aşağıdaki *"KORA"* (Korkmaz, 2000: 273) şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	**Karşıt Güç/Karşıdeğer**
Kişiler Düzeyinde	*Siret, Refika, Raik, Refika'nın Babası.*	*Rauf, Necibe, Mansur, Ogustin.*
Kavramlar Düzeyinde	*Sevgi/Aşk, Bağlılık, Fedakârlık, Özveri, Sadakat, Kendilik Bilinci, Evlilik*	*Yabancılaşma, Kültürel Çürüme, Boşanma, Aldatma/ İhanet, Ötekileşme, Sömürü.*
Simgeler Düzeyinde	*Çocuk, Anne, Dede, Heybeliada, Halki Palas Oteli, Türkçe.*	*İstanbul, Fransızca, Beyoğlu, Öteki Kadın*

Tablo-2: *Geleneksel yaşam biçiminin yozlaşması.*

2.1.2.8.1. Yabancılaşma Sorunu

Romanda yabancılaşma kişilerin ahlakî, kültürel ve geleneksel değerlerine öteki olması şeklinde ele alınır. Anlatı kişilerinin kültürel ve geleneksel yönden yaşadıkları çatışma ve tahrip olmuşluk, buhran içinde olan toplumun yaşadığı yabancılaşmayı gösterir. Romanda yabancılaşma üç boyutta kendini gösterir. Bunlardan birincisi bireyin kendine ve değerlerine öteki olmasıdır.

Bireysel yabancılaşma sonucunda kendini başka bir kimliğe dönüştüren kişi, kendilik değerlerinin dışına çıkar. Parçalanmış bir benlik algısıyla kurulmaya çalışan yeni değerler dünyası, her zaman önceki kabullerle çatışmaya neden olur. Bireyin *"benlik bilgisini"* (Self, Knowledge), (Bancalı, 2004: 17), bilişsel ve duygusal olarak tahrip etmesi, genel anlamda kişinin kendilik değerlerine öteki olmasına neden olur.

Romanda Siret, evlilik sorunsalı üzerine kendi ve etrafındakiler ile bir çatışma yaşar. Siret'in yaşamış olduğu yabancılaşma, toplumsal anlamda insanı geleneksel değerlere kurban etmedir. Siret'in Necibe'yi sevip sevmediği sorulmadan onunla evlendirilmek istenmesi, onun dayısı ve Mihriban ile uyuşamamasına sebep olur. Uyumsuzluk sonrasında kendi öznel dünyasının tahrip olduğunu düşünen Siret, dayı evinden kaçarak Heybeliada'ya sığınır. Siret'in kaçışı, düşünsel anlamda huzur bulamama ve yabancılaşmanın bir sonucudur. Eğer birey bilişsel ve duyusal anlamda kendini güvende hissetmezse huzur bulmak için yeni yerlere kaçar. Her kaçış özünde bireysel bir yabancılaşmayı doğurur. Siret, yabancılaştığı ve kendi değerlerinin ihmal ve ihlal edildiği İstanbul'dan kaçarak kendi benliğinin huzura kavuşturmayı arzular. Bu aynı zamanda bir kimlik sorunsalını da beraberinde getirir. Nitekim kimlik arayışı *"belirsizlikten kaçış arayışına verilen addır."* (Pauman, 2001: 113). Siret'in kendi kimliğine öteki olarak hissettiği Necibe, Siret'in bütün kaçışlarının yabancı simgesidir. Kadınlığın evrensel anlamda olumsuz yüzü olan genç Necibe, düşlerin tahribine neden olan kişi olarak Siret'i evinden İstanbul'dan uzaklaştırır.

"Halki Palas'ta yüksek, küçük bir odam vardı. Sonbaharı burada geçirmeye karar vermiştim. Bu kararıma birkaç sebep vardı…

İstanbul'dan uzaktı…

Orada çok büyük tehlike geçirmiştim. Az daha, beni evlendireceklerdi." (s.12-13).

Siret'in evliliğe karşı tutumu, Refika'nın ötekisi olan Necibe ile aralarındaki farkı ortaya koyar. Siret, Necibe ile hiçbir ortak paydada birleşemez. Ona göre Necibe Batılı yaşamın tahrip olmuş kadınıdır. Zaten Siret de bu yüzden kadınlara yabancıdır. Kültürel değerler açısından değer yitimine uğrayan toplum, kendi *"benlik bilgisine"* sahip olan insanlarla uyuşmazlık gösterir.

"Zannedersem ismi de Necibe idi. Daima Vapyon yahut Karlman'dan aldıkları en pahalı, fakat en çirkin hazır elbiselerle, daima bol gelen yakasından bir kuş boynu gibi dimdik görünen ince boynu ve siyah örgülü, odamdan hiç çıkmayan çocuk." (s.13).

Birbirine gerek düşünsel gerekse yaşam biçimi bakımından uzak olan bu iki kişi, romanda bireysel anlamda insanların benimsediği değerler açısından ne kadar yabancı olduğunu gösterir. Oysa Siret, çocuğuna *"mama"* yerine *"anne"* dedirten ve kendi değerlerine göre yaşayan Türk kadınının peşindedir. Toplumun yanlış bir şekilde kültürlenmesi, iler boyutta kendi diline, kültürüne ve benliğine yabancı et yığınları ortaya çıkarır. Romanda kendi benliğine ve ülkü değerlerine yabancı olan insanlar, tahrip edilmiş bir değer dünyası içinde kendilerini yeniden kurmaya çalışır. Yazar, kendi kökensel değerlerine yabancı olan bireyleri yürüyen bir et ve kemik yığınına benzetir. Bunun temelinde toplumun kendi değerlerine odaklanma yerine başka toplumların değerlerini benimseyip onlara odaklanması yatar. Yazar adına konuşan Siret de bu kişileri insan olarak görmez içi boşaltılmış bir et-kemik yığınına benzetir.

"Önümde Fransızca mırıldanarak bir fiçı, fakat korselenmiş, ortası incelmiş, büyük şapkalı ve eteklerini sıka sıka gözlerimin iğrendiği bir et kümesini meydana getiren bir fiçı gidiyor. Yanında iki çocuk var iki güzel kukla." (s.20).

Siret'in yaşamış olduğu bireysel yabancılaşma, toplumun değişen ve bozulan yaşam biçimine karşı kendini yeniden kurma çabasıdır.

Romanda toplumsal olarak yabancılaşma, kültürel değerlerin anlamını yitirmesi üzerine kurulur. Bu değerlerin başında kadın, evlilik, çocuk, aile ve dil bilincinin tahrip olması gibi konular yer alır.

"Hazır elbise dükkânları açılalı, gramofonlar çıkalı halkımız eski sadeliğini millî geleneğini kaybetmeye başladı. En fakiri bile -bayramda olsun-iri Alman çocukları için yapılıp da bizim zayıf kızları kaplumbağaya benzeten ucuz hazır bir fistan alıyor. En kenar mahallede büyüyen kızlar bile mutlak karnavalda çıkan Rumca bir şarkıyı söylüyor." (s.14).

Toplumsal açıdan değişim yaşayan Türk halkı, Batı'nın hazır ve ruhu olmayan elbiselerini giyerek yeni bir kimlik bulma çabasındadır. Süslü elbiseler, sade ve millî geleneğimizi yansıtan kendi kimliğimiz olan giysilerimizin yerini alır. İnsanların dış görünüşte yaşadıkları değişim, Batılı yaşam, düşünsel açıdan derinlikten yoksun olduğu için içi ile dışı bir olmayan, birbirini bütünlemeyen bir toplum yaratır. Yazar, millî giysilerini, süs ve moda uğruna yok sayan insanları, başka milletlerin gölgesi olan insanlar olarak görür. Özellikle evi kenar mahallelerde bulunan ailelerin küçük kızlarının dahi Rumca

şarkılar söylemesi, kendine ve kendi değerlerine yabancılaşan toplumun yaşamakta olduğu sosyal çöküntüyü gösterir.

Romanda evlilik sorunsalı Refika ile Rauf'un evlilikleri üzerinden ele alınır. *"Evlilik iki kişinin kendi değerlerine göre kurduğu bir içtenlik bileşkesidir. Her yeni evlilik yeni bir serüvendir."* (Baruch-Hyman, 1992: 215) ve insanlar bu serüvende mutlu olmayı arzular. Romanda tematik güce yön veren kişilerden olan Refika, toplumun bozulan yüzüne çocuğunu ve evliliğine sahip çıkarak tokat atar. Ancak burada önemli olan toplumsal değerlerin çürüyüp çözülmesi ile birbirine yabancı eşlerin ortaya çıkmasıdır. Toplumun metresi ile yaşayan Rauf'a tepkisizliği, yozlaşmış taklit edilen Batılı sosyal yaşamın bir göstergesidir. Batılı yaşamın imgesi olarak romanda yabancılaşmışlığı simgeleyen ihanet ve metres, kendi dini ve geleneksel değerlerine uzaklaşmış toplumun yozlaşmışlığını gösterir.

Yazar romanda yabancılaşmayı bireysel boyuttan toplumsal boyuta taşıyarak çocuklarımızın kendi değerlerimiz doğrultusunda yetiştirilmesini savunur. Yabancı bir kültürün kuklaları olarak yetişen çocuklar, büyüdüklerinde kendi değerlerine yabancı olur ana fikri, her şeyden önce kadının eğitilmesi ve kendi değerlerine sahip çıkmasını gerektirir. Yazar toplumsal açıdan çöküntüyü yabancı-Batılı yaşam biçimine bağlayarak bir an önce kendilik değerlerimize dönmemizi ister. Bunu yaparken Batı'nın bilimini, modern yönlerini almamızı ve bu değerleri, kendimize ait yaşam formlarımızla bütünleştirerek ideal bir yaşam sürmemizi ister.

2.1.2.8.2. Kadın Ol(ama)mak Bilinci

Kadın, toplumun en önemli kurucu üyesidir. Toplumsal değerler de kadınlık bilinci sayesinde kendini gelecek kuşaklara taşır. Toplumun en küçük yapı taşı olan çocuklar kadının ellerinde şekil alır. Bu açıdan kadın aynı zamanda toplumun bilincidir. "*Kadın, insanın dişisi, doğurganıdır. Dişi cinsiyetli insandır. İnsan neslinin devamı onunla gerçekleşir. Yeryüzündeki canlı varlıkların en önemlisidir. İnsanlık âlemi onunla var olduğu gibi onunla güzelleşir. Aileyi o oluşturur. Yuvayı o yapar."* (Doğdu, 2005: 12). Kadının, aile ve toplum için önemini eserlerinde sıklıkla vurgulayan Halide Edip Adıvar, eserde kadın olma(k) bilinci ve kadının toplumsal-sosyal açıdan önemini vurgular. "*Kadının kendi varoluş bilincine ulaşması"* (Adasal, 1990: 4) ve toplumu bu bilinçle geleceğe taşıma vasfı romanda temel izleklerden biridir.

Kadın olma(k) bilinci üç tip kadın etrafında ele alınır. Bu kadınlar simgesel düzeyde romandaki tematik gücü ve karşıt gücün ortaya çıkmasını sağlar. Yazarın kadınlık sorunsalı üzerinde toplumsal değişimlere *"kadını ailenin kurucusu ve millî ruhun koruyucusu"* (Oktay, 1993: 193) olarak görmesinden kaynaklanır.

Bu kadınlardan ilki Necibe'dir. Necibe dönemin yanlış Batılaşan yüzüdür. Batı'nın yaşam tarzını, kendi millî değerlerini öteki sayma pahasına içselleştirmeye çalışan bu kadın tipi, ne tamamen Batılı ne de tamamen bize özgü (Doğulu) olabilir. Necibe'nin kültürel ve ahlakî açıdan Doğu ve Batı etrafında kalışı ve bir senteze ulaşamaması, dönemim en önemli sorunudur. Nitekim "*Necibe devrin alafranga modasına uyarak yetiştirilmiş hiçbir derinliği olmayan asrî kızlardandır."* (Enginün, 1995: 101). Necibe, yazara göre yanlış bir kültürleme sonucu ortaya çıkan Osmanlı bireyinin simgesel yüzüdür. Bu yüzden, Batı'nın şaşalı yaşamını sadece giyim ve yabancı dil kullanma biçimiyle ele alınır. Bu durum özünde toplumsal bir sorun olan yanlış-eksik Batılılaşmayı doğurur. Kavramsal açıdan bilim, akıl ve çağın gereksinimlerini yansıtacak değerlerden uzak olan Necibe, moda, giyim, piyano ve Fransızca gibi değerler düzlemini işaret eder.

"Daha neler, neler. Kocasını "bonjur" diye karşılayan, Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık eden, Çocuğuna anneden önce "mama" dedirten kadınlardan Allah, bizim gibi kendi halinde yaşayan gençleri korusun. Benim için girişilen bu tahsile, bu zahmete, hele (kiko, koko) şarkılarına ne kadar acıdım." (s.15).

Yazar, Türk kadınının yanlış ve eksik bir aile eğitiminden sonra *"kendi halinde yaşayan"* halktan uzak bir kimliğe dönüşmesini eleştirir. Türk kadını yazara göre her şeyden önce *"kendi"* olmalıdır. *"Kendi halinde yaşama"* bir medeniyetin zamanla oluşturduğu ve atalarının değerlerini içinde taşıyan yaşam biçimidir. Halide Edip geleceği kurucu ve yuvayı oluşturucu unsur olan kadının yanlış bir özenti ile kendi değerlerine öteki yetiştirilmesini Türk kadınlık bilincinden uzaklaşma olarak görür.

Romanda kadınlık olma(k) bilincinden uzak bir diğer kadın Rauf'un metresi Ogustin'dir. Ogustin kötü bir kadın olarak evrensel anlamda kadınlık rollerini unutmuş içgüdüleri ile günübirlik yaşayan bir kadındır. Yazar kadın olma(k) bilincine sahip olmayan bu kadını, cinsel bir meta olarak romanda sorgular. Kendi değerlerine yabancılaşan, toplumun ahlakî bir çürüme yaşamasının sonucu olarak ortaya çıkan metres hayatı, kadının erkeğin yanında sömürülen bir varlık olarak algılanmasına neden olur.

Geleneksel yaşamın modern bir biçimde sürmesi için ideal kadını yaratma çabasında olan Halide Edip, Ogustin gibi yabancı kökenli, kimlik ve değer yitimine uğramış kadını sorgulayarak sevecen, sıcak ve huzur veren ideal Türk kadınını yüceltmeye çalışır. Kadınlık bilincini ihmal ve iğfal eden kadının yabancı-Lehli bir kadın olarak seçilmesi, yazarın romanlarında görülen genel özelliktir. Yazar, ahlakî çöküntüye uğramış Ogustin'i bilinçli olarak seçer. Böylece Türk kadınını böyle bir çöküntüden uzaklaştırır.

Ogustin bozulmuş toplumsal yaşamın bir simgesidir. Gençliğini ve çekiciliğini kullanarak Rauf'u eşi ve çocuğundan ayıran bu kadın bir gölge arketipidir. *"Tehditkâr bir figür olarak"* (Stevens, 1999: 65) Batılı insanı simgeleyen Ogustin, düşman arketipi olarak Refika'nın evlilik hayatını yok etmeye çalışır.

Ogustin, romanda yazarın evrensel anlamda kendilik değerlerinden uzaklaşan kadını eleştirdiği bir karakterdir. Nitekim evliliğin bozulmasına neden olan odur. Onun ahlaki açıdan çözülmüşlüğü, etrafındaki toplumsal ve geleneksel yapıyı tahrip eder.

"Rauf'la metresi denize karşı bir masada bira içiyorlardı. Rauf'a selam vermeden gazinonun öteki köşesine giderek arkamı onlara döndüm, oturdum. Bayağı şarkıları, âd*i bir köylü şivesiyle söyleyen yanlış Fransızcayı işitmekten kendimi alamıyordum. "* (s. 42).

Raik'in de romanda öteki kadın olarak değerlendirdiği Ogustin, yıkıcı bir güç olarak, şeytan yüzlü kadının aile hayatını nasıl tehdit ettiği ortaya konur. Yazar, "*normal eğilimlerden uzaklaşılamayan kadının yalıtılmışlığını"* (Doğan, 1990: 19) yıkıcı bir güce dönüşmesini ele alır.

Romanda ideal "*kadını, kadının ruhunun bunalımlarını ve aşkı"* (Kutlu, 1970: 81) simgeleyen Refika, kadınlık bilincine ulaşmış tematik güçtür. Siret'in arzu ettiği kadın tipiyle bütünleşen Refika*, "kendilik nesnesi"* (Tuna, 2002: 24) olarak romanda arzunun nesnesi olur. Yazar, Siret'in ağzından kendilik bilincine sahip kadının özelliklerini şöyle sıralar.

"Bakınız ben nasıl kadın isterim. Dil isterse bilsin, hatta iki, üç; fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. Fransız kadınlarını taklit edeceğim, diye sahte gülüşler, garip el ovuşturmalar, baş sallamalar, sıçrayarak hoplayarak yürümeler yapmasın. Her lüzumsuz şeye Fransızca hayret etmesin…"Musiki bilirse, ağır, klasik ciddi şeyler bilsin! Biraz da çocuğunu uyutacak ninniler çalsın." (s.21).

Yazarın ideal kadın anlayışı, kendi değerleriyle bir bütünlük kuran ve bunu hayatında uygulayan kadındır. Yazar, *"Sahip olduğu Türkçü görüşle Batılı olduğu kadar millî bir kadının taslağına Refika ile ulaşır"* (Solak, 2006: 46). Romanda ideal kadının çocuklarına ninni söyleyerek, onlara geçmişin ruhunu aktarmasını ister. Aynı zamanda kadınlık bilincini anne olma bilinci ile eş tutarak, çocuğun yetişmesinde kadının ne kadar önemli olduğunu vurgular. Zaten Refika'da bu yüzden Siret, Rauf ve Mansur'un ilgi odağı olur. Refika iyi bir anne olarak çocuğu için her türlü fedakârlığı yapan ve çocuğunu Türk geleneklerine göre bilinçlendiren kadındır. Kadını, çocuk eğitimi için bilinçlendiren yazar*, "Annenin "ayna tutucu kendilik nesnesi işlevini" geleceği yeniden inşa edecek bir güç olarak ele alır."* (Tuna, 2002: 24).

Refika, ülküsel değerlerin kişi düzeyinde bir simgesi, ideal kadınlık bilincinin kendisidir. Toplumun kurucu gücü olan kadının; dil bilinci, kendilik nesnesi, kültür taşıyıcı, ahlak kurucu, annelik ve eş bilinci gibi özellikleri yüceltecek yeni Türk insanının yaratılması amaçlanır.

Yazarın, çocuğuna "mama" yerine "anne" demeyi öğreten kadına "*minnet duygusu"* (s.22) kadın olma(k) bilincini uyandırma ve geliştirme isteğinin bir sonucudur.

Romanda kadın olma(k) bilinci, kendi değerlerine sahip çıkan ve bu değerleri gelecek kuşaklara aktararak birey yaratma çabasını içerir. Kadının toplum ve aile içindeki kurucu rolü böylece daha da büyük bir önem kazanır.

2.1.2.8.3. Aşk/ Sevgi

Aşk/ sevgi, sevilen, özlenen ve istenen şeye doğru bir akış, çekilmedir. İnsan, severek-âşık olarak kendisinin dışına çıkar ve kendisini yeniden biçimlendirir. Bir özgürlük açılımı olan aşk ve sevgi, insanı yeniden anlamlı kılar. Her şeyden önce *"psikolojik olgu"* (Lauster, 2000: 86) olan sevgi ve aşk, ruhsal bir dirilimdir.

Romanda sevginin ve aşkın ruhsal gücü, arzunun nesnesi Refika'dır. Refika romanda sevgi ve aşkın yegâne doğurucu gücüdür. Aşk ve sevgi, iki boyutta karşımıza çıkar. Bunlardan ilki erkek karakterlerin Refika'ya karşı duydukları sevgi ve aşktır. İkincisi ise Raik'in baba ve anne sevgisi, Refika'nın da bir anne olarak çocuğuna duyduğu sevgidir.

Refika çekici bir güç olarak erkekleri kendine çeken ideal bir kadındır. Romanda Refika'ya duyulan aşk ve sevgi cinsellikten arınmış bir özellik gösterir.

Siret, Refika'yı görür görmez ona aşık olur ve içten içe ona sevgi duyar. Siret'in aşkı onun değişim yaşaması ve ahlaklaşmasını da sağlar. Çünkü *"aşk, insanı terbiye ederek"* (Karaer, 1999: 197) ahlaklı hale getirir.

"Üç gündür Raik'i ve mavi yeldirmeliği görebilmek ümidiyle yollarda dolaşıyordum. Hangisini daha çok görmek istiyorum? Onlar hakkında zihnime üşüşen efkârın cinsi ve aslı nedir? Raik'e acıdığımdan mı?...Birdenbire hayat bana daha az biteviye daha çekici görünüyordu." (s.33).

Refika'yı tanıdıktan sonra *"içe dönük uyumsuz"* (Fordham, 2004: 50) kişiliğinden uzaklaşan ve *"dışa dönük sezici tip"* (Frodham, 2004: 52) haline gelen Siret, aşk ve sevginin insanı değiştiren yüzü ile karşılaşır. Aşk/sevgi, insanı diğer insanlara yaklaştıran bir sonsuzluk açılımı olarak ele alınır. Refika, Siret'in düşlerinde aradığı mükemmel kadının ta kendisidir. Aşk ve sevgi bir odaklanmadır. Siret de Refika'ya duyduğu aşk/sevgi ile onu diğer insanlardan ayırır.

"Çevresinde beyaz, yumuşak bir küme teşkil eden tuvaletiyle, Japon kadınlarının resimlerde gördüğümüz gibi, diz üstü oturmuş, ellerini dizlerinin üzerine koymuştu. Eğer

yüzü alevli bir küme arasında denize dalan güneşe çevrilmiş olmasa, namaz kılmaya hazırlanıyor, denilebilirdi." (s.35).

Refika'yı *"kristalize"* eden Siret, aşk ve sevgi ateşi ile onu yüceltir. Her hareketi ona minnet duymasını sağlar. Çünkü aşk/sevginin özünde sevileni övme, onu yüceltme vardır. *"Kibar bir çekicilik yayan*" (s.37) Refika, aşk ve sevginin doğurucu gücü olarak Siret'i kendine çekerek onun yaşamını değiştirir.

"Refika! bütün ümit, hayal ve isteklerimi ben de toplayan yüz, anne ve eşliliğinin bu kadar temiz, bu kadar içten bir çekicilikle bu kadar ışıklandıran nurlu gözler, şefkatli, arkadaş, vefalı ve yumuşak kalbinle yeminini unutmuş bir haine karşı verdiğin sözde duran, evini, barkını yalnız bekleyen büyük kadın!...

...sevilmeye değer varlık." (s.40-41).

Siret'in sevilmeye değer varlık olarak gördüğü Refika, aşkın en önemli imgesidir. Aynı zamanda düşlenen ideal kanın kendisi ve ideal aşkında yayılgan doğrucu kimliğidir. Yazar, ideal kadın aşkının acımaktan doğduğunu da belirtir. Özellikle Refika ile Mansur arasındaki sevgi ve aşk, acıma(k) duygusunun bir ürünüdür. Mansur, Refika'yı kocasından ayırmak için hastalığını kullanarak onu kendine bağlamaya çalışır. Yazar, Refika'nın Mansur'a duyduğu sevgi/ aşkı, sadece ideal kadın kimliğinden gelen acıma hissine bağlar.

"Gerçek kadın olan bir zayıf yaratığın aşkı, yarıya yarıya acımaktır." (s.68)

Kadının zayıf bir aşk yaratığı olduğunu ifade eden yazar, kadının içgüdüleri ile insanları kucakladığı ve onlara yardım ettiğini belirtir. Aynı zamanda evrensel anlamda da aşk ve sevginin fedakârlık olduğunu imler.

Aşk/sevgi, romanda ölene kadar uğrunda hizmet edilmesi gereken bir değer olarak kabul edilir. Nitekim Rauf'un karısını başka bir kadınla aldatması, sevginin ihanete uğradığında aileyi nasıl bir arada tuttuğunu görürüz.

Romanda bağlayıcı bir güç olan çocuk, anne, baba sevgisinin insan açısından ne kadar gerekli olduğunu ifade eder. Raik, annesini taparcasına sever. Babasının başka bir kadından dolayı evi terk etmesine üzülür. Dedesi ve Siret'in babası hakkında olumsuz konuşmalarına dayanamaz ve ağlar. Çocuk roman da sevginin temiz ve saf olan açılımlarını simgeler. Anne ve babasına karşı duyduğu sev(il)me ihtiyacı sevginin birleştirici gücü olan Raik'i, romanda temel güç haline getirir.

"—Dede dedi, Rauf babamı mı söylüyorsun? –sonra birden bire hıçkırarak-ben Rauf babamı istiyorum. Niçin görmüyorum, diye dizlerimin üzerine yığıldı." (s.39).

Raik'in baba sevgisi, bozulmaya giden evliliği kurtaran bir değerdir. Aynı zamanda Refika'nın bir anne olarak Raik'e gösterdiği sevgi ve ilgi, Raik'in mutlu olmasına yönelik

çabaların merkezini oluşturur. *"Erkeğin bir kadınla ilk ve en önemli deneyimi annesidir ve bu kendisini biçimlendirmede ve etkilemede en güçlü deneyimdir."* (Frodham, 2004: 65) Bu açıdan bir biçimlendirme ve şekil verme simgesi olan anne, sevgisi ile Raik'i mutlu etmeğe çalışır. Çocukta bu sevgiye karşılık olarak bütün kalbini anne sevgisiyle doldurur.

Romanda aşk/ sevgi insanları birbirine bağlayan, olanları değiştirip dönüştüren ruhsal bir güçtür. Refika'nın anne sevgisi, Siret'in gizli aşkı, Rauf'un yaşadığı sıkıntılar sevme sevilme ihtiyacının bir tezahürüdür. Roman sevgi ve aşk ahlakî olduğu sürece yazar tarafından desteklenir. Siret'in temiz gizli aşkı yüceleştirilirken, Mansur ve Rauf'un kirli aşk ve sevgileri eleştirilir. Yazar, aşk ve sevgiyi evliliği kurtaracak temel bir güç olarak ele alır ve yüceltir.

2.1.2.8.4. Yozlaşma: Toplumsal Çözülme

Romanda yozlaşma, toplumun kendi değerlerine öteki yaşamasıyla ortaya çıkar. Bu yüzden Refika ile Rauf'un evliliği bitme aşamasına gelir. Toplumun normlarını hiçe sayan Rauf, moda haline gelen metres tutma davranışıyla edimiyle, toplumsal normların yozlaşarak çürümeye başladığını gösterir. Burada önemli olan, Rauf'un yaptığı bu olumsuz davranışa toplumun, çevrenin bir tepki göstermemesidir. Ortak bir tepki göstermek yerine Rauf'un metresinin güzelliği üzerine odaklanma, kendi değerlerine ve inançlarına uzaklaşan toplumu gösterir. Siret arkadaşları olan İhsan ile Salim'im Rauf'un metresi Ogustin hakkındaki şu düşünceleri toplumdaki ahlakî, inanç ve geleneksel çözümlemeyi göstermesi açısından önemlidir.

"*Rauf evliydi. Hatta beş altı yıl önce kendisine göre pek genç bir kızla evlenmesi üzerine epey dedikodu olmuştu. Salim, Rauf'un metresinden söz ederken gözlerinde tuhaf ışık, dudaklarında çekemeyen gülüşle: "Fakat bu talihli köpek ne kadar da güzel bir kadınla yaşıyor." Dedi, İhsan susuyordu."* (s.28).

Salim, İhsan ve Siret'in kendi aralarında yaptığı bu konuşma büyük bir yozlaşma ve inanç yitiminde olan toplumun göstergesidir. Aynı zamanda yozlaşmanın neden olduğu bir diğer önemli husus evlilik müessesesinin basite indirgenmesi ve kadının özgürlük alanının kısıtlanmasındandır.

Romanda yozlaşma ve toplumsal çürümenin neden olduğu sorunlarında başında, kadınların kendi değerlerini, millî duygu ve düşüncelerini çocuklara öğretmemeleridir. Kadınlar yanlış bir eğitimle çocuklarını manevi, kültürel ve millî kimliklerinden uzaklaştırır. Zira *"İnsan kişiliği doğuştan değildir, aileye gerekli olan sosyalleşme süreci yoluyla oluşur. Aileler insan kişiliği üreten fabrikalardır."* (Erdoğan, 2008: 132). Sosyal açıdan aile yapısının yozlaşarak bozulması, kendine öteki nesillerin doğmasına neden olur. Yazar, toplumsal anlamda kadının aile ve toplumu kurma edimini, toplumsal normlardan

uzak bir eğitim aldıkları için yapamadıklarını ifade eder. Çocuklarına kendi dillerinden uzaklaştıran bir toplum, yok olma tehdidi ile karşı karşıyadır. Yazar, yozlaşma ve toplumsal çözülmenin en önemli unsuru olarak gördüğü yabancı dil kullanımı taklitten başka bir şey değildir. Dil, bir milleti, diğer milletlerden ayıran *"millî müessesedir"* (Ergin, 2000: 5) ve insanları birbirine bağlayan bir kültür aktarmacıdır. Yazar, toplumsal düzeyde dile verilen önemin azalmasını toplumsal çözülmenin en önemli kaynağı olarak görür. Kendi dilinde konuşamayan toplum, başka dillerin kültür ve modasını takip ederek yeni bir kimlik kazanma ya da kazanmama sorunu çeker. Kadınların çocuklarına "anne" yerine "mama" kelimesini öğretmeleri toplumun kendi diline yabancılaştığını gösterir. Bu da ileri aşamalarda toplumun değer yargılarına yabancılaşmasına sebep olur. Çünkü insan kendi dili ile dünyayı kurar ve yaşatır. Romanda Fransızca şarkılar söyleyen insanlar başka bir toplumun üyesi olmak için çabalarlar.

Yozlaşma toplumun kendi değer yargılarına öteki olması ve Batı kültürü ve değerlerini ne pahasına olursa olsun kendi değer yargılarının üzerinde tutmasından ortaya çıkar. Aile ve evlilik kurumunun geleneksel yapısının bozulması gayr-i resmi ilişkiler toplumsal çözülmenin yaşanmasına neden olur.

2.1.2.8.5. İdeal Bir Toplum Yaratma: Evlilik Olgusu

Raik'in Annesi adlı romanda evlilik izleği, Refika'nın çocuğu için devam ettirmek zorunda kaldığı, olması gereken bir fedakârlık olarak ortaya konur.

Evlilik, kuruluş, biçimlenme ve topluma katılmanın bir ön şartı olarak ortaya konsa da, özünde toplumsal kaidelerle sınırlanmış kurumsal bir ödevdir. Toplumun devamı için şart olan evlilik, geleceğin inşası için önemlidir. Halide Edip Adıvar, romanlarında evliliği ideal toplum yaratmak için gerekli görür, ancak ona göre evlilik erkek ve kadının akıl ve ruh bakımından birbirlerini bütünlediği sürece gerçekçi bir yapıya dönüşür

Romanda evlilik sorunsalı her şeyden önce farklı cinslerin ortak bir kader etrafında birleşmesi sonrasında devam eder. Siret'in evlilik meselesine bakışı, romanda dramatik aksiyon ve entrik kurgunun oluşmasını sağlar.

Siret, dayısı tarafından Necibe ile evlendirilmek istenir. Ancak kendisi bu evliliğin olmasını istemez ve dayısının evinden kaçarak Heybeliada'daki Halki Palas Oteli'ne yerleşir. Siret'in ruh ve akıl açısından kendisi ile bir bağlantı kuramadığı Necibe'den kaçması, dönemin sosyal sorunlarından biridir.

"—Seni evlendiriyorlar, Necibe'yi alıyorlar. " (s.15) ibaresi evlilik sorununun temel sebeplerini ortaya koyar. Evlenecek olan kişinin dahi haberi olmadan yapılan bu fiil, evlilik sorununun temel açmazıdır. Nitekim insanın evleneceği kişiyi seçmekteki özgür iradesi, "evlendiriyor" ibaresi ile elinden alınır. Başkaları tarafından uygun görüldüğü için

yapılması gereken bir işe, olguya dönüşür. Yazar, bilincli olarak bu temayı ele alır ve yanlış şekilde insanların evlendirilmesini eleştirir. Ona göre evlilik akıl ve kalbin arzusu doğrultusunda yapılmalı ve bu eylemin gerçekleşmesine aktif şekilde evlenecek kişilerin kendilerinin karar vermesi gerekir. Rauf ile Refika arasında evlilik sorunsalının temelinde bu vardır. Farklı dünyaların insanları olan Rauf ve Refika evlilik kurumunun aksak ve gerici düşünceler etrafında şekillendirilmesi ile bir araya gelir.

"*—İsabet kaçtınız azizim, kalben, fikren birbirine benzemeyen iki kişinin evlenmesi kadar fena bir şey olamaz, dedi."* (s.38).

Yazara göre ideal evlilik, kalben ve fikren uyuşan iki kişinin bir araya gelerek yapması gereken iştir. Oysa Rauf ile Refika'nın evlilikleri farklı ruhlara sahip insanların bir araya geldiği bir ilişkiler yumağıdır.

"—Mesela Rauf'la Refika, dedi. Sizi bu mesele çok ilgilendiriyor, işte ruhları yabancı iki vücudun birleşmesi… Sonuç iyi olmadı." (s. 38).

Farklı ruhların bir araya gelmesi ile yapılan evlilikler, yazara göre iyi bir sonuç vermez. Çünkü farklı ruhlar, dünya ve olayları farklı yorumlar, ortak bir nokta da buluşamazlar. Oysa evlilik müşterek noktaların çoğunlukta olduğu, ilişkilerin resmi hale getirilip toplum tarafından onanmasını önceler. Rauf'un evlilik kurumuna ve karısına karşı yaptığı saygısızlığın nedeni de budur. Nitekim Refika'nın babası da bunu itiraf eder. Çünkü Rauf yaradılışı gereği, evlilik dışı ilişkiye yatkın bir kişidir. Ancak Refika temiz, sade ve huzur verici ruhu ile evliliğini sürdürme yanlısıdır.

Evlilik sorunsalı kadar bir diğer önemli husus kadınların boşanma korkusudur. Evliliğin sınırlı ve kapsayıcı dünyasından dışarı çıkıp yaşamayı kendilerine uygun bulmayan kadınların evliliği bir yazgı ve kader olarak benimsediğini ifade edilir.

"—Refika bir Katolik gibi boşanmaktan korkar, işte gençliği böyle sürükleniyor." (s.39).

Kadının bir kurtuluş olarak gördüğü evliliğe bağlılığı, boşanmak korkusu ile büyük bir trajediye dönüşür. Yazar, Refika'nın nezdinde boşanmaktan korkan ve kendine güvenmeyen kadınları, bir fedakârlık simgesi olarak görür. Ancak Refika'nın kendini bu şekilde heba etmesini de istemez. Romanda evlilik sorunsalı çocuğun bağlayıcı ve birleştirici işlevi ile farklı bir boyut kazanır. Çünkü *"İnsanlar ana baba olunca tuhaflaşır, yeni bir rol üstlenip insan olduklarını unuturlar."* (Gordon, 2004: 13) ve ilişkilerini çocuk merkezli yürütmeye başlar. Refika'nın çocuğu için Rauf ile olan evliliğini sürdürme kararı alması ile kadının aile ve toplumun şekillenmesindeki önemi vurgulanmış olur.

Sonuç olarak romanda evlilik sorunsalı, ayrı dünyaların insanlarının kendi istekleri dışında yaptıkları bir olgu olarak ortaya konur. Bunun sonucunda insanların bu evlilikte huzur ve mutluluk bulamadıkları salık verilir. Aynı zamanda aile baskısı ile yapılmak istenen evliliklerin, kişilerin psikolojisini bozduğu vurgulanır. Siret'in evden kaçma sebebinin evlilik olduğunu düşünecek olursak yazar, toplumun sağlıklı bir şekilde gelişmesi için sağlıklı evliliklerin yapılması gerektiğini şart koştuğu söylenebilir. Sağlıklı ve mutlu bir evliliğin yegâne şartı fikir ve kalp uyuşmasından geçer. Kalp ve fikir uyuşması olmayan evliliklerde evlilik her zaman bozulma tehlikesiyle karşı karşıyadır ve bu durumdan en çok çocuklar etkilenir. İyi bir gelecek temin etmek için iyi bir evlilik yapmak, yazara göre olmazsa olmazların başında gelir.

2.1.3. Seviyye Talip

2.1.3.1. Romanın Kimliği

'Seviyye Talip' adlı roman ilk kez 1910 yılında Hüdavendigar Vilayeti Matbaası'nda basılır ve birçok tenkide uğrar. *"Seviyye Talip, kışın basıldı. Salih Zeki Bey'in daha evvel bahsetmiş olduğum (oğlu) Malik, onu Bursa'da bastırdı. Bu roman içtimai aksaklıklara temas etmesi neticesi ile çok tenkide maruz kaldı."* (Adıvar, 2008: 181). 1924 yılında Orhaniye Matbaası basılan roman, 1967 yılında Baha Düder tarafından sadeleştirilerek Atlas Kitabevi tarafından basılmıştır. Biz bu çalışmada Atlas Kitabevi'nin 1987 baskısını kullandık.

2.1.3.2. İsimden İçeriğe

'Seviyye Talip' romanı, aşk/sevgi, yeni-eski çatışmasının ve aidiyet sorununun karakter üzerinde yarattığı derin kırılmaları konu alır. Seviyye, kendi ideal kimliği için toplumun geleneksel yaşama biçimine başkaldıran bir karakterdir. Kocasını sevmediği halde onunla evliliğini yürütemediğini anlayınca ondan boşanmak ister. Ancak Talip Bey, buna razı olmaz. Seviyye buna rağmen kendi kişisel macerasının aşkını yaşamak için âşık olduğu Macar asıllı Cemal ile yaşar. Seviyye'nin kocasından boşanmadan başka bir erkek ile yaşaması, kadının geleneksel rollerinden sıyrılarak kendi bireysel özgürlüğünü toplum ve evlilik kurumu için genişlemeye çalıştığı vurgulanır. Böylece topluma yeni bir model sunarak yanlış eğilimleri karikatürize ettiği gibi ahlaki açıdan eleştirme yoluyla bir yönlendirmede bulunur.

Esere ismini veren Seviyye, aynı zamanda merkezdeki kadın olarak Fahir'i de kendine çeker. Fahir'in, Seviyye'ye olan aşkıyla kendini yitirmesi, evlilik ve aile bağlarının döneminde yeniden sorgulanmasına neden olur.

2.1.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Seviyye Talip' romanı kahraman-anlatıcı tarafından okuyucuya akatarılır. Romanda olaylar, kahraman-anlatıcı konumunda olan Fahir tarafından aktarılır ve Fahir'in ben'i olayların merkezindedir. Yazar, olayları erkek bir karaktere anlattırır. *'...Erkek anlatıcının muhtemel bir işlevi de aşk ve cinsellik gibi kadınlar için tabu olan konular hakkında yazabilmeyi kolaylaştırmaktadır."* (Adak, 2004: 165) Fahir'in ben'i, olayları algılama biçimi ve olaylara odaklanma biçimini derinden etkiler. Fahir'in olaylara ve kişilere bakan *"optik açı(sı)"* (Aytür, 1977: 37-38) okuyucunun romandaki durum, kişi ve olayları algılamasını sağlar. Kahraman-anlatıcı, romanda bütün olayların içinde ya da çevresinde bulunarak, duyduklarını, yaptıklarını ve hissettiklerini okuyucuya aktarır. Bunu yaparken de iç monolog, diyalog, iç çözümleme, mektup, özet, açıklama gibi teknikleri

kullanır. Kahraman-anlatıcı olan Fahir, sınırlı görme ve sezme ve duyma yetisiyle başından geçen olaylarla okuyucuyu bilgilendirir. Bunu yaparken kendisi merkezdedir.

"Ben gittikten altı ay sonra bir çocuğum da olmuştu. Bunu Macide güzel, fakat hiçbir şey ifade etmeyen yazısıyla yazmıştı. Aslında her on beş günde bir selâmla başlayıp biten bir mektup alırdım. Bazen çocuğun elini mürekkebe batırarak mektuba bastırıyorlardı." (s.11).

Anlatıcı konumundaki Fahir, kendi benlik algısıyla kişisel macerasını okuyucuya aktarır. Bunu yaparken özet ve geriye dönüş tekniklerini kullanır. Fahir'in, Londra'dan İstanbul'a döndüğü vakit orada yaşadıklarını tarafsız bir şekilde okuyucuya aktarması, romana daha sıcak bir anlatıma imkân sağlar. Kahraman-anlatıcı sınırlı bilme görme yetisi nedeniyle oğlu Hikmet hakkında fazla bilgi veremez. Ancak onun bakış açısındaki bu sınırlanmışlık, Macide'den aldığı mektuplar sayesinde anlaşılır.

Kahraman-anlatıcı, kendi dünya görüşü ve amaçlarını okuyucuyla her zaman direkt olarak paylaşır. Bunu yaparken olayları yaşayan ve gören biri olarak, dönemin sosyal meselelerini birebir aktarır;

" Vatanın bir köşesinde sessizce çalışmak için, dönerken, Meşrutiyetin verdiği ilk güzel umutlar yerine gamlı, kederli, bir karaltı ruhumu gölgelendiriyordu." (s.13).

Fahir'in, Meşrutiyet sonrasında hissettiği duygular, dönemin bütün aydınlarının yazıp hissettiklerine tercümandır. Adıvar'ın İngiltere'den döndükten sonra toplumsal meseleler, özellikle kadın meselesine karşı aldığı tavır, onun İsabel Fry ile İngiltere'de tanıştıktan sonraki hayatını anımsatır. (Adıvar, 2008: 174-175).

Kahraman-anlatıcı olayları kültürel seviyesine göre aktarır. Bu olaylara karşı anlatıcının mesafesini de belirler.

"Belki gelecekte yeni neslin kadınlarına okullar, geniş fikirler, sağlam düşünceler verecek; eğitim ve öğretim araçlarını hazırlayacak. Fakat bizim gibi Avrupa görmüş gençlerin en büyük görevi evinde şimdiki zaman kadınlarını uyandırmak, onları hayata hazırlamak ve ulusun ilerlemesi için hayırlı işlere itelemek…" (s.18).

Kahraman-anlatıcının kültür düzeyi ve hayata bakışının ortaya konduğu bu bölümler, anlatıcının kadın meselesine ve kadının ulus hayatında yerinin öneminin vurgulanması açısından önemlidir. Anlatıcı kültürlü ve donanımlı bir insan olarak kadınların modern bir şekilde yetiştirilmesini ister.

Kahraman-anlatıcı, sınırlı bilme, görme ve duyma eksiklerini gidermek için diyalog, iç monolog ve mektup tekniklerini kullanır.

Fahir'in Macide'ye yazdığı mektup, kahramanın Macide ile evlenme nedenlerini ve ona bağlılığını bildirir.

"Aziz Arkadaşım Macide!

Annemin ölüm yatağında, sana bütün bir hayat için bağlanmıştım. Bu bağ benim için pek kutsal ve sevgili bir ilişki idi." (s.89).

Mektup tekniğini kullanarak geçmişte yaşanmış olayları şimdiye taşıyan kahraman anlatıcı, geçmişte yaşanan olaylar hakkında okuyucuyu bilgilendirir.

Kahraman-anlatıcı, romanda sık sık iç monolog ve dış diyalog tekniklerini kullanır. Özellikle Macide ile olan ilişkisi, Seviyye hakkında yapılan tartışmalar esnasında başvurduğu bu anlatım teknikleri, olayların sıcak, samimi bir şekilde tarafsız olarak aktarılmasına yardımcı olur.

"Sizin düğünde niçin yengenden söz ederken patırtı koptu?

Numan cevap verdi:

—Ne bileyim? Babamın sofuluğu.

Numan'ın karısı Samime şiddetle atıldı:

—Babanın hakkı vardı, Numan; yabancı bir erkekle yaşayan evli bir kadın.

—Sen gerçeği öyle kuru kuruya söylersin ki.

Numan kızıyordu: " (s.42-43).

Romanda kahraman-anlatıcı kullandığı anlatım teknikler sayesinde görme duyma ve bilme sınırlılığını ortadan kaldırarak sıcak, samimi bir anlatım sağlar. Bu sayede okuyucuyu hem kendi iç dünyasına hem de romanın dünyasına davet eder.

2.1.3.4. Olay Örgüsü

Temel olarak üç bölümden oluşan olay örgüsü, aşağıdaki vaka birimlerinden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-II. Meşrutiyet ilanından sonra Fahir'in İngiltere'deki eğitimini tamamlayarak İstanbul'a dönmesi.

-Fahir'in, eşi Macide ve halası ile eski-yeni çatışmasına girmesi.

-Fahir'in, karısı Macide'yi modern bir kadın yapma çabası. Macide'nin, kocasını kaybetmek korkusuyla Fahir'in istediği gibi bir kadın olmaya çalışması.

-Macide'nin, temiz ve saf kişiliğinden zamanla etkilenen Fahir'in, onu bütün değerlerin üzerinde bir kadın ve anne olarak telakki etmesi, ancak içten içe de onun eskiye körü körüne bağlılığından korkması.

-Fahir ve Macide'nin Numan'ın evlilik törenine davet edilmesi, Macide'nin Numan'ı fazla Frenkleşmiş bularak Numan'ın düğününe gitmek istememesi.

-Macide ile Fahir'in hayat anlayışları bakımından çatışması, Batılı yaşam tarzını benimseyen Fahir'e Macide'nin tepki göstermesi.

-Fahir'in, Numan'ın düğününe tek başına giderek düğündeki Batılı aile ve yaşam tarzını benimsediği kabul etmesi.

-Numan'ın, düğün töreni sürdüğü sırada eşi Samime ile Seviyye Talip konusu üzerinde tartışması. Numan'ın babası Haşim Bey'in araya girerek olayları yatıştırması.

-Fahir'in eve dönmek için yola koyulması ve yolda Seviyye ile ilgili anılarını hatırlaması.

-Geriye dönüş tekniği kullanılarak Fahir'in geçmişte Seviyye ile olan ilişkilerinin anlatması.

-Fahir'in, Macide ile gerilen ilişkilerini tekrardan düzeltmek istemesi. Macide'nin de kocasını kaybetmemek için İngilizce, coğrafya ve tarih gibi alanlara ilgilenerek değişmeye başlaması.

-Numan ile eşi, Fahir'in evine ziyarete geldiğinde Seviyye meselesinin tekrardan açılması. Numan'ın, Fahir ve eşine karşı Seviyye'yi savunması.

-Numan'ın, geçmişte yaşanan 'Seviyye Talip' meselesini anlatması. Seviyye'nin on altı yaşında boş kafalı olarak nitelendirdiği "Talip Bey" evlendiğini, ancak daha sonra bu evliliğin sürmediği ve Seviyye'nin Talip Bey'e ayrılmak istediğini belirdiğinde Talip Bey'in kabul etmeyerek Seviyye'yi tehdit etmesi söylemsi.

-Talip Bey ile boşanmadan Macar asıllı Cemal ile birlikte yaşamaya başlayan Seviyye'nin, toplum ve ailesi tarafından dışlanması.

-Fahir'in, anılarının etkisinden kurtularak hal zamanındaki Macide'yi hatırlaması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Macide'nin, Numan ve eşi Samime ile tanışması. Macide'nin annesinin, Batılı tarzda görüşmelere tepki göstermesi.

- Macide'nin, annesiyle eski yeni konusunda tartışan Fahir'e tepki göstermesi.

-Kocacısı Fahir için değişmeye başlayan Macide'nin, piyano dersi almak istemesi. Numan'ın bu işi Seviyye'nin eşi Cemal'in yapabileceğini belirtmesi.

-Fahir'in, karısı Macide'nin, Seviyye ile gayri meşru ilişki yaşayalan Cemal'den ders almasını istememesi.

-Numan'ın ısrarı ve Macide'nin de istemesi üzerine, Macide'nin Cemal'den piyano dersi almaya başlaması.

-Cemal'in, Macide, Fahir, Numan ve Samime'yi müzik dinletisi için evine davet etmesi.

-Davette katılan Fahir'in Seviyye'yi görür görmez ona aşık olması ve bu aşkın acısıyla buhranlar geçirmesi.

-Fahir'in, Seviyye'ye karşı duyduğu gizli aşkının ortaya çıkmasıyla Macide'nin yıkılması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Fahir'in yakalandığı aşk hastalığından kurtulmak için Numan ile birlikte Mısır'a gitmesi.

-Fahir'in, Macide'ye mektup yazarak ondan af dilemesi. Macide'nin ise Fahir'e bir an önce iyileşerek evine dönmesini söylemesi.

-Fahir ve Numan'ın Mısır'ın bir caddesinde dolaşırken Fred Leysley ile karşılaşmaları ve Fred Lesley'in onları operaya davet etmesi.

-Opera'da giden Fahir ve Numan, Evelin Marchal karşılaşması. Evelin Marchal'ın Fahir'e ilgi duyması.

-Numan'ın, Evelin Marchal'a ilgi duyması ve onu Fahir'den kıskanması. Evelin Marchal'ın ise aşkının öznesi olan Fahir'i ele geçirmeye çalışması.

-Fahir'in, yaşadığı aşk buhranın bir benzerinin Numan'ın başına geleceği korkusuyla Mısır'dan ayrılıp İstanbul'a dönmesi.

-31 Mart vakasını cereyan etmesinden dolayı İstanbul'da ortamın gergin olması.

-Fahir'in, eşi Macide ile eski sıcak ilişkiyi kuramamasına rağmen Macide'nin oğlu Hikmet'e babası gibi cesur, yürekli, doğru olmasını söylemesi.

-Cemal ile evlenen Seviyye'yi gören Fahir'in, tekrardan aşk buhranına tutulması.

-Fahir'in, şuursuz bir halde Seviyye'nin evine giderek onu kirletmesi ve bu yüzden vicdan azabı duyması.

-Fahir'in, Macide ve Seviyye'ye karşı işlemiş olduğu günahın bedelini ödemek için Hareket Ordusu'na katılarak ölemesi.

2.1.3.5. Zaman

Romanda öyküye gerçeklik kazandıran şey, olayların bir zaman dâhilinde aktarılmasıdır. Bunu yaparken geriye dönüş tekniği gibi gerilimi artıran teknikler kullanarak zamanın geri döndürülmez yapısı kırılır ve okuyucu geçmişte yaşanan olayları hal zamanında yeniden anlamlı hale getirir. Burada önemli olan yazarın zamanı kullanma niyetidir. *"O halde bir anlatıda önemli olan zamanın süresi değil, zamanın niyetle örtüştürül(mesidir)."* (Tökel, 2000: 227). Bu açıdan romanda zaman, anlam taşıyıcı olarak karakterlerin niyetleriyle örtüşür. 'Seviyye Talip' romanında da *"zaman unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır."* (Tekin, 2003: 110). Romanda Fahir'in İngiltere'den İstanbul'a gelişi ile başlayan olaylar, onun hastalık geçirip İstanbul'dan ayrılması ve daha sonra tekrardan İstanbul'a ikinci kez gelmesinden ibarettir.

"5 Mart 1909

Bugün İstanbul'a çıktık. Bu yıl içinde ikinci defa memlekete giriyorum.

—Biri temmuz'dan sonra, Hürriyetin ilk aylarında idi o vakit, şu memleket ne yeni istekler, ne yüksek hayallerle çırpınıyordu." (s.116).

Kahraman-anlatıcı, romanda geçen olayları, II. Meşrutiyet (Temmuz 1908) ilan edildikten sonra başlatır ve Mayıs 1909'da bitirir. Bu da bize öykü zamanının 8 aylık bir süreden meydana geldiğini gösterir. Ancak romanda olaylar, hiçbir zaman cereyan ettiği anda anlatılmaz. Fahir'in olayları öyküleme zamanından geriye dönerek anlatması, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında geçen süreyi gösterir.

Romanda öykü zamanı, Fahir'in İstanbul'a gelmesi ile başlar. Fahir üç yıl önce eğitim almak için İngiltere'ye gitmiş ve eğitimini tamamlayarak İstanbul'a tekrar dönmüştür. Bu dönüş onun memlekete ilk gelişi ve öykü zamanının başlangıcını oluşturur.

"SİRKECİ'DE ekspres durur durmaz ilk gözüme ilişen şey uzunca boylu, siyah çarşaflı bir kadının yanımdaki kompartımandan fırlayan bir adama, beyaz eldivenli ellerini ince, samimî olarak uzatışı oldu.." (s.11).

Fahir, romanın başında öykü zamanından geriye dönüş yaparak geçmişte üç yıl önce meydana gelen olayları da hatırlatma gereksinimi duyar. Anlatıcı, geriye dönüş yaparak hem olayların geçmişteki gidişini hem de andaki değişimini göstermeye çalışır. Böylece romanda gerilim geçmiş ile şimdide yaşanmış ve yaşanan olaylar üzerine kurulur. "*Bir hikâyede gerilim yaratmada geri dönüş gibi yararlı bir şey yoktur."* (Thaler, 2000: 214). Geri dönüş, romanda öykü zamanında sıradizimsel yapıyı kırarak gerilim unsurunu ortaya çıkarır.

"Üç yıl önce, yine bu istasyonda, böyle ufak tefek durumların hayatımdaki toplamından kaçarken, on yedi yaşında bir çocuk yüzüne, soydan gelme bir uysallık ve boyun eğişle yerleşen Macide'nin durgun, siyah gözlerinde neden yaşlar eksik olduğunu düşünerek, belli belirsiz bir acı ile çıkmış gitmiştim." (s.11).

Anlatıcının roman başında geriye dönüş yaparak öykü zamanının sıradizimsel yapısını kırması, öykü zamanını akronik bir yapıya dönüştürür. "Üç yıl önce" ibaresi öykü zamanındaki geriye dönüş süresini gösterir. Üç yıl önce 17 yaşında olan Macide öykü zamanında 20 yaşında genç bir anne, bir kadın olmuştur. Anlatıcı bu geriye dönüşten sonra tekrar öykü zamanına dönerek olayları neden sonuç ilişkisi içerisinde vermeye devam eder.

"Sonunda, Meşrutiyet ilân edilince ana toprağımdan gizli bir el geldi, kalbimi kavradı."(s.12).

Romanda sosyal zaman, öykü zamanını belirleyen bir unsurdur. II. Meşrutiyet 1908 yılında ilan edilir. Kahraman da II. Meşrutiyet ilan edildikten hemen sonra İstanbul'a gelir. Fahir'in 1905 yılında İngiltere'ye eğitim almak için gitmesi, Londra ve İstanbul'a ait özelliklerin 1905–1908 arasındaki izlenimlerinin olduğunu gösterir. Öykü zamanında Fahir, II. Meşrutiyet'in hürriyet ve özgürlük temasını sık sık vurgular. II. Meşrutiyet bu yönüyle

bireysel anlamda da bir değerler bütünü oluşturur. Nitekim roman boyunca II. Meşrutiyet, hürriyet kavramı ile ifade edilir. Romanda sosyal zamanı belirten diğer belirteçler; yazarın ülkenin içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Böylece toplumsal olayların zamana yansıyan yönü ile bireylerin psikolojisi ortaya konur.

"Meşrutiyet ilân edileli pek az bir zaman oluyordu. Bosna ve Hersek'in ilhakı, Bulgaristan'ın kurtuluşa kavuşması ve Girit meselesi birbirini izledi.." (s.13).

Anlatıcının, sosyal zamanı anlamlandırması, ülkenin yaşadığı bunalım ve değişimleri kendi benliğinde hissetmesi, öykü zamanında meydana gelen olaylara derinlik kazandırır. Yazar, Girit Meselesi, Bulgaristan'ın bağımsızlık kazanmasını gibi tarihsel olayları sosyal zaman belirteci olarak kullanır. Yine romanda sosyal zaman belirteci olarak 31 Mart Vakası ele alınır;

"Ortalık, "Serbestî" başyazarının öldürülüşü ile çalkalanıyor. Fakat bende politikaya karşı tuhaf bir doymuşluk var." (s.117).

Kahraman-anlatıcının "başyazar" olarak nitelendirildiği kişi Hasan Fehmi'dir. Hasan Fehmi, 31 Mart 1909 sabahı siyasî ve politik sebeplerden dolayı öldürülür. Hasan Fehmi'nin Serbest gazetesinde İttihatçıları yeren yazılar yazdığı için kimliği belirlenmeyen biri tarafından Galata Köprüsü'nde vurulması toplumsal çatışmanın doğmasına neden olur. Bu olay tarihe 31 Mart Vakası olarak geçer. *"1919 Martında hasan Fehmi isminde muhalif gazeteciyi köprü üzerinde öldürdükleri zaman siyasi ihtiras haddini buldu."* (Adıvar, 2008: 162). Yazar, bu olayı hatırlatmak suretiyle sosyal olaylara göndermede bulunarak, söz konusu olayın bireyin ve toplumun bilincinde açtığı yaraları ortaya koyar.

Romanda kahramanın yaşamış olduğu psikolojik buhranlar, bireysel zamanın ortaya çıktığı, bölümlerdir. Nitekim romanda öykü zamanı, Fahir'in yazdığı mektup ve anılarında sıklıkla belirtilir. Mektup ve anılarında yazan zamansal belirteçler, öykü zamanının sıradizimsel olarak ilerlediğinin bir göstergesidir. 8 Ekim 1908'de başlayan günlük, 10 Nisan 1909 yılında sona erer. Bu süreç içinde meydana gelen olaylar, öykü zamanını oluşturur. Nitekim öykü zamanı, Fahir'in hareket ordusuna katılıp Mayıs ayında şehit olması ile son bulur.

2.1.3.6. Mekân

2.1.3.6.1. Çevresel Mekânlar

Romanda, İngiltere-Londra, İstanbul-Mısır gibi yerler çevresel mekânlardır. Fahir'in içinde bulunduğu mekânı anlamlı kılıp tutunma noktası olarak görmesi, mekânın fiziki anlamda sınırları aşan ve insanı kuran bir özellik taşımasındandır. *"Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksama"* (Korkmaz, 2007: 401) olarak roman kişisinin dünyada kendine yer bulmasını içerir

2.1.3.6.2. Olgusal Mekânlar

İnsanın mekâna özel anlamlar yükleyerek onu kendi için bir tutunma yeri haline getirmesi, insanın mekânla ontolojik bir ilişki içinde olduğunu gösterir. Nitekim insan, yaşadığı yere, mekâna, kendi ruhundan bir parça katarak içtenlik dünyasını dışa yansıtır. *"Varlıkları tek bir mekâna açılır, dünyadaki içtenlik mekânına"* (Okyay, 2000: 84) diyen Okyay, varlığın mekânla kendi içinde oturmayı öğrendiğini ifade eder. Anlatı kahramanlarının içtenlik mekânlarına açıldıkları ve mekânı yeniden anlamlandırdıkları yerlerin başında, İstanbul, Beyoğlu, Numan'ın evi, Fahir'in evi, Seviyye'nin evi, Çamlıca, Mısır, Hidivyol Oteli, Gize, Chepert Oteli gelir. Kahraman bu mekânlara kendi psikolojik durumuna göre anlam kazandırır.

2.1.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kahramanların kendi oluşlarını kısıtlayan kapalı-dar mekânlar, bireylerin kendini mutsuz, huzursuz, yalıtık ve hapsedilmiş hissettiği yerdir. Romanda bu tür mekânların başında İstanbul, Beyoğlu, Numan'ın evi, Seviyye'nin evi, Çamlıca, Mısır, Hidivyol Oteli, Gize, Chepert Oteli gelir. Fahir, bu mekânlarda kendi bireysel kimliğini ortaya koyamaz.

İstanbul, kapalı-dar mekândır. Avrupa'da üç yıl kalan Fahir, Londra'nın hürriyet dolu havasını İstanbul'da da bulmayı arzular. II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra İstanbul'un yaşadığı karmaşa ise mutluluk ve huzur arayan Batı'da eğitim almış Türk gençlerini buhrana sürükler. Romanda İstanbul, mekânsal açıdan bütün Osmanlı Devletini simgeler. İstanbul'un II. Meşrutiyet sonrasında yaşadığı gerek kültürel gerekse yönetim açısından çatışmalar, insanları kederlendirir.

"Vatanın bir köşesinde sessizce çalışmak için, dönerken, Meşrutiyet'in verdiği ilk güzel umutlar yerine gamlı, kederli karaltı ruhumu gölgelendiriyordu. Acaba, bizi başımızı kaldırmaya bırakacaklar mı diyordum…

Memleketin havasında titreşen genel bir ayaklanmanın akışına kendimi bıraktıktan sonra, aileme karşı epeyce bir merakla eve giriyordum." (s.13).

İstanbul'un, gamlı ve kederli yapısı Fahir'in ruhunda büyük bir karamsarlığa neden olur. Karanlık mekân, insanı boğan, onun anlamsızlaşıp silinmesine neden olur. Hürriyet ve özgürlüğü arzulayan gönüller, havada titreşen ayaklanmanın yüzeye çıkışı ile İstanbul ve bütün memleketi karanlık dar bir mekâna dönüştürür. Hasan Fehmi'nin 31 Mart 1909 yılında Galata Köprüsü'nde vurulması, İstanbul siyasî ve politik çatışmanın mekânı haline getirir. Fahir'in yaşadığı aşk buhranı sonrasında Mısır'a kaçması, İstanbul'u mekânsal açıdan acı ve üzüntünün barınağı yapar. Nitekim acılarını geride bırakarak, Mısır'a kaçan/yönelen Fahir, aradığı saadeti orada da bulamayarak tekrardan İstanbul'a döner.

Ancak İstanbul da Fahir gibi içsel bir bunalım ve çatışma yaşar. Bu yönüyle mekân ile insan ruhu birbirini bütünleyen bir özelliğe sahiptir.

"Ben de o zaman, anlaşılır bir programla hayata başlamıştım. Şimdiki fırka kavgaları, temizlenemeyen eski kirli unsurun çevreye yayılan fitneleri, manevi yıkıntılarıyle, memleket, bir çatışma havasında ürkütücü bir homurtu dolaşıyor." (s.116).

Kahramanın aşk buhranının sonraki durumu, memleketin siyasî ve politik çatışmalardan sonraki hali ile aynileşir. Kahramanın psikolojik sarsıntı ve acıları, siyasî ve toplumsal yönden çatışma yaşayan İstanbul'un mekânsal açıdan darlaşmasına neden olur.

Numan'ın evi de dar-kapalı mekândır. Batılı ve modern bir yaşamın sürdüğü Numan'ın evi, kendilik değerlerine uzak, ötekileşmiş ruhların barınağıdır. Numan'ın evlendiği sahne ortaya çıkan bu mekân, bireylerin kendi benliğine yabancılaşmış kimlikleri simgeler. Oysa ev, sıcaklığın samimiyetin ve kökene dönüşün bir imgesidir. Romanda evin anlam yitimine uğrayarak karşıt değerleri simgeleyen bir yapıya dönüşmesi, içinde yaşayan kişilerin ötekileşmiş benliğinden kaynaklanır.

"Önde redingotlu bir uşak kapıyı açmış, sonra beni başında beyaz bone, önünde beyaz önlük siyahlar giymiş kırmızı yanaklı bir hizmetçiye teslim ederek yukarı göndermişti.

Salona daha yaklaşmadan, aceleci, yapmacıklı seslerle bir şeyler anlatan bir genç kız konuşmalar… " (s.23).

Yapmacık şeylerle dolu olan ev, Batılı yaşamın mekâna yansıyan yüzüdür. Kendi kimliklerin dışında başka bir kimliğe dönüşmek isteyen kişiler, mekâna da başkalaşmışlık anlamı yüklerler.

Fahir'in, Mısır'daki yaşantısı onun kaçış olarak gördüğü sığınma mekânlarını da labirentleştirir. Zira aradığı huzuru kendi içinde bulamayan Fahir, mekânı yutucu bir ortama dönüştürür. Mısır'ın sokakları darlaşan yapısı, kahramanın unutmak için çabaladığı anılarını yeniden hatırlatır. Anılarından kaçış mekânı olarak gelinen Mısır, *"mutsuz bilincin"* (Korkmaz, 2007: 410) mekânı olur.

"Mısır'ın düzgün sokaklarını, neşeli hayatını biraz yadırgadım. Ahlaksızlık son derecede. Aşksız, hissiz bir hayat; ne var, bu Yeşil Nil'in aldatıcı göğsünde. Bu sıcak göğün kızdırdığı altınımsı kum denizinde ne var? Bu sarı, nihayetsiz sahranın ortasında…" (s.88).

Fiziksel anlamda sonsuz bir büyüklüğe sahip olan çöl, kahramanın kendilik değerlerinden bir parça bulamadığı bir ahlaksızlık mekânına dönüşür. Kahraman, aşk acısı çekemsi ve bu aşkı unutmak için kendi yaşadığı mekândan kaçarak yeşil Nil'e sığınması, yeşil Nil'in kaharamın psikolojik bunalımı yüzünden içtenliğini yitirerek atlatıcı mekân dönüştürür. Oysa Yeşil Nil, bütün güzelliği ile insanları hep kendine çağır onlara ontolojik

anlamda varlıklarını kavrama fırsatı verir. Fahir ise bu çağrıya hayır diyerek Yeşil Nil ve evresini aldatıcı, güvensiz ve karanlık bir labirent mekâna dönüştürür. Mısır'ın "sarı nihayetsiz sahrası", kahramanı dört yandan kuşatarak, onun sonsuz huzursuzluklar duymasına neden olur. Zira "sarı, sahra ve nihayetsiz" kavramları anlatı kişisinin kendi içinde ve dünyada barınamamasını da imler.

Chepert Oteli, Fahir'in Seviyye aşkını ve Macide'ye duyduğu saygı ve sevgiyi hatırlamasını sağlayan bir mekândır. Mekâna sinen Evelin'in ruhu, Fahir'i elde etmek için yaptığı girişimler, kaldığı oteli ve odayı kendine benzetir. Fahir'in duyguları bu mekânda dıştan içe doğru bir akış gösterir ve bu akışla kendi değerlerine dönmesi gerektiğini anlar. Kuşatan insan, kendi kendilik değerlerine dönmesi için ilk önce mekânını kavraması gerekir. Mekân bir sığınak olarak onu kendine ve değerlerine davet eder.

"Bana öyle geliyor ki bu oda istenerek bu kadar sıcak, yumuşak bir zevk yuvası haline konulmuş yahut böyle şeylerde tecrübesizliğim, beni bu zengin, sıcak köşenin aşk kokusu ile biraz sarhoş ediyor." (s.110).

Fahir'i kendi değerlerinden uzaklaştıran bu mekân cinselliğin ve arzunun yuvası haline getirilmiştir. Evelin'in odayı bu hale getirmesi, mekânın insan üzerinde etkisini kanıtlar. Mekâna yansıtılan arzu-cinsellik Fahir'in unutmak için geldiği duyguları kaplar, onun tekrardan kendisi ile savaşmasına neden olur. Romanda otel, genel anlamıyla soğuk ve geçiciliği simgeler. Kısa yaşantı ve yaşamların mekânı olan otel, Fahir'in geçmişini hatırlatır.

2.1.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

'Seviyye Talip' romanında açık-geniş mekânların başında; İngiltere, Londra, gelir. Fahir'in eğitim amacıyla gittiği ve üç yıl kaldığı Londra onun gerek kişilik gerekse hayata bakış açısını değiştirmiştir.

"İngiltere'de elden geldiğince kadından uzak yaşadım. Oranın toplum ve kadın hayatını görünce millî bir eksiklik gönlümü tırmalardı. Onun için memleketimize yarayabilecek başka bir görüşle İngiltere'yi gözden geçiriyordum." (s.12).

İngiltere Fahir'in kendisini felsefeye verdiği yer olarak onun kişisel macerasının oluşmasına katkı sağlar. Aynı zamanda orada gördüğü yaşam biçimi, "kadın meselesi" gibi konular, onun "millî eksiklik" olarak gördüğü değerler üzerine eğitilmesine yardımcı olur. Bu yönüyle İngiltere, uyanışın, kendi oluşun bir mekânıdır. Batılı bir yaşamı imlese de Fahir, aydınlık bir bilinç olarak oradan sadece memleketi için faydalı olan şeyleri almayı-öğrenmeyi amaçlar. Yazar Fahir'e İngiltere'de eğitim almanın mekânı olarak görülen İngiltere'yi açık-geniş bir mekâna dönüştürür.

Kaçışın mekânı olan Küçük Çamlıca da açık-geniş mekândır. Fahir, Macide ile kavga edince huzura ermek ve kendini dinlemek için Küçük Çamlıca'nın yoluna çıkar. Orada kendiyle baş başa kalan Fahir, çevresiyle büyük bir uyum içindedir.

"Mehtaplı bir gecenin ufuklara, dağlara yaydığı beyaz dumanın, dinlendiren bir soğukla, ta ruhumu sardığını duyarak, Küçük Çamlıca yolunda ilerliyordum…

Bu güven Çamlıca'nın rüyalı yolunda bana, tuhaf bir üzüntü, garip bir serbestlik duygusu veriyordu." (s.36).

Fahir'in yitirdiği mutluluk ve huzuru bulmak için kaçtığı Küçük Çamlıca yolu, onun kendi 'Ben'i ve ruhuyla bütünleştiği mekândır. *"Dinamik oluş mekânı"* (Korkmaz, 2007: 414) olarak kendisi ve çevresiyle bütünleşmesini sağlayan Küçük Çamlıca yolu, Fahir'in etrafını ve Seviyye'yi de fark etmesine katkıda bulunur. Açık-geniş mekânlar bu yönüyle kahramanların yeni ilişkiler kurmasında simgesel bir eşiktir. Bu eşik sayesinde yalıtılmışlıklarından kurtulan bireyler, "dinlendiren" mekânın öznesi olarak onunla bütünleşir. "Çamlıca'nın rüyalı yolu" kahramanın hem çevresel hem de duygusal anlamda kendini dışa doğru açıp yaymasını sağlar. Dışa açılan Fahir, yeni ilişkilerin de farkına varır. Mekânın rüyayı çağrıştırması, bastırılan duygulara açılacak olan yeni bir yol olmasındandır. Bu yol sayesinde Fahir, kendi duyguları ve doğa ile birleşir.

Anlatı kişisinin kendini mutlu hissettiği bir diğer mekân Cemal ile Seviyye'nin yaşadıkları evdir. *"Ev içimize çeşitli oturma işlevlerinin hiyerarşisini kazımıştır."* (Bachelard, 1996: 43). Ev, anılarımızın barınağı, düşlerimizin kaynağıdır. Fahir, Cemal ve Seviyye'nin yaşadıkları evi, sıcak, samimi ve doğurucu bir yuva olarak değerlendirir.

"Onlar yürüyorlardı, ben de arkalarından ilerliyordum. Çilehaneye gelmeden sağa saptılar; şüphesiz orada, bir yuva gibi yeşil ağaçlar arasına saklanan küçük eve giriyorlardı." (s.39).

Evin yeşil ağaçlar arasında bir "yuva" olarak algılanması, ev ile yuva kavramlarının içerdiği içtenlik değerlerini gösterir. Yuva, tüm dinginlik ve eriştirici açılımlarıyla Cemal ve Seviyye'yi kucaklarken, onların sıcak aşklarını içinde barındırır. Nitekim *"Yuva, kanatlı yaşamın gizlenme yeri"* (Bachelard, 1996: 43) olarak Cemal ve Seviyye'ye huzur ve mutluluk sunar. Yuva, düşsel ev gibi ev de düşsel yuva gibi samimi ve sıcak ilişkilerin mekânı haline gelir. Romanın sonunda ev/yuva, Cemal ve Seviyye'nin gizli ilişkilerinin meşrulaştığı evlendikleri ve evlerini kurdukları yere dönüşür.

"Sevimli beyaz muslin perdeli, süsten çok, rahatlık düşünülerek, büyük alçak koltuklar konulmuş, biricik önemli eşyası değerli bir kuyruklu piyanodan ibaret olan bu

büyük alaturka odayı iki büyük abajurun sarı ışıkları yıkıyordu. Hepimiz bu geniş koltukların en rahatını ararken, Cemal, gülümser ince bir yüzle içeri girdi." (s.54).

Seviyye ve Cemal'in yeşil ağaçlar arasında evi, içtenlik mekânı olarak bütün kişileri rahata ve huzura davet eder. Evin içindeki eşyaların kahramanlara huzur vermesi, nesnelerin mekânına, mekânın nesnelere verdiği olumlu anlamları içerir. Romanda açık ve geniş mekânlar huzur, rüya, düş, mutluluk ve rahatlığın olduğu yerlerdir. Kahraman bu tür mekânlar genellikle kendi ve çevresiyle uyum içindedir.

2.1.3.7. Şahıs Kadrosu

2.1.3.7.1. Başkişi

'Seviyye Talip' romanının başkişisi Fahir'dir. Fahir'in, aşk/sevgi, yeni ve eski ve kadın gibi meseleler üzerinde düşünceleri, onun olayları anlamlı kılmasına yardımcı olur.

Fahir, Galatasaray Lisesi'nde okula başlar ve bu okul onun ileriki hayatında büyük değişim ve gelişimler yaşamasını sağlar. Nitekim köşk komşuları Ahmet Bey'in kızı Seviyye ile yakınlaşmaları bu yıllarada başlar.

"Annem sağdı, Feneryolu'nda oturuyorduk. Köşk komşumuz olan Numan ile dostluğumuz yeni başlamıştı. Annem Numan'ın annesi ile konuşarak ikimizi de Sultaniye'ye (Galatasaray'a) vermeye karar vermişlerdi.." (s.28).

Çocukluğunda şen ve dışa dönük bir kişiliğe sahip olan Fahir, etrafındaki insanları ve olayları detaylı şekilde anlamlandırır. Fahir, operaya gittiğinde yarı çıplak primadonnaya âşık olur. Fahir'in duygusallığı ve aşka meyil vermesi olması on üç yaşında yaşadığı duyguların hayatı boyunca onun kimliğine sinmesine neden olur. Çünkü *"ferdi bir karakterde gelişen olaylar, insana ait değişmezleri sembolleştirerek geleceğe aktarır."* (Korkmaz, 1990: 179). Fahir, halasının kızı Macide ile evlenir. Fahir'in Macide ile evlenmesi biraz zoraki olur. Fahir'in annesi hasta iken ona bakan Macide, annesinin istediği gelindir. Annesi ölmeden önce oğluna bu konuyu açar ve öldükten sonra Fahir de annesinin arzusunu yerine getirmek ve Macide'ye minnet duygusunu göstermek için onunla evlenir. Bu yönüyle Fahir, geleneksel Türk aile ilişkilerinin yaşamasına da hizmet eder. Fahir, evlendikten kısa bir süre sonra eğitimini tamamlamak için İngiltere gider. Londra'da, Oxford Üniversitesi'nde felsefe okur. Eğitim süreci onun hayata, kadına ve geleneklere bakışını değiştirir. Olayları toplumsal bir olgu olarak adlandıran Fahir, memleket meselelerine eğilmeye başlar. Nitekim 25 yaşında iken gittiği İngiltere'den bir baba, bir ev ve aydın olarak üç yıl sonra 28 yaşında geri döner. Onun İstanbul'a dönüşü, yeni bir hayat anlayışının da ortaya konmasını sağlar. Çünkü yaşam ile mekânın kendilik değerleri bireyi çepeçevre sarar ve onun kendisini kurmasına yardımcı olur. II. Meşrutiyet ilanı, insanlara mekânda hür olmalarını, aklı ile dünyayı yeniden şekillendirmelerine olanak sağlar. Benlik

algısını yaşamın doğasına karşı yeniden kuran Fahir, eşine, çocuğuna dönme mutluluğu ile evine döner (Michael, 1998: 123).

Fahir, evine geldikten sonra Macide ve halası ile çatışma yaşar. Çatışmanın nedeni Fahir'in gelenekçi olmasına rağmen modern yaşamı benimsemesi ve Macide'yi yeni yaşam tarzına davet etmesidir. Ancak geleneğin ve eskinin temsilcisi olan halası, kızının çatırdayan evliliğini kurtarmasından yana cephe alır ve Fahir'in yaptıklarına kızar. Oysa Fahir, bunu yaparak Türk kadınını modern yaşama ayak uydurması gerektiğinin farkındadır. Fahir'in Numan'ın evlenme merasimine Macide'yi götürmesi onun aydın bilinç olarak savaşının başlangıcını sembolize eder. Ancak Fahir, körü körüne Batı'yı taklit etmeye de karşıdır. Bundan dolayı, Macide'nin yaşam biçimine de saygı duyar. Fahir Macide ile aralarındaki çatışmanın sebebini tespit ederek dönemin en önemli sorununu dile getirir.

"Bütün ulusumuzun yakalandığı azaplı hastalık; yeni ile eskinin çatışması, anılarımızla, geçmişimizle, çocukluğumuzla bağlı olduğumuz ve sevdiğimiz eski! Sonra gelecek yolunu açacak biricik sağlam dik bizden çaba ve direnme bekleyen yeni!...Hele geçmişlerini hor görür gibi görünmek, bizim gibi yenilik taraftarlarının bütün çabasını boşa çıkarmak için yeterdi. "Eskiyi" saygılı bir biçimde gömmeye çalışırken, "yeni"nin bütün erdemlerini, fakat taklitten uzak, önemini göstermeli." (s.40).

Fahir'in tematik güç olarak ortaya koyduğu eski-yeni çatışması, onun bilgili olayları derinlemesine değerlendirebilen bir kişi olduğunu gösterir. Geçmişin ve değerlerinin farkında olan Fahir, yeni ve modern *"kültürel kimliklerin inşasına"* (Marley-Robins, 1995: 71) önem veren, akılcı ve öngörülü bir karakterdir.

Fahir, Macide'nin kendine ayak uydurmak için hızlı bir şekilde değişmesini de yadırgar. Ancak karısının akıllı ve becerikli bir kadın olarak modern yaşama katılmasından mutluluk duyar ve Macide'yi modern Türkiye'nin değişime açık kadını ve annesi olarak adlandırır. Ancak kendisine ve çocuğuna vakit ayırmamasını üstü kapalı bir şekilde eleştirir.

Fahir'in hayatında en önemli dönüm noktası, Seviyye'ye âşık olmasıdır. Seviyye'yi Cemal ile gördüğünde aşkın ruh uyuşması olduğunu belirten Fahir, evlilik ve birlikteliğin aşk, sevgi ve saygı etrafında insanları bütünleştirdiğinin farkına varır. Lakin Seviyye'nin kocasından ayrılmadan başkasıyla birlikte olmasına karşıdır. Bu da onun geleneklerine bağlı odlunu gösterir. Her fırsatta karısına ve çocuğuna bağlı olduğunu belirten Fahir, Seviyye'yi görünce hemen ona âşık olur. Bu aşk içten içe onu sarar ve hatta onun hastalanmasına sebep olur. Yazar, kahramanı aşk ıstırabı ile yüz yüze getirirken, aşk ve bağlılığın ne kadar emek isteyen bir iş olduğunu gösterir. Bireyi ve toplumu yeniden aşk sorunsalı etrafında toplayan yazar, ideal insanın yasak aşk için verdiği mücadeleyi trajik boyutta Fahir'in kimliğinde

simgeleştirir. Bu yönüyle Halide Edip'in *"inşa halindeki bir toplumun bütün sorunlarıyla ilgilenmiş, ideal olanı göstermeye"* (Ateş, 2003: 14) çalışarak eski-yeni, evlilik-eğitim, kıskançlık gibi izlekleri kahramanlara bireysel boyutta yaşatır.

Fahir'in yaşamış olduğu aşk buhranı onun hastalanmasına buhran geçirmesine sebep olur. Seviyye'ye karşı duyduğu ilginin herkes tarafından anlaşılmasından sonra Mısır'a kaçan Fahir, aşkın ve ıstırabın kendi benliğinde açtığı yarayı kapatmaya çalışır. Ancak karısı ve oğlu Hikmet'e karşı işlediği bu günah onun vicdan azabı duymasına sebep olur. Buna rağmen Seviyye aşkından kurtulamaz. Mısır'da yaşadığı günler onun kendisiyle hesaplaştığı anlardır. Geçmişle yüzleşen Fahir, Macide'yi tekrar kazanmak için ona mektup yazar.

Fahir'in Mısır'da Numan ile geçirdiği günler onun Evelin Marchal ile yeni bir hayata başlamasına yönelik çabalar olsa da kendini aşka kapatan Fahir, bütün kadınlarda Seviyye'yi gören hastalıklı bir kişiye dönüşür. Onun hastalığı, kendi içindeki aşk ve arzu nesnesine ulaşma çabasıdır. Zira Miss Evelin birlikte olma teklifini kabul etmez ve Mısır'dan kaçarak tekrar İstanbul'a Macide ve oğlu Hikmet'in yanına geri döner. Fahir'in kaçışları iç huzuru bulamayan bireyin kendi içine oturamayışıdır.

Seviyye'nin Cemal ile evlenmesi onun kendilik dünyasını tamamen parçalar ve kirlenmiş dünyasını karartır. Kararan duyguların tetiklenmesi ile Seviyye'nin temiz kadınlık dünyasını kirleten Fahir, parçalanmış bir kimlik olarak ne oğluna iyi bir baba, ne toplum için örnek bir insan olur. İşlediği günahın da açısına dayanamayan Fahir, Hareket Ordusu'na katılarak şehit olur. Fahir'in Hareket Ordusu'na katılması, askeri bir bilgisi olamayan biri için intihar anlamına gelir. Yaşadığı aşk ıstırabı ve buhranlar sonrasında işlediği günahın bedeli olarak kendini intiharı sürükleyen Fahir, aydın bir kişi olarak çevresi ve değerleriyle çatıştığını gösterir. *"Aydın intiharı olgusu, kişinin çevresiyle çözemediği, çatışmaların"*(Gümüş, 1996: 54) bir sonucu olarak bütün koşulların nedenlerini ve sonuçlarını kavramamızı sağlar. Nitekim vicdanı ve aşkı arasında sıkışan Fahir, Hareket Ordusu'na katılarak ölmeyi ister. Onun ölümü vicdanı ve aşkı arasında sıkışan bütün insanların trajik sonunu simgeler.

2.1.3.7.2. Norm Karakterler

'Seviyye Talip' romanında başkişi Fahir'den sonra ferdi planda en fazla derinliğe ve boyuta sahip olan kişi Seviyye'dir. Fahir'in, gerçek aşkı bulamasını sağlayan bu ideal kadın, yeni Türk kadınının modern ve sarsıcı imgesidir. Seviyye, yabancı asıllı bir erkekle gayri meşru ilişki yaşayan evli bir kadındır. Ancak *"Dış görünüşünde böyle ama Seviyye aslında iki yüzlülük yapmayan, inandığı doğruyu çevreye rağmen uygulayan cesur bir kadındır."* (Esen, 1991b: 77). Seviyye'yi çocukluğundan beri tanıyan Fahir, Numan'ın

evinde katıldığı alafranga bir toplantıda onun ismini duyar. Numan ateşli bir taraftar gibi Seviyye'nin namuslu, dürüst ve takdire şayan bir kadın olduğunu bağırmaktadır.

"—Yanılıyorsunuz, Seviyye Talip her namuslu kadın yanında ağza alınacak kadar saygı değer bir isimdir. Kendisinden böyle aşağılayıcı bir biçimde söz edilmeye asla izin vermem." (s.26).

Fahir'in anılarını uyandıran Seviyye, çocukluğunun aşkı olarak Fahir'in hayatına tekrardan girer. Çocukken köşk komşuları olan Seviyye ile Fahir anıların öykü zamanında tekrardan canlanmasına yardımcı olur. Anılara dönen Fahir, Macide oğlu Hikmet ve halasından uzaklaşır.

"O yaşta kızların yanında duyduğumuz, yaşımıza özel, üzüntü ve utangaçlığı sezdirmeyen, açık yüzlü, çalışkan ve bir erkek çocuk kadar idmanlı ve erkek oyunlarını seven bir kızdı." (s.28).

Çocukluğumun erkeksi kızı olan Seviyye, Numan'ın Amcası Talip ile on altı yaşında evlenerek etrafındaki bütün herkesi şaşırtır. Seviyye'nin 16 yaşında aşk evliliği sanarak yaptığı evlilik, olgunlaşmamış bilincin aldığı kararla büyük bir hüsrana dönüşür. Talip ile iki yıl sürecinde namuslu ve dürüst bir şekilde yaşayan Seviyye, kocasının duygusuzluğu yüzünden evliliğini bitirme kararı alır. Evliliği bitirme kararında piyano dersi hocası olan Cemal'in büyük etkisi vardır. Gönlünü Cemal'e kaptıran Seviyye, kocasına ihanet etmemek için evliliğin bitmesini ister. Ancak Talip Bey bu karara yanaşmaz ve ondan ayrılmayacağını dile getirir. Seviyye'nin evliliğini bitirme kararından sonra babasının evine taşınması ve daha sonra toplumun bütün baskılarına karşı gelerek boşanmadan Cemal ile yaşamaya başlaması, onun Batılı yaşam tarzını benimseyen bir kadın olduğunu gösterir. Etrafındaki insanları rahatsız eden bu durum Fahir'i de rahatsız eder. Seviyye'nin yaptığı davranışı seviyesizlik olarak gören Fahir, Seviyye'den uzak durmaya çalıştıkça onun büyüsüne kapılır. Fahir'in, Seviyye ile karşılaşınca ondan etkilenmesi, Seviyye'nin Batı kültürü ile yetişmiş, modern, güzel, aklı ile kendi dünyasını kurabilecek olgunlukta olmasından kaynaklanır.

"Hiçbir kadın Seviyye kadar kocasına bağlı olmamıştır. Bütün dünyadan uzak, dört duvar arasında, kocasının fikriyle düşünen, hissiyle duygulanan, adeta onun kişiliğinde kendini kaybetti. Zaten onda seyir maskaralıklara, sahte dostluklara, anlamsız eğlencelere karşı olağanüstü bir tiksinti vardır." (s.45).

Batılı ve modern yaşam biçimini kendi yaşamı ile içselleştiren Seviyye, bağımsız, aktif, azimli ve iradeli bir kadın olarak toplumda görülmek istenen kadın imajının bir simgesidir. Yazar, Seviyye'yi ve öyküsünü romanın bazı noktalarında öyle derinleştirir ki

Seviyye karakteri ve hikâyesi başkişi Fahir'in geri plana itilmesine neden olur. Ancak Fahir'in içine düştüğü aşk, bu aşk uğruna çektiği sıkıntılar, Seviyye'nin aşk ve evlilik sorunu ile farklı bir boyut kazanır.

Fahir'in Seviyye'ye duyduğu aşk, onun geleneksel Türk kadını imajını yeniden anlamlandırması ile ona yeni bir kimlik kazandırır. Seviyye'nin geleneksel yaşam biçimine başkaldırması ve özgür iradesi ile kendine yeni bir yaşam kurması, yazar tarafından ısrarla vurgulanır. Kendi kadınlığının evlilik müessesesi içinde sömürülmesine izin vermeyen Seviyye, yeni Türk kadını imajı ile cinsel bir obje olmaktan çıkarak kendi bireyselleşme sürecini tamamlar. Sezer, *"Halide Edip'in kadınları genellikle "durmadan cinsiyetini belli eden, cinsiyeti söndürmeye uğraşan kadınlardan" değildir"* (Sezer, 1985: 52) diyerek cinsiyetinin kadın olarak bilincine varan bireyleri, romanlarında bir doğruluk imgesi olarak yüceltir. Doğu ve Batılı yaşamı kendinde sentezleyen Seviyye, namuslu, dürüst aktif ve yeni kadın kimliği ile başkişiyi kendine çeker. Bu yönüyle Seviyye, başkişinin kişisel macerasını tamamlayan karakterdir.

Romanda bir diğer norm karakter Macide'dir. Macide Fahir'in eşi, Hikmet'in annesidir. Romanda Doğulu bir kadın olarak karşımıza çıkan Macide, anne, eş ve arkadaş rolleriyle Fahir'in doğruyu bulmasına hizmet eder. Macide, Fahir'in halasının kızıdır. Fahir'in annesine hasta iken bakan Macide, Fahir'in annesinin böyle bir gelinim olsa dileğiyle aile içerisine girer. Fahir annesinin istediğini yerine getirmek için evlendiği Macide, temiz, dürüst, geleneklerine bağlı, annesinin sözlerinden etkilenen, ev işlerinde becerikli bir kadındır. Yazar romanda Macide'yi tez-antitezsentez mantığı içinde ele alır. Geleneksel kadın bir imgesi olarak Macide, Türk toplumunun tarih, kültür ve kimlik birikimiyle oluşturduğu insan modelidir. Ancak romanda toplumun yaşadığı değişim ve dönüşüm sancısı, çağdaşlaşma eksenine Batı kültür ve medeniyeti yerleştirilir. Bu nedenle romanda "geleneksel kadın" imgesi olan Macide'nin karşına "Batılı kadın" imgesi konarak yeni kadın imgesi konur.

Macide, romanın başlarında eskiyi ve değerleri benimsemiş Doğulu bir yaşamın şekillendirdiği bir kadın olarak verilir. Bu kadın dünyası ev, eş ve çocukla sınırlıdır ve bunun için de kitap okumaya gerek yoktur. Macide'nin annesi, kadınların içtimaî meselelerle ilgilenmesini de bu nedenle anlamsız bulur. Bu yüzden kocası Londra'ya eğitim için gitmesinden sonra kendini çocuğuna, evinin işlerine adar ve anaç bir kadın kimliği ile karşımıza çıkar.

"Parmaklığın önünde durdum. İçeriye baktım. Mutfak kapısı açık... Macide, arkasını bahçeye çevirmiş merdivenlerde ayakta duruyor. Benim üstelememle yapılan,

giydirilen elbiseler sandığa atılmış olmalı! Arkasında beyazlı siyahlı bir basma entari… Sade bir entaricik." (s.14-15).

Geleneksel yaşamın şekillendirdiği Macide, Fahir'in dünyasında kendine bir yer arar. Fahir yokken tıpkı elbiseleri gibi o da Fahir ile yaşadığı değişimi sandığına kaldırır. Onun Avrupa'dan gelmesiyle sandığa kaldırılan elbiseler tekrardan ortaya çıkar. Çıkarılırken de Fahir ile büyük çatışmalar yaşanır. Bu yönüyle Fahir'in Batılı, modern yaşamı benimseyen kişiliği, Macide'nin geleneksel dünyası ile çatışır. Macide ile Fahir sık sık kavga ve tartışma yaşar. Bu tartışmaların yaşanmasında Macide'nin annesinin de rolü vardır. Macide'yi etkisi altına alan anne, Batılı yaşamın aile düzenini bozacağını ve bu yüzden kızının böyle bir yaşam içerisine Fahir tarafından çekilmesine karşıdır.

"Bu üç yıl ayrılıktan sonra Macide'ye karşı görüşüm, duygularım değişiyor; onun ciddiyetine, ağır başlılığına, aynı zamanda güzelliğine bağlılığımı artıyor. Yalnız ufak bir korkum var; sanıyorum ki, onun epeyce direnen eskiye bağlı bir yaradılışı var." (s.18).

Eskiye bağlı ve eskinin değerlerini kendi değerleri içinde kişiselleştiren Macide, kocasını kaybetme korkusu ile kendini yenilemekten geri durmaz. Değişime açık kişilik *"hem bireylerin amaçlarını gerçekleştirme sürecinde hem de toplumsal bütünleşme sürecinde"* (Ergil, 1994: 80) ona yeni bir kimlik kazandırır. Macide'nin kendini yenileme arzusu, Batılı yaşamın imgeleriyle dolu olan hayatın karşı gelinmez dönüşümüdür. Fahir'in, Numan'ın evlilik merasimine Macide'yi götürme isteği, onun ait olmadığı ve "öteki" gördüğü yaşama şekli ile karşı karşıya gelmesini sağlayacağı için bu teklife hayır der.

"—Bak sana söyleyeyim, Fahir! Ben Türk kızıyım. Senin gibi İngiltere'de bulunmadım. Frenk karıları gibi öyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına çıkamam…

Macide kızgın bir davranışla karşılık verdi:

—O isterse çıksın kim bilir, nasıl şıllık şey! Yeni hürriyet kadınlarından olacak… Ben Türk kızıyım, Müslüman kızıyım!" (s.21).

Macide'nin geleneksel Türk kadın kimliği, Müslümanlığın kaidelerine göre yaşama katılmasını sağlar. Ancak "öteki" gördüğü yaşamı Fahir'i kaybetme korkusu ile de benimsemeye çalışır. Bu da onun aidiyet sorunsalı yaşamasına neden olur.

Macide, kendini yeni hayata katmaya çalışan idealist bir kadın olarak ele alınır. Kocasına hayat arkadaşı olmak için yavaş yavaş değişen Macide, Batılı kadınlar gibi giyinir, balolara katılır ve onlar gibi gazete, kitap okur. Macide'nin değişimi her şeyden önce Fahir'i de etkiler. Çocuğuna az vakit ayıran, yeni elbiseler içinde toplantılara katılan Macide, Batılı yaşam biçimine hızla uyum sağlar. *"Kadın aynı zamanda kılık kıyafetleri, toplum içindeki konumu ile toplumun görünen yüzü, değişimin sembolik ifadesi"*dir. (Çelik

Yaman, 2007: 31). Hatta Seviyye'nin kocası Cemal'den piyano dersleri alır. Alaturka yaşamdan, alafranga yaşama geçen Macide, akıllı, itaatkâr, iradeli, karalı, bağımlı ve mantıklı bir kadın olarak kocasının yanında yer alır.

Kocasının Seviyye'ye karşı ilgisini öğrendikten sonra büyük bir olgunluk gösteren Macide, çocuğunu büyütmek ve evliliğini sürdürmek için büyük çaba harcar. Romanın sonunda kişiliği ve değerleriyle yücelen Macide geleneksel Türk kadınının istediğinde modern, istediğinde geleneklerine bağlı, yaşama uyum sağlama kabiliyetini ortaya koyar.

Fahir'in çocukluk arkadaşı olan Numan da norm bir karakterdir. Numan, Fahir ile birlikte İngiltere'ye gider orada eğitimini tamamlayarak döner. Numan, Fahir'e göre Batılı yaşamı bütün yönleriyle kabul edip sindirir. Alafranga bir yaşam süren Numan, romanda Batılı ve modern anlayış çerçevesinde evlilik sorunsalının ele alınmasını da sağlar.

Seviyye'nin kocası Talip Bey'in yeğeni olan Numan, Seviyye'nin modern kimliğine hayrandır. Numan 'a göre kadın dürüst ve namuslu olmalıdır. Babası ile romanda çatışan Numan opera, bale, tiyatro gibi Batı sanatlarına vakıf biridir. Fahir, Numan'ın kişiliğini biraz fazla Frenkleşmiş görür.

"Numan ile okul sıralarından beri arkadaşız, adeta kardeşiz. Pekiyi bir çocuktur. Yalnız biraz fazla Frenkleşmiştir." (s.19).

Yeniyi ve yeni yaşam biçimini kabul eden Numan, kadın erkek ilişkisinde de özgürlüğü, aşk birlikteliğini savunur. Talip Bey'in karısı Seviyye'den ayrılmasına izin vermediği için nefret eder. Numan Macide'nin değişimine yardımcı olmanın yanında, Fahir ve Macide'nin Seviyye ile tanışmalarını sağlar. Fahir'in Seviyye'ye âşık olduğunu itiraf etmesinden sonra onun iyileşmesi için gittiği Mısır'da her zaman yanındadır. Bir dost olarak kendini arkadaşı için yollara atan bu kişi, Fahir'in en önemli norm karakteridir.

2.1.3.7.3. Kart Karakterler

Romanda; Talip Bey, Macide'nin annesi, Cemal ve Evelin Marchal gibi kişiler kart karakterdir. Talip Bey, Seviyye'nin 16 yaşında iken evlendiği ilk kocasıdır. Seviyye'nin aşkına karşılık veremeyen bu yalınkat kişi, eşinin kendisine karşı sevgisinin tükendiğini söylemesi ve ondan ayrılmak istemesine rağmen ondan ayrılmayı istemeyen tek boyutlu bir kişidir. Kendi mutluluğunun devam etmesi için Seviyye'nin isteklerine karşı gelen Talip Bey, sömürücü bir erkek karakterdir. Yanlış evliliğin sömürücü kimliği olan Talip Bey, karısının kendini sevmediğini ve bu evliliğin devam etmeyeceğini söylemesi üzerine onu tehdit eden bir kişidir.

"Bu aralık Cemal karşısına çıkmış olacak, yahut kaç yıldır müzik öğretmeni olan bu adama karşı görüşü değişmiş olacak, en sonunda Cemal'i sevmişti…

Sonunda Talip Amca'ya bir gün pek açık ve mert bir dille kendisini artık sevmediğini, aralarında karı-kocalık hayatı mümkün olmayacağını söyleyerek, dostça ayrılmalarını rica eder. Talip Amca'da buna karşı gayet kaba tehditlerle karşılık verir. Kadını evde tutuklayacağını daha bilmem ne söyler." (s.45).

Talip Bey'in, karısını ezici ve baskın bir kimlikle kuşatması, Seviyye'nin benliğini yitirmesine sebep olur. Onun kendi gibi konuşup hissetmesini sağlayan bu tek boyutlu kişi, geçmişteki anıları karanlık bir evrene dönüştürür. Nitekim *"Geçmişte olan deneyimle… bilinçaltında aklıyor. Fakat onun duygusal etkisi dehşet bilinç üstüne fırlıyor."* (Kaplan, 1999: 303). Seviyye'nin uzun uykusundan uyanması, Talip Bey'in ötekileşmiş sömürücü kişiliğinin fark edilmesiyle olur. Seviyye'nin seviyesiz (aşksız-sevgisiz) bir ilişki yaşamasına neden olan Talip Bey, romanda karşıt değerleri simgeler.

Cemal de kart karakterdir. Fahir'in Seviyye'ye ulaşmasını engelleyici bir görev üstlenen Cemal özünde iyi biridir. Macar asıllı olan Cemal, Seviyye'ye gerçek anlamda mutluluk ve huzur verirken, Fahir'in Seviyye'ye ulaşmasında engeldir. Bu yüzden Cemal, romanda kıskançlığın, ortaya çıkmasını sağlar. Fahir, Cemal'in Seviyye'yi etkilemesini ve onunla birlikte olmasını istemez. Hatta romanın sonunda Seviyye'yi elinden aldığı için onu öldürmek ister. Cemal, Seviyye'nin aşkını sınırlayan ve onun Fahir'e karşı kayıtsız kalmasını sağlayan bir kişi olarak sunulur. Aynı zamanda çalıştığı evin sahibesi olan Seviyye'yi ayartmış ve hatta daha ileri giderek yuvalarının bozulmasına neden olmuştur. Yazar, gayri meşru ilişkiyi Macar asıllı bir karaktere yaşatarak Batı'nın modernleşme kisvesi altında yaşadığı değer yitimini ortaya koyar.

Fahir'in, Mısır'da tanıştığı Evelin Marchal da kart bir karakterdir. Dişiliğini kullanarak Fahir'i elde etmeye çalışan yabancı asıllı bu kadın Fahir'in sarsılan iç dünyasını yeniden yıkar. Fahir'i elde etmek için planlar yapan Evelin Marchal, Macide ve Seviyye'nin tam zıttıdır. Sevgi ve aşkları uğruna her cefayı göze alan Macide ve Seviyye, Evelin'in ötekileşmiş kimliğini yeniden yüceltir. Namus kavramı olmayan, kirlenmiş bu İngiliz kadın Fahir'in benliğini sarsar.

"Çöllerde kol kola girdik. Aldatmak isteyen bir kadınla soğuk kalan bir erkek! Bu, bir aşk serüveni başlangıcı ki geçtiği sahne olarak sonsuz çölün geniş sessizliğini seçmiş!" (s.103).

Fahir ile aralarında ontolojik bir bağ bulunmayan Evelin Marchal, "aldatmak" ve "soğuk" kavramlarıyla karşıt değerler dünyasında yer aldığını gösterir.

Fahir'in halası ve Macide'nin annesi olan kişi kart karakterdir. Fahir ile Macide'nin çatışmasına sebep olan bu kadın yeninin karşısında eskiyi temsil eden bir simge değerdir.

Kızını baskın kişiliği sayesinde etkileyen anne, geleneksel değerlerin kişisel düzeyde simgesidir. Romanın sonunda Fahir'in yeniyi temsil eden modern insan olarak kaybetmesi, aslında halanın temsil ettiği değerlerin toplumsal açıdan doğruluğunu da gösterir.

2.1.3.7.4. Fon Karakterler

Romanda; Numan'ın eşi, Samime, Hikmet, Ahmet Bey, Haşim Bey, Fred Lesley, Hizmetçi Evelin ve Miss Hopkins fon karakterlerdir.

Samime Numan'ın eşi, modern yaşam biçimini benimsemiş, Avrupai kadındır. Özellikle Seviyye'nin yaşadığı yasak ilişki ve Macide'nin geçirdiği değişim esnasında ortaya çıkan Samime, romanda meydana gelen olaylara gerçeklik katar. Samime, Batılı bir yaşam sürse de Seviyye'nin kocasından boşanmadan Cemal ile birlikte yaşamasına karşıdır.

"*Nihayet sofraya indik; kolumda Numan'ın karısı, kanarya gibi bir çocuk sesiyle cıvıldayarak, bir şeyler anlatıyordu. Derin değil fakat zarif, iyi yürekli, biraz da şımarık olan bu kadının Numan'la ilişkisine inceliyordum. Ciddi bir aşk yahut şefkatten çok taklit edilmiş Avrupa benzeri arkadaşlık."* (s.25).

Derinliği olmayan Samime, Numan ile yaptığı Avrupai evliliği ile romanda taklit edilen Batılı evlilik anlayışının ortaya konmasına yardımcı da olur. Numan'ın evindeki evlilik merasiminde bulunan kişiler özellikle Ahmet Bey ve Avrupai yaşam biçiminin okuyucuya gerçekçi bir şekilde verilmesini sağlar. Evlilik merasimine katılan kişilerin kendi değerlerine yabancılaştığı, toplumun sosyal açıdan kendi değerlerini yansıtması açısından önemlidir.

"—Monşer, lakin ben yeni fıkra meselelerini ciddi bir pasyonla takip ediyorum.

—Ben politikadan hoşlanmam. Nimet'in elbisesi hiç olmamış; Kalyo Rosi'nin zaten ne vakit başarılı olduğu var?

—Pardon, azizem Kalyo Rosi'nin fantezi elbiselere verdiği şık Şpigele lakırdı söylerseniz protesto ederi; İstanbul'da biricik "comme il faut" terzi." (s.25).

Numan'ın evlilik merasimine katılan kişiler yeninin Batılı yaşamı taklit eden basit derinliği olmayan kişiler olarak yanlış Batılılaşma sorununu kavramamızı yardımcı olur. Hayatın giyim ve kuşamdan ibaret olduğunu sanan kişiler, yabancı kelimeler kullanarak dil bilincinden de yoksun olduklarını gösterirler.

Fred Lesley de fon karakterdir. Fahir'in İngiltere'deki yaşamının okuyucuya aktarılmasında görev üstlenir. Fahir'in Mısır'da dolaştığı sırada karşılaşan bu iki sınıf arkadaşı, geçmişte yaşanılan anıların anımsanmasını sağlar.

"—Seni bilmem, ama Numan Londra'ya sık inerdi. Sen, eski filozof, bilirim ki, çok ağırbaşlısındır?" (s.96).

Fahir'in oğlu Hikmet'te fon karakterdir. Evliliğin sürdürülmesinde bağlayıcı ve birleştirici görev üstlenen Hikmet, gelecek kuşakların da bir simgesidir. Macide'nin anne şefkatinin yüceltildiği bölümlerde vurgulanan Hikmet, annenin çocuk yetiştirmek için gösterdiği çabanın yansıtılmasını sağlar. Doğulu-eski yaşamdan uzaklaşan Macide'nin Hikmet'e ayırdığı zamanın azalması, öteki yaşam biçiminin aile kurumunu yıprattığını gösterir.

2.1.3.8. İzleksel Kurgu

Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler düzlemi *"KORA"* (Korkmaz, 2002: 273) şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Fahir, Seviyye, Macide, Numan*	*Talip Bey, Evelin Marchal, Cemal, Macide'nin Annesi*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk, Sevgi, Özgürlük, Sadakat, Alaturka, Gelenek, Hürriyet, Eski, Bağlılık Doğu.*	*Yabancılaşma,Bencillik, Alafranga, Modernizm, Cinsellik, Kıskançlık, Hedonizm, Yeni, Batı*
Simgeler Düzeyinde	*Anne, Çocuk, Sandık, Ev.*	*Piyano, Bale, Çöl, İstanbul, Yeşil Nil*

Tablo-3: *Kahramanın aşk arzusuna yansıyan eski ve yeni çatışması .*

2.1.3.8.1. Aşk/Sevgi

'Seviyye Talip' romanında romantik aşkın kişileri kendi benliklerinin dışına çıkardığını görürüz. Romanda gizli aşk, çocuk sevgisi, kadına duyulan arzu, kadının erkeğe duyduğu arzu önemli yer tutar.

Fahir'in çocukluğundaki primadonna aşkı, etrafındaki insanların ona gülmesine neden olsa da anlatı kişisinin aşka meyilli kişiliğini yansıtır.

Aşk, Cemal ile Seviyye'nin birbirlerine duydukları hislerin en kutsal tercümanıdır. Zira Fahir, Seviyye ile Cemal'i ilk gördüğünde bu iki kişinin kalben birbirlerini tamamladıklarını anlar.

"Yavaş yavaş ilerlediler. Anlaşan, sevişen bir çift! Herkes ne yapıyordu, Tanrım? Herkes ruhları birbirinden uzaklaştıran küçük dargınlıkların toplamından, hayatın kalpleri soğutan, yoran ayrıntılarından nasıl kurtulup kalpleriyle, ruhlarıyla ilişki kuruyorlardı." (s.38).

Seviyye'nin müzik öğretmeni Cemal'e aşık olduktan sonra kocasından ayrılmak istemesi ve kocasının buna karşı gelmesi, aşkı için savaşan Seviyye'yi, kadınlık bilinci için mücadele veren bir kadına dönüştürür. Seviyye'nin boşanmadan başka bir erkekle aşk yaşaması, o dönemde insanlar açısından hoş görülmese de yazar, aşkın insanı değiştiren ve

dönüştüren gücünü Seviyye'nin kimliğinde yüceltir. Aşkı için savaşan Seviyye ve Cemal'in kalp birlikteliği dönemindeki bütün insanları kendine hayran bırakır. "*İnsanların aşkında hayranlık uyandıran bir güç vardır."* (Meginnis, 1999: 7). Hayatın kalpleri soğutan gerçekliğini aşkın yakıcı gücü ile dirilten Seviyye, Cemal ile beraber bir ruh birlikteliği yaşar. Aşk ve sevginin gücüyle derinleşen ruh, bütün karşı koyuşları yıkar. Çünkü ona göre karı koca arasında en kutsal bağ aşktır. Bu yüzden "*O, evliliğin sade aşk üzerine kurulacağı iddiasında(dır)*." (s.46).

Aşk üzerine kurulan ilişkiler, hayatın geçiciliği ve realitenin gerçekliğini yıkarak insana mutluluk verir. Macide de aşkın bağlayıcılığına inanır. Macide'ye göre; "*aşk en yüksek nikâhtır. İki kişiyi ondan başka bir şey bağlayamaz."* (s.46). Romanda aşk insanları birbirine bağlayan bir olgu olarak değerlendirilir. Bağlamak, birleştirmek, ulaşmak, sözcüklerine anlam katan aşk, ruhların kaynaşmasını sağlayan evrensel bir edimdir. Nitekim aşk insana anlam katan onu yücelten en önemli güçtür. Seviyye'nin Cemal'e karşı duyduğu aşk, kalpleri yakarak güzellikler barındırır.

"Sonra, bu kadar sevilen, çevresinde böyle merak, belki de biraz kıskançlık toplayan bu piyanisti kıskanıyorum, sanıyorum…Bu ses bütün şevk ve coşkusunu, bütün kendinden geçen ve acılarını yalnız, şu çirkin, kuru adamın ruhuna döküyor. Aşk hazinesi, erdemlikleri, kişiliği bütün bunun ayaklarına atılmış." (s.49).

Romanda aşk, güzelliğe ve çekiciliğe anlam verendir. Cemal'in kuru ve çirkin yanı aşkın gücü ile farklı bir zenginliğe kavuşur. *"Gazali güzelliği aşkın sahip olduğu mükemmelliklerin toplamı olarak tanımlar."* (Halbrook, 1998: 252). Aşkla bakan göz, karşısındakini her zaman güzel görür. Romanda Seviyye ve Cemal'in aşkları yüceltilerek evrensel anlamda insanın bireyselleşerek kendi aşkını yaşaması gerektiği ifade edilir.

Fahir'in, Seviyye'ye karşı duyduğu yakınlık ise çocukluğunun kalıntılarıyla doludur. Seviyye ile köşk komşusu olan Fahir, aslında çocukluğundan beri ona ilgi duymaktadır. Nitekim Macide'nin piyano hocası olan Cemal'in onları evine davet etmesi ile bu aşk Fahir'in bilincinde yeniden uyanır. Fahir, Seviyye'yi görür görmez büyük bir hayranlık duyarak heyecanlanır.

"Hafif bir ışıltı ile Seviyye içeri girdi. Öyle bir kadındı ki ne giyse, vücudunun bir parçası imiş gibi, davranışına acemilik vermeyecek." (s.54).

Aşk, bir fark edişler bütünü olarak Fahir'i Seviyye'nin dünyasına iter. Onu görür görmez tutkulu bir aşka yakalanan Fahir, bütün benliğini Seviyye'nin yüzü ve sesiyle doldurur. Seviyye, onun için mutsuzluklarını unutturan yeni bir dünyadır. Fahir'in *"aşkı, bütün anlamsızlarını giderir."* (Arestah, 2000: 65) ona dünyayı ve kendini yeniden anlama

olanağı sunar. Aşk, ateşi yüreğine düşen Fahir, bakışların ve bastırılan duyguların tutkulu öznesi olan Seviyye'ye bütün benliği ile yönelir. Bu yönelişle kendi benliğinin yeniden anlamlandırır.

"Sonra hayat dolu, ateş dolu parlaklıkla benliğimizi inceden inceye titreten koyu bakışları,"(s.55).

Ateş dolu parlak bakışlarıyla Fahir'in benliğini ele geçiren Seviyye, Fahir'i düş kurmaya sevk eder. Aşkının düşünü kuran Fahir, parlak ateş dolu gözlerin esiri olur. Burada ateş simgesi aşkın doğrucu ve dölleyici özelliğini simgeler. "*Ateş, düşleyen insana gelişmeye açık bir derinliğin dersini verir."* (Bachelard, 1999: 69). Böylece Fahir, aşkını arayan bireye dönüşür ve etrafındaki insanları yeniden anlamsızlaştırır.

"Yavaş yavaş ben, müthiş, sonsuz altın zincirlerle bağlanarak, bütün geçmişten, hatta şu yanımdaki, o kadar sevdiğim, mavi kurdeleli genç baştan, Numan'dan, beşikte hayalini gördüğüm yavrumdan bile, uzaklaşıyorum." (s.56).

Aşkın sancısı ile eşini ve çocuğunu unutan Fahir, buhranlı bir aşk hastası olur. Seviyye'nin hayaliyle avunan Fahir, bütün varlığını Seviyye'nin aşkıyla eritir.

"Seviyye'yi son günlerde, bu kadar yakın bulduğum odada görmek değil, bunun hayali ile bile, bütün varlığımda yanarak titreyen bir mutluluk duyuyorum." (s.60).

Aşkının hayali ile kendini avutan Fahir, karısına ihanet ettiği için üzülür. Kendi mutluluğunu aşk yangını içinde diri tutan Fahir, yasak aşkın kurbanı olarak bir bilinmezliğe doğru sürüklenir. Seviyye'nin dahi haberi olmadığı bu aşk, içten içe Fahir'i kemirir. Kalbini ve benliğini parçalar. Ancak Fahir Seviyye'ye neden ve niçin böyle bağlandığını da anlamaz. Bu yönüyle aşkta neden ve niçin aranmaması gerektiğini de belirtilir.

"Onu düşünce, duyguma yakın olduğu için de sevmemiştim. O zambak göz kapakları arkasında gizlenen esrarlı ve ışıklı kişiliğine, belki alınyazımın en yaman dakikası beni götürmüş ona taptırmıştı. Anlıyorum ki kesin olarak sevmekte "niçin ve nasıl" yoktur." (s.66.).

Benliğini ve ruhunu Seviyye'nin aşkı ile büyüten Fahir, ruhu ve benliği büyüdükçe karşısındakini daha da derinden sevmeye başlar. Fahir'in esiri olduğu aşkını şuursuz bir şekilde herkesin ortasında ilan etmesi, Macide, Numan ve Seviyye'yi, şaşırtır. Nitekim Fahir, esiri olduğu bu aşk çıkmazından kurtulmak için Mısır'a kaçar; ancak yine de bu aşk acısından kurtulamaz. İstanbul'a döndüğünde Cemal ile evlenmiş olan Seviyye'nin hayali ile yaşar. Bir gün Seviyye'nin evine giderek ona Cemal'i öldüreceğini söyler. Korkan Seviyye kocasını kurtarmak için bu aşk hastasına kendini teslim eder. Aşkını cinsel bir arzu

sonrasında anlamsızlaştıran Fahir, kirlenmiş biri olarak bütün sevdiklerine ihanet ettiğini anlar.

Evelin Marchal'ın Fahir'e duyduğu aşk da cinsel arzularla doludur. Fahir'i dişiliğini kullanarak ele geçirmek isteyen Evelin, Batılıların aşka bakışını ortaya koyar. Bütün girişimlerine rağmen Fahir'den karşılık bulamayan Evelin, aşkın sadece cinsellik üzerine kurulamayacağını da anlamamızı sağlar.

Macide'nin kocası Fahir ve oğlu Hikmet'e duyduğu sevgi ise içtenlik duygularının yüzeye çıkmasını sağlar. Kocasının kendine ihanet etmesine rağmen onu sevmeye ve saymaya devam eden Macide, sevginin ve sadakatin bir simgesidir.

Romanda aşk ve sevgi insanları birbirine bağlayan dinamik bir güçtür. Niçin ve nedeni olmaya aşk ve sevgi, anlatı kişilerini değiştirip bir özellik arz eder. Zira Fahir, Seviyye'ye aşık olduktan sonra, Seviyye'de Cemal'e aşık olduktan sonra aşkları için büyük savaş verir. Bu savaş sonrasında her ikisi de aşklarına dönüşür. Tutkulu bir aşkla Seviyye'ye âşık olan Fahir, aşkının kurbanı olur.

2.1.3.8.2. Kendiliğe Öteki Bakma: Yabancılaşma

Yabancılaşma, bireyin kendine kendi değerleriyle uyuşamama problemidir. Evrene anlam katan *"insan, her şeyin ölçüsü"* (Peat, 2003: 21) olarak yeni bir düzen kurmaya çalıştıkça ne eski ne de yeni olabilir. Kısır bir döngü içinde kendini arayan insan, parçalanmış benlik algılarının içinde ben kimim sorusunun cevabını bulmaya çalışır. Bireyin bu soruya verdiği her cevap, bir başka "ben"in kabulüdür. Başka benliklere dönüşen ve başka değerleri benimseyen kişi ise yabancılaşma olgusuyla karşı karşıyadır. *"Bu tür bir kişi kendisini diğerleri "ile birlikte" veya bu dünyada "evde hissetmez, tersine bir yalnızlık ve soyutlanmışlık olduğunu hisseder."* (Laing, 1993: 19). Romanında kendi değerlerine yabancılaşan anlatı kişileri, kendi değerleri içinde oturamaz. Zira kendilik değerlerimiz bizim evrendeki en önemli evimizdir. Biz değerlerimiz sayesinde dünyaya otururuz. Fahir'in İngiltere'deki yaşantısı ve Oxford'da öğrendikleri kendi değerleriyle çelişmesine neden olur. Meşrutiyet sonrasında toplumda yaşayan hızlı değişim, Batı'nın modern kimliği ve kişiliğine imrenen Osmanlı, kendi kültürel değerleri öteki görmesiyle büyük bir trajedi yaşar. "*Oysa Türk modernleşmesi, başlangıçta "değişen ve gelişen dünyayı yakalamayı"* (Korkmaz, 2007: 39) amaçlar. Kendi kültürel değerleri ve yaşam formlarını Batılı yaşam biçimiyle bütünleştirmeye çalışan anlatı kişileri, taklit edilen bir yaşamın sunî kişileri dönüşür.

Romanda yabancılaşma, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki boyutta kendini gösterir. Fahir'in Batılı yaşamı Macide ve annesine benimsetme çabaları özünde yeniliğe

açık kişiliğin bir yansımasıdır. Ancak hürriyetin insanlara verdiği özgürlük yıkıcı bir güce dönüşerek toplumun değer yargılarını, toplumsal bilinçten silmeye başlar.

Bireysel yabancılaşma, Fahir, Numan, Samime ve Evelin Marchal'ın kimliklerinde karşımıza çıkar. Macide de modern yaşamın ürünü olmak istediğinde kendi değerlerine yabancılaşır. Ancak özünde Doğu ve Doğu'nun geleneksel değerlerine bağlı olduğu için kendilik değerlerine tamamen kopamaz.

Fahir'in İstanbul'a geldiğinde kendini yalnız ve soyutlanmış hissetmesi, Batılı, yeni yaşamı benimseyen bireyin kendi ve kendi değerlerine yabancılaştığını gösterir. Karısı Macide'nin Doğu'ya özgü giyimi ve yaşamı onu sarsar. Karısına yabancı kültürün değerlerini kabul ettirmeye çalışan Fahir, Macide'nin kimlik çatışmasını yaşamasına neden olur. Ancak Fahir, aynı zamanda bilinçli bir kişidir. Karısının dış görünüşünün Parisli kadınlardan üstün olduğunu da vurgular.

"—Yok, dedim, senin minimini kafanın arkasında kıvrılan bu örgüyü, yüzünün çizgilerini bozmayan, alnının çevresinde taranıp da aralarına kıvrılan saçları, bunların hepsini, Parisli bir berberin elinden çıkmış başa değişmem…" (s.17).

Dış görünüşü ikinci plana iten Fahir, aslında bireysel anlamda zihni ve özgürlük sorunsalı ile ilgilenir. Kafanın dışı değil de içine yönelik değişim sancısı, İngiltere'nin yaşam biçimiyle hem hal olan Fahir'in karısı, halasına yabancı olmasına sebep olur. Numan'ın evlilik merasimi yüzünden meydana gelen çatışma, eski ve yeninin, Doğu ile Batı'nın değerleri üzerine kurulur. Nitekim Numan'ın Frenkleşen yüzü, kendi değerlerine yabancı bireylerin görüntü seviyesindeki simgesidir. Fahir ile Macide arasındaki yabancılaşma, geleneksel değerlerin ötelenmesi yüzünden daha da derinleşir. Bu derinleşme sonrasında birbirine yabancı insanlar ortaya çıkar.

"—Bak sana söyleyeyim, Fahir! Ben Türk kızıyım. Senin gibi İngiltere'de bulunmadım. Frenk karıları gibi öyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına çıkamam." (s.21).

Macide'nin, Fahir'in benimsediği değer yargılarına karşı savunduğu Türk kızı imajı, Batı'nın değer yitimine uğrayan kadını ve toplumsal düzeni karşısında sığınılacak bir olgudur. Türk kızı imgesi gelenek ve göreneklere uygun yaşamayı gerektirir. Macide, yeni yaşam şeklini Türklerin yaşam algısının tezadı olarak görür ve kendisinin bunu kabul edemeyeceğini söyler.

Macide'nin "öteki" olarak gördüğü kişiler, Batılının değerlerini benimseyen, kendi değerlerini hiçe sayanlardır. Bu yüzden Macide bütün gücüyle Fahir'in değişen dünyasını sarsmaya çalışır. Fahir'in sarsılan benliği, karısının değişmesi gerektiğini vurgular. Ancak

Numan'ın evliliği esnasında yaşananlar toplumun soysal açıdan kendilik değerlerine ne kadar uzak olduğunu gösterir. Evlenme töreni esnasında kadın erkek ilişkisi, toplumun dış görünüşüne ve yaşam biçimine yansıyan Batılı hayat algısı, toplumsal açıdan insanların kendi değerlerine ne kadar uzak olduğunu gösterir. Toplumun sorunlarından uzak, moda peşinden koşan bireyler, kendi dil, giyim ve yaşam biçimine "öteki" olarak görür. Toplumun yaşamış olduğu değer yitimi, Batılı yaşamın taklit edilmesi sonucunda büyük bir yabancılığa dönüşür.

"—Ben politikadan hoşlanmam. Nimet'in elbisesi hiç olmamış; Kalyo Rosi'nin zaten ne vakit başarılı olduğu var?

—Pardon, azizem Kalyo Rosi'nin fantezi elbiselere verdiği şık Şpigele lakırdı söylerseniz protesto ederi; İstanbul'da biricik "comme il faut" terzi." (s.25).

Toplumsal açıdan yaşanılan yozlaşma, anlatı kişilerin günlük yaşam ve konuşmalarında kendini gösterir. Modayı bir uğraş olarak görüp, hayatı yabancı kültürün simgesi olan dil ile kurmaya çalışma, toplumun yaşadığı yabancılığı gösterir. Kendi dilini kullanmak yerine yabancı dilli bir üstünlük olarak görüp, onunla insanlara hitap etme bireyin ve toplumun kökten bir yabancılaşma yaşadığını kanıtlar. *"Dil yalın algılanmalardan tekniğe, bilim bilgisinden sanat ve felsefe bilgisine kadar bütün insan başarılarının hazırlayıcısıdır."* (Karaağaç, 2005: 9).

"Kahkahalar, fısıltılar, Fransızca şaşmalar sürüyor ve arkadaşım genç kız, bu Fransızca tabirlerin kullanılmasındaki çokluğu;" (s.25).

Dile yabancılaşma, kendi dilini aşağı görerek başka dilleri moda diye kullanma, hem bireyin kendine hem de toplumun kendi değerlerine yabancı olduğunu kanıtlar. Fahir'in dil kullanımına dikkati, onun dil bilincine sahip biri olduğunu gösterir. Ancak *"ciddi bir aşk yahut şefkatten çok, taklit edilmiş Avrupa benzeri arkadaşlık(tan)"* (s.25) oluşan ilişkiler, toplum ve bireylerin içine düştüğü ötekileşme çıkmazını gösterir. Yabancı bir dile ile dünyayı kavrayıp anlamlandırma kökten bir yabancılaşmadır. Yazar göre kendi diline saygı göstermeyen anlatı kişileri, silik kişiliklerini başkasının ve başka kültürünün ben'ine dönüşmüştür. Zira dil, bir milletin en önemli kendilik öznesidir.

Macide'nin Fahir'e başkaldırması da bu yüzdendir. Çünkü Batı bütün soğuk değerleri ile insanlarımızı kuşatmaktadır. Fahir'in halası da toplumun geleneksel değerlerine yabancılaştığının farkındadır. Bu yüzden Macide'nin geleneksel yaşamı sürmesini ısrarlı bir şekilde savunur. Ancak doğunun sıcak ve samimi yönü, Fahir'in Batılı kimliğinde bir başkaldırı olarak değerlendirilir. *"Bana karşı duraksar, biraz da başkaldırıcı, bir soğuklukla somurtuyordu. "* (s.37) diyen Fahir, karısı ile çoktan öteki olmuştur.

Romanda bir diğer yabancılaşma simgesi opera ve piyanodur. Piyano ve Batı müziğinin toplum tarafından yüksek bir sanat olarak kabul edilip öğrenilmeğe çalışması, kendi değerlerine yabancılaşan insanların içine düştüğü değer yitimini gösterir. Macide'nin modern bir kadın olmak için piyano öğrenmesi ve çocuğunu ve ailesini bu uğurda ikinci plana itmesi sanatın insanı değiştiren özelliği yanında kişinin kendi değerler dünyasından da taşınmasına sebep olur. Ötekileştiren bir ses olarak Seviyye'yi Cemal'e, Fahir'i Seviyye'ye, Macide'yi Batılı değerlere yaklaştıran musiki, kendi kimliğini unutan insanları bir yok oluşa taşır. Yazar tarafından insanları birleştiren unsur olarak görülse de Batı'nın yaşam biçimi ile form bulan musiki, insanları yok oluşa götürür.

"—Talip Bey'in karısı Seviyye Hanım piyano öğretmenini sevmiş; kocasının yanından kaçmış, onunla yaşıyor;" (s.43).

Geleneksel yaşam biçiminin değişmesi, toplumsal olguların ve davranışlarında değişmesine zemin hazırlar. Seviyye'nin Batı müziğini öğrenmek için tanıştığı Cemal, onun gönlünü de çeler. Böylece Seviyye'de Talip Bey'den ayrılır. Seviyye'nin Talip Bey'den ayrılma esnasında gösterdiği başkaldırı, aklı ve duyguları ile toplumu değiştirmeye çalışan insanın savaşıdır. Romanda Seviyye birçok kişi tarafından kötü kadın "öteki kadın" olarak adlandırılır. Geleneksel kadın tipiyle çatışan Seviyye aşkını yaşatmak için toplumda öteki kadın olur.

Romanda Fahir, Seviyye aşkını itiraf etmediği veya edemediği için kendine yabancılaşır. Bilinçaltına atılan aşk ve arzu, onun kendine yabancı bir insana dönüşmesine neden olur. Bilinçaltını yasak aşkın imgeleriyle dolduran Fahir, Seviyye'nin aşkı yüzünden buhranlar yaşarak "dış gerçekliğini değiştirir." (Abrevaya, 2000: 40). Kendi "Ben"i ile çatışan Fahir, roman sonunda parçalanmış bir kişilik sergiler. Eşi, çocuğu ve toplumsal değerler arasına sıkışan başkişi kökten bir yabancılık çeker. Bu durumdan kurtulmak için Mısır'a kaçan Fahir, aslında kendi benliğinin arzularından kaçar. Psişik dünyasında sarsıntı yaşayan Fahir, bilinçaltını Seviyye'nin ulaşılmaz kimliği ile yok eder. Fahir, Mısır'a kaçarak ötekileşen salt benliği, kendini yeniden inşa etmeye çalışır. Ancak bilinçaltına atılarak bastırılan duygular, kendi benliğine öteki olmasına neden olur. Fahir de ötekileşen yüzden kurtulmak içi Harekât Ordusu'na katılır. Askerlik mesleği ile ilgili bilgisi olmayan Fahir'in savaşa katılıp şehit olması, kendi benliğine başkaldıran bireyin trajik sonudur.

2.1.3.8.3. Aidiyet Sorunu: "Eski mi-Yeni mi?"

Romanda, aidiyet sorununun temelinde eski mi, yoksa yeniye mi ait ol(ama)ma yatar. Sosyal açıdan bakıldığında nereye ait olduğunu bilemeyen ve kendini sorgulayan insanlar, eski ile yeninin arasına sıkışmış bir görüntü sergiler. Eskinin değer yargılarını

benimseyenler, yeninin köksüzlüğü, ötekileştirici yüzüne başkaldırırken, yeniyi benimseyenler Batı'nın yaşam biçimini kendine yol olarak kabul eder.

'Seviyye Talip' romanında aidiyet duygusunu derinden yaşayan anlatı kişileri, değişen toplumun Batılı mı yoksa Doğulu mu olması gerektiğini sorgular. Batılı-modern bir eğitimle yetişen Fahir, İngiltere'deki yaşam biçimini görünce kendisinin buraya ve bu değerlere ait olmadığını hisseder. Fahir'in yabancı ülkede çektiği aidiyet duygusu onun memleketine dönmesini hızlandırır. Gelenek ve göreneklerine bağlı olan Fahir, memleketine dönerek aidiyet sorununu çözeceğini inanır. Lakin modern yaşamın değer yargılarıyla şekillenen Fahir, geleneklerine bağlı ve eskiyi ve eskinin değerlerini yaşatmaya çalışan kişilerle büyük bir çatışma yaşar. Karısı ve halası ile yaşadığı eski-yeni çatışması, toplumun nereye ve hangi değerlere ait olduğunu kanıtlar.

" Bana öyle geliyor ki, yurt bu bakımdan ikiye ayrılmış olacak: Bir kısım, mutaassıp bir kesim olarak bu şeyleri kökünden ezip mahvetmek isteyecek eskiler… Öbür kısım kadınlar, daha hürriyeti iyi kullanabilecek bir eğitim görmeden, bir ahlak olgunluğu geçirmeden, onlara kesin olarak bir hürriyet vermek isteyecek züppeler." (s.14).

Ülkenin ikiye ayrılması, toplumsal açıdan bir mutabakatın sağlanamadığını gösterir. Büyük bir çatışma içinde olan halk, aidiyet duygusunu çözemediği için parçalanmışlık içindedir. Toplumsal açıdan eskinin değerlerini benimseyen ve sosyal açıdan kendi değerlerini yaşatmak için savaşan insanlar, hürriyeti kendilerine bir kalkan olarak gören sömürücü, züppe tiplerle çatışır. Geleceklerini eski ile mi yoksa yeni ile mi inşa edeceklerine karar vermeyen kişiler, romanda bu yönüyle derin bir aidiyet buhranı yaşar. Çünkü yaşam başlı başına bir aidiyettir. Kişiler kendi ait olduğu değerlerle büyür, çoğalır ve yayılır.

Fahir'in İstanbul'a döndükten sonra modern toplumu yaratma isteği, kadının toplumu kurucu rolünün belirtilmesiyle farklı bir boyut kazanır. Kadın başlı başına bir aidiyet sağlayıcısıdır. Bunun farkında olan Fahir ilk önce kendi evinden başlar. Macide'nin eskiye bağlılığı ve geleneksel yaşam biçimi Fahir'i adeta tehdit eder. Fahir'e göre Macide, Doğu ile Batı değerlerini sentezleyen, geleneklerine bağlı modern yeni Türk kadını olmalıdır. Ancak bu yolla kadının modernleşme ve aidiyet sorununu çözülür. Lakin romanda bu süreci tam olarak yaşamayan Macide, Fahir'i korkutur.

"Yalnız ufak korkum var; sanıyorum ki onun epeyce direnen eskiye bağlı bir yaratılışı var. Buna razı olacağım ama eskiye bağlılık, körelmiş bir taassup eseri olmasın diye korkuyorum." (s.18).

Macide'nin kendisini eski ve eskinin değerlerine ait hissetmesi, annesinin gelenekçi kişiliğinin de bir sonucudur. Numan'ın düğününe gitmeyerek yeniyi reddeden Macide, eskiye ve eskinin değer yargılarına sahip olduğunu kanıtlar. Romanda aidiyet sorunun çözüm yolunu eski ve yeni sentezinde bulan Fahir bu durumu şöyle açıklar:

"Bütün ulusumuzun yakalandığı azaplı hastalık; yeni ile eskinin çatışması, anılarımızla, geçmişimizle, çocukluğumuzla bağlı olduğumuz ve sevdiğimiz eski! Sonra gelecek yolunu açacak biricik sağlam dik bizden çaba ve direnme bekleyen yeni! İkisi arasında duraksayarak bekleyen bu elemanları ileri sürmek için ne kadar sabır gerekli idi. Hele geçmişlerini hor görür gibi görünmek, bizim gibi yenilik taraftarlarının bütün çabasını boşa çıkarmak için yeterdi." (s.40).

Aidiyet sorununa kaynak teşkil eden eski ve yeni çatışması, bireyleri bir seçim yapmaya zorlar. Bu seçim sonrasında bazı anlatı kişileri Fransızca kelimeler kullanan ve modern olduğunu sanan yalınkat kişiliklere, kimisi de tamamen eskinin değerlerine bağlı yobaz insanlara dönüşür. Romanda bu durumu derinden yaşayan Macide'dir. Kocasının istediği gibi bir kadın olmak için müzik dersi almaya başlayan, modern elbiselerle balolara katılan, çocuğunu unutup kendi zevkine dalan Macide, modern yaşamın imgesine dönüştükçe Doğu ile Batı, eski ile yeni arasında sıkışmış nereye ait olduğunu bulmaya çalışan insana dönüşür. Macide'nin yaşamış olduğu bu değişim, simgesel anlamda eski ve yeni çatışması yaşayan insanların aidiyet sorunu yaşamalarıdır. Nitekim Numan'ın düğününde bir araya gelen kişiler Batı medeniyetinin ötekileşmiş simalarıdır. Yarı Fransızca yapılan konuşmalar, taklitten ibaret davranışlar, *"Batılılaşmalı mı yoksa medeniyet mi değiştirmeli"* (Tunaya, 1996: 136) sorunu içinde kalan insanların yaşadığı ikilemdir. Nereye ait olduğunu bilmeyen Frenkleşen yüzler, Doğu-eskiyi terk ederek Batı-yeniyi köksüzlüğü seçer. Batılı yaşamın insan sunduğu köksüzlük, kendi medeniyet yargılarından uzaklaşan anlatı kişilerini silik kimliklere dönüştürür.

Romanda aidiyet sorunu "eski"ye mi yoksa "yeni"ye mi ait olduğunu kavrama ve kavratma çabası üzerine kurulur. Modern yaşamak için Batı medeniyetine ait değer yargılarını körü körüne benimseyen ve bu uğurda kendi diline gelenek ve göreneklerine öteleşme, trajik bir aşk çıkmazı ile ortaya konur. Tabi ki medenî olmak çağın ruhunu yakalamaktır. Çünkü "*Medeniyet insanı saadete götüren şey"* (Çetinsaya, 2001: 57) olarak aklı ve dünyayı anlamlı kılar. İnsana yaşama özgürlüğü sunarak geçmişi ile birlikte yaşamayı sağlar. Kökünden koparak, anlamsızlaşmak yeniden büyümeyi ve özgürleşmeyi olanaksızlaştırır. Bu yüzden insan nereye ait olduğunu ve hangi kökten geldiğini unutmalıdır.

2.1.3.8.4. Kadın(lık) Serüveninin Çıkmazları

Kadın, toplumun ve ailenin en önemli unsurudur. Kadının bilinçlendirilip topluma yön verme görevi özellikle II. Meşrutiyet sonrasında bütün romanlarda ele alınır. *Modernleşme tarihimizin en önemli figürlerimizden biri"* (Şişmanoğlu, 2001: 49) olan Halide Edip, bu hususta kadına çok büyük görevler verir. *"Halide Edip, kadını ailenin kurucusu ve millî ruhun koruyucusu olarak görür."* (Oktay, 1993: 193).

Seviyye Talip romanında kadın sorunsalı en önemli temel izleklerdendir. Nitekim anlatıcı konumundaki Fahir, toplumun değişerek modernleşmesi için kadının mutlaka bilinçlendirilmesi gerektiğinin farkındadır. Kadını, "bilinçsiz bir özne" (Touraine, 2002: 43) olmaktan çıkartarak bilinçli bir özne olarak meşrulaştırması kadın meselesinin ne derece önemli olduğunu gösterir.

"İngiltere'de elden geldiğince kadından uzak yaşadım. Oranın toplum hayatını ve kadınlarını gördükçe millî bir eksiklik gönlümü tırmaladı. Onun için memleketimize yarayabilecek başka bir görüşle İngiltere'yi gözden geçiriyordum. Fakat her yoldan kadın meselesi karşıma çıkar sırtarırdı." (s.12).

Yazarın, kadın meselesini bütün algılamaların odağı haline getirmesi toplumsal açıdan sorunların merkezini göstermeye yönelik bir adımdır. Anlatı kişisi Fahir, toplumun modernleşmesi için mutlaka kadının bilinçlendirilmesi gerektiğini belirtir. Batı'yı yakından tanıyan ve kadının topluma şekil verme ve geleceği kurma görevini kavrayan Fahir, her şeyden önce kadın meselesinin çözülmesi gerektiğinin altını çizer. Kadının kendi öznelliği ile sosyal hayata katılması, toplumun ilerlemesi için şarttır. Fahir'in kadın meselesinin farkına varması, *"bireysel ilişkilerin kadına sunduğu yeni yaşama biçimlerini deşme kaygısını"* (Aksoy, 2004: 49) da ortaya çıkarır

II. Meşrutiyet sonrası oluşan özgürlük ve hürriyet atmosferi, sosyal bir varlık olan ve "*zamana dek yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadına da yansımış, kadın toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlamıştır."*(Çakır, 1996: 22). Nitekim kadının modern toplum hayatına katılmasıyla kadının aile ve toplum içindeki konumu, kadın erkek ilişkilerinin de mi de beraberinde getirmiştir. Kadına toplumsal açıdan yeni roller verilmesi, gerektiğini vurgulayan yazar, kadını cinsel bir meta değil aydın bilinç, arkadaş, anne ve sığınak olarak yeniden anlamlandırır.

"Eğer kadına arkadaş ve gelecek neslin biricik annesi ve eğiticisi diye bakanlar ve onları o suretle yetiştirmek isteyenler varsa bunlar azınlıkta ya da nazariyesi bol," (s.14).

Kadını gelecek kuşakların kurucusu olarak gören yazar, aynı zamanda kadının bu görevi yerine getirebilmesi için eğitilmesi gerektiğini, modern yeni bir kadın imajının

yaratılması gerektiğini de belirtir. Toplumsal açıdan kadına özgürlük ve yeni kimlikler kazandıracak ortamın oluşmadığının da farkında olan yazar, gelecekte kadına eğitim ve öğretimin mutlaka verileceğini öngörür.

"Belki gelecek yeni neslin kadınlarına okullar, geniş fikirler, sağlam düşünceler verecek; eğitim ve öğretimin araçlarını hazırlayacak. Fakat bizim gibi Avrupa görmüş gençlerin en büyük görevi evinde şimdiki zaman kadınlarını uyandırmak onları hayata hazırlamak ve ulusun ilerlemesi için hayırlı işlere itelemek…" (s.18).

Geleceği okumada oldukça başarılı olan yazar, kadının gelecekte eğitim ve öğretim alarak geniş bir fikir dünyasına ulaşacağından emindir. Kadının toplumsal açıdan yeni bir kimlikler üstlenerek toplumu kuracağını ve toplumu değerleriyle beraber geleceğe taşıyacağından duyumsayan yazar, Fahir gibi Avrupa görmüş gençlere görevler yükler. *"Yazarın, Avrupa görmüş, orada uzun süre yaşamış, yüksek öğrenimini ya da incelemelerini Batı'da yapmış tipleri pek çoktur. O, Batı'yı getiren bu tiplerden vazgeçmez."* (Güntürkün, 2005: 64). Kadınların geleceği kuracak ve şekillendirecek en önemli güç olduğunun farkında olan Fahir, kadınların eğitim, öğretim, fikir ve duygu bakımından yetiştirilerek uyandırılmasından yanadır. "Uyandırmak" ibaresi romanda geleceği kurmak ve kurtarmayı imler. Kadının uyandırılması, toplumsal açıdan ilerlemeyi ve geleceği kurmayı çağrıştırır.

Romanda iki tip kadın vardır. Bu kadınlardan ilki geleneksel yaşamı benimseyen Macide'dir. Macide kadın ve anne olarak bütün içtenlik değerlerini simgeler. "*Halide Edip Adıvar, bir hanım olmasına ve kadın, anne olmayı hemen bütün eserlerimde ön plana getirir"* (Yetiş, 2002: 273). Macide'nin bir anne olarak çocuğuna iyi bir gelecek sunmak için çabaları, Fahir'in ihanetine rağmen devam eder. Evrensel açıdan yuva ve içtenlik diyarı olan anne, çocuğu için her şeye katlanır. Nitekim romanın sonunda eğitici kimliği ile karşımıza çıkan Macide, Türk kadınının güçlü karakterini yansıtır.

Macide, eskinin değerlerine göre yetişmiş, annesine bağlı, çocuğunu yetiştirmek için çaba harcayan geleneksel kadın örneğidir. Evini, evliliğini ve çocuğunu korumak için kadın kimliğini ikinci plana atar. Macide, aynı zamanda değişime de ayak uydurabilen akıllı, namuslu ve sadik bir kadındır. Yazar, romanda Macide'nin kimliğini değişime açık, öğrenme yeteneği yüksek bir kişi olarak çizer. Bunun sebebi Türk kadınının eğer eğitilirse her şeyi yapabileceğini gösterme çabasıdır. Başlangıçta erkekler karşısına çıkmaktan utanan Macide, kocasının değiştiğini anlayınca değişmek zorunda kalır. Numan'ın yardımıyla Batılı ve modern görünümlü bir kadına dönüşür. Hatta bu hususta birçok ders alır, kitap

okur. Kocası için, yuvası için değişen Macide, özünde kendi değer yargılarından ve kendi kimliğinden zafiyete uğrar.

Romanda ikinci tip kadın Seviyye'dir. Seviyye Batılı, modern ve geleneksel baskılarından kendini kurtarmış yeni kadın imgesidir. Birçok yabancı dil bilen Seviyye, aşkı için toplumun değer yargılarına başkaldıran kadındır. Yazar Seviyye'nin yeni kadın imajını geleneksel kadın anlayışını kırmak ve yeni kadın tipi ve algısını oluşturmak için kullanır. Seviyye, romanda kendi hür iradesi ile karar alan kadındır. Kocası Talip Bey'in boşanmama kararını kabullenmeyen Seviyye, toplumun baskılarına rağmen Cemal ile gayri meşru ilişki yaşar. Yazar, ideal kadını hür iradesi ile yaşama ortak eder. Burada önemli olan Seviyye'nin dürüst, mert ve sadık olmasıdır. Seviyye kocasına dürüst bir şekilde onu sevmediğini söyleyerek boşanmak ister. Cemal'e aşık olduktan sonra kocasıyla evliliği devam ettirmenin yanlış olduğunu düşünen Seviyye büyük bir erdem göstererek onunla evliliğe devam edemeyeceğini söyler. Ancak erkek boşanma kararının kadından gelmesini kabullenmez. Seviyye'nin aldığı bu karar dürüst modern kadının kişiliğini yüceltir.

2.1.4. Handan

2.1.4.1. Romanın Kimliği

Halide Edip Adıvar tarafından 1912 yılında yazdığı 'Handan', yine aynı Tanin Matbaası'nda kitap halinde basılmıştır. Eser, daha sonra Atlas Kitabevi, Özgür Yayınları ve Can Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Biz çalışmamızda Özgür Yayınları'nın 2005 baskısını kullandık.

2.1.4.2. İsimden İçeriğe

"Handan" romanı, kendi içine çekilen bireylerin trajik durumunu yansıtır. Handan, gülen "şen, neşeli" olan anlamına gelir. Ancak kahramanız, gülmek ve neşeli olmak yerine hep üzülmüş ve bir türlü mutluluğu bulamamıştır. Moran'a göre roman, *"bireysel, psikolojik aşk romanıdır. Yazar, kahramanlarını yakıp yıkan bir sevgiliyi dile getirmek istediği için onların iç dünyasına yönelir ve bu sevginin zamanla şiddetli bir tutkuya dönüşümünü sergiler. Önemli olan birkaç kişi arasında kurulan duygusal ilişkilerin gelişimidir."* (Moran, 2005: 153). 'Handan' bu yönüyle genç bir kadının içsel sancılarının ele alındığı bir romandır. Tabiî ki bunun yanında, evlenme, Doğu-Batı, kadın, din, aşk ve içsel bunaltıları da geniş bir şekilde işler. Böylece II. Meşrutiyet dönemindeki baskılarla içe yönelen sanatçı, kadın ile erkek arasındaki ilişki ağını da dile getirir.

Romanda işlenen evlilik, kadın ve erkek ilişkileri bir yandan bireylerin kendi değerlerini kurmasını sağlar, diğer yandan da ötekileşen değerler dizgesinin bireylerin *"tümkimliksel veri alanlarını"* tahribata uğrattığını gösterir. Bir kadın olarak aşk ve sevginin sesini içinde duyan Handan, bu sese her cevap verişinde yenilgiye uğrar. Handan ve diğer karakterler tarafından yazılan mektuplar, aşk ve sevginin dünyasına atılmış bireysel bir çığlık görevi üstlenir.

2.1.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Handan', mektup şeklinde yazılmış olması nedeniyle bir ben romanıdır ve olaylar kahraman-anlatıcı tarafından aktarılır. Bu açıdan eser, Handan'ı merkeze alarak, onun kişiliğini farklı mektuplarla derinlemesine tanımamızı sağlar.

"Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu bilsen. Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle! Unutamazsın değil mi, Kuzguncuk Tepesi'ndeki büyük evin kızlarını?" (s.7) diyerek başlayan ilk mektupta, ben anlatıcı kendini gösterir. Roman, Refik Cemal'in Server'e yazdığı bu mektupla başlar. Refik Cemal "ben" olarak, romanda başından geçenleri anlatır.

"*Nafile, üç saattir yatakta ateşler içinde yanıyorum. Kabil değil, sana giden bu soğukkanlı mektubu yazan ben olduğuma inanamıyorum.*

Hayır, mutlak bana geleceksin? Niçin yalvarmadım? Niçin birlikte geçen sevgili saatleri birer birer saymadım." (s.147).

Handan'ın, Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektupta, ben anlatıcı konumunda Handan, bireysel anlamda kimlik kazanır. Romanda kullanılan *"ben anlatım" biçimi, teknik yapılanmanın yanında birey olma niteliği dolayısıyla bağımsızlık da kazandırmaktadır."* (Tekin, 2002: 54). Handan, ben anlatıcı olarak, hem bireysel anlamda kendini tanımlar hem de kahraman olarak kendi psikolojisini okuyucuya aktarır. Romanda anlatım tekniği olarak kullanılan mektup tekniği romana çok yönlü bir anlatım sunar.

Romanda kullanılan mektup tekniği "…*romandaki şahısların hayatlarındaki önemli kesitleri aydınlatan ve onların bu durumdaki hislerini, duygularını an be an, inceden inceye işleyen, tahlil eden belgeler bir nevi "iç monolog"lardır."* (Kefeli, 2002: 32). Bu açıdan romandaki mektuplar, merkezde yer alan Handan'ın tanımlanmasını sağlar. Hem anlatıcı ben, hem de kahraman konumundaki ben "Handan", romandaki olayların inandırıcı olmasına yardımcı olur.

Romanda yazılan mektup sayısı:

Refik Cemal'den Servet'e (22), Refik Cemal'den Neriman'a (3), Refik Cemal'den Cemal Bey'e (3), Neriman'dan Refik Cemal'e (8), Handan'dan Neriman'a (3), Handan'dan Hüsnü Paşa'ya (10), Servet'ten Refik Cemal'e (13), Hüsnü Paşa'dan Handan'a (3), Dr. Şe'den (2) ve Cemal Bey'den Refik Cemal'e yazılan (1) mektup ve (1) telgraf olmak üzere toplam (66) mektuptan oluşur. Bu mektupların merkezinde, Handan vardır.

Romanın üçüncü bölümünde Handan tarafından kalem alınan "tahassüsler"de bilinç akışı tekniği kullanılır. Handan, zihninden geçenleri direk ve kesintisiz olarak okuyucuya aktarmıştır. Refik Cemal'in Server'e ifade ettiği gibi romandaki bütün kişiler, Handan'ın hayatına ve kişiliğine bağlıdır.

Romanda yer alan bütün mektuplarında kahraman-anlatıcı, sınırlı olarak Handan'ı, Handan'da kendini tanımlamaya çalışır. Bu açıdan romanda kullanılan mektup ve bilinç akışı tekniği, "ben'in öne çıkmasını ve ben'in kendini kurma ve yıkmasını dile getirir.

2.1.4.4. Olay Örgüsü

Handan, olay örgüsü açısından üç bölüme ayrılmaktadır. Her bölüm kendin içinde neden sonuç ilişkisi ile bağlantılıdır. Roman bu yönüyle üç metin halkasından oluşmaktadır. Her metin halkası, kendinden sonra gelen metin halkalarına göndergeler yaparak vaka halkalarının bütünlük kazanmasını sağlar. Bu açıdan roman üç bölümden meydana gelir.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. bölüm, Refik Cemal'in Server'e yazdığı bir mektupla başlar. Mektup, 14 Mart 1902 yılında yazılmıştır. Refik Cemal, *"Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu*

bilsen. Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle." (s.7) ifadesi ile başlayan I. Bölüm, Refik Cemal'in Neriman'la evlenmesi ve Neriman'ın, Handan'ı Refik Cemal'e ve onun nezdinde okuyucuya tanıttığı bölümdür. I. bölümde Refik Cemal'in Neriman yardımıyla tanıdığı Handan, gerek kişiliği gerekse yaşantısı ile olay örgüsünün merkezine taşınır.

-Refik'in, Neriman'la evlenmesi, hayatı ve kadınları yakından taşıyarak yeni çevresi hakkında bilgiler vermesi.

-Neriman ve aile fertlerinin Refik Cemal'e, Handan'ı anlatması. Handan'a dair ilk izlemler.

-Refik Cemal'in, Handan ile tanışması ve Handan hakkındaki olumsuz düşüncelerinin değişmesi.

-Handan'ın, Nazım ile tanışması ve Nazım kişiliğinden etkilenmesi. Hayata bakış açılarında farklılardan dolayı gençlerin düşünsel boyutta çatışması.

-Nazım'ın, evlenme teklifini bir maksat evliliği olarak gören Handan'ın bu evlilik teklifi reddetmesi.

-Handan'ın ani bir karar alarak Hüsnü Paşa ile evlenmesi: Yeni yaşam için açılan dar kapı.

-Nazım'ın, Handan'ın evlenmesinden duyduğu üzüntü ile memleketi terk etmek istemesi.

İKİNCİ BÖLÜM

Bu bölümde Handan'ın Hüsnü Paşa ile evlilikleri ve kadın-erkek problemi işlenir. Özellikle Handan üzerine yoğunlaşan anlatıcı, onun kimliğini psikolojik boyutta okuyucuya yansıtır. Bu bölümde Handan, gerek Hüsnü Paşa ile gerekse Refik Cemal ile olan ilişkileri ve ruhsal çıkmazları sorgulanır.

-Handan'ın, Hüsnü Paşa ile evlenip yurt dışında yaşamaya başlaması.

-Refik Cemal'in, Paris'te Handan ile tanışması ve Handan'ı kişiliği ve evliliği hakkında değerlendirmeler yapması.

-Handan'ın, Refik Cemal'e karşıt olumsuz tutumu karşısında Refik Cemal'in Handan'ı öteki/yabancı olarak görmesi.

-Handan'ın kocası Hüsnü Paşa ile kötü giden evliliklerinden dolayı Refik Cemal'in, Handan'a acıması.

-Hüsnü Paşa'nın ahlaksız davranışları yüzünden Handan ile olan evliliğinin bozulması. İdeal evlilik düşlerinden uzaklaşan Handan'ın içene kapanması.

-Eşi Hüsnü Paşa tarafından bir eş değil de sadece bir kadın olarak algılandığını düşünen Handan'ın büyük bir üzütü çekmesi.

-Handan ile eşi Hüsnü Paşa aralarında kavgaların artması. Kendini yalnız hisseden Handan'ın, Refik Cemal ile dost olmaya başlaması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Hüsnü Paşa'nın başka kadınlarla düşüp kalkması. Bu durumun Handan'ın kadınlık onurunu kırması. Evliliğin kadın erkek arasında bir bağ olmaktan çıkarak çekilmez bir acıya dönüşmesi.

-Hüsnü Paşa'nın, Handan'dan ayrı yaşamak istemesi üzerine Handan'ın, Refik Cemal'in evine taşınması.

-Hüsnü Paşa'nın ayrı yaşamak isteğine üzülen Handan'ın psikolojik buhranlar yaşaması. Bozulan evliliğini kurtaramayan Handan'ın hastalanıp bilincini yitirmesi.

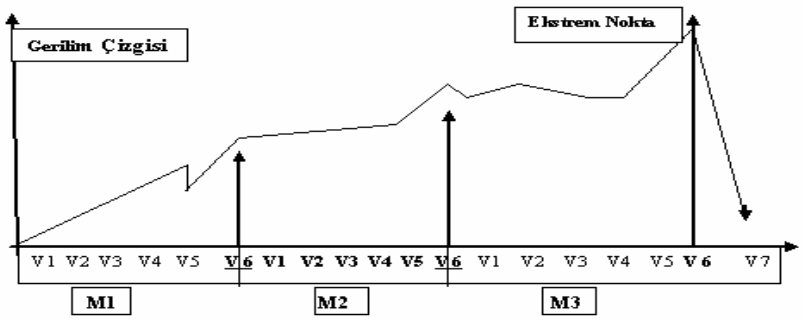
-Refik Cemal'in, Handan'ı tedavi için Sicilya'ya götürmesi. Sicilyada Handan ile Refik Cemal'in birbirine aşık olması. Aşkın kalp diyarında doğuşu.

-Handan'ın, hastalıktan kurtulup bilincine yeniden kavuştuğunda arkadaşı Neriman'ın kocasına aşık olduğu içi kendini suçlaması. Aşk ve ihanet acısı.

-Handan'ın, Paris'teki hastanede rahatsızlanıp ölmesi üzerine cenazesinin İstanbul'a getirilmesi.

-İstanbul'daki mahalle sakinlerinin Handan'ın ölümüne karşı ön yargılı davranması: Haşim'in ideal kadın olarak gördüğü Handan'ın ölümüne üzülmesi.

Üç bölümden meydana gelen romandaki etnrik kurgu yani aksiyon aşağıdaki dramatik eğrideki gibidir:



Romandaki dramatik aksiyon, her metin halkası değiştiğinde yükselmektedir. Bunun nedeni romanın her bölümünde vakaların tırmanışa geçmesidir. Özelikle bölümler arasındaki geçişleri sağlayan son vaka halkları romanın dramatik aksiyonunu yükseltir. Handan merkezli gelişen eser, Handan'ın başında geçen olaylarla zenginleşir. Bu zenginlik, romanı olay örgüsü açısından cazip hale getirir. Dramatik eğri tablosunda görüldüğü üzere, okuyucu, romanın olay örgüsüne kapılarak, vakaları bir bir takip eder. Roman, Handan'ın hayat serüvenini tamamlamasıyla ekstrem noktaya yükselir. Bu noktadan sonra dramatik aksiyon geriye dönük anlatımlarla durma noktasına gelir ve bu noktada da roman sona erer.

2.1.4.5. Zaman

'Handan' romanı, zaman kurgu açısından akronik karaktere sahiptir. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında zamansal mesafe vardır. Romanın akronik zaman kurgusu, Handan ve Nazım'ın yaşadıklarının şimdide ortaya konması, zamanın sıradizimsel yapısında kırılmaya neden olur.

Romanda mektup tekniği kullanmasından dolayı öykü ile öyküleme zamanı arasında bir ayırım ortaya çıkar. Nitekim başından geçenleri öyküleme zamanında okuyucuyla paylaşan anlatıcı, öykü zamanını şimdide okuyucunun bilgisine sunar.

Olaylar, Refik Cemal'in, Server'e 14 Mart 1902 tarihinde yazdığı mektupla başlar. Refik Cemal, arkadaşı Server'e evlilik kararını ve bu kararın sonunda gerçekleşen olayları anlatır. Muhtemelen öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında ayrım üç ve dört gündür.

"1 Mart 1318 (13 Mart 1902)

"Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu bilsen, Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle. Unutmazsın değil mi, Kuzguncuk Tepesi'ndeki büyük evin kızlarını?" (s.8).

Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanı aynı zaman diliminde başlar. Refik Cemal'in yazdığı mektubu, şimdiki zamanda okuyan Server, Refik Cemal'in ağzından geçmişi ve geçmişte yaşanan bilgiye vakıf olur. Öykü zamanının başlangıcını ifade eden 14 Mart 1902 tarihi mektupların sıradizimsel olarak yazılmasıyla ilerler. Romanda bu zaman diliminden sonra, 13 Haziran 1902, 21 Şubat 1903, 28 Mart 1904, 13 Nisan 1904 vb. zamansal belirteç taşıyan mektupların yazılması ile olayların ve zamanın akışı sağlanır. Romanda mektupları yazma ve okuma arasındaki zamansal mesafeler, öykü zamanında ve öyküleme zamanında daralma ve ileriye fırlamalar ortaya çıkarır. 14 Mart 1902 yılında başlayan öykü zamanı, 13 Nisan 1904 tarihine gelindiğinde kırılmaya uğrar. Anlatıcı, şimdide gelişen olayları akışını keserek öykü zamanında geriye dönüş yapar. Romanda zamansal geriye dönüşler, öykü zamanının sıradizimsel akışını böler. Anlatıcının geriye dönüş tekniğini kullanarak, geçmişteki olayları şimdiye taşıması, geçmiş hakkında okuyucuyu bilgilendirme amacını taşır. *"Geriye dönüşler anlatıcının vakayla ilgili münasebetlerinden kaynaklanıyorsa bu münasebetlerin mahiyeti araştırılmalıdır. Handan romanında anlatıcı Nazım-Handan alakasını naklederken bir geri dönüş söz konusudur. Ancak anlatıcı bu alakayı öğrenmiştir."* (Aktaş, 2000: 122).

Geriye dönülerek Refik Cemal'in Handan ve Nazım arasında yaşananlar hakkında bilgi sahibi olunması, anlatıcının geçmişteki yaşantıları şimdiye taşıyarak verme çabasının bir sonucudur. Anlatıcının geçmişte yaşanan olayları, kahramanların kendi ağzından geriye dönük olarak vermesi, zamanda sıradizimsel yapıyı bozar. Öykü zamanının şimdisi 13

Nisan 1904 tarihidir ve anlatıcı geriye dönüşle 27 Ağustos 1897 tarihine döner. 27 Ağustos 1897 tarihinde Neriman'ın, Handan'dan aldığı mektup, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında ayrımı belirgin bir şekilde gösterir. 13 Nisan 1904 tarihine kadar devam öyküleme ve öykü zamanındaki iç içelik bu tarihten sonra kırılmaya uğrar. Bu mektupta Handan, Nazım ile yakınlaşmasından bahseder. Oysa Nazım, şimdide yani asıl öykü zamanında ölmüştür. Bu mektupla öykü zamanında geriye dönüş, yaklaşık yedi yıldır. Öykü zamanında geriye dönüşün bittiği nokta tekrardan başlayan öykü zamanı, geçmişin anıları ve yaşantılarıyla şimdide yansıtır. Anlatıcı, 22 Ağustos 1897 yılında yaşanılan Handan ve Nazım ilişkisini, geçmişten şimdiye doğru anlatmaya devam eder. Handan'dan alınan 14 Eylül 1897 tarihli ikinci mektup, zamanın art zamanlı ve olarak ilerlediğini ve bu zaman diliminde Nazım ile Handan yakınlaşır.

"Maltepe, 15 Ağustos 1313 (27 Ağustos 1897)

Neriman'cığım bu seferki Maltepe'ye gelişimi hiç unutmayacağım…" (s. 43).

Benim yanımdaki odada hazırlık ziyade. Onu da Nâzım Bey'e hazırlıyorlar. Demek Nâzım Bey'le komşu olacağız." (s. 44) şeklinde belirtir.

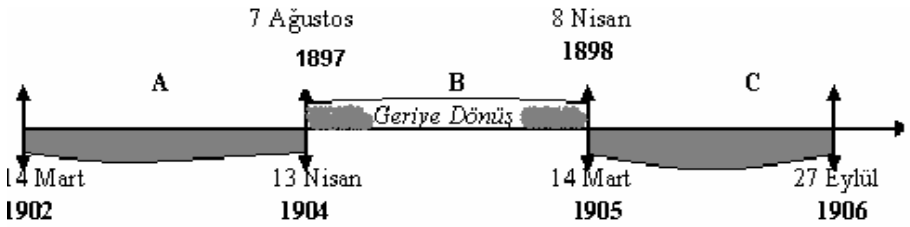
Öykü zamanında geriye dönüş, Nazım ile Handan'ın yakınlaşmasını derinleştirir ve öykü zamanında geriye dönük kırılma, şimdideki olaylarla bağlantı kuracak şekilde ilişkilendirilir. Geriye dönüşü belirtecek olan ikinci mektup, 4 Eylül 1897 tarihinde yazılır ve meydana gelen olayları ortaya koyar.

Handan ile Nazım'ın yaşadıkları değişim ve dönüşümler, zamanın geçmişte kalan yüzünü ortaya koyar. Geriye dönülerek kırılan öykü zamanı, geçmişten başlayarak 27 Ağustos 1897, 8 Nisan 1898 yılına kadar devam eder. Anlatıcı, zamansal kırılmayı kendi içinde sıradizimsel olarak romana dâhil eder. Olay örgüsünün geçmişe dönük yüzünü ifade eden bu durum, anlatıcının şimdiye dönmesi ve olayları Refik Cemal ve Handan ilişkisine bağlamasıyla tekrardan asıl öykü zamanına döner. Romandaki geriye dönüş, öykü zamanının öyküleme zamanının kesin olarak birbirinden ayrıldığı kısımlardır. Bu kopan çekirdek öykü zamanı, şimdide 14 Mayıs 1905 tarihinde akışına devam eder. Geriye dönülerek anlatılan olaylar, öykü ve öyküleme zamanından bu zaman dilimine ilerlemesini sağlar. Şimdide devam eden olaylar, Handan'ın, Refik Cemal'e âşık olmasıyla derinlik kazanır. Zira romanda ortaya çıkan zamansal kırılmalar, Nazım ile Handan, Refik Cemal ile Handan arasında cereyan eden olaylar dâhilinde gerçekleşir.

Romanda öykü zamanının derinleşmesi, Handan'ın hastalığı, Refik Cemal'in onu iyileştirmek için çabalaması ile yavaşlar. Nitekim 14 Mayıs 1905 tarihinden Eylül 1906'ya kadar geçen süre içerisinde mektup sayıları artar. Neredeyse her gün bir mektup yazılır.

Böylece zamanın durağanlaşan akışı, kahramanların psikolojilerini derinlemesine yansıtacak şekilde ortaya konur.

Romanda öykü zamanı geriye dönüşlerin de dâhil edilmesiyle yaklaşık olarak dokuz yılı kapsar. Öykü ile öyküleme zamanı, 14 Mart 1902 tarihide başlar ve 17 Eylül 1906'da Handan'ın ölümü ile son bulur. Bu süreç dâhilinde çekirdek öykü zamanı dört yılı kapsar. Zamanda geriye dönüş, ise iki yıl içinde gerçekleşen olayları kapsar. Bu yönüyle romanda zaman akışı aşağıdaki şekilde gerçekleşir.



Öyküleme zamanında olaylar, "A" kısmında cereyan eden olayların ortaya çıkmasıyla başlar. **"A"** zaman diliminde olayları 13 Nisan 1904 yılına kadar sıradizimsel olarak ilerler. Geriye dönülerek Handan'ın Nazım ile geçmişte yaşandığı olayların öykü zamanına katılması ile **"B"** zaman diliminde öykü zamanında 7 yıl geriye dönüş olur. Anlatıcı, bu zaman dilimini kendi içinde sıradizimsel olarak 8 Nisan 1898 yılına kadar vererek geçmişte yaşanan olayların şimdiye taşınmasını sağlar. **"C"** zaman diliminde öykü zamanı ile öyküleme zamanının yer yer çakıştığı, **"B"** bölümünde ise öykü zamanı ile öyküleme zamanının kesin olarak ayrıldığı görülür.

Romanda sosyal zamana da yer verilir. Handan'ın Avrupa'da hastalanması sonrasında babası Cemal Bey'in onun yanında gidememesi, dönemin siyasî ve sosyal açıdan içinde bulunduğu durumu yansıtır. Sultan II. Abdülhamit'in yönetimde olması ve halka baskı yapması, sosyal açıdan toplumun kendini kuşatmışlık içinde hissettiği yıllardır. Nitekim romanda Refik Cemal *de "bir hafiyenin jurnali sonucu tutuklanacağından korkar ve yurt dışında görev alır."* (Aktaş, 2007: 248). Refik Cemal'in korkusu sosyal zaman açısından Abdülhamit dönemi halk ve aydınlarının içinde bulunduğu durumu yansıtır.

"Bu sabah Cemal Bey'den acı bir mektup aldım. Parçalandım, Server, kabil değil, adamcağız memleketten bırakmıyorlar, kaçmak ihtimali de şimdilik yok." (s.172).

Romanda zaman, kurgusu açısından akronik karakterli özelliğe sahiptir. Zamanın sıradizimsel akışı, geri ve ileriye dönük sıçramaları, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında ayrımın kimi noktalarda ayrışması kimi noktalarda kesişmesine neden olur.

2.1.4.6. Mekân

2.1.4.6.1. Çevresel Mekânlar

'Handan' romanında İstanbul, Paris, Londra, Manş ve Marsilya, Sicilya çevresel mekânlardır. Nitekim romanda mekân, olayların ve kişilerin konumlandığı alandır. Sağlık, "R*oman kişilerinin yaşadıkları yerler, mutlu ya da mutsuz oldukları; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin roman boyunca hareketlerini geçirdikleri bütün ortamlar ve yerler, romanlarda mekân olarak adlandırılır. Diğer romanlık unsurlar gibi romanda "mekân" da kurmacadır."* (Sağlık, 2002: 143) der. Bu açıdan romandaki mekânla içine konumlanan insan ve nesne arasında büyük bir ilişki vardır.

2.1.4.6.2. Olgusal Mekânlar

Romanda mekân unsuru, kişilerin psikolojilerine göre boyut kazanarak bir oturma yerine dönüşür. 'Handan' romanda; İstanbul, Paris, Londra, Manş ve Marsilya ve Sicilya Handan'ın psikolojik durumuna göre değer kazanır.

2.1.4.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapaılı-dar mekân, kahramanın büyümesini, gelişmesini engelleyen kahramanın düşünsel ve ruhsal olarak yutulup kaybolmasına neden olan mekândır. Bu tür mekânlar, kahramanın büyümesini engelleyen onu psikolojik olarak olumsuz yönde kuşatan mekândır. Korkmaz, *"Bu mekânlarda kişi zaman, mekân ve onun tüm elamanları ile çatışma durumundadır. Mekân, kum saati gibi dıştan içe doğru tüketici bir nitelikte akmadır."* (Korkmaz, 2007: 410) diyerek kapalı-dar mekânların anlatı türlerindeki işlevselliğini değinir.

Romanda, Handan merkez alındığı için dar-kapalı mekânın işlevsellik kazandığı yerler, onun sıkıştığı ve bunalım yaşadığı yerler olarak belirir. Bu açıdan Handan için Hüsnü Paşa ile birlikte yaşadıkları yerler dar-yutucu mekânlar olarak romanda belirginleşir.

Handan'ın Hüsnü Paşa ile yaşadığı Londra, Hüsnü Paşa'nın tavırları yüzünden yaşanmaz hale gelir. Yabancı bir ülkede tek başına kalma onu rahatsız eder ve Londra bu yüzden dar, yutucu, yok edici ve karanlık bir uzama dönüşür.

"Üçüncü ayın nihayetindeyiz, Hüsnü…. Senin arkandan haykıran ruhum, bu son unutamayacağım ıstırapların da artık bu rabıtanın intizarını çekiyor. Evet, bu acı… Ölüm acısı, can ayrılıp giderken duyulan acı…

Bu son günlerde, unutulmuş gibi dolaşırken bu gün Hyde Park'ın orta yerinde birdenbire senin tebessümün gözümün önüne geldi." (s.139).

Handan'ın Londra'da Hüsnü Paşa'ya yazdığı bu mektupta, Londra'da içinde bulunduğu bunaltıcı durum gözler önüne serilir. Bu yönüyle Londra, *"mekânın yalıtıcı*

niteliği, içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparan." (Korkmaz, 2007: 410) bir özellik kazanır.

Romanda hastalıklardan sonra Refik Cemal ile geldiği Manş şehri de onu olumsuz yönde kuşatır ve yutar. Kahraman burada kendini kötü hisseder. Refik Cemal, Neriman'a yazdığı 9 Haziran 1906 tarihli mektupta bu durumu şöyle açıklar.

"Fakat Manş sinirlerini bozuyor. Birçok gaseyan etti. Hastalıktan beri ilk defa olarak pek çok ağladı." (s. 183-184).

Handan'ın sinirlerinin bozulmasına neden olan Manş, onun kendini yalıtılmış ve yutulmuş olarak görmesine neden olur. Bu yüzden sinirleri bozulur ve çatışmalar yaşar. Kişi eğer içinde oturduğu/yaşadığı ortamla bir bütünlük kuramazsa içinde bulunduğu mekânla kavgalı hale gelir. *"Hastalıktan beri ilk defa olarak pek çok ağladı."* diyerek kahramanın psikolojisini ortaya koyan anlatı kişisi, mekânın kişi üzerindeki etkisini dile getirir. Handan'ın Manş'da kendini sıkışmış ve yutulmuş olarak görmesi, mekânın içine oturan insanın aynı zamanda mekânı kapsamasından kaynaklanır. Nitekim evrenin bilinci olan insan, mekâna hem içeridenlik hem de dışarıdanlık bakımından değer ve anlam kazandırır.

Romanda bir diğer dar mekân, Nazım'ın kendini astığı hapishanedir.

Nazım *"Bir hapishane, Handan, bu nedir bilirsin değil mi? Fakat ne etrafımda ki ifrit çehreleri, ne de bu pis duvarlar bana ayrı bir his vermiyor."* (s.86) diyerek romanda hapishaneyi yutucu bir mekân olarak ortaya koyar. Hapishane, karanlık ve labirent bir mekânı imlemsinden dolayı insanlar tarafından karşıt bir değer olarak belirir. Nazım'ın da hapishane ve içinde yaşayanları, *"ifrit, pis, ayrı bir his"* olarak nitelemesi onun içinde bulunduğu mekân tarafında yutulduğunu gösterir. Nazım'ın hapishane ve içindeki *ifritli çehrelerden* kurtulma arzusu, aslında içinde bulunulan mekânın sembolik olarak karanlığı, kaybolmayı, yalıtılmışlığı çağrıştırmasındandır. Hapishane

2.1.4.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Romanda açık-geniş mekânlar İstanbul, Refik Cemal'in Kuzguncuk Tepesi'ndeki evi ve Sicilya'dır. Özellikle İstanbul ile Sicilya, Handan ve onun dostlarının ruhsal olarak gelişmesine yardımcı olur.

Sicilya Mesina Körfezi'ne hâkim bir tepecikte, bir köydür.*"Bu yeri Dr. Şe zaten bir iki hasta göndermiş olduğundan tavsiye etmişti… Hanımelileri, yaseminler ve mor salkımla sarılan bir balkon, önünde Mesina Deniz'in beyaz köpüklü dalgaları süzülüp gidiyor. Odanın arka tarafında Ada'nın morlu, sisli güzel dağcıkları ve bütün etrafta portakal ve limon çiçekleri bahçesi."* (s.190).

diyen anlatı kişisi, Sinyora Kora'nın evini ve Sicilya'yı açık-geniş mekân olarak çizer. Bu yönüyle Sicilya, Sinyora Kora'nın evi, Handan'ın psikolojik olarak huzura erdiği

mekânlardır. Mesina Denizi'nin görüntüsü bütün büyüleyiciliği ile Handan'ı kendi içtenlik mekânına davet eder. Nitekim *"Bütün varlıklar tek bir mekâna açılır, dünyadaki içtenlik mekânına"* (Bachelard, 1996: 215). Romanda Mesina Denizi ve sahili, Handan ve Refik Cemal için besleyici bir içtenlik mekânı olarak belirginleşir.

"Geceleri mehtap var. Handan'ın elinden tutup balkona çıkıyorum. Mesina suları sarıya yıldızlara parıldayarak akarken kestaneler dallarının ucundaki gümüşi ziya ile titrerken bütün vadi portakallarının kekiklerinin aşkını koku şeklinde döküp insanlara yolarken Handan sandalyesini yanıma çekiyor başını dizime koyuyor, uzaklara dalıyor." (s. 194).

Handan'ın psikolojik olarak olumlu yönde dönüştüren Sicilya, Handan'ın huzur bulduğu bir sığınağa dönüşür. Paris, Londra ve Manş şehirlerindeki yutulmuşluk ve kaybolmuşluk bunaltısı, Handan'ı silip yok ederken Sicilya, geniş bir mekân olarak onun hastalığını tedavi eder ve onu psikolojik yönden besler. Romanda bir diğer açık-geniş mekân, İstanbul'dur. Handan ne zaman huzursuz olsa İstanbul'u bir kurtuluş mekânı olarak görür. Nitekim Hüsnü Paşa ile tartıştıklarında Hüsnü Paşa'yı İstanbul'a dönmekle tehdit eder. İstanbul, Handan için sıkıntıların sona erdiği baba ocağıdır. Bu yönüyle İstanbul, romanda açık-geniş mekândır.

Refik Cemal ile Neriman'ın Kuzguncuk Tepesi'ndeki evleri, açık-geniş bir mekân olarak çizilir. Bu yönüyle ev, romanda sıcaklığın bir simgesi halindedir.

"Gündüz Hariciye, akşamları Kuzguncuk Tepesi'ndeki ağaçlar arasında gezinen yuva, yuvanın kapısında beyaz esvapları ve mutmain, saf ve mesut çehresiyle Neriman," (s.18).

Refik Cemal'in evi, yuvası sıcak bir ortam, mekân olarak çizilir. Çünkü Refik Cemal eşi ile burada mutlu ve huzurludur. Evimiz bizim dünya köşemizdir, gerçek bir kozmostur ve düş kuranı koruyan bir barınaktır. (Bachelard 1996: 32). Bu açıdan Refik Cemal'in evi, geniş-açık bir mekândır.

2.1.4.7. Şahıs Kadrosu

2.1.4.7.1. Başkişi

Romanın başkişisi Handan'dır. Handan, isminin aksine hayatta gülmek yerine hep üzülmüş ve hüsrana uğramıştır. "*Handan'ın çehresinde insan sade gözleriyle saçlarını görür, başka yerlerini düşünmez bile."* (s.12).

Roman bir ben romanı olması münasebetiyle Handan, romandaki olayların merkezindedir. Nitekim bu tip romanlardaki "*karakterler olayın akışında gelir, olayda onların özelliklerine göre şekillenir ve onun özelliklerine göre şekillenir ve onun özellikleri de olayı yönlendirir."* (Santanel, 1997: 69). Bu yönüyle birinci dereceden bir karakter olan

Handan, romanın olay akışında kendini belirgin kılar. Çünkü olaylar onun hayatını ve iç dünyasına göre çizilir. Romanda Handan, aktif güçtür. Onun yaşadığı her durum ve olay, romanın dramatik aksiyonunu etkileyip değiştirir.

Handan'ın Nazım'la tanışması ve aralarındaki ilişkinin duygusal boyutu, Handan'ı Nazım'dan uzaklaştırır. Hüsnü Paşa'nın Handan'a ötekiliği-öteki oluşu, Handan'ı Refik Cemal'in dünyasına sürer. Bu aşk üçgenini "*Yakup Kadri, Handan'ın hayatındaki aşkları bu beyin sinir ve ruhtan mürekkep bir kadın ki üç defa sevmiş ve üç defa da başka türlü sevmiş mesela bir kere beyinden, bir kere sinirlerinden, bir kere de ruhundan sevmiş, şeklinde açıklar. Bu değerlendirmeye göre Handan Nazım'ı beyniyle, Hüsnü Paşa'yı sinirleriyle, Refik Cemal'i ise ruhuyla sevmiştir."* (Kefeli, 2002: 70) diyerek ortaya koyar. Handan'ın yaşamış olduğu çatışmalar dünyasını bu üç kişi üzerinde değerlendirmek başkişiyi tanımamızda bize yardımcı olur. Halide Edip'in hayatında Handan önemli bir yer işgal eder. Zira kendisine birçok kereler *"Handan siz misiniz?"* sorusunun sorulmasına neden olur. Ruşen Eşref, Halide Edip'in roman kahramanı Handan ile benzerliğini; "*Handan'la Halide Hanım'ı bir evde yaşamış iki kardeş bir sınıfta yan yana oturmuş iki arkadaş gibi birbirine benzettim."(Ünaydın, 2000: 74)* diyerek ortaya koyar.

2.1.4.7.2. Norm Karakterler

Romanda Refik Cemal, Neriman ve Nazım norm karakterdir. Özellikle Refik Cemal ile Neriman kendilerini ve ailelerini Handan'ın mutluluklarına adamış kişilerdir.

Norm karakter olarak karşımıza ilk Neriman çıkar. *"Neriman karakteri her yönüyle melek kadın imgesini somutlaştırmaktadır."* (Aytemiz, 200: 19). O, bütün ruhuyla Handan'a bağlıdır. Çünkü Handan, onun için her şeydir. Refik Cemal, 14 Mart 1902 tarihli ilk mektubunda Neriman'ın Handan'ı nasıl tanıttığı onun ruhsal olarak ortaya çıkmasına nasıl yardımcı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Neriman, Handan'ı Refik Cemal'e:*"—Hiç de kendini beğenmiş değildir. Faziletleri mi? Ne bileyim ben! Eğer buradan beş vakit namazını her sene orucunu kaçırmaz demek istersen pek değildir… Fakat iyidir, yok yok hem de fenadır!"* (s.12) tanıtır. Hatta romanın üçüncü bölümünde Handan'ın tedavisi için elinden gelen her şeyi yapar. Refik Cemal'den onun iyileşmesi için ona yardımcı olmasını ister. Bu yönüyle Neriman açısından verici, dönüştürücü besleyici bir kişidir. Norm karakter olan Neriman, bu yönüyle arzuları ve isteklerini doyurmayı kendine görev olarak seçen ve romanda Handan'ın dramatik aksiyonu yönlendirmesine yardımcı olan, dengeyi bir yönden başka yöne kaydıran, problemlerin çözümünde yardımcı olan kişidir.

Refik Cemal de norm karakterdir. Ben anlatıcı, Refik Cemal'in Handan'ı tanımasını ve onunla bütünleşmesini, onu norm bir karaktere dönüştürmek için yapar. Refik Cemal,

Handan'ı kendisine hedef obje kişi olarak seçer ve onu hem ruhsal hem de bedensel olarak, ortaya çıkararak okuyucuyla yüzleştirir. Refik Cemal, Handan'ın olmadığı yerde onu savunur. Özellik romanın ikinci bölümünde dengeleyici, üçüncü bölümünde, savunucu, sevgi gösteren ve problem çözücü olarak belirginleşir. Refik Cemal; "*Üç gün var ki bir kızım oldu. Şimdi Sister Jannette Neriman'ın yanında ben bütün bütün Handan'ın başındayım, her dakika, her an! O bazan gözlerini açıyor; yatağının yanında kendisini bekleyen bana bakıyor, müphem ve manasız fakat eski tatlılığını muhafaza eden tebessümü ile ruhumu karıştırıyor."* (s.177) diyerek Handan'a duyduğu yakınlığı dile getirir.

Romanda bir diğer norm karakter Nazım'dır. Nazım, Handan'ın ilk aşkıdır. Aşk, onun olgunlaşmasına zemin hazırlarken, onun hayat boyunca yaşayacağı mutsuzlukların da başlangıcı olur. Handan'ın gönülden, sıcak ve samimi sevgisine Nazım, fikir ve idealler ile karşılık verir. *"Nazım bir rasyonel sosyalisttir." Romanın Handan'ın fikri gelişmesine büyük payı olmuştur: Felsefeden tarihe, edebiyattan musikiye kadar pek çok alanda ona ders vermiştir. Nazım kendi gayesine ideal bir eş olabileceğini düşündüğü Handan'la evlenmek ister."* (Balcı, 2002: 88). Nazım, bütün bildiklerini Handan'a aktarmaya çalışır. Lakin onun evlilik, sevgi ve kadın hakkındaki düşünceleri Handan'ı Hüsnü Paşa'nın kollarına iteler. Bu açıdan Nazım, II. Abdülhamit döneminde vatanı kurtarmayı her şeyin üzerinde tutan bir Jön Türk tür. Nitekim Handan'ın evlilik teklifini kabul etmemesi üzerine Avrupa ya kaçmak üzereyken tutuklanır. Ve bu düşüncelerinden dolayı hapishaneye atılır. Bir Jön Türk aydın olarak Fizan'a sürülürken intihar eder. Bu açıdan Handan'ın değişmesinde önemli bir denge unsuru olarak belirir.

2.1.4.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, romandaki aksiyonun sonuçlanabilmesi açısından, başkişinin karşısında olan tematik güce yön veren, başkişinin hem ruhsal hem de bedensel olarak kendini bireysel anlamda gerçekleşmesine engel olan kişilerdir.

Kart karakterler, Hüsnü Paşa ve onun birlikte olduğu kadınlardan oluşur. Hüsnü Paşa, olumsuz tutum ve davranışlarından dolayı romandaki karşıt değerler dünyasını temsil eder. Bu açıdan Hüsnü Paşa, Handan'ın kendini gerçekleştirme sürecinin karşısında yer alır. Bu durum özellikle romanın ikinci ve üçüncü bölümünde kendini iyiden iyiye gösterir.

Hüsnü Paşa, Handan'ı sadece bir kadın olarak gören ve diğer kadınlardan bir farkının olmadığını ifade eden kişidir. Özellikle Handan'ı kendinden uzaklaştırması ve içinde bulunduğu yozlaşmışlık, Hüsnü Paşa'nın Handan'ın temsil ettiği değerlerin karşısında yer almasına sebep olur. Refik Cemal, Server'e 18 Ağustos 1905 tarihinde yazdığı mektupta:

"—Bu akşam burada mı kalacaksınız? Pek tuhaf! Niçin acaba? Bilir misin, artık kıskançlığından bıktım, Handan. Bir de seni budala Refik Cemal pürazâmet ve lâkayıt görürken adam zanneder. Hele bir kere şu yüzüne bak… Hiddetimden. Bir paçavra gibi beni tahkir ediyorsun. Gitmek mi? Evet köye gidiyorum. İstersen gel, istersen kal!" (s.108) diyerek, Hüsnü Paşa'nın karşıt/olumsuz kişiliğini ortaya koyar. Aynı zamanda sevgilisi Mod ve Matnazel Juliette de karşıt güçler arasında yer alır. Çünkü ahlakî değerler açısından olumsuz tiplerdir. Hüsnü Paşa'nın hayatında fon karakter olarak görünseler de Handan için kart karakterdirler.

2.1.4.7.4. Fon karakterler

Fon karakter, romanda derinliği az olan ve bireyselleşmek için az çaba harcayan kişilerdir. Roman boyunca bir etkin rol sahibi alamazlar. Fon karakterler, romanda "*en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubundadır. Bunlar roman bünyesinde yapının işlenmesine yardımcı olacak niteliktedir."* (Korkmaz, 1997: 300) Bu tip karakterler, romanda içinde bulunduğu mekân, zaman, durum ve eylemlere gerçeklik veya uygunluk kazandırmakla yükümlüdür. Anlatıcı bu tip kişilere sadece bir ayna görevi verir. Sadece etrafına gerçeklik kazandırır.

Romanda fon karakterler; Cemal Bey, Server, Selim Bey, Dr Charles, Dr. Şe, Sâbire Hanım, Şehper Saffet, Salim Bey vb. gibi kişilerdir. Handan'ın hayatında hiçbir zaman aktif olarak yer almazlar. Romanda Handan'ın ruhsal olarak değişim ve dönüşüm yaşamasında etkin rol oynamazlar.

2.1.4.8. İzleksel Kurgu

'Handan' romanında başkişi Handan'ın yaşamış olduğu trajik çıkmaz ele alınır. Adıvar, 'Handan' romanında genç bir kadının hayatla olan mücadelesini bireyin varoluşsal sorunları düzleminde ele alır ve onu romanın merkezine oturttur. Handan'ın, kendini gerçekleştirme sürecini trajik bir yok oluş olarak gören yazar, insanın kaçınılmaz gerçeklerini Handan karakteri ile ortaya koyar. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler aşağıdaki *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Handan, Nazım, Refik Cemal, Neriman, Server, Selim Bey, Sâbire Hanım, Sister Jannette, Saffet, Şehper, Salim Bey.*	*Hüsnü Paşa, Mod, (Maud) Matmazel Jannette.*
Kavramlar Düzeyinde	*Evlilik, Aşk, Aile, Mutluluk, Sevgi, Sadakat, Fedakârlık.*	*Yozlaşma, Ötekileşme, İhanet, Cinsellik, İntihar.*
Simgeler Düzeyinde	*Kalp, Kadın, Sicilya, Mektup, Hz Âdem Ve Havva.*	*Grand Otel, Hapishane, Londra.*

Tablo-4: '*Handan' romanında kendine ve topluma yabancılaşan bireyin değersel açıdan sınıflandırılması.*

2.1.4.8.1. Evlilik: Kadın-Erkek Çatışması

Yazar, romanda Handan vasıtasıyla o dönemdeki genç kadınların yaşam tipolojisini ortaya koyar. Eğitimli bir kadın olarak erkeklerin dünyasında kendi kimliğini arayan Handan, ilişkilerdeki kopukluğu ve kırılganlığı, realist bir şekilde okuyucuya sunar. Argunşah, Halide Edip-Adıvar'ın bu meselelere bakışını "*Eğitimli kadının toplumda yerini bulamaması ve nihayet kayboluşu onun sosyal hayat içerisinde gördüğü mühim meselelerdir."* (Argunşah, 2005: 212) şeklinde ifade eder.

Özellikle onun kadın olarak üç erkeğin dünyasındaki kadın görüntüsü veya varlığı o dönemdeki kadın erkek ilişkisi açısından önemlidir. *"İnsan, ailesinden başlayarak, çeşitli büyüklüklerdeki toplulukların içinde yaşayabilen, toplumun içinde kendisine tecelli zemini arayan bir canlıdır."* (Tural, 1993: 145). Bu açıdan Handan ve onun sosyalleşme arzusunda olduğu çevre de bir kadın olarak onu tahlil eder.

Romanda evlilik problemi, romanın birinci bölümü yani Nazım ile olan günlerde ortaya çıkar. Nazım, Handan'ı kendi ideallerine hizmet edecek veya ettirilecek bir kişi olarak görür. Nitekim Handan'ın Nazım'la olan ilişkisi kadın-erkek ve evlilik üçgeni üzerine kurulur. Bu çıkar ilişkisinin karşısında ise Refik Cemal ile Neriman'ın evliliği vardır. Refik Cemal'in, Neriman'a kadın olarak bakışı, romanda dramatik aksiyonu sağlayan bir güçtür. Bu iki değerler dünyası, kadın ve evlilik sorunlarını romanda derinleştirir. Romanda ilk mektup bir evlilik müjdesi ile başlar. Bu evlilik Refik Cemal ile Neriman'ın evliliğidir.

"Evleniyorum Server hem de kiminle olduğunu bilsen, Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle!" (s.7) diyerek Refik, bir değişimin eşiğindedir. Çok mutludur. Çünkü evlik, bir erkek ile bir kadının hayatlarını birleştirdiği kutsal bir adımdır. Türk gelenek ve göreneklerinde evlilik, kutsaldır ve çok önemlidir. Refik Cemal de bu yüzden çok mesuttur.

"Resmimi Cemal Bey, müstakbel nişanlım Neriman'a göstermiş ve fikrini sormuş Neriman hemen kabul etmiş. Bu benim korkak izzet-i nefsimi azıcık okşadı." (s.8) diyen Refik Cemal, hem o dönemde evlilik tekliflerini örnek hem de bireysel olarak içine düştüğü psikolojik durumu ifade eder. *"Refik kendisini hala biraz muhafazakâr" bulduğundan, aralarında en sakin ve sessizi olan Cemal Bey'in karısının kardeşinin kızı Neriman'ı seçmiştir. Bu evlenme eski usulde Refik'in halasının "görücü" olarak Cemal Bey'lere gitmesiyle hazırlanır. Hala Refik'in "alafrangalığın ifratını sevmediğini" anlattığında Cemal Bey'in karısı Sâbire Hanım'ı da aynı fikirde bulmuştur."* (Enginün, 1995: 133).

Enginün'ün de dikkat çektiği gibi bu evlilik şekli doğulu geleneğin bir görüntüsüdür. O dönemde görücü usulü ile evlenme şekli, toplumun sosyolojik yaşam biçimini ortaya koyar. Aynı zamanda Refik Cemal'in kadına bakışı, o dönemde kadına verilen ehemmiyeti göstermesi açısından da önemlidir.

Refik Cemal'in *"Nihayet nikâhlım geldi. Beyazlar içinde beyaz bir melek; saf elâ gözleri, parlak kumral saçları ve iyi, pekiyi, pek müşfik tebessümüyle hemen kalbime girdi."* (s.9) demesi, evliliğin ve kadının önemini belirtmesi açısından önemlidir.

Neriman ile Refik Cemal'in evliliği, kalp diyarına doğru yapılan bir yolculuktur. Nitekim insan, sevgisini kalp ve ruhunda taşıyan bir varlıktır. Kalp ile yapılan her iş her zaman sevgi ve mutluluğun bahçesinde büyür. Bu açıdan Neriman'ın evliliği de büyüleyicidir.

Handan'ın evlilik dönemi ise bu büyü karşısında tam bir büyü bozumu ve trajiktir. O, bu trajik duyguyu ilk defa Nazım'la yaşar. Handan, Nazım'ı ilk önceleri beğenir. Ancak Handan ile Nazım'ın dünyayı algılama biçimi farklıdır.

Nazım, "*—Handan Hanım, ben sizinle evlenmek istiyorum. Bunu evvelâ Cemal Bey'e söylemek lazımdı. Fakat size söylemekte bir maksad-ı mahsussam var. Bu evlenmek her evlenmek gibi olmayacak. Şeraiti belki her genç kızın isteyeceği gibi değil. Onun için sizin hislerinizi almadan pederinize müracaat etmiyorum."* (s.72) diyerek, evlilik kurumuna bakışını belirtir. Nazım, Handan'ı fikirlerine arkadaş olmak için kendine eş olarak almak ister. Nazım'ın içinde bulunduğu durum, "öteki ben"ini avutma arzusundan gelir ve bu yüzden Handan'ı bir kadın olarak değil de bir fikir birlikteliği arkadaşı olarak yanında görür. Bu tipteki insanlar, kadınlar için yıkıcı ve yutucu kişiler olup, kendi idealleri uğruna, bütün dünyayı, sevgi ve sıcaklıktan uzaklaştıran bir kahraman edasıyla ortaya çıkar. Aşkın, sevginin ve özlemin dünyasından uzak yaşarlar. Nazım, Handan'a *"Hayır derseniz eski yine ben sakit mualliminiz olacağım. Biliyorsunuz ya, ben sosyalist, bir ihtilalci, ben hayatı muayyen olmayan bir şeyim …Memlekette belki bir gün büyük şeyler olacak, belki bu büyük*

şeyleri biz yapacağız. Belki ateş, kan, duman ve ölüm. Pek çok ölüm. Siz, siz de bu ateş, kan, duman ve ölüm yapanlardan olur musunuz?" (s.73) demesi, onun evliliğe bakış açısını gösterir. Hatta hayır demesi halinde hemen eskisi gibi hocası olarak kalacağını ifade etmesi, aralarında evlilik bağını sadece bir fikir evliliği olduğunu ve sıcaklığının olmayacağını gösterir. Oysa *"Evlilik, birliği kozmik ritim ile bütünleşen ve bu bütünleşmeyle gerçeklik kazanan ayindir."* (Eliade, 1994: 39). Nazım, evlilik teklifine Handan tarafından hayır demesi halinde bu ritmik bütünlüğün olmayacağını ve eski yaşantılarına dönebileceklerini söyler. Bu açıdan klasik aşk hikâyelerinde olduğu gibi bir aşkın yaşanmadığını, maddeci yani pragmatik bir anlayışının sergilendiğini görürüz. Handan ise bir kadın olarak, kalp ve ruhunun eşini arayan, onu kalbi ile seven bir erkek arar. Nitekim kadın, sevginin, güzelliğin rahmidir. *"Kadın, aynı zamanda insanın yeniden doğuşunu ve yenilenmesini sağlayan mucizevî bir güce sahiptir."* (Korkmaz, 2002: 115). Bu açıdan Nazım ontolojik bir doğum yerine, ideolojik bir doğum yaşamak için Handan'ı kendine davet eder. Oysa Refik Cemal, Neriman'ı ruhsal bir doğum ve yenilenme olarak görür. Nazım ideolojik olarak doğum arzusunu, evliliğin bütün değerlerini kurutur ve kadının anlamını yitirmesine neden olur. Bu yüzden Nazım'ın Handan ile evlenme arzusu sadece niyette kalır. Böylece o dönemde ideal için evlenen insanların başından geçen olaylar da dile getirilir.

Handan'ın Hüsnü Paşa ile evliliği ise Batılı tarzda yapılmış bir evliliktir.

"Düğünsüz, sessiz bir evleniş. Hatta duvak bile takmamış. Gelinlik bile giymemiş. Asabından azıcık rahatsızmış. Bütün mesut görünmek istemesine rağmen babası onda derin bir keder olduğunu anlıyormuş." (s.78).

Hüsnü Paşa ile evliliklerin başlangıcı çok can sıkıcı geçen Handan, bu evliliğin nasıl süreceğini daha ilk günlerden okuyucuya hissettirir. Gelinlik giyilmeden ve duvak takılmadan yapılan bu merasim, evlilik kurumunun büyüsünün bozulduğunu gösterir. Handan'ın mutsuzluğu, Hüsnü Paşa'nın zenginliği ve yozlaşmışlığı ile derin bir yaraya dönüşür. Hüsnü Paşa'nın, Handan'ı Avrupa'ya götürmesi, Handan'ın bireysel olarak içe kapanmasını, yalnızlaşmasına neden olur. Aynı zamanda Hüsnü Paşa'nın yozlaşmış kişiliği ve duyarsız davranışları, Handan'ı ondan uzaklaştırır. Böylece Handan, Hüsnü Paşa ile yapmış olduğu evlilikle arzu, isteklerini doyuramaz ve içi boşaltılmış bir evliliğin kurbanı olur.

Roman, evlilik kurumunun nasıl anlamını yitirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Çünkü Batı'ya yönelen Türk aydını ve halkı, kendi manevi değerlerinden uzaklaşmakta, kendi kutsal ve geleneksel değerlerinden kopmakta ve mutsuzlaşmaktır. Her ayrılış beraberinde kendine ve kendi değerlerine yabancı insanlar yaratmaktadır. Handan'ın,

Nazım'la uyuşamamasının sebebi de Nazım'ın Batı'da çıkarcı ve bencil yaşamı kendi fikirlerine uyarlamasındandır. Hüsnü Paşa ise devlet ve toplum baskısı nedeniyle Batı'yı bir kurtuluş yeri olarak gören, yozlaşmış, kendilik değerlerini yitirmiş ve *"tümkimliksel veri alanlarını"* tahrip etmiş biri olarak, Handan'ın içtenliğini yok eder. Oysa aşk ve evlilik, evrensel olarak iki insanın sevgi ile iki bedende tek ruh olmasıdır. Tıpkı Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin ve Refik Cemal ile Neriman gibi…

2.1.4.8.2. Aşk/ Sevgi

Aşk, insanın varlığını büyüten ona dünyayı anlamlı kılmasını sağlayan bir edimdir. Sevgi ise aşkın dünya ayaklarının bastığı yerdir. *"Sevgi, sevme eylemi bütün varlıklara karşı insanın içinde barındırdığı karşılıksız yegâne eylemdir."* (Şahin, 2006: 78). Bu açıdan Handan sevgi ve aşkı arayan bir kahramandır. Romanda Nazım, Hüsnü Paşa, Refik Cemal'e karşı duyulan bu iki edim, özellikle Nazım ile Refik Cemal'de kendini bulur. Handan'ın özellikle Nazım ve Refik Cemal'e karşı hissettiği bu duygular, romanın psikolojik bir derinliğe ulaşmasını sağlar. Tabi ki Handan'ın aşk ve sevgi dünyasının paralelinde Neriman'ı da unutmamak gerekir. Nitekim roman Neriman'ın Refik Cemal ile sevgi dolu bir evliliğe girişmesi ile başlar.

Bu yönüyle romanda aşk ve sevgi edimlerini olay örgüsünü merkeze alarak açıklamak daha yerinde olur. Refik Cemal ile Neriman arasındaki aşk ve sevgi bağı, romandaki romantik aşk ve sevgi dünyasını ortaya koyar.

Refik Cemal, Server'e yazdığı 21 Şubat 1903 tarihli mektubunda aşkı *"O da aynı sevgili, berrak gözlerle her şeye katlanacak…Kalbimde hep bahar akşamlarının okşayıcı, dinlendirici, sakit ziyaları, kokuları var! Ne kalbi parça parça eden ihtiras rüzgârları, ne de ruhu yakan ateşler! Ben çok, çok mesudum Server."* (s.19) diyerek ortaya koyar.

Refik Cemal, Neriman'ı sığınılacak bir liman olarak görür. Nitekim sevgi ile büyüyen aşk, insanın sığındığı en büyük limandır. Refik Cemal de Neriman'ın aşkı ile dünyayı ve etrafını anlamlandırır. Özellikle kalp simgesi, romandaki Refik Cemal'in sevgi ve aşka kalbiyle inandığını gösterir. İnsan, kalbiyle yaptığı her işte samimidir. Refik Cemal de Neriman'ın aşk ve sevgi ateşiyle, ruhunu huzura kavuşturur. Kalp ile başlayan her iş ve ilişki ahlaklıdır. *"Aşk ahlaklı imtihan yeridir. Dostluk bu imtihanın en büyük mizanıdır."* (Ülken, 1999: 190).

Refik Cemal de ahlaklı ve sıcak aşkı, bu imtihan yerinde Server'e öğretir.

Refik Cemal, Server'e bir mektubunda "*Ben karımı Âdem aleyhisselamın, Havva'yı sevdiği gibi severim. Fakat yine onun gibi cennete ve cennetin haricinde kadına bir hayat arkadaşı dünyada beni ve kendisini ebedileştirmek için çocuklar yetiştirecek bir hayat arkadaşı diye bakarım…*

Pek merak ederim, bence en güzel bir aşk ve hayat hikâyesi olan Âdem babamızla Havva Anamızın hayatında, eğer arzda başka güzeller olaydı acaba fırtınalar, tahavvüller olur muydu?" (s.20-21) diyerek kendi ruhunda taşıdığı aşk ve sevgi ahlakını dile getirir.

Refik Cemal'in ifadelerinden anlaşıldığı üzere, sevgi yaratılışın ilk örnekleri olan Hz. Âdem ile Havva'yı imgeler. Yazar, bu imgelerle sevgi ve aşkı bütün insanlığın evrensel değerleri olarak ortaya koyar. Refik Cemal'in eşi Neriman'a duyduğu aşk, sevgi onun insanlığını ve sıcaklığı gösterir. Neriman ile Refik Cemal'in aşkı, romanın ruhsal boyutta sıcaklığını ortaya koyar. Refik Cemal bu yüzden kadın imgesini cennet imgesine benzetir. Çünkü kadın, erkek için dünyanın cennetidir. Erkeğin yayılmasını ve çoğalmasını sağlayan ve erkeği her zaman büyüten bir varlıktır. Tıpkı annelerimizin bizi büyütmesi gibi, kadın da rahminde bütün dünyayı büyütür ve besler. Nitekim Refik Cemal, kadın imgesi ile aşkın ve sevginin geleneksel bağlarını da tekrardan kurar. Çünkü aşk yaratılıştan gelir.

Aşk ve sevginin sıcaklığını bulamayan Handan ise aşk ve sevginin savaşını veren bir kadın olarak belirir. Romanın merkezinde yer alan ve aşkın kökenselliğini kendi hayatında bulamayan Handan, Nazım'la yaşadığı ilişkide aşkı ve sevgiyi idealize edilmiş fikirler arenasında bulamaz. Çünkü Handan, sevgiyi beyniyle arayan bir kahramandır. *Oysa "aşk ve sevgi bireyin kemale ermeme durumu ile alakalı, ruhun iç dinamiklerini ele alır*." (Freud, 2003: 14). Handan, Nazım'la kemale eremez. Çünkü Nazım, aşkı ve sevgiyi kendi arzu ve çıkarları doğrultusunda kullanma çabasındadır. Ona göre aşk, sadece kendi ideallerine ortak olduğu müddetçe olabilir. Nazım, *"Niçin maksadımı senden çok seviyorum zannettin, Handan? O sendin, sen de o idin. Yolunda ateşlerde yanmaya, vücudumu zerre zerre, en büyük işkencelerle ayırmaya razı olacağım maksadımın siması sendin Handan."* (s. 85) diyerek, Handan'a duyduğu aşk ve sevgiyi bir maksada dönüştürür ve Handan'ı bu maksadın simgesel nesnesi haline getirir. Handan da bu sevgi ve aşka karşı bir kadın olarak karşı çıkar. Çünkü bir kadın olarak Nazım'ın ruhunda tek olmayı ister. Bunun olamayacağını anladığı vakit Nazım'ın hayatından çıkar. Oysa aşk emek ve sabır ister. Bu yönüyle Handan da aşkını, ideali uğrunda feda eder ve Hüsnü Paşa ile evlenir.

Hüsnü Paşa ile hayat, sevgi ve aşktan uzak bir görüntü içindedir. Yabancı bir ülkede aşkı ve sevgisi uğruna savaşan Handan, bu savaşta yenik düşer. Nitekim Refik Cemal, üçüncü kurtarıcı kahraman olarak ortaya çıkar.

Refik Cemal, Handan'a karşı duyduğu aşkı, Server'e yazdığı 28 Mayıs 1906 tarihli mektubunda *"Server! Büyük ve ateşîn aşkımın yanında şimdi ona karşı en müşfik ve yumuşak bir ana merhameti ile titriyorum…Yalnız Handan'a karşı hissettiğim acıma sevgi*

namütenahi suretle daha tam, daha ince ve derin! Bu yeni alil Handan işte bu benim ruhumun sevgilisi." (s.179-180) diyerek belirtir.

Refik Cemal, Handan'ın hastalığı esnasında ona sevgi ve aşkın en kutsal olanı duyar. Çünkü aşk, insanın yaratılışında vardır. Refik Cemal'in Handan'ı bir çocuk gibi sevmesi Refik Cemal'in Handan'a duyduğu temiz ve saf aşkı ortaya koyar. Çocuk, saf ve temiz olandır. Dünyanın ötekileştiren yüzünden uzaktır ve geleceği simgeler. Bu açıdan Refik Cemal, Handan'a çocuksu bir aşk ile bağlanır. Onun aşkı, büyük bir ateş denizidir. Çünkü aşk ve sevgi, sıcaklığın, merhametin ve yumuşaklığın adıdır. Fromm, *"Sevgi bir etkinliktir basit bir duygu değildir. Sevgi, insanın kendi içinde geliştirdiği bir şeydir, bir şeye sürüklenmesi değil."* (Fromm, 2001: 33) der. Bu yüzden Refik Cemal, bilinçaltındaki dünyanın sesini, ateş ve merhametle dışarıya sızdırır. Bilinçaltından sızan karanlık dünyanın ışığı, dünyanın en temiz aşkı olan çocuk aşkı sevgisiyle sembolize edilir. Bu açıdan Refik Cemal'in sevgisi derin ve aktif bir güç olarak onu sarar. Bu aktif güç, Refik Cemal'in Handan'ı kuşatarak, korumasını sağlar. Nitekim Refik Cemal Handan'ın hastalığı süresince onun yanından hiç ayrılmaz.

Handan'ın Refik Cemal'e duyduğu aşk ve sevgi onun bütün ruhunu esir alır. Çünkü aşk ve sevgi insanın damarlarındaki kan gibi irsi olarak taşınır. Kişi onun sesini hep içinde duyar. *"Aşk, kalplerde bir ateştir ki mahbuptan, maşuktan başka ne bulursa yakar."* (Tuna, 1994: 120). Bu yüzden Handan bütün benliği ile Refik Cemal'i arar ve onu bulduktan sonra bilinçaltındaki dünyayı sevgi ve aşk ateşi ile yakar.

"Artık Handan'ın kalbi son sözünü şimdi söylemiştir. Seni! Senin bütün mektuplarındaki feryat ve enînine ateşine, her şeyine rağmen bu kadının seni sevdiği kadar kabil değilsen onu sevemezsin." (s.213) diyen Server, Handan'ın Refik Cemal'e karşı duygu sevgi ve muhabbeti 16 Eylül 1906 tarihli mektubunda dile getirir. Handan, geçmiş yaşantısının bütün kalıntıları arasında Refik' Cemal'in aşkı ile yeniden doğar. Ancak bu aşk, yasak aşkın karanlık sesidir. Handan çok sevdiği dostu ve kuzeni Neriman'a bunu anlatmazdı. Bu yüzden Handan, Refik Cemal'i çocuk simgesine büründürerek sever.

"Nasıl birden bire zayıf bir kadın olduğumu hissettiren hareketi, vefası ve kudretiyle kalbimi okşayan bir temas, onun elini çok seviyorum. İşte çocukken babamın elini nasıl seviyorsam yine öyle seviyorum sevgili, sevgili el!" (s.218-219) diyen Handan'ın, Refik Cemal sevgisi karşısında baba kız kompleksini yaşadığını görürüz

Handan'ın Refik Cemal'i bir baba gibi sevmesi, *"Oidipus döneminde babanın işlevinin devreye girmesi ile idealleştirilme babaya yansıtılır."* (Tura, 2005: 234). Handan da Refik Cemal'i bir çocuğun babasını sevdiği gibi sever. Bu yansıtma bastırılmış

duyguların hedef obje öznenin değiştirilerek dışa sızmasıdır. Freud, *"Kızlar için de ilk hedef anne, ya da onun yerini alan kimselerdir: Sütannesidir, dadısıdır v.b… İlk hedefe bağlanımlar başlıca yaşamsal gereksinimlerin doyumundan doğar. Bakım, her iki cinsten çocuklar için aynı değerdedir. Bununla birlikte, Oidipos bağlamı durumunda kız, aşkını babası üzerine aktarır ve evrim normal olarak yürürse, bunu baba hedefinden kesin hedef seçimine geçirmesi gerekir."* (Freud, 1997: 140) der. Bu açıdan romanın üçüncü bölümünün bazı yerlerinde Handan'ın baba ve anne yansıtmalarını görürüz. Handan Refik Cemal'in göğsünde yatarken *"Ben annesinin göğsünde yatan bir yavru kuş gibi memnun, ellerini başımın üstünde hissediyorum"* (s.205) demesi anne ve baba imgelerinin insan hayatı için önemini vurgular. Romanda Refik Cemal, anne ve baba imgesi olarak koruyucu ve besleyici olarak karşımıza çıkar. Oysa Hüsnü Paşa bir eş olarak tamamen yıkıcı bir güçtür. Handan ne zaman Hüsnü Paşa'ya yönelse sinirleri gerilir. Bu açıdan anne ve baba imgeleri romanda Handan'ın çocukluğunda yaşadığı olayların sevgi olarak Refik Cemal ile ortaya çıkmasını sağlar.

Handan ve romandaki diğer karakterler, sevgi ve aşkın gücü ile kendilerini yeniden kavrar. Nitekim *"Aşkın bir atılım olduğu düşüncesi onun bir sınama olduğunu sezdirir."* (Paz, 2002: 88).

2.1.4.8.3. Kadının Kimlik Sorunu

Handan, dönemin yeni kadın imgesinin bir simgesidir. Handan, kadının sadece cinsel bir meta olmadığını ve erkeklerin bedensel ve ruhsal olarak kendilerini kullanmayacağını ortaya koyan sihirli otoriter dişidir. Bireysel boyutta kadınlık kimliğini erilleşen toplumun içinde aklı ile var etmeye çalışan Handan, kendi kararlarını kendi alabilen geçmişin deneyimlerini, kadın kimliği içinde eriten kişidir. Yazar, Handan'ın kadınsal kimliği altında kadının toplumdaki ortak "ben"ini keşfederek, kadının zaman, mekân ve nesnelere sinen ruhunu ele alır. Zira Handan, Halide Edip'in romandaki kendi yüzüdür. Ruşen Eşref, yazarı ziyaret ettiği bir gün yazarı görünce Handan'ı ile olan kişilik benzerliğini hemen fark eder. "*Handan'ı düşündüm. Bilmem neden az evvel odaya girdiğim vakit de "Handan" hatırımdan geçti. Handan Londra'daki salonu tasvir etseydi Halide Hanım, mutlaka böyle bir oda tasvir edecekti."* (Ünaydın, 1972: 156). Bu benzerlik özünde yazarın ideal kadın imgesinin kaynağını teşkil eder.

Romanda kendi "ben"ini arayan Handan, kendi norm karakterlerinin de taarruzuna uğrar. Geleneksel yaşamın içinde hayatı sorgulamayan ve kadın kimliği, yataydan dikey konuma taşıyamayan Neriman, toplumsal anlamda cinsiyetinin geleneksel rolünü oynayan kadınlardan ilkidir. Handan'ın düşünsel olarak yanında yer alan, kendi bireyselliğini ve kimliğini sorgulayamayan Neriman, kadının geleneksel yaşam karşısında pasifliğini aklı ile

değil de kalbi ile kuran, yaşam olarak modern ancak zihin olarak Şarklı kadının imgesel halidir.

Romanda aynadaki geleneksel kadının "ben"liklerinin imgesel varlığı, kadının modern yaşama aklı ile katılmasını önler. Aklını kullanarak geleneksel yaşamın sıradanlığını kırmaya çalışan Handan, ataerkil söylemin içinde kendine özgü yer edinmeye çalışır. Bu durum onun içsel aydınlanmasında arafta kalmasına da neden olur. *"Handan, Türk edebiyatının, bütün hazırlıklarına rağmen aklıyla kalbi arasında kalarak harcanmış ilk kadın"* (Arguşah, 2009: 19) olur.

Kadının toplumsal cinsiyetinin rolünden sıyrılarak yeni ideal dönüşümler yaşaması, onun kadın bireysel ve toplumsal kimliğinin imgesel anlamda genişlemesini ve sağlar. Refik Cemal'in, Neriman'ı düşünsel anlamda sorgulayamayan, her şeye kayıtsız ayak uyduran bir "melek" olarak adlandırması, onun yaşamın sıradanlaştıran ağına takılan ve bu ağı parçalayarak özgürlüğe ulaşamayan kadın olarak vurgulanmasına neden olur.

"Neriman'da -bilmem bütün İngiliz terbiyesi alan kızlar öyle mi-sade ve iddiasız hayata kendini bir uyduruş var. Sonra ruhunda sevdiği adama itaat etmek için çırpınan bir şey var." (s.18).

Neriman'ın kadınsal kimliğinin halleri, geleneksel yaşamın modern akışa katıldığını vurgulasa da kendini aşma, yeni bir kavrayışla hayata katılmaktan uzaktır. Neriman, hayatın sıradanlaştıran otoriter normlarına pasif olarak kendini uyduran, hayatın akışını ve kendi benliğini sorgulamadan anne, arkadaş, melek imgelerini üzerinde taşıyan geleneksel kadın imgesinin görüntüsüdür. Yazar, Neriman'ın modern yaşamda kendini sorgulamayıp bir ot ve çiçek olarak yaşamaya devam etmesini, Handan karakterinin başkaldıran imgesel halleriyle kırmaya çalışır.

"Kendi yeşil ve sakit yuvasının haricinde bir şey bilmek istemiyor. Anaları, büyük anaları gibi burada sakit yaşayıp ölürken etrafında bütün bir ırkın, bütün bir mülkün, döküldüğünü, sefaletten, her türlü fena ve çaresiz dertten döküldüğünü duymuyor bile!" (s. 22).

Neriman'ın etrafına duyarsızlaşması, anılarının yaşam deneyimlerine sarılarak kendini sosyo-kültürel yaşamın alt basamaklarında mahkûm etmesi, yazarın gelecekten, kendi bireysel kimliği ve özgürlüklerinden habersiz kadınları eleştirmesine neden olur. Oysa Halide Edip, kadını yaşamın merkezinde yönlendirici bir güç olarak görmeyi arzular. Toplumsal değişim ve dönüşümlerinden habersiz, aklı ile çevreyi sorgulayamayan "melek" imgesinin yalıtılmış kişileri olan Neriman/lar, dönemin kendi içine kapanmış çağın akışına

bedeni ile katılan kadının hallerini vurgular. Ancak romanda "Handan" ve onun kadınsal başkaldırıları, kendi "ben"ini ve özgürlüğünü arayan bireyin varoluşunu sorgular.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yeni kadın imgesinin sesi olan Handan, bağlılık, sadakat ve aşkın yeni yüzüdür. Neriman'ın ülküsel anlamda iyi niyetli pasif yalıtılmışlığı, Handan'ın *"bir vatanperver"* (s.23) olarak romana dâhil edilmesiyle kadının çok boyutlu şekilde algılanması gerektiğini belirtir.

Handan'ın, Nazım ile yakınlaşması, eril toplumun dünya görüşünü kadın kimliği içinde eritmesinin bir ön koşuludur. Sultan II. Abdülhamit'in uyguladığı psiko-sosyal baskı, Nazım gibi sosyalist gençlerin yönetimi sorgulaması, yeni bir hayat ütopyası kurmasına neden olur. Yazar, Handan'ı modern kadın imgesinin verileriyle bütünleştirerek, Nazım gibi hayatı ve kendini, kadınlığının hallerini sorgulamasını sağlar. Kendini sorgulayan birey, varoluşsal anlamda özgüven kazanır. Handan'ın bilme, öğrenme arzusu, kadının olaylar karşısında özgüvenle kendini kavramasıdır. *Nitekim "özgüven, yaşamı, hayatın zorluklarıyla başa çıkmaya yetkin mutlu olmaya layık bir kişi olarak deneyimlenme halidir."* (Branden, 2002: 4). Bilgilendikçe kadınsal kimliğinin özgürlüğünü kavrayan Handan, bireysel anlamda cinsel kimliğini ikinci plana iter ve yeni ideal bir kadın imgesi olarak erkeklerin dünyasına girer. Yazar, Handan'ın bireyselleşme sürecinde *"bilme ve olma"* kavramlarını ısrarla vurgulayarak *"kadının dünyaya yüzünü çevirerek yaklaşma(sını) sağlar."* (Jung, 2009: 36). Dişinin sihirli otoritesini toplumun bilinç düzeyine taşıyan Handan, felsefe, edebiyat, tarih, politika ve iktisat gibi sosyal alanlarda kadının da bir şeyler söyleyebileceğini gösterir.

"Handan'la her şey konuştuk Neriman. Senin uykunu getiren içtimaiyat, iktisat, felsefe, hatta politika her şey konuştuk. Yavaş yavaş gözümün önünden onun ziyadar gözlerinin, ziyadar saçlarının nisviyeti uçtu; narin, beyaz göğsünü görmez oldum." (s.36).

Hayatın içtimai alanlarına katılarak toplumsal anlamda cinsiyetinin rolünden sıyrılan Handan, kendini maksadı için kullanan Nazım'ın aşkını da reddeder. Bir kadın olarak aşkı, gerçek aşkı arzulayan Handan, Nazım'ın maksadının bir imgesi olmak yerine, eşinin arkadaşı, ruh bütünü olmayı ister. Nazım'ın düşünsel maksatı gerçekleştirmek için yaptığı evlilik teklifini reddeden Handan, kadın kimliği ve özgürlüğünü bu evliliğe başkaldırarak yeniden sorgulanmasını sağlar.

"Beni maksadıyla evlendiriyordu, beni kendiyle değil! Bir rikkat kelimesi, ne bir şefkat nazarı! Hatta bazı zamanlar bana bakarken gözlerinde peyda olan isimsiz güzel şey bile yoktu." (s. 73).

Handan'ın kadın hali, onun kadınsal kimliğini ihlal eden Nazım'a geçit vermez. Çünkü insan, bireyselleştikçe kendi varlığını kavrar, eşit ve özgür bir şekilde kendini kurar. Handan'ın bilinçaltında arzuladığı izdivaç, maksadının "kadını olma" korkusuyla onu Nazım'ın dünyasından uzaklaştırır. Nitekim *"İnsan her şeyden önce kendini bilmeyi öğrenmeli"* (Taşdelen, 2004: 54) ve kendi gerçekliğini kavramalıdır. Handan'ın ideal bir kadın olarak kendini Nazım'ın bilinçsel dünyasının düşleriyle kavraması, onun bir birey olarak yaşamı/dünyayı, beklenti, ümit ve korkularını fark etmesine yardımcı olur. Kadının kendi farkındalığını kavramasında içteki olması gerek diyen kadınsı sesi duyması, onu bedensel arzunun ateşi ile yanan erkeğe iter. Bedensel arzuların simgesi olan Hüsnü Paşa, yaşamın büyüsünü bedensel arzular için tahrip eden kadının bağlılık ve sadakat duygularını iğfal eden yıkıcı bir güç olarak Handan'ın benliğine dalar.

Handan'ın bir kadın olarak Hüsnü Paşa'nın ihanetlerine katlanması, içinde taşıdığı bağlılık arzusundandır. Handan'ın bağlılık ve sadakat duygusu, kadının erkeğe karşı konulmaz bir şekilde bağlanmasına neden olur. Handan'ın sadakatinin sınırsız bir şekilde sömürülmesi ve onun bu duruma izin vermesi, yazarın kadını sadakat abidesi olarak yüceltme isteğinin göstergesidir. Hüsnü Paşa, Handan'ın evlilik ve bağlılığa karşı duyduğu saygıyı kullanması, Handan'ı bilinç yitimi yaşamasına neden olur.

"Sen öyle kadınlardansın ki, kocan kim olsa aynı vefa ve temizlikle onun olacaktın. Ben bu benim olan şeyi elimi uzattığım zaman alacağımı biliyorum. Bu benim olan şey de benim elimi uzatacağım dakikayı beklesin!" (s.133).

Handan'ın bir kadın olarak istenildiğinde elde edilebileceği düşüncesi ve erkeğin kadını sömürmesi, yazarın kadın sorunsalında üzerinde durduğu en önemli husustur. Handan'ın kocasının arzuları doğrultusunda özgürlüğünün elinden alınması ve onun kimlik olarak aşağılaması, onu derinden sarsar. Handan'ın, Hüsnü Paşa tarafından sömürülmesi ve bu yüzden menenjit geçirmesi, kadının bireysel ve toplumsal anlamda maruz kaldığı tahribatın sonucudur. Yakalandığı hastalık sonrasında bilincini yitiren Handan, böylece içindeki gerçek "ben"i ile yüzleşir. Bu yüzleşmede Handan gerçek aşkın Nazım'ın aşkı olduğunu ve Refik Cemal'in bir sevgili olarak tekrardan bu aşkı yaşatacağını düşünmesine neden olur. Yazar, Handan gibi güçlü ve geleneklerine bağlı bir kadının arkadaşı Neriman'ın kocasıyla yakınlaşmasını bilinç yitimi sonrasında izin verir. Zira Handan kendi benliğinin yitik öznesini, bilincini kaybettikten sonra keşfeder. Arzusunun temiz ve saf nesnesi olan erkeğe yönelme, ihanet ve düşünün kadın benliğinin ortaya çıkmasına neden olur. Sicilya'da, Mesina Körfezi'ne hâkim bir köyde bilincinin karanlık yönlerini keşfeden Handan, kadın kimliğini çocuk masumiyeti ile yeniden kurar. Yeniden kurulan bu evrende

Refik Cemal, Handan'ın içindeki animusun sesini sesi olur. Lakin geçmiş ve gerçekleri tekrar hatırlamasıyla hayatın acı yüzü Handan'ın aynadaki benliğine tokat gibi çarpar. Böylece Handan; *"yaşamın anlamsızlığını aşmaya yönelik girişimde, serüven aramaya…varoluşunu kısıtlayan sınırın ötesine*" (Fromm, 1984: 412) benliğini parçalara bölerek tamamlar. Handan'ın, Refik Cemal'i sevmesi ve onu öpmesi, düşüşü ve ilk günahı hatırlatır ve Handan böylece en büyük günah ve düşünü yaşar. Oysa Refik Cemal için *"Handan düşmez, düşemez kadınlardandı."* (Adıvar, 2005: 214). Kadının düşünsel ve ahlakî yönden düşüşü, kadın sorunsalının en büyük trajedisidir. Nitekim romanda kadın imgesi Hz. Âdem ve Hz. Havva mitosuna gönderge yapılarak ortaya konulur ve evrensel anlamda insanın dünyaya cennetten kovulması şeklinde ele alınır. Hz. Havva'nın Hz. Âdem'e yasak meyveyi yedirmesi, insanın işlediği ilk günahtır. Böylece insan, kendi yolculuğuna başlar. Romanda Handan'ın kadın olarak ihaneti, Hz. İsa'ya ihanet eden Yehuda ile özdeşleştirilir. Bu da ikinci büyük günahtır.

"Yehuda, İsa'yı sattığı paraları, feda ettiği ilahi şeyin bahası diye nasıl iğrenerek iade etti ve kendini astıysa, ben de bu büyük habis hıyanetin temin ettiği aşkı fırlatıp bir köşede gebermek istiyorum. Ben ve Yehuda Handan ve hıyanet birbirlerine ne kadar uzak şeylerdi." (s.215).

Handan ideal kadın imajını Refik Cemal'e âşık olarak yıkması, Yehuda'nın Hz. İsa'yı para karşılığı düşmanlarına teslim etmesi ile özdeş tutulur. Bir kadının yapacağı en büyük günah, arkadaşı ve kocasını aldatmak olarak vurgulanır. Nitekim romanda bilinçsizce işlenen bu ihanet, bilincine kavuşan Handan için bir yıkım ve düşüş olur. Romanda Handan'ın intiharı çağrıştıran ölümü, günahı temizlemeye yönelik bir girişimdir. Yazar, Handan'ın ideal kadın kimliğini soylu ölümü ile tekrardan yüceltir. Romanda kadın kendi bireyselliği için hayata katılan, özgürlüğünün sınırlarını keşfeden bir imge olarak ele alınır. Romanda anne, melek ve doğurucu kimliği ile ön plana çıkan Neriman, geleneksel kadın simgesi, Handan ise aklı ile kendi bireyselliğini kavramaya çalışan bir kadın olarak ele alınır.

2.1.4.8.4. "Ben"lik ve "Öteki" Çatışması: Başkaldırı Hali

Halide Edip Adıvar'ın romanlarında "benlik" inşa etme çabası, kahramanların sıradanlaşan yaşam akışına başkaldırı niteliği taşır. Bu yüzden roman karakterleri hep bir çatışma içerisindedir. "Handan" romanının başkişisi de içsel sancıların bilinç düzeyine çıkmasıyla benlik kargaşası yaşar. Kendi "ben"i ile "öteki ben"i arasında sıkışan Handan, bireysel bir başkaldırıyla *"başka ben"*lere (Uygur, 1997: 30) bölünür. Her "başka ben", Handan'ın bilinçaltında bastırdığı "öteki"leri ve "öteki" kılınmış şeyleri bilinç düzeyine taşır. Handan, kendi varoluşunun anlamı ve ereğine, bilinç katmanlarını parçalayarak ulaşır.

Romanda Handan'ın kendi "ben"ini parçalara bölmesi, "öteki ben" ile çatışmalar yaşamasına neden olur. "Ben" kurma, benliğin karanlık mahzenlerine dalma, gerçeğin kişileri sıkıştırıp parçalara bölmesi sonucunda oluşur.

Handan'ın "ben" hali "öteki ben"inin sıkıştırmaları sonucunda ortaya çıkar. Böylece Handan kendi "ben"i ile "öteki ben"i arasında amansız bir savaş yaşar. Bu savaş, bilinçaltında yaşanan arzu, özlem ideal kadın olma arzusu ile çatıştıkça Handan bilinç düzeyinde kırılma, parçalanmalara maruz kalır. Jung; *"Bilinç, bilinçaltının uçurumları ile çepeçevre sarılmıştır. Görünüşte, kendinden emin ve güven vericidir. Aslında kolay kırılır temeli sallantı içindedir."* (Jung, 1997: 67) der. Handan'ın bilinçaltındaki bastırılmış kadınsı kimlik, kıskançlık, ideal kadın olma güdüsü, bilme ve aşk arzusunun sancıları, benlik karmaşası yaşamasının önemli sebebidir. Handan, bildikçe, bilgili oldukça ve kendini ideal kadın imgesine dönüştürdükçe kadının cinsiyet rollerine ötekileşir. Onun içsel arzularını, geleneksel ve ahlakî normların baskısıyla bilinçaltına atması, ruhsal olarak benlik aynasının kırılıp parçalanmasına neden olur. Bu nedenle Handan cinsel kimliği ile ideal kadın kimliği arasında sıkışır.

Handan'ın, varoluşsal sancılarının ilk hali "ben" olma halidir. Romanda Handan'ın "ben" olma hali bireyin/kadının kendini ve dünyayı kavraması, çağın sesi olarak ortaya çıkmasını sağlar. Kendi "ben"ini çağın bilgileri ile donatan Handan, *"içsel nesneleri*"ni (Koçak, 1995: 18) kendi "ben"inin inşası için kurucu bir unsur olarak görür. Kendi "ben"ini Nazım'ın etkisine girerek öteleyen Handan, onun etkisinden kurtularak kendi özgün ve özgür kimliğine kavuşur. Handan'ın "ben"inin Nazım'ın maksadı için simgeleşmesi, onun kendini tanımasında büyük bir katkı sağlar. Bireyselleşme sürecinde kendi varlığını kavrayarak Nazım'ın maksat evliliğine hayır diyen Handan, bireysel anlamda kendi "ben"ini inşa etmede ilk büyük adımı atar.

"İlk defa olarak ikimizin beraber olduğumuz bir yerde ben cazibe merkezi idim. Fakat o buna memnun görünüyordu. Nihayet Nazım'ın yanında sakit ve miskin durmaktan ilk defa kurtulmuş eski ben olmuştum. Ne bahtiyar bir gündü bilsen," (s.59).

Handan'ın kendi "ben"ini fark etmesi, onun özgürlüğe giden yolda ilk adımıdır. Eril "ben"likler içinde kendine yer edinmek için bireysel başkaldırılarda bulunan Handan, toplumsal anlamda kadının "ben" sorunsalını bir özgürlük olarak açımlar. Nazım'ın ideal bir kadın olarak tutkunu olduğu Handan ile evlenmek istemesi, Handan'ın bir kadın olarak kendi "ben"ini kavraması sonucunda olur. Ancak Handan, maksat evliliği ile kendi benliğini öteleyen Nazım ile evlenmeyi uygun bulmaz. Artık Handan, kendi benliğinin özgürlüğünü keşfetmiştir. Çünkü *"Bireyin şekillenmiş benliği gerçekten de kimse ile*

evlenemez. O, sürekli bir izolasyondadır." (Laing, 1993: 88). Handan'ın "ben" hali onun bedensel aşkı olan Hüsnü Paşa ile olan aşkını da etkiler. Ötekileşmiş bir kimlik olarak Handan'ın kadın halini sömüren Hüsnü Paşa, *"düşman olarak algıladığımız bazı kişilerin ...gölgesi"* (Stevens, 1998: 68) olarak Handan'ın "ben"ini işgal eder. *"Ben ve Öteki arasındaki ikilik"* (Çamuroğlu, 1999: 44) Hüsnü Paşa ile evlenmeyle parçalanmış bir benlik haline dönüşür. Hüsnü Paşa'nın "öteki"leşmiş kadınlarla ilişkiye girerek Handan'ın benliğini parçalaması, Handan'ın ideal kimliğinin ötelenerek silinmesine neden olur.

"Şimdi senin arkandan bakarken bütün bu müthiş, nihayetsiz bir yekün gibi birikmiş benliğimin seninle beraber gittiğini görüyorum…" (s.126).

"Aramıza soktuğun yabancı hayallerin ördüğü duvarlar o kadar kalın ki, başım ve kalbim oraya çarparak parçalansa onlar yine yıkılıp seni göstermeyecek!" (s.129).

Handan'ın, Hüsnü Paşa'nın ihanetleri sonrasında "ben"ini parçalaması, on kendine öteki kılar. Handan'ın bilinç yitimi, "öteki ben"in aşk arzusuna dönüşerek ortaya çıkmasına sebep olur. Bilinç yitimi, *"şeyleşme tipidir. Daha doğrusu, şeyleşmenin başka biçimidir. Bütün şeyleşme bir unutmadır*." (Jacoby, 1996: 29). Kendi "ben"ini tahrip edip saf benliğin sınırsız kıyılarında şeyleşip dolaşan Handan, yitik bilincini Refik Cemal'in yüzü ile doldurur. Halide Edip, işlenecek aşk günahını; "ben"in olmadığı ya da bilincin parçalandığı bir ana sıkıştırarak kadının masumiyet imgesi olarak yüceltir. Yazara göre ideal bir kadının bilinçli bir halde arkadaşının kocasına âşık olması veya yasak ilişki yaşaması mümkün değildir. Enginün; *"Halide Edip evlilik dışı ilişkileri hiç hoş göremez... Handan'da olduğu gibi zihin kontrolünün ortadan kalkması hallerinde razı olur."* (Enginün, 1989: 54).

Handan'ın zihinsel kontrolünü yitirdikten sonra kendi "ben"ini kurmak için yeni bir içsel yolculuğa çıkması ve bu yolculukta yitirdiği Nazım aşkının Refik Cemal'in bedeninde yeniden doğmasını sağlar.

"Bir bebe, bir bebe daha var. Siyah bukleli. Onu dövüyorum ben. Fakat ben de küçüğüm. Sonra mavi gözlü bir çocuk gelip onu kurtarıyor. O çocukla sabahleyin ders odasında da beraberdik. Hesabını bilmiyordu ben öğrettimdi…

İçimde, bir karanlık köşesinde Refik Cemal'i görüyorum. Ona doğru gidiyorum. Bilmek, içimdeki birçok kırık şeyleri birbirine bağlamak için yanıyorum." (s.206).

Handan'ın bilincini yitirdikten sonra "Öteki ben"i ile karşılaşması "öteki"nin istilasına uğrayan bilincin kendini fark etmesine neden olur. Handan'ın içindeki küçük bebe, onun yeniden inşa etmeye çalıştığı "ben"in bir imgesidir. Ancak silinen bilinç, onu ötekinin günahının mabedine sürükler. Refik Cemal'e duyulan aşk, Handan'ın içindeki "öteki" kadını dışarıya çıkarır. Handan, "öteki ben"inin arzusunun nesnesine yöneldikçe

ıstırap çeker. *"İnsan kendini yitmiş, çevresindeki şeylere gömülüp batmış gibi duyar; ötekileşmedir bu."* (Gasset, 1995: 38) diyen Gasset, bireyin her yitip gittiğinde "öteki" tarafından kuşatıldığını belirtir. Handan'ın geçmişe dönük her yeni anısı, onun bilinçlenip tekrardan ideal benliğe kavuşması sağlar. Ancak her yeniden bilinçlenme ona ihanetin acı çığlığını hatırlatır.

"Ben o kadar kokmuş, o kadar tefessüh etmiş bir leke, bir et parçasıyım, başka bir şey değil, değil cennette hatta cehennemin en yakıcı en işkence edici derinlikleri bile beni kusup atmalı. Ben ebedîyen hiçbir yerde kendime yer bulamamalıyım." (s.216).

Handan'ın ihanetiyle ortaya çıkan "öteki ben"i, sadakat ve bağlılığın masumiyetini yıktığı için kendini ötekine dönüştürmüştür. Handan'ın kendi "ben"ine yabancılaşması, her şeyden önce onun kendi "ben"ini, olumsuz "öteki"nin karanlık evreninde görmesiyle trajik çatışmaya dönüşür. Böylece kahraman kendi benliğinin içinde oturan ideal insan olmaktan çıkarak parçalanmış bir benlik sergiler. Kişinin kendini cennetten kovdurarak cehennemin en yakıcı ve karanlık derinliklerine mahkûm etmesi, bireysel anlamda kişinin kendine öteki olmasıdır. *"Birey, düşünsel yuvasında ötekileşen değerlerle her yüz yüze gelişinde kendini "öteki" ve parçalanmış olarak bulur."* (Şahin, 2010: 28). Düşünsel olarak parçalanmışlığı duyumsayan Handan da kendi bedenini bir ihanet sebebi olarak görür. Handan'ın "öteki ben"inin bedensel arzusuna olan ihanet hali, onun hayata başkaldırmasıyla ontolojik kökenli bir soruna dönüşür. Handan'ının intihar eder gibi bu günahın bedelini ödeyerek ölmesi, "öteki ben"i bir protestodur. *"Melek ve şeytan" imgelerinin aynı bedende ortaya çıkışı",* (Aytemiz, 2001: 19). Handan'ın "ben"iyle "öteki ben"i arasında çatışmaların imgeleşen yüzüdür. Romanda benlik aynasında "ben" ve "öteki" arasında çatışma yaşayan Handan, aşk, başkaldırı, kıskançlık, bilinç parçalanması/yitimi, günah kavramlarıyla kadının özgürleşme sürecinde yaşadıklarını imgelerin diliyle ortaya koyar.

2.1.5. Son Eseri

2.1.5.1. Romanın Kimliği

'Son Eseri', ilk olarak 13 Eylül–12 Aralık 1913 tarihleri arasında Tanin gazetesinde tefrika edilmiştir. Kitap olarak ilk baskısı 1919'da (Dış kapakta 1920 tarihi vardır.), ikinci baskısı, 1939 yılında Ahmet Halit Basımevi tarafından yapılmıştır. Yazar, bu baskı esnasında metinde bazı değişiklikler yapmıştır. Adıvar, değişikliklerin nedenlerini, eserin ikinci baskısına yazdığı ön sözde *"lisan mübalağaları"* ve *"vakaların bariz tezatları"* olarak ifade etmiştir. Bu değişikliklerden bazıları: Donna Ancelo değişerek Madam Angelz; mekân Mısır iken İtalya, Avusturya gibi yerler olmuştur. Eserin özgün adı *"Feridun Hikmet'in Hatıraları"* (Uluköse, 2006: 76) dır.

Eserin üçüncü baskısı 1944, yedinci baskısı 1971 Ahmet Halit Basımevi, sekizinci baskı ise 1977 yılında Atlas Kitabevi tarafından yapılmıştır. Biz bu çalışmada Can Yayınları'nın 2008 baskısını kullandık.

2.1.5.2. İsimden İçeriğe

'Son Eseri', yazarın ilk dönem romanları arasındadır. 'Handan' romanından sonra psikolojik tahliller bakımından en başarılı eseridir. Roman, yanlış eş seçimi sonrasında bireyin yaşadığı çatışmaları, bir psikolojik titizlikle okuyucuya yansıtır. Eser, birbiri ile iç içe girmiş çatışma merkezleri üzerine kurulur. "*Bunlardan birincisi evli bir erkeğin karısı ile yasak aşkı arasındaki etik değerlerden; öteki kadının aşkı ile psikolojik tesiri altında kaldığı ağabeyi arasındaki çatışmadır."* (Gündüz, 1997: 34). Feridun Hikmet ile Kâmuran'ın aşk maceraları etrafında gelişen roman, aşkın insanı eriştiren ve dönüştüren güç olduğunu ortaya koyar. Romanda yasak aşkın derin saraları, evliliğin insanı bağlayan gücü, suçluluk duygusunun bilinçteki tahribatı ve kıskançlığın insanı soysuzlaştıran yüzü ele alınır.

Romanın ismi, 'Son Eseri', Feridun Hikmet'in son aşk macerası ve Kâmuran'ın hayalini kurduğu aşk hayatının bir tablo üzerinde simgeselleştirilmesidir.

2.1.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Son Eseri', kahraman bakış açısı tarafından aktarılır. Romanda kahraman-anlatıcı, Feridun Hikmet'tir. Bazı bölümlerde kullanılan mektup tekniği ve montaj tekniği dolayısıyla Kâmuran, Asım ve Ahmet Şerif de anlatıcı olarak ortaya çıkar.

Roman, 1 Haziran 1907 tarihinde Feridun Hikmet'in hayatını anlattığı "*Romancı Niçin Yazar"* (s.15) başlığı ile başlar. Bu bölümde kahraman-anlatıcı kendisini tanıtır. Feridun Hikmet, bir yazar olarak hayatının çıkmazlarını ele alır.

"Otuz yedi yaşındayım ve romancıyım. Hayatımı yazılarımla kazanırım. Bu bizim memlekette şöhret almış ve uzun senelerden beri halka okutmuş bir adam demektir." (s.15).

Kahraman-anlatıcının 'ben'i romanın merkezindedir. Roman, kahraman-anlatıcı Feridun Hikmet'in olay, mekân ve şahıslara yakınlık derecesine göre boyut kazanır. Feridun Hikmet, ilk önce kendi hayat anlayışını ortaya koyar. Kahraman-anlatıcı olan Feridun Hikmet, bir yazardır ve kültür derecesi yüksek, Batılı bir yaşam sürmektedir. Bu durum, anlatıcının sanatsal bir bakışla dünyayı anlamlandırmasına neden olur.

"Benim sanatımın başlı başına bir gayesi yok gibi. Bence yazmak yaşamakla bir. Tıpkı baharda yapraklanan ağaçlar, tomurcuklanan çiçekler gibi." (s.15-16).

Kahraman-anlatıcının olaylara bakışı, bir sanatkârın gözüyle ve ululuğuyla anlam ve derinlik kazanır. Feridun Hikmet, tanınmış bir yazar olduğundan sosyal çevre ve algıları bu ortamın üzerine gerçekleşir. Ancak Feridun Hikmet'in psikolojik durumu olayları daha karışık ve bunalımlı bir hale sokar. Yazarlığını yaptığı evlilik sonunda yitirdiği düşünen kahraman-anlatıcı, bu durumdan kurtulmak için çareler arar. Karısı Mediha ile olan ilişkileri, kahraman anlatıcının psikolojisini etkiler. Hayat, onun için sıradanlaşır. Bu sıradanlığın içinde Kâmuran'ın ortaya çıkması ile kahraman-anlatıcının hayatı değişir. Çünkü kahraman-anlatıcı olayların içindedir ve olaylar, onun duygularını etkiler. Aynı zamanda, yaşanan olaylar ve her türlü oluş onun bakış açısına göre aktarılır.

"Kâmuran'ın bir şeyini en çok seviyorum. Hiç Münire gibi değil. Yani edebiyat konuşmuyor, tahlil yapmıyor, hayatının en tabii şeyine çapraşık manalar vermiyor." (s.62).

Kahraman-anlatıcı kendi hayat algılayışını romanın merkezine koyarak kendi duygu ve görüşüne göre etrafındaki insanları tanımlar. Bu yönüyle Feridun Hikmet'in insanlara bakışı, onun değerlendirmeleri sonucunda okuyucuda ilgi uyandırır. Mediha'nın maddi ve bedensel yanı, Münire'nin tahlilci kişiliği, Asım'ın Kâmuran'ı kuşatması, kahraman-anlatıcının kişisel değerlendirmeleri sonucunda ulaştığı yargılardır.

Kâmuran, *"Ressam Kız Aşkı"* adlı bölümde anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Merkezdeki "ben" Kâmuran'ın ben'idir ve bu ben olayları aktarır. Olaylar onun görüş, duyuş ve seziş biçimine göre değer kazanır. Kâmuran'ın çocukluğu, gençliği ve Asım Bey ile olan yakınlığı kendi ağzından verilir. Bu kısımlar, mektup tekniğiyle yazılmış olması dolayısıyla kahraman-anlatıcının sıcak, samimi itiraflarını içerir. Aynı zamanda kendi ağzı ile hem kendi kişiliğini hem de geçmiş halde yaşadığı duyguları ifade etme olanağı bulur.

"Ben anasız büyümüş bir çocuktum. Benliğimi ilk idrak ettiğim zaman dünyama hâkim olan kardeşimdi. O, dünyadaki korkunç şeylerden beni muhafaza eden, iyi şeyleri bana veren, benim için hep o sevgili kardeşti." (s.96).

Kâmuran'ın ben'inin merkezde olduğu bu mektup, aşkın ıstırabını içten duyan ressam kızın, bütün yönleriyle kavranmasını sağlar. Zira Kâmuran'ın öykü ve öyküleme

zamanında psiko-sosyal yönleri kendi ağzından nakledilir. Ayrıca kendini tahlil ettiği bölümler, kişilik tahlillerinin daha güçlü ve gerçekçi bir yapıya bürünmesini sağlar.

Yine Asım'ın, kardeşine yazdığı mektuplarda kahraman-anlatıcının bakış açısı, yaşanan olayların derinleşmesini sağlar. Asım, Kâmuran'ın Feridun Hikmet'ten uzak durmasını ister. Bu istek Feridun Hikmet tarafından yaralanan Asım'ın ağzından okuyucuya sunulduğu için Asım'ın Feridun Hikmet hakkındaki duygularının direkt olarak anlaşılmasını sağlar.

"Kâmuran yavrum,

Feridun'un cür'eti beni fena halde kızdırdı. Vaktiyle evimi barkımı yıkan, evli bir kadını baştan çıkaran bu eski çapkına şimdiye kadar kin beslememeye çalıştım. Fakat şimdi onun bir insan değil canavar olduğunu anlıyorum." (s.92).

Asım'ın Feridun Hikmet hakkındaki duyguları, mektup tekniği ile okuyucuya aktarılır. Asım'ın Feridun Hikmet hakkındaki yargıları, kendi mizacına ait hususları ortaya koyması açısından önemlidir. Romanın sonunda Şafak gazetesinin muhabiri olan Ahmet Şerif'in anlatıcı olarak ortaya çıkması, dıştan bir bakışla olayların sonucunun verilmesi ve yorumlanmasına yöneliktir. *"Saadet Köşkü"* (s.184*)* başlıklı bölümde Kâmuran'ın ölümü ve ölümünden sonra ortaya çıkan gerçekler, olayların dışında duran Ahmet Şerif'in ağzından verilir.

Romanın kahraman-anlatıcı tarafından kaleme alınması ve kahramanların duygularını kendi ağzından nakletmesi, anlatıma büyük bir zenginlik katmanın yanında kahramanların psiko-sosyal yönlerinin sağlam ve gerçekçi bir şekilde ortaya konmasına da hizmet eder. Ancak kahraman-anlatıcının sınırlı bilme ve görme yetisine sahip olduğu da aşikârdır. Yazar, bu durumu lehine çevirmek için birçok kahramanın ben'in merkeze olarak öykü ve öyküleme zamanında yaşadıklarını kendi ağızlarından aktarılmasını sağlar.

2.1.5.4. Olay Örgüsü

'Son Eseri', tek zincirli vaka halkasından oluşur. Romanda, *"Bence yazmak yaşamakla bir. Tıpkı baharda yapraklanan ağaçlar, tomurcuklanan çiçekler gibi."* (s.15-16) diyen anlatıcı, olayları kendi ile Kâmuran arasında ortaya çıkan aşk ilişkisi üzerine kurar. Romanda tematik güce yön veren Feridun Hikmet, aşkın ortaya çıkmasına evlilik sorununun aşılması gereken bir olgu olmasına göndergede bulunur. Dramatik aksiyon ve entrik kurgu Feridun Hikmet'in olaylara karşı takındığı tavır ile şekillenir. Bu açıdan eser üç bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Feridun Hikmet'in, Batılı'nın değerlerini içselleştiren biri olarak hayatını sorgulaması.

-Feridun Hikmet'in sıradanlaşan yaşamın etkisinden sıyrılmak için karısı Mediha ile Çamlıca'da yazlık kiralamaya karar vermeleri.

-Çamlıca'da kiralanan yazlığa halazadesi Münire'nin gelmesinden sonra Feridun Hikmet'in, karısı Mediha ile olan yaşamını analiz etmeye başlaması. Sıradanlaşan yaşamın Mediha'yı ötekileştirmesi.

-Münire ile Feridun Hikmet'in, çocukları gezdirirken Kâmuran'ı görmesi. Feridun Hikmet'in Münire'nin kendisine Kâmuran'ı göstermeye çalışmasına ilk önce kayıtsız kalması. Ancak Feridun Hikmet'in Kâmuran'ı görünce ondan etkilenmesi.

-Münire'nin, kurşuni başörtüsü takan kızın (Kâmuran'ın) Asım Bey'in kız kardeşi olduğunu söylemesi üzerine Feridun Hikmet'in kötü anıları hatırlamamak için oradan kaçması.

-Münire, Mediha ve Feridun Hikmet'ın, Nerime ile Şevket'i Çilehane Yolu'na gezintiye çıkardığı bir gün, Kâmuran ile karşılaşması. Kâmuran'ın, kardeşi Asım'ın eski karısı olan Mediha'ya yenge diye seslenmesine şaşıran Feridun Hikmet'in bu kadınlardan uzaklaşması.

-Mediha'ya, kocası Feridun Hikmet'in eserlerini severek okuduğu söleyen Kâmuran'ın, Feridun Hikmet ile tanışmak istediğini söylemesi. Feridun Hikmet'in bu durumu hoş karşılamaması.

- Mediha'yı geleneksel tarzda düzenlediği evine davet eden Kâmuran'ın, Mediha'ya, kocası Feridun Hikmet ile kızı Nerime'nin resmini yapmak istediğini bildirmesi.

-Feridun Hikmet'in kendisi ve kızı Nerime'nin resim çizdirmek için Kâmuran'ın evine gitmesi. Feridun Hikmet ile Kâmuran arasında aşkın ortaya çıkmaya başlaması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Feridun Hikmet'in, apandis rahatsızlığı sonrasında Kâmuran'ın resim yapmaya ara vermesine üzülmesi.

- Kâmuran'ın hastalığı süresince Mediha'nın, onunla yakından ilgilenmesi. Asım tehdidinin ortaya çıkmasıyla Feridun Hikmet'in, Kâmuran'ı kıskanması.

-Feridun Hikmet'in, hastalığını tedavi ettirmek için Logano'ya giden Kâmuran'a mektup göndermesi.

-Feridun Hikmet'in uzun mektubunda kendi hayat macerasını Kâmuran'a anlatması. Mediha ile olan evliliklerinin aslında birbirine yabancı iki insanın bir araya gelmesinden oluştuğunu söylemesi. Ancak onsuz da yaşamayacağını belirterek Kâmuran ile bir dost aşkı yaşamak istediğini belirtmesi.

-Kâmuran'ın, Asım'a mektubun Feridun Hikmet'ten geldiğini söylemesi, bunun üzerine Asım'ın Kâmuran'a Feridun Hikmet'in *"terbiyesiz ve küstah"* olduğunu ve mektuba cevap vermemesi gerektiğini belirtmesi.

-Kâmuran'ın, kardeşi Asım'a kendi kararlarını kendi alabileceğini söylemesi.

-Kâmuran'ın, Feridun Hikmet'in mektubuna cevap yazması ve mektupta çocukluğuna, gençliğine ve geçmişine ilişkin bilgiler vermesi.

-Geriye dönüş tekniği kullanılarak; babası, ailesi ve yaşam biçimi hakkında bilgi veren Kâmuran'ın, küçük yaşta annesini kaybettiğini, babasının sadece Asım'ın doğumunu gördüğünü ve babası öldükten sonra kendini ağabeyi Asım'ın büyüttüğünü söylemesi.

-Asım'ın hayat hikâyesinin Kâmuran tarafından ortaya konması: Mediha ile Asım'ın evliliklerinin yanlış olduğu; nitekim Mediha'nın Asım'ı terk ederek kendisi ile evlenmesini ve Asım'ın bu evlilikten sonra kendisini kardeşine adadığını ve bundan dolayı aralarındaki aşkın imkânsız olduğunu söylemesi.

-Feridun Hikmet'in günlüğüne dönerek kardeşi ile kopan bağlarının neden Kâmuran ile Asım arasındaki gibi bir ilişkiye benzemediğini sorgulaması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Mediha'nın, İstanbul'a gelen İbrahim'i Kâmuran ile evlendirme isteğine isyan eden Feridun Hikmet'in pasaport alıp gazete işlerini bahane ederek Almanya'ya gitmesi.

-Feridun Hikmet'in, Berlin'deki Kayzerhof Oteli'nde çay içtiği sırada Cemal Bey ile karşılaşması. Cemal Bey'in Kâmuran'ın tedavisi için Königsi'ye gideceğini belirtmesi üzerine Feridun Hikmet'in, Königsi'ye gidip orada Kâmuran'ın gelmesini beklemesi.

-Kâmuran ile Königsi'de karşılaşan Feridun Hikmet'in, gezintiler yapması. Kâmuran ile Feridun Hikmet'in aşklarını birbirlerine itiraf etmesi.

-Kâmuran ile Feridun Hikmet'in aşk sarhoşluğu içinde birbirlerini yakından tanımaları, Kâmuran ile Feridun Hikmet'in ilk günahları "öpüşme"leri.

-Kâmuran'ın kafasının Asım ile dolu olduğunu gören Feridun Hikmet'in, ona tam anlamıyla sahip olamayacağını anlaması.

-Madam Angelz'in, Feridun Hikmet'i, Kâmuran'dan uzaklaştırmak için girişimlerde bulunması. Ayrılmalarına sayılı günler kala Feridun Hikmet'in, kızı Nerime'nin öldüğünün öğrenip İstanbul'a dönmesi.

-Kâmuran'ın, yakalandığı zatüreden kurtulamaması üzerine 15 Şubat 1913'te ölmesi.

-Şafak gazetesi muhabiri Ahmet Şerif'in, 10-11 Ağustos tarihli yazısında, Kâmuran'ın Nis'te öldüğünün ilan etmesi.

-Kâmuran'ın, Nis'teki "*Saadet Köşkü"* adı verilen evdeki son anlarının, yaptığı son çalışmalarının onun arzularının bir uzantısı olduğunun ifade edilmesi.

2.1.5.5. Zaman

Öyküleme zamanı ile öykü zamanı çakışan romanda geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatı kişilerin geçmişte yaşadıkları, ana taşınır. Feridun Hikmet'in öykü

zamanındaki yaşantısının tek zincirli vaka halkasından oluşması, zamanın bütünleyici bir unsur olarak kahramanların maceralarının anlatılmasını gerekli kılar. Kahraman-anlatıcı, konumunda Feridun Hikmet'in günlüğüne yazdığı olaylar ve üzerine düştüğü tarihler, öykü zamanı ile öyküleme zamanının eş zamanlı ilerlediğini gösterir. Romandaki bölümler, farklı başlıklar altında tarihsel bir sıra dâhilinde verilir. Roman on altı bölümden meydana gelir ve bölümlerin on dördünde tarih, belirteç olarak kullanılır. Romandaki bölümler arasında öykü zamanı akışı sıradizimsel olarak ilerlemektedir. Yedinci, dokuzuncu ve onuncu bölümlerde geriye dönüş tekniği kullanılarak kahramanların geçmişteki yaşantılar, özetleme yoluyla öykü zamanına taşınır. Yine beşinci, dokuzuncu ve on ikinci bölümlere ayrılan sayfa sayısı zamansal yoğunluğun ve olayların çokluğunu gösterir. Bu bölümlerde sayfa sayısının fazla olması, kişilerin psikolojik derinliklerini ortaya koymaya yöneliktir. Romanda olaylar Feridun Hikmet'in 1 Haziran 1907 tarihinde günlüğünü yazması ile başlar.

"Otuz yedi yaşındayım ve romancıyım. Hayatımı yazılarımla kazanırım." (s.15).

1 Haziran 1907 tarihinde başlayan öykü ve öyküleme zamanı birbirini bütünler şekilde eş zamanlı olarak devam eder. Anlatıcı, öyküleme zamanında yaşadıklarını öykü zamanı ile iç içe vererek anlatma zamanı ile öykü zamanını kesiştirir. Roman bir yaz mevsiminde başlar. Hava hayli sıcaktır. Sıcaktan bunalan anlatı kişisi, yaz mevsimini bunaltıcı sıcağı ile okuyucuya hissettirir.

"Sıcaklar birdenbire bastı. Odamız güneşe karşı. Sabahları ter içinde ve çok erken uyanıyorum." (s.20).

Haziran ayının bunaltıcı havası, zamanın gerçekçi bir şekilde romana uygulandığını gösterir. Bu zaman diliminde öykü zamanı şimdidir. Bu noktada zaman durağanlaşır, olayların akışı yavaşlar ve daha çok içinde bulunulan durum ifade edilir. Ancak 15 Haziran 1907 tarihinde Çamlıca'daki evin tutulması ile zaman akışı yavaşlar ve olaylar hızlanır. Mekân-zaman diyalektiğinin ortaya çıktığı bu bölümlerde anlatı kişileri az zamanda çok olayla karşılaşır. Anlatıcı, öykü zamanında meydana gelen olayları günlük olarak aktarır. Öykü zamanından ileriye dönük sıçramalar çok yavaştır. Romanda öykü zamanı, 1 Haziran 1907'den başlayarak 15 Şubat 1913 tarihine kadar devam eder. Romanda vaka zamanı yaklaşık olarak beş yılı kapsar. Bu zaman diliminde bazı bölümlerde ileriye doğru sıçramalar yapılsa da zamanın sıradizimsel yapısı bozulmaz.

Kâmuran'ın hastalığı ve onun neticesinde meydana gelen olaylar, zamanda altı aylık bir kopuşa neden olur.

Anlatıcı, Kâmuran'ın hastalığını geriye dönüş tekniğini kullanarak 6 Temmuz 1907 tarihinden itibaren geniş bir şekilde verir. Kâmuran'ın, Feridun Hikmet'in üzerinde uyandırdığı etki 9 Temmuz'da Asım'ın gelmesiyle sona erer.

"9 Temmuz

Asım Bey gelinceye kadar anlaşılan Mediha hiç Kâmuran'ı terk etmeyecek. Bugün Roma'dan gelen telgrafta hareket edeceği yazıyor." (s.76).

Kâmuran'ın hastalanıp İstanbul'dan ayrılmasından sonra (Feridun Hikmet'in 2 Mart 1908 tarihinde yazdığı mektupta) zamanın ileriye dönük aktığı, öyküleme zamanı ile öykü zamanının paralel bir biçimde ilerlediği görülür.

"Kâmuran Hanım,

Üç aya yakındır nazarınızda kaba vahşi bir adam olduğumu hissediyor, azap çekiyorum." (s.77).

Zaman, 9 Temmuz 1907'den 2 Mart 1908'e sıçrar. Bu zaman boşluğunda yaşananlar, geriye dönüş tekniği ve özetleme teknikleriyle okuyucuya sunulur. Feridun Hikmet'in 2 Mart 1908 tarihli mektubunda yaptığı dostluk aşk tekliflerine, 28 Nisan 1908 tarihinde ret cevabı almasıyla olaylar tekrar hızlanır; ancak zaman da yavaşlar. Kâmuran'ın 25 Nisan ve 28 Nisan tarihlerinde yazdığı mektup, romanın geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bölümleridir. Kâmuran üç gün içinde çocukluğunu, ailesini ve yaşamını geriye dönerek özetler.

"Babam… Onu ismen bilirsiniz. Zamanın hayli klâsik bir sefir örneği. Fakat o benim için bir isimden ibaretti. Çünkü ilk defa İstanbul'a Asım'ın düğünü münasebetiyle geldi gördüm…

Ömrümün ilk hâdisesi Asım'ın evlenmesidir. Halamın kendi evlâdı olmadığı için Asım'ı yanına evlendirdi. Mediha Yenge'nin intihabı biraz hariciye mesleğinin tesiriyle oldu." (s.98).

Bu özet bilgiler, önce yaşanan olayların öykü zamanı taşıması ve öykü zamanında olayların gerçekçi ve eksiksiz ilerlemesini sağlar. Bu bölümde zaman da durağanlaşır. Çünkü anlatıcı geçmişi reel zamana taşımaktadır. Kâmuran'ın Feridun Hikmet'e yazdığı dostça aşk mektuplarına red cevaplarından sonra zamansal akış hızlanır. Bu noktadan sonra zaman tekrardan ileriye dönük sıçrama yapar. Bu sırada Feridun Hikmet'in kardeşi İbrahim ile olan anıları ele alınır. Feridun Hikmet'in 3 Nisan 1970'de yazdığı günlükte olaylar yaklaşık olarak yirmi beş yıl geriden tekrar hal zamanına taşınır. Feridun Hikmet'in çocukluğu, kardeşi ile olan ilişkileri bu süreç içinde ele alınır.

Romanda öykü zamanı 1 Haziran 1907, 2 Mart 1908, 25 Nisan 1910 ve 15 Şubat 1913 şeklinde tarihsel bir sıralama ile devam eder.

Anlatıcı, bu süreçte sosyal zaman belirteçlerini kullanır. Sosyal zaman belirteci, II. Meşrutiyet'in hazırlandığı zamanı ve Balkanlar'da yaşanan kargaşayı içerir. Romanda 31 Mart hadisesi de önemli bir sosyal ayraçtır. Ancak sıradizimsel tarihsel sıralamada anlatıcı, bu zaman dilimini şimdi değil de geriye dönük anlatır. Bunun sebebi iç çatışmaların romanda meydana gelen olayları etkilemesindendir.

"31 Mart hâdisesi dolayısıyla İbrahim'i kaybetmek tehlikesi bütün bütün beni kardeşime bağladı." (s.123).

Sosyal zamanın romandaki olayları da etkilediği görülür. Anlatıcı, II. Meşrutiyet ilan edildikten ve 31 Mart Vakası'nın yaşandığı süreçte hiçbir olaya değinmez. Bu da reel anlamda anlatıcı ve yazarın bu zaman diliminde yaşadıkları olumsuz durumu yansıtır.

Romanda öykü zamanı Kâmuran'ın ölmesi ve ardından Şafak gazetesi Fransız muhabiri Ahmet Şerif'in 10 Ağustos 1913 tarihli makalesinde anlatmasıyla biter. Ahmet Şerif, bu yazısında 15 Şubat 1913 tarihinde ölen Kâmuran'ın, Nis'teki yaşamını ele alır. Bu tarihte öykü zamanı şimdi; yani 10 Ağustos 1913'tür.

2.1.5.6. Mekân

2.1.5.6.1. Çevresel Mekânlar

'Son Eseri' romanında çevresel mekân, anlatı kişilerinin ontolojik bir birliktelik kurduğu yerlerin dışındaki yerlerdir. Anlatı kişileri bu mekânlarda *"yersiz yurtsuzluk"* (Er, 2009: 78) düşüncesinden uzak, mekân ile bir bağları yoktur. Bu mekânlar, üzerinden geçilen ve kahramanla bir ruh birlikteliği olmayan yerlerdir. Anlatı kişileri bu mekânlarda yer-öz değişikliğini henüz sağlanamamıştır. Romanda İstanbul, Viyana, Roma, Nis Königsi ve Berlin gibi yerler çevresel mekânlardır.

Romanda çevresel mekânlar, yaşanan olaylara tutunma noktası olmaktan ziyade hatıraların içinde toplandığı anısal mekânlardır. Romanda bu mekânların başında Feridun Hikmet'in evi, Kâmuran'ın okuduğu Dam do Siyon, Millî Resim Galerisi, Bevlü gibi yerler gelir.

2.1.5.6.2. Olgusal Mekânlar

Mekâna ruhunu kazıyan insan, kendi iç dünyasını mekân denilen aynada görür. Olgusal mekânlar, *"İnsan zekâsınca açıkça tasarlanan mekân realitesini"* (Bergson, 1997: 37) kavramamızı, insan mekân ilişkisinin sınırlarını aşkın bir şekilde görmemizi sağlayan yerlerdir. Romanında Feridun Hikmet'in evi, Çamlıca'daki yazlık ev, Kâmuran'ın evi, Saadet Köşkü, Königsi'nin güzel doğası insan mekân ilişkisinin kurulduğu yerlerdir. Anlatı kişileri, Feridun Hikmet ve Kâmuran'ın mekânı yeniden tasarlayarak anlamlandırdığı bu

mekânlar, *"dünyada kurduğumuz inşa ettiğimiz barınaklarımız"*dır. (Şakar, 2006: 82). Olgusal anlamda Çamlıca ve Çamılca'daki yazlık, Königsi' ve Kâmuran'ın evi anlam üreten, kişinin iç dünyasını yansıtan mekânlardır.

2.1.5.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

İşlevsel açıdan anlatı kişilerini olumsuz yönden kuşatan kapalı ve dar mekânlar, *"varlığımızın topografyasının…"* (Yener, 2000: 61) konumlandığı alanı daraltan bir yapıya sahiptir. Romanda Feridun Hikmet'in evi, Berlin, Roma ve İstanbul dar mekândır.

İçtenliğin sesi olan evin darlaşması, olgusal anlamda Feridun Hikmet'in mekândan kaçma isteğinin bir sonucudur. Mediha ile evlendikten sonra taşınılan ev, Mediha'nın, Feridun Hikmet'e yabancılaşması ile darlaşır. Haziran ayında sıcakların başlaması ile içtenliğini yitiren Feridun Hikmet'in evi, onun ve ailesinin yazlığa gelmesine neden olur. Feridun Hikmet bu evde yazarlığını yitirmiş, yaratıcı düşüncesini kaybetmiş bir durumdadır. Bundan ötürü evden kaçarak yeni bir mekâna sığınma ihtiyacı duyar.

"Geçmiş günleri canlandırmak istemiyorum, yeni olarak müthiş bir sıcaktan başka bir şey yok. Şehirden biraz uzaklaşabilsek. Gürültüsüz bir köye gidebilsek… Serin, açık, denize karşı…" (s.21).

Geçmişin sarsıcı anılarının ortaya çıktığı Feridun Hikmet'in İstanbul'daki evi, onun sıkışıp, kendini sorguladığı, uzaklaşılması gereken yerdir.

Mekânın içinde kendini yutulmuş hisseden Feridun Hikmet, kendini yeniden kurmak için evden, gürültüden ve geçmişten kopmak ister. Feridun Hikmet'in İstanbul'daki evi, sıkıştıran ve körelten yönü ile onu parçalara bölerek anıları ve yaratıcı yönünü siler. Tümer, *"Varoluş, mekânsal bir özelliktir."* (Tümer, 1984: 5) diyerek mekânda oturmanın, onu kendine dönüştürmenin ontolojik bir husus olduğunu dile getirir. Kendi evinde yutulduğunu hisseden Feridun Hikmet, kişisel macerasını, bunaltıcı mekândan kaçarak gerçekleştirir. Bu kaçış onun gerçek anlamda aşkı yaşamasına da neden olur.

Romanda bir diğer kapalı mekân, İstanbul'dur. İstanbul, genel olarak dar mekânın zamansal barınağıdır. Romanın öykü zamanında yaşanan sosyal olaylar, Feridun Hikmet gibi diğer anlatı kişilerinin İstanbul'dan kaçmasına neden olur.

"—İstanbul'daki sıkıntı illeti geçti galiba!" (s.27).

Romanda İstanbul anlatı kişilerinin sıkıntı yaşadığı önemli bir yerdir. İstanbul'da yaşanan sosyal ve siyasal çatışmalar, toplumun aydın insanlarını bunaltır. Bu yüzden anlatı kişileri İstanbul'dan kaçmak ister.

"Bugünlerde İstanbul'dan garip hadiseler duyuyorum. Selanik'te bir hareket, hatta bir isyan oldu rivayeti dolaşıyor." (s.93).

İstanbul'da yaşanan iç kargaşa, 31 Mart hadisesinin yaşanması ile mekânı dar ve sınırlı bir mekâna dönüştürür. İstanbul merkezi, bu açıdan, kuşatıcı ve sınırlayıcı mekânların başında gelir.

Kâmuran'ın iç huzuru bulamamasından dolayı Viyana ve Roma, kapalı-dar bir özellik arz eder.

"Viyana'da dört odalı küçük bir apartmanda oturuyordu. Oraya ayak bastığım gün birçok sene birden yaşlanmış gibiydim." (s.103-104).

Kâmuran'ın yaşlanmasına neden olan ve onun mekânla uyuşmasını engelleyen, Viyana, geçmişteki anıların kötü yüzlerinin tekrardan canlandığı yerdir. Asım'ın Mediha ile yaşadığı bu yabancı şehir, onu ağabeyi Asım'a yaklaştırsa da oraya gelmesi bir yuvanın yıkılması sonucunda olur. Kâmuran'ın için bu yönüyle Viyana ve oturdukları apartman, kötü günleri içinde barındıran kapalı-dar mekândır.

Roma, Kâmuran'ın içsel gelişimine izin vermez. Kâmuran'a göre Roma'daki yaşantının Viyana'dan bir farkı yoktur.

"Roma, benim o kadar hem içtimaî hem de şahsi muhitimden bıkmış olduğum bir zamana tesadüf eder ki, oranın müzelerini, kiliselerini, meydanlarını bile gezmek istemedim." (s.114).

Kâmuran'ın kendini gerçekleştirmesine olanak vermeyen Roma ve Viyana, onun İstanbul'a, Çamlıca'ya sığınma ile yalıtık özellikleri yitirir. Dünyanın sayılı güzel şehirlerinden olan ve bir açık hava müzesi özelliği gösteren bu şehirlerde Kâmuran'ın kendini kuşatılmış hissetmesi, mekânın insan üzerinde değişen anlamlandırma ve algılama psikolojisi ile ilgilidir. Kâmuran'ın buhranlı kişiliği, Roma ve Viyana gibi şehirleri ruhsuzlaştırır.

Zira Saadet Köşkü de Kâmuran'ın düşlerinin mekânı olmaktan çıkarak kaktüslerin acı çeken insan bedenlerine dönüştüğü yerdir. Kâmuran'ın hastalanması üzerine gittiği Monte Karlo'daki villa, onun acılarının sığınağı ve mahremi olur. Kâmuran'ın huzur bulmak için geldiği villada ölmesi, villayı kapalı dar mekân haline getirir. Villaya "Saadet Köşkü" adının verilmesi, saadet ve mutluluk mekânı olmasından değil, Kâmuran'ın anılarındaki "Saadet Köşkü" tablosunu içinde barındırmasındandır.

2.1.5.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

'Son Eseri', Çamlıca ve Çamlıca'daki ev, Kâmuran'ın evi, Suphi Paşa Korusu, Königsi'deki göl, orman ve otel açık-geniş mekânlardır.

Feridun Hikmet'in Çamlıca'da kiraladığı yazlık, anlatı kişisinin kendini güven ve huzurda hissettiği bir mekândır. İstanbul'daki bunaltıcı havadan kurtulmak için gelinen Çamlıca'daki ev, yazar Feridun Hikmet'in yaratıcılığının tekrardan ortaya çıkmasını sağlar.

Kahraman, eşi, çocukları Şevket ve Nerime ile büyük bir uyum içindedir. Burası körelen duygu ve bilincin tekrar harekete geçmesini sağlayan kozmik cennetidir. Feridun Hikmet, Çamlıca'daki evde bir baba olarak çocuklarının yanındadır. Eski asabiyeti de mekânın verdiği huzur dolayısıyla geçmiştir.

"Kapıdan dört köşe geniş bir bahçeye giriliyor. Yani on ayak merdiven çıktıktan sonra, çünkü bahçe bir set üstünde. Ev biraz geride…

Nasıl oldu bilmiyorum, fakat bu evin havasında sükûn var. Hemen hiç kavga etmedik, için için birbirimize beslediğimiz kin hiç canlanmadı." (s.26).

Feridun Hikmet'in huzur ve sükûn bulduğu Çamlıca'daki ev, gerek etrafında yürüyüş yolu olsun, gerekse bahçesinde güzellikler olsun anlatı kişilerine mutluluk verir. Evin geniş bahçesi, anlatı kişilerinin psikolojik olarak rahatlamasında içten dışa doğru akmalara neden olur. Evin dışındaki mor salkımlar, dış dünyanın insanı kuşatan anılarının imgesidir. Yazarın hanımannesinin evi olan *"Mor Salkımlı Ev",* onun bilinçaltındaki özlem ve mutlulukların kaynağıdır. *"İçimde mor salkımlı bir ev var, Beşiktaş taraflarında idi. Çocukluğum o evde geçti, gittim aradım, buldum."* (Adıvar, 2008: 14). Mor salkım; çocukluğun, anıların bir imgesi olarak Çamlıca'daki evin ruhuna siner. Yazarın anılarındaki bu geniş mekân, Feridun Hikmet'in hayata yeniden katılmasına sıradanlaşan yaşamın akışını kırarak düş kurmasını sağlar. Ev, bir düş mekânı olarak yeşil çamların arasında insanı kendine çağırır.

Ev imgesinin bir anılar barınağı olması, evin bizi geçmişimize bağlamasından kaynaklanır. Ev, *"beden, ruh ve dış dünya arasında etki yapan temayülleri"* (Peat, 1996: 11) gizemli bir şekilde içinde taşır. Kâmuran'ın, Çamlıca'daki evi de geleneksel değeri yansıtması açısından önemlidir. Evin özelliklerinden yola çıkarak Kâmuran'ın ruhunu ve kişiliğini daha iyi anlayan Feridun Hikmet, evin onun iç dünyasını bir ayna gibi yansıttığını anlar. Zira Kâmuran'ın evi, onun ruhsal dünyasını dışa yansıtır. Evdeki eşyaların konumu ve özenle yerleştirilmiş olması, ruhların barınağı olan evi sıcak, koruyucu bir beden haline getirir. Kâmuran'ın evi, onun kişiliğinin simgesel düzeyde dışa sızan yüzüdür. Kâmuran'ın Avrupa'da rahatsızlanması üzerine geldiği Çamlıca'daki ev, geleneksel değerlere bağlı anlatı kişisinin geçmişi ile en önemli bağını simgeler. Batılı bir eğitim alması ve Batılı şekilde yaşamasına rağmen, Kâmuran'ın evini Türk kültürüne uygun şekilde düzenlemesi, onun özünde kendi değerlerine bağlı olduğunu simgeler. Bu yüzden Münire ile Mediha Kâmuran'ın evini görünce şaşırır.

"—Kâmuran'ın evi çok şairane, ahşap eski, üstü hanımeli, menekşe gülü sarılı. Hele bahçedeki o iki büyük çınara bayıldım. Evin içi senin istediğin gibi Feridun. Alaturka döşenmiş." (s.46).

Kâmuran'ın alaturka döşenen evi, geleneksel yapısı bozulan ev, evren kurma mitosunun insanı kendi geçmişi ile yüzleştirmesi sonucunda şaşkınlığa dönüşür. Kâmuran'ın düşünsel dünyasının dışa yansıyan imgesi olan *"eski, üstü hanımeli menekşe gülü sarılı"* ev, içtenliğin ve kökenin hal zamanında simgesidir. Evin bahçesinin ortasında bulunan çınarlar, tarihselliği ve geçmişi hatırlatması açısından önemlidir. Kâmuran'ın geçmişin ruhuyla kurduğu ve kurguladığı bu ev, atalar ruhunun zamana direnen bir yüzüdür. Çınarlar, bütün haşmeti ile bize geçmişin mutlu güzelliklerini sunar.

Romanda Königsi'de bulunan otel, civarındaki gezinti yerleri ve göl, aşkın ve yeniden dirilişinin mekânsal simgesi olur. Kâmuran'ın hastalığının iyileşmesi için geldiği bu mekân, Feridun Hikmet'in oraya gelmesiyle açık geniş mekâna dönüşür. Königsi, Kâmuran ve Feridun Hikmet'in *"kendi oluşlarını fark ettikleri"* (Narlı, 1998: 98) ilk sığınaktır.

"Hava berrak, gök mavi, rüzgâr üşütmüyor, güneş yakmıyor, ışık göz kamaştırmıyor. Etrafımın güzelliğinde yumuşak bir muhabbet, şefkat varmış gibi gönlümü okşuyor ...

Burası Königsi" (s.134).

Feridun Hikmet'in, Kâmuran'ı görmek için geldiği Königsi, avare günlerden sonra mutluluğun gönüllerde tekrardan yeşermesi için adeta bir cennettir. Feridun Hikmet'in otele yerleştikten sonra bir çocuk gibi pencereye koşarak göle bakıp mutlu olması, mekâna anlam kazandıran insanın psikolojisini yansıtır. Zira burada gölün üzerinde dalgalar dahi tatlı tatlı gelip gider ve onu kendine davet eder. Göl, Feridun Hikmet'in bilinçaltıdır ve üzerinde tatlı tatlı vuran dalgalar ise bilinçaltında bastırdığı Kâmuran'ın aşkıdır.

"Tatlı tatlı gidip geliyor. Ve ben bu dalgayı içimde hissediyorum." (s.135) Bilinçaltının simgesel düzlemde mekânı olan göl, aşk dalgalarının yüzeye çıkması ile Feridun Hikmet'i, Kâmuran'a yaklaştırır. Kâmuran'ın Königsi'ye gelip otele yerleşmesi ile burası aşkın ve sıcaklığın sığınağı olur. Kâmuran ile Feridun Hikmet burada aşklarını itiraf ederler. Kâmuran, bakire Hz. Meryem'in kişiliğinde burada yüceltilir. Bu yönüyle Königsi, içtenliğin ve mutluluğun mekânıdır.

2.1.5.7. Şahıs Kadrosu

2.1.5.7.1. Başkişi

'Son Eseri' romanın başkişisi Feridun Hikmet'tir. Feridun Hikmet, romanda tematik güce yön veren temel kişidir. Feridun Hikmet, romanın anlatıcısı olarak büyük bir

derinliğe sahiptir. Feridun Hikmet, otuz yedi yaşında, evli, Şevket ve Nerime adında iki çocuğa sahip tanınmış bir yazardır. *"Otuz yedi yaşındayım ve romancıyım. Hayatımı yazılarımla kazanırım."* (s.15). Asım ile karısı Mediha'nın arasını bozup daha sonra Mediha ile evlenip kurduğu yuva, zamanla onun da mutsuz olmasına neden olur. Çünkü Mediha, daha çok bedensel arzuların bir simgesidir. Oysa Feridun Hikmet, aydın ve modern bir insan olarak kendi ruh arkadaşını arar. Zamanla Mediha ile aralarında düşünsel farklılıkların onun yaratıcı dünyasını kısırlaştırır. Yanlış yapılan evlilik ve yaşamın bunalttığı Feridun Hikmet, İstanbul'un bunaltıcı havasından kurtulmak için Çamlıca'da bir yazlık kiralar. Burada tekrar yaratıcı muhayyilesini harekete geçirmeyi arzular. Çünkü ona göre yazmak, tıpkı yaşamak gibidir. Bir sanatkârın görevi hayattaki *"garip ve tezatla dolu"* (s.80) yaşamı sunmasıdır.

"Şöhret? Bu kısa süren zevk. Para? O bir gaye değil fakat sarf etmeyi sevdiğim bir şey. Onun için biraz kıymeti var. Düşünüyorum. Eğer yazmaktan para ve şöhret gibi iki geçici kıymet ve zevk elde edemezsem acaba yazı yazar mıydım?...

Bence yazmak yaşamakla bir." (s.15).

Şöhreti seven ancak paraya önem vermeyen Feridun Hikmet, Mediha ile evliliğinden sonra roman yazamaz. Roman yazamadan geçen günler Feridun Hikmet için ölmek gibidir. Yazar, böylece Feridun Hikmet'in bakış açısıyla bir romancıda olması gereken özellikleri de ortaya koyar.

" Yazılarımı kendi hayatımdan çıkardığımı iddia edenler tamamen yanılmıştır. Ben sanatımı kendimden değil başkalarının hayatından aldım, yani tufeyli bir mahlûk gibi başkalarının hesabına, başkalarının hislerini ve fikirlerini kullandım…Yalnız kendi tecrübelerini yazmaya kalkan romancı çabuk tükenir." (s.16)

Romancının konu anlamında çok zengin bir sahaya sahip olduğunu belirten Feridun Hikmet, iyi yazarların başkalarının yaşam ve tecrübelerini, kalp ve kafalarından içinden geçenleri yazması gerektiğini belirtir. Ayrıca ona göre eserlerinde durmadan kendi hayatını anlatan yazarlar yazma edimlerini körelterek kısır bir döngü içine girer. Bu yüzden Feridun Hikmet de insanın psikolojini ve iç dünyasını yansıtan romanlar yazar. "İflas" ve "Lâyemut" adlı eserlerle bireyin kendi içindeki mücadelesini yansıtır. Yazdığı iki romanında da bireyin aşk açısından ötürü çektiği acılara yer veren Feridun Hikmet, kendi hayatının eserlerinin merkezine oturtur. "İflas" adlı esrinde birbirlerini çok seven iki erkek kardeşin aynı kadını aşık olmaların dolayı birbirlerine karşı sevgilerinin nasıl yok olup iflas ettiğini anlatır. Burada iki kardeş kendisi ile kardeşi İbrahim hikmettir. Aynı kadına yani Mediha'ya aşık olmaları çocukluktan beri birbirini çok seven iki kardeşin arasını açar.

Nitekim İbrahim Hikmet bu yüzden Anadolu'ya gider. *Lâyemut* isimli romanında ise mutsuz evliliği konu eden Feridun Hikmet'in aradığı mutluluğu bulamayan eşlerin hayal kırıklıklarını ele alır. Bu iki romanda da kendi yaşantısı ön plandadır. Zira roman yazmak onun hayatının bir parçasıdır ve bu parçalar birleşerek ona büyük bir şöhret kazandırır.

Feridun Hikmet, çocuklarına içten bağlı duyarlı bir babadır. Özellikle kızı Nerime'ye çok düşkündür. Çamlıca'da yazlıkta yitirdiği mutluluğu yeniden bulmaya çalışan Feridun Hikmet, Kâmuran ile tanışır. Kâmuran'ın kurşuni renkte başörtüsü, onun korkularının ve heyecanının başlıca nedeni olur. Daha önceden *"Kalbim, üstünü yabani ot bürümüş bir tarla gibi. Onları ayıklamadan artık yeni bir şey çıkmaz."* (s.39) diyen Feridun Hikmet, aşk ve kavuşamama sancısı çeker. Bu acı, onun yaratıcı muhayyilesini tekrardan harekete geçirir. Yalnız olmadığını, ruhunun bir eşi olduğunu kavrar. *"Yalnız değilim, başkasının parçasıyım."* (Yalom, 2001: 596) anlayışını benimseyen Feridun Hikmet, artık yeni bir romanın başlangıcındadır.

"Kâmuran'la ilk tesadüfümüzden sonra yazılan son satırları bir daha okudum. Alâ... Gençliği alakadar edecek bir roman başlangıcı gibi." (s.38).

Bireyin yeni bir başlangıç aşamasında olması, yeni şeylerin bir parçası olması ile mümkündür. Feridun Hikmet'in yeni hayat başlangıçta olmasına neden olan, Kâmuran'dır. Ancak Kâmuran, karısını Mediha'yı elinden aldığı Asım'ın kız kardeşidir. Bu durum Feridun Hikmet'e büyük azap verir. Çünkü ona göre Asım'ın, Kâmuran üzerinde büyük tesiri vardır. Bu yüzden Feridun Hikmet, Asım'ı kıskanır. Kıskançlık duygusu, Feridun Hikmet'in etrafındaki kişileri kendine yaklaştırmasında büyük bir acı kaynağıdır. Romanın sonunda Kamuran'ın arkasından Avrupa'ya giden Feridun Hikmet bir çıkmaz sarmalında kendi benliğini keşfeder. Kamuran ile Könsig'ni de yaşanan güzel günleri, onun evli ve çocuklarının olmasından dolayı çıkmaza girer. Zira Asım da Feridun Hikmet'in kardeşine mutluluk değil açı getireceğini düşür. Romanın sonunda kızı Nerime'nin ölümü haber alan Feridun Hikmet aşkını kalbine gömerek oradan ayrılır.

Sonuç olarak Feridun Hikmet, Batılı yaşamı kendi değerleriyle sentezlemiş aydın bir insandır. Kâmuran'ın aşkını tanımasının, yaşamın anlamını kavramasına yardımcı olan Feridun Hikmet, başkişinin kişisel macerasına katkı sağlar. Feridun Hikmet akıllı, her şeyi genişçe düşünen; ancak hayatta aradığı ruhsal aşka ulaşamayan bir kişidir. Para ve şöhreti onun için asıl olan yazmak, yaşamaktır.

2.1.5.7.2. Norm Karakterler

Romanda Feridun Hikmet'ten sonra en fazla derinliğe sahip olan Kamuran'dır. Kamuran yer yer konum itibariyle başkişinin önüne geçer. Kâmuran, küçük yaşta anne ve

babasını kaybetmiş, ağabeyi Asım'ın yanında büyüyen ve ona derinden bağlı bir kişidir. Asım, Kâmuran'ın kişisel gelişiminde büyük rol oynar.

"Ben anasız büyümüş bir çocuktum. Benliğimi ilk idrak ettiğim zaman dünyama hâkim olan kardeşimdi. O, dünyadaki korkunç şeylerden beni muhafaza eden, iyi şeyleri bana veren benim için hep o sevgili kardeşti." (s.96).

Çocukluğunun en güçlü iyilik imgesi olan kardeş, Kâmuran'ın gelecekte hayata tutunmasını da etkileyecektir. Asım'ın evlenmesi Kâmuran'ı derinden sarsar. Mediha ile evlenen Asım, Kâmuran'ı, *"Dam dö Siyan'a"* (s.101) okumak için gönderir. Okulda Hemşire Terez, Kâmuran'a Hıristiyanlığı sevdirmeye çalışsa da o, kendi dinine daha da sıkı sarılarak okuldan mezun olur. Kâmuran, küçük yaşta olmasına rağmen, hayata kendi görüş ve tavrıyla yaklaşan biridir. Bildiği ve inandığı değerlere sıkı sıkı sarılır.

"Hemşire Terez'in tesiriyle benim kadın kahramanlarım Allah'a âşık olanlar, insaniyete ömrünü vakfedenlerdi. Ders, musiki, resim. Hemşire Terez ve o zamanlarda beş vakit kıldığım namaz, kalbimi, kafamı doldurdu." (s.100).

Okulda yapılan misyonerlik faaliyetlerine rağmen iyi bir Müslüman olarak okuldan ayrılan Kâmuran, yeni Türk kadınının sadece çocuk eğitiminde değil; müzik ve resim alanlarında kendini kanıtlayacağını gösterir.

Kâmuran, okuyan aydın bir Türk kadını olarak ağabeyinin karısı Mediha'yı elinden alan Feridun Hikmet'i yakından tanır ve Feridun Hikmet'in "İflas" ve "Lâyemut" adlı romanlarını okuyarak onları tahlil etmiştir. Kâmuran'ın bir kadın olarak dönemin sanatsal faaliyetlerini yakından takip etmesi, sanata meyilli kişiliğinin bir sonucudur.

Kâmuran, resimle uğraşan kadın olarak Türk romanına yeni bir kadın tipidir. Kâmuran'ın resimleri Batı'daki resim sanatının yeni bir hüviyetidir. Rozeti'nin kadın figürleri içeren resminden etkilenen Kâmuran, kendi resim dünyasını resimlerde yaratır. Feridun Hikmet'in Kâmuran'ın resimlerinden etkilenmesi, sanatsal açıdan kadının ön plana çıkarılmasına yöneliktir.

"Bunları Kâmuran müzelerde kopya etmiş olacak. Beni pek alakadar etmedi, ama nezaketen durdum, baktım. Bir tanesi Rozeti'nin mahut bir kadını. Vücudu iskelet gibi uzun, yassı, kafa at kafası gibi, kemiklerin hepsi meydanda." (s.52).

Sanatın insanları birbirine yaklaştıran gücü, milletleri birbirine yaklaştırdığı gibi insanları da birbirine yaklaştırır.

Batılı eğitim alarak büyüyen Kâmuran, Doğulu değerlerle Batılı değerleri kendinde sentezleyen yeni ve modern kadın imgesidir. Bir kadın olarak Kâmuran'ın resim yapıp, bunu dostlarına göstermesi, Türk kadınının yaşamış olduğu değişimi gösterir. Kâmuran

"merkezi kahraman" (Göçgün, 1996: 137) olarak, aşkın acısını kıskançlığın çıkmazını yaşayan ve bunu bir sanatçı mizaçla hayatına katan bir kişidir. Yazar'ın *"Mukaddime"* kısmında belirttiği gibi Kâmuran, Ressam Müfide Kadri'nin romandaki kimliğidir. Müfide Kadri'nin erken yaşta ölmesi, romanda Kâmuran'ın da erken yaşta ölmesine kaynağını teşkil eder. Kâmuran'ın yaptığı *"Son Eseri"* Saadet Köşkü mutluluğu bulunmayan bir kadının düşlerini resme aktarmasını sağlar.

Feridun Hikmet'in kardeşi İbrahim de norm bir karakterdir. İbrahim, Feridun Hikmet'in küçük kardeşidir. Yengesi Mediha ile aralarında bir şeylerin olduğu söylentisi çıkınca evi terk ederek Anadolu'ya geçer. Halazadeleri Münire kendisine aşık olmasına rağmen bu aşka cevap vermeyen İbrahim, Anadolu'da kasabalı bir kadın ile evlenir. İbrahim, romanda tam bir *"Maksat Adamı"*dır. Yeni ve ideal insan yaratma peşinde koşan İbrahim, fedakâr kişiliği ile ülkenin yeniden kalkınmasını ve gelişmesini arzular.

Anadolu'da evlendiği kadının ölmesi ile kendini ülkesine adayan İbrahim, Meşrutiyet ihtilalini hazırlayanlar arasındadır. İttihat ve Terakki'nin fedai denilen örneklerinden olan İbrahim, *"kendini başkalarına hizmete adayan, şahsi menfaatlerini unutmaya çalışan adam"* (s.120) olarak ortaya konur. Onun ruhunda *"sari bir iman, bir gençlik var"*dır (s.120) İbrahim, toplumu yeniden kurmak ve geleceği şekillendirmek için çocuklara büyük önem verir. İbrahim bu yönüyle romanda yeni ideal Türk bireyini simgeler. Onun kendilik değerlerine bağlı bir gençlik yetiştirme arzusu yazarın romanlarında vermek istediği temel konulardan biridir.

2.1.5.7.3. Kart Karakterler

Romanda Mediha, Münire Asım ve Madam Angelz kart karakterlerdir. Bu iki kadın, etrafındaki erkekleri bedensel yönden kendilerine çağıran *"içkinliğe mahkûm edilmiş"* (Direk, 2009: 15) kişilerdir.

Aşkın değersel açıdan anlamını yitirmesi ve değersizleşmesini kendi kimliğinde bir saplantıya dönüştüren Mediha, Asım'ın eşi olarak mutsuzluğun kaynağıdır. Mediha, Feridun Hikmet'i kardeşi İbrahim'den ve Kâmuran'ı ise Asım'dan uzaklaştıran kişidir.

"Ömrümün ilk hâdisesi Asım'ın evlenmesidir. Halamın kendi evladı olmadığı için Asım'ı yanına evlendirdi. Mediha Yenge'nin intihabı da biraz hariciye mesleğinin tesiriyle oldu. Fransızcayı iyi bildiği söyleniyordu ve zengindi." (s.98).

Mediha, rakip bir güç olarak romana dâhil edilir. Asım ile evlendiğinde yirmi beş yaşında olan Mediha, derhal Asım'ı kendine bağlar. Bu durum, Kâmuran'ı mutsuz eder. Onun mutsuzluğunun sebebi, Kâmuran'ın Asım'ı Mediha'dan kıskanmasıdır.

"Bu izdivacın ilk seneleri Asım'ı ne kadar mesut etti ise beni de o kadar bedbaht yaptı. İçim hasetle, kıskançlıkla yandı durdu." (s.99).

Mediha kıskançlığın kaynağı olarak başkişinin elinden en sevdiği varlığı alırken Asım'ın *"dünyada kendine ait bir yeri parsellemesine"* (Direk, 2009: 18) ve yaşamın çirkinliklerinden uzaklaşmasına katkı sağlar. Ancak zamanla Mediha'nın Asım'dan uzaklaşmasıyla aralarındaki ilişki trajik bir hal alır.

"Mizaçları birbirinden bu kadar başka iki insan o zaman ayrılsaydılar çok iyi olurdu. Fakat Asım'ın düşkünlüğü Mediha'nın kayıtsızlığı derecesinde arttı. Bir odada otururken o mütemadiyen Mediha'ya sokulur, ya eline dokunur ya saçını okşar, hulâsa, her an onu iz'aç eder dururdu. Ve Mediha, Asım'a karşı duyduğu titizliği, hırçınlığı, ondan ne kadar hoşlanmadığını hiç saklamazdı." (s.101-102).

Mediha ile Asım farklı dünyaların insanlarıdır. Mediha, dünyaya bedensel arzularıyla baktığı için Asım'ın dünyasında kendine ait değerler bulamaz. Bu durumu Kâmuran şöyle açıklar:

"Onun zevki ve hayat telakkileri benden çok başkadır. Daha doğrusu bana ekserisi yabancı gelir. Hatta halamın muhiti onu açıktan açığa yabancı bir kadın gibi görür ve Asım'ın ona tutkunluğunu bir türlü izah edemez." (s.102)

Mediha'nın yabancılaşmışlığı, onun ötekine dönüşmesiyle kendisine yeni bir yaşam sunar. Ötekine dönüşme, kocasını bırakıp başka bir erkekle evlenmesi ile geleneksel açıdan değer yitimine uğradığını gösterir. Feridun Hikmet ile evlenen Mediha, gösterişten hoşlanan bir kadındır. Bu yüzden Feridun Hikmet'in manevi hayatı onun için bir anlam ifade etmez. Çünkü Feridun Hikmet ile de aralarında bir yabancılık vardır.

Mediha, bedensel yönü ile hayata bağlı olan modern ve akıllı bir kadındır. Aldığı kararları hiçbir şeyden kaçmadan hayata geçiren Mediha, etrafındaki insanları oltasına takılan bir balık gibi istediği noktaya çeker. Ona göre ruh bütünlüğü önemli değildir.

Romanda bir diğer önemli kart karakter Asım'dır. Romanda başkişi Feridun Hikmet ile devamlı bir çekişme içinde olan Asım, Kâmuran'ın erkek kardeşi Feridun Hikmet'in karısı Mediha'nın eski kocasıdır. İyi bir eğitim almış, küçük yaştan itibaren Kâmuran'ın bakımı ile ilgilenen Asım, ona hem bir anne hem de bir baba olmuştur.

"Aramızda hayli yaş farkı vardı. Onu en evvel çok güzel bulduğum sultanî talebesi üniformasıyla hatırlarım. Yalnız o evde iken bir şeyden korkmazdım, yalnız o olduğu zaman içim neş'e ve sevinçle dolardı. Ona mukabil kardeşime bir tek hükmeden mahlûk da bendim. Çünkü o küçük yaşından beri vakur, etrafına hürmet hissi veren bir insandır. (s.97).

Asım'ın koruyucu ve kollayıcı kişiliği Kâmuran'ı sıcakça sarar. Babasının etkisiyle hariciye memuru olan Asım, halasının isteği üzerine görücü usulü ile Mediha ile evlenir Batılı bir yaşam biçimini benimsemiş ve Paris'te vezne kâtiplik görevine kadar üstlenen bir

kişinin görücü usulü evlenmesi biraz şaşırtıcıdır. Ancak bu evlilik; Asım'ın tutku ve arzularını arttırırken Mediha'nın ondan uzaklaşması, hatta onu ciddiye almaması üzerine mutsuz bir evliliğe dönüşür. Görücü usulü ile evlendiği, aralarında bir ruh bağı olmayan Mediha'nın kendisini terk etmesi ile Asım büyük bir bunalım yaşamasına neden olur.

Asım, Batılı bir tip olarak Avrupa'da Roma, Viyana ve Paris gibi yerlerde görev yapmış, kendi değerlerine bağlı bir kişidir. Bu yüzden eski karısının kocası Feridun Hikmet'in, kardeşi Kâmuran'a sokulmasını istemez ve hatta onu erkeklerden uzak tutmak için evlenmeyecekleri üzerine beraber yemin ettirir. Romanda Kâmuran bu yenine sadık kalan olurken Asım, Madam Angelz ile evlenerek bu yemini bozar. Kendi hırsları yüzünden kardeşi ile Feridun Hikmet'in bir araya gelmesine izin vermez. Her fırsatta Kâmuran'ın kendine duyduğu hisleri kullanarak Feridun Hikmet'in ona yanaşmamasını sağlar. Ahlaki açıdan olumlu bir kişi gibi görünse de romanda Feridun Hikmet'in en önemli rakibidir.

Romanda Münire de kart karakterdir. Feridun Hikmet'in halazadesi olan Münire basit, tahlilci değişken bir kişiliğe sahiptir. Aşkı için savaşmayan Münire hem Mediha hem de Feridun Hikmet tarafından fazla sevilmez. Bu yüzden Mediha, onu Çamlıca'daki yazlıktan uzaklaştırmak ister.

Madam Angelz de kart bir karakterdir. Asım, eşi Mediha'dan ayrıldıktan sonra *"onunla teselli buluyor."* (s.90). Kâmuran tarafından da sevilen bu kadın, diplomatik cemiyetin Viyana'da başlıca kişilerindendir. Eski, kibar bir ailenin tek kızıdır. İyi bir eğitim almış olan Madam Angelz Fransızca ve İtalyancayı çok iyi bilir. Asım ve Kâmuran'a yardımcı olan bu kadın, iki kardeşin koruyucu meleğidir. Asım'ın, Kâmuran'ı Feridun Hikmet'ten uzak tutmak için görevlendirdiği Madam Angelz, Feridun Hikmet ile Kâmuran'ı aşkın büyüyüp yeşermesine engel oluşturur.

Kâmuran'ın, Dam dö Siyon mektebinde hocası olan Hemşire Terez de kart bir karakterdir. Hemşire Terez, Asım'ın eşi Mediha ile Viyana'ya gittiği yıllarda yalnız başına kalan Kâmuran'a yardımcı olur. Kâmuran, Dam dö Siyon'da geçen üç yıl içerisinde Hemşire Terez desteği ile resim ve musiki alanında kendini geliştirir. Ancak dini değerlerine bağlı sıkı bir Katolik olan Hemşire Terez, Kâmuran'ı Hıristiyan yapmaya çalışsa da buna muvaffak olamaz. Ancak istemeyerek Kâmuran'ın iyi bir Müslüman ve kuvvetli bir din duygusuna sahip olmasını sağlar.

Romanda kart karakterler fazla derin bir şekilde ele alınmamıştır. Bunun nedeni başkişi ve norm karakterlerin kendi içlerinde yaşadıkları içsel çatışmalardır. Bu çatışmaların merkezini kıskançlık oluşturur.

2.1.5.7.4. Fon Karakterler

Romanda Feridun Hikmet'in çocukları Nerime ve Şevket, Hemşire Terez, Kâmuran'ın halası, Cemal Bey, Ahmet Şerif, Doktor Şadi ve Doktor Sabri fon karakterlerdir. Bu kişiler romanda olayların sosyal açıdan gerçeğe uygun bir şeklide oluşmasını sağlayan figüratif kişilerdir. Psikolojik derinlikleri fazla verilmeyen bu kişiler, olayların akışında fon görevi üstlenir.

Nerime ve Şevket, Feridun Hikmet ile Mediha'nın çocuklarıdır. Şevket; askerlik mesleğine düşkün, fazla kinci olmayan bir çocuktur. Nerime ise babasına çok düşkün, onu etrafındakilerden kıskanan, aşırı duygusal bir kız çocuğudur. Nitekim Nerime'nin romanda ölmesi, Feridun Hikmet'in aşk düşlerini parçalar. Bu yüzden hemen Königsi'den ayrılıp İstanbul'a döner. Nerime; temizliğin, saflığın ve sevginin simgesidir. Zira Feridun Hikmet'in rüyasında Nerime ve Kâmuran'ı aynı gelinlik içinde görmesi ve ikisini de elinden kaçırması onun hayatta önemsediği kişileri yitireceğini gösterir.

Kâmuran'ın halası geleneksel Türk kadınının bir imgesidir. Kâmuran'ı belirli yaşa kadar yanında alıkoyan bu kadın onun yetişmesinde önemli bir yere sahiptir. Ancak yazar, romanda bu kadını fazla anlatmaz. Halayı Asım'ın Mediha ile evlenmesi hususunda görürüz ve bu noktadan sonra romanda silinerek kaybolur.

Cemal Bey de fon karakterdir. Berlin Sefaret Ataşemilteni olan Cemal Bey, Almanya'yı ve Almancayı iyi bilen *"Bıyıkları Kayzevari, yani yanaklarına doğru kıvrılan iki sarı akrep kuyruğu. Kafa kabak gibi traşlı. Gözleri mavi, genç dinç bir adam"*dır. (s.108)

Cemal Bey, romanda Kâmuran'ın Asım tarafından evlendirilmek istendiği kişidir. Mizaç olarak biraz farklı biridir. Kâmuran'a aşık değildir; ancak onunla evlenmeyi ister.

Doktor Şadi ve Sabri, Kâmuran'ın hastalığını tedavi etmek için görevlendirilmiş kişilerdir. Romanda sadece Kâmuran'ın hastalığı konusunda karar alınırken bu kişilerle karşılaşırız. Doktor Şadi, Münire'nin kocası ve Kâmuran'ın özel doktorudur.

Ahmet Şerif, romanın son bölümlerinde karşımıza çıkar. Bu bölümlerde Kâmuran'ın ölümü sonrasında yazdığı makaleler ile Kâmuran'ın ölümünü açığa kavuşturur. Şafak gazetesinin muhabiri olarak kumarbazların psikolojilerini tetkik etmek için Monte Karlo'ya gelen Ahmet Şerif, yol kenarında bulunan villayı merak eder ve adının Saadet Kökü olduğunu ve ünlü ressam Kâmuran'ın ölmeden önce kaldığı yer olduğunu öğrenen Ahmet Şerif; romanda Saadet Köşkü'nün anlatılmasında, Kâmuran'ın burada yaptığı resimlerin okuyucuya aktarılmasında karşımıza çıkar. Dışarıdan bir bakış açısıyla Kâmuran'ın resimlerini, hayallerini ve durumunu yorumlar.

2.1.5.8. İzleksel Kurgu

'Son Eseri' romanı toplumsal anlamda yaşanan değişim ve dönüşümler sonrasında bireyin kendini yeniden kurma çabası içinde olduğu bir eserdir. Romanda ressam bir kızla evli bir yazar arasında yaşanan yasak aşk, kıskançlığın gölgesinde büyümeye çalışır. Ancak mutluluk, ailevi bağlar yüzünden kötü bir yazgıya dönüşür. Roman, evlilik olgusunun, aşk acısının ve kıskançlık yoklamalarının sağlam psikolojik çözümlemelerle ele alındığı bir eserdir. Romanda dramatik aksiyon ve entrik kurguyu sağlayan değerler *"KORA"* (Korkmaz, 2002: 273) şemasındaki gibi sınıflanır.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	**Karşıt Güç/Karşıdeğer**
Kişiler Düzeyinde	*Feridun Hikmet, Kâmuran, İbrahim, Nerime*	*Mediha, Münire, Hemşire Terez, Asım, Madam Angelz*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk, Sevgi, Bağlılık, Sadakat, Mutluluk, Evlilik, Sanat, İnanmak*	*Benlik Parçalanması, Yasak Aşk, Yabancılaşma, Kıskançlık, Ölüm, Metalaşma, Misyonerlik*
Simgeler Düzeyinde	*Saadet Köşkü, Hz. Meyrem, Hz İsa, Çocuk, Göl, Çamlıca, Ev*	*İstanbul, Viyana, Beden, Kaktüs*

Taplo-5: *Saadet Arayan Bireylerin Yaşadığı Çatışmalar*

2.1.5.8.1. Aşk/Sevgi

'Son Eseri' romanında sevgi ve aşk, insanları birbirlerine bağlayan aktif ve tutkulu bir güçtür. Romanda aşk edimi, başkişi Feridun Hikmet ile romanın aslî kadın kahramanı Kâmuran'ı birbirine yaklaştırır. Ancak bu birliktelik geçmişin kötü kalıntıları yüzünden bilinçaltına atılarak gizli yaşanır. Bu aşkın gizli yaşanmasının nedeni Feridun Hikmet'in, Kâmuran'ın ağabeyi Asım'ın eski eşi Mediha ile evli olmasıdır. Feridun Hikmet, Mediha'ya bedensel bir aşkla bağlanmış ve zamanla bu başlılık bir alışkanlığa dönüşmüştür. Sıradanlaşan yaşam içinde sıcaklığını yitiren aşk ve sevgi, Şevket ve Nerime'nin doğması ile bir yuvaya dönüşür. Ancak Feridun Hikmet, Kâmuran'ı gördüğü an sıradanlaşan yaşamın, yaratıcı gücü öldürdüğünü anlar ve Kâmuran'ın büyülü dünyasında kendini kaybeder. Çünkü aşk bir başlangıç, farkına varış ve yeniden doğuştur. Kalbinin üstü yabani otlarla kapatılmış olan Feridun Hikmet'in, Kâmuran'ı tanıması bu otları temizleyecek; Feridun yeniden yaşama katılacaktır.

"İkimiz de birbirimizi, yol keşfine çıkmış birer mühendis gibi ölçüyoruz. Başında gene uzun, beyaz bir tül sarılı, uçları arkaya atılı. Yüzü güneşte altın gibi yanmış." (s.41).

Feridun Hikmet, hayatına aşkın çekim gücü olan Kâmuran'ın girmesiyle yitirdiği içsel duygularını yeniden keşfeder. Aşk ve *"Sevginin üretici, yapıcı ve paylaşımcı doğası"* (Özher, 2009: 159). Feridun Hikmet'i Kâmuran'a doğru iter. Bu itiliş, Kâmuran'ın Asım'ın kardeşi olduğunun öğrenilmesi ile gizli bir aşka dönüşür. Zira Feridun'un karısı Mediha, Kâmuran'ın önceden yengesidir. Feridun Hikmet, ulaşılmaz bir aşkın pençesinde *"bir fırtına alameti"* (s.49) yaşamaktadır. Fırtına, aşkın sarsıcı ve insanı kuşatıcı olduğunu imgeler. Feridun Hikmet, gönlünü Kâmuran'ın güzelliği doldurduktan sonra büyük bir fırtına içine düşürür. Fırtına simgesel anlamda Feridun Hikmet'in iç çatışmalarını, bunalımlarını ve çıkmazlarını gösterir. Nitekim kendisi evli Kâmuran ise kardeşi Asım'a içten duygularla bağlı güzel bir kadındır. Aşk ateşini içinde hep kardeş sevgisi ile bastıran Kâmuran, Feridun Hikmet'e gözleri ile sevgi ve aşka muhtaç olduğunu bildirir. Aşkta göz simgesi, içsel dünyanın dışa yansımasıdır. Göz, birleştirici ve yakınlaştırıcıdır. Gönlün dışarıya akan, bakan, simgesidir.

"Bu gözler, yaşamamış, sevmemiş ve sevilmemiş bir kadının gözleri. Bunlara bakarken ekseriyetle hiç sevmediğim bir kelimenin hakiki manasını bana sezdirdi. Bakire... Bu kelimenin ifade ettiği kadın her erkeğe biraz korku verir zannediyorum." (s.54).

Kâmuran, temiz ve el değmemiş bir kadın olarak aşkın bekâretini temsil eder. Aşkta bekâret erkeğin korkmasına neden olan bir gerçektir. Feridun, bu korkuyla Kâmuran'ı içten içe sever ona bakmaktan onu düşünmekten kendini alıkoyamaz. Zira bu yüzden Kâmuran ile ağabeyi arasındaki yakınlığı dahi kıskanır. Kâmuran'ın Asım'a bağlılığı aşkın daha da derinlere gömülmesine neden olur. Çünkü Asım, Kâmuran'ın dünyada en çok sevdiği ve tutkuyla bağlı olduğu kişidir.

"Asım Bey'le geçmiş ömürlerini baştan başa tahlil ediyorum. Bu kadar sene el ele baş başa yaşadığı bu sevgili kardeş kadar kimse ona yakın olamaz. Bu adamı Kâmuran'dan kıskanıyorum… (s.74).

Kıskançlık aşkı büyüten, fazlası ise aşkı yok eden bir duygudur. Feridun Hikmet'in Asım'ı kıskanması imkânsız bir aşkın kurbanı olmasından dolayıdır. Bu imkânsız aşk, onun gönlünde ölen duyguların yeniden dirilmesi anlamına gelir. Kâmuran'ın hastalanıp İstanbul'dan ayrılmasından sonra Feridun Hikmet tarafından yazılan aşk mektubu, aşkın dile gelmiş halidir.

"Mübalağa etmeden sizi temin ederim ki, sizi tanıdığım gün benim için yepyeni bir devir başladı. Adeta bir şeye inanmayan bir adamın gönlüne ilahi bir haber gibi nazil olmuştunuz. Mesih nefesi gibi ölü bir vücuda yeni bir ruh aşılıyordunuz." (s.80).

Aşk, diriltici bir güç olarak aşığa yeni bir ruh üfleyerek onun kendini keşfetmesini sağlar. Feridun Hikmet de imkânsız yasak aşkının kendi gönlüne inmesi ile yeniden doğar. Aşk bu yönüyle *"aşığın ver ettiği yarattığı bir şeydir"* (Canbaz, 2006: 75) ve aşığa yeni bir başlangıç sunar. Feridun Hikmet'in, Kâmuran'ın güzelliğine ve aşkına Hz. İsa benzetmesi, Kâmuran'ın güzelliği ve aşkının diriltici bir özelliğe sahip olduğunu gösterir. Hz. İsa ile Kâmuran'ın benzetilmesi aşkın ve güzelliğin yüceltilerek erişilmez bir noktaya çekilmesine neden olur. Çünkü Kâmuran, ideal sevgi ve aşkın kendisidir.

"İdeal denilen sevgiliye geç tesadüf etmemden mesul olan ben değil kara talihim." (s.87).

Aşk ve sevgi ideal olanı bulduğu vakit, hayat gerçek anlamıyla yaşanır hale gelir. Ancak "kara talih" gecikmiş bir aşkın, realiteye karşı koyamadığının bir işaretidir. Nitekim Feridun Hikmet, Mediha'ya; Kâmuran Asım'a bağlıdır. Bu bağlılıklar aşkın gücünü azaltır. Her bağ, aşkın büyülü gücünden biraz çalar. Aşk, özgür olduğu müddetçe çok yakıcı olur. Feridun Hikmet'in aşkı bu yüzden *"bir dost, saadet membaı"* (s.87) olarak değişip dönüşür.

Bedensel arzulardan sıyrılan aşk, temiz ve saf olana dönüşmesi ile aşkın derinliği ve gerçek gücü ortaya konur. Ancak Kâmuran'ın, Feridun Hikmet'e duyduğu aşk Asım'a olan bağlılığı ile bastırılır. Bastırılan duygular, geleneksel yaşamın insanı kuşatması, bu değerlere bağlı bireyin içe çekilmesine neden olur.

Yazar, Kâmuran ile Feridun Hikmet' aşkını kıskançlığın bir sağaltıcı gücü olarak ele alır ve aşkın yaşanabilmesi için her iki tarafın da bekar olması koşulunu ön görür. Romanın sonunda Kâmuran ile Feridun Hikmet'in konuşmaları ile evli bir erkek, bekar bir kadının aşklarının gerçekleşemeyeceği mesajı verilir. Kâmuran'ın ölmesi, Feridun Hikmet'in Nerime'nin ölümüne üzülerek bilinç parçalanması yaşaması, kişilerin sorumlulukları dâhilinde aşk yaşayacağı fikrini vurgular. Ressam Kâmuran ile yazar Feridun Hikmet arasında yaşanan yasak aşk buhranı, ölümün sonsuz temizleyici gücü ile ortadan kalkar. Yazar aşkı, eğer evlilik varsa onaylar. Feridun Hikmet'in Mediha ile evli olması, aşkın önünde aşılmaz bir engeldir ancak bu aşk evlilik kurumu içinde büyütülürse gerçekleşebilir.

2.1.5.8.2. Yıkıcı Bir Güç Olarak: Kıskançlık

'Son Eseri'nde kıskançlık, bireyin duygusal dünyasını tahrip eden önemli etkenlerden biridir. Anlatı kişileri, aşk ve sevgi bağlarının tutkusunu kıskançlık ile sağaltır. Romanda kıskançlık, seven kişinin sevdiğini diğer kişilerden kıskanması şeklinde ortaya çıkar. Kıskanan kişi, romanda *"aşağılık duygusu çeken"* (Seyda, 1982: 273) bir bireye dönüşür. Bu duyguyu yoğun olarak yaşayan ve rakibini karşıt güç olarak niteleyen kişilerin başında Feridun Hikmet, Kâmuran, Asım ve Mediha gelir.

Feridun Hikmet'in kıskançlığı ilk önce Mediha'yı kardeşi İbrahim'den kıskanması ile başlar. Bu durumu onun kardeşi ile aralarının açılmasına ve kardeşinin İstanbul'dan uzaklaşarak Anadolu'ya yerleşmesine neden olur. Kardeşi ile aralarının bozulması, Feridun Hikmet'in, Karısı Mediha ile aralarındaki ilişkiyi bir saplantıya dönüştürür. Bu saplantının karşıt tarafında Münire'nin İbrahim Hikmet'e olan sevgisi vardır. İbrahim'in sevgisinin kazanamayan Münire, içten içe İbrahim'i kıskanır. Bu kıskançlık bir kaos sonrasında durulur. Kıskançlığın ortadan kalkması için ortak obje veya kişinin kıskançlık üçgenini bozması ve üçgenin dışına çıkması gerekir. Üçgenin dışına çıkan İbrahim, onu bu ilişki ağının dışına iter. Feridun Hikmet ve Münire tarafından özlenir. Romanda kıskançlığın durulmasında kaçış, yeni başlangıçları doğurur.

Feridun Hikmet'in kıskançlık bunaltısı, bir sarmal niteliğindedir. İlgisinin odak noktasına yerleşen kişiler, Feridun Hikmet'i korkuttuğu gibi, onun kıskanç bir insana da dönüşmesine neden olur. Bu sarmalın merkezinde Mediha ve Kâmuran vardır. Feridun Hikmet, Mediha'yı ilk kocası Asım'dan kıskandığı gibi Kâmuran'ı da Asım'dan kıskanır. Feridun Hikmet'in rakibi Asım'dır. Kâmuran ile tanıştıktan sonra Asım'ın Feridun Hikmet'in dünyasında karşıt güç olarak belirmesi, rakibin bütün yönleriyle Feridun Hikmet'i kuşattığını gösterir. Bu onun kıskançlık duygusu çekmesini hatta başkaldırmasına neden olur. Onun başkaldırısı, kıskançlık duygusundan dolayı ortaya çıkar. Feridun Hikmet'in kuşatılmış benliği, sevgi ve sahip olma duygusunu tahrip eden gerçeğe dönüşür. Sahip olma duygusu, rakibin sahip olunanı elde edeceği veya etkileyeceği korkusu ile saplantıya dönüşür. Feridun Hikmet, bu yönüyle Asım'ı önceki rakip olarak görür ve kıskanır.

" Kadına karşı kıskançlığında azıcık da bir mal sahibi hissi var. Evinin yahut atının bile kendinden evvel başka sahibi olduğunu istemeyen erkek tabiî olarak karısını ilk kocasını da çekemiyor." (s.32)

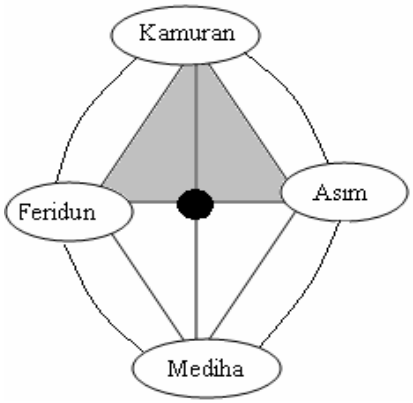
Feridun Hikmet'in Mediha'nın ilk kocası Asım'ı kıskanması, "ben sahip olmalıyım" psikolojisinin bir sancısıdır. Mediha'nın ilk tanıdığı erkek olan Asım, ikinci koca için bir kıyaslama unsuru olur. Bu durum Feridun Hikmet'in bilinçaltını çekememe, korku, kıyas gibi bunaltıların doldurmasına neden olur. Bu yönüyle kıskançlık, kişinin duyularını felce uğratır. Özellikle bu duygu hasede dönüştüyse artık rakip için bütün duygular kapalıdır. Feridun Hikmet'in evli bir kadını ayarlayarak ona sahip olması ve daha sonra onunla evlenmesi, bu iki erkeği romanda birbirine karşıt güç olarak konumlandırır. Nitekim Feridun Hikmet'in Asım'ın kardeşi Kâmuran'ı tanıdıktan sonra düşmanı rakibiyle tekrardan karşı karşıya getirir. Bunun nedeni Kâmuran'ın, Asım'a sıkı sıkıya bağlı olmasıdır.

Kâmuran'a duyulan aşk ve sevgi, Feridun Hikmet'in kimliğinde tutkuya dönüştükçe Asım, aşılmaz bir engel olarak ortaya çıkar. Engelin aşılmazlığı Kâmuran'ın ağabeyi Asım'a aşırı düşkün olmasıyla pekiştirilir. Çocukluğundan beri Asım'ı kendine en büyük sevgili gören Kâmuran sevgiyi, bağlılığı ve içtenliği ondan öğrenmiştir. Bunun karşısında Feridun Hikmet ise Asım'ın eşi Mediha'yı elinden almış, yazarlığı ile ün yapmış, iki çocuğu olan ve Mediha'ya kopmaz bağlarla bağlıdır. Feridun Hikmet'in Asım'ı kıskanması, Kâmuran'ın ona önkoşulsuz bağlanmasındandır. Feridun Hikmet, Kâmuran'ın ağabeyine olan sevgiyi kıskanır. Feridun Hikmet'in Kâmuran'ın sevgisini kazanması imkânsızdır. Çünkü Asım, en büyük rakiptir.

"Asım Bey'le geçmiş ömürlerini baştanbaşa tahlil ediyorum. Bu kadar sene el ele, baş başa yaşadığı bu sevgili kardeş kadar kimse ona yakın olamaz. Bu adamı Kâmuran'dan kıskanıyorum... Kötü bir his fakat ne yapayım?" (s.74).

Feridun Hikmet'in, Asım'a karşı düşmanlığı, Kâmuran'ı ondan uzaklaştıran bir güç olarak algılamasıyla yıkıcı bir duyguya dönüşür. Feridun Hikmet'in, Asım'a kaba, vahşice saldırması, Kâmuran'a duyduğu aşkın imkânsızlığındandır. Kıskançlık duygusu ve elde edememe korkusu, Feridun Hikmet'in saldırganlaşmasına neden olur. Nitekim Mediha'nın, Kâmuran ile İbrahim'i evlendirme isteği onun yıkılmasına, daha da yalnızlaşmasına neden olur. Kâmuran'ı İbrahim ile düşünemeyen Feridun Hikmet, hemen Avrupa'ya Kâmuran'ın yanına kaçarak aşkını itiraf etmesine neden olur. Ancak bu aşkı, Asım'ın Kâmuran üzerindeki etkisi ile eksik bir aşka dönüşür. Çünkü Kâmuran'ın her zaman bir tarafı kardeşi Asım'a aittir.

Romanda Kâmuran da Asım'ı elinden alan yengesi Mediha'yı kıskanır. Asım'ı yengesinden kıskanan Kâmuran, Asım ile Mediha'nın boşanmalarından mutlu olur. Bunun nedeni Kâmuran'ın büyük bir sevgiyle bağlı olduğu Asım'ı başka bir kadınla paylaşmama arzusudur. Kâmuran hayatta tek bağı olan Asım'ın Mediha ile evlenmesine razı olmaz bu yüzden onu kıskanır. Kıskançlık yıkıcı bir güç olarak romanda insanları birbirine düşman ve rakip kılan bir duygudur. Bu duygu zamanla roman kişilerinin hasetlik çekmesine hatta rakibin mutsuzluğundan haz almasına neden olur. Yazar, romanda kıskançlık duygusunu aşağıdaki şekilde olduğu bağıntı ile ortaya koyar.



Yukarıdaki şekilde olduğu gibi kıskançlık bunaltısı bir sarmal şeklini alır. Feridun Hikmet, Asım'dan Kâmuran'ı; Feridun Hikmet, Asım'dan Mediha'yı; Kâmuran, Mediha'dan Asım'ı; Asım, Feridun Hikmet'ten Kâmuran'ı kıskanır. Bu yönüyle romanda kıskançlık duygusu anlatı kişilerini sarmal şekilde içine alarak onların birbirlerine karşı yakınlık ve uzaklıklarını belirler. Şekilde yer alan anlatı kişileri, bütününde aşk ve sevginin sağaltıcı bir gücü olarak kıskançlık üçgeni kurar. Kırılan bu üçgenler, romanda kıskançlık izleğinin ne kadar derin ve boyutlu olduğunu gösterir.

2.1.5.8.3. Yabancılaşma Sorunu

Yabancılaşma, birey ve toplumun kendine ve değerlerine öteki olma durumudur. 'Son Eseri' adlı romanda bireysel yabancılaşma, güçlü bir şekilde vurgulanır. Bireyin kendilik değerlerine öteki olma durumu, düşünsel ve eylemsel olarak anlatı kişilerini etkiler. Romanda bu kişilerin başında Feridun Hikmet, Mediha ve Kâmuran gelir.

Feridun Hikmet, Mediha ile evlendikten sonra yaratıcılığını yitirir ve yeni eserler yaratamaz. Bunun nedeni yapmış olduğu evliliğin bir ruh evliliğinden çok bedensel arzuların doyurulmasına yönelik olmasıdır. Ayrıca evli bir kadını kocasından ayırarak onunla evlenmesi de toplumsal yozlaşmışlığın bir göstergesidir. Toplumun değer yargılarını bir tarafa bırakarak, kendi arzularını tatmin etmeye çalışan bireyler, kendi değerlerinden koparak bir başkasına dönüşür. Feridun Hikmet'in bu ahlaksız davranışı, toplumsalca tepki verilmeden kabullenilir. Ancak yazar, bireysel boyuttaki bu yanlılaşmanın sancılarını, Mediha ile Feridun Hikmet'in yürümeyen ilişkileri üzerinden verir. Toplumun değer yargılarına aykırı olarak işlenen bu günah, Feridun Hikmet'i düşünsel ve eylemsel anlamda tek başınalığa ve yalnızlığa ittiği gibi etrafındaki insanlara da yabancılaşmasına neden olur. Ahlaka aykırı bir yolla yapılmış evlilik, bu evlilikten doğan çocukların ölmesi ile cezalandırılır. Feridun Hikmet, romanda dört çocuğundan üçünü kaybederek işlemiş olduğu bireysel günahın bedelini en acı şekilde öder. Romanın başlarında Feridun Hikmet mutsuz, hayata küsmüş ve yalnız bir anlatı kişisi olarak ele alınır. Bunun nedeni onun hayata yabancı olmasıdır. Feridun Hikmet'in hayata yabancı olması onun *"sosyal hayat, çalışma*

ve aşk" (Adler, 2002: 33) hayatında problem yaşamasında ve bunun neticesinde yalnızlaşmasına ve kendisiyle çatışmasına neden olur.

"Hele son üç senedir herhangi bir adamdan farkım yok; eser ismine layık bir şey ortaya atamadım. Bununla beraber içimde bir rahatsızlık var, unutulmaktan korkuyorum." (s.15).

Korku, yabancılaşmanın farkına varılmasında bir eşiktir. Feridun Hikmet'in içinde huzursuzluk, bunaltı yaşayan bireyin kendisiyle barışık olmadığını gösterir. Onun kendisiyle içsel kavgaları durmaksızın onu kuşatır, yaratıcı muhayyilesini kısırlaştırır. Ona göre *"sanat kudreti kalmayan bir yazıcı bir masal(dır)"* (s.17) İnsanın gerçekliğini yitirerek bir masal'a dönüşü bireysel anlamda, kişinin kendisiyle çatıştığını, iç huzurunu yitirdiğini gösterir. İç huzuru yitiren kişi, her zaman bir kaçış içindedir. Bu kaçışlar evden, eşinden ve kendinden kaçış şeklinde olduğu gibi çatışmalar evreni de yaratır.

"Geçmiş günleri canlandırmak istemiyorum, yeni olarak müz'iç bir sıcaktan başka bir şey yok. Şehirden bir uzaklaşabilsek. Gürültüsüz bir köye gidebilsek… Serin, açık, denize karşı…Hemen bu fikre sarıldım." (s.21).

Bireyin sıradanlaşan yaşam içinde ezilip kaybolup gitmesi, ondaki yalnızlık duygusunu arttırır. Şehrin kalabalığı ve gürültüsü içinde yalnızlığını duymayan Feridun Hikmet, çevresindekilerle olumlu iletişim kuramaz. Bunun nedeni onun çevresindeki yaşayış, tutum ve davranışlarla bir ortak bağ kuramaması yatar. *"Kendi toplumlarına yabancılaşmış kimseler ise suçluluk ve yalnızlık duygularına kapılabilir."* (Özodaşık, 2001: 24) diyen Özodaşık, Feridun Hikmet'in eser yaratamama, sosyal hayata katılamama gibi sorunlarının kökeninde suçluluk duygusu yattığını ve bunun sonucunda etrafına yabancılaştığını belirtir.

Romanda yabancılaşma, Feridun Hikmet'in ile eşi Mediha arasındaki çatışmanın başlıca nedenidir. Feridun Hikmet, huzur veren ve kişinin kendi olabileceği bir yerde yazı geçirmek isterken, Mediha ise insan kalabalığının olduğu gösterişli yerleri tercih eder. Bu açıdan Feridun Hikmet ile karısı Mediha arasında hayata bakış ve beklentileri açısından bir yabancılık söz konusudur. Bu yabancılık bedensel değişimler ve beklentilerin de oluşmasını engeller. Feridun Hikmet'in Mediha'nın yaşlandığını ifade etmesi, karı koca arasında ilişkinin bir aşk ve bağlılıktan çok bedensel bir ihtiyaçtan dolayı gerçekleştiğini gösterir.

"Her esnedikçe ağzının dişsiz yanını gördüm, ne olur ağzındaki bu siyah boşlukların bana ne fena tesir yaptığını anlasa da bu kadar esnemese yahut diş koydursa. Fakat Mediha hiç oralarda değil." (s.22).

Kişiler arasında yabancılaşma, "kara boşluğa dönüşen" ağız imgesi ile açığa vurulur. Fiziki değişim, mizaç farklılıkların ortaya çıkmasıyla kişiler arasında uyum bozulur. Feridun Hikmet'in Mediha ile aralarındaki farklılık onların farklı dünyalara ait kişiler olduğunu vurgular.

"Fakat yer meselesinde olduğu gibi, ev meselesinde de aramızdaki mizaç başkalığı baş gösterdi. O, boyalı, yeni caddeye yakın olsun diyor, ben bahçe içinde, üstü mor salkımlı yahut sarmaşıklı ev istiyorum." (s.25).

Mediha, yeniyi ve modayı isterken, Feridun Hikmet eskiyi ister. Yeni, değişen yaşam algısını getirdiği yaşam biçimi iken; eski, ev, huzur ve geçmişi çağrıştırır. Mediha, modanın ve yeninin savunucusu; Feridun Hikmet, modern ancak kendi geçmişine ait özellikleri barındıran bir yaşamı arzular. Karı koca arasındaki mizaç farkı, bireysel anlamda yaşanan çatışmayı ortaya koyar. *"Fikirle his noktasında karımla biz iki yabancıyız."* (s.79) diyen Feridun Hikmet, bireysel anlamda yapılan bir evliliğin sancısını çeker.

Romanda toplumsal yabancılaşma ve çatışmalar, çok belirgin bir şekilde görülmez. Bunun nedeni anlatı kişilerinin Batılı değerleri kendi değerleriyle özümsemesinden kaynaklanır. Bu yönüyle romanda yabancılaşma, bireysel boyutlu bir çatışma olarak karşımıza çıkar.

2.1.5.8.4. Kendilikten Kopuş: "Ben"lik Parçalanması

Feridun Hikmet'in, kendine ve tolumun değerlerine yabancılaşması, onun benliğini parçalanmasına neden olur. Kendi 'Ben'ini sorgulayan yazar Feridun Hikmet, kişilik çözülmesinin nevrotik sancılarını yaşar. Ona göre *"Benlik denilen şey bin çehreli bir rüya… Parmakların arasından kayıp giden, sabit şekil almayan bir su."* (s.18) dur. Yazarın romanda "benlik" kavramına dikkat çekmesi, Feridun Hikmet'in benliğinin bir psikolog titizliği ile ele alınmasıyla büyük bir derinlik kazanır. Yazara göre toplumun gelişmesi ve değişip dönüşmesi için aydın kişilerin benlik bilincine kavuşturmalıdır. Eğer toplumu dönüştüren bireyler, benlik inşasını gerçek anlamıyla yapabilirse o zaman toplum gerçek anlamıyla modernleşerek kendini gerçekleştirir.

Feridun Hikmet, aydın bir insan ve bilinç olarak benliğin ve değerlerinin bir rüya gibi olduğunu ifade eder. Nitekim benlik bireyin varoluşsal olarak kendini kurduğu bilinç bütünlüğüdür. Kişinin kendilik değerlerine ulaştığı yaratıcı bir dönüşümler merkezidir.

Romanda Feridun Hikmet, benlik bocalaması yaşar, sabit bir şekli olmayan benliği kendi "ben"ine yabancı olmasından dolayı parçalanır.

"...kendimi hakikat bir mikroskop altına koydum, uzun uzun gözden geçirdim. Geçen günlerim bana dalgaları sayılmayan uçsuz bir deniz gibi göründü. Bunun hangi

parçasını mevzu diye alacağım? Güneşin kaynattığı altın sahalar mı, ayın uyuttuğu büyülü ve sırlı yarım aydınlıkları mı, karanlık ve fırtınalı parçaları mı, neşeli dakikaları mı?" (s.18-19)

Kendi "ben"ini parçalara bölerek mikroskop altında inceleyen Feridun Hikmet, özünde kendi "ben"inin farkına varır. Kendi "ben"ine varan Feridun Hikmet ontolojik olarak bir uyanış yaşar. *"Varlık her şeyden önce bir uyanıştır ve doğaüstü bir duyumun bilincinde uyanır."* (Bachelard, 2004: 14) diyen Bachelard, Feridun Hikmet'in kendi benliğinin farkına varmasını bilinçsel uyanışa bağlar. Zira sabit olmayan su, bilincin parçalandığını imler. Dalga, bilinçaltında bastırılmış duyguların benlik denilen su havuzunu sarsıntıya uğratır. Sarsıntıya uğrayan benlik, parçalanarak tıpkı Narkissos gibi kendini seyreder. Feridun Hikmet'in kendini mikroskop üzerinde incelemesi kendi "ben"ini parçaladığı ve her parçasını yeniden sorguladığını gösterir. Romanın sonunda kızı Nerime'nin öldüğünü öğrenen Feridun Hikmet, kendi "ben"ine karşıdan bir öteki gibi bakar. Romanda ölüm, benlik parçalanmasının şiddetini arttıran en büyük güçtür.

"Benden vücudu olmayan bir Feridun ayrılır, yüksek bir yerden sadece vücut olan Feridun'a bakar: Tecessüsle bakar. Aşk, korku, sevinç, ıstırap ne olursa olsun bu hariçteki Feridun insan şeklindeki Feridun'u bir yabancı gibi seyreder, taşkınlığına güler, aptallığıyla eğlenir. Hülasa, mikroskop altında bir hayvan tetkik eden soğuk bir ilim adamı gibi, benim his tezahürlerimi tespit eder." (s.179).

Ölüm acısıyla sarsılan Feridun Hikmet, kendini parçalara böler. Ölüm, bireyi sarsan ve benliği parçalayan bir olgu olarak onun bilincini tahrip ederek "öteki ben" ile "ben" arasında bağların kopmasına neden olur. Dışarıdaki "ben" Feridun Hikmet, bedensel arzularla kendini büyüten bir varlık; içerdeki "ben" ise varlığın sonsuz kendilik ekseli açılımıdır. Feridun Hikmet'in içteki "ben" ve dıştaki "ben" olarak kendini bölmesi ve bu "ben"lere bir yabancı gibi bakması kendi benlikliliğini parçaladığını gösterir. Kişi bu durumda kendini çoğunlukla bir hayvana benzetir. Hayvana benzetilmenin sebebi hayvanlarda benlik duygusunun olmamasıdır. Nitekim benliği parçalanan birey, kendini parçalara böldüğü için benlik inşasını gerçekleştiremez.

"Beni seyreden dimağ (Feridun): 'Zavallı hayvan, bari çabuk ölse…' diyor. Yaralı hayvanların azabına nihayet vermek için beyinlerine kurşun sıkan adam işte böyle bir merhametin tesiriyle hareket eder." (s.180).

Feridun Hikmet'in "zavallı hayvan olarak" nitelediği kendi "ben"idir. Ben'in Nerime'nin ölümü ile kendinin farkına varması acı bir bilinç yanması sonrasında ortaya

çıkar. Feridun Hikmet, bu noktadan sonra bilincini yitirir. Ve parçalanmış bir benlik olgusuyla İstanbul'a döner.

Romanda Kâmuran da benlik parçalanması yaşar. Bir tarafı dünya yaşamına dönük olan Kâmuran'ın kafasının bir yanı karanlık yutmuş gibidir.

"Vaktiyle bir Yarım-Adam masalı okumuştum. Bir çocuk bir ormanda yolunu kaybediyor, bir alay Yarım-Adam'a tesadüf ediyor, fena halde korkuyor kaçıyor… Bu akşam karşımda bir Yarım-Kadın kafası var. Bir tarafı aydınlık öbür tarafını karanlık yutmuş…" (s.156).

Feridun Hikmet'in Kâmuran'ın bilincini ikiye bölüp bir yarısını aydınlık öbür yarısını karanlık olarak nitelemesi, Kâmuran'ın benlik parçalanması yaşadığını ifade eder. Aydınlık taraf "ben kavramı"nı açıklamak için kullanılan bir imgedir. Karanlık ise öteki kavramını imgeler. Bir bütün olarak düşünüldüğünde benliğin, ben ve öteki diye parçalandığı ifade edilir (Ulağlı, 2006: 27). Karanlık ve bulanık öteki, Asım'ın değerlerini benimser ve bastırılmış özgüven duygusunun dışa yansımasını engeller. Bu yönüyle Kâmuran, Feridun Hikmet için hep Asım'ı içinde taşıyacaktır. Karanlık ve aydınlık çatışma, Kâmuran'ın tam kadın olmasını engelleyen imgeler çatışmasıdır. Bilinç ve bilinçaltında yaşanan çatışma, Kâmuran'ın benlik parçalanması yaşadığını gösterir. Romanda benlik parçalanması, bireylerin kendi "ben"i ile "öteki ben"i arasında yaşadığı yabancılaşmanın düşünsel boyutta yansımasıdır.

2.1.5.8.5. Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde: Evlilik-Aile

Toplumda yaşanan sosyo-kültürel değişimler, aile ve evlilik kurumunun yapısının değişmesine de neden olur. Anne, baba ve çocuklar tarafından meydana gelen, ekonomik ve toplumsal birlik olarak tanımlanan aile, toplumsal yapının temelini oluşturur (Güler, 1992: 69). Evlilik ise ailenin kurumlaşmasında önemli bir yer tutar. Halide Edip, 'Son Eseri' adlı romanında ailenin önemi ve evliliğin yaşanan sosyo-kültürel değişimler sonrasında değişimini ele alır.

Romanda aile kavramı, Feridun Hikmet ve Kâmuran'ın aile çevresinde ele alınır. Kâmuran'ın ailesi, geleneksel aile anlayışından yoksundur. Babasını küçük yaşta kaybeden Kâmuran, babasını da bir kez Asım ile Mediha'nın düğününde görür. Geleneksel aile anlayışından uzak ve parçalanmış bir görüntü sergileyen Kâmuran'ın ailesi, babasının Batı'da sefirlik yapmasından ve ailesini ihmal etmesinden dolayı çocuklarının bilincinde yitik bir baba arketipi ile imgelenir.

"Babam… Onu ismen bilirsiniz. Zamanın hayli klasik bir sefir örneği. Fakat o, benim için bir isimden ibaretti. Çünkü ilk defa İstanbul'da Asım'ın düğünü münasebetiyle geldi de gördüm. Onun için babamızın üzerimizde tesiri hep haricîdir. Bununla beraber bu

tesirin hayatımızda esaslı bir rol oynadığını da kabul ediyorum. Asım ondan dolayı hariciye memuru oldu. Bana ince belli güzel bir Fransız mürebbiyesi gönderdi. Resim yapar, iyi piyano çalardı. İkisini de evvela ondan öğrendim." (s.98).

Aileyi bir arada tutan ve geçmişin bilgisini çocuklara aktaran baba, romanda ismen silik, ancak Batılı bir yaşam algısını kendine örnek seçmiş modern bir baba imgesiyle karşımıza çıkar. Ailesi üzerinde dış kaynaklı etkiye sahip olan Kâmuran'ın babası, *"geleneksel dünyadan modern dünyaya geçişin"* (Giddens, 2004: 29) simgesidir. Kendini sadece bir sefir olarak görevlendirip yıllarca ailesinden uzak duran baba, babalık görevini sadece çocuklarının yabancı dil öğrenip sanatla ilgilenmelerinden ibaret görür.

Baba, resmi bir kimlik oluşturmaya başlayan Batılı kimliğin aile hayatında, sanatta ve eğitimde bir imgesidir. Babanın aileyi ihmal ederek bir üretim aracına dönüşmesi, geleneksel aile yapısını bozar ve ailenin sosyo-kültürel açıdan değerini yitirmesine neden olur. Roman, değişen aile hayatımız hakkında bu yönüyle bize bilgi verir. Anne, baba ve çocuklardan oluşan geleneksel aile kurumu, yaşanan sosyo-kültürel değişimler sonrasında yıkılır. Hayata isimsiz bir babanın evladı olarak başlayan Kâmuran, aile şefkatini Asım'da bulur. Asım, Batılı yaşamın aydın bilinci olarak kardeşiyle yakından ilgilenir. Anne ve baba sevgisi, Kâmuran'ın bilincinde Asım ile yüceltilir. Asım, yitirilen anne ve aileyle ilgilenmeyen babanın yerini alarak ailenin kurucu, organik bağıdır. Asım'ın Kâmuran'a ilgisi *"Ailenin ve çevrenin, insan ruhunda iyi veya kötü tesirini"* (Turan, 1992: 86) ortaya koyar niteliktedir. Batılı bir eğitim alarak büyüyen Asım, kardeşinin hem annesi hem de babasıdır. Ona tutkuyla bağlı olan Kâmuran, ileride ailesizliğini evlenmeme kararı alarak gösterir. Bozulan aile düzeni, aile ve evlenme sorunu yaşayan bireylerin toplumda çoğalmasına neden olur.

Toplumda yaşanan sosyo-kültürel değişimler *"klasik İslami aile tipi yerine Batılılaşma-yenileşme süreci içinde Batı türü ailenin hâkim olmasını"* (Tabakoğlu, 1992: 95) sağlar. Bu değişim, kadının iş hayatında ve sanatta kendine yer bulmasını sağladığı gibi kadının statüsünü de arttırır. Kâmuran'ın iyi bir ressam olarak şöhret kazanması, toplumsal yapıdaki değişimin en iyi örneğidir. Batılı anlayışa uygun eğitim veren mekteplerde yetişen kadınlar bilinçli bir şekilde kendi idealleri peşinde koşan, savaşan bir kimliğe dönüşür. Nitekim romanda Kâmuran'ın Feridun Hikmet'in arkadaş olma kararına verdiği cevap, kendi ayakları üzerinde duran kararlı bir kadının toplumda yükselmeye başladığını gösterir. Anne ve baba gibi görülen ağabey Asım'ın Kâmuran'a Feridun ile evlenmeme teklifi ideal kadının kendi kararlarını alacak yaştayım demesiyle yeni bir döneme girer.

Feridun Hikmet ile ailesi Batılı bir aile tipine sahiptir. Feridun Hikmet, Mediha ve iki çocuğu ile bir arada ancak geleneksel yaşamın çerçevelediği bir yaşam sürer. Feridun Hikmet, ailesini bir arada tutmaya çalışır. Ancak karsı Mediha ile aralarında sosyo-kültürel fark aile içinde çatlakların oluşmasına sebep olur. Bu çatlakların sebebi ise yanlış evliliklerinin bir sonucudur. Mediha ile Feridun Hikmet arasındaki bağ, ruhsal olmaktan çok bedensel arzuların birlikteliğidir. Nitekim bu evliliğin bir ahlaki çöküntü üzerine kurulması, bu evlilikten doğan çocukların da ölmesine sebep olur. Yazar, iyi bir evliliğin olması ve devam etmesinde ahlaklı ilişkiler önerir. Asım'ın karısını elinden alarak onunla evlenen Feridun Hikmet yapmış olduğu bu kötü davranışın cezasını çocukların ölümüyle öder. Yazarın bu evlilikten doğan çocukları öldürmesi, toplumu oluşturan ve geliştiren ailenin sağlıklı temeller üzerine oturması gerektiği fikridir.

Romanda evlilik aşkın kurtulması için kurulmuş bir mabet gibidir. Yazar, evliliğin olabilmesi için ilk önce aşkı referans alır. Eğer evlilik aşk üzerine kurulmuyorsa, bu evlilik biter. Evliliğin devam edebilmesi için ise ahlaki değerlere önem verilmeli ve bu değerler doğrultusunda yaşama dahil olunmalıdır. Yazar, 'Son Eseri'nde toplumsal ve siyasal değişimlerin yarattığı sosyo-kültürel gelişmeleri tezli bir şekilde ele alarak, ailenin ve evlilik kurumunun önemini vurgular. Yazara göre aile, toplumun en önemli yapı taşıdır.

2.1.6. Mev'ut Hüküm

2.1.6.1. Romanın Kimliği

'Mev'ut Hüküm' romanını çok sevdiği *"Emile Zola'nın ruhuna armağan"* eden Adıvar, bu eseriyle Zola'nın en önemli kahramanı Nana'nın frengiden ölüşü, anar. Roman, cinsel yolla bulaşan hastalıkları işlemesi açısından Türk edebiyatında bir ilktir.

1917 yılında Yeni Mecmua'da tefrika edilmeye başlayan roman, 1918 yılında Ayyıldız Matbaası tarafından kitap haline getirilmiştir. Roman, 1968 yılında Atlas Kitabevi tarafından basılmıştır. Biz çalışmamızda Atlas Kitabevi'nin 1983 baskısını kullandık.

2.1.6.2. İsimden İçeriğe

Bireyin iç bunalımlarının irsiyet çerçevesinden bir yansıması olan 'Mev'ut Hüküm', korkularının kurbanı olan insanların yaşama savaşını trajik bir şekilde ele alır. İdeal bir birey olarak kendini insanlara adayan Doktor Kasım Şinasi, dönemin frengi gibi cinsel yolla bulaşan hastalıklarla mücadele ederek toplumsal anlamda çürüme ve çöküşün önüne geçmeye çalışır. Yazar, *"Bu romanında cüretli bir konuya el atmış, aşkın ortasına, dönemin felaketi frengiyi yerleştirmiştir. Frengi o dönemin adeta vebasıydı."* (Çalışlar, 2010: 155).

Romanın başlığı ile romanda gerçekleşen olaylar bir bütünlük arz eder. Mev'ut, söz vermek, vaat etmek; hüküm ise karar anlamına gelir. "Mev'ut Hüküm", ibaresi verilen karar, vaat edilmiş söz veya kaçınılmaz hüküm anlamını gelir. Sara'nın Sürüri'nin ölümü sonrasında Kasım Şinasi'den Sürüri gibi ölür veya çıldırırsam beni ani bir ölümle öldür sözü üstüne verilen, vaat edilen sözdür. Kasım Şinasi, Sara'nın kendine ihanet etiğini düşür bu durumun çıldırmaktan daha korkunç olduğunu belirterek onu öldürür. Böylece vaat edilen söz yerine getirilir.

2.1.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Mev'ut Hüküm' romanı, Tanrısal bakış açısıyla kurgulanır. Her şeyi bilme, görme ve sezme yeteneğine sahip olan Tanrısal anlatıcı, romandaki anlatı kişilerinin geçmişini şimdi ve gelecekleri hakkında geniş bir bilgi ve tasavvura sahiptir. Bundan dolayı anlatı kişilerinin geçmişte yaşadıkları ve hal zaman içinde bulundukları durum hâkim bir bakış açısıyla okuyucuya sunulur. Dışarıdan bir bakışla her şeyi gören anlatıcı romanda zamansal, mekânsal ve dramatik aksiyona yön verir.

Romanın başında iki yıl ileriye giderek olayları anlatmaya başlayan Tanrısal anlatıcı öykü zamanından iki yıl sonrasını özet bilgiler halinde okuyucuya sunar.

"AVRUPA'dan geleli iki yıl olduğu halde İstanbul'un en çok tanınan, en çok hastası olan ve yalnız mesleği ile para kazanan en zengin doktoru oluvermişti." (s.13).

Öyküleme zamanında Kasım Şinasi'nin hayatını öykü zamanına taşıyarak bilgi veren Tanrısal anlatıcı, Kasım Şinasi'nin Avrupa'dan dönüşünden sonra İstanbul'da büyük

ilgi gören bir doktor olduğunu daha olaylar başlamadan bilir. Bu konuda okuyucuyu bilgilendirerek, Kasım Şinasi'nin mesleki alanda yakaladığı başarıyı önceden gören-bilen anlatıcı, olaylara hâkim konumdadır. Bu noktadan sonra geriye dönüş tekniğini kullanarak Kasım Şinasi'nin çocukluğu ve aldığı eğitimler hakkında geniş bilgiler verir.

"Babasının güçlü bünyesine çeken Kasım Şinasi aynı zamanda sağlıklı, çalışkan ve oyunlarının işlerinin başında başarıncaya kadar daima aynı derecede inat ve sessizlikle uğraşan bir çocuktu." (s.13).

Tanrısal anlatıcının sınırsız bilme, görme ve sezme yetisiyle Kasım Şinasi'nin çocukluğuna ait bilgileri okuyucuya sunması, romanda olay örgüsünün bütünsel bir şekilde oluşmasını sağlar. Aynı zamanda kahramanın kişisel gelişimi ve onun çocukluğuna ait önemli özellikleri geçmişten günümüze taşınarak hal zamanında Kasım Şinasi'nin kişiliği ile örtüştürülür. Çünkü Kasım Şinasi hal zamanda Avrupa'da eğitim görmüş, çalışkan, başarılı ve kendini insanlığın ideallerine adamış biridir. Anlatıcının yaklaşık otuz yıl geriye giderek çocukluk özellikleri ile Kasım Şinasi'yi tanıtması onun kişiliğini sağlam temeller üzerine kurduğunu göstermeye yöneliktir.

"... Kami'nin esmer başı, Sara'ya ilk kez Süruri ile geçen en mutlu ve masum bir dakikasını hatırlatmıştı. Erenköyü'nde Süruri ile ilk seviştikleri günlerde idi. Sara on altı yaşında genç, ateşli bir kız, Süruri yirmi bir yaşında Harbiye'nin son yılında genç ateşli bir öğrenci idi." (s.159).

Sara ile Süruri'nin, geçmişte yaşadıkları aşk sarhoşluğu ve gençliğin vermiş olduğu heyecanları kahramanın bilincinden anlayan anlatıcı sınırsız bir güçle geçmişin mutlu anlarını, Sara'nın Süruri'den aldığı ilk öpücüğü âdete oradaymış gibi görür ve anlatır. Zamandaki sınırsız kayışlar, bilincin sınırsız hâkim bilgi gücü olayları bütün yönleriyle okuyucuya sunar.

Tanrısal anlatıcı, kahramanların psikolojilerini ve bilincinde tasarladıklarını iç monolog, iç çözümleme ve diyalog teknikleriyle okuyucuya aktarır. Bu teknikler sayesinde anlatıcı, kahramanların yaşadıkları gizli aşk, kıskançlık ve hırslarını direkt olarak kendi ağızlarından okuyucuya sunar. Okuyucu, bu teknikler sayesinde anlatı kişilerinin içinden geçenleri direkt olarak kendilerinden öğrenir. Behire'nin kardeşi Sara'yı kıskanması, Hüseyin Kami'nin, Sara'yı elde etmek için tasarladığı planlar, Doktor Kasım Şinasi'nin yengesi Behire ve eşi Sara hakkında düşünceleri, bu teknikler sayesinde okuyucuya sunulur.

"Koltuğuna uzanarak, yorgun ayaklarını yüksek bir sandalye üzerine, fesini halıya fırlatılmış; gözlükleri dizinde uzun uzun düşünüyordu.

Bu beş aydır hayatına ne kadar tuhaf ağırbaşlılık, mutlak bir yenilik gelmişti. Bu, şüphesiz, şimdiye kadar inkâr ettiği aşk olacaktı." (s.85).

Tanrısal anlatıcı, iç çözümleme tekniğini kullanarak Dr. Kasım Şinasi'nin kendisine dahi itiraf edemediği aşk duygusunu bir ayna gibi okuyucuya aktarır.

Romanda Tanrısal anlatıcı, kahramanların aşk çıkmalarını ve kıskançlık duygularını sınırsız görme ve bilme yetisi ile okuyucuya sunar. Anlatıcı, Kasım Şinasi'nin Sara'ya duyduğu duyguları, Behire'nin Kasım Şinasi'yi kıskanıp onu elde etmek için yaptığı planları, Kami'nin Sara'ya aşkını bilinçlerinden okuyarak çözümlemeler yaparak okuyucuya bildirir.

2.1.6.4. Olay Örgüsü

'Mev'ut Hüküm'de olaylar, Kasım Şinasi'nin Avrupa'dan İstanbul'a dönmesi ile başlar. İstanbul'dan döndükten sonra kendini bir doktor olarak toplumun hastalıklarını tedavi etmeye adayan Kasım Şinasi, ferdi duyguların etkisiyle aşk ve kıskançlık duygusuna kapılır. Sara'ya karşı duyulan aşk, romanın olay örgüsünü, bireysel duyguların çemberine alır. Bu noktadan sonra duygularıyla savaşan anlatı kişisi, romandaki metin halkalarını, aşk, kıskançlık, evlilik ve yozlaşma düzleminde derinleştirir. Romanda her metin halkası, anlatı kişisinin duygularının eyleme dönüşmüş bir halidir. Bu yönüyle roman üç bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Kasım Şinasi'nin, Avrupa'daki (Almanya) tıp eğitimini tamamlayarak İstanbul'a dönmesi. İstanbul'a döndüğü gün Amcası Rıfat Bey, eşi Behire ve Atıfe'nin onu Sirkeci Garı'nda karşılaması.

-Kasım Şinasi'nin, Rıfat Bey, Behire ve Atıfe ile babasının Şehzadebaşı'ndaki konağına gelmeleri. Rıfat Bey ve Behire'nin, Kasım Şinasi'nin zengin bir tüccar olan babasının evinde kalması. Kasım Şinasi'nin, amcası Rıfat Bey ve oğlu Hayri'den hoşlanması ve Atıfe'ye yakınlık göstermesi.

-Behire'nin evin idaresini ele alarak Atıfe'yi (yeğenini) evine göndermeye kalkması. Atıfe'nin ise kendi evine gitmemek için direnmesi.

-Behire'nin, Kasım Şinasi'nin etkileyici kişiliğini kullanarak etrafında sosyal bir halka kurmaya çalışması.

-Cavide Hanım'ın, Kasım Şinasi'ye yakınlık göstermesi. Kasım Şinasi'nin Cavidan Hanım'ı basit bulması. Behire'nin, Kasım Şinasi'yi, Cavide Hanım'dan kıskanması.

-Kasım Şinasi'nin yengesi Behire'ye karşı farklı duygular hissettiğini anlayınca ondan uzaklaşması. Behire'nin, Kasım Şinasi'nin kendisinden uzak duruması üzülmesi.

-Oğlu Hayri'nin kızıl hastalığından ölen Behire'ye acıyan Kasım Şinasi'nin, Behire'yi müşfik bir anne olarak görmesi.

-Kasım Şinasi'nin, hocası Profesör Remzi ile buluşarak doktorluk mesleğinin sorunlarından bahsetmesi. Profesör Remzi'nin, hasta ve doktorları üçe ayırıp hakiki hastaların fakir hastalar olduğunu vurgulaması.

-Kasım Şinasi'nin, mesleğini icra etmek için karar alması ve Cağaloğlu'nda bir muayehane açarak kapısına "Emraz-i Dahiliye ve Asabiye Mütehassısı" yazdırması.

-Muayehanede haftanın üç günü fakirleri ücretsiz olarak tedavi eden Kasım Şinasi'nin, şöhretinin İstanbul'a yayılması. Onun iyi bir doktor olduğuna inanan erkeklerin ona gelmesi.

-Süruri'nin, Ksım Şinasi'ye gelerek muayene olması ve bu muayene sonrasında zührevi bir hastalığa yakalandığını öğrenmesi. Kasım Şinasi'nin, Süruri'ye hastalığı karısına bulaştırmamasını söylemesi.

-Süruri'nin, Kasım Şinasi'ye muayeneye geldiği gün Ayşe kadının da kocasını muayene ettirmek için oraya gelmesi. Kasım Şinasi'nin, Ayşe kadının evine giderek kocasını tedavi etmesi. Ancak Kasım Şinasi'nin tedavinin hastanede devam etmesinin daha doğru olacağını söylemesi rağmen Ayşe kadının buna yanaşmaması.

-Süruri'nin, Kasım Şinasi'ye telgraf çekerek onu Erenköy'deki köşküne davet etmesi.

İKİNCİ BÖLÜM

-Süruri'nin,hastalığı Sara'ya bulaştırması ve tedavi için Kasım Şinasi'den yardım istemesi.

-Sara'nın bulaşıcı hastalıktan dolayı,psikolojisinin bozularak annesi gibi delireceğinden korkması. Kasım Şinasi'nin, Sara'yı içtenlikle tedavi etmeye başlaması.

-Kasım Şinasi'nin, Behire'ye kız kardeşi Sara'yı tedavi ettiğini söyleyerek bir gün onu ziyarete gideceklerini belirtmesi. Behire'nin Kasım Şinasi'nin Sara'ya aşırı ilgi gösterdiğini fark etmesi.

-Ahmet Ağa'nın ölümünü haber vermek için Kasım Şinasi'nin,Ayşe kadının evine gitmesi. Aşe kadının kocasının kendisine eziyet etmesine rağmen kocasının ölümüne üzülmesi.

-Kasım Şinasi ölüm haberini Ayşe kadına verdikten sonra Behire ve Atıfe'yi alarak Sara'nın Erenköy'deki konağına gitmesi. Süruri'nin, Behire'yi sıcak bir şekilde karşılaması.

-Behire'nin, Kasım Şinasi'yi Atıfe ve Sara'ya düşündüğünden daha yakın bularak Sara'yı kıskanmaya başlaması.

-Sara, hastalığından dolayı küçük Atife, Kasım Şinasi ve çevresinden uzaklaşması. Atıfe'nin annesinin kendisinden uzaklaşmasına üzülmesi.

-Sara ve Süruri'nin iyileşmeye başlaması. Sara'nın, Süruri'ye karşı ilgisinin artması. Tekrardan yeşeren aşkın gören gözü görmez kılması.

-Sara ve Süruri'nin, Büyükada'ya giderek aşklarını orada yaşamak istemesi üzerine Atıfe'yi Kasım Şinasi'ye bırakmaları.

-Kasım Şinasi'nin, Atıfe'yi anne ve babasını görmesi için Büyükada'ya götürdüğü gün Süruri'nin onları iskelede karşılaması. Süruri'nin, dansöz ve içkinin cazibesine kapılarak eski hovardalıklara dönmesi.

-Süruri'nin ihmali üzerine Sara'nın hırçınlaşması. Süruri'nin Sara'nın hırcınlıklarına dayanamayarak evden tamamen uzaklaşıp hayatını alkol, eğlence içinde tüketmesi: Evde huzurun bozulması, Süruri'nin Sara'yı dövmesi.

-Kasım Şinasi'nin topluma bulaşan alkol, eğlence, çapkınlık gibi hastalıkların tedavi edilmesi gerektiğini düşünmesi. Bunu tedavi etmek için de bir dispanser açmayı düşünmesi.

-Kasım Şinasi'nin, Atıfe'nin hastalığı üzerine adaya gitmesi ve orada çocuğun aile problemlerinden etkilendiğini anlayarak onun Amerikan Koleji'nde yatılı olarak eğitim almasının uygun olduğunu ifade etmesi. Atıfe'nin yatılı olarak Amerikan Koleji'ne verilmesi.

-Süruri'nin eğlence hayatında hayatı tüketmesi, eski hastalığının tekrardan nüksedip ölmesi.

-Kocasının ölümü üzerine Sara'nın Doktor Kasım Şinasi'yi çağırması ve Kasım Şinasi gelene kadar kocasının cesedin başında tek başına beklemesi.

-Sara'nın, Doktor Kasım Şinasi'ye annesi gibi çıldırıp ve Süruri gibi ölürse kendisini ani bir ölümle öldürmesini istemesi.

-Kasım Şinasi'nin, Sara'yı Şehzadebaşı'ndaki konağına getirmesi üzerine Behire'nin kız kardeşi, Sara'yı kıskanması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Behire'nin, Kasım Şinasi ile Sara arasındaki aşkı öğrenmesiyle Sara'yı evden uzaklaştırmaya çalışması.

-Kasım Şinasi'nin, Sara'ya olan aşkının tutkuya dönüşmesi sonrasında Kasım ve Sara'nın evlenme kararı almaları. Behire'nin bu evliliğe engel olmak için gizli planlar yapması.

-Kasım Şinasi'nin ile Sara evlenmesi. Kasım Şinasi'nin eşi Sara'yı, yengesi Behire'nin sadırlarından korumak için Büyükdere'deki "beyaz yuva"ya yerleşmesi.

-Kasım Şinasi ile Sara'nın "beyaz yuva"da mutlu bir şekilde aşklarını yaşaması. Sara'nın kendini tamamen Kasım Şinasi'nin kollarına bırakarak çevresiyle ilişkini koparması. (İçe kapanma)

-Kasım Şinasi'nin, Sara'nın kendisini gerçekten sevip kıskanmadığı için üzülmesi.

-Kasım Şinasi'nin, Sara'nın durgunluğuna üzüldüğü günlerde Süruri'nin kardeşi Hüseyin Kami'nin ortaya çıkması. Sara'nın, Hüseyin Kami'yi kendinden uzak tutmaya çabalaması.

-Kasım Şinasi'nin, Hüseyin Kami ile samimi olmalarını kıskanan Sara'nın, Kasım Şinasi'ye tutkulu aşkının artması. Bu durumun Kasım'ın hoşuna gitmesi.

-Behire'nin, Hüseyin Kami'nin Sara'ya aşık olduğunu sezmesi ve bu durumu gizli bir planla Kasım ile Sara'nın aralarını bozmak için kullanmayı düşünmesi.

-Evlilik yıldönümünde Kasım Şinasi, Balkan Savaşı başlaması üzerine savaşa gitme kararı alması.

-Sara'nın, tekradan Kasım'ın babasının Şehzadebaşı'ndaki konağına yerleşmesi üzerine Behire ile Hüseyin Kami'nin ondan intikam almaya çalışması.

-Behire ve Hüseyin Kami'nin saldırıları yüzünden içe kapanan Sara'nın, bunalımdan kurtulmak için Hüseyin Kami'nin işlettiği dispanserde çalışmaya başlaması.

-Behire'nin kıskançlığı yüzünden kardeşi Sara'yı imalarda bulunması. Kasım'ın karısının dispanserde çalışmasına kötü anlamlar yükleyerek onu Hüseyin Kami'den kıskanması.

-Behire'nin, Sara hakkında yazdığı kötü mektuplardan etkilenen Kasım Şinasi'nin Sara hakkında olumsuz düşünmesi. Hüseyin Kami'nin aşkını dizginleyemeyerek Sara'yı sıkıştırması.

-Sara'nın kendisinden uzaklaştığını hisseden Hüseyin Kami'nin, Sara'dan kendisini hatırlatacak bir hatıra istemesi. Sara'nın, Kami'ye mendil ve bir saç parçasını vermesi.

-Behire'nin, Hüseyin Kami'nin cebinde Sara'ya ait mendil ve saçı, Kasım Şinasi'ye mektupla göndererek karısının kendisini aldattığını söylemesi.

-Sara'nın Erenköy'deki evine yerleştiği günlerde savaşın bitmesi. Kasım Şinasi aldığı mektupla kıskançlık buhranına girip namusunu kirleten kadının mutlaka ölmesi gerektiğini düşünmesi.

-11 Temmuz 1912 gecesi, Erenköy'deki eve gizlice gelen Kasım Şinasi'nin, Sara'ya aşırı derece morfin yaparak öldürmesi. Sara'yı öldüren Kasım Şinasi'nin "hayatının ışığının söndüğünü" anlaması.

2.1.6.5. Zaman

'Mev'ut Hüküm' romanında öykü zamanı ile öyküleme zamanı iç içedir. Romanda öykü zamanından geriye dönüş tekniği yapılarak geçmişe dönülse de bu dönüş öykü zamanının bütünlüğü kavuşması için yapılır. Romanda öykü zamanının başlangıcı 1907 yılıdır. Anlatıcı, öykü zamanını beş yıllık bir süre sınırlandırarak Kasım Şinasi ve diğer anlatı kişilerinin bu zaman dilimi içinde yaşadıklarını ele alır. Romanın sonunda yer alan 11 Temmuz 1912 tarihi, öykü zamanı ile öyküleme zamanının belirgin olarak kesiştiği zamansal noktadır. Öykü zamanının bitişini ifade eden ölüm gecesi, öykü zamanının başlangıcını ve zamansal kronolojisinin belirginleşmesine yardımcı olur. Romanın başında belirtilen

öyküleme zamanı, öykü zamanının tarihsel açıdan hangi zaman diliminde gerçekleştiğini açıklar.

"O nihayet otuz yaşında mesleği ile ilgili öğrenimini bitirmiş, keyfi için dört yıl daha Avrupa'nın en güçlü ustaları karşısında en iyi laboratuvarları içinde çalıştıktan sonra, bir daha genişleyen vücudu üstünde tepesinin saçları kaybolmuş bir halde… dönmüştü." (s.14).

Kasım Şinasi'nin otuz dört yaşında Almanya'da tıp eğitimini bitirerek İstanbul'a dönmesi ve döndükten sonra iki yıl İstanbul'da hiçbir iş yapmadan zaman geçirmesi öykü zamanında ilk iki yılın geçtiğini ifade eder.

"Avrupa'dan geleli iki yıl olduğu halde İstanbul'un en çok tanınan, en çok hastası olan ve yalnız mesleği ile para kazanan en zengin doktoru oluvermişti." (s.13).

Anlatıcının öykü zamanından ileriye sıçrama yaparak Kasım Şinasi'nin İstanbul'da iki yıl geçtikten sonra ulaştığı yeri okuyucuya sunması öykü zamanında öyküleme zamanına geçişi gösterir. Ancak bu bilgi romanda özet niteliğindedir ve asıl amaç öyküleme zamanının sınırlarını belirginleştirmektir.

Avrupa'dan döndükten sonra iki yıl içinde Kasım Şinasi, İstanbul'un en meşhur doktoru olur.

Romanda Kasım Şinasi'nin muayenehane açması ve meşhur bir doktor olarak İstanbul'da tanınması bu iki yıllık süre içinde olur. Anlatıcının roman başında verdiği özet bilgi, bu iki yıllık süreyi kapsar. Ancak romanda asıl öykü bu zaman diliminden sonra cereyan eder. Otuz altı yaşında olan ve İstanbul'da iki yıl içinde önemli bir yer edinen Doktor Kasım Şinasi'nin kişiliği öykü zamanının derinleştirir.

Romanda öykü zamanı, Kasım Şinasi'nin Sara ile evlenene kadar geçen iki yıllık sürede zamansal akışın yavaşladığı, kahramanların psikolojilerine zamanın sindiği bir özellik gösterir.

"Sara ile evlendiğinde otuz sekiz yaşında olan Kasım Şinasi" zamansal akışın, olaylar arasından iki yıllık bir süreç dâhilinde olduğunu gösterir.

"Hâlbuki Kasım, otuz sekiz senelik hayatının his uykusunda biriktirdiği yaşama gücü ve aşkın, el değmemiş şiddeti ve ateşi ile anafora düşen bir çöp kadar, Sara'nın karşısında erimiş…" (s.134).

Kasım Şinasi'nin otuz altı yaşından Sara ile evlenene kadar geçirdiği iki yıllık süre romanda zamanın sıradizimsel olarak ilerlediğini gösterir..

Olayların akışı içinde sıradizimsel olarak ilerleyen zaman, Kasım Şinasi ile Sara'nın evliliklerinin yıldönümünde Balkan Savaşları'na katılmak için karar alması ile bir başka safhaya geçer. Kasım artık otuz dokuz yaşındadır ve sosyal zaman 1912 yılını göstermektedir.

"Kasım'la Sara'nın evlendiklerinin yıldönümü akşamının, loş dakikalarından pek çok uzaklaşmadan, kalplerinin coşkun dalgaları sükûn bulmadan o gece kalplerinde birbirine karşılıklı haykıran aşkın yankısı kulaklarından çıkmadan Kasım savaşa gitti." (s.173).

Kasım'ın savaşa gittiği yıllar Balkan Savaşı'nın yapıldığı 1912'li yıllardır. Bu yıllar sosyal zaman açısından, İstanbul, Edirne ve Balkanların içinde bulunduğu kargaşayı göstermesi açısından önemlidir. Nitekim roman Balkan Savaşı'nın bitmesi sonrasında Kasım Şinasi'nin 11 Temmuz 1912 tarihinde Erenköy'e gelip karısına verdiği "öldürme" sözünü yerine getirmesi ile son bulur.

Romanda öykü zamanı, Kasım'ın otuz dört yaşında İstanbul'a gelmesi ile başlar. İstanbul'a geldiği ve savaşa katıldığı süreyi hesaplayacak olursak Kasım Şinasi öykü zamanının bittiği anda otuz dokuz yaşındadır. Aradan geçen beş yıllık süre romandaki öykü zamanını gösterir. Öykü zamanı ve öyküleme zamanı bu beş yıllık süre içerisinde gerçekleşir. Romanın sonunda yer alan 11 Temmuz 1912 tarihi geriye dönerek hesapladığımızda öykü zamanın başlangıcı 1907 yılı olduğunu ortaya koyar. Anlatıcı, öykü zamanını 1907 yılından başlayarak öyküler.

'Mev'ut Hüküm' romanı bireysel ve sosyal zaman açısından önemli belirteçlere sahiptir. Sara'nın hastalığı ve Kasım'ın savaşa katıldığı süreçlerde zaman yavaşlayarak kahramanın psikolojik durumuna göre derinlik kazanır. Bu durumlarda anlatıcı kozmik zaman ile kahramanlar ve olayların durumunu aynı ibareler ile ele alır. Örneğin Kasım Şinasi'nin işe başlaması bahar ayında olur. Yazar bahar ayını bilinçli bir şekilde kullanır. Zira bahar mevsimi yeni doğumu ve başlangıçları sembolize eder. Kasım'da bu başlangıçla mesleki alanda kendi doğumunu yaşar. Yine Sara'nın hastalığı kış aylarına denk gelir. Kış ayı, insanı sıkar ve kuşatan yapısı insanların ve doğanın içine kapanarak yalnızlaşmasına neden olur. Sembolik anlamda da ölümü ifade eder. Yazar, sosyal, bireysel ve kozmik zaman belirteçlerini başarılı bir şekilde kurgulayarak romanın öykü zamanı ve öyküleme zamanını sağlamlaştırır.

2.1.6.6. Mekân

2.1.6.6.1. Çevresel Mekânlar

'Mev'ut Hüküm'de İstanbul, Edirne, Şehzadebaşı, Erenköy, Büyükada, Büyükdere, Fatih, Cağaoloğlu ve Beyoğlu çevresel mekândır. Kahramanlar bu mekânlarda kişisel maceralarını gerçekleştirmek için devamlı hareket halindedir. *"Kısacası başta kişiler olmak üzere, mekânda mekânı dolduran objeler"* (Daşçıoğlu-Koç, 2009: 885). Yazar romanda genel

olarak İstanbul ve semtlerini çevresel mekân olarak kullanır. Böylece kahramanlarının psikolojileri İstanbul'un önemli semtlerden okumaya çalışılır. Bu yönüyle mekân insanın dışa açılan kapısı gibidir.

2.1.6.6.2. Olgusal Mekânlar

Kasım Şinasi'nin Şehzadebaşı'ndaki babasının konağı, Arabacılar Mahallesi, Ayşe kadının evi, Necibe Molla'nın evi, Sürüri'nin Erenköy'deki konağı, Büyükdere'deki Kasım'ın evi, Edirne ve İstanbul olgusal anlamda derinliğe sahip olan anlam çoğaltıcı mekânlardır.

2.1.6.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

'Mev'ut Hüküm'de Kasım Şinasi'nin babasının konağı, Arabacılar Mahallesi, Necibe Molla'nın evi, Sürüri'nin Erenköy'deki konağı, Edirne, Beyoğlu ve Büyükada'daki Maden arkasındaki camlıktaki ev dar-kapalı labirent mekânların başında gelir. Yazar, İstanbul'un birçok semtini dar-kapalı bir atmosferde verir. İstanbul'un mekânsal açıdan dar-kapalı bir yapıda olması, değişen toplumun anlamsal açıdan mekânların anlamını tüketerek, ölü ilişkiler alana dönüştürmesinin sonucudur. *"Toplumsal etkileşimlerin zamansal düzenindeki değişmeler, genellikle mekânsal örüntülemedeki değişimleri getirir. Gündelik yaşamın yinelenmesi bile hem zamansal hem de düzenlikleri kapsamaktadır."* (Urry, 1999: 95). Toplumsal etkileşim, değişim ve zamansal oluşumlar mekânlarda farklı anlamlar üretir. Bundan dolayı İstanbul, mekânsal açıdan üç farklı odak noktası boyutu ili ele alınır. Toplumsal ve bireysel pratiklerin mekânsal olarak örgütlendiği bu üç farklı mekân, mekânsal açıdan İstanbul'un ekonomik ve sınıfsal çatışmalarının mekâna yansıması sonucu oluşur. Bu mekânların ilki Kasım Şinasi'nin babasına ait olan Şehzadebaşı'ndaki konaktır. Genel anlamıyla konak, geçmişin, zenginliğin ve geleneğin simgesi olsa da bireysel hırslar romanda konağın anlam yitimine uğramasına neden olur. Nitekim Kasım Şinasi, Sara, Behire ve Atıfe için burası yalıtılmış ilişkiler ağının mekânıdır. Behire'nin hükmedici kişiliği mekânın genişliğini yok ederek kapalı bir yapıya dönüştürür. Bu yüzden Kasım Şinasi için sığınaktan çok kaçılan, labirent bir mekâna dönüşür.

Şehzadebaşı'ndaki konağa Sara'nın gelmesi ile konak zenginliğin hırsa, aşağılamaya dönüştüğü mekân olur. Sara ve Kasım Şinasi'nin konakta mutlu bir hayat sürmeleri olanaksızdır. Bunun nedeni Behire'nin kıskançlığı yüzünden mekânı karanlık ve gizli planlarının yapıldığı yere dönüştürmesi vardır. Kasım Şinasi, Sara ile evlendikten sonra karısının daha fazla frapanlaşmasına izin vermemek için Behire'yi Şehzadebaşı'ndaki konaktan uzaklaştırır. Bu bir kaçıştır. Birey mutlu ve huzurlu olmadığı yerden kaçarak sığınak yer arar. Nitekim Kasım Şinasi'nin askere gitmesi ile tekrardan dönülen konak acının, üzüntünün mekânı olur.

"Hayatının şimdi biricik dayanağı olan Kasım'ın babasının yanına yemeklerini getirebilmeği bile başaramamıştı. Oradaki sert ve hükmedici Behire, evin bütün düzenine, onu da eğilmez bir soğuklukla baş eğdiriyordu." (s.187).

Konağın düzen koyucunun ruhuna bürünmesi, içinde yaşayan insanları huzursuz eder. Zenginliğin içinde mekânsal açıdan rahatlığı, fiziki anlamda genişliği simgeleyen konak, olgusal anlamda insanî ilişkiler hırslar yüzünden yaşanılması olanaksız bir mekâna dönüşür. Kasım'ın iyi niyetli pasifliği, konaktaki sığlaşan ilişkiler ağı konağı bir kapalı-dar mekân haline getirir. Ayrıca Süruri ve Sara'nın bozulan sıhhatleri ve ilişkileri köşkü anlamsız, ölü bir mekâna dönüştürür. Süruri'nin ölümünün de bu köşkte gerçekleşmesi, karı-koca arasındaki kavgalar köşkün dar ve kapalı bir yapıya dönüşmesine neden olur. Şehzadebaşı'ndaki konak ile Erenköy'deki köşkün mekânsal açıdan simgesel anlamı, insanların zenginlik içinde bireysel hırs ve doymazlığı yüzünden nasıl bir trajik sona gittiğini ortaya koyar.

Süruri'nin Erenköy-Bağdat Caddesi'nde bulunan köşkü de kapalı-dar bir özellik gösterir. Süruri'nin yozlaşan hayatı ve taşıdığı bulaşıcı hastalık, köşk huzurunu bozarak, mekânı hastalıklı karanlık yapıya dönüştürür. Ölümlerin yaşandığı köşk, zenginliğin yanlış bir bilinçle insanı nasıl trajik sona götürdüğünü mekânsal düzlemde ortaya koyar. Yazar, Servet Paşa'nın oğlu Süruri'nin köşkünü toplumsal tabakalaşmanın bir simgesi olarak ele alır. Zengin sınıfını temsil eden köşk aynı zamanda zührevi hastalıkların merkezi de olur. Burada yaşayan insanlar, yozlaşan ilişkilerin soysuz yüzleri ile alkol, kadın batağında gelecek nesilleri zehirler. Bu yüzden Süruri'nin köşkü sıcak bir aile ocağından çok sesiz, soğuk karanlık bir ölü ortamdır. Kasım Şinasi bu köşke geldiğinde mekâna sinen hastalıklı ruhları hemen duyumsayarak korkar.

"Çok geçmeden bir er, köşkün soğuk, keskin donuk ışıklarıyla aydınlattığı taflanlı bir yolda Kasım'ı karşıladı. Dört köşeli, iki katlı önü taş gezintili, üstü büyük balkonlu beyaz bir evin gölgesi ağaçlar arasındaki boş yerlere serilirken, çıplak ağaçlar ince kuru dallarıyle yıldızsız, ışıklı bir göğü uzaktan süslüyorlardı…"Evde derin, bazı anlam belirten, insana çarpan bir sessizlik vardı. Taş merdivenlerde Kasım'ın ayakları bi teviye, kocaman bir gürültü yaparak çıktı…" (s.60-61).

Köşk yaşanan acıların simgesi olarak içinde yaşayan kişilerin acılarını ayna gibi yansıtarak mekâna sinen insan ruhlarını çözmemizi sağlar. Soğuk ve keskin donuk ışıklarıyla insanı geren köşk, hastalıklı ruhların ölüme yürüdüğü bir mekândır. Bahçedeki ağaçların çıplak ve kuru dalları, yaşamın bu evden yavaş yavaş çekildiğini gösterir

Romanda ekonomik şartlar ve yaşantılar yönüyle öteki mekân olarak görülen Arabacılar Mahallesi, fakirliğin, ihmal edilmişliğin mekânsal düzlemidir. Yazar, Arabacılar

Mahallesi'nde yaşayan insanlarla, köşk ve konakta yaşayan insanlar arasında bir farkın olmadığını gösterir. Nitekim romanda maddi değerlerinden arındırılan insanların özünde aynı hırs ve değer için savaştıkları görülür. Aralarındaki fark maddi olanaklar ve yaşam biçimi açısından ayrışır.

Romanda Süruri'nin hastalıklı vücudu ve bilinci, Behire'nin kıskançlığı, Atıfe'nin sevilme arzusu, Ayşe kadının fedakâr ve dürüst kişiliği Ahmet Ağa'nın çıkarcı yüzü, Mehmet'in sevilme ve korunma ihtiyacı ile çatışır. Bu iki grubun mekânsal açıdan ayrışması, İstanbul'da sürülen yaşamları karşılaştırma amacı güder. Arabacılar Mahallesi'nde yaşayan kişiler, yaşamak, ayakta durmak için fedakârca savaşırken köşk ve konakta yaşayan insanlar, hırsları yüzünden ölüme gider.

Arabacılar Mahallesi, ihmal edilen fakir insanların yeridir. Yazar buradaki ilişkileri yozlaşan bireyler çerçevesinde ele alır. Yozlaşmış ilişkiler mekâna yansıyarak, dar kapalı bir yapıya dönüştürür.

"Çatıları birbirine geçen bu siyah kafesli, ölmüş evler ortasında orada burada sular biriktirmiş kaldırımlarda her dakika sendelenen kirli sokağın başındaki tozlu, sinekli bakkal dükkânından, evi ona hemen gösterdiler." (s.50).

Tozlu, kirli yollar ve siyah kafesle örülmüş evler içinde yaşayan insanların yaşama karşı duruşlarını gösterir. Siyah kafeslerle örülmüş ibaresi orada insanların bilinçlerinin siyah demirden bir kafesle örüldüğünü dolayısıyla sınırlılığı ve değişmezliği simgeler. Mahallenin kirli sokakları, orada burada biriken kirli sular, yaşam alanı olarak mahallenin yaşamaya elverişli olamadığını imler. Burada önemli olan mahallenin içinde yaşayan insanların ruh halini yansıtmasıdır. Fakirlik ve dışlanmışlık yüzünden mütemadiyen yaşamak için savaşan "küçük insanların" mekânı olan Arabacılar Mahallesi, yaşama hakkını didişerek elde edenlerin yaşadığı kapalı-dar mekândır. Burada yaşanan yozlaşmış ilişkiler ise cahillik ve eğitimsizliğin bir sonuçtur. Yazar bu mahalle ile İstanbul'un değişmeyen, geri kalmış cephesini ortaya koyar. Özellikle Molla Necibe'nin evi, *"kirli avlusu, atılmış tek takunyeleri, kokulu basık odasıyla*" (s.53) sokağı bütün yönleriyle ifade eder.

Romanda Beyoğlu gibi yerler gençlerin bulaşıcı hatalıkları kaptığı ve gelecek nesillerin hastalıklı bir ruh ve bedene dönüştüğü yerler olarak ele alınır. Yazar bu yerlerin insana ve insanlığa acı ve ıstırap getirmekten başka bir şeye yaramadığını ifade eder. Süruri'nin hastalıklı kişiliğinin mekânı olarak bu yer gösterilir.

2.1.6.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

'Mev'ut Hüküm'de açık-geniş mekânlar sınırlı bir özellik gösterir. Romanda çamaşırcı Ayşe kadının evi Kasım Şinasi'nin Cağaloğlu'nda açtığı muayenehanesi, Büyükdere'deki ev, Atıfe'nin gönderildiği Amerikan Koleji açık-geniş mekândır.

Fatih'teki Arabacılar Mahallesinde, temizliği ve insanı kendine çeken yapısıyla Ayşe kadının evi, bir küçük sığınaktır. Mahallenin kirli, tozlu sokakları ve kafesle örülmüş diğer evlerine göre adeta bir içtenlik mekânı olan bu küçük ev, mahallenin tam tersine temizliği, huzuru fedakârlığı ve anıları içinde barındırır. Ayşe kadının mekâna sinen yüzü, küçük evin simgesel anlamda yuvaya dönüşmesi ile onu anılar mekânına dönüştürür.

"Kırmızı boyalı küçük kapıyı çalınca, içeriden ip çekildi. El kadar toprak avluda kırık, çarpık merdivenlere bir tahta uzanmış, öbür bir tahta da tek başına dut ağacının altında, hasır yayılmış küçük bahçenin kapısına kadar uzanmıştı. Hepsinin üstüne temiz kırmızı dokuma örtüler özenli eller ile yayılmış, düzeltilmişti…" (s.50)

Kasım Şinasi'nin Ahmet Ağa'yı muayene etmek için geldiği küçük ev, kirli ve tozlu mahallenin ortasında temizliği ve sıcaklığı ile bir farklılık gösterir. İnsan, mekân ilişkisinin olumlu yönde ortaya konduğu bu küçük ev, mahalledeki diğer evlere tezattır ve geleneksel biçimiyle insanı kendine davet eder. Ahmet Ağa'nın sömürücü kişiliğine rağmen Ayşe kadının içtenliği, çalışkanlığı ve fedakârlığı ile bir makine gibi işleyen evdeki yaşam şekli, evi sıradanlaşan yaşamın kirlenmiş ortamından ayrır. Yazar, mekâna insanın anlam kattığını böylece bir kez daha vurgular. Kocasını ve oğlu Mehmet'i bu evde koruma altına alan Türk kadını, evinin kadını olarak mekâna kendi ruhunu yansıtır.

Kasım Şinasi'nin Cağaloğlu'ndaki muayenehanesi, fakir ve zengin insanların bir araya geldiği birleştirici mekândır. Kasım Şinasi burada hasta insanları iyileştirerek onların sağlıklı bir şekilde hayata katılmasını yardımcı olur. Haftanın üç günü fakir insanları ücretsiz tedavi ettiği muayenehane bu yönüyle besleyici bir mekândır. Ayşe kadının kocası tedavi ettirmek için muayenehaneye geldiği gün, Süruri'nin zengin bir asker olarak fakir insanların sırasını alması üzerine Kasım Şinasi'nin sıranın Ayşe kadında olduğunu söylemesi, mekânda adalet ve eşitliğin uygulandığını gösterir. Her ne kadar hastalar ile dolu olsa da insanların iyileştiği yer olması açısından açık geniş bir mekândır. Zira Kasım Şinasi, burada fakir insanları, özellikle kadınları tedavi ederek topluma kazandırmayı amaçlar.

Kasım Şinasi'nin Sara ile evlendikten sonra taşındıkları Büyükdere'deki "beyaz yuva" (s.132) içtenliğin mutluluğun ve aşkın mabedidir. Behire'nin Sara'ya acımasızca yaptığı saldırılardan kurtulmak için sığınılan beyaz yuva, aşk, sevgi ve huzurun mekânıdır.

"AŞKIN, sağduyunun, paranın yapabileceği her şeyi Kasım, Sara'nın Büyükdere'deki beyaz yuvası için yapmıştı. Bununla beraber Kasım'ın güç ve değeri nasıl ve kendi halinde kişiliği arkasına saklanıyorsa, bu eve sarf edilen para da onun düzenli sadeliği arkasına büyük bir incelikle gizleniyordu." (s.132).

Kasım Şinasi ile Sara beyaz yuvada mutludur. Atıfe de zaman zaman gelerek bu mutluluğa ortak olur. Sara'nın huzur bulduğu ve Kasım Şinasi'nin aşkı tattığı "beyaz yuva" evlilik düşünün sıcak yuvasıdır. Sara, kardeşi Behire'den kaçarak sığındığı evde kendi iç huzurunu yeniden bulur. Ancak Hüseyin Kami'nin ortaya çıkması ile bu huzur biraz bozulsa da Kasım Şinasi'ye duyulan bağlılık mekânın sıcaklığı ve kutsallığını silemez.

Romanda Atıfe'nin Kasım Şinasi tarafından eğitimini düzenli bir şekilde alması için gönderildiği Amerikan Koleji de açık-geniş mekândır. Atıfe'nin evdeki huzursuzluktan olumsuz etkilenmesi, Kasım Şinasi'nin onu Amerikan Koleji'ne göndermesi ile çözülür. Atıfe önceleri üzülse de daha sonra okulunu çok sever. *"Atıfe, annesini özlemesi dışında bu okulda çok mutludur."* (Akın, 2009: 434).

"Sonunda bir gün yine, bu evin kederli havasından çocuğu canlı ve neşeli bir çalışma çevresine atmak için, yatılı bir okula vermelerini Kasım Sara'ya tekrar ettiği vakit, Süruri ile konuşma lakırdısı olmaksızın, hemen kabul etti. Ve Kasım'ın Amerikan okuluna çocuğu vermek için her türlü çaba ve müracaatı yapacağına karşın ne teşekkür, ne de bunu gösterir bir kelime söyledi." (s.98).

Amerikan Koleji, Atıfe'nin idealist, modern ve bilinçli bir bireye dönüşmesinde önemli bir mekândır. Okula başladıktan sonra Atıfe hızlı bir şekilde değişerek zihinsel olgunluğa erer ve modern bir genç kıza dönüşür. Bu yönüyle Atıfe ile Halide Edip'in okula başlama ve okulda aldıkları eğitim benzerlik gösterir. *"Halide Edip'in Amerikan Koleji'ni olumlu bir mekân olarak görüp kişilerin bireysel anlamda kendilerini geleceğe hazırladığı bir mekân olarak görmesinin altında bu yatar."* (Erdal, 2005: 234–235). Romanda Amerikan Koleji, düzenli ve iyi eğitimin simgesel düzlemdeki mekânıdır. Yazar, çocukluğundaki deneyimlerden yola çıkarak okulun önemini vurgular. Atıfe'nin olumlu yönde değişiminde Amerikan Koleji'nin etkisi büyüktür.

'Mev'ut Hüküm'de açık ve geniş mekânlar anlatı kişilerinin kendilerini mutlu ve huzurlu hissettikleri yerlerdir. Büyükdere'deki beyaz yuva aşkın ve sıcaklığın, Amerikan Koleji, iyi bir eğitimin ve modern insanların yetiştiği yer, Ayşe kadının evi ise fedakârlığın bozulmamışlığın sığınağıdır.

2.1.6.7. Şahıs Kadrosu

2.1.6.7.1. Başkişi

'Mev'ut Hüküm' romanında başkişi Dr. Kasım Şinasi'dir. Dr. Kasım Şinasi Almanya'da tıp eğitimi almış, kendini çalışmaya ve insanların yararına adamış biridir. Kasım Şinasi, zengin bir ailenin tek çocuğu olarak dünyaya gelir. Eğitimini tamamladıktan sonra dört yıl daha Almanya'da kalarak iç ve sinir hastalıkları uzmanı olarak İstanbul'a döner. Onun İstanbul'a dönüşü yeni bir hayatın başlangıcıdır. İstanbul'a geldiğinde otuz dört yaşında

olan Kasım Şinasi, içine kapalı aşka inanmayan ve hayatı sadece çalışma hayatından ibaret görür. *"Kasım Şinasi'nin gerçek ve güçlü kişiliği, derin sadeliği bütün bilim ve yeterliliğine rağmen, ona insanlar karşısında azıcık kendi halinde, azıcık da çocukça yabancılık hissi verirdi."* (s.16).

Kasım Şinasi'nin hayatı bilimden ibaret görmesi onun çevresindeki insanları yabancı olarak görmesine sebep olur. Behire'nin girişimleri ile hayat ve insanlarla olan muhabbetlerinde değişmeler olur. Ancak kadın ve aşka karşılığı onun karşı cinse her zaman uzak durmasına neden olur. Karşı cinsten kendisine yakın bulduğu ilk kişi Sara'nın kızı Atıfe'dir. Atıfe konuşkanlığı ve sevecenliği ile Kasım'ı etkiler. Kasım romanın sonuna kadar Atıfe için bir sığınak, sıcak bir yüz olur.

Kasım Şinasi, hayatı bir doktor olarak gözlemleyen ve hayata bu noktadan bakan bir kişidir. İstanbul'a geldikten sonra insanları muayene etmek için gösterdiği çaba, onu diğer doktorlardan ayırır. Çünkü Kasım Şinasi ne zengin ne de fakir sınıfına ait bir doktordur. O bütün insanların doktorudur. Profesör Remzi'nin insanları ve doktorları zengin, orta ve fakir sınıfı diye ayırıp analiz yapması onu derinden üzer.

"—Sen hiçbir sınıftan değilsin! Sen sadece doktorsun, Kasım. Önce ağırbaşlı ve dayanlıklı bir şey diye herkes sana gelecek, yararlanacak, hastaların çoğalacak, fakat, her içi sıkıldığı zaman hastalık bulmak oyununu sana oynayamayacak olan yerli ve kibar hastaların eski eğlenceli, güzel bıyıklı zengin pabuçlu, şık doktorlara dönecekler." (s.39).

İnsanları eşit bir gözle gören ve hiçbir sınıfın doktoru olmayan Kasım Şinasi, kendini İstanbul halkına adar. Bu yüzden haftanın üç günü fakir fukara olan hastalara bakar. Bu durum insanların ilgisini çeker ve hasta olmayıp da doktora gelenlere hasta olmadıklarını söylemesiyle dürüst bir doktor olarak İstanbul'un en önemli doktorları arasına girer.

"Haftada üç gün fukaraya bakacağını ilân ve ilânı İstanbul'un fukara mahallelerine, kahvelerine dağıtarak israrlı ve nüfuzlu bir biçimde yaptığından, o üç gün pek çok fukara halk, hatta onlar arasında fukara olmayanlar da karışarak geldiler." (s.42).

İnsanlara yardım etmeyi seven ve işini ciddi bir şekilde yapan Kasım, fakir insanların bir kurtarıcısıdır. Nitekim Ayşe kadının kocası Ahmet Ağa'yı tedavi için geldiğinde onun adresini alarak bizzat evine kadar gider ve onu evinde tedavi eder. Ancak hastalığının evde tedavi olamayacağını söyleyerek onu hastaneye yatması için ikna eder. Kocasının ölmesi ile de ona ve çocuğuna kucak açarak onlara yardım eder.

Kasım Şinasi, efendi kişiliği ve dürüst mizacıyla Sara ve Süruri'nin hayatında önemli bir yer edinir. Süruri'nin zührevi hastalığını tespit ederek onun tedavi olması için yardımcı olan Kasım Şinasi, Sara ve Süruri'yi taşıdıkları hastalıktan kurtarır. Bir doktor

olarak insanlara yardım etme arzusu, bireyin kendini ideal insan olarak duyumsamasının bir sonucudur. Kasım Şinasi aşkın *"kimlikle, sokaktaki diğer insanlara yeni bir şekilde bakmamızı"* (Sennett, 1999: 160) sağlayan bireye, aşka, hastaya ve çocuklara bakışımızı değiştiren bir kimliğe sahiptir. Böylece Süruri ve Sara'nın hastalıkları gelecek nesillere bulaşmaktan men edilir. Kasım Şinasi, Süruri'nin yakalandığı hastalığı, gelecek kuşakların bir hastalığı olarak görüp kaygılanır ve bu yüzden dispanser kurarak insanları tedavi etmeyi amaçlar. Bu onun ne kadar duyarlı bir insan olduğunu gösterir.

Kasım Şinasi, Sara'nın aşkı ile romanda büyük bir değişim yaşar. Aşkın insan hayatındaki önemini kavrayan başkişi kadın-erkek arasındaki mutlu ilişkinin kurulması için aşkı referans alır. Ancak Behire'nin kıskançlığı yüzünden Sara'dan uzaklaşır. Nitekim Süruri'nin öldüğü gece Sara'ya verdiği sözü yerine getirmek için onu morfinle öldürür. Kasım Şinasi, aşk ve kıskançlık duygularının insanı bilincini nasıl körelttiği ve insanları nasıl trajik sona götürdüğünü "hayatının ışığını söndürerek" kavrar.

Romanın başkişisi Doktor Kasım Şinasi, Almanya'ya tıp eğitimi için gönderilen ilk doktor kahramandır. Bu yıllarda Doktor Adnan Adıvar ile nikâhlanan Halide Edip, daha sonraki romanlarda sık sık Doktor kahramanlara yer verir. Yazar, daha önceki romanlarında kahramanları edebiyat, tarih, sanat vb. meslek alanlarında kendilerini geliştirmek için gönderirken bu romanda tıp alanında yetişmesi için bir genci Avrupa'ya gönderir. Yazarın bir doktorun hayatını analiz ettiği romanda Kasım Şinasi canlı ve gerçekçi kişiliği ile bir öncüdür. Kasım Şinasi gibi bir doktorun hayatını derin bir şekilde ele alır. Nitekim kocası Adnan Adıvar'ın da bir doktor olması, onun doktorluk mesleğinin sorunları hakkında bilgisini derinleştirir.

2.1.6.7.2. Norm Karakterler

Romanda değişme ve gelişme açık kişilikleriyle başkişinin reflekslerini yansıtan Sara, Atıfe, Profesör Remzi ve Ayşe kadın norm karakterdir.

Sara, Behire'nin babaları bir annesi ayrı kardeşidir. Mizacı gereği sesiz ancak kararlı bir kadındır. Kasım Şinasi'nin amcası Rıfat Bey'in karısı Behire ile ayrı dünyaların insanı olan Sara, romanda annesi gibi delirmekten korkan ve âşık olduğu insana bütün benliğini bağlayan sıcak ve akıllı bir kadındır. Genç yaşta Süruri ile aşk yaşayarak ailesinin karşı çıkmasına rağmen onunla evlenen Sara, aşkı paraya tercih eden cesur bir kadındır.

"—Ne olacak, çapkın ve yakışıklı bir adamla evlenmek için bütün ailesini darıltan, hatta terk eden bir kadın." (s.20).

Sara'nın aşka meyilli kişiliği ve eşine bağlılığı, kocası Süruri'nin ona frengi bulaştırması sonrasında dahi değişmez. Çünkü o, kocasına bütün benliği ile bağlıdır. Zira Fuat Köprülü romandaki kadın karakterleri gerek olumlu gerekse olumsuz kişilikleriyle güçlü bir

kimlikle onurlandırırken, erkekleri ise karikatür kimlikli kişiler olarak çizer (Köprülü, 1919: 11). Bu yüzden basit kimlikli Süruri kızı Atıfe'yi ihmal eder. Kasım Şinasi de Sara'nın kocasına bağlılığı ve dürüstlüğü karşısında ona aşık olmaktan kendini alıkoymaz. Kasım Şinasi'nin Sara'ya âşık olması, Behire'nin onu rakibi olarak görüp ona acı çektirmesine neden olur. Behire, Sara'nın Kasım Şinasi ile olan ilişkilerini bir doktor hasta ilişkisinden uzak görür. Bu durum Süruri'nin ölmesiyle gerçeğe dönüşür. Süruri'nin yakalandığı amansız hastalık yüzünden trajik bir şekilde ölmesi, Sara'yı derinden etkiler. O da annesi gibi delirerek ölmekten korkar ve annesi gibi olma korkusu bütün benliğini parçalar. Bu yüzden birine bağlanmadan yaşayamaz. Süruri'nin öldüğü gün Kasım Şinasi'den Süruri gibi olursam beni öldürmeni istiyorum diyerek söz alır.

"—Süruri gibi olur yahut çıldırırsam hemen o saniye, beni ani bir ölümle öldürür müsünüz?" (s.116) diye söz alır.

Bu ölüm kararı Sara'nın annesinden irsiyet yoluyla kendisine geçen delilik psikozunun dışa yansımasının bir sonucudur. Birey istemediği bir şeye dönüşmektense ölmeyi tercih ederek kendini korkularından arındırır.

Sara'nın, Kasım Şinasi ile evlendikten sonra mutlu süren hayatı, Hüseyin Kami'nin gelmesi ile bozulur. Sara, Hüseyin Kami'nin ve Behire'nin kendine düşman olduğunu ve planlar yaptığını sezecek kadar da akıllıdır.

Atıfe, Sara ile Süruri'nin kızıdır ve gelecek kuşağın modern yüzünü temsil eder. Atıfe, sevecen, cana yakın, akıllı ve insanlara tutkuyla bağlanan bir kızdır. Kasım Şinasi, Atıfe'yi bir dost ve sıcak bir yüz olarak görür. Atıfe'nin romanın başından sonuna kadar geçirdiği değişimler Türk kızlarının ideal bir birey olarak ulaştığı noktayı gösterir. Romanın başında ailevi sıkıntılar yüzünden acı çeken Atıfe, annesi Sara'nın hastalığına çok üzülür. Anne çocuk ilişkisini sevgi bağıyla ortaya koyan yazar, Atıfe'nin sevilme ihtiyacını açığa vurur. Nitekim Kasım Şinasi'nin önderliğinde Amerikan Koleji'nden aldığı eğitimle modern bir kimliğe bürünen Atıfe, tenis oynayan, kürek çeken ve balık tutan yeni Türk kızı imgesidir. Yazar Atıfe'nin kimliğinde yeni genç Türk kızının olması gerektiği noktayı vurgular.

Doktor Profesör Remzi de norm bir karakterdir. Kasım Şinasi'nin hocası olan Doktor Remzi, Kasım Şinasi'nin mesleki alanda deneyimlerinden yararlandığı kişidir. Doktor Remzi, İstanbul'daki hasta ve doktorları üç gruba ayırır. Bu üç grup bir doktorun gözüyle analiz edilir. Zengin sınıf hastalarının hastalıklarını sinirsel bunalımlara, orta sınıfın hastalıklarını da geçim sıkıntısı ve yokluğa bağlayan Profesör Remzi, zengin sınıf doktorlarının züppe, şarlatan orta sınıfı ise kibar hanımlara yanaşmaya çalışan doktor olarak görür.

"Zengin veyahut birinci sınıflara gelince, onların hastalıklarının çoğu sinirdir. Bir doktor onlarca kur yapılacak bir erkektir. Kocaların ilgisizliğini, hayatlarının heyecan ihtiyacını doldurur. Dikkat edilecek olursa, bu üç sınıf hastadan her sınıfa özel doktorlar hemen hemen ayrılmış gibidirler. Fukaradan hoşlanan geniş yürekli, insancıl yönü olanlar pek küçük bir azınlığı teşkil eder." (s.38).

Profesör Remzi'nin doktorluk mesleği ve toplumun hastalıklarına karşı tavrı, sosyal açıdan Türk halkının içinde bulunduğu durumu ortaya koyar. Mesleki yozlaşma ve kadının hastalık üretmesi, toplumsal anlamda yaşamın aksadığını gösterir. Doktor Remzi, aydın bir insan olarak toplumun aksayan ve çürüyen yönlerini ele alır ve Kasım Şinasi'ye öğütler vererek onun ideal bir doktor olmasına yardımcı olur.

Ayşe kadın da norm karakterdir. Arabacılar Mahallesi'nde oturan ve fedakârlığı ile ön plana çıkan Ayşe kadın, Türk kadınının gerçek bir simgesidir. Çamaşırcılık yaparak hasta kocası ve oğlu Mehmet'e bakan Ayşe kadın *"gerçekliğin bilincine varmış"* (Laborit, 1996:117) fedakâr ve çalışkan bir kadındır. Anlatıcı, Ayşe kadını ve onun değerlerini yücelterek, gerçek Türk halk kadınını över. Kocasını hastaneye yatırmayı istemeyen Ayşe kadın, çalışarak ona bakabileceğini, mahalledeki insanların kocasına bakmadığı için hastaneye yatırdığını söyleyecekleri için üzülür. Kocası Ahmet Ağa ise kadının saf, temiz ve fedakâr duygularını sömürür. Nitekim Ayşekadın Kasım Şinasi'nin ısrarına dayanamaz ve kocasının tedavisinin hastanede sürmesine razı olur.

"Kadının yüksek çalışmasına rekabet olduğunu hissettirmeden küçük şeyler alabiliyordu. Fakat kocasını hastaneye koyduğundan dolayı nefsine her türlü fedakârlık yükleyen Ayşe kadının kişiliğine bir şey yapmağa çekiniyordu.

Ahmet, kadının canından, nefsinden, her şeyden feda eden ruh halinden çok yararlanıyordu." (s.59).

'Mev'ut Hüküm' romanında Ayşe kadın eşi ve çocuğu için çalışan, dürüst fedakâr Türk kadınını simgeler. Giyimi, kuşamı ve hayatı algılama biçimiyle Sara, Behire ve Süruri'nin tezadıdır. Sara'nın hastalığı düzelince Atıfe'yi unutması, sadece aşkı için yaşaması, Ayşe kadının kimliğinde aşağılanır ve küçük görülür. Ayşe kadın bütün olumsuzluklara rağmen kocası ve çocuğuna sahip çıkan, bu uğurda savaş veren geleneksel Türk kadınının simgesidir.

2.1.6.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, başkişinin benimsediği değerlerin karşısında yer alan, romanda *"tıkanık iletişim"* (Batlaş, 2004: 36) ağının oluşmasına neden olan kişilerdir. Bu kişiler romanda etkin iletişimi tıkayarak karşıt değerler düzleminin oluşmasına neden olur. Romanda Süruri, Behire, Hüseyin Kami, Ahmet Ağa gibi kişiler kart karakterdir. "*İnsan kendi kendini*

seçer" (Sarter, 2001: 31) görüşünü kötü ve olumsuz yönde gerçekleştiren bu kişiler, ülkü değerlerin karşısında bir set olarak belirir. Nitekim romanda olumsuz bir çehre ile kendilerini görünür kılan, kart karakterler başkişinin değerler dünyasını tahrip etmeye çalışır.

Behire, yalancı, kıskanç, yıkıcı ve ötekileşmiş kimliği ile kart bir karakterdir. Annesi, Samime Hanım'ın kanını taşıyan Behire, Sara'nın acı çekmesinin en simalarındandır. Behire aşkı ve mutluluğu paraya feda eden, ötekileşmiş bir yüzdür. Kardeşi Sara'nın Süruri ve Süruri'nin ölümü üzerine Kasım Şinasi ile evlenmesine hep karşı çıkar. Bunun nedenini kendi ezikliği ve içteki bastırılamayan kıskançlık duygusudur. Behire romanda Kasım Şinasi'nin kendi gerçekleştirmesine ve mutlu olmasına engel teşkil eden *"her gün rastlanılmayan bir yüz"* (s.17) olarak ele alınır. Kasım Şinasi, Behire'yi gördüğü an onun yabancı bir yüz olduğunu hemen fark eder. Bu durum onun Sara ile evlenmesiyle doruk noktasına çıkar. Behire ile Sara arasındaki düşmanlık elde edilemeyen mutluluk sonrasındadır. Behire, Sara'yı kıskanarak onun Kasım Şinasi'nin dünyasından uzaklaşmasını arzular. Bu yüzden evliliklerine karşı çıkar. Çünkü Behire de Kasım Şinasi'ye âşıktır. Aşk, buhranı ile gözü dönen ve kardeşini aşağılayan Behire, kibirli ve soğuk kişiliği ile mutluluk isteyen Kasım Şinasi ve Sara önünde bir engeldir. Behire'nin kinci ve kıskanç kişiliği, romanın sonunda Kasım Şinasi ile Sara'nın evliliklerinin bozulmasına neden olur.

"Behire gerçekten geçen olayların tarihlerini karıştırarak, Sara gelmeden önce Kasım'la ta kapının eşiğine kadar gelip de Kasım'ın gerilediği hissi ve ortak bir hayatın olaylarını rasgele anlatmakla, amacına ulaşıyordu….Behire, intikamın bu doruğuna geldiği vakit, Sara da çıldırmamak için olanca iradesini harcamak zorunda kalıyordu." (s.190).

Doktor Kasım Şinasi'yi elinden kaçıran ve onu Sara'ya kaptıran Behire, karanlık dünyanın çıldırtan kimliği olarak Sara'ya saldırır. Behire'nin bu yıkıcı kişiliğinin altında, annesinden ırsiyet yolu ile gelen erkeğini başkasına kaptırma psikozu vardır. Behire, kendi iktidarsızlığını, Sara'nın mutluluğuna yansıtarak onun mutsuzluğundan haz alır. *"Kişinin kendi eksiklerini ve beceriksizliğinden doğan aksaklıkları başkalarına yüklemek"* (Cüceloğlu, 2000: 146) istemesi, kişilik bozukluğunun bir göstergesidir. Behire'nin, arzuladığı mutluluğu Rıfat Bey'de değil Kasım Şinasi'de bulması ve arzusunun nesnesini Sara'ya kaptırması onu yıkıcı bir kimliğe dönüştürür.

Sara ile Doktor Kasım Şinasi'nin evliliklerinin çözülme sürecinde etkin rol oynayan Behire, Hüseyin Kami ve Sara'nın birbirlerine aşık olduğunu doğrulamaya çalışır. Bu yüzden Hüseyin Kami'nin cebinden Sara'ya ait olan mendil ve saçı mektupla Kasım'a göndererek onun ölümcül bir insana dönüşüp karısı Sara'yı öldürmesine neden olur. Behire, yıkıcı bir kişi

olarak etrafındaki insanlara hükmeden, onlara yaşam fırsatı tanımayan kinci, soğuk ve hırslı bir kadındır. Kendi aşkı için kardeşini dahi öldüren Behire kart bir karakterdir.

Diğer bir kart karakter ise Süruri'dir. Süruri, Sara'nın ilk eşidir. Genç bir subay iken köşk komşusu Sara ile tanışır ve onunla evlenir. Süruri zamanla değişir. Kendini Beyoğlu'nun yozlaşmış yaşamında tüketir. Bu yaşam tarzı kızı Atıfe ve karısı Sara'yı derinden üzer. Eğlence hayatının hastalıklı çehresi, Süruri'nin cinsel yolla bulaşan frengi hastalığına yakalanması onu ve ailesini yok oluşa götürür. Süruri hayatı eğlenceden ibaret gören ve kendi değerlerine ötekileşen kişileri simgeler. Süruri'nin frengi mikrobunu bulaşması, o dönemde yaşanan yanlış asrileşme algısının Türk toplumunu nasıl bir yok oluşa, çürümeye götürdüğünü gösterir. Zira Süruri, hayatı tembellik ve aşırı eğlenceden ibaret gören toplumun geleneksel yaşamını yıkan bir kişidir.

"Bu alkol ve çapkınlıktan alınan eğlence, aşırı dereceyi bulursa Süruri için iyi bir şey olmazdı. Fakat Süruri, bu karşı koymaya gülüyordu: "Papazlar gibi sekiz sene yaşamaktansa, insanlar gibi sekiz gün yaşamak daha iyidir" diyordu. Hem o, babasından alacakları miras meselesinin davası bitince, askerlikten ayrılacaktı. Çok nefis ve iyi bir hayat tasarlıyordu.

Tünele binerken, Kasım Süruri'yi unutmuş, memleketin ve ırkın öbür bir yarasını, hastalığını düşünüyordu. Çapkınlık, tembellik, eğlenceye aşırı düşkünlük..." (s.93).

Süruri'nin yozlaşmış yaşamını tüketen yüzü, onun karısı Sara'ya hastalığı bulaştırmasıyla gelecek nesillerin hastalıklı bir kişilikle büyüyeceğini imler.

Süruri, yaşamı sadece insanî zevkler çerçevesinde tüketen sorumluluk sahibi olmayan birisidir. Nitekim romanda onun hastalığından dolayı trajik ölümü, kendisi gibi bulaşıcı hastalık taşıyan insanlara ibret olacak şekildedir. Sara'nın sevgi ve bağlılığını sömüren Süruri, babalık misyonuna ihanet eden biridir. Yazar, Süruri'ye ve Süruri gibi kişileri, insanı ve toplumu ayakta tutan kendilik değerlerinden yoksun yaşamadıkları için onları ötekileşmiş yaşamın hastalığı ile cezalandırır. Kişinin kendi seçimiyle kurduğu yaşamı alkol, eğlence ve tembellikle tüketmesi, ırk ve memleketin en büyük hastalığıdır. Yazar, Süruri'yi öldürerek bu bulaşıcı hastalığı toplumdan temizlemeye çalışır.

Rıfat Bey ve Ahmet Ağa da kart karakterlerdir. Rıfat Bey, Kasım Şinasi'nin amcası ve Behire'nin kocasıdır. Alafranga bir tip olan Rıfat Bey, kardeşinin evinde yaşar. Çalışmayı fazla sevmeyen, eğlence hayatına düşkün basit ve köksüz birisidir. Karısı Behire'nin kişiliği altında ezilen Rıfat Bey, dedikoducu, çevresine duyarsızdır.

"Kasım Şinasi'nin amcası, içtenlikli, tutucu ve ciddi olan babasına göre alay edilecek kadar alafrangalığı, alaycılığı ve toplum hayatına sever bir adamdı." (s.15).

Rıfat Bey, zevke düşkün kişiliği, onun bilinçsiz ve düşüncesiz kimliğinin bir sonucudur. *"Zira düşünebilen insan bilinçlidir."* (Güler, 2008: 29). Rıfat Bey de düşünmediği için onun yerine romanda hep karısı Behire düşür. Rıfat Bey, kendi değerlerini düşünüp yaşamadığı için bir "başkasını" yabancıyı andırır. Bu yüzden o öteki bir yüzdür. "Smokini, açık iskarpinleri, tek gözlüğü, en alafranga yüz" ile kendilik değerlerine duyarsızlaşmıştır. Çocuğu Hayri'nin ölümü anındaki duyarsızlığı, Rıfat Bey'in insanî duygulara da yabancı, yaşamı taklitten ibaret bir birey olduğunu gösterir.

Ayşe kadının kocası, Ahmet Ağa ise karısının sevgisini, bedeni, ruhu ve vicdanını sömüren biridir. Yazar, fukara ile zengin sınıf arasındaki yaşam biçiminin nesnelerden arındırıldığında farklı olmadığını Ahmet Ağa'nın kişiliği üzerinden vurgular. Süruri, Sara'yı Ahmet Ağa ise Ayşe kadını sömürür. Ahmet Ağa'nın çıkarcı kişiliği ve içtenlikten yoksun duyguları, ötekileşmesine neden olur.

"Ahmet Ağa oturduğu yerde beslenirken bu beslenmenin bağlı bulunduğu şeylere tabiî pek önem vermediğinden:

—Baş üstüne efendim, diye karısı namına cevap verdi. Doktor, gözlükleri altında insanı azıcık korkutan siyah gözlerine rağmen merhametli ve temiz yürekliye benziyordu. Belki para da verebilirdi. Hele Ayşe kadın olmasa Ahmet hemen tütünsüzlükten laf açacaktı." (s.52)

Ahmet, kadının canından, nefesinden, her şeyden feda eden ruh halinden çok yararlanıyordu." (s.59).

Ahmet Ağa'nın çıkarcı ve sömürücü kişiliği karısını umarsızca tüketmesi yüzünden kart bir karakterdir.

Romanda Hüseyin Kami de kart karakterdir. Hüseyin Kami Avrupa'da tıp eğitimi almış Süruri'nin öldükten sonra yeğeni Atıfe'yi görmek için Kasım Şinasi ile Sara'nın evine gelir. Sara, Hüseyin Kami'yi pek sevmez. Bunun nedeni onun Süruri'yi ve eski günlerini hatırlamasıdır. Hüseyin Kami içten pazarlıklı ve akıllı bir gençtir. Sara'nın Kasım Şinasi'ye olan aşkını kıskanarak Sara'yı elde etmeyi düşünür. Kasım Şinasi, askere gittikten sonra Sara'yı elde etmek için gizli planlar yapar. Hüseyin Kami bu yönüyle yıkıcı bir kimliktir. Arkadaşının karısına âşık olan ve onun karısı Sara'yı öldürmesine neden olan kişidir.

2.1.6.7.4. Fon Karakterler

Romanda fon karakterler, olumlu ve olumsuz olmak üzere iki grupta karşımıza çıkar. Olumlu fon karakterler; Sara'nın annesi ve babası, Kasım Şinasi'nin babası, Necibe Molla'nın torunu Fatma, hizmetli Ömer Ağa, Reşit Ağa ve Ayşe kadının oğlu Mehmet'tir.

Sara'nın annesi, Samime Hanım'ın kötülüklerine maruz kalmış bir kadındır. Sara'nın annesi kocasını seven ve onu sevgisiyle kuşatan bir kadındır. Ancak kocasının ilk eşi

Semine Hanım, tarafından istenmeyerek evden uzaklaştırılır. Romanda irsiyet yoluyla taşınan delilik korkusunun merkez objesidir.

Sara'nın babası da olumlu fon bir karakterdir. Sara'nın annesini sever, ancak Behire ve Semine Hanım'ın baskılarına dayanamayarak Sara'nın annesini kendisinden uzaklaştırılır.

Kasım Şinasi'nin babası da olumlu fon karakterdir. Tutucu ve ciddi kişiliği ön plana çıkan Kasım Şinasi'nin babası, zengin bir tüccardır. Yaşı ilerlediğinden dolayı Şehzadebaşı'nda bulunan evde yatalak olarak yaşamaktadır. Sara'yı sever ve Kasım Şinasi'nin onunla evlenmesine izin verir. Kasım Şinasi de babasına düşkündür. Behire'nin yıkıcı kişiliğini sezen ilk kişi de odur.

Arabacılar Mahallesinde yaşayan ve Molla Necibe'nin torunu olan Fatma, Hafız Paşa'nın oğlu ile yasak ilişkiye girmesinden sonra evden atılır. Geleneksel yaşamı temsil eden fon bir yüzdür. Hafız Paşa'nın oğlu ile yaşadığı yasak aşktan hamile olduğunu öğrenince karnındaki sokağa bırakılır. Kasım Şinasi Fatma'nın dışlanmasını eleştirir.

Ayşe kadının oğlu Mehmet, romanın önemli diğer bir diğer fon karakteridir. Mehmet, fakir insanların geleceğini temsil eden simge bir karakterdir. Maddi yönden insanın desteklendikten sonra her şeyi başarabileceği ve her ortamda yaşayabileceğini gösterir. Kasım Şinasi tarafından Galatasaray Lisesi'ne yatılı olarak gönderilen Mehmet, milletin eğitim yoluyla yeniden inşa edileceğini vurgular.

Romanda olumsuz fon karakterler ise; Samime Hanım, Hafız Paşalar, Cavide Hanım, Hayri, zengin ve orta sınıf doktorlar, zengin kadınlardır.

Samime Hanım, Behire'nin öz, Sara'nın ise üvey annesidir. Samime Hanım, Sara'nın annesini kocasından uzaklaştırmak için baskı yapan korku ve alışkanlıkların kadınıdır.

"Annem babamın nasıl sevgili, baş eğen fakat ateşli bir esiri ise, babam da Behire'nin anasının esiriydi. Yalnız birinin iticisi aşk, ötekinin korku ve alışkanlık….

Beni Samime Hanım her dakika babamı, hayatında yanılmış bir mahkûm, tutumuyla, daima ezerdi. Babam tımarhanede insanlıktan ayrılmış deli annemle bu hâkim ve zalim kadın arasında uzun süre yaşadı." (s.165).

Zalim bir kişiliğe sahip olan Samime Hanım, Behire'nin de kendisi gibi olmasına neden olan kişidir. Behire'nin kişiliğinde annesinden aldığı çok büyük benzerlikler vardır.

Hayri ise cılız, sünepe, oyun bilmeyen bir çocuktur. Kasım Şinasi'nin amcası Rıfat Bey'e ve Behire'nin çocukları olan Hayri, marazi bir kişiliğe ve görüntüye sahiptir. İçe kapanık, hiçbir oyun bilmeyen Hayri, baba ve annesinin kişiliklerinin toplamıdır.

Zengin sınıf doktorlar ise mesleki anlamda yozlaşan kendi çıkarları için doktorluk mesleğini kullanan bir kişidir. Tek amaçları şöhret sahibi olmak ve para kazanmaktır.

2.1.6.8. İzleksel Kurgu

Romanda üzerinde durulan temel izlekler, yabancılaşma, aşk, kıskançlık, ölüm, evlilik ve aile gibi hususlardır. Bu hususların dramatik aksiyonlardaki görüntüsü "KORA" şemasındaki gibi şekillenir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	***Karşıt Güç/ Karşıt değer***
Kişiler Düzeyinde	*Kasım Şinasi, Sara, Atıfe, Ayşe Kadın, Mehmet, Profesör Remzi.*	*Behire, Süruri, Hüseyin Kami, Rıfat Bey, Samime Hanım, Hafız Paşalar, Zengin Doktor, Zengin Kadınlar.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/Sevgi, Fedakârlık, Çalışkanlık, Yardımseverlik, Sadakat, Bağlılık.*	*Kıskançlık, Yabancılaşma, Sosyal Adaletsizlik, Yozlaşma, Sömürme, Bulaşıcı Hastalık, Ölüm.*
Simgeler Düzeyinde	*Çocuk, Büyükdere (Beyaz Yuva), Amerikan Koleji, Beyoğlu, Anne, Baba.*	*Morfin, Şehzadebaşı'ndaki Konak, Köşk, Mendil, Piyano, Alkol.*

Tablo 6: *Vaat edilen sözün aynadaki akisleri…*

2.1.6.8.1. Yabancılaşma Sorunu

Değişen yaşam biçimine ayak uydurmak için çabalayan insan, benimsediği yeni değerler düzlemi ile çatışma yaşar. Bu çatışmanın temelinde, bireyin kendi ve değerlerine yabancı olması vardır. 'Mev'ut Hüküm' romanında bireyin kendine ve değerlerine yabancılaşması, yozlaşmış yaşam biçiminin eylemsel bir görünümüdür. Romanda bireyin kendi ve insanî değerlerine yabancılaşması, toplumsal yaşam biçiminin de bozulmasına neden olur. Yazar, bireysel yabancılaşmadan yola çıkarak toplumun kendi değerlerine nasıl yabancılaştığını ve hastalıklı bireylerin toplumu nasıl zehirlediğini dile getirir.

'Mev'ut Hüküm'de, Behire'nin kendine yabancı olması, onun kendi "ben"i ile uyuşamadığı ve bundan dolayı ötekileşerek bir başka yüze dönüştüğünü gösterir. Behire'nin kıskançlığının altında yatan duygu, onun kendine ve etrafındaki insanlara yabancı olmasıdır. Kendi "ben"ine ötekileşip Rıfat Bey ile yaptığı mutluluktan yoksun evlilik, kardeşi Sara'nın ölümüne neden olur. Behire'nin yozlaşmış benliği, yabancı bir yüz olarak insanları aşağılar. Evrensel anlamındaki insanî ve kültürel değerlerden yoksun Behire, bireysel yabancılaşmanın en önemli kişilerindendir. Nitekim onun kendilik değerlerine yabancı olması, kocası Rıfat Bey'in duyarsız baba kimliğinde başka bir boyut kazanır. Bireyin insanî değerleri yok sayması yabancılaşmanın en önemli özelliğidir. Rıfat Bey ile

Behire *"yozlaşmış batılı tipler"* (Gündüz, 1997: 361) olarak yozlaşmış Batılı değerleri taklit ederler. Yine Rıfat Bey, oğlu Hayri'nin ölüm anında duyarsız bir kişi olarak ele alınır. Çocuğunun ölümüne hiçbir tepki göstermeyen Rıfat Bey, problem yitimine uğramış, yabancı bir kimliktir.

Romanda yabancılaşma bireylerin yaşamı algılama ve bu yaşamı devam ettirme sonucunu da beraberinde getirir. Kendilik değerlerinden uzak bir yaşam biçimi, kendi değerlerine yabancı insanların dünyasını ortaya çıkarır.

"Kapıyı açar açmaz babasının koltuğunu gözleri aradı: boştu. Amcası smokini, açık iskarpinleri, tek gözlüğü ve en alafranga yüz gülüşü ile piyanoya şöylece dayanmış, karşısındaki süslü ve çok kokulu bir genç kadınla konuşuyordu." (s.24).

Şehzadebaşı'nda sürülen yaşam, geleneksel yaşamın akışına tezat yabancı kültür imgeleriyle dolu bir yaşamdır. Birey, kendilik değerlerinden uzaklaştığı an kendini yabancı bir kültür unsuru olarak algılar ve ona benzemeye çalışır. Romanda yabancılaşma bu yönüyle geleneksel yaşamı, öteleyerek Batılı bir yaşam biçimine dönüşmeyi doğurur.

Süruri'nin sürdürmüş olduğu yaşam, kendilik değerine ötekileşmiş bireyin, toplumu nasıl hastalıklı bir hale geldiğini vurgular. Süruri'nin alkol alarak çocuğu ve eşini ihmal etmesi, başka kadınlarla ilişkiye girerek frengiye yakalanıp karısına bulaştırması, insanî açıdan en büyük yabancılaşmadır. Toplumsal anlamda ele alınan eğlence hayatı, toplumun yozlaşarak çürümesine sebep olur. Süruri'nin bireysel anlamda yaşadığı ahlakî çöküntü, Beyoğlu'nun sokaklarında sıradan bir yaşantıya dönüşür. Modernleşmek gayesiyle yapılandırılan sosyal değişimler Süruri gibi tembel, alkolik insanların benliklerini tahrip eder.

"Tünele binerken, Kasım Şinasi'yi unutmuş, memleketin ve ırkın öbür bir yarısını, hastalığını düşünüyordu. Çapkınlık, tembellik, eğlenceye aşırı düşkünlük, bu tarafa, her akşam sinir sistemlerini alışkanlıklarla yumuşatıp öldürecek insanları döküyordu. Sakallı, sakalsız, zengin, fakir hepsinin gözleri eğlence ve zevk iştahıyla açılmış ve açıkmış ne çok insan vardı. Bu sefahat, bütün suiistimalli eğlencelerin zehiri ve gücü karşısında bütün memleketin belkemiği eğilmiş, sinir sistemi erimiş gibiydi…

Kuşaktan kuşağa karşı koyma daha azalarak daha hasta ve zayıf çapkınlık ve düşkünlük kurbanları, eriyip gidiyordu." (s.94).

Toplumsal anlamda yaşanan çürüme, alkol ve eğlence hayatının aralıksız sürmesi ile insanları zehirler. Yazar alkol, eğlence ve tembelliği yabancılaşmanın temel kaynağı olarak görür. Nitekim Süruri de bu yaşamın bir katılımcısı olarak kendisi ve ailesini parçalar. Aile düzeni bozulan Süruri, cinsel yolla kendine bulaştırdığı frengiden ölür. Yazar, Süruri'nin

taşıdığı bulaşıcı hastalıktan ölmesini, kendi ve kendi değerlerine yabancılaşan insanların kaçınılmaz bir sonu olarak görür.

Romanda sosyal hayatın yozlaşması, mesleki alanda bireylerin mesleklerine ve halka yabancılaşmasına neden olur. Profesör Remzi'nin doktorları zengin, orta ve fakir sınıfları diye gruplaması, mesleki anlamda yabancılaşmayı gösterir. Zengin sınıf doktorların kadınları para için sömürmesi ve fakir insanlarla ilgilenmesi, mesleki yabancılaşmışlığın bir başka boyutudur. Etik anlamda kendi mesleğine yabancılaşan doktorlar, insancıl davranmak yerine metanın esiri olur.

"Zengin sınıfındaki yakışıklı, züppe, şarlatan, çok Fransızca söyler, bir ayağının üstünde yüz kompliman yapan gençlerdir. Orta sınıf doktoru kibar hanımların arasında asla geçinemeyeceği gibi, bu züppelerden biri de asla orta sınıflar arasında yer bulamaz." (s.38).

Mesleki yaşamdaki yozlaşma, hasta sınıfı ile doktor sınıfının kendi içinde çatışmasına da sebep olur. Zengin kadınlar, zengin doktorlara, orta sınıf kadınlar orta sınıf doktorlara, fakir sınıf kadınlar da fakir sınıf doktorlara giderek parçalanmış bir toplum yaratır. Bu parçalanma sonunda yabancılaşmayı getirir. Toplumdaki sınıflar ayırım, sosyal statü ve yaşam biçimi, birinin diğerini öteki görmesi veya kendini sınıfındaki diğer insanları sömürmesiyle sonuçlanır.

'Mev'ut Hüküm' romanında yabancılaşma bireyin kendine ve toplumun kendi değerlerine yabancılaşmasını doğurur. Geleneksel yaşamın yozlaşmış ilişkiler ağı içinde tahrip edilmesi, bir başkasına dönüşmek isteyen birey ve toplumun kendi değerlerine yabancılaşmasına neden olur. Behire Batılı görünmek için çabaladıkça bayağılaşır, kendi "ben"ini tahrip ettikçe ötekileşir. Süruri ise kendi değerlerine yabancılaştığı için bize ait olmayan ve ahlaka aykırı davranışlar sergiler. Onun topluma bulaştırdığı hastalık, kendi yaşam tarzlarına ötekileşen bireylerin acı sonudur. Romanda yabancılaşma, yozlaşmış ilişkilerin ve yaşam biçimlerinin bireyi ötekine dönüştürmesine neden olur. Ötekine dönüşerek kendi değerlerini tahrip eden kişiler, yazar tarafından cezalandırılır.

2.1.6.8.2. Aşk/Sevgi

Aşk ve sevgi, insanları birbirine yaklaştıran ontolojik kökenli bir edimdir. İnsan aşk ve sevgi edimi aracılığı ile etrafını güzelleştirip, kendini yüceltir. Aşk, *"insanın yitik yarısını bulmaktan başka bir şey değildir."* (Foucault, 2007: 291). 'Mev'ut Hüküm' romanında aşk ve sevgi, kıskançlık ve yabancılaşmanın sağaltıcı gücüdür. Romanda aşk, sevgi beşiğinde büyüyen bir duygudur. Cinsellikten arınmış ancak yer yer cinselliğin tetikleyici baskılarıyla kişileri kutsal bir yürüyüşe çıkaran duygudur. Romanda Behire'nin Kasım Şinasi'ye duyduğu aşk ve sevgi, cinsel duyguların alevlenmesiyle ortaya çıkar.

Ancak Kasım Şinasi, kendisine açılan bu yasak aşk kapısından girmek yerine ondan uzaklaşır. Kasım Şinasi'ye göre aşk; cinsel bir çekiliş, bir tutku ve bağlılıktan başka bir şey değildir. Yaradılışı gereği aşka inanmayan Kasım Şinasi, kendisini aşktan uzak tutar. Onun için aşk bir parçalanmadır. Ancak içten içe de bu duygunun kendisinde olmamasına üzülür.

"Hatta bazı dakikalar, başkalarının en yüksek, en insancıl şeyleri bile çiğnettiren ve çılgın ateşler veren aşkın, kendisi için yokluğuna kesin olarak inanmak, ona uçucu üzücü hüzünler veriyordu." (s.30).

Aşkın insanı değiştiren gücü insanı çılgın ateşler içinde yüzdürse de bütün insanlar bu aşk denizinde yürümek ister. Kasım Şinasi'nin aşksızlığı ve hayata mesleki açıdan bakması, onun aşka uzak ama içten içe onu isteyen bir bireye dönüşmesine neden olur. Onun aşk arzusu, Behire'nin konağın bahçesinde elini tutması ile ateşlenir. Cinsel aşkın gücünü ilk defa kavrayan Kasım Şinasi , *"yüzünde bir yanma"* göğsünde bir *"kavrulma"* hisseder. (Uçan, 2003: 44) Bu duygu onun aşkı tatmak istediğini de gösterir.

"Karşısına, birdenbire ilk defa çıkmış gibi hayatla, duygu ile gelen bu kadın, bahar sabahının mırıldayan titrek havsının bir parçası, bir rüzgârı gibi Kasım'ı okşadı. Kolunun üstüne dokunan elin orada kalmasını kalbi ister gibi oldu." (s.29).

Kasım Şinasi'nin ilk aşk arzusu, yengesinin bedeninde ortaya çıkar. Ancak Kasım Şinasi "efendi yaratılışlı" biri olduğu için hemen amcasının karısından uzaklaşır. Behire, Kasım Şinasi'nin kendisinden uzaklaşmasına bir anlam veremese de ahlakî normlar, yasak aşkı onu men eder. Behire ile Kasım Şinasi'nin aşkı, sönük bir alev gibi içten içe Behire'nin yüreğinde yanar ve Kasım Şinasi'yi tekrardan elde etmeye arzular. Zira aşk, tutkuya dönüştüğü vakit onu yo etmek, tüketmek imkânsızdır. Behire de Dr. Kasım Şinasi'nin ulaşılmayan aşkı yüzünden kendini kin nefret ve iç buhranlar içinde bulur. Behire'nin aşk savaşı, Sara'nın aşk üçgenine dâhil olması ile daha da derinleşir. Çünkü Sara, sevgi ve aşkın masum yüzü, Kasım Şinasi'nin içinde yıllarca bastırdığı aşkın bedensel yüzüdür. Ancak Sara, aşkın ruhsal sıcaklığını hastalıklı kocasının bedeninde bulmaya çalışmakta, Dr. Kasım Şinasi de bu durum karşısında aşkını gizli olarak içinde taşımaya çalışmaktadır. Sara'nın Kasım Şinasi ve Süruri tarafından aşkın/arzunun nesnesine dönüşmesi, onu arzulayan kişiler için büyük bir tutku ve özleme dönüşür. Sara, Süruri'den aldığı bulaşıcı hastalığı aşkın iyileştirici gücü sayesinde yener. Aşkın hastalığı iyileştirilmesi ve Sara'nın kocasına tutkuyla bağlanarak etrafındaki insanları görmemesi, tutkulu bir aşkın kişiyi dışa kapatması ve körleştirmesi de doğurur. Kasım Şinasi doktor olarak Sara'nın hastalığını tedavi erken aşkın insanı hayata nasıl bağladığını kavrar. Çünkü aşk, *"şiddetli bir sevgi ve bağlılık duygusu"* (Mıgnan, 2001: 342) olarak insanı birbirine bağlayarak yaşama sevinci katar.

Sara'nın Süruri'ye aşkı onu tedavi eden içsel bir güçtür. Bu güçle Sara, Süruri'nin işlemiş olduğu cinayeti ortadan kaldırır.

"Karısından önce hayata ve sağlığa dönen ateşli Süruri, yanı başında güzelliğini unuttuğu karısının da güzelliğine ve hayata dönüşüne ilgisiz kalmıyordu. Aslında kendisinde çılgın bir pişmanlık ve şefkat vardı. Sara, sağlığına kavuştukça, kaybettiği kocasına yaklaştıkça ve onun aşkını gene kazandıkça, kendi kalbi derin ve içtenlikle karşılık veriyor, bütün kadınlığında gerçekten güzel bir olgunlaşma başlıyordu." (s.83).

Sara'nın olgunlaşması, aşkın insanı bilinçlendirip mutluluğa taşıdığını gösterir. Kendisi ve Süruri'nin hayatı hakkında bilinçlenen Sara, aşkın özgürlükçü duyumsamasını kendisine dönüştürür. Aşkı sayesinde hastalığından kurtularak özgürleşen Sara, kocasının dünyasında mutluluk imgesine dönüşür. Zira aşkla *"özgürlük insanın kendi olanaklarına doğru sürekli kaçışıdır."* (Sartre, 2003: 24). Bu kaçışların temelinde, aşkın insanı kendine davet ederek onu özgürleştirme çabası yatar. Sara'nın aşkla özgürleşip kendini "ben"ini fark etmesi, Kasım Şinasi ve Atıfe'yi kendinden uzaklaştırır.

Aşk tasarlanamayan ve insanın içinde aktif bir güç olarak salık bulunan bir edim olarak ne zaman ortaya çıkacağı belli olmayan bir duygudur. Kasım Şinasi'nin inanmadığı bu çekimli güç onu ansızın yakalar. Kaplan; *"Aşk iki insanın arasında alışılmışın dışında, önceden bilinmeyen bir "yaşantı" olduğu için bir deney sayılabilir."* (Kaplan, 2000: 488) der. Aşk, alışılmış yaşantıları değiştiren ve insana önceden bilinmeyen bir sarsıntı ağı sunduğu için birey bu duygu karşısında şaşırır ve ne yapacağını bilmez. Kasım Şinasi de Sara'ya duyduğu aşkı, alışmamış bir yaşantı olduğu için garipser ve bir yandan tutkuyla bu yaşantıya bağlanır.

"Bu sonsuz, umutsuz ve genç olmayan aşkı, Kasım'ın kalbinin her köşesini, eşit bir suretle herkese açık bulunduran bilgin dimağına varıncaya kadar yeni bir güç bütün varlığından taşmak istiyor gibi onu kaplamıştı. Bu çamlar altında sinir sistemlerinin gücü ile kendilerinden geçmiş gençlerin aşkı, ani deliliklerle dumanlar içinde yaşayan her şeyi altüst eden adamların tutkusu değildi. Bu sonsuz surette daha işletici daha Tanrısal bir şeydi." (s.89-90).

Kasım Şinasi'nin Tanrısal bir güç olarak duyumsadığı aşk, onun Sara'ya kavuşması ile durağanlaşır. Sara'nın Süruri'ye duyduğu aşk ve sevgi edimini Kasım Şinasi için eyleme dökmemesi, Kasım Şinasi'ye kaygı verir. Sara, Kasım Şinasi'nin aşkında kendi için rakip gördüğü durağanlaşır. Ancak Hüseyin Kami'nin ortaya çıkması ile Sara'nın aşk ve sevgisi tekrardan aktifleşir. Kasım Şinasi'nin de istediği de aşk anaforunda yanmaktır. Sara'nın

Kasım Şinasi'ye aşkı, Hüseyin Kami'nin etkisi ile saran, kucaklayan ve yutan bir anafora dönüşür.

Hüseyin Kami'nin Sara'ya olan tutkusunu ortaya atmasıyla aşk derin bir yaraya dönüşür. Biricik aşkının kendine ihanet ettiğini düşünen Kasım Şinasi, Süruri'nin ölümü sonrasında Sara'ya verdiği "öldürme sözünü" yerine getirmek için yanıp tutuşur. Aşkta ihanet, en güçlü kan dökücü unsurdur. Karısının Hüseyin Kami ile yasak aşk yaşadığını ve namusunu kirlettiğini düşünen Kasım Şinasi, Sara'yı öldürerek, aşkını temizler.

'Mev'ut Hüküm'de aşk ve sevgi insanları birbirine yaklaştırdığı gibi kıskançlık yüzünden ölüme de taşır. Behire'nin aşkı için kardeşi Sara'ya iftira atarak onu öldürtmesi, Kasım Şinasi'nin de aşkına layık olmadığı için onu öldürmesi, insanın içinde gizil gücü olumsuz bir değere dönüştürdüğünü ne kadar yıkıcı olabileceğini gösterir. Romanda Behire'nin aşkının nesnesi olan Kasım, Sara'nın aşkının öznesi, Hüseyin Kami'nin ise rakibidir. Romanda iç içe giren aşk üçgeni bireylerin kıskançlık duygusunu sağalttığı bir eylemidir.

2.1.6.8.3. Bireyin Varoluşunu Kavradığı Trajik Gerçek: Ölüm

İnsan, ölümü içinde taşıyan ve onunla mutlak karşı karşıya gelecek olan canlıdır. Sonunun bilincinde olan insan, varoluşunu kavradığı gibi ölümü de kavrar. Nitekim ölüm ve ölüm korkusuyla, insanın bilinçaltında saklı, gizil aktif bir düşüncedir. İnsan, ölüm korkuyla hayatın bir noktasında yüzleşerek kendi gerçekliğini kavrar. *"İnsanoğlunun başına gelen en belirleyici ve kaçınılmaz gerçek olan ölüm"* (Bodur, 2004: 93) canlının farklı bir boyuta geçerek dünya hayatından ayrılmasını imler. Yazar, romanda ölüm metaforunu acının ve ayrılığın kaynağı olarak görür ve kaçınılmaz olarak bu gerçeği yaşayan kişilerin yalnızlık, içe çekilme, korku ve bilinç parçalanması yaşadıklarını dile getirir. Romanda Behire'nin oğlu Hayri, Süruri, Ahmet Ağa ve Sara'nın ölümleri ölüm izleğinin derin ve boyutlu olarak ele alındığı durumlardır.

Yazar, ölümü bir ayrılış ve kopma olarak gördüğü için Küçük Hayri'nin ölümü, Behire'nin ayrılık acısı çekmesine sebep olur. Hayri'nin ölümü, Behire'nin bilincinde bir ürkme, acı bir anımsama yaratır. Bir anne olarak çocuğunu kaybeden Behire, kendi sonun gerçekliğini kavrar.

"Sabaha belki pek çok zaman vardı. İlerlemeyen saatin karanlığı, bu karanlığın başladığı ölümün ağırbaşlılığı ve soğukkanlılığı ile odanın havasında acı ve gerçek ve kesin bir özellik meydana gelivermişti. Her vakit görülse bile alışılmayan bu son insancıl olayın korkunçluğu Kasım Şinasi yumuşatmağa çalışırken odada yalnız Behire vardı. O bir saattir ürkmüş, acılı yatağın yanındaki sedirin üstüne bir külçe gibi yığılmış ölen çocuğa sesini işittirmek için boğularak ağlarken…" (s.33).

Ölüm, bir ayrılış anı olarak bütün insanların yaşayacağı bir olaydır. Yazarın ölümü insancıl bir olay olarak ortaya koyması, yaşamın akışı için bütün canlıların bu duyguyu tadacak olmalarındandır. Ölüm, "soğuk ve karanlık" olarak değdiği bütün yerleri değiştirir. Hayri'nin ölümüyle yaşamın trajikliğini kavrayan Behire, kendi ölümünü düşür. Hayatın ölümle elden alınışı, kaybettiğini bir daha görememe kişiyi çaresizleştirir. Çünkü *"Ölüm bu dünyadaki "güzel"liğe son veren amansız bir baskındır."* (Korkmaz, 2002: 227). Bu baskında oğlunu yitiren Behire, soğuk ve karanlık odanın içinde oğlunun kendinden alınışına çaresizce boyun eğer.

Eserde ölüm psikolojisinin geniş ve ayrıntılı bir şekilde alındığı kısım Süruri'nin ölümüdür. Süruri ötekileşen kimliği ile yaşamı ve manevi değerleri kirleterek, ona emanet olarak verilen bedeni de tüketir. Bedenini alkol, kadın ve eğlence hayatıyla zehirleyen Süruri, trajik bir ölümle hayattan ayrılır. Sara'nın, Süruri'nin ölümü sırasında yaşadığı duygular ve Süruri'nin ölüm şekli, ölümün insana ne kadar yakın ve acı bir şey olduğunu gösterir.

"—Ha burası odamız değil-lavabonun önüne düştü. Yanına koştum göğsünü açtım, içeriden hizmetçi koştu, soyduk, yatırdık… Sağ gözü fırlamış, sol gözü küçülmüştü. Ağzı bir yana kaçmış o durmaksızın lakırdı söylemek için çaba gösterdikçe dili tuhaf sesler çıkararak dışarıya fırlıyordu…Ben onu canımdan çok seven kadın, yüzüne bakamayacak kadar niçin korktum." (s.114-115).

Yazar, Süruri'nin ölümü gerçekçi bir şekilde aktararak ölüm anının ne kadar korkunç olduğunu okuyucuya aktarır. Ölümün soğuk yapısı insanın bedenini tahrip eder ve tanınan yüzler tanınmayan bir başkasına dönüşür. Sara'nın ölüm sonrası Süruri'nin yüzünden korkması kendi gerçekliğini Süruri'nin bedeninde idrak etmesindendir.*"Ölüm, kişinin varoluşunun bilincine varmasını sağlayan en somut olgudur."* (Bıçakçı, 2004: 165) ve insan bu olguyla kendi ölümünü duyumsar. Sara'nın; *"insan niçin böyle oluyor"* demesi onun ölümden sonrasında anlam veremediğini ve içten içe korktuğunu gösterir. Onun yaşadığı korku ölümle değişime başkalaşmadır. Nitekim korku, ölümü trajikleştiren en önemli metafordur. Bu yüzden Sara ölümü acı bir korkuyla sorgular.

"—Ben her vakit, her vakit korkarım Kasım Bey. Ta çocukluğumdan beri korkmadığım bir geçe geçirmedim. Hep beni titreten donduran bir ölüm korkusu bir ıssızlık içinde yaşadım." (s. 115).

Sara'nın bilinçaltındaki ölüm korkusu, gece karanlığı ve sessizliği daha çocukken onu sarar. Sara, ölümü bir karanlık olarak duyumsar ve küçüklüğünden gençliğine kadar bu korkuyu derinden yaşar. Bu yönüyle ölüm korkusu insanın doğumu ile başlar ve onu

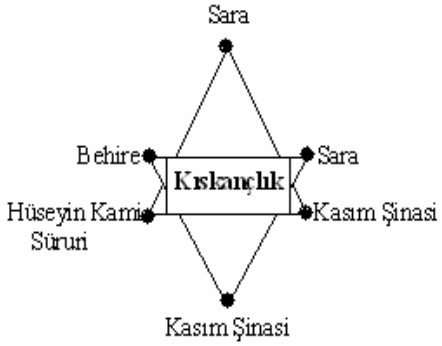
tecrübe edene kadar devam eder. Romanda ölüm metaforu, karanlık, soğuk, gece, hareketsiz ve korku ibareleri birlikte ele alınır. Bu yönüyle ölüm durağanlaşma, değişme ve kopuş anlamlarına gelir. Sara'nın ölüm korkusu, onu delirtecek dereceye ulaştığında Kasım Şinasi'nin kendisini öldürmesini ister.

"—Süruri gibi ölür yahut çıldırırsam hemen o saniye beni ani bir ölümle öldürür müsünüz?" (s.116).

Sara'nın acı çekerek ölüm ile çıldırmayı aynı ölçüde yıkıcı bir değer algılaması, onun ani ölümü bir kurtuluş olarak görmesindendir. Sara gibi hiçbir insan acı çekerek ölmek istemez. Kasım Şinasi, ani ölümü ona vaat ederek onu korkularından arındırır. Ancak bu vaat edilen söz, Sara'nın günahsız yere öldürülmesiyle bir cinayete dönüşür. Kasım Şinasi Sara'nın Hüseyin Kami ile kendini aldatmasını acı çekerek ölüm ve çıldırarak ölümle eş gördüğü için ona morfin yaparak öldürür. Kasım'ın Sara'yı öldürmesi, işlenen günahın kefareti gibi görünse de, Kasım'ın bilincinde ölüm arındırıcı, temizleyici bir metafordur.

2.1.6.8.4. Bir Başkasına Dönüş(eme)me: Kıskançlık

Bireyi bir başkasına dönüştüren duyguların başında kıskançlık gelir. Kıskançlık, insanî edimleri körelterek insanı yıkıcı bir güce dönüştürür. 'Mev'ut Hüküm' romanında kıskançlık duygusu bir sarmal şeklindedir. Bu sarmal Behire'nin Kasım'ı Sara'dan kıskanması ile başlar. Daha sonra Kasım Şinasi, Sara'yı Süruri'den kıskanır. Hüseyin Kami'nin ortaya çıkması ile Sara, Kasım Şinasi'yi kıskanır. Nitekim en sonunda Hüseyin Kami ve Behire'nin girişimleri ile Kasım Sara'yı kıskanır. Romandaki kıskançlık sarmalı, aşağıdaki iç içe geçmiş üçgenler düzleminden oluşur. Bu düzlemde arzulanan nesneler, Kasım Şinasi ve Sara'dır. Özne ve dolaylayımcılar ise Behire, Hüseyin Kami ve Kasım Şinasi'dir.



Yazar, kıskançlık duygusunu irsiyet yolu ile taşınan bir edim ve davranış olarak ele alır. Behire'nin Kasım Şinasi'yi Sara'dan kıskanması ve Sara'yı kendine rakip görmesi, onun insanî yönlerini körelterek onu bir anne, eş ve kadından başka, karanlık sinsi bir yüze dönüştürür. Behire, Kasım Şinasi'nin elinden alınışını Sara'nın düşman olarak kendine seçmesi ile kardeşler arasında bir erkeğe odaklanma ve onu aşkın nesnesi yapma sorununu

ortaya çıkar. Behire, Kasım Şinasi ile Sara evlenmelerinde en büyük suçun Sara'da olduğunu söyleyerek onu suçlar. *"Kıskançlık, suçlayıcı bir tutum yaratmasıyla"* (Adler, 2004: 177) kişinin benliğini parçalar ve yeni düşmanlar yaratır. Behire'nin, Sara'yı kıskanarak suçlaması, Behire'nin arzusunun nesnesini yitirmesinin bir sonucudur. Ancak bu durum sadece evlilikle ortaya çıkan bir durum değildir. Behire, küçük yaştan itibaren Sara ve annesini kıskanır. Behire'nin annesi Samime Hanım kıskançlık duygusunun temel kaynağıdır. Kocasını elinde tutmak için Sara'nın annesini delirten, Samime Hanım, bu özelliğini genetik olarak kızına vermiştir. Behire çocukluğundan beri Sara ve annesini kıskanarak onları düşman görür. Çünkü Behire, *"kıskanç, paylaşmayı bilmeyen ve herkesi kendi için düşünmeye, hissetmeye zorlayan anlayışıyla"* (Emre, 2005: 400) yıkıcı bir güçtür.

"Hatta Behire yalnızken kendi hayatına bir aşk, bir his girecekken hemen Sara yetişir, hiçbir zorluk görmeden, Behire'nin yaşama payını alıverirdi. Bu bütün hayatlarında böyle olmuştu. Önce aşk evlenmesi, sonra Behire'nin kuru hayatına gelen tek güneşi Kasım'ı alıverişi, en sonunda kendine tutkusu olduğunu gösteren Kami'yi kendine bağlayışı! Sara'nın annesi de Sara'dan önce Behire'nin annesinin talihinin siyah yıldızı olmamış mıydı?" (s.211).

Behire'nin, Sara'ya karşı duyduğu öfke, onun hayatında elde edemediği mutluluğa kavuşması, hiçbir çaba göstermeden bu mutluluğa ulaşmasıdır. Behire'nin kıskanç kişiliği, onun bilinçaltındaki "öteki ben'in" çevresindekileri baskı altına alarak yönetmesiyle eyleme dönüşür. Behire'nin karanlık olumsuz "öteki" yüzü küçüklüğünden başlayarak onu *"otoriter, sabırsız, heyecanlı, duygusal krizlere elverişli, gürültücü, zalim"* (Adler, 2002: 72) başarısız ancak hırslı bir kişiye dönüştürür. Behire'nin Sara'yı kıskanması, Sara'nın ölümü ile son bulur. Behire'yi kuşatan kıskançlık duygusu, mağlup olmanın getirdiği bir sonuçtur.

Romanda Hüseyin Kami, Sara'yı Kasım Şinasi'den kıskandığı gibi, Kasım Şinasi de Sara'yı Hüseyin Kami'den ve Süruri'den kıskanır. Süruri yaşamı eğlenceden ibaret gören ve karısını ve çocuğunu ihmal eden genç bir subaydır. Yakalanmış olduğu bulaşıcı hastalığı Sara'ya bulaştırarak insanî yönden bir cinayet işler. Ancak Sara, Süruri'nin yapmış olduğu bu davranışı, kocasına duyduğu aşkından dolayı görmezden gelir. Kasım Şinasi, Süruri'nin Sara gibi bir kadına sahip olmasını yadırgar ve bu yüzden Sara'yı Süruri'den kıskanır. Süruri, bu kıskançlık üçgeninde pasiftir. O, sadece arzularının nesnesine ulaşmada bir engeldir. Kasım Şinasi, hastası Süruri'nin, Sara gibi güzel ve duygusal bir kadınla evli olmasını kıskanır. Süruri'nin ölümü ile bu kıskançlık sona erer. Evlilikle taçlandırılan Sara ve Kasım Şinasi ilişkisi, Hüseyin Kami'nin ortaya çıkması ile derin bir çatışmaya dönüşür.

Bu çatışmanın bir tarafında Hüseyin Kami diğer tarafında ise Sara vardır. Sara, Hüseyin Kami'yi bir düşman yüz olarak anımsar ve onun kocası ile yakınlaşmasını kıskanır. Bu yüzden ona sert davranır. Nitekim kıskanan kişi, düşmanını-rakibini arzuladığı nesnesinden uzaklaştırmak için her yolu seçer. Hüseyin Kami'nin rakip olarak Sara'nın yaşamına girmesi, Sara'nın *"kendilik nesnesine"* daha tutkulu bağlanmasına neden olur. Dışarıda "öteki"nin yüzü olan Hüseyin Kami, kıskançlığı tetikleyen bir güç olarak, Kasım ve Sara'yı hem birbirine yaklaştırır hem de uzaklaştırır. Nitekim Sara için Hüseyin Kami bilinçaltına bastırdığı Süruri'nin kendisidir. Sara, Hüseyin Kami'nin eski günleri kendisine anımsatması içindeki "öteki"nin tekrardan dirilmesine neden olacağı ve kocasına zarar vereceği için huzursuzdur. Bu yüzden onun kocasına yaklaşmasını kıskanır. Ancak bu durum karşılıklı bir eyitişime sahiptir. Hüseyin Kami de yengesi Sara'yı Kasım Şinasi'den kıskanır. Bu kıskançlık onu içten içe kemirerek Sara için öteki olmasına neden olur. İnsanoğlu, doğumundan ölümüne kadar *"ötekine muhtaçtır ve onu değişik düzeylerde"* (Kohut, 2004: 12) kendisinin uzantısı olarak görerek kendini bir başkasına dönüştürür. Hüseyin Kami'nin Sara'yı Kasım'dan kıskanması onu arzusunun nesnesi olarak görmesindendir. Behire'nin gerçeği yansıtmayan mektupları, Kasım Şinasi'nin Sara'yı Hüseyin Kami'den kıskanmasına neden olur. Hüseyin Kami'nin Sara'dan aldığı mendil ve saç parçalarını cebinden alarak Kasım Şinasi'ye göndermesi, Kasım Şinasi'nin kıskançlık duygusunun kine dönüşmesine sebep olur.

"Kasım'ın kendi hayatının temizliği ve yüksekliği oranında, karısına karşı hükmü de müthiş olacaktı. Sara'ya güveni ve aşkı derecesinde kin, kızgınlık ve öç besleyecekti." (s.229).

Kasım Şinasi'nin Behire'nin tuzağına düşerek karısının kendisini Hüseyin Kami ile aldattığına inanması, onu kıskançlık duygusunun nevrotik sancılarına maruz bırakır. Bu durum ileri boyutta onda nefret ve kine dönüşerek tehlikeli bir hastalığa dönüşür.

Yazar, romanda kıskançlık psikolojisini genetik ve çevreye bağlı olmak üzere iki şekilde ele alır. Genetik miras yoluyla oluşan kıskançlık Behire'nin bilincinde parçalanmalara neden olarak onu düşman, ötekiye dönüştürür. Çevre ve duruma bağlı olarak gelişen kıskançlık ise Kasım Şinasi'nin yaratılışı gereği efendi olan kişiliğini, sonradan ölümcül bir ötekiye dönüştürür.

2.1.7. Kalp Ağrısı

2.1.7.1. Romanın Kimliği

'Kalp Ağrısı' romanı, 2 Mart ile 8 Temmuz 1924 tarihleri arasında Vakit gazetesinde tefrika edilmiştir. Roman aynı yıl Vakit Matbaası tarafından kitap olarak yayınlanmıştır. İkinci baskısı, Halk Kütüphanesi tarafından 1935 yılında basılan eserin, 1962 yılında üçüncü baskısı yapılmıştır. Roman, 1981'de Remzi Kitabevi, 2000'de Özgür Yayınları 2010 yılında ise Can Yayınları tarafından basılmıştır. Biz çalışmada Özgür Yayınlarının 2000 baskısını kullandık.

2.1.7.2. İsimden İçeriğe

'Kalp Ağrısı' romanı, bireyin aşk ve kıskançlık hummasına yakalanmasının öyküsünü anlatır. Zeyno'nun tutulduğu "kalp ağrısı" , aşk acısı çeken ve bu acıyı benlik çatışmasına dönüştüren bir yapıya sahiptir. Enginün *"Kalp Ağrısı ile Halide Edip yeniden kadın ve erkek kahramanların gönül hikâyelerine döner. Millî Mücadele'ye katılmış Binbaşı Hasan Bey'e aşık olduğu halde arkadaşı uğruna duygularına hakim olan ve yaşlı bir askerle evlenen Zeyno'nun kalp ağrılarının anlatıldığı duygulu bir roman…"* (Enginün, 2005: 253) der. Kalp, simgesel anlamda içtenliğin mekânıdır. İnsan, sevgi ve aşk edimini kalbinin derinliklerinden gelen bir duygu olarak anımsar. "Ağrı" ise acının dışa vurumudur. Romanda "Ağrı", aşk sızısının derinliğine ve şiddetine göndermede bulunur. Zeyno'nun, kalbinin derinliklerinden metne yansıyan duygular, aşk acısıyla yanan ve bu uğurda fedakârlık yapan bir kadının sesidir. Aşk, kıskançlık ve evlilik gibi ferdi duyguların ele alındığı roman, yaşamın akışına kendi varlığını katabilmek için bireyin aşka dönüştüğünü gösterir. Romanda "kalp ağrısı" çeken kahramanlar, aşkın masumiyetini, kendi mutluluklarına katabilmek için savaşır.

2.1.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Kalp Ağrısı' romanı çoklu bakış açısı kurgulanır. Romanda çerçeve vaka halkası nedeniyle iç içe geçmiş ve iki farklı bakış açısı kullanılır. Bu bakış açıları; Tanrısal bakış açısı ve kahraman bakış açısıdır. Romanın on altı bölümünden, sekizi ve başlangıç bölümü; "*Prelüd (s.9), Azizen Yeğeni (s.13), Per Günt ve Hasan Bey (s.157) Gene Doktorun Odasında, (s.179), Hasan'ın İçyüzü; Viyana'dan Olan Biten, (s.221) Azize'nin Saltanatı (s.248), Muhsin Bey'in Karısı (s.261), Azize'nin Kocası (s.267) ve Hasan'ın İznini Nasıl Geçirdi? (s.237)"* Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı tarafından aktarılır "*Berabere (s.21), Saffet-Hasan (s.29), Karara Doğru (s.47), Zeyno'nun Jurnalinden (s.57), Zeyno'dan Babasına (s.145), İstanbul'dan Viyana'ya (s.187), Zeyno'nun Jurnaline Zeyl (s.195) ve Azize'den Zeyno'ya (s.211)"* adlı bölümler ise kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınır.

Romanın dış çerçevesini oluşturan ve asıl vakaya derinlik kazandıran bölümler, Tanrısal anlatıcı anlatılarak, başkişi Zeyno'nun hayatı dışarıdan bir bakışla okuyucuya aktarılır. Zeyno'nun, kalp ağrıları, Tanrısal anlatıcının sınırsız bilme, görme ve sezme gücü ile okuyucuya sunulur.

"Sahne, Nuruosmaniye'de bir doktor muayenesi üzerindeki hususi oda, şahıslar da doktorla kızıydı." (s.9) ibarelerinden sonra Zeyno ile babası Doktor Asım Bey arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan Tanrısal anlatıcı, baba ile kız arasındaki benzerlikleri ve geçmişe ait bilgileri aktarır. Zeyno'nun öykü zamanında yaşadığı ayrılık ve göğsünde taşıdığı yüzük, geçmişte yaşanan olayların bir simgesidir. Tanrısal anlatıcı, Zeyno'nun boynundaki takılı yüzüğü ve bunun nedenleri babasına aktarır iken Tanrısal bir güçle Doktor Asım Bey ile kızı arasında geçen diyalogları okuyucuya aktarır. Bu diyaloglarda kahramanlar kendi hayat hikâyelerini aktarır.

" –Hikâyenin adı ne?

−Hikâyemin iki adı var: Zâhirî ismi "Beraber"dir. Fakat hakikî ismi "Kalp Ağrısı" olmak lâzım gelir. Karın ağrısı vezninde ama neyse. Ya senin hikâyenin adı ne baba?

−Kleopatra'nın Kirpikleri…

"-İkimizin hikâyesini birleştirip "Kalp Ağrıları" desek nasıl olur? Çünkü kirpik, uçlu bir şeydir, insanı acıtır değil mi?

−Sen kendi hikâyene bak ve "Kalp Ağrına" başla Zeyno." (s.11-12).

Baba ile kız arasında geçen diyaloglar, dışarıdan hâkim bir bakışla verilir. Zeyno'nun kendi hikâyesi, geçmişte yaşadıkları ve anımsadıkları öyküleme zamanında tekrardan hatırlatılır. Öyküleme zamanından iki yıl geriye dönüşle olayları anlatmaya başlayan Tanrısal anlatıcı, öykü zamanında Zeyno'nun ruh halinin aktarılmasına imkân tanır.

"*–Mudanya Konferansı olurken benim Azize'de bir hafta misafir kaldığım günlerde, diye başladı.*

−Boğaziçi'nin mavi suları, rüyalı dağları, altın mehtabı, hülasa böyle bir hikâyeye lâzım olan bütün dekoru vardı. O akşam İzmir'in alınması şerefine Azizeler Boğaziçili dostlarını çağırdılar." (s.13).

Dışarıdan bir bakışla olayın geçmişine hükmeden anlatıcı, romanda kahramanların geçmişlerini ve yaşadıklarını detaylı şekilde aktarır. Zeyno'nun babası ile arasında geçen konuşmalar anlatıcının asıl vakanın eksik noktalarını tamamlamasına yöneliktir.

Zeyno'nun *"Berabere"* (s.21) adlı bölümde kendi ağzından hikâyesini anlatmaya başlaması ile anlatıcı paktı değişir. Olaylar bu bölümde kahraman bakış açısı ve buna dayalı olarak kahraman-anlatıcı tarafından aktarılır.

"*Hava çok güneşli ve çok güzeldi. Azize'nin annesi de kardeşleri de bu Göksu seferine katıldılar. Yalıdan hareket ederken, geceki buhranı atlatmış ve içimde soğuk lâkayt bir aksülâmel başlamıştı.*" (s.21).

Kahraman-anlatıcının olayları anlatmaya başlaması ile öykü zamanı başlar ve asıl vaka yavaş yavaş ilerler. Zeyno'nun kendi hikâyesini anlatmaya başlaması ve romanda meydana gelen olayların onun gözüyle ve bakış açısıyla okuyucuya aktarılması onun "*hem anlatıda (onun öznesi olarak) ve hem de anlatılan hikâyeye (onun nesnesi olarak karşımıza çıkmasını)"* (Kulamshaeva, 2009: 1774) sağlar. Zeyno'nun kendi ağzından anlattığı kalp ağrıları, onun olayların öznesi ve nesnesi olarak merkeze oturmasını sağlar. Okuyucu, asıl vakayı kahramanın kendi ağzından dinleyerek olayların içi yüzüne hâkim olur. Asıl vakada Zeyno, içsel çatışmalar yaşayan bir kahramandır. Yazar, asıl vakayı kahramanın kendi ağzından vererek olaylara gerçekçi bir yapıda kazandırır. Özellik kahraman anlatıcının tek başına kaldığında yaptığı iç çözümler çok başarılıdır. Zeyno, Hasan ve Azize ve Muhsin için duyguları kendi ağzından direk olarak okuyucuya aktarır.

"Birden bire içimin çok sıkıldığını, oraya geldiğime pişman olduğumu, yanımdaki kafasız iki çocukla yalandan meşgul görünmek istemediğimi hissettim." (s.22).

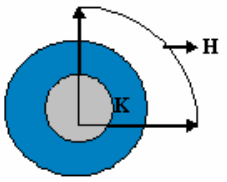
Kahramanın hislerinin kendi ağzından okuyucuya aktarılması, onun yaşadığı duyguların derinliği gerçekçi bir şekilde aktarılmasını sağlar.

Romanda kahraman bakış açısı ve buna dayalı kahraman anlatıcılardan bir diğeri de Azize'dir. Azize, Viyana'dan yazdığı mektupların anlatıcı kişisidir.

"Zeynocuğum, içimde hem ıstırap, hem sevinç var, saadet var. Senden uzun bir mektup, eski günlerdeki gibi bir mektup beni çıldırttı." (s.211).

Yazar, romanda birden fazla kahramanı mektup tekniğini kullanarak anlatıcı konumuna taşır. Her mektup anlatıcının dünyasını deşifre eder. Böylece romanda asıl vakaya tabii olan kişiler kendi ağzından psikolojik derinlikleri gazetelere aktarılır. Azize'nin kırılgan kişiliği ve Hasan karşı hissetli aşk ve kıskançlık, kendi ağzından direk okuyucuya aktarılarak, okuyucusuna olayları yaşayan kahramanın ağzından duymasını sağlar.

Romanda Tanrısal anlatıcı, çerçeve vakayı hazırlayan ve asıl vakanın oluşmasına olanak sağlayan bir güç iken kahraman bakış açısı, asıl vakayı aktaran ve öykü zamanının öznesi ve nesnesi olan kişinin var oluşunu sağlar.



H: *Tanrısal anlatıcı:: Sınırsız bilme, duyma, sezme ve görme yeteneğine sahip dışarıdan bir bakış: Yazar-anlatı, 3. Tekil Şahıs.*

K: *Kahraman bakış açısı: Sınırlı bilme, duyma, sezme ve görme yeteneğine sahip, içeriden bir bakış: Kahraman-anlatıcılar; I. Tekil Şahıs-ben anlatıcı, Zeyno-Azize vd.(Mektup Tekniği)*

Tanrısal anlatıcı, romanın başlangıcı ve sonu arasında gerçekleşen olayları kapsar. Romanın sonunda yaşanan Azize'nin trajik ölümü sınır bir bilme, sezme ve görme gücü ile üçüncü kişi ağzından aktarılır. Kahraman anlatıcının ortadan kalktığı bölümlerde gerçekleşen bu anlatım, duyguların romanda olaylar bütün yönleri hâkim olmasını sağlar.

2.1.7.4. Olay Örgüsü

Çerçeve vaka halkalarından oluşan roman, Zeyno ile Azize'nin hayat maceralarının kesiştiği noktalarda derinleşir. Bir giriş ve on altı bölümden oluşan roman, Zeyno'nun tutulduğu "kalp ağrısı"nı etrafındaki insanlara yansıtmasıyla derinlik kazanır. Roman bu yönüyle üç bölümden oluşur. Her bölüm kendi içinde bir bütünlüğe sahip olup kedisinden sonraki bölümün vaka halkalarıyla bağlantılıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Zeyno'nun kendi hikâyesine "Kalp Ağrısı" ismini vererek bu hikâyeyi babasına anlatması.

-Zeyno'nun öyküleme zamanından geriye dönerek, geçmişte yaşadığı aşk macerasını anlatması. Azize'nin, yeğeni Hasan'ı elde etmek için onu Boğaziçi'ndeki yalılarına davet vermesi, Hasan'ın bu davete katılmaması.

-Davet sonra erdikten Azize'nin yanına gönlünü olmaya gelen Hasan'ın, Zeyno ile tanışması.

- Hasan'dan etkilenen Zeyno'nun kalp ağrılarının (Aşk ağrısı) başlaması.

-Göksu'da düzenlenen sandal gezintisinde Hasan ile Zeyno'nun kürek yarışı yapması. Bu yarış sonrasında Hasan ile Zeyno'nun berabere kalması.

-Bir gece diye gittiği Azize'nin yalısında iki gece kalan Zeyno'nun nişanlısı Doktor Saffet ile kavga etmesi. Zeyno'nun içinden Saffet ile Hasan'ı kıyaslamaya başlaması.

-Saffet'i bilim ve fikir arkadaşı olarak gören Zeyno'nun, Hasan'ı ise sadece kalp ve aşk adamı olarak görmesi.

-Saffet'i görmek için Gülhane'ye giden Zeyno'nun, Hasan'ı ile karşılaşması. Zeyno'nun kalbinin aşk ağrısına tutulması.

- Zeyno'nun Pera Palas'ta düzenlenen geceye nişanlısı Saffet ile katılması ve bu gecede Saffet ile Azize'nin dans etmesi. Hasan ile Zeyno'nun ortamın uygun olmadığı düşünüp dansa katılmaması.

-Hasan'ın dansa katılmadığını gören Azize'nin, ani bir kara olarak Pera Palas'tan ayrılmak istemesi. Yalıya gelen çiftler, Hasan'ın piyanoda Hey Zeyno, Zeyno, Zeyno parçasını çalmasından dolayı etkilemesi. Azize'nin yukarıya çıkmasından sonra Zeyno ile Hasan'ı dans etmesi ve Azize'nin bu durumu görünce onları kıskanması.

-Danstan sonra Hasan'dan çok etkilen Zeyno'nun, odasına çekilip onu düşünmesi.

-Hasan'a karşı duyduğu aşktan karşılık bulamayan Azize'nin üzülmesi ve bu üzüntüsünü Zeyno ile paylaşması.

-Hasan'nın, Azize'yi övmesi üzerine Zeyno'nun arkadaşı Azize'yi kıskanmaya başlaması.

-Kıskançlık ve üzüntü buhranından kurtulmak için Ayastefanos'a kaçan Zeyno'nun, kalp ağrılarını günlüğüne aktarması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Zeyno'nun, Ayastefanos'ta Saffet ile aralarındaki ilişkiyi düşündüğü sırada, Azize ve Hasan'ın onu ziyarete gelmesi. Azize'nin Zeyno'nun evinde, Hasan Bey'in ise oradaki bir asker arkadaşının evinde kalması.

-Zeyno'nun sıradanlaşan hayatının değişmeye başlaması: Hasan ile yapılan av sporunda, Zeyno'nun Hasan'a karşı duygu kalp ağrılarının artması.

-Sporcu kişiliğe sahip olmayan Azize'nin yalnız kalması, Zeyno ile Hasan'ın kendini ihmal ettiği için onları kıskanması.

-Zeyno ile Hasan'ın av eğlenceleri yaptıkları sırada birbirlerine karşı hissettikleri duygularını açığa vurmaları. Hasan'ın, Zeyno'ya kendisiyle evlenmek istediğini söylemesi, Zeyno'nun ise bu evlilik teklifini arkadaşı Azize'nin mutluluğu için kabul etmemesi.

-Azize'nin, Hasan'ı kıskanması ve bunun üzerine Ayastefanos'tan ayrılmaları.

-Hasan'ın gidişi ile kendi içine çekilen Zeyno'nun gezdiği yerlerde Hasan'ı düşünmesi. Bu esnada Hasan tekrardan geri dönerek Zeyno'nun yanına gelip ona duyduğu aşkı itiraf etmesi. Zeyno'nun bu aşka karşılık vermesi. Hasan'ın Azize'ye onunla evlenemeyeceğini bildirmek söylemesi üzere tekrardan oradan ayrılması.

-Hasan'ın, Azize'yi kendisini evlenemeyeceğini söylemesi üzerine Azize'nin hastalanması ve Zeyno'ya haber vermeyerek Azize'nin yanında kalması.

-Saffet'in, Zeyno'ya Azize'nin hastalandığını ve Hasan'ın da Azize'nin yanında olduğunu söylemesi.

-Zeyno'nun, Azize'yi ziyaret için yalıya geldiğinde Azize'nin Hasan'a duyduğu aşk yüzünden intihar ettiğini öğrenmesi.

-Hasan'ın, Azize'nin tedavisi için Davos'a gitmeyi kabul etmemesi.

-Azize'nin, Zeyno'ya Hasan'a karşı bir şey hissedip hissetmediğini sorması. Zeyno'nun ise aralarında hiçbir şey olmadığını söylemesi.

-Zeyno'nun arkadaşı Azize için Hasan ile olan bağını koparması. Hasan'ın evine gizlice gelen Zeyno, Hasan'a Azize ile evlenmesi gerektiğini söyleyerek sabah olunca kimseye görünmeden oradan ayrılması.

-Zeyno'nun isteğini yerine getirmek için Azize ile evlenen Hasan'ın aynı gün İstanbul'dan trene binerek Avusturya'ya hareket etmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Azize'nin yolculuk esnasında Hasan yakınlaşması, Viyana'ya yaşadıkları hayatı mektup yoluyla Zeyno'ya bildirmesi.

-Banker Gold Şmit ve kızı Dora tarafından karşılanan Azize ve Hasan'ın, kalacakları yere götürülmesi.

-Azize'nin tedavisinin Davos yerine Viyana'da bir sanatoryumda yapılacağına karar verilmesi.

-Dora ile Hasan'ın yakınlaşması. Dora'nın, Zeyno'ya benzeyen fiziği ve düşüncelerinden dolayı Azize için yeni bir rakip olarak ortaya çıkması.

-Dora ile Hasan'ın birbirlerine yakınlaştığı sezen Azize'nin, onları kıskanması.

-Dora'nın kadın, aşk ve evlilik konusundaki düşüncelerini Hasan'a söylemesi, Hasan'ın Dora'nın kadınla ilgili özgürlükçü düşüncelerinden rahatsız olması.

-Dora ile Hasan'ın Per Gunt adlı tiyatroyu izlemeye gitmesi ve oyun sahnelendiği esnada Dora'nın, Hasan'ı ne istediğini bilmeyen Per Gunt'e benzetmesi.

-Tiyatro dönüşünde odasında Zeyno'ya mektup yazan Hasan, Dora'nın odaya gelmesi ile mektup yazmayı bırakması. Dora'nın bu durumu anlayarak Hasan'a sevgiline mektup mu yazıyorsun diye sorması. Hasan'ın bu soruya kaçamak cevap vermesi.

-Hasan'ın, Dora'ya yaklaştığını hisseden Azize'nin kıskançlık bunalımına girmesi ve hastalığının artması, bunun üzerine Hasan'a Dora ile görüşmemesini söylemesi.

-Azize'nin, Hasan ile Dora arasında yaşanan yasak ilişkiyi sezmesi ve Hasan'ın oteldeki yatağında Dora'nın mendilini bulması.

-Hasan'ı pijamasıyla Dora'nın odasında gören Azize'nin, krize girmesi, Hasan'ın Azize'yi yatıştırmaya çalışması.

-Azize'nin Hasan'ı Dora'dan kurtulmak için Viyana'dan kaçmak istemesi.

-Azize'nin, Hasan ile evlenip İstanbul'dan ayrılması üzerine içe çekilen Zeyno'nun, Saffet Bey'den ayrılması.

-Yalnızlık geçen günler arkasından Zeyno'nun hayatına babasının arkadaşı olan Muhsin Bey'in girmesi.

-Muhsin Bey'in, Doktor Asım Bey'in yardımıyla evlenmek istemesi ve Asım Bey'in evleneceği kızın Zeyno gibi bir kadın olması gerektiğini belirterek Zeyno'dan etkilendiğini söylemesi.

-Muhsin Bey'in, Zeyno ile babasını Doktor Asım'ı Erenköy'deki evine davet etmesi üzerine Zeyno ile Muhsin Bey'in yakınlaşması ve sonrasında Muhsin Bey'in Zeyno'ya evlilik teklif etmesi.

-Azize'nin hastalığının ilerlemesi, doktorların Azize'yi muayene ettikleri esnada Azize'nin hamile olduğunun öğrenilmesi. Doktorların Azize'nin çocuk doğurmasının büyük tehlike belirtmelerine rağmen Azize'nin çocuğunu doğurmak istemesi.

-Azize'nin hastalığını şiddetlenmesi üzerine Saffet'in, Berlin'den Viyana'ya gelmesi. Azize'nin, Zeyno'ya mektup yazarak Saffet ile tekrardan yakınlaşmalarını arzulaması.

-Azize ve Saffet'e mektup yazan Zeyno'nun, Muhsin Bey ile evleneceğini söylemesi.

-Hasan ile Miralay Muhsin Bey'i Kurtuluş Savaşı yıllarında tanıştığının ortaya çıkması. Miralay Muhsin Bey'in, Binbaşı Hasan'ın Kürt kızı Zeyno'ya aşık olduğunu ve Hasan'ın bu kızı iğfal ederek karnında çocuğu ile Diyarbakır'da bıraktığını hatırlaması.

-Hasan'ın iznini uzatmak için İstanbul'a dönerek Muhsin Bey görüşmesi. Zeyno'nun, kocası Muhsin Bey mesut olduğu gören Hasan'ın, Zeyno'ya arkadaşı Azize'nin ile ilgilenmediğini düşünüp içten içe kızması.

-Hasan'ın, İstanbul'a geldiği gün Dora'nın da İstanbul'a gelmesi. Hasan'ın, Dora ile karşılaştığında ona içinde kopan aşk fırtınası, Azize'ye karşı bağlılığını söylemesi. Daha sonra birlikte Viyana'ya dönmeleri.

-Azize'nin, doğuma iki ay kala rahatsızlanması ve çocuğunu doğurduğu sırada trajik bir şekilde hayatını kaybetmesi.

2.1.7.5. Zaman

'Kalp Ağrısı'nda zaman kurgusu akronik karakterlidir. Romanda vaka, sıradizimsel bir sıra dâhilinde anlatılmaz. Bu bakımdan asıl öykü zamanından sapmalar görülür. Bu bakış açısı ve anlatıcı ile ilgili hususların zaman akışına yansımasının bir sonucudur. Romanda öyküleme zamanı ile öykü zamanı birbirinden ayrıdır. Öyküleme zamanında olay tamamen bitmiş olup, anlatıcı hatırlama, hatıra dinleme, mektup ve geçmişe dönme gibi metotlarla, öyküleme zamanından öykü zamanına dönerek olayları anlatır.

Romanda bireysel zaman ile sosyal zaman iç içedir. Öyküleme zamanında kahramanın içinde bulunduğu durum, sosyal zamanın akışı içinde geriye dönülerek verilir. Zeyno'nun "kalp ağrılarını" babasına anlatmaya başlamasıyla öyküleme zamanından öykü zamanına geçilir. Öykü zamanı bu noktadan başlayarak öyküleme zamanına doğru ilerler. Anlatının başlangıç kısmı öyküleme zamanının ön plana çıktığı, Zeyno'nun geçmişte yaşadığı aşk acılarını babasıyla paylaştığı kısımdır. Bu bölümde sosyal zaman belirteçleri kullanılır. Anlatıcı hâkim bir güçle Zeyno'nun geçmişte yaşadıklarını çok yönlü şekilde bilir ve geçmişte yaşananları öyküleme zamanında taşıyarak Zeyno'nun şimdiki zamanda, düşündüklerini ortaya koyar.

"–Sen kendinle eğlenmeye çalışıyorsun Zeyno, hikâyeyi bu akşam anlatmak istiyorsun değil mi? Tuhaf, ben de vaktiyle birine anlatmak isteyip de anlatamadığım bir hikâyeyi sana söylemek istiyordum. Bunu da bana hatırlatan senin bu halkayı parmağından çıkarman oldu." (s.11).

Asım Bey'in öyküleme zamanında Zeyno'nun kalp ağrısının hikâyesini dinlemek istemesi, öykü zamanının başlangıçta ileriye doğru fırladığını gösterir. Öyküleme zamanı, *"–Sen kendi hikâye bak ve "Kalp Ağrına" başla Zeyno."* (s.12) diyerek sona erer. Anlatıcı, bu noktadan sonra öyküleme zamanından geriye dönerek öykü zamanına geçiş yapar. Bu noktadan sonra Zeyno'nun hayat hikâyesi ve kalp ağrıları yer yer kendi ağzından aktarılır. Öyküleme zamanından öykü zamanı yapılan geriye dönüş yaklaşık olarak bir yılı kapsar. Öykü zamanın Azize'nin ölümü ile son bulduğunu dikkate alacak olursak;

"*Ağustos'un son günleri gelmişti. Azize parmaklarıyla günleri sayıyor, küçük eşyalarını yanından ayrılmıyordu. Hasan'a Azize'nin sönen yüzünde parlak bir hâle hâsıl oldu, gibi geliyordu."* (s.278-279).

Öyküleme zamanının öykü zamanının bitimiyle başladığı, Zeyno'nun kalp ağrılarının bu ölümle derinleştiğini anlarız. Azize'nin 1923 yılının Ağustosu'nun son günlerinde ölmesi ve bu tarihten sonra vakanın öykülenmeye başlanması, asıl vaka ile öyküleme zamanı arasındaki mesafeyi gösterir. Zeyno'nun "Kalp Ağrısı" adını verdiği hikâyesini anlatmaya başlaması ile geriye dönüş aralığı belirtilir. Zeyno'nun kendi aşk macerasını anlatmaya başlaması ile romanın öykü zamanı başlamış olur.

" –Mudanya Konferansı olurken benim Azize'de bir hafta misafir kaldığım günlerde, diye başladı." (s.13).

Öyküleme zamanına ait sosyal zaman faktörü "Mudanya Konferansı", öykü zamanının başlangıcını ifade eder. Bu başlangıçtan sonra öykü zamanı sıradizimsel olarak

ilerler. Böylece anlatı ferdi boyutta Zeyno'nun yaşadığı olaylarla ilerlerken dışarıdan da kendisini hazırlayan sosyal zamana bağlı olarak art zamanlı bir şekilde devam eder.

'Kalp Ağrısı' romanında sosyal zamanın içine yerleştirilen ferdi zaman, öykü zamanının başlaması ile bir sarmal şekli alır.

Metinde görülen ve öykü zamanının başlangıcını ifade eden "Mudanya Konferansı, sosyal zaman açısından 11 Ekim 19252 yılını imler. Türk, Yunan savaşı sonrasında yapılan Mudanya Konferansı ve anlaşması, asıl öykü zamanının başlama tarihidir. Zeyno bu tarihten itibaren öykü zamanında yaşadıklarını anlatır. Kurtuluş Savaşı'nın sona ermesiyle kendini yeniden inşa etmeye çalışan yeni Türkiye, kültürel değişim, sosyal çatışma ve kendine yeni dünya düzeni içinde bir yer edinme mücadelesi içindedir. Meşrutiyet sonrası kültürel açıdan yaşanan yozlaşmalar ve Batı'nın değerlerini benimseme gayesi, sosyal zamanın topluma aksettirdiği şeylerdir. Böyle çalkantılı bir zamanda başlayan öykü zamanı, Zeyno'nun günlüğü, mektupları ve Azize'nin mektuplarında belirtikleri tarihsel belirteçler dâhilinde ilerler. Romanda Zeyno, geçmişte yaşadıklarının bir kısmı kendi günlüğünden aktarır. Günlüğünün üzerine düştüğü zaman belirteçleri öykü zamanının sıradizimsel olarak ilerlediğinin en büyük kanıtıdır.

"Zeyno'nun Jurnalinden" (s.57) başlıklı bölümde 1 Teşrinisani ibaresi, 1 Kasım 1922 tarihini gösterir. 11 Ekim'de başlayan öykü Zeyno'nun olayları günlüğünden tarihsel sıra ile anlatmaya başlaması ile öykü zamanı sona doğru gelir. Daha sonra anlatıcı günlükteki sayfa, tarih ve olaylara bağlı olarak olayları öykü zamanına uygun şekilde verilir.

8 Kanunsani (Ocak), 1 Nisan (1923), 18 Aralık 1923, 18 Mayıs 1923, 22 Mayıs, … gibi zaman belirteçleri, 11 Haziran 1923'e kadar devam eder. Zamansal akış içinde, günlük ve mektupların tarihsel belirteçler kullanılarak verilmesi, öykü zamanında olayların zamansal ilerleyişini gösterir. 11 Haziran'dan sonra öykü zaman kozmik zaman belirteçleri kullanılarak verilir. Yaz, sıcak kavramları mevsimsel açıdan asıl vakanın ilerlediğini gösterir. Romanda öykü zamanı Azize'nin 1923 Ağustos'nun sonuna doğru ölmesi ile son bulur.

Romanda öykü zamanında bazı noktalarda geriye dönüşler görülür. Geriye dönüş tekniğini uygulayarak yapılan zamansal kırılma, öykünün art zamanlı olarak verilmesine neden olur.

Zeyno, Azize ve Hasan'ın evlenmesi ve Azize'nin hastalığının tedavisi için Avusturya'ya gitmeleri üzerine babası ile tekrardan dertleşir. Bu zaman dilimi 1 Nisan 1923'tür. Azize ve Hasan 7 Ocak 1923'te İstanbul'dan ayrıldıktan sonra aşk acısıyla içine

kapanan Zeyno, aşkının içsel sancısı ve zamanın ferdi boyutta sosyal zaman içinde ilerlemesiyle kendini yalnız ve tek başına hisseder. Ancak Azize'nin kendisine 11 Kânunuevvel (11 Aralık) 1922 tarihinde yazdığı mektupla tekrardan geriye döner. 1 Nisan 1923 tarihinden, 11 Aralık 1922 tarihine dönüş romanda öykü zamanında geriye dönüş olduğunu yerlerdir.

Romanda bir diğer geriye dönüş "Azize'den Zeyno'ya Hasan'ın içyüzü; Viyana'da olan Biten" bölümünde yer alır. Anlatıcı bu bölümde Kurtuluş Savaşı yıllarına dönerek, Hasan'ın Muhsin Bey ve Kürt Kızı Zeyno olan ilişkisini ortaya koyar. Bu bölümde öykü zamanı 8 Haziran 1923'tür. Romanda geriye dönüş yaklaşık olarak sekiz yıldır. Hasan yirmi iki yaşındadır. Olaylar 1915 yılında olur.

" –Sana anlatayım Azize'ciğim. Diyarbakır'da karargâhımızın çamaşırlarını gelip yıkayan Zeyno isminde bir Kürt kızı vardı.

−Güzel miydi, Hasan?

−Ne bileyim ben bir Kürt kızı işte… Belki de güzeldi.

Sonra kız ikimize de âşık oldu.

−Sakın siz ikiniz ona âşık olmayasınız?

−Belki o da vardı. Çünkü ben yirmi iki yaşındaydım." (s.215).

Geriye dönülerek Kurtuluş Savaşı yıllarında Diyarbakır'da yaşanan aşk macerasının anlatılması, öykü zamanında bir kırılma olduğunu gösterir. Hasan ile Muhsin Bey'in hayatlarının kesiştiği bu zaman dilimi, Çanakkale'ye hareket eden ordu ile son bulur. Yazar geriye dönüş tekniğinin kullanarak sıradizimsel öykü zamanını kırar.

'Kalp Ağrısı'nda yazma zamanı ise 26 Haziran 1924, yazar öykü zamanında yaşadıkları 11 Ekim 1922 tarihinden başlayarak Ağustos 1923 tarihine kadar devam ettirir. Öyküleme zamanı ile Ağustos 1923'ten geriye dönülerek verilir. Öyküleme zamanının, öykü zamanı ile kesiştiği nokta, öykü zamanın bittiği ve öyküleme zamanı arasında zamansal fark ise yaklaşık olarak bir yıldır.

2.1.7.6. Mekân

2.1.7.6.1. Çevresel Mekânlar

Roman kişilerinin üzerinden duraksamadan geçtiği, anılarında fazla bir yer işgal etmeyen çevresel mekânlar, sadece fiziki olarak anımsanır. Bu mekânlar "*Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler."* (Korkmaz, 2007: 402). 'Kalp Ağrısı' romanında İstanbul, Viyana, Diyarbakır, Berlin, Gülhane, Göksu, Rejina Oteli, Nuruosmaniye, Pera Palas gibi yerler, anlatı kişilerinin üzerine konumlandığı yerlerdir.

2.1.7.6.2. Olgusal Mekânlar

İçerik açısından kendini yenileyen ve kahramanlara yeni değerler kazandıran olgusal mekânlar; Azize'nin yalısı, Hasan'ın evi, Ayastefanos (Yeşilköy), Muhsin Bey'in Erenköy'deki evi ve bahçesi, Diyarbakır, Viyana ve Viyana'daki Azize'nin tedavi için yattığı Sanatoryum, kaldığı ev ve Boğaziçi'dir.

2.1.7.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda İstanbul genel olarak bir mutsuzluk mekânıdır. Toplumda yaşayan değişim, dönüşümler ve bu değişimlerin sonuçları İstanbul'un labirent bir mekâna dönüşmesine neden olur. İstanbul'da yaşanan kültürel değişimler, taklitçi insanların kendilerini bir başkası gibi görme ve onlar gibi yaşama çabası yüzünden birbirinden uzaklaşmış insan yığınlarını karşı karşıya getirir. Zeyno'nun ideal genç bir Türk kızı olarak İstanbul'da yaşanan köksüz değişime karşı tavrı, İstanbul'un mekânsal açıdan sığınılan bir oturma yeri olmasından uzaklaştığını gösterir. İstanbul'da yer alan birçok mekân olgusal anlamda karşıt değerlerin anlamsal açıdan değer ürettiği yer olur. Bu yerlerin başında Azize'nin yalısı gelir. Yalıda eğlenceler düzenleyen Azize ve ailesi, Boğaziçi'nin zenginlerini yalıda ağırlayarak başka bir yaşamın düzenini, bize ait olmayan değerleri sergiler. Romanda yalı Hasan Bey ile Azize'nin aşk oyunlarının gerçek olmayan yüzünü yansıtır.

"*O akşam İzmir'in alınması şerefine Azizeler Boğaziçili dostlarını çağırırlar. En* yeni, en *özenilmiş, en frenkvâri bir ziyâfet verdiler. Şampanya içtiler, erkekler frak, kadınlar dekolte giydi, Boğaziçi'nin sularına bakarak Frenk edebiyatı münakaşası edildi. Senin tabirince kadın erkek hayli fingirdediler."* (s.13).

Bu yönüyle yozlaşmış ilişkilerin mekânı olan yalı, Moda olarak görülen Batı yaşamının sergilendiği ve Batı yaşamının imgeleriyle dolu bir yerdir. Zeyno, yalının kendilik değerlerinden yoksun kişilerce dolu olmasını yalıya sinen insan ruhuyla tahlil eder. Azize'nin yalıda verilen eğlencede Hasan'ı kendine bağlama girişimleri, yalının labirent bir mekâna dönüşmesine neden olur. Zeyno, Azize'nin Hasan'ı elde etme çabalarını basit bulur ve acıyarak izler. Yalı'da Zeyno ile Hasan'ın tanışmaları da karanlık bir oda da olur. Azize'nin odasının karanlık duvarları arasında gerçekleşen ilk tanışma, aynaya yansıyan iki farklı yüzün bu yalıda mutsuz olacağını imler.

"İlk gördüğüm şey elektrikler altında ikimizin şeklinin karşısındaki ayna aksi idi. Azize, mavi bir krepdamur tuvaletin bölükleri içinde küçük sarışın başı, mavi gözleri, çocuk yüzüyle bana her zamandan güzel göründü ve bu görünüş bende ilk defa olarak manasız bir kıskançlık hissi uyandırdı." (s.17).

Zeyno'nun yalıdaki aynada Hasan ile kendi yansımasını görmesi ve daha sonra Azize'yi kıskanması, mekânın içindeki ruhların çatıştığını gösterir. Yalı, aynanın içinde asılı olduğu kuşatıcı bir mekân olarak bütün benlikleri sarar. "A*yna, tutucu kendilik nesnesi işlevini"* (Tuna, 2002: 24) üstlenir ve insan orada *"bütün çıplaklığı ile kendi ruhunu görür."* (Korkmaz, 2002: 271). Zeyno'nun kendi ruhunu kıskançlık içinde gördüğü tutucu kendiliğin nesnel mekânı olan yalı, kirlenmiş masum ilişkilerin ilk barınağıdır. Yalıda Azize, Hasan'ı, Zeyno'dan kıskanır. Hasan ise Azize'ye istediği bir erkekle evlenebileceğini bu yalıda söyler. Bunun, üzerine kendini denizin soğuk sularına bırakarak intihara kalkışan Azize, o intihardan sonra büyük rahatsızlıklar geçirir. Hastalığı süresince yalıda kalan Azize; mekânın güvensiz karanlık bir alana dönüşmesine neden olur. Nitekim onun kendini denize atarak intihara kalkışması, içine yaşanılan kıskançlık bunaltısının bir sonucudur. Deniz de labirentleşen mekândan kurtuluşun bir simgesidir.

"Merdiven başında yarı çıplak, sular içinde Azize'yi ölü gibi merdivenden çıkardıklarını gördüm." (s.97).

Azize'nin ölüm korkusu yalıyı mutsuzluk diyarına dönüştürür. Nitekim İstanbul'un karanlık yüzü, denizin intihara bulaşan kimliği Zeyno'nun bilincinde acı bir anı olarak kalır.

"Dünyada en çok sevdiğim sizlerin saadetine zehir damlası bırakıp gidecektim. Ömrünüz oldukça mavi deniz size hıyanetinizi hatırlatacaktı." (s.118).

Azize'nin yalının yakınlarında boğazın sularına kendini bırakması ve Zeyno'nun denizi her gördüğünde Azize'yi hatırlaması, yalının çevresindeki kişileri olumsuz yönde kuşattığını gösterir.

Zeyno'nun bir kaçış mekânı olarak sığındığı Ayastefanos, Azize için labirent bir mekândır. Ayastefanos, Azize'nin anılarında, eski kıskançlık bunaltılarının yeniden yüzeye çıkmasına neden olur. Bu yüzden Ayastefanos, anlatı kişisini huzursuzlaştırmasından dolayı kapalı bir özelliğe bürünürken Zeyno'nun, Azize'nin aşk oyunlarından kaçarak sığındığı arınma mekânı dönüşür.

"−Ömrümde Ayastefanos'a bir daha gitmeyeceğim. Ölümü bile oraya gömseler rahat yatamam. Yoksa orada mutlak kendime kıyardım.

Ayastefanos beni, Hasan'ın seni sevdiğine inandırdı. Nasıl ve niçin, bilmiyordum. Yalnız her zaman bana gösterdiği ve gittikçe zaaf kesbeden alaka, orada birden bire öldü." (s.111).

Azize'nin duygularını körelten ve Hasan'ı ondan uzaklaştırarak Zeyno'ya yakıştıran Ayastefanos, mekânsal anlamda kişinin ruhunun mekâna yansıdığı ve mekânın kişiye göre değer ve anlam kazandığı bir yere dönüşür. Mekânın anlam kazanması mekânla ilişki içinde

olan kimliklerle alakalıdır. Çünkü; *"Mekânla bağlamsal ilişki*" (Aslanoğlu, 2000: 11) kişinin kendi iç dünyasıyla örüntülüdür.

Hasan'ın Viyana'da kaldığı Rejina Oteli, Sanatoryum ve Azize'nin ölümüne kadar kaldığı ev, dar kapalı bir özellik arz eder. Azize'nin hastalığı için bir kurtuluş olarak görülen Davos, Viyana'da yapılan görüşmeler sonrasında anlamını yitirir. Bunun nedeni tedavinin Viyana'da yapılması kararıdır. Azize için önceleri geniş mekân olan Viyana, Dora'nın Hasan yakınlaşmasıyla dar-kapalı bir mekâna dönüşür. Dora ile Hasan'ın Rejina Otelin'de yaşadıkları yasak ilişki, Azize'nin bu olayı ortaya çıkarmasıyla güvensiz bir mekâna dönüşür. Azize bu yüzden Viyana'dan ve Rejina Oteli'nden kurtulmak ister.

Romanda Azize'nin çocuğu Muazzes'i doğururken öldüğü ev, çocuk özleminin acıya dönüştüğü yer olarak çizilir. Azize'nin artan hastalığı ve acıları, onun iniltileriyle doldurduğu evi, sıcak bir sığınak olmaktan çıkararak mezara dönüştürür. Oysa *"evin gerçek niteliği bir huzur yeri olmasıdır."* (Sennett, 1999: 37). Huzur mekânı olmaktan çıkarak acıların mekânı olan Viyana'daki ev, annesiz bir çocuğun ağıtlarıyla dolan labirent bir mekândır.

Romanda içtenliğini yitirerek kişilerin üzerine abanan mekânlar, anlatı kişilerinin onlara verdiği yeni anlam neticesinde şekil alır. Bu yönüyle Viyana, önceleri kurtuluş mekânı olarak görülür. Kent bütün güzelliği ile Azize ve Hasan'ı büyüler. Viyana'da gidilen kafeler, tiyatrolar ve oteller, Azize'nin mutluluğu ile doğru orantılı olarak anılaştırılır. Dora'nın ortaya çıkması ile Viyana, Azize için ikinci Ayastefanos olur. Azize'yi ezer, onu içine kapalı bohem bir kişi haline getirir.

2.1.7.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Açık-geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. Kişilerin kendisini kurduğu bu mekânlar; *"dinamik oluş mekânlardır"* (Korkmaz, 2007: 414). Romanda, Boğaziçi, Göksu, Ayastefanos, Erenköy'deki Muhsin Bey'in evi ve bahçesi, deniz, Hasan'ın evi, Diyarbakır açık-geniş mekândır.

Başkişi Zeyno'nun anılaştırdığı bu mekânlar, Zeyno'nun kendini keşfettiği, bakış açısını içten dışa doğru çevirdiği oluş mekânlarıdır.

Romanda Boğaziçi insanları sonsuzluğa açan, insanlara huzur veren bir anlama sahiptir.

"–Boğaziçi'nin mavi suları, rüyalı dağları, altın mehtabı, hulâsa böyle bir hikâyeye lâzım olan bütün dekoru vardı." (s.13).

"Otomobilde Azize önde oturan Saffet'le durmadan şaka ediyor, gülüyordu. Otomobil dağ [yolun]dan gidiyordu, Boğaziçi tepelerin sonsuz ve mavi toprak açıklığındaki hülyalı, uzak sislere bakıyordum." (s.39).

Zeyno'nun özgürlüğe açılmasında Boğaziçi'nin suları ve rüya gibi dağları onu yeni başlangıçlara davet eder. Mavi suları ile Zeyno'yu özgürlüğe çağıran Boğaziçi, onun kalp ağrısının ilk adıdır. Göksu'da yapılan kürek yarışında berabere kalan Hasan ile Zeyno, Boğaziçi'nin insanı büyüleyen atmosferinde kendilik nesnelerini keşfeder. Boğaziçi'nde sulara vurulan her kürek, onların bilinçaltında bastırdığı aşkın yüzeye doğru çıkmasını sağlar. Dağları, tepeleri ve mavi suyu ile kahramanları kendine davet eden Boğaziçi bütün kaçışların ve sığınışların mekânıdır. Nitekim Azize'de kıskançlık buhranını, boğazın soğuk sularında temizlemeyi düşünür. Kendini boğazın soğuk sularına bırakarak Hasan ve Zeyno'nun ihanetini Boğaziçi'nin mavi sularına yazar.

"Ömrünüz oldukça mavi deniz size hıyanetini hatırlatacaktı." (s.118).

Azize'nin kendisine yapılan ihaneti denize kaçarak temizlemeye çalışması, suyun günahları arındırdığı gibi, bu günahı evrensel açıdan sonsuza dek hatırlatmasına yönelik bir göndergedir. Günahın bedelini, ihanetin acısını taşıyan su, bizi ve bilinçaltımızı evrensel olarak devamlı canlı tutar. *"Su, uzağa götürür, su günler gibi gelip geçer. Ama başka bir hayalle geçirir bizi, dağılma içinde varlığımızdan bir kayıp olduğunu"* (Bachelard, 2006: 106-107)öğretir. Azize'nin bilinçaltındaki korku ve ihanet acısını temizlemek için kendini bıraktığı su, onun Hasan ile tekrardan birleşmesinde doğrucu ve birleştirici bir görevde üstlenir.

Ayastefanos (Yeşilköy), Zeyno'nun kendini keşfettiği bir mekândır. Saffet'in ısrarı üzerine gidilen Ayastefanos ve orada ev, uykusuzluk ve huzursuzluğunun giderildiği, aşkın bir ateş olup yürekleri yaktığı yerdir. Bir kaçış mekânı olarak tasarlanan Ayastefanos, Zeyno için mutlak anlamda yeni bir başlangıç noktasıdır.

"–Seni mutlaka bu akşam uyutmak lazım; uyumuyorsun. Yarın mutlak seni hava tebdiline götürmek lazım.

Ertesi gün Saffet hakikat karar verdi. Ayastefanos'daki evimize muvakkat bir zaman için gidecektik." (s.55).

Hasan ve Azize'nin yakınlaşmalarını ve Hasan'ın Azize'ye karşı artan duygularını gördükçe huzursuz olan ve kendisine Hasan'a ilgi duyduğu için kızan Zeyno, İstanbul'dan uzaklaşmayı bir kurtuluş olarak görür. Hasan'ı tanıdıktan sonra değişmeye başlayan Zeyno, bu değişimin acılar doğuracağını sezer ve Saffet'in teklifini kabul eder. Ancak kısa bir süre sonra Azize ile Hasan'ın da yanlarına misafir olarak gelmesiyle mekân yeni bir boyut kazanır. Mekâna anlam kazandıran Hasan'ın, Zeyno'ya karşı hissettiklerini açıklayarak onunla evlenme arzusunu beyan etmesidir. Bu andan sonra Ayastefanos, Zeyno ve Hasan'ın

aşk ve evlilik düşünün mekânı olur. Hasan ile çıkılan avlanma gezileri, iki sportmen aşığın mekânı yeniden anlamlandırmasını sağlar.

"Hendeği beraber atladıktan sonra, iki el birbirini sahiplerinin arzu ve iradelerine rağmen, bırakmayacak kadar birbirinin içinde, yuvasını henüz bulan iki serseri kuş kadar mesut oldular…" (s.78).

"*Ayağımızın altında Adalar'a uzanan yeşil deniz ağır darbelerle geliyor, sahil uzun bir şapırtıyla parlıyor, çekiliyor yerde kumların, renkli taşların üzerinde fırtına ile yolunmuş uzun, yapışkan, garip deniz otları var.."* (s.79).

Zeyno ile Hasan'ın bilinçaltında bastırdığı duyguların dışa sızması ve iki kişinin hendekten beraber atlamaları, simgesel anlamda yeni bir başlangıca hazırlandıklarını gösterir. Ayastefanos bu çiftin aşk yuvaları olur ve bu iki kişi Ayastefanos Ovası'nda kendi fırtınalı yaşamlarını oynar. Yeşil deniz, aşkın sınırsızlığını, sahil ise bu çiftin sınırlı aşkını ifade eder. Sahile vuran garip deniz otları, mekâna yansıyan aşk ile ilgili karışık duygulardır.

Hasan'ın evi de geniş mekândır. Özellikle evin kızıl odası aşkın ateşini ve acısını simgeler.

"*İkimiz de bir şey söylemiyor, ikimizde geçirdiğimiz hasret ve ıstıraptan, mahkûm olduğumuz ebedî bir hicran ihtimalinden sonra yapayalnız, bir evde beraber bulunmanın çılgın çarpıntısını duyuyorduk. İkimizde çok büyük bir gayret sarfediyorduk. Taş bir avludan sonra dar, tahta bir merdivenden çıktık. Kapısı kırmızı, kalın perdeli bir odaya girdik. Fırtınadan, soğuktan, karanlıktan ve biraz da korkudan sonra bu sıcak, aydınlık ve sevimli odanın havasında erir gibi oldum."* (s.125-126).

Simgesel anlamda Hasan'ın evi her iki kahramanında bilincini simgeler. Merdivenlerden yürüyerek çıkılan yer, bilinçaltının soğuk ve karanlık atmosferinden bilince ulaşmayı simgeler. Odanın kırmızı ve sıcak olması, mekânın kişileri en üst düzeyde kendiliğe davet etmesini simgeler. Zira bilinç ateştir ve kişiyi gerçeğe götürür. Nitekim Hasan ve Zeyno, aşkları hakkında bu evde gerçekçi bir karar alarak bilinçaltında bastırdıkları duyguları temizlerler. Ev bu yönüyle bilinci, bilinçli olmayı ve gerçeği ifade eder. Bilinçlenen kahramanlar yeni bir başlangıca koyulur.

Romanda Muhsin Bey'in Erenköy'de bulunan evi de geniş mekândır. Zeyno, kadın olduğunu ve aradığı ideal kişiyi bulduğu bu mekânda duyumsar. Erenköy'deki bahçe, yaşanan sıcak duygular evliliğin mutlu ve huzurlu bir şekilde devam edeceği imler.

Yine romanda Anadolu da bir şehir olan Diyarbakır ve Kalesi ön plana çıkar. Anadolu'nun rüyalı yüzü Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'nun içtenliği ile yansıtılır.

2.1.7.7. Şahıs Kadrosu

2.1.7.7.1. Başkişi

'Kalp Ağrısı' romanının başkişisi Zeyno, eğitim için Almanya'ya giden ve Darülfünun'da eğitim görmüş yirmi beş yaşında ideal bir Türk kızıdır. Babası Doktor Asım Bey, annesi ise Kürt bir babanın kızıdır. Bu yüzden kendisine Zeyno diye hitap edilir. *"Halide'nin Kürt yakınlarından izler taşıyan roman, Kürtlere sevgiyle bakıyordu. Aynen Mahmure gibi annesinin babası Kürt olan Zeynep'e bu yüzde Zeyno diyorlardı."* (Çalışlar, 2010: 304).

Zeyno, romanın başkişisi olarak dramatik aksiyonun oluşmasında büyük bir önem arz eder. Zira "Kalp Ağrısı" onun yaşadığı aşk buhranının öyküsüdür. Bu öykü, kimi zaman kendisinin ağzından, kimi zaman yazar kimi zamanda Azize'nin ağzından aktarılır.

Zeyno, idealist, kendi değerlerine bağlı, hayatını kendi değerleri doğrultusunda anlamlandıran genç bir kızdır. Yazar, Zeyno'nun kimliğinde aşk ve kıskançlık buhranı yaşayan bireyin, kendini arkadaşı uğruna feda etmesini vurgular.

Romanda Zeyno'nun değişimi, Hasan'a âşık olması ile başlar. Hasan onun kalp ağrısının tetikleyici gücüdür. Bu güç sayesinde kendi bireysel duygularını keşfeden Zeyno, zihinsel açıdan eriştiği seviyeye duygusal anlamda da ulaşmaya çalışır. Zeyno'nun Doktor Saffet ile olan ilişkisi, Hasan onun hayatına girmesiyle farklı bir boyut kazanır. Saffet'in Zeyno'yu ilim ve fikir yönünden tamamlayan biridir. Ancak hayat sadece ilim ve fikir birlikteliğinden değil kutsal aşkın yaşanması ile de derinlik kazanır.

Saffet olan bağlılığını *"Sevdiği erkek arkadaş"* (s.30) arkadaş olarak telakki eden ve yaşamı, *"aşktan başka şeylere istinat ettiren"* (s.30) Zeyno, hayatı idealleri doğrultusunda yaşamayı amaçlayan bir kadındır.

Zeyno, Saffet'in idealize edilen ve değişmeyen yaşamında kendine ait olan yeri kavrayan ancak Saffet ile olan yaşamın değişmezliğinden için içine sıkılan bir kadındır. Hayatı değişmezliğini Saffet'te bulan Zeyno, monotonlaşmış yaşamın bir karakteridir.

"*Biraz da yaşımızı ve tecrübelerimizi mübalağa eden iki insan sıfatıyla hayatın histen başka tarafına sunî bir ısrarla fazla ehemmiyet veriyorduk."* (s.30).

Zeyno'nun Hasan'ı tanıdıktan sonra değişen hayatı, onun insan denen meçhul varlığı kavramasını sağlar. İçindeki erkeği keşfeden ve insanın sadece kalp ve kafadan ibaret olmadığını kavrayan Zeyno, yeni bir başlangıca hazırdır. Hasan Zeyno'nun içinde bastırdığı kadın duygusu ve dürtülerini açığa çıkarır. Artık Zeyno, aşk ateşi ile sarsılan ve kendi benliğini arayan bir kişidir. Zeyno'nun Hasan'a yaklaşması, Azize'nin ondan uzaklaşmasına sebep olur. Biricik arkadaşının sevdiği erkeğe karşı duyduğu aşk, onun kendi benliğinin bir aynaya yansıması ile keşfedilir.

"*İkimiz de gafildik, ikimiz de elektrik cereyanı geçmiş gibi titredik, sarsıldık; tatlı bir titreme ile ayakta duramayacak kadar kendimizden geçtik."* (s.35).

Bir aşk üçgeninde hırsla yarışan Zeyno, aşkının karşısında berabere kalkışlarıyla ona doğru çekilir. Her çekilişte benliği, ihanetin acısıyla parçalanır. Zeyno, Azize'nin yalısındaki aynada Hasan'ı gördüğü günden itibaren, bilinçaltındaki Hasan imgesini aşkla anımsar.

"Yalnız vücutlarının her zerresi ilâhî bir ahenkle aynı hareket ve dalga içinde, coşkunluk içinde oynayan iki insanlık ve ilk defa birbirimizi gördüğümüz bu aynada, bu harikulâde zevk ve baygınlığı hissediyorduk." (s.41).

Zeyno'nun aynaya yansıyan benliği, aşk ve tutkunun coşturucu azabıyla Azize'nin sevgisini karşılıksız bir ilişkiye dönüştürür. Aynaya yansıyan iki vücut, hayata birlikte katılmak isteyen 'ben'liklerin bir yansımasıdır. Ancak Zeyno bu katılışı ve birleşmeyi sevgili Azize için erteler. Azize'nin Hasan'a duyduğu hisleri anımsayan Zeyno, onun intiharı ile bu aşkın bir fedakârlık evresi olduğunu kavrar. Hasan'ı sevmesine rağmen Azize'nin mutluluğu ve sağlığı için Hasan'dan vazgeçen Zeyno, sadece bedensel dünyasına hitap eden kişiyi de kendisinden uzaklaştırır.

Zeyno'nun idealist kimliği ve yaşama karşı savaşçı modern kimliği, kalp ve sinir sistemi arasında tercih yapamayan bir varlığa dönüşmesine neden olur. Zeyno'nun yaşadığı çatışma, ideal kadının kendisine erkek olarak seçtiği kişinin ne olması veya nasıl olması gerektiğini belirtir.

"Birisi kalbim, kafam, bütün hayatımda, öteki sinir sistemim, kadınlığımla, hayır vücudumla doğan zaaf ve seyyiat, bütün gençliğin münferit ateşi, ihtiras ve belki de günahtı." (s.88).

Kalbi ve kafası ile sevdiği ancak vücudunun tutkusuna mani olamadığı aşk buhranında, vücudunun isteklerini aşkın ateşiyle yakmaktan kaçına Zeyno, bu yönüyle kendini gerçekleştirme yolunda büyük bir adım atar. Hasan'ın Azize ile evlenmesine yardımcı olan ve denizdeki fedakârlığı temizleyen Zeyno, iyi bir arkadaş ve fedakâr bir kişi olarak romanda aksiyonu sağlar.

Aradığı aşkı, Muhsin Bey'de bulan Zeyno, kafa, kalp ve aşk birlikteliğini tamamlamış olur. Muhsin Bey'in Saffet ve Hasan'ın terkibi oluşu, ideal kadının hayatta ne istediğini ortaya koyar. Zeyno, romanda arkadaşı için aşkından vazgeçen, kıskançlık duygusunu bilinçaltında bastırarak yüzeye çıkmasına mani olan, dönemin bilgi ve becerileriyle donanmış genç bir Türk kızını simgeler. Yazar, Zeyno'yu mutlu bir evlilikle ödüllendirerek günah işlemediğinden dolayı onu ödüllendirir. Zeyno romanda *"Aktif ben*

*odaklı karakter"*dir (Funk, 2007: 75). Zeyno'nun dönemi itibariyle kendilik değerlerine bağlı, Batı'yı ve değerlerini yakından tanıyan ve bu değerleri kendi değerleriyle birleştiren bir kadın olması, onun yaradılışı gereği örnek bir kadın olmasını simgeler. Nitekim Miralay Muhsin Bey Zeyno'nun ağırbaşlılığına ve kendinde emin tavrına bağlanır.

Bu yönüyle Zeyno'nun kalp ağrıları, bireyin ontolojik anlamda yaşadığı duygularının bir tezahürüdür. Zeyno, "kalp ağrısına" her tutulduğunda bilinçlenir ve romanın sonunda aydınlık ve modern bilince kavuşur..

2.1.7.7.2. Norm Karakterler

'Kalp Ağrısı' romanında Saffet ve Muhsin Bey norm karakterdir. Bu kişiler, insanî değerleri duyumsayan, benlikleri ve kişilikleriyle Zeyno'nun kişisel macerasını tamamlamasına yardımcı olan kişilerdir. İçlerindeki insanî güçle etrafındaki insanları kucaklayan Saffet ve Muhsin Bey, ideal bir kişiliğe sahiptir ve *"içlerinde var olan güçleri geliştirirler buna karşın bu güçlerden habersizlerdir."* (Adler, 2003: 110). Onların kendi içinde taşıdıkları değerleri yüceltmesi ancak başkişi sayesinde olur.

'Kalp Ağrısı'nda Doktor Saffet bir norm karakterdir. Zeyno'nun nişanlısı olan Saffet, dürüst, çalışkan, fedakâr, kendi değerlerine bağlı ahlaklı bir kişidir. Zeyno, Saffet'i kafa ve kalbiyle sever, ancak Saffet'e karşı bedensel bir arzu duymaz. Saffet ise bütün içtenliği ile Zeyno'nun yanında, onu mutluluğu için çalışan ve etrafındaki insanlara yardım eden biridir. Saffet yaşam tarzı olarak şarklı bir tiptir. Kendini ilme adamış, dönemin bilgilerini kendinde içselleştirmiştir. Saffet kendi değerlerini benimsediği ve kendi olduğu için saf insanlık bilincini simgeler. Zeyno'da Saffet'i bu özelliğinden dolayı sever.

"*Saffet'i özledim, onun fikir unsuru fazla olan konuşmasını düşündüm ve zannettiğimden çok daha fazla sevdiğime kanaat getirdim."* (s.14).

Kendini ilimin ve kendiliğin potasında eriten ve dönemin moda olan Batılı yaşayışından uzak duran Saffet, alafrangalığa karşısındaki aydınlık Türk bilincidir.

"Ben her zaman onunla, bizim Avrupa taklidi yapan yeni cemiyetin nasıl acemi ve zavallı olduğu tenkit ederdim ve Azize alafrangalığını çok azgın bir şekilde izhar ederse ikimizde çok sevdiğimiz bu küçük kızın muhitinden biraz uzaklaşırdık" (s.29).

Doktor Saffet, alafranga hayatta her zaman mesafeli yaklaştığı gibi Batı'nın bilgisini kendi değerleri içinde yoğuran sentez bir karakterdir. Alafranga yaşamın sürdürüldüğü yerlerden uzak durarak kendi içtenlik dünyasında sığınan Saffet, zihinsel açıdan Türk gençlerinin olması gerektiği noktayı vurgular. Saffet'in acemice yaşanan Avrupa taklidi hayattan kaçışı, onu Zeyno'nun içtenlik dünyasına yakınlaştırır. Etrafında yaşamdan ayrı düşen Saffet, romanda kendi değer dünyasında yaşar. *"Birey sosyal çevresinden ayrı bile düşse, zihniyet bireyde kalır ve onda şu veya bu şekilde yaşamaya devam eder."*

(Türkkahraman, 2000: 18). Saffet varlığını, kendi değerleri de bulur ve yaşamını bu değer düzleminde sürmek ister. Onun çevresindeki ötekileşmiş yaşamdan uzaklaşması, özünde kendilik sürecini tamamladığını gösterir. Zira bu yüzden Zeyno, Saffet'i çok sever ve ona kendini yakın hisseder. Ancak Saffet, cinsel ve maddi aşka önem vermez, aşkı ruhsal bir yaratılış olarak görür.

"Saffet de sevdiğim erkek arkadaşımdı. Bu arkadaşlık arasında hiçbir şeyin tatmin etmediği, birbirimizin huzuruna, fikrine karşılık bir ihtiyaç hissederdik. Bu ihtiyaç bir kadın ve erkek incizâbından fazla ikimizi birbirimize bağlamıştı." (s.30).

Bir arkadaş olarak sevginin ve fedakârlığın simgesi olan Saffet, romanın sonuna kadar bu sıcak duygularını kaybetmez. Zeyno'ya karşı duyduğu aşk, onun ideal kadın olarak yüceltilmesiyle büyük bir anlam kazanır.

Saffet'in ideal aşkı ve sevgisi, Hasan'ın ortaya çıkmasıyla zarar görse de Saffet, Azize'ye, Hasan'a yardım etmekten geri durmaz. Çünkü onun içinde büyük bir insan sevgisi vardır.

Romanda bir diğer norm karakter Miralay Muhsin Bey'dir. *"Muhsin Bey, klasik Doğu ve Batı kültürüne sahiptir, başarılı bir kurmaydır, güzel piyano çalar, zevk sahibidir."* (Enginün, 1995: 256). Dönemi itibariyle kendini yetiştiren Muhsin Bey, bir asker olarak kendini kanıtlamış, ne istediğini bilen kararlı, sadık ve öngörülü biridir. Zeyno'nun babasının arkadaşı olan Muhsin Bey, karısının ölümü üzerine yalnız kalır ve bu yalnızlığını bir kadınla doldurmak ister. Bunun için de Zeyno'nun babasından yardım umar. Zeyno ile Muhsin Bey'in birbirlerini fark etmeleri, Zeyno'nun yalnızlığı, Saffet ile olan nişanı bozması, onun kendisini dışa kapatması sonucunda olur. Aşk ağrılarını dizginlemeye çalışan Zeyno, Muhsin Bey'in hayatına girmesiyle yeniden hayata katılır.

"Açık kapının eşiğinde Miralay Muhsin Bey'in uzun ve dik vücudu teressüm eder etmez, baba kız birbirine benzemeyen hislerle ona baktılar." (s.182).

Zeyno'nun boş kalbi, acılarını unutmak için eşikte bekleyen Muhsin Bey'in vücudunu babasından farklı bir şekilde duyumsar. Açık kapı, Muhsin Bey'in Zeyno'nun kalbine ulaşacağı ve orayı kendinin kılacağının ilk belirtisidir. Eşikte bekleyen Muhsin Bey, Zeyno'nun aradığı ideal aşkın kendisidir.

"*Herhalde hayatımdan Hasan gittikten sonra onun yerini, bu güzel ve akıllı Miralay'dan başka kimse dolduramazdı. Kim bilir Hasan'la hayat, belki kısa süren yazın ateşli, güneşli saatleri gibi gelip geçecekti. Muhsin Bey'le hayat, daha ateşli tadil edilmiş, gözleri kamaştıran ışığı loş, yormayan, bitmeyen emin bir saadetti.*" (s.201).

Zeyno'nun ruhsal olarak yeniden doğmasını sağlayan Muhsin Bey, Zeyno'nun kalp ağrılarının şiddetini azaltır, hayatını ıssız ve susuz bir çöl olmaktan kurtarır. Bu durum Zeyno'nun Muhsin Bey ile evlenmesi ile ideal bir evlilik ve yaşantıya dönüşür. Zeyno'dan yaşça büyük olan Muhsin Bey, onun olgun kişiliğini daha da güçlendirerek hayatı, aşkı ve dünyayı yeniden kavramasını sağlar.

Muhsin Bey, zeki, modern ve entelektüel bir karakterdir. Evindeki kütüphanesi, edebiyata, sanata ve güzelliğe düşkünlüğü bir asker olarak onu yüceltir. Yazar, Muhsin Bey'in kimliğinde ideal Türk askerinin kimliğini ele alır. Askerlerin sadece askeri hususlar da değil, hayatın içinde ve insana değer katan kültürel konularda da bilgili olması vurgulanır.

2.1.7.7.3. Kart Karakterler

Başkişinin kendini gerçekleştirmesine engel olan kart karakter, karşıt değerlerin temsilcileridir. Kendi değerlerini ve *"kendi kimliklerini çıkarıp atmak ve baskın çoğunluk kültürel grubun kimliğini alan…"* (Tok, 2003: 31) kişiler, ötekileşmiş kişiler grubunu simgeleridir. Romanda karşıt değerin oluşması ve romanda çatışmanın çıkmasını sağlayan bu kişiler, Azize, Hasan ve Dora'dır.

Azize, Zeyno'nun en yakın arkadaşıdır. Zengin bir ailenin kızı olan Azize, kıskanç bir kişiliğe sahiptir. Yaşam biçimi olarak alafranga yaşamı benimsemiş, Batı'nın değerleriyle hayata bakan, köksüz bir insandır.

Azize sadece kendini düşünen, kendi bireysel duyguları için insanları, sömüren hastalıklı bir kişiliktir. Hastalıklı kişiliğini ince zarif güzelliği altına saklayan Azize, duygusal yönden aşk arayan ve bu uğurda karşısındaki insanın duygularına önem vermeyen, kişiliği oturmamış bir karakterdir. Anadolu'dan gelen zabit yeğenine aşık olan ve onun aşkı ve sevgisini kazanmak için her türlü yola başvuran Azize, buhranlı bir kadındır. Dönemin, kendi değerlerine yabancılaşmış bir yüzü olan Azize, benliğine ve ahlakî değerlerine ötekidir. Onun ötekiliği, Binbaşı Hasan'ı elde etmeye yönelik attığı ilk adımda ortaya çıkar. Yalıda düzenlenen eğlencede Hasan'ı kendine aşık etmeye çalışan Azize, "*Onunla evlenmeyi"* (s.14) kendi için bir kurtuluş görür. Hasan'ın kendisini sevmemesine rağmen, onu arzulayan Azize, intihara kalkışarak Hasan'ı kendine bağlar. Hasan'ın kendini sevmediğini bildiği halde onunla evlenmek istemesi, hastalıklı ve bunalımlı kişiliğin bir yansımasıdır. Zihinsel açıdan da zayıf bir kişiliğe sahip olan Azize, güzelliğine sığınarak insanların acıma hissini kullanır.

"Hâlbuki Azize hem yaşı benden küçük, hem de aklı daha zayıf olduğu için durmadan beni arar." (s.31).

Onun zayıflığı, kendi ahlakî değerlerine de yönelik bir zayıflıktır. Hasan ile evlenmeden onunla öpüşen, bunu ahlaksızlık görmeyen Azize *"alafrangalığını çok azgın bir şekilde izhar"* (s.29) etmekten geri durmayan bir kişiliğe de sahiptir. Azize'nin ince kırılgan yapısı, intihara kalkışmasından sonra ortaya çıkan hastalığı, Zeyno'nun Hasan'dan uzaklaşmasına neden olur. Onun amacı Avrupa'nın kibar dünyasına girmek ve süslü bir kadın olarak hayatını sürmektir. Nitekim tedavisi için Viyana'ya gidince gösterişli ve lüks otellerde kalmak, elitlerin oturduğu yerden opera izlemek onun için bir tutku olur. Dora'nın opera için ayarladığı yeri beğenmeyen Azize, fotöy yerine locada oturmayı isteyen gösteriş düşkünüdür. Asrîleşmeyi giyim, kuşam ve gösterişte bulan Azize, Dora'nın Hasan ile olan ilişkisini öğrenince hastalığı artar. Azize için Dora rakip bir güçtür. Onun Zeyno'yu hatırlatan kişiliği Azize'nin kıskançlık girdabına tekrardan girmesine sebep olur. Onun hamile olduğunu öğrenmesi ile değişen kimliği, anne içgüdüsüyle çocuğunu yaşatma savaşı veren bir karaktere dönüştürür. Çocuğu için ölümü göze alan Azize, yaşadığı kalp ağrısı, kıskançlık dehlizleri için çocuğunu doğurur hayatını kaybeder.

Azize, dönemin yanlış Batılılaşan kadınlarını simgeler. Marazi bir kişiliğe sahip olan Azize, aşkı sadece kendisi için kutsal sayar. Batılı değerlere sahip olan ve iyi bir eğitim almış olmasına rağmen ailesinin yozlaşmış hayat anlayışı içinde kökünden kopan Azize, tahrip olmuş benliklerin kişisidir. Yazar, romanın sonunda onu öldürerek işlediği günahlardan dolayı onu cezalandırır.

Romanda Binbaşı Hasan da kart bir karakterdir. Bireysel yaşamı özgürlük sayan ve geleneksel yaşamı öteleyen Hasan, Doğu yaşamının bozulmuş bir kişisidir. Azize'nin yeğeni olan Hasan, kıskançlıkların dolaylayıcı gücüdür. Azize'ye olan bağlılığı, Zeyno'ya olan aşkı, Hasan'ın büyük içsel çatışmalar yaşamasına neden olur. Özünde fedakâr bir kişi olan Hasan, romanda işlenen bütün günahların sebebedir. Azize'yi öperek onu yüreklendiren ve bir yandan da Zeyno ile aşk yaşamak isteyen Hasan, kalp ağrılarının sebebidir. Pera Palas'ta düzenlenen geceye katıldığında yozlaşmış ilişkiler ağı için kendilik değerlerine sahip kişiler arasında yer alır. Gösterişe, maddiyata ve şatafata önem vermeyen Hasan, piyano çalmasının yanında Anadolu insanın değerlerini de bilir ve zaaflarından arındıkça bu değerleri kendi kimliğide yansıtmaya çalışır. Hasan'ın en büyük zaafı, kadınlara olan ilgisidir. Bu yüzden Zeyno, onu bedensel bir aşkın ürünü olarak görür. Hasan, sadece Zeyno'nun sinir sistemlerine nüfus eden ve onun kalbinde aşk ateşini yakan biridir. Hasan'ın aşka meyilli kişiliği, kadınlara karşı zaafa dönüştükçe etrafına zarar verir. Kurtuluş Savaşı yıllarında Diyarbakır'da görev yaptığı sürede Kürt Kızı Zeyno (Kürt Şeftalisi) ile yaşadıkları, onun kadına karşı zaafını gösterir. Kürt kızı Zeyno'yu karnında

çocuğu ile bırakıp oradan ayrılması ve bir daha arayıp sormaması onun sorumsuzluğunu ve tahrip olmuş benliğini gösterir. Azize'yi de Dora ile Rejina Oteli'nde aldatması, Hasan'ın kişilik olarak kendisini tamamlayamadığını gösterir.

Binbaşı Hasan, romanda bireysel duygulara yenilen, hayatta bir rotası olmayan, gündelik yaşayan, rahat tavırlı biri olarak ortaya konur. Hasan'ın sorumsuz davranışları Azize'nin hastalanıp ölmesinde büyük etkendir. Zira Hasan romanda işlenen günah ve yaşanan kalp sızılarının tek sebebidir. Kendilik değerlerine bağlı gibi görünse de bireysel duygu ve arzularına yenilen bir aşk adamıdır.

Dora da bir kart karakterdir. Avusturyalı Yahudi bir babanın tek kızı olan Dora,. Azize'nin Hasan ile birlikte tedavi için Avrupa'ya gittiği sırada Viyana'da karşımıza çıkar. Dora, Batılı biri olarak bireyselliğe önem veren modern bir kadındır. Hasan'ın kalp ağrısını sezen, Azize ile yakından ilgilenen Dora, Hasan'a aşık olup onu Azize'den uzaklaştıran bir kişidir.. Eğlence ve gösterişe önem vermeyen Dora, Zeyno'nun Viyana'daki yüzüdür.

"Bu Avrupa'nın güya asrî kadını! Birinci mevki yerlerden, eğlencelerden oldukça kaçar, daima ikinci mevkilerde oturur, tiyatrolarda locaya gitmez, yüzünü boyamaz, babasının dünya kadar servetine rağmen, kendi hayatını kendi kazanan bir mahlûk.." (s.147).

Dora'nın ideal kişiliği, yazarın Türk kadınında görmek istediği modern kadın imgelerini barındırır. Türk kadınının özellikle Azize'nin kişiliği, Dora'nın, Zeyno'yu hatırlatan kişiliği ile yerilir. Ancak Dora'nın en büyük zaafı ahlakî değerlere karşı tutumudur. Dora bir kadının istediğinde kocasını terk edebileceğini, kocasının aşkına galebe çalabileceğini söyler. Bu onun kadın özgürlüğü konusunda demokratik bir düşünceye sahip olduğunu gösterse de, ahlakî açıdan değer yoksunu olduğunu gösterir. Dora bu özelliği ile Seviyye Talip romanındaki Seviyye'yi hatırlatır. Seçebilme özgürlüğü ve kadının kocasını terk edebilme gücü, Çaresaz romanındaki Mediha'nın tutumuyla özdeştir. Ancak yazar Dora'nın kişiliğinde, kocasını aldatmayı uygun görmez. Bu yüzden Hasan Dora'yı susturarak, Azize'yi etkilemesine izin vermez.

"-Azizem Madam Hasan Bey, kadın ya dünyanın kaidelerine uyar; bütün kadınların oynadığı rolü oynar, yani kocasının haricindeki dostluk ve yahut aşk ihtiyaçlarına galebe çalacak kadar iradesi günahlarını entrika ile hile ile örter." (s.154).

Dora'nın kocasının aşkına galebe çalamayan kadınları hile ve entrikacı olarak görmesi, onun özgürlükçü ve açık kişiliğini gösterir. Ancak romanda Hasan'ı elde etmek için kendisi de hileye başvurmaktan geri durmaz. Hasan'ın evli olduğunu bildiği halde onunla yasak aşk yaşar. Dora'nın öteki yüzü, Azize için Viyana'nın kapalı dar bir mekâna

dönüşmesine neden olur. Azize'nin Dora'ya karşı kıskançlığı ve kini arttıkça Hasan ile arası bozulur ve hastalığı artar.

2.1.7.7.4. Fon Karakterler

'Kalp Ağrısı' romanında fon karakterler, başkişinin ve norm karakterlerin olayları gerçeğe yakın bir şekilde yaşamasına yardımcı olan figüran kişilerdir. Romanın dramatik aksiyonun değişmesine hiçbir katkıda bulunmayan bu kişiler, mekân, zaman ve olay örgüsünün sağlam bir temele oturması için romana sokulan dekoratif kişilerdir. Romanda fon karakterler olumlu ve olumsuz olarak ikiye ayrılır. Olumlu fon karakterler, Zeyno'nun babası Doktor Asım Bey, Hizmetçi Nermin, Hasan'ın Ayastefanos'ta oturan asker arkadaşı, Gold Şmit, Azize'nin Viyana'daki doktorları ve Azize'nin çocuğudur.

Zeyno'nun babası, Doktor Asım Bey Nuruosmaniye'de muayenehanesi olan, karısını kaybetmiş ve kızıyla dertleşen onun doğru yolu bulmasında yardımcı olan bir doktordur. İleri görüşlü ve donanımlı bir kişi olan Doktor Asım, kızının kalp ağrılarını sezen ve onları dinleyen bir karakter olarak çizilir. Zeyno'nun Muhsin Bey ile evlenmesine önce karşı çıkan Doktor Asım Bey, Muhsin Bey'in kızından yaşça büyük olmasını evliliğin önünde bir engel olarak görür. Ancak Zeyno'nun Muhsin Bey ile evlenme kararına da saygı duyar. Romandaki hizmetçi Nermin de fon karakterdir. Zeyno'nun içinde yaşadığı ortamı gerçekçi bir yapıya taşımak için yerleştiren Nermin, romanda birkaç defa karşımıza çıkar. Azize ile Hasan'ın Viyana'ya vardıklarında istasyonda onları karşılayan Yahudi asıllı zengin tüccar Gold Şmit de fon bir karakterdir. Azize'nin babasının arkadaşı olan Gold Şmit, zenginliği ve Avrupa'nın yaşam tarzını yansıtması açısından önemlidir. Kızı Dora'nın iyi bir eğitim almasını ve onun zenginlik içinde yaşamasını sağlayan bir kişidir. Romanda sadece istasyonda Hasan ile Azize'yi karşıladığı sahne de karşılaşırız.

Azize'nin kızı Muazzez de fon karakterdir. Azize'nin kişiliğini yüceltmek ve ona annelik duygusunu yaşatmak için romana sokulan küçük çocuk, bir annenin çocuğu için ölümü nasıl göze aldığını algılamamızı sağlar. Yazar, çocuğun birleştirici bir güç olarak aileyi bir arada tuttuğunu, belirtir. Azize'nin ölümü pahasına çocuğunu doğurmak istemesi, evrensel anlamda anne, çocuk ilişkisini koparılmaz bir bağ olarak ortaya konmasını sağlar.

Romanda Hasan'ın Diyarbakır'da askerlik yapar iken tanıdığı Kürt kızı Zeyno da fon karakterdir. Hasan'ın, geçmişte yaşadığı aşk macerasını ve unutulmaz aşkını simgeler. Yazar, Kürt kızı Zeyno'yu Muhsin Bey ile Hasan arasında önceden yaşanan aşk çekişmesini ortaya koymak ve bu aşk macerasında Hasan'ın yaşadığı yasak ilişkinin insanların hayatlarını nasıl etkilediğini göstermek için kullanır. Burada amaç Anadolu insanının Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'dan gelen kişiler tarafından sömürülmesini göstermektir. Anadolu'nun sıcak ve samimi yüzünün simgesi olan Kürt kızı Zeyno'nun hayatını farkına

varmadan bozan Hasan, yıkıcı bir güç olarak kızı hamile bırakarak oradan ayrılır. Hasan'ın duyarsızlığı, Anadolu kızının unutulmuşluğunu ve karnında çocuğu ile bir bilinmezliğe bırakılmasını ele alır. Savaşın Anadolu insanına verdiği zarar Kürt kızı Zeyno'nun kimliğinde ortaya konur. Romanda olumsuz fon karakterler ise kart karakterlerin yanında yer alan ve onların benimsediği karşıt değerlere hizmet eden boyutsuz kişilerdir. Bu kişilerin başında, Azize'nin annesi ve babası Akif Bey gelir. Yozlaşmış ve kendi değerlerine yabancılaşmış olan bu kişiler Batılı yaşamı kendi değerlerinden üstün tutan, paranın gücüne inanmış, modayı ve eğlenceyi bir sınıfsal ayrıcalık olarak gören kişilerdir.

Azize'nin ailesine göre modern olmak, Avrupalı tarzında giyinmek, Boğaziçi'nde eğlenceler düzenlemekten ibarettir. Azize'nin züppe bir tip olmasında bu kişilerin etkisi büyüktür. İstanbul'un değişen yaşam algıları, moda uğruna Batılı insanlara benzemek ve uğurda onlar gibi giyinip kuşanan insanlarla dolmaktadır. Zeyno Gülhane'ye gittiği esnada kendi değerlerine yabancılaşan bu kişileri görür ve onları eleştirir. Romanda eleştirilen bu kişiler genellikle kadınlardır.

"Parka girdiğim zaman henüz sabah saatleriydi. Buna rağmen ileride ağaçlar arasında tek tük çiftler kımıldıyor, kadınların yüzleri ve kıyafetleri biraz acayip sınıftan oldukları hissini veriyordu." (s.32).

Kadınların yüzleri ve kıyafetlerinin değişmesi, kendi değerlerini benimseyemeyen ya da Batı'yı ve değerlerini kendi değerleri üzerinde gören yozlaşmış insan sınıfı tabii olduklarını gösterir. Kadınların Batılılaşmayı ve modernleşmeyi moda ve giyimde görerek, kendilerini "acayip" varlıklara dönüştürmeleri Batılılaşmanın kültürel açıdan nasıl yanlış anlaşıldığını ve insanları sınıfsal ayrılıklara taşındığını gösterir. Bu algılama biçimi Anadolu'da ise yozlaşan geleneğin insanı sıkan ona bireysel mutluluklar vaat etmeyen bir şekilde dönüşmesiyle karşımıza çıkar. Kürt kızı Zeyno'nun yeğeni ile evlenmesi için çabalayan Haso Çavuş, Kürt kızı Zeyno'yu geleneğin kurbanı etmeye çalışır. Nitekim bu yolda insanları öldürecek kadar gözü kara bir kişidir.

2.1.7.8. İzleksel Kurgu

'Kalp Ağrısı' romanında başkişi Zeyno'nun yaşadığı aşk acısı, romanın izleksel kurgusunu oluşturan temel güçtür. Aşk acısının, sağaltıcı gücü olan kıskançlık yabancılaşma, evlilik ve kadın erkek çatışmasıyla irdelenmesi, bireyin kendini tanıma sürecinde yaşadığı içsel sancıları ve sosyal çatışmaları, okuyucuya yansıtmak için ele alınır. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler düzlemi aşağıdaki "*KORA*" şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Zeyno, Muhsin Bey, Zeyno'nun Babası (Doktor Asım Bey), Doktor Saffet, Kürt Kızı Zeyno (Kürt Şeftalisi)*	*Azize, Hasan, Dora, Azize'nin Annesi ve Babası Akif Bey, Haso Çavuş*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/Sevgi, Evlilik, Kendilik, Sadakat, Fedakârlık Millî Bilinç İdeal Kadın*	*Kıskançlık, Köksüzlük, Yozlaşma, İhanet, Yanlış Batılılaşma, Çıkarcılık, Aldatma, Metalaşma*
Simgeler Düzeyinde	*Ayna, Göz, Hendek, Türkü, Boğaziçi, Kırmızı Oda, Çocuk, Göz Yaşı, Anne*	*Piyano, Dans, Rejina Oteli, Yalı, Deniz, Loca (Viyana Opera)*

Tablo-7: *'Kalp Ağrısı'nın ortaya çıkma nedenlerin değersel sınıflaması*

2.1.7.8.1. 'Kalp Ağrısı'nın Dönüştürücü Gücü Aşk/Sevgi

"*Aşk bir hastalıktır, izdivacın, yahut müşterek hayatın zincir olmadığı…"*(s.154)

Aşk, insanın bireysel açıdan kendisini tanımasının yegâne sebebidir. İnsan, severek/ aşık olarak insan olduğunu kavrar ve böylece varlığını, dünyayı anlamlı kılar. *"Halide Edip'in ferdi konuları ve aşk temasını işleyen"* (Kavcar, 1974: 132) romanlarından biri olan 'Kalp Ağrısı' adlı eseri, aşk ve sevginin gücünü, insanın zihinde büyük bir enerjiye dönüştüren bir edim olarak ele alır. Romanda aşk ve sevgi, insanları birbirine yaklaştıran, insanların kalp, akıl ve bedenen bütünlüğe ulaşmasında yaşadıkları kutsal macerayı bireysel tutkuların ateşinde olgunlaştırdığı bir edimdir. Zeyno'nun Saffet'e olan aşkı ve sevgisi, aşkın bir dost yüzü olarak insanda bulunduğunu, Hasan ile değişmeye başlayan bedenin, kişiyi bedensel hazlar uğruna parçaladığını gösterir. Ancak romanda önemli olan aşkın bireysel bir duygulanım olarak kişiyi kendine davet ederek özünde kendini tanımasını sağlamasıdır. Zeyno'nun, Doktor Saffet'e olan aşkı, kalp ağrılarının sızıya dönüşmeden yaşandığı ilk evrenidir. Zeyno sevgi ve aşkı bir bütün olarak Saffet'in idealize edilmiş gönlünde bulur. Zeyno, Saffet'e duyduğu saygı ve sevgiden dolayı, ona her zaman fedakârca bakar. Aşkına sadık olan Saffet, arzusunun nesnesi Zeyno'ya içtenlikle bağlıdır. Bu yüzden Zeyno, Saffet'in aşkının saf, temiz dünyasında kalp acısından habersizdir. Bu dünyanın içine Binbaşı Hasan girmesiyle kalp ağrıları duvardaki aynanın içine yansıyan bir çift göz gibi Zeyno'nun benliğini yavaş yavaş sarar. Zeyno'nun Hasan ile aşkın acısını tatmaya başlaması, onun kalp ağrılarının artmasına, benlik duvarlarının yıkılmasına neden olur.

"Fakat aynada gördüğüm aksim alaycı, soğuk ve erkeklerin hiç sevmediği bir şekilde zeki ve zekâsına mağrur bir kadın başı gösteriyordu. Ayna da aynı zamanda

gördüğüm şey biraz uzun, sırf adaleden örülmüş ince bir erkek vücudu üstünde yanmış, kuvvetli ve genç bir baş, koyu yanık derisi kızaran bu yüzden rengini tahmin edemediğim iki göz yalnız bana bakıyor, yalnız beni görüyordu." (s.18).

Zeyno'nun aynada gördüğü zeki kız, kendi ateşin bilincidir. Aynadaki diğer yüz ise bilinçaltında bastırdığı erkeğin/animusun bedenidir. Ayna, bir benlik yansıtıcısı olarak Zeyno'nun içindeki namusu dışa yansıtır. Kendi benlik aynasında Hasan bedensel bir imge olarak onun dünyasını sarar. Burada önemli olan Hasan'ın sadece bedensel olarak tanımlanmasıdır. Bu da onun bedensel olarak ortaya çıkan tutkusunun yönelici imgesi olmasındandır. Ruhsallıktan yoksun olan Hasan, sadece bedensel duygulara hitap eden bir aşk imgesidir. Hasan duygusal aşktan ziyade bedensel arzuların ortaya çıkışında bir etken olarak ele alınır. Benlik aynasında aşk ediminin bedensel görünümü; Hasan'ın kimliği ile Zeyno'nun bilinçaltından dışarıya sızar. Hasan aynı zamanda en yakın arkadaşı Azize'nin de kalp hikâyesinin başkahramanıdır. Azize'nin büyük bir tutku ile evlenmek istediği Hasan, aşkın yönlendirici gücü olarak Zeyno'yu ve Azize'yi kendine çeker. Bu çekişle *"Kalp ağrısı ben odama çıktıktan sonra başlıyor"* diyen Zeyno, aşkını bilinçaltının karanlık mahzeninde yaşamaya başlar. Göksu'daki yapılan yarışlar, aşkta bedensel güçlerin dengede olduğunu ortaya koyarken aşkın ayna zamanda bir mücadele gerektireceğini imler. Bedensel olarak yapılan kayık ve kaçmaca yarışının berabere sonuçlanması, aşkın insanı aktif bir güç olarak birbirine yaklaştırması sonucunda karşı konulmaz bir çekiliş ve arzuya dönüşür. Bu arzu sonucunda Zeyno ile Hasan'ın kalpleri artık birbiri için atar.

"Konuşmak istemiyordum; yanımda yürüyen insanında kalbi aynı hislerle sarsılıyordu, biliyordum. Kalplerimiz büyük bir sanatkârın akort ettiği iki güzel keman gibi birbiriyle tamamıyla ahenkli aynı şarkıları çalıyordu.." (s.34).

Kalp, aşkın yeşerdiği yerdir ve insan kalp gözü ile aşkını görür. Zeyno ile Hasan'ın kalplerinin aynı şekilde atması, aşkın bütünleyici bir güç olduğunu ve kişilerin aynı duyguyu yaşadıklarını gösterir. Ancak bu aşkın karşısında bütün saflığı ve hoppalığı ile Azize belirir. Kalplerin akordunu bozan Azize, Hasan'ın aşkını kazanmak ve ona sahip olmak için var gücü ile savaşır. Zeyno'nun fedakâr ve idealize edilmiş kişiliği, onu bu aşktan kaçmaya sevk etse de bu aşk onun peşini bırakmaz. Hasan'ın ateş gibi iki sarı gözü, Zeyno'nun kalbini aşkın ıstırabı ile doldurur.

"İki sarı ateş, aşkı olanca ateşi ve tehlikesiyle vücudumda tutuşturmuştu." (s.42).

Göz, kalpte oluşan aşk ateşinin ilk görüldüğü yerdir. Aşık olan kişi, aşkının gücü ve arzusunu karşı tarafa gözü ile bildirir. Gözler insanın iç dünyasının dışa yansıdığı yerdir. Hasan'ın kendisine karşı aşkını ateşe benzeten Zeyno, Hasan'ın bedeninde uyandırdığı arzu

ile bedenen aşk arzular. Ancak Zeyno, kalbindeki bu zaafın çabuk farkına varır. Hasan'ın aşkı onda bir zaaftır. Bu yüzden kendi 'ben'liğini aşk acısı ile parçalar ve içine çekilir. Saffet Zeyno'nun içine düştüğü hastalığı fark eder ve onu İstanbul'dan uzaklaştırmak ister. Bu yüzden Ayastefannos'un güzelliğinde onu mutlu etmeyi düşünür. Lakin Hasan'ın aşkı, onu bir gölge gibi takip eder. Nitekim bu gölge gerçeğe dönüşüp oraya gelmesi ile aşkın en tehlikeli evresi ortaya çıkar.

Artık Zeyno, Hasan'ın aşk ağına düşmüş bir avdır. Avcı ise Hasan ve aşkıdır. Azize ise aşkın acısı ve Hasan'ı kaybetme korkusuyla intiharın eşiğindedir. Nitekim Boğaziçi'nin soğuk suları Azize'nin temiz aşkının ihanete uğramasını temizleyen bir güç olarak ortaya konur. Azize'nin aşkı Hasan için intihar etmesi, aşkın diriltici bir güç olduğu kadar, yıkıcı bir güce de dönüşeceğini gösterir.

Azize, Zeyno ve Hasan'ın aşkını kendisine bir ihanet olarak görüp bu ihaneti intihar ile boğazın sularına yazmak ister. *"Ömrünüz oldukça mavi deniz size hıyanetinizi hatırlatacaktı."* (s.118). Hıyanet, Azize'nin aşkına karşı işlenmiş bir günahtır. Ancak bu günahı işleyen Hasan ile Zeyno, gerçek anlamda bir aşka sahip olmak ve onunla kendi dünyalarını kurmak için çabalayan kişilerdir. Oysa kendisi aşkı için savaşı sadece intihar korkusu ile sahiplenen birisidir. Azize'nin Hasan'ın kendisini sevmediğini bildiği halde onunla olma istediği tek taraflı aşkın, zengin züppe tipler ne gibi sancılar doğurduğu göstermesi açısından önemlidir. Azize'nin aşkı için giriştiği intihar, Zeyno'nun Hasan ile olan aşkını başladığı noktada bitirir. Zeyno, kendi aşkını arkadaşı için karanlık bir odaya gömer ve kendini bu aşkla cennet ve cehennemi yaşamış bir kişiye benzetir. Günlüğüne yazdığı ve Fransız şair ve felsefe yazarı olan Sully Prudhomme'ye ait olan sözlerle kendi edebi aşkını, hayat karşısındaki yenilmezliğini ifade eder.

"Aşktan ölenler ne cennette ne cehenneme gidebilirler. Onlar için ebediyet olmaz, onlar cennet ve cehennemi yaşamışlar ve ruhları heyecanlarına, coşkunluklarına sarf edilmiş, bitmiş, yok olmuştur." (s.135).

Aşk, insanı hayatta iken mutlu etmişse, insan için dünya bir cennettir. Eğer, hayatı yaşanmaz hale getirmişse, bunun ıstırabı cennette çekilen ıstırapla aynıdır. İnsan cennet mutluluklarını ve cehennemin arzularını yaşamak istiyorsa mutlak âşık olmalıdır. Aşk insana cennet ve cehennem duygularını hayatta yaşatabilecek tek duygudur. Zira aşk insanı yakar, insanın kalbine hâkim olan yegâne güçtür.

"*Aşk nedir anlamış gibiyim, muhtelif simalarla gelip dudaklarını yakan ve vücuduna, kalbine hâkim olan insan gölgesi! Bir nevi ateşten diğer nevi ateşe geçtim, gittim."* (s.210).

Zeyno'nun gerçek aşkı bulduğu Muhsin Bey kalp, akıl ve vücut birlikteliğinden doğan arzunun bir sonucudur. Kalp, akıl ve bedenen onaylanan aşk, Zeyno'nun bilincini harekete geçiren onun gerçek aşkı bulmasını sağlar.

Romanda aşka inanmayan ve aşkın geçici olduğunu ve insanın sürekli aynı kişiye bağlı kalmasının anlamsız olduğunu belirten kişiler de vardır. Bunlardan en önemlisi Dora'dır. Dora aşkın gücüne inanmaz. Pragmatik bir bakış açısıyla, ruhsal derinliği olmayan aşkın savunucusudur. Ona göre aşk kalbin en büyük hastalığıdır.

Yazar, romanda aşkı ulaşılması gereken bir güç olarak görür. Ancak gerçek aşkın karşılıklı olmasından yanadır. Azize'nin karşılıksız aşkı, ona ölüm getirirken Zeyno'nun karşılıklı aşkı ona yeni bir başlangıç sunar.

2.1.7.8.2. Kıskançlık Bunaltısı

Kıskançlık, insanın temel psikolojik özelliklerinden biridir. İnsan yeterinden fazla kıskanırsa, bu duygu kişinin mutsuz olması ve etrafını mutsuz etmesine sebep olur. Birey kıskançlık duygusunu kine, öç almaya dönüştürdükçe hayat çekilmez bir hal alır. Romanda kıskançlık, aşk duygusunun olumsuz sağaltıcı yönünü oluşturur. Halide Edip, romanda gereğinden fazla kıskançlığı, bireyin kendini yıkıcı sona taşıdığı bir duygu olarak görür. Eserde anlatı kişileri yıkıcı sona derin bir kıskançlık duygusu eşliğinde çekilir. *"Psikoanalitik bakışa göre insanın davranışını büyük ölçüde bilinçli ve bilinçdışı eğilimlerle belirlenir. Bunlar insanların çıkarlarıyla (hayatta kalma ihtiyacı ve insana özgü ihtiyaçları)"* (Funk, 2007: 103) doğrultusunda gelişir. Kıskançlık duygusu, insanın bilinçdışına şekil alan ve her insanda bulunan bir duygudur. Kişi bu duyguyu kin ve nefrete dönüştürdüğünde bilişsel ve eylemsel açıdan bilinçli bir konuma yükselir.

Halide Edip 'Kalp Ağrısı' romanında kıskançlık duygusunu, bilişsel ve eylemsel bir edim olarak ele alır ve insanın bu duygu karşısında yaşadığı yenilgileri ortaya koyar. Kıskançlık, bir erkeğin iki kadın tarafından arzulanması veya iki erkeğin bir kadını arzulaması sonucunda ortaya çıkar. Romanda kıskançlığı tetikleyen aşk ve sevgi duygusudur. Ancak aşkta kıskançlık belirli bir düzeye kadar olmalıdır. Böylece kişi kendi duygusal yönünü başkalarının yüzünde canlı tutmayı başarır. Kıskançlık bu yönüyle aşkın canlı tutucu gücü, kişilerin birbirine bağlarının ve tanımalarını sağlayan duygudur. *"Kişilik başkalarıyla ilişkilerimizle başlar kendimizi de başkalarını tanıdıkça tanırız."* (Yücel, 2005: 138). Kıskançlık duygusu kişilik oluşmasında kişinin özgüven sorunu yaşadığını ve bu özgüven sonrasında kendisinin yetersiz kaldığının dışa yansımasıdır. Özgüven sorunu yaşayan Azize, kıskançlık duygusu çeker ve etrafındaki diğer kadınları kendine rakip görür. Azize'nin saflığı ve hoppalıkları, zenginliğinin altına saklanan içsel duygularının dışa yansımasıyla okuyucu onun kişiliğini yakından tanır. Azize, içsel bir duygu olan kıskançlığı

Hasan'ı aşkının nesnesi yapmasıyla yaşar. Azize'nin kıskandığı ilk kişi, Zeyno'dur. Zeyno'nun kendine güvenen, idealist kişiliği karşısında yetersiz kalan Azize, onu yenilmez bir rakip olarak gördüğü için kıskanır. Azize'nin, Zeyno'yu kendi şımartılmışlığı karşısında, istediğini elde eden ve bu uğurda savaşan bir kadın görmesi, aşkının Zeyno tarafından alınması korkusunu doğurur. Bu yüzden Azize, Zeyno'yu bilinçaltında karanlık bir yıkıcı güç olarak anlamlandırır. Ancak Zeyno'nun güvenilir ve fedakâr kişiliğine inanan Azize, onun bu zaafını kullanarak Hasan'a yakınlaşmamasını sağlar. Kıskançlık duygusu zaaflarının artması ile karşılık bir çekişmeye neden olur. Zeyno'nun Hasan'ı tanıdıktan sonra ona meyletmesiyle Hasan ortak arzuya dönüşür. Böylece Zeyno'da kıskançlık girdabı içinde kendi bilinçaltını doldurmakta, Azize'yi içten içe kıskanmaktadır.

"Azize, mavi bir krepdamur tuvaletin bölükleri içinde küçük sarışın başı, mavi gözleri, çocuk yüzüyle bana her zamandan güzel göründü ve bu görünüş, bende ilk defa olarak manasız bir kıskançlık hissi uyandırdı." (s.17).

Birey ne kadar sağlam kişiliğe sahip olursa olsun kıskançlık duygusu çekmeye meyillidir. Bunun nedeni kıskançlığın kökensel bir duygu olmasıdır. Zeyno, Azize mavi gözü ve sevimli yüzüne rağmen kıskanması, arzu edilenin başkası tarafından alınma korkusudur. Bu korku bütün insanlarda ortaktır. Zira kıskanan insan kendini tanımaya hislerini kabul etmeye çalışır.

"İstanbul'dan geldiğimden beri kalbimi ve kendimi yeni bir insan kalp keşfeder gibi yeniden keşfettim.

−Acayip!

−Hakikat acayip! Kendimi çok kıskanç buldum.

−Bu bütün insanlarda olan bir şey, hiç hususî değil!

−Fakat bu kıskançlığım evlenirsem İstanbul'da yaşamama mânî olacak bir şekilde ortaya çıktı." (s.70).

Zeyno'nun bilinçaltında ortaya çıkan ve insanın doğumuyla ona verilen kıskançlık duygusu, onun "bu acayip" duygunun herkeste var olan bir duygu olduğunu kavramasıyla, kıskançlığın yıkıcı birinci evresini atlatır. Bu yüzden Azize ve Hasan'ın yanlarından uzaklaşarak onların aşklarına mani ve engel olmaktan kaçınır. Zeyno'nun kendi kalbini keşfetmesiyle idealize olan, akılcı kimliği ortaya çıkar ve geleceğini düşünür. Kıskançlık insanı kaygılandıran bir duygudur. Geleceğini kıskançlık duygularıyla karartmak istemeyen Zeyno, yeni kararlar alır. Bu karar kendini yeniden kurma, kıskançlığı yenmedir. Bu süreçte Azize ise kendi içine kapanır. Çünkü Hasan'ın ona kayıtsızlığı evlenme teklif etmemesi, arzulayanın saldırganlaşmasına sebep olur. Zeyno'nun kendi aşkı için bir rakip olduğunu

öğrenmesi ile bu saldırganlık içten içe artar. Hasan'ın şiddetli arzulanması, Azize'nin benliğini alt üst eder ve onu intihara sürükler. Azize'nin, Hasan'ı Zeyno'dan kıskandığı için intihar etmeye kalkışması, kıskançlık duygusunun ileri boyutta ne kadar korkunç durumlar doğuracağını gösterir.

"*Hasan'ı başucundan hiç bırakmıyordu. Azıcık uzaklaşsa bağıra bağıra ağlıyordu. Anlaşılan biraz da kıskançlık var. Nöbet arasında,"Onu benden çok seviyorsun" diye bağırıyor."* (s.98).

Azize'nin hastalığı (verem) onun kıskançlığına bağlı olarak gelişen bir hastalıktır. Kıskançlığının kurbanı olan Azize, geçirdiği her buhranda ölüme biraz daha yaklaşır. Kendi aşkına sevdiği iki arkadaşının ihanet etmesi ve onun kıskançlığı daha arttırır. Nitekim tedavi içim Viyana'ya gittiğinde Zeyno tehlikesini ortadan kalkar ve Azize mutlu günler yaşar. Ancak rakip gücün tekrardan ortaya çıkmasıyla rahatsızlığı tekrardan artar. Yazar, kıskançlık duygusunun insanı bir gölge gibi takip ettiğini ve bu duygudan kurtulamayan kişilerin ilk önce kendine daha sonrada sevdiklerine zarar verdiğini vurgular. Dora'nın Viyana'da rakip güç olarak belirmesi, Hasan'ın sadakat ve bağlılıktan yoksun kişiliği, Azizenin hastalık haline gelen kıskançlık duygusunu tekrardan harekete geçirir. Azize için Dora, ikinci büyük rakip güçtür. Bu yüzden ondan nefret eder. Kıskançlığın nefrete dönüştüğü ilişkiler ağı, Azize'nin ölümünü hızlandırır. Nitekim çocuğunu doğurduğu gün onun çocuk sevgisi tatmada ölmesine neden olur.

Kıskançlık duygusu, ideal bir seviyede olmadığı takdirde insanın içini kemiren bir kurt gibidir. Kişi kendisine yaratan tarafından verilen bu zaafı dizginleyemedikçe içten içe kendini tüketir. Azize'nin intihara kalkışması ve ölümünün, arkasında kıskançlığın yıkıcı gücü yatar. Oysa Zeyno kıskançlık duygusunu yendiği veya bastırdığı için mutluluğa kavuşur. Yazar, aşırı kıskançlığı toplum, aile ve evliliği yıkan bir duygu olarak görür. Kalp ağrılarının temel sebeplerinden olan kıskançlık, anlatı kişilerinin yaşadıkları aşkı, derinleştirir. Ağrının temel sebebi aşkının öznesi olan kişiyi kaybetme korkusudur ve bu korkuyu tetikleyen unsursa kıskançlıktır. Çünkü aşırı kıskançlık, aşkı ve sevgiyi yok eden kişiyi içten içe tüketen bir ateştir.

2.1.7.8.3. Aile ve Evlilik

'Kalp Ağrısı'nda aile ve evlilik önemli temiz izleklerden biridir. Yazar, aile ve evlilik kavramlarını, bireyin kendini kurmasında ve toplumun sağlam bir temele oturmasında önemli bir husus olarak görür. Ailenin sağlıklı bir şekilde kurulması ve geleceğe sağlıklı bireyler yetiştirmesinde evliliğin büyük bir önem arz ettiğini belirten yazar, romanda yanlış evliliklerin ve ilişkilerin bireyleri nasıl mutsuzluğa ittiğini dile getirir.

Aşk ve kıskançlığı ortadan kaldırmak için kendi ve etrafındakilerle mücadele eden kişiler, kurtuluşu evlilikte görünür. Evlilik bu yönüyle sahip olmanın veya karşı tarafa ait olmanın meşrulaşmasıdır. Romanda evliliği arzulayan kişiler, aşk evliliğinin peşinden koşar. Bunun nedeni yazarın, evliliği aşk beşiğinde büyütmeye çabalamasıdır. Ancak dönemin sosyal yapısı, bireylerin düşünsel anlamda sığlığı veya bencil davranışları, aşk evliliği yaşanmasını zorlar veya izin vermez. Bunun nedeni kendi kimliğini ve değerlerini kavramadan yoksun olan kişilerin, moda olan Batılı yaşamı benimseyip onun değerlerine göre aşkı ve evliliği anlamlandırması yatar. Zeyno'nun, Saffet ile olan evlenme kararı, Azize'nin Hasan ile olan evliliği, Dora'nın Batılı bir zihniyet olarak evliliğe bakışı ve Muhsin ile Zeyno'nun yaptıkları ideal evlilik çerçevesinde ele alınır.

Zeyno ile Saffet'in evlenememelerinin altında yatan sebep onların kalp, akıl yönünden birbirlerini tamamlamalarıdır. Ancak evlilik için sadece bunlar yetmez. Yazar, Saffet ile Zeyno'nun ilişkilerini aşktan yoksun gördüğü için bu ideal iki insanın evlenmesine izin vermez. Evliliği akıl, bilim ve idealler düzeyinde yaşayan Saffet ve Zeyno'nun evlilik kararıyla hayatlarının tek düze olacağı kanısı hâkimdir. Bu yüzden Zeyno, insan hayatı için yeni bir başlangıç olan evliliği, Saffet'in tek düze hayatına bir katılış olarak görür.

"Saffet'le evlenirsek işte hayatım tıpkı böyle olacak. Akşam trenine onu almaya gideceğim, yan yana konuşarak geleceğiz, yemek yiyeceğiz. Heyecansız ve samimî biraz sıkıntılı akşamlar geçecek." (s.58).

Yazar, aşktan yoksun evliliği, tarifesi belli ve güzergâhı değişmeyen tren seferlerine benzetir. Trenin her seferi, hayatın değişmezliğini, dolayısıyla evliliğin insanı kuşatıcı bir yapıyla mutsuz ve heyecansız bırakacağını düşündürür. Zeyno da bu yüzden Saffet ile evliliği kendini sınırlar içine hapseden başka heyecanlar yaşamasına engel olan bir değer olarak algılar. Zeyno'nun, Saffet'ten ayrılması onun evlilikte başka heyecanlar aradığını gösterir. Hasan ise bu heyecanın bedensel kaynağıdır. Anlatıcı, Zeyno'nun heyecansız evlilikten kaçmasını bu evliliğin aşktan yoksun olmasına bağlar. Nitekim Zeyno'da bu yüzden Saffet ile evlenmekten vazgeçer ancak onun aldığı yüzüğü boynuna takarak onun sevgisini, fedakârlıklarını gönlünde hep taşıyacağını belirtir.

Hasan ile Azize'nin evlilikleri ise aşktan yoksun, bireysel hırslar ve kıskançlıklar sonrasında yapılan zorunlu bir evliliktir. Azize ne pahasına olursa olsun Hasan'la evlenmeyi kafasına koyar, aşkını evlilikle, Hasan'a kabul ettirmeye çalışır.

"*Onun Anadolu'da bir zabit yeğeni vardı. İstanbul'a gelmişti, Azize ona hayli tutulmuştu. Bu akşamı bütün ihtişamıyla onun için hazırlamıştı; şıklığını, inceliğini,*

İstanbul'un olanca güzellik marifetini bu zabite gösterecekti. Onunla evlenmeyi çok istiyordu." (s.14).

Evlilik için Hasan'ı ikan etmeye çalışan Azize, Hasan'ın kendisini öpmesiyle evlilik kararını verdiğini düşünür. Azize'nin sığ hayat görüşü, bir öpücükle insanların birbirine bağlanacağını ve izdivaca gideceğini düşünmesiyle evlilik kurumunu basitleştirir. Oysa evlilik, insan hayatında alınması gereken en zor karardır. Bir öpücükle evlilik kararının alınacağının düşünülmesi, evlilik kurumunun da içini boşaltır.

"Azize bu buseyi izdivaç teklifinin takip edeceğine o kadar emindi ki, Hasan Bey'i o da öpmüştü." (s.45)

Azize'nin Hasan ile evlenmesi ve toplumun bunu istemesi Hasan ile Azize'nin evliliklerini zorunlu kılar. Zeyno'ya göre bu durumun uzaması bir ahlaksızlıktır. Hasan'ın Azize ile birlikte görünmesi, insanların onları artık evli görme baskısını doğurur. Onların nişanlanıp evlenmesi ile toplum bu ilişkiyi onaylayacaktır. Yazar, evliliğin kadı erkek ilişkisini meşrulaştırdığımı böylece çiftlerin ilişkilerinin toplum tarafından ahlaka uygun olarak onandığını belirtir. Bunun aksi ise ahlaksızlık olarak telakki edilir.

Azize'nin intihara kalkışmasıyla Hasan evliliği kabul eder. Hasan'ın arzuladığı aşk evliliği, yerini fedakârlık için yapılan evliliğe bırakır. Azize'nin intihara kalkışması, ona aşktan yoksun, zorunlu bir evlilik yapmasına neden olur. Aşktan yoksun yapılan evlilik, sadakat ve bağlılık yoksun olduğu için yıkılmaya hazırdır. Nitekim Dora bu evliliği tehdit eden bir güç olarak ortaya çıktığında, sağlam temel üzerine kurulmadığı için hemen sarsılır. Yazar, bu sarsıntıyı çocuk simgesini kullanarak ortadan kaldırır. Çocuk, evlilik kurumunu güçlendiren en önemli bağlayıcı, birleştirici güçtür. Hasan, Zeyno'yu kaybettikten sonra, Azize ile bağlılığını artıran çocuk, Azize'nin gerçekler karşısında sarsıntıya uğrayan evliliğini ayakta tutar.

Batılı bir evlilik anlayışını ve kadının evlilikte alması gereken tavrı ortaya koyan Dora, Batı'nın evlilik kurumunun bakışını yansıtır. Dora'ya göre evlilikte asıl olan çiftlerin azami derecede birbirinden istifade etmesidir. Pragmatik bir anlayışla evlilik hakkında düşüncelerini ortaya koyan Dora, Batı'nın evlilik hususunda düşüncelerini yansıtır. Duygusal yönden insanların birbirini sömürdüğü ve ruhsal bir bağlayıcı değeri olmayan Batılı evlilikler Dora'nın kimliğinde eleştirilir.

"Ben kendi saadetim için bana vereceği zaman ve aşktan azamî istifade ederim ve kocamın benim için de tek hayat ihtiyacı olmasına gayret ederim. Sevdiğim adamın sevdiği kadın, hatta karısı olamazsam dostu, bütün esrarını bana açacak, kalbinin, hayatının, iradesinde benden fikir alacak bir arkadaşı olmaya çalışırım." (s.153).

Dora'nın evlilik anlayışı, evliliğin zorunlu ve bağlayıcı bir kurum olduğu, önemli olanın evlilik değil, kadının erkeğini mutlu etmesi gerektiği düşüncesidir. Kocasının kendisini sevmediğini bildiği halde onun en yakın dostu olmayı kabul eden bir anlayışa sahiptir. Dora'ya göre evlilik bir zincirdir ve kadında asla vefa yoktur.

"*Dora, her halde aynı zamanda belki iki aşığı olan bir kadın değildi, fakat hayat ortaklığını çok kadir bir karşılık incizaplarıyla kabul ediyor, her tarafın arzu ve yahut ateşi geçerse, başka bir insanı severse bırakıp gitmesini karşılıklı bir hak olarak telakki ediyordu."* (s.222).

Dora'nın evliliği aşk ateşine bağlaması ve çiftlerin aşk ateşi sönerse medeni bir şekilde başka biriyle hayatını devam ettirebileceği düşüncesi, kadının özgürlüğünü ve eş seçebilme hakkını açımlar. Yazar, eş seçebilme özgürlüğünü, aşkı sönen evliliklerde bir kurtuluş ve başlangıç olarak görür. Yazara göre içi boşalmış ve çiftlere acı veren evlilikleri devam ettirmek daha büyük sorunlar açar. Bu yüzden evlilikte her iki tarafın özgür iradelerine saygı göstermek gerekir. Nitekim 'Seviyye Talip' romanının kahramanı Seviyye'nin, kocası Talip'ten ayrılarak Cemal ile yaşamaya başlaması, Çaresaz romanında Mediha'nın Münir'e evlilik sözleşmesi yaparken söyledikleri, kadının özgürlüğünü dile getiren ve evlilik anlaşmasında kadının da seçebilme, kocasından ayrılarak başka biriyle yaşayabilme hakkına sahip olduğunu gönderge bulunur.

Romanda ideal evlilik Muhsin Bey ile Zeyno arasında meydana gelir. Muhsin Bey'in evlenme arzusu, Zeyno'nun da bu evliliği ideal bir evlilik olarak görmesiyle gerçekleşir. Zeyno, babasının Muhsin Bey ile evlenmesine karşı çıksa da bu evliliği yapar. Zeyno'nun aşk, kalp, akıl ve ruh uyuşması sonrasında yaptığı bu evlilik, onun geleceğine şekil verir. Evlilikte ruh uyuşmasının önemini vurgulayan yazar, gelecek neslin ancak ideal evlilikler sayesinde kurulacağını ifade eder. Zira Muhsin Bey'in olgunluğu, Zeyno ile ortak yönleri, Zeyno'ya aşkı bu evliliğin yüceltilmesine neden olur. Zeyno bu evlilikle romanda en mutlu karaktere dönüşür.

2.1.7.8.4. Benlik Aynasında Kadınlık Bilinci

'Kalp Ağrısı'nda kadın dramatik aksiyona ve değerlere veren bir güçtür. Yazar, toplumsal anlamdaki değişimleri, kadının benlik aynasına yansıtarak kadınlık bilincini irdeler. Zira yazara göre kadın toplumda değişime açık ve bu değişimi kendine özgü tavrıyla kabul eden bir varlıktır. Kadının kendini keşfetme ve özgürlüğe kavuşma çabalarını yazar, kadının bireysel boyutta aşk, kıskançlık ve evlilik konularında aldığı tavırlarla değerlendirir. *"Doğulu kadının hürriyetinin çok sınırlı olmasına karşılık, Avrupalı kadın bir erkek kadar hürriyete sahip"* (Kavcar, 1995: 89) olduğunu belirten yazar, kadının bilinçlenerek yaşamı kendisine dönüştürdüğünü bildiğini vurgular. Dora ile Azize'nin

hayatı algılamadaki fark, Batılılaşmayı yanlış algılayıp, yanlış özümseme sonucunda Türk kadınının kendi değerlerine yabancılaştığını gösterir. Yazar, benlik aynasını yabancı değerlerin ürünleriyle dolduran züppe tipli kadınları, sığ bilinçlerinden dolayı eleştirir ve Batılılaşmanın ilk olarak kadın ve aile içinde başladığını vurgular. Kadının geleceği inşa edici gücünü, gündelik tüketim ve moda eğilimleri yüzünden parçalaması, kadını bilinçsiz kimliğe dönüştürür. Dora'nın, Batı'nın asrî kadını olarak medeniyetinin değerleri ile insanî değerler birleştirmesi, sınıfsal çatışma ve mevki hırsını dizginlemesi yazar tarafından ideal kadın olarak yüceltilmesini sağlar. Ancak başka-öteki değerleri kendilik gören Azize'e gibi kadınlar ise elini yüzünü boyayarak modern olduğunu savunarak, medenileşme ve asrîleşme sürecini ne kadar yanlış algıladıkları gösterirler. Kadının asrîleşmeyi giyim ve moda olarak algılaması, gelecek nesillerin aynı yanlışlığa düşmesinin kaçınılmaz olduğunu belirtir.

"Hâlbuki bizde asrî kadın böyle değil, en çok süslenen, daima eğlence yerinden çıkmayan, çay ziyafetleri, kabul günleri, dans akşamları için, bir de buralarda arkadaşlarından iyi giyinmek emeliyle yaşayan kadına bu ismi verirler, değil mi?" (s.147).

Asrîleşmeyi moda, eğlence, giyim ve danstan ibaret gören Türk kandını, toplumsal anlamda yabancılaşmanın temelini oluşturur. Yazara göre kadının kendini gerçek anlamda yetiştirememesi, çağın gerçek anlamda bilgisine hâkim olamaması, gelecek kuşağın kendini inşa edememesine tek sebebidir. Bu yüzden Halide Edip, kadını toplumun ve medeniyetin bir aynası olarak, güçlü, donanımlı ve özgür olarak yeniden anlamlandırma çabasına girer.

Kadın, bireysel duyguların ortaya çıkmasında, aşkın ve kıskançlığın psikolojik boyutta ele alınmasında önemlidir. Zeyno, fedakâr ve ideal kadın tipiyle yeni Türk kadınını simgesidir. Yaşadığı aşk ve kıskançlık duygusunu, ideal kişiliği sayesinde yapıcı bir güce dönüştüren Zeyno, Türk kadının toplumundaki yerini, önemini ve yaşadığı mücadeleyi yansıtır.

"O gün çok kuvvetle hissettim ki erkekler, kayıtsız oldukları zaman, umumiyetle tabiî bir suretle hiçbir kuvvet sarf etmeden kayıtsızdırlar. Hâlbuki kadınlar, benim gibi yirmi beşine gelmiş daha çok kafasıyla yaşamış müstakil ruhlu bir kız bile gerçekten kayıtsız olmak için hayli derunî bir emek sarf etmek mecburiyetindedir." (s.22).

Kadının, erkekle olan mücadelesi, benlik aynasında kendi yerini arayan kadının aklı ile özgürlüğe ulaştığı ve bunun birçok savaşla elde edildiğini gösterir. Kadının, erkek mücadelesi kadının aklını kullanıp kendi farkındalığını kavraması ile mümkündür. Kadının düşünmesi, hayata bu düşünceler ışığında bakması, yazarın, kadını özgür iradesi ile topluma katılan ve yön veren varlık olarak görmesindendir. Zeyno, ideal yeni Türk kadını imgesi olarak, giriştiği her işte ve aldığı her kararda başarıya ulaşır. Burada onun özgür iradesinin

önemli bir payı vardır. Romanda kadın içsel duyguları karmaşık şekilde yaşayan bir değer olarak ele alınır.

"Her kadının içinde bir şeytan, bir zebani oluyor galiba, öyle inatçı, öyle kavî bir mukavemet bir kudret hissediyordum ki, gözlerim gözlerinde yavaş yavaş üstüne doğru yürüdüm." (s.81).

Kadın bir ateştir ve bu ateş onun bir şeytana dönüşmesini sağladığı gibi bir meleğe dönüşmesini de sağlar. Kadının, şeytan ile birlikte anılması, yapıcı yönü olduğu gibi yıkıcı yönü olduğunu da vurgulamak için kullanılır.

Romanda kadın, annelik kimliğiyle de karşımıza çıkar. Azize'nin çocuğunu doğurmak pahasına ölümü göze alması, evrensel anlamda kadının doğurucu, diriltici ve fedakâr kimliğini yansıtır. Kadın, anne olarak fedakârlık ve sadakatin en önemli simgesidir. Azize ne kadar yozlaşmış olursa olsun, annelik içgüdüleriyle çocuğunu bağrına basmak için çabalar.

Adıvar, 'Kalp Ağrısı'nda kadını, bireysel ve toplumsal değişim ve dönüşümlerin merkezi olarak konumlandırır. Zeyno'nun düşünsel ve fiziksel açıdan güç kişiliği ve yeterliliği "güçlü kadın" ve ideal kadın olarak çizilmesine neden olur. Esen, "*Başkalarını kendilerini vererek, fedakârlık yaparak güçlü olan bu kadınlar her dönemin romanında vardır. 1920'lerin romanlarında ise yeni bir tür güçlü kadın tipi ortaya çıkıyor. Bunlar kendilerine dönük, kendilerini geliştiren, kendileri için bir şeyler yapan kadınlar."* (Esen, 1991a: 382) diyerek güçlü ve ideal kadının ortaya çıkış sürecini vurgular.

Halide Edip 'Kalp Ağrısı' romanında kadını toplumun bir aynası olarak görür. Kadının bilinçlenip özgür bir şekilde hayata katılmasını arzular. Ona göre güçlü ve ideal yeni Türk kadını, aile kurumunun sağlıklı bir şekilde devamı için şart olup kadının özgürce aldığı kararlar, toplum ve bireyi daha güçlü kılar.

2.2. YENİDEN KURULUŞ VE KURTULUŞ SAVAŞI İZLEKLİ ROMANLAR

2.2.1. Yeni Turan

2.2.1.1. Romanın Kimliği

1912 yılında yazılan 'Yeni Turan' romanı, 1932 Türkiye'si anlatılır. Roman, 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet sonrası ortaya çıkan siyasî ve sosyal olayları irdeler. II. Meşrutiyet'in getirmiş olduğu hürriyet ve özgürlük sevinci, dönemin diğer sanatçıları gibi Halide Edip Adıvar'ı da derinden etkiler. Bu etkiler, yazarın yazın hayatında değişik şekillerde ifade bulur. Bunlardan en önemlilerinden biri de 'Yeni Turan' romanıdır. Dönemin siyasî ve sosyal olaylarının siyasî ve ideolojik bir yansıması olan eser, yaşamın siyasete, siyasetin yaşam alanlarıyla ilişkisini kurmaca dünyaya taşır.

7 Eylül 1912 yılında "Tanin" gazetesinde tefrika edilen roman, baskılara rağmen 1913 yılında Türk Ocağı'nda tiyatroda oyunu olarak sahnelenmiştir. Hamdullah Suphi bu durumu; *"Yeni Turan Türk kadınlarıyla temsili teşebbüs ettiğimiz akşam [1913] Fatih hocaları dolayısıyla Merkezi-i Umumi [İttihat ve Terakki kastediliyor] ve Dâhiliye Nezareti telâşe düşmüşler ve şahsen beni nezarete çağırarak böyle bir hareketin yapılmasının çok tehlikeli olacağını ihtar etmişlerdi. Fakat buna rağmen Türk vatanın üzerine ilk defa olmak üzerine Türk kadını Türk Ocağı'nda sahnesinde bir Avrupa kadını gibi hür olarak sahneye çıktı." diyerek açıklar."* (Baydar,1968: 56). Bu olaydan sonra roman "Türk Yurdu Kitapları" serisi altında Tanin Matbaası tarafından kitap haline getirilmiştir. İkinci baskısı Orhaniye Matbaası (1924) üçüncü baskısı, Bahar Matbaası (Tahlilde bu baskı kullanılmıştır.), dördüncü baskısı Atlas Kitabevi tarafından yapılmıştır.

2.2.1.2. İsimden İçeriğe

Yeni ibaresi, 'kullanılmamış, oluş veya çıkışından beri çok zaman geçmemiş, en son edinilen, düşünülmemiş, bilinmeyen, daha öncekilerden farklı olan anlamına gelir.' Çağrışım değeri olarak başlangıç, doğuş, uyanış gibi değerleri imler. Turan ise dünya üzerinde yaşayan bütün Türklerin bir bayrak altında toplandıkları ülkedir. Yazar, 'Yeni Turan' ülküsünde siyasî-politik ve kültürel olarak Türkiye sınırları içinde yaşayan başta Türkler olmak üzere bütün milletleri bir sancak etrafında toplamayı amaçlar. Böylece ideal devlet, toplum ve ideal insan yaratılmak istenir.

"Yeni Turan romanı Ziya Gökalp'ın etkisiyle yeniden ateşlenen milliyetçilik akımını konu edinmişi, yazarın sanat hayatında yeni bir dönemin müjdecisi olmuş bir eserdir." (Acaroğlu, 1964: 7).

Halide Edip'in siyasî ve sosyal alandaki milliyetçilik düşünün kurgusu olan romanda, Ziya Gökalp'ın büyük tesirleri vardır. *"Onun, başta Yeni Turan olmak şartıyla ilk eserlerimin üzerinde büyük tesiri vardır."* (Adıvar, 2008: 189) diyen yazar, Ziya Gökalp'ın

siyasî olmaktan ziyade kültürel olarak telakki ettiği bütün değerleri bu eserde içselleştirir. Yeni Turan ülküsü atalar ruhunu geçmişten günümüze ve günümüzden geleceğe taşımayı amaçlayan yeni bir hayattır.

2.2.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Üç bölümden meydana gelen 'Yeni Turan' romanı, kahraman bakış açısıyla kurgulanır. Romanda kahraman anlatıcı, Asım'dır. Asım'ın, anılarından oluşan roman, onun geçmişte yaşadığı hatıraları yazması "anlatması" ile ortaya çıkar. Romandaki siyasî ve sosyal olayları *"romanın anlatıcısı durumundaki Asım'ın ağzından verilir."* (Balcı, 2002: 135). Böylece romanda anlatı daha gerçekçi bir yapı kazanır. Romanın ilk cümlesi olan "*1347 yirmi beş yaşında idim."* (s.13) ibaresiyle Asım'ın başından geçen olayları anlatmaya başlaması, öykü zamanının, öyküleme zamanından önce olduğunu gösterir. Asım'ın kahraman anlatıcı olarak olayları geriye dönerek anlatması, olayların onun bilincinde tutuğu yer kadardır. Zira onun "ben"i, hem olayların içinde hem de dışındadır. Anlatıcı bu konumuyla romana büyük bir zenginlik kazandırır. Geçmişe dönük olaylar, roman kahramanı Asım tarafından okuyucuya sunulur. Böylece kahraman, geçmişte yaşadığı ve tanık olduğu olayları özet olarak öykü zamanına taşır.

"Mülkiyeden çıkalı bir yıl olmuştu. Hayatımda her şeyden, gençlikten, gelecekten hatta kadın aşkından büyük bir tutku vardı: Politika! Buna ben o vakit politikadan çok vatanseverlik diyordum." (s.13).

Kahraman anlatıcı konumundaki Asım, çocukluğunu ve kendi için önemli olan olayları kendi algılama biçimine göre ele alarak ve olayların sıradizimsel bağlantısını kurar. Asım'ın romandaki olaylara karşı yaklaşımı edilgen bir özellik gösterir. Her ne kadar bütün olayların merkezinde yer alsa da merkez vakanın gelişmesinde tematik bir güç olarak aktif bir rol almaz. Asım, kahraman anlatıcı olarak Kaya, Oğuz ve Hamdi Paşa'nın romandaki rollerini olayları içinde yaşayan bir kahraman olarak aktarır. Olayları yorumlayan ancak dramatik aksiyonun oluşmasında pasif rol üstlenen Asım, kendi sınırlı dünyası dâhilinde olayları bize aktarır.

"Ben öyle inanıyordum ki İttihatçılar memlekette dine, iyiliğe uymayan ne varsa hepsini yapıyorlardı; hülasa, veba kadar zararlı idiler." (s.13)

Kahraman anlatıcı, I. tekil şahıs ağzından sınırlı, bilme gözleme ve taraflı anlatımıyla okuyucuya İttihatçılar hakkında bilgiler verir. Ancak verdiği bilgiler kendi bilgisinden ziyade kendisine amcası tarafından dikte edilen görüş ve düşüncelerdir. Çünkü Asım, genel olarak *"daha çok geri planda yer almış kahraman"* (Çetişli, 2000: 33) kimliği ile olayları nakleder. Romanın başında Yeni Osmanlılar Partisi'nin taraftarı olarak kendi kimliğini ortaya koyan kahraman anlatıcı, amcası Hamdi Paşa'nın olumsuz davranış ve

yanlış yönlendirmelerinin aracı olur. Bu yüzden Asım amcası Hamdi Paşa'nın değerlerine dönüşerek olumsuz bir kimlik kazanır.

"Fakat ben o zaman amcamın yazı masasının önünde ayak ayaküstüne atmış, tükenmiş gibi oturan, dünyada en büyük bildiğim amcama, teklifsiz ve yüksekten lakırdı söyleyen ittihada kızı yeğenleriminkine yakın bir kinle boğmak isterdim." (s.16).

Kahraman anlatıcının sınırlı görme ve bilme yetisiyle amcasının karakterini doğru değerlendirememesi, anlatıcının sınırlı dünyasını göstermesi açısından önemlidir. Zira Kahraman anlatıcı, anlatıdaki diğer karakterlerin psikolojik ve sosyal durumlarını kendi gözlemlerinden hareketle sınırlı –*bilme, duyma, görme*-şekilde okuyucuya iletir.

Kaya, Oğuz, Hamdi Paşa, Kaymakam Sabih ve Sungur gibi kişilerle diyaloglar kuran Asım, geçen zaman zarfında edindiği bilgi, beceri ve tecrübeleri kendine bağlı olan vakaları değerlendirmede kullanır. Anlatının sonlarında elde ettiği bilgi ve tecrübelerle Oğuz ve Kaya'ya yaptıkları olumsuz düşünce ve davranışları yorumlayan kahraman-anlatıcının, zamanla geliştiğini ve değiştiğini görürüz.

"Bugün bunlardan uzak ölüyorum fakat Yeni Turan'ın anası büyük Kaya'nın niçin Hamdi Paşa ile evlenip dört yıl birlikte yaşadığını aydınlatmış olmak hissi, hayatımın biricik avuntusudur." (s.125).

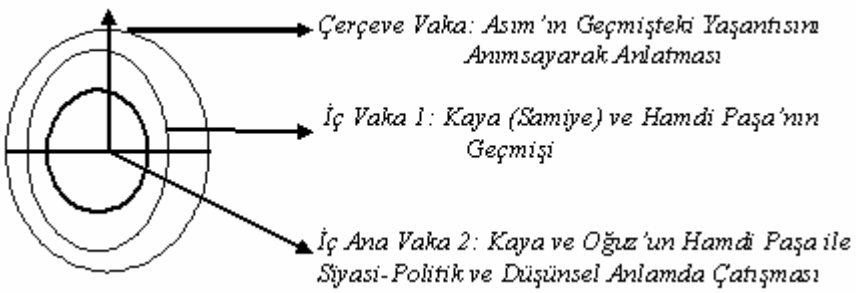
Kahraman anlatıcının roman sonunda kendini aydınlanmış olarak bulması, romanın başındaki yetersizliklerini aşarak olaylara dâhil gösterir.

'Yeni Turan' romanı bu yönüyle kahraman anlatıcı Asım'ın bilgi, beceri ve tecrübelerinin elverdiği kadarıyla aktarılır. Asım'ın hem anlatıcı hem de kahraman olarak romanın içindeki konumu, romandaki kahramanların çok boyutlu tanıtılmasını da sağlar.

2.2.1.4. Olay Örgüsü

'Yeni Turan', dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilk üçü kahraman anlatıcı Asım'ın anılarından meydana gelirken, son bölüm Asım'ın hal zamanındaki durumunu içerir. Roman çerçeve vaka örgüsü (Aktaş, 2000: 74) nedeniyle dıştan içe doğru bir derinlik kazanır. Asım'ın romanın "Son Bölümü"nde söyledikleri, olayların öyküleme zamanındaki dış çerçevesini oluşturur. Oğuz'un bir deli tarafından yatsı namazından sonra Fatih Camii'nin önünde vurulması ve Kaya'nın bunu öğrenerek Hamdi Paşa'yı terk etmesi, kahraman-anlatıcının hayatını değiştirir. Dış çerçevedeki vaka halkası Yeni Turan Partisi ile Yeni Osmanlılar Partisi'nin yöneticileri arasında çatışmalar sonucunda kendi kimliğini tanımayan Asım'ın öyküsünü anlatır. İç çerçeve vaka ise Hamdi Paşa, Kaya ve Oğuz'un yaşadıkları siyasî-politik bireysel ve sosyal çatışmaları ortaya koyar. Romanda iç vaka ile dış vaka arasında bağlantı neden sonuç ilişkisi dâhilinde bir bütünlük arz eder. Dış çerçevedeki vaka ve iç vakanın bir sonucu, iç vaka ise dış vakanın sebebidir.

Eserde dramatik aksiyon ve entrik kurgunun oluşmasını sağlayan Kaya, temel güç olay ve durumların merkezindedir. Kaya'nın yaşadığı değişim ve dönüşümler, romandaki entrik kurguyu derinden etkiler. Romanda olay örgüsü üç ana bölümden oluşur. Bu bölümler aşağıdaki şekildeki gibi gerçekleşir.



Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere, dış vaka, iç vakaların bir neden sonuç ilişkisi bağlamında zamansal olarak oluşmasını sağlayan yardımcı açar vakadır. Dış vaka biriminin eyleyeni olan Asım, iç vakalarda pasif bir kimlik kazanır ve Kaya, Oğuz ve Hamdi Paşa'nın değersel dünyasını ortaya koyar. Roman bu yönüyle üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Kahraman anlatıcı konumundaki Asım'ın öyküleme zamanında geriye dönerek çocukluk yıllarında (II. Meşrutiyet sonrası) meydana gelen olayları anlatması.

-İttihat ve Terakki'nin -bugünkü adıyla Yeni Turan Partisi'nin-seçimlerde başarı elde edememesi. Sağlam bir İttihatçı olan Lütfü Bey'in muhalefet -Hamdi Paşa- karşısında yenilmesi

-Hamdi Paşa'nın arkadaşı Lütfü Bey'in kızı Samiye'ye ilgi ve şefkat göstermesi. Samiye (Kaya'nın) yönlendirici güç olarak olaylara dâhil olması.

-1932 (1347) yılında tekrardan siyasî-politik alanda güç kazanan Yeni Turan Partisi ile Yeni Osmanlılar Partisi'nin hükümeti kurmak için mücadeleye koyulması.

-Yeni Turancıların eğitim ve öğretim alanında yaptığı çalışmalar, kadına verdiği önem ve ekonomik fikirleriyle ülkeyi yeniden kurma çabası.

-Yeni Turan'ı ve ülkede bu düşünce için mücadele veren insanları tanımak için Asım'ın, Erenköy Yeni Turan Yurdu'na gitmesi ve orada yürütülen çalışmalardan etkilenmesi.

-İnsanları Yeni Turan'ın yoluna davet eden Oğuz'un konuşmalarından etkilenen Asım'ın düşünce anaforu yaşaması.

-Asım'ın, Erenköy Yeni Turan Yurdu'nda Hamdi Paşa ile karşılaşması. Hamdi Paşa'nın Kaya'nın aslında Samiye olduğunu söylemesi.

-Hamdi Paşa'nın, Dahiliye Nazırı olmasından hemen sonra Oğuz'u tutuklatması.

-Kaya'nın, Oğuz'u kurtarmak için Hamdi Paşa'nın yanına gitmesi. Hamdi Paşa'nın, Oğuz'u serbest bırakmak için Kaya'ya etik olmayan şartlar ileri sürmesi.

-Kaya'nın, Oğuz'u hapisten kurtarmak için istemeyerek Hamdi paşa ile evlenmesi. Yeni Osmanlılar Partisi'nin Yeni Turan Partisi'ni yıkma planları.

İKİNCİ BÖLÜM

-Oğuz'un hayatını kurtarmak için kendini feda eden Kaya'nın ve kötü günler geçirmesi. İçe çekilen Kaya'nın, yaban bir hayat sürmesi.

-Kaya'nın yaptığı fedakarlıktan habersiz olan Oğuz'un, kendini siyasî çekişmelere vermesi.

-Yeni bir toplum yaratmaya çalışan Kaya'nın, Hamdi Paşa ile evlendikten sonra siyasî-politik ve kültürel değerler açısından çatışması.

-Kaya'nın hastalanması üzerine Hamdi Paşa'nın onu iyileştirmek için çabalaması. Kaya'nın iyileşmek için Avrupa seyahatine çıkması.

-Ülkede yapılan seçimleri, Yeni Turan Partisi'nin dört üç çoğunlukla kazanması. Oğuz ve Hamdi Paşa'nın, İstanbul Mebusu olarak meclise girmesi.

-Oğuz'un yeni kurulan hükümette Maarif ve Dahiliye Nazırlığı görevini üstlenerek, Adem-i Merkeziyet yönetim şeklini Hamdi Paşanın itirazlarına rağmen kabul ettirmesi.

-Yenilgiye uğrayan Hamdi Paşa'nın, hırsını Kaya'dan çıkarması. Hamdi Paşa'nın, Adem-i Merkeziyetçi yönetim şeklinin ülkeyi böleceği fikrini, Kaya başta olmak üzere herkese dikte etmesi.

-Yeni Osmanlıların yenilgi üzerine "İslam Birliği" fikrine dönmesi, iktidara gelmek için kirli oyunlara başvurulması.

-Hamdi Paşa'nın Türkleri aşağılamasına Kaya ve Asım'ın üzülmesi. Derinleşen ayrışma ve kopan bağlar.

-Yeni Turan hükümetinin kadın eğitim ve öğretimi için yaptıkları kanun tasarılarının Hamdi Paşa ve taraftarlarınca reddedilmesi. Kaya'nın Hamdi Paşa ile tartışması.

-Kaya ile gerilen ilişkiyi düzeltmek isteyen Hamdi Paşa'nın kadının eğitim ve öğretimi önceleyen kanun tasarısının tekrardan meclise getirildiğinde tasarıyı onaylatması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Oğuz'un siyasî ve politik düşüncelerinden dolayı Fatih Camii önünde bir deli tarafından vurulması.

-Hamdi Paşa'nın Oğuz'un vurulduğunu Kaya'dan saklama çabası.

-Oğuz'un yaralı bir şekilde evine götürülmesi. Yeni Turan gazetecilerinin Oğuz'un vurulmasına tepki göstermesi.

-Memlekette eski gücünü yitiren Yeni Turan Partisi'nin Oğuz'un vurulması ile tekrardan ilgi odağı olması.

-Oğuz'un Asım'ı hasta yatağına çağırarak Kaya'nın Hamdi Paşa ile onu korumak için mi evlendiğini öğrenmeye çalışması.

-Geriye dönüş: Kaya'nın Oğuz'un hayatındaki yeri ve Oğuz'un Yeni Turan yolundaki dostluğunun hatırlatılması. Geçmişte oluşan kopmaz bağlar.

-Oğuz'un ölümünü duyan Kaya'nın Hamdi Paşa ile arasındaki kirli anlaşmayı sona erdirmesi. Oğuz'a yönelen Kaya.

-Asım'ın yaşadığı olaylar karşısındaki pişmanlığı. Hatıraların yüzeye çıkması.

2.2.1.5. Zaman

'Yeni Turan' romanında zaman akronik özellik gösterir. Öyküleme zamanı ile öykü zamanının farklı olduğunu romanda, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında net bir ayrım vardır. Anlatıcı konumundaki Asım'ın, öyküleme zamanından geriye dönerek olayları anlatması, halden geçmişe dönülerek geçmişte yaşanmış olan olayların dramatize edilmesini sağlar.

Romanda çerçeve bir vaka vardır. Çerçeve vaka ölüme mahkûm edilmiş siyasî bir suçlunun (Asım'ın) geçmişte yaşadığı olaylardan pişman olması ve bunu öyküleme zamanında anlatma ihtiyacından meydana gelir. Ancak bu zaman dilimi tam olarak belli değildir. Eserin ilk ve üçüncü bölümünün son vaka halkasında çerçeve vaka, öykü zamanın öyküleme zamanına dönüştüğü yerlerdir.

'Yeni Turan' romanında öykü zamanı, 1932 yılında başlar. Kahraman-anlatıcı bu zaman dilimini *"Bugün kendimi yazmaya zorunlu gördüğüm olay 1347 yılında oldu"* (s.3) diyerek ortaya koyar. Öyküleme zamanından öykü zamanına dönen anlatıcı, bu tarihten itibaren asıl vakayı anlatmaya koyulur. Asıl vaka kahraman-anlatıcı yirmi beş yaşında iken oluşur. Ancak anlatıcı, öykü zamanında çocukluk yıllarını özet şekilde anlatır.

"Çocukluğumun ilk zamanlarında ki meşrutiyetin hemen sonrası bulunuyordu, bu partilerin pek de belirli, ayrı birer karakterleri, istek ve amaç yoktu. Aslında memlekette de hiç belirli bir istek ve amaç yok gibi idi. O zaman bizim partiye sadece muhalifler, ötekilerine İttihat ve Terakki diyorlardı." (s.13).

Anlatıcının öykü zamanında geriye dönüşü, onun zamansal olarak vakaların geçmişteki hallerini göstermesi açısından önemlidir. Özet kısmında bireysel zaman ile sosyal zaman iç içe verilerek olayların tarihsel gelişim süreci ortaya konur.

II. Meşrutiyet'in hem sonrasındaki siyasî ve sosyal yaşam, çocukluk yıllarının izdüşümünde asıl vakayı güçlendirmesi açısından önem arz eder. Özünde tarihsel ve sosyal zaman açısından romanda meydana gelen olaylar II. Meşrutiyet sonrasında meydana gelen

olayların anlatılmasıdır. Bu açıdan öykü zamanının başlangıcı olan 1932 ve sonrası ütopik bir zaman olarak asıl vaka zamanı gibi gösterilir.

"Yeni Turan'da II: Meşrutiyetten sonra basında ele alınan meseleler geniş ölçüde girer. Devrin hâkim fikirleri bilhassa iki şahıs etrafında toplanmaktadır. Ziya Gökalp ve Prens Sabahattin 1912'de kurulmuş olan Türk Ocağı İttihat ve Terakki Partisi'nin kazanarak yurt çapında geniş bir kültür hamlesine girmiştir." (Enginün, 1995: 152).

Romanın genel vaka ve izleksel kurgusu bu sosyal ve tarihi zamana ait unsurları ele anlaması açısından dönemin siyasî ve sosyal yaşamını gerçekçi bir şekilde ortaya koyar. Olayların öykü zamanından yirmi yıl önceki siyasî ve sosyal yaşamda gerçekleşmesi yazarın o dönemdeki siyasî baskı ve korkularının bir tezahürüdür. Aynı zamanda Kaya'nın geçmişi ve çocukluğu hakkında bilgi verilerek roman kahraman zamandaki değişimi ortaya konur.

2.2.1.6. Mekân

2.2.1.6.1. Çevresel Mekânlar

'Yeni Turan'da mekân, II. Meşrutiyet'in kaldırılması neticesinde kargaşanın hâkim olduğu, kişilerin siyasî ve politik amaçlarını gerçekleştirmek için çabaladığı bir dönemin ruhunu yansıtır. 1912 yılında Osmanlı Devletinin merkezi olan İstanbul romanda mekânın kurgulandığı yerdir. İstanbul'un karışık durumu, insanlarının mekâna yansıyan yüzüdür. İnsan ve mekân arasındaki bu ilişki çift yönlüdür. Mekân, insan ruhunu yansıtıcı imgesi olarak bir birini tamamlar. Bu açıdan *"her mekânın mutlaka bir ruhu vardır. Kişinin içinde bulunduğu mekân, ister istemez onu etkisi altına alır. Diğer bir deyişle mekânın ruhu orada yaşayan insanlara sirayet eder."* (Kara, 2006: 83) İstanbul'un mekânsal düzlemdeki durumu, olgusal anlamda insanların ruh halleriyle örtüşür.

2.2.1.6.2. Olgusal Mekânlar

Yeni Turan'da mekân genel itibariyle İstanbul'dur. İstanbul olgusal anlamda o dönemdeki Osmanlı Devleti ve insanın içinde bulunduğu durumu simgesel anlamda ortaya koyar.

Ülkenin içinde bulunduğu çatışma ve kargaşa, mekâna yansıyan insan ruhunun sonucudur. Bu yönüyle *"mekânı belirli bir toplumsal durumun göstergesi olarak ele almak mümkündür"* (Elçi, 2003: 18). İstanbul'un yıkılmak üzere olan Osmanlı İmparatorluğunun mekânsal simgesi olması, toplumsal anlamda yaşanan çatışmayı açıklar. Osmanlı gibi İstanbul da o dönemde mekânsal anlamda kahramanlara/insanlara kendini gerçekleştirme olanağı vermez. Ancak başkişi ve onun norm karakterleri tarafından benimsenen özel mekânlar, mekânın insanı biçimlendirdiği yerlerdir. Bu yerlerin başında Erenköy Yeni

Turan Yurdu gelir. Ontolojik anlamda romanda mekân algısı kahramanların evrendeki tutunma noktaları olarak ortaya konur ve onların bakış açısına göre bir anlam kazanır.

2.2.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı-dar mekânların başında İstanbul ve Hamdi Paşa'nın Şehzadebaşı'ndaki konağı gelir. Bunun dışında Harbiye Nezareti, hapishane, meclis, Fatih Camii avlusu, İstanbul sokakları ve Oğuz'un evi gibi yerler dar mekândır.

Genel olarak kapalı-dar mekân olan İstanbul, toplumun içinde bulunduğu ruh halini yansıtması açısından önemlidir. İstanbul'un içinde bulunduğu sosyal kültürel ve siyasî-politik çatışma mekân içinde ontolojik anlamda oturmaya çalışan insanları sıkıştırır. Yeni Osmanlılar Partisi ile Yeni Turan Partisi'nin siyasî ve politik çatışmaları, İstanbul başta olmak üzere bütün yurdu bir kargaşa ortamına sürükler. Çünkü İstanbul bütün imparatorluğun kendisi, idare merkezidir. Simgesel anlamda bütün Osmanlı İmparatorluğunu simgeler. Kargaşa ve çatışmanın hâkim olduğu İstanbul, halkın kendi varlığının tutunma noktası olmaktan çıkarak onu kuşatan, çaresiz bırakan yalıtık bir ortama dönüşür. İstanbul'un kapalı-dar bir mekân olarak romanda konumlandırılması özünde bütün yurdun içinde bulunduğu durumu aksettirmesi açısından önemlidir. Simgesel bir gönderge olarak Osmanlı Devleti'nin ruhu, içinde bulunduğu zor durumu yansıtması açısından İstanbul labirentleşen bir özellik arz eder. Asım'ın, Erenköy Yeni Turan Yurdu'na giderken ortaya koyduğu İstanbul panaroması, mekâna yansıyan insan ruhunun görüntüsüdür. Siyasî-politik ve kültürel açıdan birbirine yabancılaşan toplumun, değersel açıdan tahrip olur ve içinde oturduğu mekânı da anlamsızlaştırır. *"Hâsılı Yeni Turan gençleri sanki arabaya binmekle dünyada en olağanüstü kahramanlık yapıyorlarmış gibi kollarını sallayarak ben de arabada, sanki eski Osmanlı Türk'ünün en seçkin bir efendi esaslarına sadık küçük beyi davranışı ile arabaya kurulmuş olduğum halde, Yeni Turan yurduna vardık."* (s.22).

Bölünmüş, parçalanmış bir toplumun aynı mekân içinde kendi kişisel ve siyasî maceralarını gerçekleştirme arzusu, İstanbul ve sokaklarını yalıtık ve tek boyutlu hale getirir. Bu açıdan genel olarak İstanbul, karakterlerin imkânsızlığı ve orada sıkışmışlığını imleyen bir mekâna dönüşür.

Hamdi Paşa'nın Şehzadebaşı'ndaki konağı da kapalı-dar mekânlardandır. Konak *"İmparatorluk zamanının temsil ettiği değerleri üreten ve yaşatan bir mekân(dır)"* (Elçi, 2003: 19) ve başkişisi Kaya bu mekânda büyük yalnızlık ve üzüntü duyar. Hamdi Paşa'nın Oğuz'un serbest kalması karşılığında hayatını satın aldığı Kaya, kendi ontolojik karakterli mekânsal dünyasından ayrılarak, yeni ve yabancı bir mekâna taşınır. Konak fiziki anlamda geniş olmasına rağmen *"II. Abdülhamit'le birlikte iktidardan çekilen Osmanlı bürokrat aristokrasinin mekânı*" (Elçi, 2003: 19) olduğu içi Kaya'yı kendi kökensel değerlerinden

uzaklaştıran yalıtık mekâna dönüşür. Kaya bu evde kendini etrafındaki insanlara ve nesnelere yabancı hisseder. Onun mekânla uyuşamaması evrensel içerikli evin sıcaklığını ortadan kaldırır. Sıcaklığını ve besleyiciliğini yitiren Hamdi Paşa'nın evi, Kaya'nın ruhunu sıkan bir yapıya dönüşür. *"Ev(in) insan ruhunu çözümleme aracı olarak"* (Bachelard, 1996: 28) ele alınması, mekâna yansıyan insan ruhunu göstermesi açısından önemlidir. Zira ev, düşleri, kazanılmış değerleri içinde barındıran *"evrensel bir semboldür."* (Fromm, 1990: 31). Evin evrensel anlamından uzaklaşarak kapalı-dar yapıya dönüşmesi, başkişi Kaya'nın ruhsal durumunun mekâna yansıyan yüzüdür.

"Amcamın hazırladığı daireyi gezdikten ve amcama bunun güzel olduğunu ve son moda olduğunu söyledikten sonra bu hiç karakteri olmadan son moda ile nitelenen yepyeni, geçmişi ve kişiliği olmayan eşyalar içinde Kaya'yı eski ve antika bir müze yüzü gibi burada yabancı buldum." (s.57).

Kaya'nın kendisi için hazırlanan dairedeki eşyalarla bütünleşememesi, kişinin mekân ve içinde bulunan eşyayla anlaşamamasından kaynaklanır. Bunun nedeni Kaya'nın "eski ve antika" yüzüdür. Geçmişi ve hatıralarını beraberinde getiren Kaya, yeni geldiği bu eve yabancıdır. Çünkü ev ve eşya ile aralarında ontolojik bir ilişki yoktur. Bu açıdan evin *"yalıtıcı niteliği, içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden koparır."* (Korkmaz, 2007: 410).

Kaya'nın kendi değerlerinden koparılmasını sağlayan yalıtık karakterli mekân, onun kendi içine çekilmesin, eski bağları ile iletişiminin kopmasına neden olur.

"Kendisini canlı ve büyük dünyasında sonsuz olarak ören bu hapishanesinde, tembel, işe yaramaz bir hayat geçirmiyordu." (s.61).

Evi bir hapishane olarak algılaması mekân tarafından yutulan Kaya'nın kuşatılmışlığını gösterir. Romanda Hamdi Paşa'nın konağı, bu yönüyle içtenlik değerlerinden uzaklaşmış dar-kapalı bir mekândır. Romanın sonunda Kaya, yalıtılmış olan bu evden ve içerdiği değerlerinden kaçarak uzaklaşacaktır.

'Yeni Turan'da kapalı bir mekân olarak ele alınana diğer bir ev, Oğuz'un yaralanmasından sonra götürüldüğü evi ve sokağıdır. Oğuz, Yeni Turan Partisi'nin "Başbuğu" olarak etrafındaki insanları Yeni Turan ülkesine davet eder ancak Fatih Cami önünde bu düşüncelerinden dolayı vurulur. Onun vurulması, Fatih Camii, evini dar bir mekâna dönüştürür

Romanda kapalı-dar mekânlar, Kaya ve onun norm karakteri olan Oğuz'un ontolojik anlamda huzura ermesini engeller. Karakterlerin mekân ile çatışma içinde olduğu yerler, roman boyunca onların karşısına labirent, yalıtık ve kuşatılmış mekân olarak çıkar.

2.2.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

İnsanın huzur bulduğu açık-geniş mekânlar, düşlerin ve anıların barındığı sığınaktır. Romanda anlatıcı kişileri bu mekânlarda kendilerini güvende hisseder ve çevreleriyle olumlu ilişkiler kurar. Romanda olumlu ilişkilerin kurulduğu bu yerlerin başında Erenköy Yeni Turan Yurdu, Oğuz'un Bursa'daki evi, ütopik bir mekân olarak ise "Yeni Turan Ülkesi" (ülküsü) gelir.

Açık-geniş mekânların başında gelen ve romanda çok boyutlu şekilde anlatılan Erenköy Yeni Turan Yurdu, kahramanların kendilerini gerçekleştirebildikleri içtenlik mekânıdır. Gerek romanın başkişisi olsun, gerekse norm karakterler, açık-geniş mekândan etkilenir.

Yeni Turan Yurdu, yazarın anılarında belirttiği gibi 1914 yılından açılarak gerçekleştirilen Evkaf mekteplerinden birisidir. (Olcay, 1984: 254) Adıvar, Cihangirde olan mektebi anılarında şöyle tarif eder:

"Bu mekteplerin arasında Cihangirde dikkate değer bir hocanın başında bulunduğu bir mektep vardı. Onu hayli sık teftiş ederdik... Adı Fikriye Hanım'dı. Arabî ve Farsî bilir kültürü yüksek ve tarih bilgisi dikkate değerdi.

Mektebi çiçek dolu, yerleri daima ovulmuş, pencerelerinde kar gibi beyaz perdeleri vardı. Erkek yavruların hepsi birer efendi, kızların hepsi o zamanın tabiri ile birer hanımdı." (Adıvar, 2008: 220–221).

Halide Edip Adıvar'ın anılarındaki yurtla Erenköy Yeni Turan Yurdu'nun arasındaki benzerlik, gerçeğin izdüşümü olarak mekânsal düzlemi derinleştirir. Kahraman anlatıcı konumundaki Asım'ın mekânsal düzlemi, İstanbul'un karmaşık ve çatışmalarla dolu ortamından Erenköy Yeni Turan Yurdu'na taşınması, mekânsal kurguda tematik güç ile karşıt gücün çatışmasını ortaya koymaktan kaynaklanır. Asım, Erenköy Yeni Turan Yurdu'na gittiği vakit duygu ve düşünceleri değişim ve sarsıntıya uğrar. Kafasında kurduğu mekân algısı ile gördüğü mekân arasında büyük bir farkın olduğunu anlar.

"Erenköy Yeni Turan Yurdu, yurtların en iyilerinden sayılıyordu. Çiçekler ve çimenlerle süslenmiş bir bahçe ortasında üstünden bir kısım camlı ve büyük, sade bir bina idi. Üst kısmından başka her şey ıhlamurlardan yapılmış, kapıları Selçuk Türklerinin oymalarıyla pek ustaca değilse bile gerçekten kişisel özel surette işlenmişti." (s.22).

Erenköy Yeni Turan Yurdu'nun ontolojik anlamdaki huzur ve mutluluk veren yapısı, roman kişilerinin psikolojik durumlarının bir göstergesidir. Çiçek ve çimenlerle süslenmiş ve huzura açılan bahçe, düşü kurulan içtenlik mekânının bir simgesidir. Bütün bereketi ile roman kişilerini kucaklayan bahçe, *"kendilik değerlerinin içtenlik mekânı ile örtüştüğü"* (Deveci, 2005: 111) bir huzur diyarıdır. Sade binası ve huzur veren bahçesi ile

Yeni Turan öğrencilerin bilinçlenip erdiği mutluğa erdiği bu mekân, gerek okuma odaları, gerekse konferans salonuyla roman kişilerini kucaklayan, onların ontolojik anlamda kendilerini tanıma, gerçekleştirmelerine yardımcı olan bir olanaklar mekânıdır. Aynı zamanda atalar ruhunun içine sindiği ve bu ruhun mekânsal düzlemde geleceğe taşındığı bir mekândır.

Romanda açık-geniş mekânların başında "Yeni Turan" sevgisi ve ülküsü yer alır. Oğuz ve Kaya Yeni Turan ülkesini bulmak için düş kurarlar. Ütopik bir mekân özelliği taşıyan Yeni Turan ülkesi, ona inanların düşünü içinde barındırır.

"Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle sana yol nerede? Altı yüz yıl var yabancı illerde, ırak yollarda susuz yaylalar, gölgesiz dağlarda gezdin; kurak çorak ülkelerde, kurak çorak ağaçlar gibi kurudun. Söyle, senin can veren berrak ırmağın, yeşil yurdun nerede?" (s.27).

Yeni Turan ülkesi düşünsel boyutta kahramanların içinde oturduğu düşünce ve düşleridir. Olgusal anlamda ulaşılması gereken düşünce evreni olan Yeni Turan ülküsü, bu yolda çabalayan bütün insanların düşlerinin mekânıdır. "Ülke", "gezmek", "kurmak" ibareleri mekân imgelerini çağrıştırdığı için Yeni Turan ülküsü, Yeni Turan ülkesinin yolu olur. Bu açıdan romanda Yeni Turan ülkesi, ütopik bir mekân olarak bütün Yeni Turancıları kendine davet eden bir düşünce ve düşler mekânıdır. Zira insan ilk önce kendi ruhunda daha sonrada düşünce ve düşlerinde oturur. Soyut eskitmeler yaparak "ben"in oturma yeri olan Yeni Turan, düşü "ben"in, benliğin yeniden inşa edilmesi için kurulan mikro kozmik evrendir.

Romanda açık-geniş mekânlar başkişi Kaya ve onun ülküsel değerlerini benimseyen kahramanların huzura ermesini sağlayan yerlerdir. Oğuz'un Bursa'daki evi onun çocukluğunun huzur veren imgeleriyle dolu olması, açık-geniş mekânların içtenlik, düşlere ve sonsuzluğa açılan kapılar olarak "Yeni Turan" kahramanları sevgili ülkeye taşır.

2.2.1.7. Şahıs Kadrosu

2.2.1.7.1. Başkişi

'Yeni Turan' romanın başkişisi Kaya'dır. Kaya (Samiye) ismi gibi sert bir mizaca sahiptir. Kaya'nın ismiyle bütünleşen kimliği, onun roman boyunca Yeni Turan sevgisi ve düşünü etrafına yaymasını sağlar. Siyasî ve sosyal olarak kadının hayata katılışını kendi kimliğinde ortaya koyan Kaya, kadının "eğitim ve öğretim ile sosyal kültürel seviyesinin" yükseltilmesine çalışılır. *"Türk kadını bu dönemde hükümetin de desteği ile "cemiyetçilik " faaliyetlerinde bulunma, basın ve ekonomi hayatına atılma"* (Kurnaz, 1997: 111–112) çabalarının sosyal bir simgesidir.

Kaya'nın hayatı, kahraman-anlatıcı "Asım" tarafından verilir. Kaya'nın asıl adı Samiye'dir. İttihat ve Terakki yanlısı Lütfü Bey'in kızıdır. II. Meşrutiyet sonrasında İttihat

ve Terakkinin yenilmesi ve Yeni Osmanlıların –muhaliflerin-seçimi kazanması üzerine Lütfü Bey yanına kızı Kaya'yı alarak oturdukları mahalleden ayrılır. Kaya, annesini küçük yaşta kaybetmiştir ve bu yüzden babasına çok bağlıdır. Ancak güçlü karaktere sahip olan Kaya çocuk yaşta olmasına rağmen silikleşen babasının kimliğini diri tutar.

"Lütfü Bey'in kişiliği de şüphesiz silinip gidecekti. Eğer kızı Samiye olmasaydı."(s.15).

Kaya, küçük yaşta iken etrafını değiştirip insanları etkileyecek bir kişiliğe sahiptir. Zira bu yüzden Hamdi Paşa onun etkisinde kurtulamaz. Kaya'nın romandaki merkez fonksiyonu onun çocuk yaşta erilleşen karakterini güçlendirir. (Graber, 1996: 28).

"Samiye anasız ve daima büyük lakırdılarla konuşan büyükler arasında büyümüş olmasından, yaşı çok büyük, adeta başına buyruk erkek tavrı almıştı." (s.16).

Çocukken dahi etrafını ve etrafında meydana gelen olaylara karşı tutum ve davranışları yetişkin bir insan tavrıyla yorumlayan Kaya, romanda baskın güç olarak "*Tabii çevre ve kalıtım yoluyla kazanılan ortak karakterler, bir ırkın ruhunu teşkil eder."* (Le Bon, 2005: 13). Onun Yeni Turan Yurdu'nda ve Yeni Turan gençleri arasındaki önemi, roman boyunca yönlendirici bir güç olarak ortaya konur. Asım'ın Erenköy Yeni Turan Yurdu'na geldiğinde Lütfü Bey'in kızı Samiye'nin Kaya olduğunu öğrenmesi, başkişinin geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümleri gösterir. Kaya bu değişimle Yeni Türkiye'nin yeni kadın imgesidir. Yeni Turan ülküsü ile ülkenin birçok yerinde çalışmış olan Kaya, Yeni Turan Yurtları ve okulları açan tamlık bilincine ulaşmış olan kadınlık bilincidir. Romanda *"Kaya'nın faaliyetiyle Halide Edip'in eğitim sahasındaki çalışmaları arasında büyük bir paralellik vardır."* (Kerman, 1998: 267). Kaya, yazarın kendi kimliğinin bir parçası kadınlık bilincinin simgesidir.

"Kaya en önce Erzurum'da açtığı Yeni Turan okulları ile aramızda tanınmaya başladı. Kendisine yardım eden beş altı kadın ile Erzurum'da ilk Yeni Turan okulunu açalı on yıl oluyor." (s.20).

İstanbul'a geldikten sonra da idealist bir kadın olarak çalışmalarına devam Kaya, Yeni Turan Partisi'nin ve ülküsünün halk tarafından tanınmasını sağlar. *"Kaya inandığı prensipleriyle, çevresine tesir eden ve onu değiştiren ilk kadın örneği ve ileride çevresini medenileştirmek için"* (Enginün, 1995:158) durmadan çaba harcayan, aşkını bu uğurda feda edebilen bir kadındır. Kadının siyasî ve sosyal olarak hayata katılması, onun toplum tarafından onanması anlamına gelir. Hamdi Paşa, Kaya'nın siyasî, sosyal ve ekonomik düşüncelerinden etkilenir. Çünkü Kaya, kişiliği gereği kendi özben'ini ve varoluşsal kimliği ile atalarının ruhunu yeniden canlandırmayı amaçlar. Onun "özben"inin ruhsal merkezinde

Yeni Turan ülküsü yatar. Bu ülkü, Türklerin bağımsız bir şekilde kendi kökenlerine dönerek yaşamasını emreder. Maksadının kadını olarak Yeni Turan ülküsünün yaşaması için kendini feda eden Kaya, Hamdi Paşa'nın ahlak dışı evlenme teklifini kabul eder. Romanda merkez karakter olan Kaya, bu yönüyle dramatik aksiyon ve tematik değerler dünyasına yön verir. Oğuz'un bireyselleşmesine ve Yeni Turan Partisi'nin karşıt değerler dünyası olan Yeni Osmanlı çatışmasını sağlayan merkez güçtür.

2.2.1.7.2. Norm Karakterler

'Yeni Turan' romanında norm karakterler, başkişi Kaya'nın bireyselleşmesine, kendi kişisel macerasını yaşamasına katkı sağlayan Oğuz, Ertuğrul, Sungur ve Oğuz'un annesi Ayşe Hanım'dır.

Eserde çok güçlü bir karakter olarak çizilen Oğuz, Kaya'nın en önemli norm karakteridir. Oğuz, "aşk ve fedakârlık" duygusunun merkez kişisidir. Kaya'nın teyzesinin oğlu olan ve zorluklar içinde büyüyen Oğuz, İstanbul'a Kaya'nın yanına gelip onun eğitim alanında yaptıklarını görünce onun düşüncelerine ortak olur ve Türk milletinin yeniden dirilmesi için çaba harcar.

Oğuz, Kaya'nın Yeni Turan okulları ve yurtlarında yetiştirdiği gençlerin sözcüsü ve başbuğudur. Oğuz, yüceltilen maksadın bir simgesidir. Asım, Oğuz'u ilk gördüğünde onun şahsiyetinden çok etkilenir.

"Yeni Turan Partisi'nin başkanı Oğuz'un sahneye geldiğini gördüm. Ömrümde ilk defa olarak amcamın karakteri gibi bir karakterle karşı karşıya geldiğimi ve ilk defa olarak Yeni Turan'ın, Yeni Osmanlı Partisi Başkanı Hamdi Paşa'ya denk bir başkan bulunduğunu hissettim. Bu, ortadan uzunca, güçlü omuzlu, fakat kemikli, otuz beş ile kırk yaşında bir adamdı." (s.29-30).

Anlatıcının Oğuz'u bedensel ve düşünsel olarak güçlü bir şekilde tasvir etmesi, Oğuz'un romanda üstlendiği görevle örtüşür. Zira Oğuz Yeni Turan Partisi'nin kurucusu ve önderidir. Erenköy Yeni Turan Yurdu'nda yaptığı konuşma, onun bilişsel anlamda da kendini tamamlamış ve idealleri uğrunda savaşan bir karakter olduğunu gösterir. Oğuz'un ülke yönetimindeki görüşleri, Yeni Turan ülküsünün yayılması için ona büyük bir alan açar. Oğuz'a göre ulus, kendi geçmişine dönerek atalar ruhunu tekrardan diriltmelidir.

Oğuz, "Âdem-i merkeziyet" yönetim biçimini siyasî ve politik bir güç ve değer olarak savunur. Yeni Turan Partisi iktidara gelince kendisi de İstanbul Mebusu olarak kabinede Maarif ve Dâhiliye Nazırlığı görevini alır. Bu sayede eğitim, kadın ve yönetim biçimiyle alakalı yasa ve kararları meclisten zor da olsa geçirir. Oğuz'un siyasî başarıları, Yeni Osmanlı Partisinin yandaşlarını kızdırır. Bu yüzden Oğuz Fatih Camii avlusunda vurulur ve ölür.

Oğuz'un annesi Ayşe Hanım da norm karakterdir. Ayşe Hanım, eğitici yönü ve annelik vasfıyla romanda bir doğurucu ve yardımcı iyilik imgesine dönüşür. Anne romanda bu yönüyle ilahi nitelikli evrensel çağrının eğitime adanmış bir simgesidir. Ayşe Hanım, bir Tatar kadını olarak çocukların yetişmesi için çaba harcar.

"Oğuz'un annesi, çocuklarına ilk tahsil bilgilerini verecek kadar bilgili üstelik sık sık mektebi kapayan ve çocukları bir hocanın talebelerine faydalı olacağını düşünecek kadar pedagojiye sahip bir kadın" (Uğurcan, 1983: 413) olarak toplumu bilinçlendirmesi eğitimin önemini vurgular. Zira Oğuz, Yeni Turan iktidara gelince Maarif Müdürlüğü görevine getirilmesi annesinden edindiği bilgiler sayesinde olur.

"Her akşam ilmühalimi, çözümü okutur. Annem okumuş bir kadındı. Annem "rivayetine göre ailede ta bozgundan önceki hayatımıza kadar hep okumuş kadınlar varmış. Bursa Askeri İdadisi öğretmenlerinden genç Yüzbaşı Lütfü Bey ile evlenip İstanbul'a giden teyzem Hatice Hanım öyle imiş derler…" (s.109).

Oğuz'un annesi, içtenliğin ve huzurun simgesi olarak hem Oğuz'u hem de Kaya'yı yetiştiren onlara yardımcı olan biridir. Onun Meryem, Ayşe, Abdullah ve Sungur'u yetiştirmesi, bilinçli Türk kadını ve annesinin geleceği şekillendirme, yaşamı inşa etme çabasının bir sonucudur. Oğuz'un annesi bu yönüyle *"varoluşun güzellikleriyle dolu olan hem de güç veren erdemci"* (Campbell, 2000: 34) en büyük sığınaktır. Zira Oğuz'un Kaya'ya ve ideallerine dönüşmesinde onu yönlendirir. Yeni Turan politikasının yapılmasına katkı sağlar ve onun yönlendirmeleri ile büyüyen gençler "kendi olma" ve özgürlüğe açılma yolunda büyük adımlar atar.

Ertuğrul ve Sungur da Yeni Turan ülküsüne hizmet ettikleri için kahramanların yanında yer alırlar. Onların değerler dünyasının oluşmasına yardımcı olurlar. Romandaki norm karakterler bu yönüyle kahramanın değerler dünyasının gelişmesine ve yayılmasına olanak sağlar. Özellikle Oğuz romanın başkişisi olan Kaya'nın siyasî ve sosyal alanda yapmaya çalıştığı projelerin bir simgesi olur ve yer yer romanda başkişiden daha güçlü karaktere dönüşür.

2.2.1.7.3. Kart Karakterler

'Yeni Turan'da kart karakterler, Hamdi Paşa, Asım, Hurşit Salim ve Yeni Osmanlı Partisinin taraftarlarıdır. Bu kişiler arasında en baskın kart karakter, Hamdi Paşa'dır. Hamdi Paşa, Yeni Osmanlı Partisinin lideridir. Romanın başkişisi ile tanışmaları II. Meşrutiyet sonrasına kadar gider. Kaya'yı küçüklükten beri seven, onunla ilgilenen Hamdi Paşa, siyasî ve politik görüşleri nedeniyle Kaya'nın değerler dünyasının karşısında yer alır.

Hamdi Paşa merkeziyetçi bir yönetim biçimini ülke için doğru bulur iken Yeni Turancılar "Âdem-i Merkeziyet" ve birazda federasyon biçimini benimser. Hamdi Paşa

bütün gücü ile kendi lideri olduğu partinin görüşünü savunur iken Kaya'nın içinde yer aldığı siyasî hareketi tehdit eder. Siyasî ve politik bakımdan karşıt cephelerde yer alan Hamdi Paşa, *"—İnsan elindeki kâğıdı oynamadan düşmanın kâğıdı hakkında bir fikir edinmeli değil mi?"* (s.40) diyerek başkişi ve onun değerleri savunan kişilerin karşısında yer aldığını dile getirir. Hamdi Paşa yok edici ve çıkarcı kişiliği ile Kaya ve Oğuz'un ideal ve ferdi aşklarını tehdit eden bir güçtür. Nitekim Dâhiliye Nazırı olur olmaz Kaya, Oğuz ve Yeni Turan yandaşlarına savaş açar ve Oğuz'u tutuklatır. Hamdi Paşa'nın Oğuz'u tutuklatma amacı, Yeni Turan ülküsünü zayıflatmak ve Kaya'yı fikrî ve bireysel aşkından uzaklaştırma çabası yatar.

"Nihayet bir gün Dâhiliye Nazırı istifa etti. Amcam Dâhiliye Nazırı oldu, baskı ziyadeleşti. Oğuz'u tutuklamak söylentileri çıktı." (s.43).

Yok edici kişiliği ile başkişinin değerlerine saldıran Hamdi Paşa, insanî değerleri kendi çıkarlar dünyasından kovar. Onun değerler yitimine uğraması, *"üstünlük amacını"* (Adler, 2000: 32) gerçekleştirmesine yönelik çabalarının dışa vurumudur. Bu sayede gücü ve yetkileriyle duygusal olarak bir bağ kuramadığı Kaya'yı elde etmeye çalışır. Oğuz'u tutuklattıktan sonra onu serbest bırakmak için Kaya ile yaptığı pazarlık *"insanın kendi varlık gerçeklerine yabancılaşması ve bu yabancılaşmanın doğurduğu kişilik yıkımının"* (Korkmaz, 1996: 225) tipik bir örneğidir. Kaya'yı elde etmek için bütün kötülükleri mubah sayan Hamdi Paşa, yalıtılmış çıkarcı kişiliğinin vermiş olduğu güçle Kaya ile evlenir. Onun karanlık ve öteki yüzü, Oğuz'un vurulmasından sonra Kaya'nın pazarlık şartlarının ortadan kalkacağını düşüncesiyle Oğuz'a ulaşmasını engeller.

Romanda bir diğer kart karakterdir Asım'dır. Romanın başında Samiye'yi sevmediğini ve ondan nefret ettiğini söyleyen Asım, romanın sonuna kadar Kaya, Oğuz ve Yeni Turan Partisi'nin karşısında yer alır. Romanın anlatıcı olan Asım, bu yönüyle romanda karşıt değerler düzleminin kişisel görüntüsüdür.

"Fakat ben o zaman amcamın yazı masasının üstünde ayak ayaküstüne atmış, türemiş gibi oturan, dünyada en büyük bildiğim amcama, teklifsiz ve yürekten lakırdı söyleyen, İttihatçı kızı yeğenleriminkine yakın bir kinle boğmak isterdim." (s. 16).

Asım'ın, Kaya'ya karşı kini ileriki zamanda onu, Kaya'nın temsil ettiği değerlere karşı bir yok edici karaktere dönüştürür. Yeni Turan Partisi'ni iktidardan düşürmek, Kaya'nın meçhul evliliği Asım'ın körelmiş bilincinde bir yok oluşa dönüşür. Doğru yolun Yeni Turan yolu olduğunu bildiği halde *"kişiliğinin önemli yanlarını bastırarak onları yok varsayar, kendi gerçekliğini yitirir"* (Cüceloğlu, 2000: 195) ve öteki bir kişiliğe dönüşür.

"Ben o, eski Turan'ın ana yolundan çıkarak Osmanlılık denilen özel yolda yürüyen arkadaşlarımdan ayrılmamaya karar verdim." (s.26-27).

Kendi bireysel çıkarları için Türklüğün ana yolu olarak görülen yoldan kopan Asım, başkişi ve onun norm karakteri karşısında yer alan, başkasının emri altında, kendilikten uzak öteki-kart kişidir.

Hurşit Salim de kart karakterdir. Anlatıcı, Oğuz'un vurulmasından amcası Hamdi Paşa ile onu sorumlu tutar. Hurşit Salim, Oğuz'un vurulmasına sevinir.

"Hurşit Salim'in memnun olduğunu görmemek elden gelmezdi…" (s.101). *"Bence bu cinayette, Hurşit Salim'in bir bildiği hissi belirdi."* (s.103) cümleleri Hurşit Salim'in, Oğuz'un vurulmasıyla ilişkisi olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Zira Hurşit Salim, Hamdi Paşa'nın değerler dünyasında kendine yer bulan bir kişidir.

'Yeni Turan' romanındaki kart karakterler, romanın başkişisi Kaya ve onun norm karakteri Oğuz'un karşısında yer alarak, onların kendilerini gerçekleştirmelerine engel teşkil eder.

2.2.1.7.4. Fon Karakterler

Romandaki koro gibi görev üstlenen Sabih, Feyzi Efendi, Lütfü Bey, Vedia, Sabri, Meryem, Hizmetçi Eleni ve Sofi fon karakterdir.

Lütfü Bey Kaya'nın babasıdır. Kaya, Yeni Turan ideolojisini babasından devralmıştır. Döneminde Lütfü Bey İttihat ve Terakki Partisinin ileri gelenlerindendir. Ancak kişilik ve mizaç olarak silik bir kişiliğe sahiptir. Anlatıcı, Lütfü Bey'in silik karakterini Kaya sayesinde diri tutabildiğini ifade eder.

"Zaten o zaman bana öteki partiye bizim partinin güç ve önemini verdirmeyen şey, belki Lütfü Bey'in amcama göre silik kişiliği oldu. Amcam ne kadar kesin, müthiş surette iddialarında kuvvetli ve belki de biraz ileri giderse, Lütfi Bey, o kadar gerçekten uzak, işten çok hayal ile dolu bir adamdı." (s.15).

Silik ve kırılgan kişiliğe sahip olan Lütfü Bey, İttihat ve Terakki Partisi seçimi kaybetmesiyle kızı Kaya'yı yanına alarak İstanbul'dan kaçarak Değirmendere'nin Saraylı köyüne göç eder. Lütfü Bey'in savaşmak yerine kaçması, romanda dramatik aksiyona yön veren yardımcı bir güç olmadığını gösterir. Bu yönüyle romanda merkezi olayların dışında fon bir unsur olarak kalır. Hamdi Paşa'nın kızı Vedia ve damadı Sabri de fon karakterdir. Kaya bu fon karakterler sayesinde kendi ideal kimliğini okuyucuya sunar. Hamdi Paşa'nın konağındaki sahnede sadece ailenin bir ferdi olarak sosyal ortam ve aile içi olayların gerçeğe yakın bir şekilde verilmesini sağlayan bu kişiler, romanda dramatik aksiyonun kurulmasına yardımcı olur.

Romandaki Feyzi Efendi, Sabih, Eleni, Sofi ve Meryem de anlatıcı tarafından romanın tematik gücünü gerçeğe uygun bir şekilde kurmasını sağlayan kişilerdir. Bu kişiler romanda sosyal ortamın oluşması ve dramatik aksiyonun gerçeğe yakın bir şekilde ilerlemesi sağlar ancak dramatik aksiyona yön verecek psikolojik yönden bir derinliğe sahip değildirler.

2.2.1.8. İzleksel Kurgu

'Yeni Turan' romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmanın oluşmasını sağlayan değerler *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/ Ülküdeğer	***Karşıt Güç/ Karşıt değer***
Kişiler Düzeyinde	*Kaya, Oğuz, Ertuğrul, Sungur, Lütfü Bey, İmam Feyzi Efendi, Sabih, Yeni Turan Taraftarları.*	*Hamdi Paşa, Asım, Hurşit, Yeni Osmanlılar Taraftarları.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/Sevgi, Millî Bilinç, Ahlakî Değerler, İnsani Öz, Tarih Bilinci, Türklük Bilinci, Modern Eğitim, Âdem-i Merkeziyetçilik, Türkçülük.*	*Yabancılaşma/Yozlaşma, Çıkarcılık, Kültürel Ve Ahlakî Çürüme, Gerici Eğitim, Siyasî Yozlaşma, Merkezi Yönetim, Osmanlıcılık.*
Simgeler Düzeyinde	*Kımız, Yeni Turan Okulları, Erenköy Yeni Turan Yurdu, Musiki, Ney, Yeni Turancılık.*	*Hamdi Paşa'nın Konağı, Yeni Osmanlılar Partisi.*

Tablo-8: '*Yeniden Kuruluş' sancısı içinde 'Yeni Turan' romanının siyasî-politik, bireysel-sosyal değerler açısından görünümü..*

2.2.1.8.1. Yabancılaşma Sorunu

Yabancılaşma, kişinin kendi değerlerine duyarsız olması veya bu değerleri kendi çıkarı doğrultusunda öteki kılmasıdır. Bu yönüyle yabancılaşma, insanın kendi değerler dünyasına yönelik açmış olduğu en büyük savaştır. Kendi çıkarları için etrafındaki insanları ve benimsediği değerleri anlamsız kılmak, güven yitimi içinde kültür ve kendilik değerlerine karşı bir benlik karmaşası doğurur. Benlik karmaşası içinde olan birey ve toplum, bilgi inanç ve geleneksel değerlerini oluşturmada *"yabancılaşmışlığın varoluşu tarafından yutulur"* (Marcusse, 1997: 57) ve kendilik değerlerinden uzaklaşır. 'Yeni Turan' romanında yabancılaşma, toplumsal ve bireysel anlamda yıkıcı bir olgu olarak ele alınır. Toplumun içinde bulunduğu sosyal ve siyasî çatışmalar, yabancılaşmış bilinçlerin dışa vurudur. Romanda yabancılaşma, kadın-erkek, siyasî-politik ve bireyin kendi ve "öteki ben"i arasında değersel bakımdan büyük bir çatışma yaratır.

Kadın-erkek arasındaki yabancılaşma, kadının ve erkeğin sosyal yaşam alanına birbirinden ne kadar uzak olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Kadına bakış,

toplumsal anlamda, romandaki karakterlerin tematik açıdan birbirine "öteki" olması anlamına gelir. Siyasî bakımdan ortaya çıkan yabancılaşmanın temel nedeni de budur. Yeni Osmanlıların kadına bakışı, kadının aile içerisinde şeyleşmesine, onun bireyselleşmesine izin vermez. Kadının evrensel anlamdaki değerlerinden uzaklaştırılması, kadına ve değerlerine yabancılaşan insanların körelmiş, bilinçlerinin bir ürünüdür. Kadının anlamsızlaştırılması ve eğitim alma eşitliğinin elinden alınması, romanda hem siyasî yabancılaşmayı hem de bireysel yabancılaşmayı doğurur. Kadını ikinci sınıf bir varlık görme ve onu siyasî ve politik çıkarları doğrultusunda sömürme, toplumun kendi özüne, bireyin kendilik değerlerine yabancılaşmasıdır.

Yeni Osmanlı Partisinin kadını siyasî yönde sömürmesi, toplumun yapı taşı olan kadını *"anlamsız bir insana"* (Buhara, 1972: 20) dönüştürür. Kadını anlamsız kılma ve onu toplumsal hayattan tecrit etme, düşünsel ve eylemsel anlamda yabancılaşmışlığın bir görüntüsüdür. Osmanlı kadının siyasî çıkar için sömürülmesi, kadının yenilik için giriştiği değişim çabalarının öteki görülmesidir. Zira bireysel anlamda Hamdi Paşa gibi insanlar, "*toplum tarafından yüksek değerler verilen şeylere düşük değer vermesi"* (Ergil, 1980: 77) kadını öteki, yabancı görmenin bir sonucudur.

"Son yıllarda Yeni Turan'ı önümüzdeki seçimleri kazanacak gibi zannettiren güç, bu kadınların değil miydi? İşte zararlı bir politikayı hoş gösterecek oldukları için memleketin bu kızlarını, bütün fedakârlıklarına ve yüksekliklerine rağmen sevmiyordum. Tabi amacımız erişmek için kullandığımız aracın çirkinliğine bakmaksızın yavaş yavaş Yeni Turan'a karşıt, kadınlarının ileri gitmiş olmasından tutunarak halk arasında propagandaya başladık." (s.18).

Yeni Osmanlılar Partisi'nin kadını siyasî çıkar için kullanması, siyasallaşmış olan değerlerin kendilik değerlerini yok etmesine neden olur. Nitekim ileri boyutta kendi değerlerine yabancı olduğunu gören Asım, siyasî çıkarları için kendi değerlerini yok ettiğini anlar.

Romanda bireysel yabancılaşma Asım'ın Kaya ve Oğuz'a karşı tutumu, Hamdi Paşa'nın insanî ve kendilik değerlerini tahrip etmesi, Kaya'nın evlilik sonrasında çevresine yabancılaşmasına neden olur.

Asım, Kaya ile Oğuz'un değerler dünyası ile büyük bir çatışma içindedir. Bu çatışmanın temelinde bireylerin birbirlerine öteki ve yabancı olması yatar. Asım'ın Yeni Turan Partisi'nin yaptığı olumlu şeylere karşı duyarsızlığı ve amcasının yalanlarına ortak oluşu, bireysel anlamda onun insanî öze yabancılaştığını gösterir. Oğuz, Fatih Caminin avlusunda bir deli tarafından vurulduktan sonra onu yanına çağırır ve Kaya'nın Hamdi Paşa

ile neden evlendiğini öğrenmek ister. Anacak insanî yönden körelmiş bir bilince sahip olan Asım gerçeği kendi çıkarları için söylemez. Onun içindeki insanî sese kulak vermemesi *"yıkıcı itkilerin"* (Klein, 1999: 17) dünyasında yok olup gitmesine neden olur.

"Gözümün önünde açık ve hasta bir kalp, benden gelecek bir kelime ile iyileşecek yahut bir vuruş ile ezilecek sanıyordum. O kadar ona; "evet fedakârlık" demek için dudaklarım yanıyordu. Fakat bunu nasıl diyecektim?" (s.118).

Asım'ın kendine yabancılaşması, doğru ve insanî olanı söylemesine izin vermez. Parçalanmış ve başkasının elinde bir figürana dönmüş kişiliği kendi benliğe öteki olmasına sebep olur. Bu kişilik yapısı Hamdi Paşa'nın kimliğinde de kendini gösterir. Kendi çıkarı ve arzuları yüzünden başkalarının mutluluğunu yok sayan Hamdi Paşa, kendi saadeti için hem siyasî hem de insanî yönünü tahrip eder. Kaya'yı elde etmek için ortaya koyduğu plan, ilk önceleri olumlu görünse de içindeki yıkıcılığı her zaman canlı tutar. Evliliği bir pazarlık, bir hayat satın alma aracı olarak gören bu zihniyet, romanda yabancılaşmışlığın ve ötekileşmişliğin en önemli temsilcisi olur. Hamdi Paşa'nın ötekileşmişliği siyasî hayatında kendini gösterir. Öyle ki Yeni Turan'ın dünya ve siyasî görüşünü, kendi ırkını aşağılayacak derecede eleştirir. Kendi milletini siyasî nedenden dolayı aşağılama, özde insanın kendilik değerleri ve geçmişi ile bağlarını koparması anlamına gelir.

"Hatta amcamın Yeni Osmanlılığın en önemli unsurları Türk olduğunu unutmasına da damarlarımdaki ırk kanı başkaldırıyordu. Fakat bugün onu hoş görmek ve onun bu düşük saatinde her şeye katlanmak zorunda idim." (s.90).

Kendi ırkına başkaldıran, siyasî ve politik amaç için Türk ırkını aşağılayan Hamdi Paşa'nın, kendilik değerleri zaafa uğramıştır. Hatta ileri boyutta siyasî güç elde etmek için Osmanlıcılık, İslamcılık gibi siyasî akımları kullanmaktan geri kalmaz. Romanda bireysel yabancılaşmanın en belirgin olarak hissedildiği nokta Kaya'nın Hamdi Paşa ile evlenmesi ve evlendikten sonra yeni bir muhite taşınmasında görülür. Kaya, Yeni Turancıların öncü kadını olarak Türk gelenek ve göreneklerine uyun bir şekilde hayatını sürdürürken, Hamdi Paşa ile evlendikten sonra girdiği çevrede büyük bir yabancılık duyar. Onun yabancılık çekmesi, yalnızlık, içe çekilme kendini tecrit etme şeklinde dışa yansır.

"... hiç karakteri olmayan son moda olarak nitelenen yepyeni, geçmişi ve kişiliği olmayan eşyalar içinde Kaya'yı eski ve antika bir müze yüzü gibi burada yabancı buldum.

Onun çevresine kendi atalarının karakterini vermek istediği canlı kişiliği olan eşyasından sonra bu kanepeler, perdeler aynalar ona ne söyleyecekti?" (s.57).

Kaya'nın *"manasız bir varlık haline geldiği kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği bu yerde"* (Sartre, 2001: 10) nesnelerle ontolojik bir bağ kuramaması onun içinde

yaşadığı ortama yabancı olduğunu gösterir. Zira insan etrafındaki şeyler dünyasına anlam kazandıran, onlara yeni görevler yükleyendir. Kaya'nın etrafındaki nesnelerle ilişkisi kuramaması bu nesnelerin atalar ruhundan bir şey taşımasından kaynaklanır. Nesnenin yüzüne sinen anlamsızlık, Kaya'nın uzamda yer alan nesnelere yabancı olduğunu imler.

Toplumsal yabancılaşma, Yeni Osmanlılar Partisi ile Yeni Turan Partisi'nin yandaşları arasında görülür. İdeolojik bir söylemin sağlıksızlaştırdığı sosyal yaşam, toplumun çatışmasını körükler.

"Memlekette birçok fikir, hırs ve esas, yüzlerce yılın söylentileri, gelenek ve görenekleri, her şeyi her şeyi, birbiri ile çarpışıyordu." (s.42).

Memleketin içindeki fikir çatışması, toplum üyelerinin birbirini öteki görmesi neden olur ve sosyal yaşamı yok eder. Toplum üyelerinin kendi gibi düşünmeyen diğer(ler)ini ve değerlerini düşman olarak görmesi, sosyal anlaşmanın bozulduğunu gösterir. Romanda yabancılaşma çatışmaların merkezini oluşturur. Nitekim çatışmanın olması için özde bir yabancılaşma ve ötekileşme olması gerekir. Kaya ve Oğuz'un benimsediği değerler düzlemi, Yeni Turan Partisi'nin yol haritası iken Hamdi Paşa ve Yeni Osmanlılar Partisi'nin görüşleri karşıt değerlerin merkezini oluşturur. Bu açıdan romanda siyasî ve politik çatışmalar meydana gelir. Siyasî ve politik çatışmalar birey ve toplumda yabancılaşmanın artmasına, kişilerin başka kimliklere dönüşmesine sebep olur.

2.2.1.8.2. Yeniden Kuruluşta Siyasî ve Politik Çatışma

Yabancılaşmanın bir alt aşaması olan çatışma, toplumun ve bireyin kendi değerler düzlemini savunması onu karşısındakilere benimsetmek için eyleme geçmesidir. Romanda siyasî ve politik çatışma II. Meşrutiyet sonrasında meydana gelen değişimler sonrasında ortaya çıkar *"II. Meşrutiyet rejimi birincisinden daha uzun sürdü; fakat o da başarısızlık, acı ve hayal kırıklığı ile sona erdi. İçeride ve dışarıda tehlikeler ve güçlükler çok büyüktü; Meşrutiyetin savunucuları pek az, pek zayıf, pek yeteneksiz idiler. Anayasa yürürlükte kalmış seçimler yapılmış olmakla beraber"* (Levis, 1970: 210) ülke siyasî ve politik bir çatışmanın içindedir. Bu çatışmanın bir tarafında İttihat ve Terakki Partisi ve onun devamı olan Yeni Turan Partisi, diğer taraftan muhalefet-Yeni Osmanlılar Partisi yer alır. *"O zaman bizim partiye sadece muhalifler, ötekilere İttihat ve Terakki diyorlardı."* (s.13).

Muhalefet ile İttihat ve Terakki arasında düşünce farkı, İttihat ve Terakkicilerin muhalefetin aksine toplumsal ve sosyal alanda kadını ön plana çıkarma, millî bilinç, millî ekonomi, yeni dil akımı gibi hususlardan dolayı ortaya çıkar. Türk feminizminin dirildiği kadının eğitim ve öğretim alarak erkekle beraber toplumsal hayata katılması gerektiği düşüncesi siyasî ve politik çatışmanın temelini oluşturur. Muhalefetin bu durumu yok oluş olarak görmesi, ötekinin yok edilmesini gerektirir.

"Ben öyle inanıyordum ki, İttihatçılar, memlekette dine, iyiliğe, yurtseverliğe uymayan ne varsa hepsini yapıyorlardı; hülasa, veba kadar zararlı idiler." (s.13)

Türk kadınına eğitim ve öğretim yoluyla toplumsal rolünün kavratılması "veba kadar zararlı" görülen siyasî anlayışın toplumu yeniden inşa edilme çabasını öteki görmedir. Bu durum siyasî ve politik çatışma ve yabancılamanın temel sebebidir.

O, yıllarda kadının sosyal hayatta aktif yer alması için çalışmalar sürdüren yazar, yurdun bazı yerlerinde konferanslar vermenin dışında öğretmenlik de yapar. Türk Ocağının kurulmasıyla da Ziya Gökalp ile tanışır. Bu tanışma Yeni Turan ülküsünün ortaya çıkmasını sağlar. "*Türkçülük cereyanları ilk emarelerini gösterdiği zaman Halide Edip Hanım Yeni Turan'ı neşreyledi. Anlaşılıyor ki, bu hanım yalnız kendi içine çekilmiş infiradî bir mahlûk değildir."* (Sevük, 1942: 360)**.** Yazarın dönemindeki siyasî-politik çatışmaları, Yeni Turan romanında ele alması siyasî ve politik çatışmaların temel sebeplerini göstermesi açısından önemlidir. Romanda siyasî-politik çatışma, Yeni Turan Partisi'nin yol programı ile Yeni Osmanlı Partisi'nin hükümeti ele geçirme çalışmaları üzerine kurulur. Yeni Turan Partisi'nin ortaya koyduğu yenilikler bir *"ütopyanın gerçekleşme arzusunun nesnesidir."* (Adıvar, 2008: 195). Bu ütopya, kadınların rey sahibi olması, insanların özgür bir hayat sürmesini içerir. Yeni Osmanlılar göre ise *"Toplumun gerilemesinin nedenlerinden biri, şeriat kurlarına uyulmaması"* (Atalay, 1991: 57) kadının evinin dışına çıkarılarak yönetimde erkekle eşit olması hususu yatar. Yeni Turancı kadınlar, toplumsal alanlarda rolleri ve etkilerini artırarak, liberal ve demokratik Türkiye'yi kurulmasına katkı sağlarken eskinin körelmiş bilinçleri ise bunu kabul edilmeyerek kadını sosyo-politik bir sömürü aracı olarak kullanmayı sürdürmekten yanadır.

'Yeni Turan'da diğer bir siyasî ve politik çatışma, Yeni Turan Partisi'nin benimsediği "Âdem-i merkeziyet" anlayışıdır. Osmanlı sınırları içinde yaşayanları federe ve demokratik bir sistem ile yönetip onlara Türkçülük bilincini aşılamayı amaçlar. Yazar, Prens Sabahaddin'in savunduğu "adem-i merkeziyet" anlayışıyla dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nu tekrardan bir bayrak altında toplamayı düşünür. (Çalışlar, 2010: 111).

Bunun karşısında ise Yeni Osmanlılar, merkeziyet ve Osmanlılılık fikrini benimser. *"Yeni Osmanlılar, eskilerden, yalnız sevday-ı Meşrûtiyyetle temeyyüz etmediler. Bu genç unsurun Meşrûtiyyettn sonra iki gayesi daha vardır ki birincisi İttihad-ı Osmanî, ikincisi terakkî-i medenidir."* (Gökalp, 1976: 63). Bu iki görüş romanda politik ve siyasî çatışmanın temel merkezini oluşturur. *"Halide Edip'e göre Türkçülüğe eğilimli eğitimli gençler…savaş sırasında cepheye giderken Osmanlı Türkiye'si gerçeğiyle tanışmış ve inandıkları idealleri geri kalmış memleketi geliştirmek için"* (Köroğlu, 2004: 234) yenilemişlerdir. Bu açıdan

Yeni Turan Partisi'nin siyasî ve sosyo-politik görüşü oluşturulan bu yeni ideallerin bir yansımasıdır. Romanda Yeni Turan Partisi'nin temel düşüncesi, kendi değerlerine bağlı Türk insanın ülke yönetimine katılması ve onda söz sahibi olmasıdır. Ancak bunu yaparken ülkede yaşayan diğer milletlere ait insanları da bir federasyon altında tutmayı arzular.

"Geniş bir "Âdem-i Merkeziyet"e, fakat federasyon bağları altında bir kuvvetli noktaya, bir başa hükümete bağlayacak ortak çıkar ve sevgi" (s.38).

Yeni Turan'ın ana esaslarını oluşturur. Oğuz ve Yeni Turan Partisi'nin benimsediği adem-i merkeziyet yöntemi ulusun kurtuluşunu ve yükselişini sağlayacak bir politika olarak görülür ve Yeni Turan yoluna ve yurduna bu politika ile ulaşacağını savunur. Yeni Osmanlılar ise adem-i merkeziyet yönetiminin milleti böleceğini, milleti bir arada tutmanın imkânsız olduğunu Osmanlı devletinin sadece Türk ırkından meydana gelmediğini savunur ve ülkenin kurtuluşunun Osmanlıcılık ve İslam Birliği sayesinde olacağını belirtirler.

'Yeni Turan' romanında siyasî ve politik çatışma ülkeyi yeni bir anlayışla kalkındırma ve ataların ruhunu tekrardan hâkim kılmaya çalışan ile eskinin geride kaldığını ve yeni bir milletin –Osmanlı milletinin-doğduğunu belirten kesim arasında geçer.

2.2.1.8.3. Aşk/Sevgi

İnsanın doğuşu kadar eski olan aşk-sevgi, mekân, kişi ve zamana göre değişim göstermeyen ontolojik kökenli bir edimdir. Aşk-sevgi *"İnsanın yaratıcı bir süreç içinde kendisinin bilincine vararak kendini tekrardan bulması*"(May, 1994: 11) dır.

'Yeni Turan' romanında aşk-sevgi, iki boyutludur. Bunlardan biri maksat aşkı, diğeri ise ferdi aşktır. Kaya ve Oğuz'un aşk-sevgisi romanda tutku, bağlılık, fedakârlık ve içtenlik değeri olarak ele alınır. Oğuz, Kaya'nın ruhuna, Kaya da Oğuz'un ruhuna aşkın taşıyıcılığı sayesinde ulaşır. Aşk ve sevgi bu yönüyle insani bir diğer insana, varlığa ve nesneye taşıyan evrensel kökenli bir bağlayıcıdır. Romanda Oğuz ile Kaya'nın aşkı, *"Ben'in kendi dağını aşarak"* (Kaplan, 1992: 236) bir yaşam biçimine dönüşmesini sağlar. Kaya'nın, Oğuz tutuklandığında onu kurtarmak için kendini feda etmek istemesi aşk ve sevginin karşılık beklemeden insanı ona sürdüğünü gösterir. Oğuz'un tutuklandıktan sonra asılmaması için gösterdiği direniş aşk-sevgi uğruna kendini feda eden kadının duygusal kırılmalarını gösterir.

"Şimdi kadın ayakta, gerçek bir kalp karşılaştırması ve soğukkanlılığı ve yanaklarından yuvarlanan sesiz yaşlarla, derin bir sızlayışla ve beğendiğim bir fedakârlıkla:

—Peki, haydi Oğuz'un salıverilmesini yazınız dedi." (s.51).

Hamdi Paşanın evlenme teklifini Oğuz'u ölümden kurtarmak için kabul eden Kaya, aşkının ve maksadının kadını olarak *"aşkın ruhsal sürecini simgeleştirmiştir."* (Gasset,

2005: 43). Bu süreçte Kaya, sevginin ve aşkın eriştirici gücü olarak hem maksat hem de maksada giden yolda ulaşılması gereken arzudur. Kaya, Oğuz'un vurulduğunu duyduğu an Hamdi Paşa'ya karşı düşman olması, Oğuz'a duyduğu aşkın dışa yansımasıdır.

"Dört yıl bu dokunuşa nasıl katlandığım hail el ile en sonunda vurdun! Yüzüme bakma ve ağlama! Ben Oğuz'u senin aşağılık kalbinin hiç anlayamayacağı bir aşkla seviyordum. Ben ta kalbimin gözlerini ilk açtığı sabahtan beri, onu canlı şeylerin güneşe ihtiyacı kadar büyük bir ihtiyaçla seviyordum." (s.123).

Kaya'nın Oğuz'a duyduğu aşk, kalbinin diğer insanlara karşı kapalı olması anlamına gelir. Zira aşk bir yönelim ve "*Benliğimizi tüm sıcaklığıyla saran*" (Tokpınar, 2001: 185) bir ateştir. Kaya'nın bütün benliği ile sevdiği Oğuz da Kaya'ya aşıktır.

"Ömrümde ilk defa en büyük tanrısal şey Kaya'yı sevmek, Kaya'nın sahibi olmak, olduğunu duymak." (s.117).

Aşk, Tanrı'nın insana verdiği en kutsal edim olarak insanları birbirine yaklaştırır. Nitekim Oğuz da aşkın verdiği özlem ile Kaya'yı sever ve ona sahip olmak ister. Oğuz'un Kaya'ya sahip olmak istemesi, aşkın ruhunda olan evrensel çağrıdır. Aşk, sahiplen(il)meyi, gerektirir. Bu yüzden Oğuz da bütün arzusu ile Kaya'yı sahiplenir. Romanda aşkın sahiplenme duygusu Hamdi Paşa'nın kişiliğinde de kendini gösterir. Küçüklüğünden beri Kaya'ya ilgi duyan Hamdi Paşa, aşkının ve sevgisinin büyüyüp yeşermesi için bütün oyunlara başvurur.

"Sizin yanınızda olmak. Sizin sahibiniz olmak, bunu istemek ve bunun için her fedakârlığı yapmak bence göklere çıkmak isteği kadar yüksektir." (s.49).

Hamdi Paşa'nın Kaya'ya olan aşkı, onun körleşmesine ve bu uğurda her şeyi göze almasına neden olur. Zira Kaya ile evlenme arzusu bu aşkın eyleme dönüşmüş halidir. Hamdi Paşa, Kaya'yı elde etmek ve onun aşkını kazanmak için birçok fedakârlık da yapar. Hatta onun için siyasî ve politik düşüncelerden dahi vazgeçer. Romanda aşk bu yönüyle değiştirici ve dönüştürücü bir olgu olarak ele alınır.

Romanda, maksat aşkı da önemli yer tutar. Kaya ve Oğuz maksatlarına âşık iki Yeni Turancıdır. İkisi de bireysel aşklarını maksat aşkı içinde eriterek ideal insan olma yolunda büyük adımlar atarlar.

"Uzun, yorucu, yalnız hayatımın bir tek aşkı oldu: O da Yeni Turan rüyasını benimle beraber görüp, benimle beraber hayatta bir eşini yapmak için çalışan Oğuz! Fakat Oğuz ve ben, rüyamızı ve idealimizi sevmekle rüyamız ve amacımız için yaşamakla birbirimizi yeteri kadar seviyoruz saydık…

Yeni Turan'dan başka amacımız var mı bizim? Aşkımızın bütün hareketleri Yeni Turan'a hizmet etmek," (s.49-50).

Aşkın bir maksatla bütünleşmesi, bireysel aşkın maksat aşkı içinde eridiğini gösterir. Kaya ve Oğuz için Yeni Turan ülküsünün yaşayıp yayılması onların bireysel aşklarından daha önemli hatta o aşkın büyümesi için gereklidir. Yazar, bireysel aşkı, maksat ve fikir aşkı etrafında birleştirecek kahramanların ideal insan imgesine dönüştürür.

"*Ey sevgili Turan, sevgili ülke, söyle sana yol nerede? Altı yüz yıl var, yabancı illerde, ırak yollarda, susuz yaylalar, gölgesiz dağlarda gezdin; kurak, çorak ülkelerde, kurak çorak ağaçlar gibi kurudun."* (s.27).

Kahramanların fikri aşkının tek yolu olan Yeni Turan, aşkın ve idealin yeniden yeşereceği bir ütopya olarak romanda herkesi kendine çağırır. Oğuz'un Yeni Turan aşkı, onun bu uğurda gece gündüz çalışmasını sağlar.

Romanda aşk ve sevgi, izleği kahramanların kendilerini gerçekleştirmesinde, maksada giden yolu bir eriştirici güç olarak ele alınır. Oğuz ve Kaya'nın ferdi ve fikir aşkı-sevgisi, bu yolda onların durmadan savaşmalarını sağlar. Oğuz, aşk(lar)ı "maksat ve bireysel" yüzünden vurulur ve ölür. Kaya ise bütün içtenliğiyle Oğuz'a ve Yeni Turan ülkesine koşar.

2.2.1.8.4. Kendi Olma(k) Sürecinde Kadın

Kadın, ontolojik olarak dünyaya kök salmamızı sağlayan bir değer olarak 'Yeni Turan' romanında ele alınır. Kadını iyi bir eş, iyi bir ana, iyi bir Müslüman ve iyi bir vatandaş olarak biçimlendirmeye çalışan Halide Edip, Yeni Turan ülküsü etrafında modern kadının modern bir eğitim almasını savunur. Kanbolat, *"Halide Edip, Türk feminist eyleminin isteklerini "Yeni Turan Partisi" kanalıyla dile getirir"* (Kanbolat, 1986: 33) diyerek romanın kadın sorunsalı üzerinde durduğunu belirtir. Halide Edip, "*Teali Nisyan Kulübü adı ile bir cemiyet kurmuştur. Bu kadın hareketlerinin de önemli adımını teşkil eder."* (Akgün, 1993: 43) ve kadınlık bilincinin oluşmasına katkı sağlanır. 'Yeni Turan' romanında da gelenlerine kadının toplum içindeki rolünü ve kadın hareketlerinin önemini kavratmaya çalışan yazar, kadını modern dünyanın kabul ettiği bir sosyal ve bireysel kimliğe dönüştürür**.** Böylece toplum temelde bir değişim yaşayacaktır. "*Bu eser, kadınların rey sahibi olacağı hayat ve insan münasebetleri kadınların makul ve muntazam olabileceği bir devri tahayyül ediyordu. Bilhassa Türk kadını kafa ve kalbindeki itidal ve cemiyete karşı muhabbetle dolu olduğu zamanın hasretini çekiyordu."* (Adıvar, 2008: 195). Yazarın kadınları ahlakî, kültürel ve düşünsel olarak eğitme ve değiştirme amacı, özünde toplumu değiştirme çabalarının bir sonucudur. Romandaki olayların kadın konusu temel alınarak işlenmesi, gerek kahramanların gerekse yazarın kadın olgusunu topluma aktarma amacını

içerir. Yeni Turan Partisi'nin feminist bir bakış açısıyla toplumda kişilikli kadın kitlesi oluşturma projesi, kadının eğitimi, modern yaşam biçimi siyasî politik açıdan özgürleşmesini içerir. Yazarın kendinin de bir kadın olduğu göz önüne alınacak olursa kadının körelen bilinçlerinin inşasında ne kadar önemli bir yere sahip olduğu görülür. Feminel olarak *"Kadının ruhu ve duygularını oldukça başarılı bir şekilde tahlil eden"* (Tanzimat'tan Bugüne.., 2003: 13) roman, kadını sosyal anlamda bireyselleştirip onun hayata aktif olarak katılmasını sağlar.

Romanda kadınların evrensel normlarda toplum tarafından kabul görmesi, kadının yok sayılan toplumsal rol ve kimliğinin ona tekrardan verilmesinin bir ürünüdür. Kaya, "*Yeni Türk kadını imajı, erkekle beraber mücadele veren, fedakâr"* (Acun, 2007: 93) yeni ve farklı bir kadın kimliği olarak Yeni Turan Partisi'ne hizmet eder. Bu noktada kadın kendi kimliği ile *"kendi olmak… kendi kimliğini ve konumunu kollama ve ölçüp tartma bilincine*" (Eroğlu, 1988: 33) kavuşmuş olması ile ölçülür. Kendisi olmak ve kendi rolünü topluma kabul ettirmek feminist bir bakış açısına sahip olan Yeni Turan Partisi'nin projesidir.

"Yeni Turan kadınları da okutuyor, kadınları erkeklerin yanı başında çalıştırıyordu. Yeni Turan kadınlarının kıyafetleri de sadeleşmiş, değişmiş, modaya hiç uymuyordu. Fakat yarattıkları Türk ve İslam dünyası ile ilgili bir biçim almıştı. Şimdiki kadınlar, ince, zarif, sanatkâr çarşafları ve tuvaletleri ile evlerinin bir süsü, erkeklerinin sevda amaçları olmakla kalan kadınlarımıza karşılık Yeni Turan'ın öğretmenlik eden, ağırbaşlı, karakterli hastabakıcı yetişen, bir muharebe olur olmaz Arap savaşçıları gibi Mehmetçiklerin yaralarını sarmaya giden…

Bir süsten, değerli bir biblodan birden bire yaralı, çalışkan bir toplum elemanı, bir ana, bir arkadaş, bir her şey olan kadınları itiraf ederim ki beğeniyordum." (s.17-18).

Adıvar'ın toplumsal açıdan değer yitimine uğrayan kadını sosyalleştirme çabası, kadını bir biblo ve bir süs aracı olarak görenlere karşı bir protesto niteliği taşır. Erkekle beraber hayata katılan kadın, sosyal bir varlık olarak üretim, siyaset, politika ve eğitime katkı veren bir kimlik kazanır. Hatta dernekler kuran ve bu dernek sayesinde topluma yardım eden bir kimliğe bürünür. "Yeni Turan Yardımsever Kurumu" kadınların kurduğu ve idare ettiği bir dernek olarak kadının kendisine görev verildiği zaman neler yapabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Romanda Kaya, Yeni Turan kadınlarının öncüsü olarak ideal bir kimlikle ele alınır. Kaya'nın ideal Türk kadını profili ve Türk milleti için yaptığı çalışmalar, etrafındaki erkekleri ona hayran bırakır ve Yeni Turan Partisi'nin rakibi olan Yeni Osmanlı Partisi korkutur. Kaya, ideal bir kadın olarak ülkesinin birçok

yerini gezer birçok okul açar ve okuma yazma bilmeyenlere okuma yazma öğretir. Aynı zamanda siyasî-politik açıdan da Yeni Turan Partisi'nde bir kadın olarak kendine yer edinir.

"...gelen kadın Yeni Turan kadınlarında ahlakî ve sosyal bir devrim yapan; kadınları bir et, bir makine halinden çıkarıp erkeklere temiz, çalışkan bir arkadaş, çocuklara ve memlekete bir ana, bir mürebbi yapmak için çalışan kadındır." (s.28).

Adıvar, Kaya'nın kimliğinde bütün Türk kadınlarının toplumda olması gereken yapısını çizer. Kadını erkeğin yanında ideal bir arkadaş, çocukları yetiştiren eğitimli bir anne-öğretmen olarak görevlendirir. Yeni Turan Partisi, seçimleri kazandığında kadınlara okuma-öğrenim şansının verilmesi için büyük bir çaba harcar.

"...Yeni Turan'ın içimden beğendiğim medenî bir cesaretle kadınlarını ahlak ve mevki bakımından yükseltmek, onları şaşılacak ve özenilecek bir hale sokmak için gösterdikleri gayret pek de bir takım cahil halkı memur edecek biçimde değil." (s.42).

Kadına manevî ve ahlakî bakımdan medenî devletlerin verdiği değeri vermek, Yeni Turan Partisi'nin feminist bir bakışla kadına kişilik ve karakter kazandırma çabalarının bir ürünüdür. Nitekim bu gelişmeleri kabul etmeyen ve kadının siyah çarşaf içinde evin bir süsü olarak kalmasını isteyen kimseler, evrensel anlamda bir milletin tükenişini hazırladıklarının farkına varmaz. Kadınların hayata katılmasını, eğitim olarak erkeklerin yanında çalışmasını körelmiş bilinçleri kabul etmeyenler, kadını toplumda hep öteki olarak algılar. Yeni Osmanlı Partisinin kadına eğitim vererek medenileşmesine karşı oluş hep bu yüzdendir. Halide Edip, *"Türk kadının en üstün meziyeti olan canla başla çalışma özelliğini ortaya koyabildikleri yeni bir Türkiye özlemini dile getiriyor."* (Adıvar, 2005: 332).

'Yeni Turan' romanı, feminist olguların ele alındığı ve bunun neticesinde kadına kişilik kazandırma çabalarının bir birleşimidir. Kadını bir eş, iş arkadaşı ve anne olarak eğitmeyi ve topluma katmayı amaçlayan Yeni Turan ülküsü, *"Sevgili Yeni Turan ülkesine"* giden yolların başında gelir. Bu yüzden yazar kadını eğiterek toplumun geleceğini tekrardan Yeni Turan ülküsü ve ideolojisi çerçevesinde yeniden kurmaya çalışır.

2.2.1.8.5. Millî Bilincin Dirilişi

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra büyük devletlerin Balkanlarda milliyetçilik duygularını kullanarak insanları kışkırtması sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçülük ve Osmanlıcılık fikri gelişmeye başlar. *"Bu farklı fikri hareketlerden yola çıkarak kendi benliğinde bir senteze alaşma(ya)"* (Aktaş, 2007: 244) çalışan insanların içinde bulunduğu durumu ortaya koyan eser, toplumu yenide inşa etmenin yollarını arar. Bunun neticesinde millet, yok oluşa giden süreci yavaşlatıp kendi lehine çevirmeye çalışır. Ziya Gökalp'ın başında olduğu Türkçülük akımına mensup sanatçılar, kendi değerlerine sahip

çıkarak kendi değerlerini büyük Turan ülküsü etrafında inşa etmek için Türk ocağı bünyesinde çalışmalar yapar. Bu çalışmaları yakından takip eden Halide Edip de Türkçülük anlayışını millî bilinç ekseninde 'Yeni Turan' romanında kaleme alır. *"Gerçekten Gökalp'ın etkisi çok belirli olarak görülen bu eser, gerek gerçekleşmesi istenen idealler gerekse olayların geçtiği tarihler olarak verilen yıllar bakımından o günlerin düşüne göre tamamen geleceğe ait bir eserdir*." (Önertoy, 1984: 252). Türk ulusunda Türklük ve millî bilinci oluşturarak bu ulusun kendi kendini idare etmesinin ve birlik yolunun millet olarak bilinçlenmeden geçtiğini ortaya koyan yazar, Türkiye sınırlarında yaşayan bütün unsurları aynı ideal etrafında birleştirerek yeni ve güçlü bir devlet yaratmayı amaçlar. Bu devletin merkezi birleştirici gücü ve programı Yeni Turan ülküsünden geçer. Romanda bütün asli kahramanlar, Yeni Turan ülkesinin yolunu arayan ve insanları o yola çıkarmaya çalışan kişilerdir. Oğuz'un Yeni Turan ülküsü, millî bilincin simgesi ve uyanışı, Kaya'nın milleti bilinçlendirmek için açtığı okullar körelen hafızaların yeniden inşası için atılan adımlardır. 'Yeni Turan' romanı, Türk milletinin millî bilincini amaçlayan siyasî-politik bir program olmasının yanında, ataların ruhlarını da hal zamanında yeniden diriltmeyi amaçlar. Osmanlı İmparatorluğunun yönetim biçimindeki zaaf, eksiklikler ve Türklerin imparatorluk içinde sadece askeri zümre olarak görülmesi, romanda temel izleğin millet ve vatan sevgisi etrafında birleştirilmesini gerektirir. Yazar, Yeni Turan idealini, "Âdem-i Merkeziyet" yönetim biçimi ile tekrardan yapmaya çalışır. Bu yönüyle Ziya Gökalp'ın Turan ülküsünden farklılık gösterir. Romanda Oğuz'un milleti bütün unsurlarıyla tek vücut haline getirme çabaları, federasyonlu yönetim biçiminin medeni yaşama hakkıyla bütünleştirilerek vatanın kapsayıcı ve bütünleyici gücü vurgulanır. Millî bilincin, medeni, ahlakî ve vatan değerleri etrafında toplayan yazar, evrensel bir proje ortaya koyar. Ziya Gökalp'ın Turancılığı ise kültür ve medeniyet yönünden ortak Oğuz Türklerinin birleştirilip uzakları kan bağı ile tek vücut haline getirmektir. Bunun için ise her iki görüşe göre millî bilincin ve millî benliğin Türkiye sınırları içinde ve dışında kurulması, uyandırılması gerekir. Gökalp *"Halide Edip Hanım Yeni Turan adlı eseri romanı ile Türkçülüğe büyük kıymet verdi."* (Gökalp, 2004: 14) diyerek millî ve Türk bilinci açısından eserin önemini vurgular. Aynı zamanda kendi Turan anlayışını ifade ettiği "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında *"Turan kelimesi Türkler demek olduğu için sadece Türkleri içine alan birliğin adıdır."* (s.26) millî olarak güçlenme en önemli unsurdur. Çağ değiştiği için savaşlar artık cephede değil ekonomik yönde kazanılması ve bu yüzden dışa bağımlılığı azaltarak kendi ekonomimizi oluşturmak gerektiği vurgulanır.

"Yeni Turan birçok patırtı ettiği millî ekonomi kurumları yalnız küçük emniyet sandıklarını açmakla kalmıyor, her Yeni Turanlı da her dakika kesin bir fikri ve ekonomik hayatı yaratmaya çalışıyordu." (s.22).

Ekonomik yönden millî olana yönelme, ülkeyi yeniden inşa etmenin başlıca unsurudur. Yazar bundan ötürü millî ekonomi anlayışının üzerinde ısrarla durarak Türkiye'nin ekonomik yönden bağımsız, kendi kendine yeten bir ülkeye dönüşmesini amaçlar. Asım'ın Erenköy Yeni Turan Yurdu hakkındaki düşünceleri, mekâna yansıyan insan ruhunun, millî bir bilinçle nasıl işlendiği, şekil aldığını gösterir. Kültürel ve geleneksel değerler açısından Türk milletinin ruhunu yansıtan yurt, kültürel değerlerin ve atalar ruhunun sanata dönüştüğü sembolik göndergeli bir mekândır. Bu mekân sayesinde orada yetişen gençler, gerek yaşayış gerekse düşünsel anlamda tamlık bilincine ulaşırlar.*"Üst kısmından başka her şey ıhlamurdan yapılmış, kapıları Selçuk Türklerinin oymalarıyla pek ustaca değilse bile gerçekten kişisel ve özel suretle işlenmişti. Bu yurtların, bu gibi ayrıntıları Türk sanatlarını diriltmek için uğraşan Yeni Turan gençleri tarafından yapılıyordu."* (s.23) diyerek Halide Edip'in 'Yeni Turan' romanındaki Turan anlayışı ile arasındaki farkı belirtir.

'Yeni Turan' romanında millî bilinç siyaset üstü bir değer olarak ortaya konur. Oğuz ve Kaya'nın roman boyunca giriştikleri fikri ve eylemsel durumlar, romanın başından sonuna kadar vatan, millet ve Türklük bilinci oluşturma çabalarını içinde barındırır.

Romanda millî bilinç ilk olarak dil bilinci, eğitim geçmişte yaşanmış olaylar, tarih bilinci ve benlik bilinci olarak romanda ortaya koyar. Çünkü *"dil tarihsel bir varlık alanıdır."* (Mengüşoğlu, 2005: 250). Yazar, millî bilinci her şeyden önce bir dil bilinci ile okuyuculara sunar. Asım'ın Erzurum kaymakamı Sabih ile konuşması sırasında kullandığı "monşer" kelimesini eleştirir.

"—Hayır monşer, hem başbuğ nedir, şu sizin "lider mi?"

Onun da Yeni Turan damarı kabardı.. Sertçe:

—Bir kere monşer deme, rica ederim. Bu yabancı kelimeler sinirime dokunuyor."

(s.20)

Sabih'in, Asım'a gösterdiği tepki Yeni Turan'ın ve o yolda ilerleyenlerin millî refleksleri göstermesi açısından önemlidir. Zira dil milletin en önemli birleştirici, taşıyıcı ve koruyucu kimliğidir. 'Yeni Turan' her şeyden önce bir dil bilincine sahiptir. Bu açıdan romanda dil, millî bilincinin önemli simgesi ve *"ben olmanın anlamı"* dır. (Taşdelen, 2004: 78) Aynı zamanda millî bilincin en önemli unsurudur. 'Yeni Turan'ın millî ekonomi planı, döneminde ekonomik yönden Yeni Turancıların benlik bilinci, millî olanın tekrardan

diriltilmesiyle *"bilinçliliğin kökenine*" (Watts, 1996: 117) dalar. Türklerin atalar ruhunu diriltmeye çalışan Oğuz, tarihsel bir bilinçle bunu musiki, yaşam biçimi ve hayata katış şekli olarak Yeni Turan ülküsü çerçevesinde simgeleştirir. Böylece Yeni Turan gençlerin benliklerini kendi olama yolunda tekrar harekete geçirir.

Romanda Mevlevî tarikatına mensup gençlerinin icra ettiği musiki, kültürel yönden Türk insanını kendilik değerlerine ve millî olana çağıran bir metafordur. Yazar kültürel ve geleneksel değerleri millî bilinç ekseninde eriterek medeniyet ve insan arasında koparılmaz bağları, kendilik merkezinde evrensel anlamda yeniden kurmaya çalışır.

"Neylerin ince derin bir girişinden sonra bu on iki genç Türk göğsünden, çeşitli seslere ayırarak, güzel bir ahenk yapan bu taze ruh çağlayanlarıyla Yeni Turan, bütün binaları, kadınları ve toplumsal kurumları ile ruhunun çıplak sadeliğinden kopmuş bir mabedi üflüyordu." (s.26).

Milletinin kültürü, yaşayan biçiminin sese ve melodiye dönüştüğü Mevlevi musikisi, Türk milletinin tarihsel anlamda kendine varlık bulduğu sanatsal bir faaliyettir. Yazar Türk musikisini Yeni Turan gençlerine dinleterek onların millî reflekslerini diri tutmayı amaçlar. Zira romanda musiki, *"millî varlığımızın bir parçası"* (Kaplan, 1985: 32**)** ulus ve insanların ruhlarını birbirine bağlayan geçmişteki deneyimleri içinde barındıran bir değerler bütünüdür. İnsanları geçmişine bağlayan musiki, onları ataların diyarına davet eden bilgelik içeren bir simgedir.

Romanda bir tarih sürecinin ürünü olan Türklük ve millî benlik bilinci, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan tüm ulusları Türklerin atalarından miras olarak alıp günümüze kadar getirdiği yaşa ve yaşat prensibi etrafında birleştirerek bize evrensel öz normlarında kendimiz olmayı salık verir.

Halide Edip, kahramanlarını "ben" yerine "biz" kavramı etrafında birleştirerek ortak bir kültür, kader ve bilinç etrafında toplamaya çalışır. Bu yüzden romanda Türklerin geçmişi, yaşam biçimleri ve simgeleri taze tutularak gençleri atalarından yurdu olan Yeni Turan ülkesinde ve ülküsünde götürme amaçlanır.

2.2.1.8.6. Modern Toplumun İnşasında Eğitim Sorunu

Halde Edip Adıvar, eğitim yoluyla modern bir toplum yaratabileceği düşüncesini bütün eserlerinde sıklıkla vurgular. Kendisi de bir eğitimci olan ve eğitim faaliyetlerinin bütün Osmanlı İmparatorluğu içinde yayılmasını sağlayan yazar, bu suretle Suriye-Lübnan-İstanbul gibi ülkelerde eğitim faaliyetlerinde bulunur. Bu faaliyetler esnasında raporlar hazırlayan ve kızların da okumasının gerektiğini belirten sanatçı, pedagojik bilgilerini romanlarında eğitim meseleleri üzerinde durarak belirtir. *"Dikkatini eğitim reformu üzerine*

yoğunlaştıran Edip, kız okulları kurmayı amaçlayan çalışmaları dolayısıyla bir süre Suriye ve Lübnan'da yaşadı." (Kazan, 1995: 38).

Yazarın kadın merkezli eğitimin ülke sathında yapılması için gösterdiği çaba, Anadolu'nun yoksul insanına okuma ve yazma hakkını verme ideali ile büyük bir düşünsel varoluşa dönüşür. Yazar, kadını eğiterek, aile ve Türk toplumunun yapısını güçlendirmeyi arzular. Türk gençlerini eğiterek modern toplum yaratma çabasında olan yazar, geleceğe ilişkin umutlar, eğitimin öncelenmesi ile hem ülkenin hem de evrensel anlamda insanın yeniden modern şekilde inşa edilmesini amacını güder.

Halide Edip'in 'Yeni Turan' romanında eğitim, insan, aile ve toplumu yeniden inşa edecek bir sistem olarak ele alınır. Ancak bu yapılırken eğitimin modern ve millî olması şarttır. Ülkedeki aydın bilinçli gençlerin, millî bir eğitimden geçirildikten sonra toplumun siyasî ve sosyo-ekonomik yönden ilerleyeceği ve eski gücüne kavuşacağı düşüncesi, "Yeni Turan Yurtları" ve Cuma okullarının hızlı bir şekilde örgütlenerek çoğalmasına bağlıdır. Böylece ülke kendi millî reflekslerine bağlı kalarak yeni ve aydınlık bir kuruluş evresine girecektir.. *"Bu okullar, tarihi zaman içinde kazanılan millî değerler ile modern dönemlerin iç dinamiği olarak bilinen iş yapma iradesi ve hayata yönelik eğitimi bir araya getirir."* (Aktaş, 2007: 263). Bu okullar ve eğitim anlayışı ile toplumun ortak bir ideal doğrultusunda şekil alması amaçlanır.

'Yeni Turan' romanında eğitim, "yeni insan" yaratma amacının bir sisteme oturtulması amaçlar. Romandaki asıl karakterler bu yolda durmadan savaşır ve partilerinin siyasî ve politik propagandalarını bunun üzerine kurar. Oğuz, Kaya, Sungur ve Ertuğrul'un aldıkları eğitim, bu kişilerin roman boyunca aklı, modern olanı ve millî olanı savunmalarını sağlar. Zira bu kişiler düşünen, aklı ve geleneksel değerleriyle dünyayı yeniden anlamlı kılan *"yeni insan"* profilidir. *"Yeni Turan romanında ilk sağlam eğitimi aileden alan çocukların ülke sorunlarında daha duyarlı oldukları ortaya konmuştur."* (Uyguner, 1994: 57-58) diyen Uyguner, toplumun ilerlemesi ve gelişmesinde aile ve eğitim sisteminin önemini belirtir.

Meşrutiyet dönemindeki eğitim sisteminin yozlaşması, gelenekçi ve gerici aydınların eğitim sistemini sömürmesi, aydınlık ve modern bilince ve evrensel eğitime önem veren kişiler arasında çatışmaya neden olur.

Oğuz ve Kaya'nın kadınların okutularak yaşama katılması için giriştikleri mücadele, eğitim yoluyla Yeni Turan ülküsünün geleceğe aktarılmasını amaçlar. Bu sayede toplum kendini yeniden inşa edecek ve ülke üretime geçecektir. Aynı zamanda topluma millî ve dini değerleri öğreterek ahlakî yönden güzel bir toplum yaratılacaktır.

"Bir mahalle yoktu ki, orada Yeni Turan'ın kurduğu sade, salaş bir salonda, gene bu kadınların idare ettiği, çocuklara dini, ahlakî yararlı bilgi veren bir Cuma okulu bulunmasın!" (s.18).

Romanda Cuma Okulları, toplumun fertlerinin yetiştirildiği, modern eğitimin kendi değerlerimizle birleştiği eğitim kurumlarını simgeler. Yazar bu okullarda da modern eğitimin yanında ahlakî eğitimin verildiğini belirterek, eğitimin sadece bilgi vermeyi amaçladığını aynı zamanda toplumu eğittiğini belirtir. Toplumu bilinçlendirme ve özgür bir şekilde modern eğitim verme çabası, eğitimci olan Oğuz ve Kaya'nın tek idealidir. Bu ideal aynı zamanda dini değerlerine millî olanla bütünleşmesiyle Yeni Turan insanını yaratır.

"Yeni Turan okulları ilk güçlü tutucu şeklini almış olmakla beraber, resmî okulların yetiştirdiği dinsiz gençlere karşı tamamen uygar olmayı İslamlığa aykırı görünmeyen, bütün hayat görevleri ve uygarca eğlenceleri arasında bile ibadete yer veren gerek dindar, bir olay Yeni Turan genci vardı." (s.19).

Yeni Turan ülküsü, İslamî değerlerle bütünleştiren Yeni Turan okulları, Türk insanının yozlaşan dini değerlerini yeniden inşa etmeyi amaçlar. Burada *"İslamiyet'in medeniyete mani olacak bir din olmadığını ispat etmektir. Romanda kurgulanan dünyada gerçekleştirilen bütün faaliyetlere İslam'ın medeniyetin gelişmesini engel olmadığı"* (Erbil, 2008: 172) ortaya koymayı amaçlar.

Sonuç olarak Halide Edip, 'Yeni Turan' romanında modern bir eğitimle Yeni Turan gençleri yetiştirmeyi amaçlar. Yeni Turan Partisi eğitim politikası her şeyden önce toplumun yapı taşı ve geleceği olan kadınımızı eğitmek böylece aile kurumunu ayakta tutmak bu aileden meydana gelen çocukları ise *"yeni insan"* olarak ülkenin kalkınmasında ve ilerlemesinde hizmet yolunda kullanmayı amaçlar.

2.2.2. Ateşten Gömlek

2.2.2.1. Romanın Kimliği

'Ateşten Gömlek' romanı, Kurtuluş Savaşı yıllarında yazılan bir eserdir. 1922 yılında İkdam'da tarafından tefrika edilmiş olan 'Ateşten Gömlek', 1923 yılında İstanbul Teşebbüs Matbaası'nda kitap haline getirilmiştir.

Roman, yayımlandıktan sonra birçok dile tercüme edilmiştir. İngilizce çevirisi bizzat Halide Edip tarafından yapılmıştır. Eser, İngilizceye çevirilince Goldwyn Pictures Corporation M.Y Firması, filme almayı teklif etmiş ancak bu gerçekleşmemiştir. (Enginün, 1989: 65).

'Ateşten Gömlek', 1923 yılında İstanbul Teşebbüs Matbaası tarafından basıldıktan sonra Atlas Kitabevi, Özgür Yayınları ve en son olarak 2008 yılında Can Yayınları tarafından basılmıştır. Biz bu çalışmamızda Can Yayınları'nın 2008 baskısını kullandık.

2.2.2.2. İsimden İçeriğe

'Ateşten Gömlek', Türk edebiyatında Millî Mücadele'yi konu alan ilk roman olmasından dolayı çok büyük bir öneme sahiptir. Eser, Türk milletinin Millî Mücadele yıllarında gösterdiği azim, inanç ve fedakârlıkları nesnel bir şekilde ele alması dolayısıyla Türk İstiklal Savaşı'nın bir destanı, metinleşen yüzüdür.

Kitabın isim babası, Yakup Kadri'dir. Yakup Kadri, *"Ateşten Gömlek adında bir Anadolu romanı yazmakta olduğunu söyledi. Ben de zihnimde bir Anadolu romanı tasarladığım için o kendi romanı bitirmeden bu isimde benim öyle bir roman yazacağımı söyledim."* (Adıvar, 2008: 196) der.

'Ateşten Gömlek', Kurtuluş Savaşı'nda kendini ateşe atan Türk insanın öyküsüdür. Ateş gibi yanan bedenler, bireysel ve vatan aşkı ile yanıp kendilerini ideal olana dönüştürmelerini konu alır. "ateş gömleği" giyen her kahraman giydiği bu gömlekle yeni ve ideal bir insana dönüşerek kendi oluş serüvenlerini tamamlar. Zira ateş, insanı değiştirip dönüştüren yakıcı ve diriltici bir güçtür.

2.2.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Ateşten Gömlek' romanı, çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır Roman, *"Hatime"* bölümüne kadar kahraman-anlatıcı bakış açısı, *"Hatime"* bölümünde ise Tanrısal bakış açısı kullanılır. Bu bölümde Tanrısal anlatıcı, Peyami'nin ölümünü okuyucuya aktarır. Bu yönüyle eser, çoklu bir bakış açısı kurulmuştur.

Eserin merkez karakteri olan Peyami, romanda kahraman-anlatıcı olarak olayları anlatır. Peyami'nin romanın genelinde kullandığı "ben-anlatım" biçimi, esere teknik bakımdan zenginlik katar. Zira bu "*Bakış açısında kaleme alınmış eserlerde kahraman anlatıcı ön plandadır. Eser boyunca onun zaman içinde değişerek gelişmesi anlatılabileceği*

gibi, önce hayatının belirli bir dönemi nakledilir." (Aktaş, 2000: 94). Romanda olaylar Peyami'nin hatıra defterinden kendi ağzıyla okuyucuya aktarılır. *"Hikâyemin başladığı ana kadar silik, cansız bir Hariciye memuru idim*." (s.17) şeklindeki cümleden itibaren anlatıcı-kahraman, Peyami, "I. tekil kişi olarak" kendi ağzından olayları anlatmaya koyulur.

Eserin vakasını hem yaşayan hem de değerlendirerek anlatan Peyami, kendi iç dünyasını ve çevresiyle olan ilişkisini bir öz eleştiriye tabii tutarak okuyucuya anlatır.

"Fakat bu romanda ben, yeryüzündekileri alâkadar edecek insanlardan bahsedeceğim. Ben daha daimî bir dert ortağı istiyorum. Benim dünya seyahatim artık fazla uzamayacak, vasıl olacağım yerde kendimden bahsedecek bir ruh bulmak isterdim." (s.17).

Anlatıcı konumunda kahraman-anlatıcı Peyami, romanda ilk önce kendi kişiliğini, psikolojisi ve sosyal çevre ile olan ilişkisini okuyucuya aktarır. Bu kısımlarda okuyucu anlatıcının kimliğiyle hiçbir aracı olmadan karşı karşıya gelir. Onun ruh halini derinlemesine tanıma fırsatı bulur. Anlatıcı konumundaki Peyami'nin dünyaya bakışı ve tavrı okuyucunun zihnine direkt olarak yansıtılır. Kendisini basit ve silik bir insan olarak gören "ben anlatıcı", karakterleri kendi dünya görüşünün süzgecinden geçirerek kimlik kazandırmaya çalışır.

"Ayşe'nin gözlerinden bu akşam İhsan'la yalnız kalmayı istemediğini muhakkak doğru anlamıştım. Ya yanılmışsam." (s.64).

Anlatıcı, İhsan ile Ayşe arasındaki ilişkiyi kendi sınırlı bakış-görüş ve sezişine göre aktarır. *"Ya yanılmışsam"* ibaresi anlatıcının sınırlı bir güce sahip olduğunu romandaki karakterlerin düşüncelerine, bilinçlerine, sınırlı hâkim olduğunu kanıtlar.

'Ateşten Gömlek' romanı, otobiyografik bir özellik taşır. Kahraman-anlatıcı tarafından anlatılan olaylar, anlatıcı konumundaki Peyami'nin, anda ve geçmişte yaşadığı durum ve olaylardan oluşur. Peyami şimdiki zamandaki durumunu "*Şimdi Ankara Cebeci Hastanesi'nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum."* (s.18) şeklinde anlatır. Anlatıcı daha sonra geriye döner II. Meşrutiyet yıllarında başlayarak Sakarya Savaşına kadar yaşadığı olayları aktarır.

Kahraman-anlatıcı, öykü zamanına geçmişe dönerek olayları kendi bilinç eksenine göre yorumlar. Böylece anlatıcı hem olayın yaşadığı devirdeki oluşumunu, hem ferdi geçmişini, hem de zamana ait özellikleri okuyucuya aktarır.

Romanda Halide Edip, özet, iç çözümleme, diyalog ve mektup teknikleri kullanılır ve bu teknikler sayesinde sınırlı görme ve sezme gücünü genişletir. Kahraman-anlatıcı konumundaki Peyami'nin Ayşe ile ilgili geçmişteki ilişkileri yine kendi ağzından özetlenir. Böylece Ayşe ile ilgili organik bağ gerçekçi olarak okuyucuya sunulur.

"Galiba on iki sene oluyor, annem beni evlendirmek istedi ve kızı İstanbul'a davet etti. Aman Yarabbim… Adı Ayşe olan İzmirli bir kız." (s.20).

Peyami'nin, ağzından aktarılan geçmiş yaşama dönük bu bilgi, bir özet niteliği taşımasının yanında sıcak ve samimi anlatılış biçimiyle de okuyucuyu kendine çeker. Böylece okuyucu kahramanın önceki yaşamındaki eksik yönleri tamamlamış olur.

Anlatıcının iç çözümleme tekniğine kullandığı yerlerde kahramanın ruhsal-psikolojik dünyası okuyucuya tanıtılır. Burada amaç kahramanın iç dünyasını ve bilincinde tasarladıklarını okuyucuya aktarma arzusu vardır.

Sonuç olarak 'Ateşten Gömlek' bir "ben" romanıdır. Merkezde yer alan anlatıcı-Peyami, olayları kendi görüş açısına göre aktarır. Onun defterine yazdığı ve aktardığı olaylar, romanın sonunda *"Tanrısal anlatıcı"* tarafından bir hayal unsuru olarak adlandırılsa da o bu kurduğu hayalle bütün Türk milletinin yaşamış olduğu sıkıntıların bir sözcüsü olur.

2.2.2.4. Olay Örgüsü

'Ateşten Gömlek', on iki bölüm ve bir "Hatime"den oluşur. Roman, Peyami'nin anılarından oluşmasından dolayı Peyami, hem olayların anlatıcısı, hem de yaşayanıdır. Eserde, Peyami'nin yaşamış olduğu değişim ve dönüşümler, dönemin şartları göz önünde tutularak ele alınır. Çerçeve vaka halkasından oluşan romanın olay örgüsü, üç bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Peyami'nin Sakarya Savaşı'nda yaralanması ve bunun sonucunda tedavi için Ankara'daki Cebeci Hastanesi'ne yatırılması. (Peyami'nin öyküleme zamanındaki durumu, hayatı).

-Zamanda geriye dönüş tekniğini kullanarak Peyami'nin geçmişteki hayatı hakkında bilgi verilmesi.

-Peyami'nin, İstanbul'un Şişli semtindeki yaşantısının Cemal'ın devreye girmesi ile yavaş yavaş değişmesi.

-Peyami'nin, Cemal ile beraber gezdiği sırada İhsan ile karşılaşması. Bu karşılama sonrasında Peyami'nin Cemal ve İhsan'ın düşüncelerinden etkilenmesi.

-İşgal güçlerinin İstanbul'u harap etmelerinin Peyami üzerindeki olumsuz etkisi yaratması. Yunanlıların 15 Mayıs 1915'te İzmir'i işgali etmeleri üzerine Ayşe'nin, çocuğunu ve kocasını kaybedip İstanbul'a gelmesi.

-Peyami'nin, İtilaf güçlerinin yerli halka karşı tutumunu kınaması ve rıhtımdaki insanların içinde bulunduğu duruma üzülmesi

-Peyami, İhsan ve Cemal'in Sultanahmet Mitingi'ne gitmesi. Orada onlara Ayşe'nin de katılması. Sultanahmet Mitingi'nin kahramanlar üzerindeki etkisi.

-Ayşe'nin, Peyamilerin evinde yaşamaya başlaması. Orada Peyami'nin annesi, Salime Hanım ve Mister Cook'u yakından tanışması. Ayşe'nin, Peyami ve diğer kahramanların gözünde yükselmesiyle İzmir'in bir simgesi haline gelmesi.

-Peyami'nin annesi ve onun düşüncelerine sahip kişilerce çatışan Ayşe'nin, Peyamilerin evinden ayrılarak Gedikpaşa'da bir eve taşınması.

-Peyami, İhsan ve Cemal'in, Ayşe'nin evinde buluşarak vatanın içinde bulunduğu durum hakkında neler yapılacağı hakkında kararlar almaları.

-İhsan'ın Anadolu'ya geçme kararı almasıyla Ayşe, İhsan ve Cemal'in Anadolu'ya gitmesi. Peyami'nin ise bu esnada hastalanarak yatağa düşmesi.

-Hastalığı neticesinde Ayşe ile iletişiminin kopan Peyami'nin, Ayşe'ye tekrardan ulaşma çalışması.

-Peyami ile Ayşe'nin, "ateşten gömleği" giyip vatan ve millet uğruna savaşmak üzere Anadolu'ya geçmek için yola koyulması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Peyami ile Ayşe'nin, Millî Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçmeleri: Anadolu'nun Kurtuluş Savaşı'na hazırlanışı.

-Ayşe'nin, Ahmet Rıfkı eşliğinde yaptığı yolculukta Ahmet Rıfkı'yı yakından tanıması ve ona hayranlık duyması.

-Peyami ile Ayşe'nin, İhsan tarafından karşılanması. Yolculuğun İhsan ve Ahmet Rıfkı eşliğinde devam etmesi.

-Ayşe'nin Anadolu'ya geçerek hemşirelik görevinebaşlaması.

-İhsan ve Peyami'nin, Ayşe'ye karşı hislerinin yoğunlaşması, Peyami'nin, İhsan'ı kıskanması, İhsan'ın ise Ayşe'ye duyduğu aşktan dolayı Ahmet Rıfkı'yı kıskanması.

-Peyami'nin, Millî Mücadele sırasında ruh çatışmaları yaşayan kişilerin aşklarını vatan ve millet yolunda ikinci plana atmalarına karşı tutumu. (Kendiliğinin ve "ateşten gömleğin" farkına varma)

-İhsan'ın, Kezban'ı genç bir kadın olduğu için kendi askeri kuvvetleri içine dâhil etmemesi.

-Kezban'ın, İhsan'a duyduğu aşktan dolayı Ayşe'yi kıskanması.

-Peyami'nin zabıt vekili olmak için İhsan'ın yanında kalıp sıkıcı bir eğitimden geçmesi. Bu esnada Ayşe'nin Eskişehir'e gitmesi.

-Peyami'nin, Mehmet Çavuş'u tanıması. Mehmet Çavuş'un bir çeteci olarak düşmana ve padişaha karşı kini, düzenli orduya karşı tutum takınması.

-Peyami ile Mehmet Çavuş'un, İhsan tarafından Kandıra yakınlarına gömülü silahları bulup getirmeleri için görevlendirilmesi.

-Peyami ile Mehmet Çavuş'un, cephaneyi kağnılara yükleyerek İhsan'a getirmek için yola çıktıklarında Kezban ile karşılaşması. Mehmet Çavuş'un, Kezban'ı İhsan'ın yanına getirmesi.

-Mehmet Çavuş'un, Kezban'a âşık olması ve Kezban'ı İhsan'dan kıskanması. Mehmet Çavuş'un, İhsan'ı zor durumda bırakmak için halkı Millî Mücadele aleyhinde kışkırtması ve bunun sonucunda İhsan ile Peyami'yi pusuya düşürerek esir alması.

-Peyami'nin düştükleri pusu sonrasında yaralanıp için Eskişehir'e gönderilmesi. Eskişehir'den sağlığına kavuşan Peyami'nin, Ankara bulunan Müdafaa-i Millîye tayin edilmesi ve sonrasında I. İnönü Savaşı'nın bitmesiyle İnebolu'ya geçmesi.

-Ayşe'nin, Eskişehir'de meydana gelen olayları ve Türk askerinin vermiş olduğu mücadeleleri mektup yoluyla Peyami'ye aktarması. Peyami'nin, Ayşe'ye, İhsan'a, Cemal'e ve Türk askerine karşı duygularının bir kat daha artması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Peyami'nin, Sakarya Savaşı'na katılmak için Ankara'daki Müdafaa-i Millîye'den ayrılmak istemesi. Bu hususta girişimlerde bulunarak fotoğrafçı ve mütercim görevini üstlenerek cepheye koşması.

-Peyami'nin cephede Başkomutanın bulunduğu karargâhtaki çalışmadan etkilenmesi ve Başkomutan ile tanışması.

-Peyami'nin eski dostu İhsan ile cephede karşılaştığında ona ateşe yakın olmak istediğini söylemesi.

-İhsan'ın, Ayşe ile hakkındaki hislerini Peyami'ye anlatması. Peyami'nin, İhsan ile Ayşe arasındaki aşkı "ateş gömlek" olarak görmesi.

-İhsan'ın, Ayşe'ye evlenme teklif etmesi, Ayşe'nin ise bu teklifi, İzmir'in işgalden kurtulması şartına bağlaması.

-İhsan'ın "hava tebdili" için Ankara'ya gönderildiğinde mebus olan amcazadesinin güzel kızlarıyla dolaşması. Bu kızlardan en küçüğü olan Sabiha ile İhsan'ın İhsan'ın nişanlandığı haberinin yayılması.

-Ayşe'nin, İhsan'ın nişanlandığını duyarak ondan uzaklaşması. İhsan'ın, Ayşe tarafından kıskanılıp sevildiğini anlaması.

-İhsan'ın kendisinden uzaklaşan Ayşe'ye karşı aşkının artması ve Haşmet Bey'i Ayşe'ye yakın olduğu için kıskanması. İhsan'ın, Haşmet Bey'i Ayşe'den uzaklaştırma çabası.

-Karadağ yakınlarında düşmana saldırmak için harekete geçen İhsan'ın şehit olması. Bunu öğrenen Ayşe'nin bir sedyeyle sıhhiye bölüğünden kendini dışarıya atıp yaralanıp ölmesi.

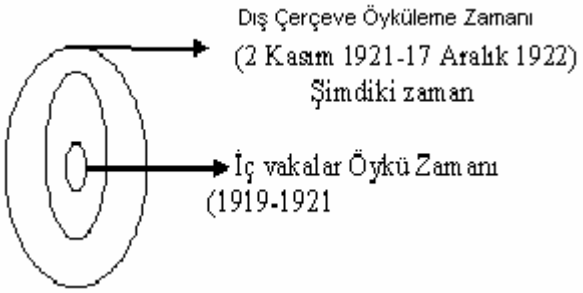
-Peyami'nin bu savaş esnasında başına kurşun olıp iki bacağını kaybetmesi.

-Peyami'nin öyküleme zamanına dönerek vatan millet yolunda "ateşten gömlek" giyip hayattan ayrılan arkadaşlarının yanına ulaşmak için çabalaması.

-Peyami'nin başındaki kurşun çıkartılırken hastanede hayatını kaybetmesi. Hastahane doktorların Peyami'nin anı defterinde bahsettiği kişilerin gerçekte yaşamadıklarını öğrenmeleri ve Peyami'nin giymiş olduğu "ateşten gömleğe" Latince isim koymaları.

2.2.2.5. Zaman

'Ateşten Gömlek' romanının öykü zamanı, Kurtuluş Savaşı yılları ve hemen sonrasıdır. Peyami'nin Sakarya Savaşı'nda yaralanması ve bunun sonucunda Ankara'daki Cebeci Hastanesi'nde yatırılması, öykü zamanının Kurtuluş Savaşı yılları olduğunu gösterir. Romanın olay örgüsünün çerçeve vakadan oluşması, vakanın öyküleme zamanı ile öykü zamanının paralel ilerlemesini sağlar. Dış çerçevede Peyami hastanede anı defterini yazmakta ve bize geçmişte meydana gelen iç vaka halkalarını anlatmaktadır. Romanda olaylar şimdiden geçmişe ve geçmişten şimdiye uzanan bir karaktere sahiptir. Romanda öyküleme ile öykü zamanı arasında bir zaman ayrımı vardır. Bunun nedeni anlatıcının öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında yaptığı geriye dönüşlerdir. Anlatıcı her dış çerçeve vaka halkasına döndüğünde şimdiye, dış çerçeveden her iç vakaya dönüşünde ise öykü zamanına döner.



Romanda zaman, anlatıcının anı defterine yazdığı hatıralarını anlatmasıyla geriye/geçmişe döner. "*Geriye dönüşlerin amacı; halden gerçekten kaçış değil, geçmişte yaşanmış olayları kalenderane bir mizaçla dramatize etmektir*." (Korkmaz, 1997: 151). Bu yüzden geçmişte yaşanan olaylar hale taşınır.

Romanda zaman, öyküleme zamanı ve öykü zamanı olarak kurgulanır ve öyküleme zamanı (2 Kasım 1921-17 Aralık 1922) on dört aydan meydana gelir. Anlatıcı bu süreçte durmaksızın geçmişe dönerek zamanın sıradizimsel yapısını bozar.

Sakarya Savaşı sonunda halden geçmişe dönerek anlatılan olaylar, zamansal anlamda romandaki sıradizimsel yapıyı kırar. Bu kırılma önceden meydana gelen olayların derinlemesine ve bir bütünlük arz edecek şekilde olay örgüsüne katılmasını sağlar. Romanda Kurtuluş Savaşı'nın acılı günleri, hem kahramanın hem de milletin kaderini ve yaşam biçimini değiştirir. Kurtuluş Savaşı'nın başladığı ilk yıllar Peyami kendi içinde

taşıdığı büyük gücün farkında değildir. Peyami'nin kendini ve milletini tanımasıyla zaman akronik bir örgütleyici niteliğe bürünür. Peyami, romanda öykü zamanın akışı içinde kendini ve benliğini keşfeder.

"Hikâyemin başladığı ana kadar silik, cansız bir Hariciye memuru idim. Yazdığı hikâye benden ziyade, sevdiğim insanların hayatına aittir. Fakat ben de onların arasında yaşıyorum ve kendi hayatım onların hikâyesi ile başlıyor. Onun için kendimi de bazen bu ateş ve kan hikâyesine karıştırmaktan korkarak başlıyorum" (s.17).

Peyami, romana kendini şimdiki zamandaki haliyle değil, öykü zamanının başındaki kimliğiyle ortaya koyar. Onun *"Silik bir Hariciye memuru"* olduğu yıllar öykü zamanındaki kimliksel konumudur. Romanda asıl öykü zamanı Peyami'nin "*Hikâyemin başladığı an*" dediği zaman dilimidir. Romanda Ayşe ile Peyami'nin İstanbul'dan Anadolu'ya yolculukları, öykü zamanında olayların anlatılmasını sağlar. İstanbul'un işgal edilmesi (16 Mart 1921) sonrasında çıkılan yolculuk; I. İnönü Savaşı, II. İnönü Savaşı ve Sakarya Savaşı'na (23 Ağustos–13 Eylül 1921) kadar sürer. Öykü zamanında bu ilerleyiş Sakarya Savaşı'nın bitmesiyle sona erer. Romanda İzmir'in işgali (15 Mayıs 1919), Sultanahmet Mitingi (6 Haziran 1919), İstanbul işgali (16 Mart 1920), I. İnönü Savaşı (9-10 Ocak 1921), II. İnönü Savaşı (31 Mart 1921) gibi olaylar öykü zamanında meydana gelen olaylardır. Bu olaylar sonrasında Peyami, Ayşe, İhsan ve Cemal büyük bir değişim geçirir. Nitekim öykü zamanında yavaş yavaş dikilmeye başlayan *"ateşten gömlek"* öyküleme zamanına yaklaştıkça daha yakıcı yapıya dönüşür.

Bu yönüyle Romanda öykü zamanı, Peyami'nin gerçek hikâyesinin başladığı an ile yaralanıp Ankara Cebeci Hastanesi'nde yattığı zaman dilimi arasında meydana gelir.

"Şimdi Ankara Cebeci Hastanesi'nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum. Uzun, sarı toprak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor." (s.18).

"Şimdiki zaman" 2 Kasım 1921 tarihine yakın bir zaman dilimidir. Bu zaman dilimi öyküleme zamanın başladığı noktadır.

Peyami'nin hastanedeki durumu romanın dış çerçevedeki hal zamanıdır. Bu noktadan ölüme kadar geçen süre öyküleme zamanını meydana getirir. Öyküleme zamanın bitişi Peyami'nin anı defterine düştüğü tarih 17 Aralık 1921'dir.

'Ateşten Gömlek'te öyküleme zamanından geriye dönüşler öykü zamanında meydana gelen olayların bir sıradizimsel şekilde anlatılmasına mani olur. Her şimdiki andan geriye dönüş Kurtuluş Savaşı yıllarında meydan gelen olayların vakaya dâhil edilmesini kapsar. Geçmişte yaşanılmış anıların şimdiki zamandaki anlatımı, zamanla değişen kahramanın olgunlaşma ve kendini tanımasını sağlar.

Eserde sosyal zaman, Bulgar Mütarekesi'yle başlar. Ancak anlatıcı özet tekniğine başvurarak bu zaman dilimini 1908'e kadar geriye götürür. II. Meşrutiyet yıllarının vermiş olduğu fırsatla Avrupa'ya kaçtığını ve böylece Ayşe ile evlenmekten kurtulduğunu belirtir. 1908 yılında 24 yaşında olan Peyami öykü zamanında olayların akronik bir şekilde birbirini takip etmesi ve sıçramalar yapması ile 15 Mayıs 1915 İzmir'in işgaline kadar olan olayları özetler. Bu kısımlarda öykü zamanı ileriye doğru sıçramalar gösterir. Bulgar Mütarekesi'nin yapıldığı yıllar İzmir'in işgalinden hemen önceki döneme rast gelir.

"İzmir'in işgalini evvelâ Cemal haber aldı. Şayanı hayret bir metanet gösteriyordu." (s.37).

İzmir'in işgali romanda sosyal zamanı gösteren bir belirteçtir. 15 Mayıs 1919 İzmir'in Yunanlılar tarafından işgali roman kahramanları üzerinde de büyük bir etki yaratır. Zaman bu bölümde daha çok bireysel bir özellik arz eder. Zamanın ileri doğru akışı kahramanın öznel duygularının olaya dâhil edilmesiyle öznel bir boyut kazanır. yapı arz eder. Romanda 6 Haziran 1919 tarihinde düzenlenen Sultanahmet Mitingi'nde bir sosyal zaman belirtecidir. Romanda "*O gün asıl Türkiye'yi ben ilk defa gördüm. Karanlık bir sır olan İstanbul'un arkası, asıl mahalleri ağzını açmış, sükkânını dökmüştü."* (s.41) şeklinde anlatılır.

Romanda bireysel zamanın ön plana çıktığı kısımlarda kahramanlar daha çok içe çekilirler ve zaman derinleşir. Peyami ile Mehmet Çavuş'un cephaneyi getirmek için çıktığı yolculukta Kezban'ın Mehmet Çavuş'a takılarak karargâha gelmesi sonucunda ortaya çıkar. Kahramanın gerilen sinirleri zamanın olgusal anlamda uzamasına neden olur.

"Bu sıkıntılı gecenin ruhların ağzını açıp vücuttan taşınan tılsımlı bir hali vardı." (s.123). Gece zamanın insan üzerindeki etkisini derinleştirirken insan da zamana kendi psikolojisini yansıtır. Bu yönüyle romandaki vaka zamanında bireysel zaman, sosyal zamanın içinde bir sıra dizimsel olarak ilerler.

'Ateşten Gömlek' romanının vakası, Kurtuluş Savaşı'nı ve hemen sonrasını konu aldığı için romanda niceliksel zaman önemli bir yer tutar. Peyami'nin Kurtuluş Savaşı sırasında yaşadığı olaylar, niceliksel zamanın bir tarih ve zaman düşümüdür. Niceliksel zaman öykü zamanında olayların sıradizimsel olarak aktarılmasını sağlar. (Deveci, 2005: 114) Böylece Peyami, İhsan, Ayşe ve Cemal'in İstanbul'dan ayrılarak Anadolu'ya geçişleri ve Anadolu'da giriştikleri Millî Mücadele zamansal bir ayraç olarak anlatma zamanından ayrılır.

2.2.2.6. Mekân

2.2.2.6.1. Çevresel Mekânlar

Türk edebiyatında Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan en önemli eserlerden olan 'Ateşten Gömlek', o yıllarda İstanbul ve Anadolu'nun içinde bulunduğu durumun gerçekçi bir panoramasını çizer. Genel olarak romanda fiziki mekân, İstanbul ve Anadolu üzerine oturur. Romanın vakası İstanbul, Adapazarı, Eskişehir ve Ankara'da geçmektedir.

Romanda anlatıcı için fiziki mekân, Ankara'daki Cebeci Hastanesi'dir. Öyküleme zamanından geriye dönüş yaptığı andan itibaren ise fiziki mekân İstanbul'dur. İstanbul, romanda kendi öyküsü olan ve vakaların oluşumunu sağlayan mekândır. (Aras, 2005: 19). Peyami ilk vakanın oluştuğu bu mekânda genellikle kendi kişisel maceralarını anlatırlar.

2.2.2.6.2. Olgusal Mekânlar

Peyami'nin bakış açısıyla şekillenen mekânlar, Peyami'nin kendilik değerlerini tanıyıp değişmesiyle farklı anlamlar kazanır. Bu açıdan mekâna anlam veren ve katan insan, kendi "ben'ini kurguladığı ve uyum sağladığı yerde oturabilir. Yaratıcı ve bilişsel bir aktarımla romanda kendi mekânsal dünyasını, kendi kişisel macerasıyla örtüştüren Peyami, mekânı "ateşten gömlek" giyilen bir vücuda dönüştürür.

2.2.2.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

'Ateşten Gömlek'te kapalı-dar mekânların başında Peyami'nin yattığı hastane gelir. Peyami romanın şimdiki zamanda vaka kurgusunu bu mekânda öyküler. Roman mekânının bir hastane oluşu, romandaki mekânların anlamsal üretimini her safha darlaştırır. Başında bir kurşun ve bacakları olmayan bir insanın yaşadığı trajediler mekânı kuşatarak daraltır. Bu kuşatılmış mekândan kurtulmak için önceki yaşamını anı defterine aktaran Peyami her şeyden önce bu dar mekândan kurtulmayı amaçlar. İçinde oturduğu dar mekândan kaçarak anılarına sığınır. Onun için anılar geniş anlamıyla sığınılacak sıcak ve yakıcı bir oturma yeridir. Bu anılar sayesinde romanın mekânsal düzlemi Ankara'dan İstanbul'a, İstanbul'dan Anadolu'ya doğru bir değişim gösterir.

Hastane, Peyami için dar ve labirent mekân olup Peyami'nin "ateşten gömleği" giymesini engeller. Evrensel anlamda insana sağlıklı olmayı ve hastalıklardan kurtulmayı imgeleyen bir içeriğe sahipse de gerçek anlamdan uzaklaşmış dar bir mekândır.

"*Şimdi Ankara Cebeci Hastanesi'nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum Uzun, sarı torak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor. Yatağımın alt tarafı gülünç bir surette boş, Kurşun çıkarsa kafam da boşalır diye mi çıkarmıyorlar."* (s.18).

Peyami, hastanenin "küçük bir odasından" dışarıya bakar ve etrafı bütün bir sarı toprak yığını olarak görür. Bu küçük oda onun dışarıya ve özgürlüğe ulaşmasını engeller bir

yapı arz eder. Yatağının altının boş olması, yani ayaklarını kaybetmiş olması, onun bu dar mekânda yüzeye acı çekmesine neden olur.

'Ateşten Gömlek'te İstanbul mekânsal anlamda dar-labirent bir özelliğe sahiptir. Fiziki anlamda geniş bir özellik taşısa da olgusal anlamda Türk milletinin değişen kaderinin labirentleşen bir yüzüdür. Peyami; Ayşe, İhsan ve Cemal'i tanımadan önce İstanbul'u olgusal anlamda geniş olarak algılar. Ancak Ayşe, İhsan ve Cemal'i tanıdıktan sonra kendine ve dünyaya bakışı değişir ve mekânda anlamsal açıdan bir değer değişimine uğrar. Yalıtık tek boyutlu bir özellik taşıyan İstanbul, Peyami ve arkadaşlarının kendilerini gerçekleştirmesine izin vermez ve onlar için bir korku ve imkânsızlıklar mekânına dönüşür. Gerek işgal güçlerinin kuşatması-kuşatılmışlığı gerekse ötekileşmiş kişilerin saldırıları, İstanbul'u içtenliğin mekânı olmaktan çıkarmış *"insanı ezen mekâna*" (Bournever-Qellet, 1984: 117) dönüştürmüştür.

İzmir'den kaçarak İstanbul'a gelen Ayşe, Peyami'nin ruhsal uyanışını gerçekleştirmesine olanak sağladığı için Peyami, Ayşe'nin norm karakteri olarak onun değerlerini ve mekândaki imkânsızlıklarını duyumsar.

İstanbul, bütün karakterler açısından dar-yutucu bir mekândır. Kişilerin "ateşten gömlek" giymelerine engel teşkil eden bir imkânsızlıklar eşiğidir. Gerek İstanbul'daki yerli halk gerekse roman kişileri açısından yalıtık yıkıcı bir mekândır.

*"Bu günlerde İstanbul, harp sahnesi gibi olmuştu, Her gün her gece İngiliz tayyareleri tepemizden bombalar atıp duruyorlardı. Herkeste asabiyet artmıştı" (*s.22).

Ayşe ile Peyami, darlaşan mekânın kendi ruhlarında uyandırdığı yansımaları ortaya koyarken, o yıllarda halkın içinde bulunduğu psikolojiyi de aktarır. Çevreden merkeze doğru akan *"Dar mekânlar karakterde bir korku uyandırır…"* (Türker, 2006: 119). İstanbul'un bir harp alanına dönüşmesi ve "tayyarelerin" bombalar atarak insanları öldürmesi, psikolojik açıdan bir çıkmaz içinde olan roman karakterlerinin mekânda kaybolmasına ve korkmasına neden olur. Bu yönüyle İstanbul romandaki merkez kişiler için daralan ve labirentleşen bir özellik arz eder. Zira anlatı kişileri için İstanbul tek boyutlu ve kuşatılmışlığı imgelediği için baskı kuran ontolojik uyumun olmadığı bir mekâna dönüşür.

'Ateşten Gömlek'te bir diğer dar mekân Peyami'nin ailesinin yaşadığı yer olan Şişli'dir. Şişli kendi anlam üreticiliğiyle ötekileşmiş kendi benliğine yabancılaşmış kişilerin mekânıdır. Şişli mekân olarak yalıtık ve tek boyutludur. Roman karakterleri, zaman ve onu çevreleyen her şeyle kavgalıdır. Bu yüzden İstanbul'un parçalanmışlığını köprünün öteki tarafı diye adlandırılır.

"İstanbul'un bir tarafı kangren olmuş bir milletin kalbi gibi cerahat saçarak akıyor, bir tarafı genç muhal hayallere iman etmiş yepyeni çocuklar gibi konuşuyor." (s.32).

Anlatıcının kangren olmuş dediği yer köprünün öbür tarafı Şişli'dir. Şişli sosyal açıdan çürüme, kokuşmaların mekânsal düzlemidir. Bunun nedeni Şişli'yi Rodosluların idare etmesi ve alafranga bir hazır yaşamı benimsemiş olmalarıdır. Burada mekânın insana dönüştüğü ve insanın mekânı nasıl çürüttüğü gözler önüne serilir.

Peyami'nin annesinin salonu dar bir mekândır. Ayşe'nin, Salime Hanım ile tartışmaları ve bu tartışma sonrasında Ayşe evden uzaklaştırılır.

"*Ayşe, Salime Hanım'ın varlığından bihaber görünüyordu. O bu salona gelip giden insanlarla selamlaşır; aralarında dolaşır fakat tavrında bir yabancılık taşırdı."* (s. 48).

Ayşe'nin mekâna yabancı oluşu, onun mekânda tek başına kaldığını gösterir. Yalnızlık ve dışlanmışlık hissi, onun mekânla uyuşamaması ve iletişim kuramamasına neden olır. Zira mekâna yansıyan insan ruhu, Salime Hanım'ın kişiliğiyle mekânı bir çatışmalar yerine dönüştürür.

Olgusal anlamda İstanbul ve bazı özel mekânları, dar-labirent bir özellik taşır. Bunların başında Üsküdar, Boğaziçi, Sultanahmet Meydanı labirentleşen yüzüyle kahramanları baskı altına alarak onların kendilerini gerçekleştirmesine olanak vermez. Bundan dolayı başkişi ve onun norm karakterleri kendini gerçekleştirmek ve vatan, millet, aşk için üzerlerindeki gömleği değiştirirler. Bu gömleği değiştirmek için de Anadolu'ya geçiş, Peyami, Ayşe, İhsan ve Cemal'e yeni "ateşten bir gömlek" giydirir.

İstanbul'dan Anadolu'ya geçiş hem karakterlere hem zamana hem de mekâna büyük bir derinlik kazandırır. Mekânsal düzlemdeki değişiklik, mekâna yansıyan insan ruhunu yansıtması açısından önemlidir. İstanbul'dan Anadolu'ya yapılan yolculuk kahramanların değişen coğrafya ve değişen yaşam biçimini kavramaları açısından önemlidir. Zira Anadolu, Kurtuluş Savaşı'na katılmak ve bu uğurda "ateşten gömlek "isteyen bütün evlatlarına kucak açar. Yazar kahramanlarını Anadolu'ya geçirerek *"Anadolu'yu ve Anadolu'nun çeşitli sorunlarını mekânla birlikte yeniden kurgular."* (Önertoy, 1984: 12). Romanda Anadolu; Bolu, Düzce, Adapazarı, Eskişehir ve Ankara hattı vakaların meydana geldiği yerlerdir. Anadolu romanda genel anlamıyla savaşın merkezi olduğu için dar-kapalı ve labirent mekânlardır.

Ayşe ile Peyami'nin Kurtuluş Savaşı'na katılmak için çıktıkları yolculuk Eskişehir'e kadar büyük sıkıntılar çekmelerine neden olur. Yolculukta görülen Anadolu köyleri büyük bir bunalım ve sıkıntı içindedir. Karanlığın içine atılan her adım, ateşin içine atılan bir adımdır.

"Geçtiğimiz köylerde hep daha evvel gençlerin hikâyelerini dinledik, izlerine bastık. Bir alay isyanla, acılıkla dolu İstanbul mültecisi kadın, erkek buralardan gelip geçmişlerdi. Yollar çok garipti. Bazan bir palaskalı asker, fişek kemerli, başı Lâz başlıklı insanlar birer ikişer sırtların üstünde görülüp kayboluyorlardı." (s.79)

Anadolu'nun o büyük sonsuzluğunda birer birer kaybolan insanlar mekânın insanı nasıl yuttuğunu gösterir. Bir kaybolmuşluk ve çaresizlik mekânı olarak görülen Anadolu köyleri, çeteleri ve karanlığıyla kahramanların içine korku salarak abanır. Zira Anadolu'nun her yerinde bir savaş ve karmaşa hâkimdir. Savaş ve kargaşa ortamında mekân bir tutunma noktası olmaktan çıkar, daha çok elde edilmesi ve elde tutulması gereken bir amaç haline gelir. Simgesel anlamda milletin evi olan vatan, mekânsal anlamda kurtuluş ve bağımsızlığı simgeler. Romanda Anadolu bu yönüyle vatanı simgeler. Anadolu'nun düşman güçler tarafından kuşatılması ise özgürlüğünü yitiren bir milletin yok oluşunu imler.

"Geyve merkez olarak, etraf hakikî bir ihtilâl cehennemi içinde idi. Arnavutköy'ü Rumları isyan etmiş, aşağıda Bolu kıyamı Geyve kapılarına kadar uzanıyordu." (s.95).

Cehennemi bir yere dönüşen mekânsal düzlem kendi sınırını parçalayan bir değer bütünü olarak roman kişilerini etkiler. Mekânın sonsuzluk içinde sınırlarını yok sayan cehennemi korku, bir kum saati gibi kahramanları yutmaya çalışır ve bir "kâbus"lar arenası haline gelir. Nitekim Peyami ile İhsan'ın isimsiz bir köyde yaşadıkları darlaşan mekânın insanı yok sayan yönünü ortaya koyar. Mehmet Çavuş'un kışkırtmaları ile Peyami ile İhsan'ı esir alan *"Yeşil Anadolu Nahiyesi"* (s.132. korkunun ve ölümün kol gezdiği labirent bir mekâna dönüşür

Evrensel anlamda sıcak ilişkilerin mekânı olan köyün, bu anlamından uzaklaşarak cehennemi bir yüze bürünmesi mekânın anlamsal olarak değer yitirdiğini gösterir. İhsan'ın sürüklediği "yamru yumru" sokaklar Anadolu köylüsünün mekâna yansıyan bir yüzüdür. Kendilik değerlerini yitiren köylü, mekânın da anlamını yitirmesine neden olmuş insan-mekân arasındaki ontik uyumun bozulmasına neden olmuştur.

Romanda Anadolu'daki diğer önemli mekânlar Eskişehir'deki hastane ve Haymana'dır. Eskişehir'deki hastane Ayşe'nin mektupları vasıtasıyla Peyami tarafından bize aktarılır. Hastane bu yönüyle askerlerin savaş sırasında tedavi için geldikleri bir mekândır. Ölümün, yalnızlığın, çaresizliğin Kurtuluş Savaşı'nın mekâna yansıyan önemli trajik mekânıdır.

2.2.2.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

'Ateşten Gömlek' romanında açık ve geniş mekânlar sınırlıdır. Bunun nedeni ülkenin içinde bulunduğu Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Savaş, bütün yıkıcılığı ile mekânları darlaştırır ve kahramanlara *"ateşten bir gömlek"* giydirir. Yazarın Kurtuluş Savaşı

yıllarında cephede ve cephe gerisinde yaşadıkları mekânsal anlamda onun *"yaşantısından izler"* taşır. Bu izler onun mekâna yansıyan değerleridir.

Romanın başlarında Peyami için İstanbul, anne evi geniş-açık bir mekân özelliği arz eder. Bunun nedeni Peyami'nin kendilik macerasına başlamamış olmasıdır. Bu bölümlerde Peyami daha çok ferdici bir benlik olarak düşünür. Sosyal meselelerden uzak olduğu için mekân ile uyuşma içindedir. Çünkü o hala Anadolu'nun yalçın kayalarıyla, insanın kafasına ve suratına çarpan acılarıyla yüz yüze gelmemiştir.

"Şimdi hikâyemden ayrıca annemi düşünüyordum. Yaşlı, alafranga, zeki bir Şişli hanımı. Allahım, o Şişli Büyükada arasında ne dedikodu ne kukla oyunları olur. Hepsi annemin salonunda başlamasa bile onun salonundan intişar eder." (s.19).

Peyami için ilk önceleri annesinin salonu açık ve geniş mekândır. Peyami bu salonda mutlu ve huzurludur. Orada alafranga insanlarla bir araya gelerek milletin içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulur ve kurtulmak ister. Ancak daha sonra bu açık-geniş mekân, onun kişisel macerasını gerçekleştirmesiyle bu özelliğini yitirir.

'Ateşten Gömlek'te bir diğer açık-geniş mekân Ayşe ile Peyami'nin Anadolu'ya geçişlerinde güzergâh olarak kullandıkları Kandıra yakınlarındaki İzmit Koyu'dur. Burada kahramanlar sonsuz bir rahatlık ve huzur içinde ve mekânla bütünleşir. *"Bu tür mekânlarda karakterler; kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir."* (Korkmaz, 2007: 411). Peyami'nin etrafındaki güzellikleri fark etmesi, benliğini yeniden inşaya koyulan bireyin mekânla bütünleşmesini sağlar. İzmit Koyu'nun kahramanın ruhuna verdiği huzur, kendi gerçekleştirme sürecindeki kahramanın mekânla ontolojik uyum kurmasına yardımcı olur.

"Yıldızların altında, güneşin altında, beyaban içinde bazen sürülmüş yeşil tarlaların ortasında mütemadiyen gidiyorduk.

Kandıra da üçümüz de öküzlerin yanında durduk, denize son defa baktık. İzmit Koyu iki tarafın yumuşak, zeytunî yeşillikleri ortasında mavi mesut kıvrılıp beyaz İstanbul'a gidiyordu." (s.78).

Peyami burada yeşilliğin, denizin güzelliğinin farkına varır ve büyük bir huzur duyar. Denizin insanı kendine davet eden güzelliği, Ayşe ve Peyami'yi de sarar ve onları sonsuzluğun mutluluğuna taşır. Deniz, sonsuzluğun ve yeniden doğuşun en önemli simgesi ve belleksel mekânıdır. Toprağın su ile buluştuğu, yeşilin maviyle kucaklaştığı bu noktada kahramanlar bir sığınak bulmanın mutluluğunu yaşar. Su ve koyun merkezden çevreye doğru akışı, huzura diyar olan İzmit Koyu'nun güven duygusunu pekiştirir. Karamanlar burada adeta ayrı zaman diliminde farklı bir yerdedirler.

Mehmet Çavuş ile Peyami'nin saklı cephaneyi bulmak için yolculuk sırasında kaldıkları Çerkez Köyü de açık-geniş mekândır.

"Bu küçük Çerkez Köyü'nde bizimle beraber çarpışanlar olmasına çocuk gibi sevindim. Köyün sırtında temiz bir eve girdik. Siyah sakallı, çetin yüzlü Çerkez üniformalı ev sahibi bizi karşıladı." (s.114).

Peyami'nin sıcak ve samimi duygularıyla anlattığı Çerkez Köyü, bu yönüyle geniş bir mekândır. Kahramanların köyün sırtındaki temiz bir eve yerleşmeleri, onların mekânla ontolojik bir uyum içinde olduğunu gösterir. Evin koruyucu ve kollayıcı özelliği "temiz" kavramıyla pekiştirilir. Evimiz bizim yaşama tutunduğumuz ilk ve en önemli yerimiz *"dünyada kurmaya çalıştığımız mikro ölçekli bir cennet tasarımıdır."* (Korkmaz, 2008: 143). Peyami de köydeki temiz eve sığınarak kendini güvence altına alır. Böylece köyle ontolojik bir uyuma girer ve güvensizlik sınırını eritir.

Ankara da açık-geniş bir mekân özelliği gösterir. Düşman askerlerinin Ankara'ya ulaşamaması, Ankara'yı düzenin ve yeni kurulacak olan devletin merkezi haline getirir. İhsan'ın hava değişimi için gittiği Ankara'da amcazadesinin kızlarıyla gezmesi, Ankara'nın huzurlu ve güvenilir bir mekân olduğunu gösterir. Peyami de Ankara'nın savaştan uzak ve güvenilir olması dolayısıyla buraya gönderilir. Ancak onun ateşe yakın olma arzusu, Ankara'yı bir engeller basamağı olarak görmesine neden olur. Peyami için huzurlu, güvenilir bir tek yer vardır. Orası da Ayşe'nin güzel İzmir'idir.

Eskişehir'de Madam Tadia'nın oteli de kahramanlara huzur ve güven verdiği için geniş mekânlardır.

"Gece Tadia'nın salonun köşesinde yemek yiyoruz. Cemal eskisi gibi canlı selâm veriyor. Eski günler gibi kolumu kopartacak gibi sıkıyor ve yanaklarımdan bir kardeş samimiyeti ile öpüyor." (s.141).

Tadia'nın salonu, Eskişehir'e gelen bütün kahramanlar için bir huzur sığınağıdır. Yaralı olarak gelen kahramanlar burada iyileşir ve tekrar cepheye döner. Burada kahramanlar sıcak ve samimi bir ilişki içindedirler.

Romanda İzmir ulaşılması ve alınması gereken simgesel bir mekândır. Ayşe'nin düşlerinin mekânı olan İzmir, mutluğun ve özgürlüğün yegane mekânıdır. Zira romanda Ayşe'ye sahip olmak ve onun üzerinde taşıdığı "ateşten gömleği" birlikte taşımak Peyami ve İhsan'ın, İzmir'i geniş ve açık bir mekân olarak görmesini sağlar. Bu açıdan İzmir ferdi aşkın ve özgürlüğün yeşereceği tek sığınaktır.

2.2.2.7. Şahıs Kadrosu

2.2.2.7.1. Başkişi

'Ateşten Gömlek' romanın başkişisi Peyami adlı bir Hariciye memurudur. Romanda Peyami hem olayları anlatır hem de olayların içinde yer alır. Sakarya Savaşı ve sonrasında "*Aşkla kahramanlığı kendisinde birleştiren Peyami, hem vatan için hem de Ayşe için savaşarak"* (Çanaklı, 2007: 320) düşünsel anlamda kendini değiştirip ideal insana dönüştürmüştür.

Romanın asıl vakasını halden geçmişe dönerek anlatan Peyami, 36-37 yaşlarındadır. Özellikle 34 ve 36 yaşlarında büyük bir değişim geçirerek romanın sonunda kendini gerçekleştirmiş, ideal bir insana dönüşür. Peyami'nin romanda kendini gerçekleştirme süreci, onun hal zamanında olayları çözümlemeleriyle ortaya konur. Bu açıdan roman, Peyami'nin kendini ve değerlerini ortaya koyduğu bir çözümlemeler bütünüdür. Seyda göre *"Her roman, kendince insanı çözümleme çabası."* (Seyda, 1964: 6) içindedir. Peyami de kendi hayat öyküsünü hem öykü zamanında hem de öyküleme zamanında çözümleyerek fiziksel ve ruhsal olarak yaşadığı değişimleri ortaya koyar. Peyami romanın başında *"silik, cansız bir Hariciye memuru"* (s.17) olarak ortaya konur. Babasını küçük yaşta kaybetmiş olduğundan annesiyle birlikte, İstanbul'un Şişli semtinde yaşamaktadır. Annesi İzmir'in zengin ailelerinden birine mensuptur ve İstanbul'da büyümüştür. Kahramanın içinde bulunduğu sosyal ortam ve maddi rahatlık onun içinde yaşanılan zamandan uzaklaşmasına neden olmuştur. Maddi rahatlık ve düşünsel anlamda duyarsızlaşma romanın başında sadece kendini, arzularını düşünen bir karakter karşımıza koyar.

"Bulgar Mütarekesi niçin beni bu kadar sızlandırdı, bilmiyorum. Yalnız annemin alafranga salonunda eşyanın yerini bozacak kadar yerimi değiştirdim, dolaştım. Annem bundan başka da bir şey söylemek istiyordu, dinlemedim… Harp siyasî kâğıt yığınlarını çoğalttı, o kadar, hayli sefalet, açlık filan oldu. Fakat biz bunu duymadık." (s.18-19).

Romanın tematik gücüne yön veren Peyami'nin ülkenin içinde bulunduğu duruma duyarsızlığı, toplumla bütünleşmeyen bir kişinin serzenişleridir. Ayrıca bir insan olarak kendini annesinin salonundaki eşyaya benzetmesi, kendilik değerlerinin farkında olmadığını gösterir. Annesinin salonundaki eşyalar kadar sabit hiçbir şey hakkında öngörüsü ve fikri olmayan Peyami kendini bir nesneye dönüştürür. Kişinin kendini insan yerine bir eşyaya benzetmesi, kişinin kendine yabancılaştığının, kendinin farkına varmadığının dışa yansımasıdır. Salonda bir figüran olarak durduğunu belirten Peyami, ruhsal olarak da bir derinliğe sahip olmadığını belirtir. Onun alafranga salonundaki değişmez kimliği, hareketlerini sınırlandırır. Oysa "*Hareket ve ruhsal yaşam arasında sıkı bir bağ vardır.*" (Adler, 2003: 23). Peyami'nin salondaki eşyalar gibi sabit oluşu, dünya ve kendine karşı bir

duyarsızlaşmışlığı gösterir. Onun savaş sonrası meydana gelen kötü durumlar karşısındaki tavrı, *"O kadar, hayli sefalet, açlık filan oldu"* gibi cümlelerle dışa yansır. Toplum ve sorunlardan uzak hareketsiz bir hayat yaşayan kahraman, açlığın ve sefaletin niçin çekildiğinin farkında değildir. O sadece kendi kişisel çıkarını düşünür ve savaş sonrasında işlerinin arttığından yakınır. Nitekim Ayşe ile evlenmesini isteyen annesinin, Ayşe'yi İzmir'den İstanbul'a çağırması kendilik değerlerinin farkında olmayışının, kendinden kaçtığının bir işaretidir. Ayşe'nin İstanbul'a davet edilmesi evlilikten korkan Peyami'nin Avrupa'ya kaçmasına neden olur.

"Galiba on iki sene oluyor, annem beni evlendirmek istedi ve kızı İstanbul'a davet etti. Aman ya Rabbim… Adı Ayşe olan İzmirli bir kız. Çantamı topladım, Avrupa'ya kaçtım. Bereket versin Meşrutiyet olmuştu da bu firar kolay oldu" (s.20).

Peyami'nin romanın başlarında kimliğini ve kişiliğini "kaçmak ve firar" kelimeleri özetler. Kahraman zengin bir ailenin kendisine vermiş olduğu güçle olaylara ve durumlara karşı koymak yerine sadece bulunduğu yeri değiştirir. Savaşmak ve mücadele etmek romanın başlarında onun ruhunda olmayan hissiyatlardır.

Romanın başlarında ruhsal olarak bir derinliğe sahip olmayan Peyami, Cemal ve İhsan'ın olaylara dâhil olmasıyla-hayatına girmesiyle-yavaş yavaş bireysel bir uyanışa, ruhsal olarak derinleşmeye başlar. Peyami'nin *"kendini gerçekleştirmesi içsel bir zorunluluk, bir ihtiyaç"* (Lukes, 1973: 77) haline gelir ve etrafında yaşananlara daha duyarlı olur. Peyami; Cemal ve İhsan ile birlikte Babıâli'ye beraber indikleri akşam meydana gelen patlamada ortaya çıkan durum Peyami'nin kendi içsel değerlerine ne kadar yabancı olduğunu fark ettirir.

"Bana öyle geldi ki bu üçü de bir örnek insandır. Yüzleri, vücutları kaybolacak, üçü birbirine karışacak, hepsinden birdenbire bir tek insan çıkacak. Fakat onların yalnız gözleri karıştı. Başlarını eğdiler. Birbirine ne dediler? Ben o an kendimi yabancı ve mukaddes bir dinin münkiri hissettim. Bir yabancı hürmetiyle sahile doğru gittim ve ilk defa olarak onların yapmış olduğu ezelî şeyi yapmamış olmanın mahrumiyetini duydum." (s.29).

Peyami'nin kendini fark etmesi, kendi "ben"ini yeniden kurma çabasının başlangıcıdır. Kahramanın millî değerlerden bihaber oluşu, onun kutsal din olarak telaki ettiği, kutsal davanın fark edilmesidir. Zira bu fark edişle aslında içinde taşıdığı değerler dünyasında kendine yer bulacaktır. Durağan bir hareketsizlikten ve yalınkat bir kişilikten sıyrılarak milletin içinde bulunduğu durumu kavraması, kahramanın ideal bir Türk insanına dönüşmesini sağlar. Nitekim Ayşe'nin İstanbul'a gelişiyle Peyami'nin olaylara bakışı tamamen değişir. Zira Ayşe, kurtuluşun ateşin karakteri olarak ve aşkın ruhsal tetikleyici

olarak kahramanı kendine davet eder. Bu davete ilk önce sadece kendi bireysel arzuları doğrultusunda katılan Peyami, Anadolu'da yaşanan kurtuluş mücadelesini görünce hem Ayşe'ye, hem İhsan'a, hem bütün millete ihanet ettiğini anlar. Ayşe'nin giydirmiş olduğu ateşten işlemeli aşk gömleğinin üstüne vatanın, milletin kan ve gözyaşıyla yapılmış "ateşten gömleğini" de giyer. Peyami romanın sonuna doğru üzerinde iki "ateşten gömlek" taşır.

"Artık Ateşten Gömlek arkamda, ateşten kamçı Ayşe'nin elinde onun götürdüğü yola gidiyordum." (s.78) diyen Peyami, Ayşe'nin giydiği ve fark etmeden Peyami'ye giydirdiği "ateşten gömlek" ile aşkın, savaşın ve kendi oluşun macerasına koyulur. Bu macerada ihsan, Peyami'nin Ayşe'ye karşı aşkını derinleştirir. Ayşe ile İhsan arasındaki aşkın, vatan-millet aşkı karşısında eridiğini gören Peyami, Ayşe'ye ulaşmanın imkânsız olduğunu anlar. İdeal bir insan olarak İhsan ile Ayşe'nin kavuşmalarını sağlamaya yönelir.

Romanın başkişisi olan Peyami, Sakarya Savaşı'nın başlaması ile de kişilik olarak artık kendini gerçekleştirmiş, üzerindeki ferdi ve toplumsal kimlikleri "ateşten gömlekleri" kabullenmiş, ateşe daha yakın, hatta içinde "hareketli" aktif bir pozisyon alarak hem vatan aşkına hem de Ayşe aşkına dönüşerek başından yaralanıp, bacaklarını kaybetmiştir.

Peyami'nin başkişi olarak macerası, kendi "ben'inden" habersiz, kendi değerlerine ötekileşmiş bir kişinin kendi oluş sürecini ele alır. Peyami'nin kendi oluş süreci, doktorların bu maceraya Latince bir isim vermesiyle Ankara Cebeci Hastanesi'nde tamamlanır.

2.2.2.7.2. Norm Karakterler

'Ateşten Gömlek' romanında norm karakterler, başkişi Peyami'nin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan ve "*başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan "* (Stevick, 2004: 74) kişilerdir. Romanda Peyami'nin en önemli norm karakterleri; Ayşe, Cemal, İhsan, Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey'dir. Peyami bu karakterler sayesinde kendi kişisel macerasını tamamlar.

Peyami'nin kendi hikâyesinde asıl kişisi olan Ayşe, Peyami'nin kendini ve değerlerini tanımasında büyük ve aktif bir güçtür. Romanda çok güçlü bir karakter olarak çizilen yer yer romanın başkişisi Peyami'nin önüne geçer. Öyle ki Peyami, Ayşe'yi tanıdıktan sonra büyük bir değişim geçirir. Zira Ayşe, Peyami'nin hayatında yokken, Peyami kendi benliğinden habersizdir. Ayşe idealist bir kadındır. Yunanlıların İzmir'i işgal etmesi sonucu kocasını ve oğlunu kaybetmiştir. Bu yüzden Cemal'in yanına -İstanbul'a- gelir. Ayşe, idealist bir Türk kadını, kendini vatanına-milletine adamış, bu uğurda üzerine "ateşten bir gömlek" giymiştir. Peyami, Ayşe'yi ilk gördüğünde onun şahsından etkilenir. Zira ona göre Ayşe, Anadolu'nun kendisi, kurtuluş ateşinin karakteridir.

"Ayşe hemen hiç konuşmazdı. Arkasında ebedî siyah bir entari vardı. Sol kolu henüz beyaz bir sargı içinde, biraz açık yakasının üstünde boynu ve siyah kesik saçları ile solgun

başı eski fildişi bir statü gibi görünüyordu. Yalnız acı yeşil gözleri, kızıl büyük dudakları, bu beyazlı siyahlı kadın şeklinde iki renk nağmesi gibiydi. Gözleri siyah, ipek örtüleriyle yanmış İzmir'in hayali..." (s. 46).

Peyami'nin, Ayşe'nin görünüşünden etkilenmesi, Ayşe'nin norm karakter olarak kahramanın adına konuşmasını da sağlar. Kendilik değerleri içselleştirmiş, idealist Ayşe, *"kurtuluş umudunu halk ihtilaline bağlar"* (Kacıroğlu, 2007: 237) ve düşüncesi ile bütün erkekleri etkiler. Bu etki sadece Ayşe'nin kadın olmasından değil; bilgili, istediğini bilen ve kendi değerleri doğrultusunda savaşan kimliğinden kaynaklanır. Mister Cook ve Salime Hanım ile tartışması bunun en büyük kanıtıdır. O, önceden olduğu gibi sadece evinin işleri ile değil memleketin içinde bulunduğu durum hakkında görüş beyan eden bir vilayetli kadındır. Salime Hanım ve Mister Cook'un Türk milletini aşağılamalarına dayanamaz ve bir eril söylemle Türk milletini savunur. Onun kendine güvenen ideal kimliği, aşkın insana verdiği haz ile romanda büyülü bir güç kazanır. Peyami, İhsan ve Ahmet Rıfkı içten içe ona âşık olurlar. Aşk onun şahsında birleştirici, toparlayıcı ve insanı harekete getirici bir hüviyet kazanır. Ayşe İstanbul'a gelmesiyle farklı dünyaların insanlarını aynı potada eritir, onları bireysel kimliklerinin yanında toplumsal olarak da hayalini kurduğu ve kavuşmayı hiçbir zaman unutmadığı İzmir'e doğru çeker. Çünkü o yeni Türkiye'nin ideal kadınıdır. Bu ideal uğruna bireysel duygularından, kadınsı yanlarından sıyrılarak Anadolu'ya, Kurtuluş Savaşı'na, ateşe koşar. Etrafındaki erkekler de onun etrafında dönen pervaneler, ateşböcekleridir.

"Aç gözlerini Ayşe, alnındaki kırmızı karayı kaldır. Yanında yatan şehitten, etrafındaki ölenlerden ben aşağı değilim. Ben de, ben de senin için, İzmir için her azam kopuncaya kadar vuruşacağım." (s.54).

Ayşe, bireysel boyutta da romanın dramatik aksiyonuna yön verir ve diğer kişileri de millî manada Kurtuluş Savaşı'na doğru iteler. Bu yönüyle Ayşe, kahramanlara bireysel ve millî olmak üzere iki "ateşten gömlek" giydiren kişidir. Kurtuluş Savaşı sırasında cephede gösterdiği fedakârlık hem askerlerin hem de onun etrafında dönen erkeklerin ona daha da tutkulu bir şekilde sarılmasını sağlar. Özellikle yaralı askerleri tedavi ederken gösterdiği içtenlik onu genç ve dul olan bir kadından ziyade cinselliğinden arınmış anne, bacı, hemşire rolleriyle-kimliğiyle-tanınmasını sağlar. Ayşe bu yönüyle Anadolu'nun yeni ideal aydınlık geleceği, kurtuluşun ve özgürlüğün simgesel yüzü olur. Nitekim onun romandaki baskın kimliği, etrafındaki bütün erkeklerin pasifleşmesine, ferdi boyutlu duygularının örtükleşmesine neden olur. Örtük ve yakıcı aşk ateşi, onu sevenlerin bilincinde İzmir ve Millî Mücadele olur. Sakarya Meydan Muharebesi'nde esnasında aşk içinde yanan

kişiler, sırtlarındaki yakıcı "ateşten gömlek"ten kurtulmak için kendilerini ateşe atarlar. İhsan, Ayşe'ye ulaşmak için, onunla evlenmek için İzmir yolunda şehit olur. Bunu duyan Ayşe de çadırından kendini dışarıya attığında yakınına düşen bir toptan dolayı yaralanır ve ölür. Ayşe, ezeli aşk üçgeninin merkez ve yönlendirici kişisidir. İhsan'a karşı aşk besler ancak onun ideal kimliği, ferdi aşktan ziyade millî saadetle yanar. Bundan dolayı kadınsı kimliğini erilleştirerek kendi idealler dünyasını, yeni Türk kadınına örnek olacak şekilde örgütler. Yazar, Ayşe'nin kimliğinde *"kadın ve erkek artık her bakımdan musavi"* (Öztürkmen, 1954: 17) bir yapıda olduğu ortaya konur. Cephede erkeklerin içinde savaşa katılan, bir arkadaş, bir hemşire, bir âşık olarak kendi kimliğini görüntü seviyesine taşır.

Eserde bir diğer önemli norm karakter İhsan'dır. İhsan, romanda aşk üçgeninin kurulmasını, kahramanın aşk ateşi içinde yanmasını sağlayan tetikleyici bir kişidir. Aynı zamanda Peyami'nin kendilik değerlerine dönmesini sağlayan bir kişidir. Şişli'de oturan kibar bir ailenin çocuğudur. Aynı zamanda dini ve millî değerlerine canı ve kanıyla bağlı bir gençtir.

"İhsan, yüksek, kayadan bir uzviyet. Onun biraz çilli, küçük bir yüzü, zarif ince burnu, beyaz dişleri ve bazen eski resimlere benzeyen ortası ayrık derin gözleri var; alafranga genç bir zabit ruhundan başka hususi şeyler taşıdığını seziyorum. Fakat o kendinden bir şey vermiyor. Her vakit nazik, her vakit etrafındakilerin rahat ve arzusunu düşünen yeni bir Osmanlı enmûzeci Türk demiyorum. Çünkü yeni Türk genci daha mütecaviz daha dalgalı, daha istediği çok olan bir mahlûktur." (s.27).

İhsan'ın bu yeni kimliği anlatıcının arzu ettiği ve görmek istediği Türk gencidir. İhsan'ın "Kayadan bir uzviyet" olan kişiliği, yeni gelen eğitimli, hassas bilinçli Türk gençliğinin göstergesidir. İhsan bu yönüyle gelecekten beklentileri olan, aktif ne istediğini bilen ve bunların gerçekleşmesi için de elinden geleni yapabilecek bir karaktere sahiptir. Yaşam biçimiyle alafranga -yaşama ve hayata bakışı ile yenici-kendi öz değerlerini de bilen sentezleyici bir kişidir. Alafranga olmasına rağmen onun ruhunda başka derin hususiyet vardır. Bu yüzden Peyami'yi etkiler. Nitekim Ayşe'nin İstanbul'a gelişi ile ortaya çıkan olaylar, İstanbul'un ve yurdun içinde bulunduğu durum İhsan'ın soylu geleceğini ve hayallerini ideal bir çizgiye taşır.

Romanda diğer bir norma karakter, Cemal'dir. Cemal, Ayşe'nin ağabeyi, Peyami'nin annesinin amcasının oğludur. Anlatıcı konumundaki Peyami, Cemal sayesinde kendini tanımlayan, onun kendi kimliğini tanımasını sağlayan kişileri tanır. Cemal, Peyami'nin yalıtık tek katlı ferdi kişiliğinden ayrılmasına, onun kendilik değerlerine dönmesine yardımcı olan bir fark ettirici kişiliktir. Cemal'in ideal kimliği ve kendilik

değerlerine olan tutumu roman başından itibaren ortaya konulur. Roman boyunca da bir değişim göstermez. Zira kendi "*ben'iyle bütünlük arz eden kişiler kendilerini fizyolojik ve psikolojik olarak bağlı saydıkları, atalarından alınan biyo-psiko-sosyolojik verasetler."* (Tural, 2000: 12) sayesinde ideal kimliklerini kurar. Bu açıdan Cemal, millî kimliğini ve millî benliğini inşa etmiş bir kişi olarak Peyami'nin kendisini gerçekleştirmesinde ona yardımcı olur.

"Harbi Umumî'de zabitti. Dünyayı dolaştı. Galiba birçok da yaralandı, durdu. Fakat o yaralı geldiği zaman ben Almanya'da idim yahut da alâkadar olmadım." (s.19).

Yansıtıcı bir güç olarak romanın merkezde kahramanın yanında yer alan Cemal; vatanı, milleti ve değerleri için kendini feda etmiş bir kişidir. Romanda ferdi olarak hiçbir beklentisi yoktur. Onun bütün beklenti ve arzuları millî olana yöneliktir. Ataların miras olduğu o soylu ve köklü insanî duruşuyla Peyami'nin kendilik değerlerine, millî benliğine, öz kimliğine dönmesine yardımcı olur.

Romanın başkişisi Peyami'nin ve onun norm karakteri Ayşe Anadolu'ya geçişinde yardımcı olan Ahmet Rıfkı da norm bir karakterdir. Romanda başkişinin kişisel macerasını gerçekleştirmesinde ona yardımcı olan Ahmet Rıfkı aynı zamanda İhsan'ın Ayşe'ye karşı olan ilgisinin ortaya çıkmasında yansıtıcı bir güçtür.

"*Ahmet Rıfkı, bu Anadolu yollarında gördüğüm en güzel, en billûr yürekli çocuktu. O da genç gözlerini kapayıncaya kadar Ayşe'nin en hakiki İzmir askerlerindendi."* (s.83)

Ahmet Rıfkı, Anadolu ve Kuvayı Millîye mensubu olarak bütün içtenliğiyle Peyami'nin uyanışı ile kurduğu değerlerin yanındadır. Zira ona tek karşı olan İhsan'dır. Bunun nedeni ise İhsan'ın Ayşe'yi Ahmet Rıfkı'dan kıskanmasıdır. Romanda aşk izleğinin kıskançlığa dönüştüğü noktada ortaya çıkan Ahmet Rıfkı, Ayşe tarafından her zaman anılacak ve saygı gösterilecek bir kişiliğe sahiptir.

2.2.2.7.3. Kart Karakterler

'Ateşten Gömlek' romanında; Peyami'nin annesi, Salime Hanım, Mister Cook, Mehmet Çavuş, Yunan ve İngiliz askerleri kart karakterlerdir.

Peyami'nin annesi ile Salime Hanım dönemin özelliklerini ve yaşam biçimini yansıtması açısından kendi değerlerine yabancılaşmış kişilerdir. Romanda bu iki karakter olay örgüsündeki ilk çatışmanın ortaya çıkmasına neden ilk karşıt kişilerdir. Zira *"Karşıtlar ayırt edilmediği sürece bilinç de olmaz"* (Jung, 2003: 34). Romanda tematik güç ile çatışan bu karşıt kişiler, kendilik değerlerine dönen karakterleri bilinçlendirir.

Peyami'nin annesi, "*İzmirli zengin bir ailenin İstanbul'da büyümüş bir kızıdır; hâlâ çiftliklerinden para gelir… Yaşlı alafranga zeki bir Şişli hanımı(dır)."* (s.19).

Para yönünden bir sıkıntısı olmayan Peyami'nin annesi, Şişli'nin süslü kadınlarının gelip gittiği bir de salonu vardır. Peyami'yi Ayşe ile evlendirmek ister ancak Peyami'nin Avrupa'ya kaçmasıyla bunu başaramaz. Roman kahramanı üzerinde baskıcı bir kişilik sergiler. Nitekim Ayşe'nin ikinci defa İstanbul'a gelişinde anne karşıt değerlerin bir mensubu olur. Ayşe'nin Mister Cook ve Salime Hanım'a karşı göstermiş olduğu tavır, Peyami'nin annesini endişelendirir ve elde ettiği itibarı kaybettireceğini düşündürür. Bu yüzden Ayşe'nin kendi evinden gitmesini ister.

"Serbest serbest konuşuyor bir daha kan sergüzeştine milleti atacak hiçbir şeye taraf olmadığını, ihtiyarlığında evi ve şahsı etrafında velvele istemediğini söylüyordu. Hele Şişli hayatında mevkiini kaybetmeye, salonunun bir merkez olmadığını görmeye hiç mütehammil değildi…" (s.56).

Peyami'nin annesi, Türk milletinin tekrardan savaşa girmesine karşıdır. Böylece Peyami'nin annesi elde ettiği itibar ve zenginliği kaybetmeyeceğini düşünür. Peyami'nin annesinin Kurtuluş Savaşı'na karşı oluşu, tematik güç ve değerlerin karşısında yer aldığını gösterir. Ona göre doğru olan düşman askerlerinden özür dilemektir. Bu yönüyle anne "İzmir Kızı"nın dolayısıyla Peyami'nin değerleri karşısındadır.

Salime Hanım ise kendi değerlerine ötekileşmiş, kurtuluşu düşmanla işbirliğinde bulunan alafranga Şişlili bir bayandır. Temsil ettiği değerler açısından başkişinin karşısında yer alır.

"Salime Hanım gümüşî kostüm içinde, bülend ve müteazzım, odaya daldı. Beni ve İhsan'ı iki sönük ve fikirsiz adam diye ihmal eder; annemi Şişli salonlarındaki mevkiinden dolayı elinin altında tutmak isterdi." (s.47).

Etrafındaki insanları aşağılayan salime Hanım, kendi çıkarları doğrultusunda insanlarla dostluk kuran tek boyutlu bir kişidir. Kendi fikirlerini kabul etmeyen insanlara karşı tutumu, onun insanî değerlerden uzak olduğunu gösterir. Bilgi ve becerisini toplumda bir mevki edinme aracı olarak kullanmaktan çekinmez.

Yok edici bir inisiyatifle insanları yok sayan, kendi diline ötekileşmiş Salime Hanım, kendi varoluş kaynaklarını önemsemek yerine Fransız ve İngiliz kültürünün bir temsilcisi olur. Salime Hanım'ın Ayşe'yi öteki görmesi özünde Anadolu'yu anlamaması, görmek istememesi anlamına gelir. Anadolu'yu hissetmeme öncelikle var olan kültürel ve millî değerlerin yok sayılmasıdır. Varlığını başka milletlerin varlığına bağlayan Salime Hanım, gelecekte kendi varlığını görmeyen, yaratamayan Türk insanın, ötekileşmiş yüzüdür.

"—Hanımefendi, affedersiniz. Evvelâ sizi rencide etmek istemedim, fakat memleketi bu hâle sizin beyleriniz, paşalarınız getirdi. Bu gün felaketten kurtulmak için medenî memleketlerin teveccühünü, merhametini celbetmek lazım." (s.49).

Kocasını ve çocuğunu "medeni memleketler" in öldürdüğü Ayşe, bu vatan için borcunu çoktan ödemiştir. Hatta kendi canını da bu yolda feda etmeye hazırdır. Düşmanın yakınlık duymasını da bu yüzden reddeder. Düşmana yaltaklanarak onların gözüne girmeye çalışan ve haklı davasında acınacak hale gelen Batı zihniyetinin kuklaları, Salime Hanım şahsında Kurtuluş Savaşı'na bakışlarını ortaya koyar. Salime Hanım bu yönüyle devrin yozlaşmış, kendilik değerlerine sırt çevirmiş insanların sözcüsüdür. Kişiliğinde yabancılaşmanın mahşeri çatışmaları yaşayan Salime Hanım, yalıtık ve sığ bir hayat görüşünün kendi bedeninde kimlik bulmasına neden olur.

Romanda Mister Cook, yabancı düşman güçlerinin egemen erkidir. Türk milletinin Kurtuluş Savaşı sırasında yaşadı değersel kutsallığı kendi çıkarcı dünyasında eritmeye çalışır. Bu yüzden kötülüğe ve bencilliğin dünya bilincindeki-Türk bilincindeki-olumsuz müstebitidir. Kendi memleketlerini müdafaa eden insanları aşağılayan ve İngilizlerin Türklerden üstün olduğunu savunan Mister Cook, savaşın bütün yıkıcı sonuçlarını Türklerin üzerine atar. Kendi değerlerini soysuz bir gerçekliğin arkasına sığınarak savunan Mister Cook, evrensel anlamda savaşın ne kadar kötü olduğunu da beyan eder. Ancak bunu yaparken kendini ve kendi değerlerini savunan İngilizleri haklı göstermeye çalışır.

"Mister Cook, gözünde kurnaz bir lema ile:

—Yani siz Kolonel, İttihatçı olmadığınızı anlatmak istiyorsunuz. Hep aynı terane, paşalarınızdan kadınlarınıza kadar… Harp ilan edildiği zaman nerede idiniz? İngiliz esirlerine niye fena muamele ettiniz? Ermenileri niye kestiniz? İngilizler gibi büyük bir millete nasıl karşı çıkıyorsunuz? Bu kadar sene İngilizlerin parasını, kanını, zamanını israf ettiniz, İngiltere sizi affetmeyecektir." (s.51).

Haksız olduğu bir konuda körelmiş vicdanıyla kendini ve İngilizleri savaşta haklı gösteren Mister Cook, Çanakkale Savaşı'nda ortaya çıkan kötü durumu Türk milletine mal etmeye çalışır. Bu yüzden bulundukları ortamda Haşmet Bey ve Ayşe başta olmak üzere kendi değerleri doğrultusunda savaşan kişilerle çatışır. Kendi ve İngilizlerin yıkıcılığını, güçlü konumuyla başkalarına mal eder. Bu yüzden Mister Cook, tematik gücün karşısında yer alan kötülüğün simgesidir.

Bir diğer kart karakter Mehmet Çavuş'tur. Mehmet Çavuş'un ilk önce olumlu kişiliği ortaya konur. Ancak daha sonra bireysel arzuları ve hırsına yenilerek başkişi ve onun norm karakterlerinin karşısında yer alır. Mehmet Çavuş'un romanda böyle bir değişim

göstermesi, insanın kendini nasıl isterse öyle kuracağını imgeler. İnsan isterse iyi, isterse kötü olabilir. Bunlardan hangisi olacağı onun kendi elindedir. Nitekim insan, Mehmet Çavuş gibi içindeki yok edici güce dönüşebilir. Mehmet Çavuş, anlatıcı tarafından tematik değerleri kuran kişiler arasında verilir. Bu yönüyle Mehmet Çavuş, vaktiyle Bulgar çeteleriyle vuruşmuş, *"Anadolulu, bir nevi siyasi sakini idi."* (s.102). Düzenli orduya karşı olumsuz bir duygu besleyen Mehmet Çavuş, zaman zaman bu duygusunu belli eder. Düzenden yoksun başına buyruk hareket etmeyi seven Mehmet Çavuş gibi kişiler kendi özüne de savaş açar. Kezban'a âşık olduktan sonra İhsan'a karşı tutumu değişen Mehmet Çavuş, kendi bireysel arzusu yüzünden millî davasına ihanet eder.

2.2.2.7.4. Fon Karakterler

Romanda bu kişilerin başında Peyami'nin annesinin hizmetçisi Katina gelir. Peyami'nin annesinin evinde sadece bedensel olarak yer alan bu karakter, romanın dramatik aksiyonuna herhangi bir etki yapamaz.

'Ateşten Gömlek' bir diğer fon karakter, Salim'dir. Salim romanın dış vaka halkasında kendine hayat bulan bir karakterdir. Peyami'nin neferi olan Salim, Sakarya Savaşında bacaklarını kaybeden ve başında bir kurşunla Ankara Cebeci Hastanesi'nde yatan başkişinin yardımcısıdır. Anlatı boyunca psikolojik olarak derinlemesine verilmez. Peyami'nin hastanedeki bakıcısı sıkıldığında onun yerini değiştiren bir karakterdir. Asker olmasına rağmen askeri kimliğinden uzak sadece tek bir özelliği ile romanda yer alır.

"Bu sabah neferimin yüzüne baktım:

—Salim, ben güneşe çıkmak istiyorum dedim. Biraz maymuna benzeyen birbirine yakın gözleri yaşla doldu:

—Götürürün efendim dedi."...

"Salim çocuk gibi beni hırkaya, battaniyeye sardı; başımda bir lamba, elimde defterim var." (s.25-26).

Peyami, Salim'i sadece hastanede onunla ilgilenmesi hususunda dikkate sunar. Onu çok sevmesine rağmen anlatı zamanında ona fazla değinmez. Zira ona onun fon karakter oluşu, Peyami'nin içinde bulunduğu zor durumdan kurtulamayacağının bir işaretidir.

Yüzbaşı Seyfi de fon bir karakterdir. Vatanını ve milletini seven, bu uğurda her şeyi göze alan bu karakter, romanda sadece Ayşe'yi düşman güçlerden saklamakla görevlidir. Seyfi İstanbul'da olan biteni Ayşe'ye haber verir. Ayşe'nin mektuplarını taşıyan Zeynep de böyle bir kimliğe sahiptir.

'Ateşten Gömlek' romanında diğer fon karakterler; Ahmet Ağa, Madam Todia, Ahmet Selim, Mukbil Bey, Ayşe'nin oğlu Hasan, Türk askerleri, İhsan'ın amcazadesinin küçük kızı Sabiha'dır.

2.2.2.8. İzleksel Kurgu

'Ateşten Gömlek' entrik kurguyu sağlayan ve çatışmanın gerçekleşmesini sağlayan değerler *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	**Karşıt Güç/Karşıdeğer**
Kişiler Düzeyinde	*Peyami, Ayşe, Cemal, İhsan, Ahmet Rıfkı, Kezban, Haşmet Bey.*	*Peyami'nin Annesi, Salime Hanım, Mister Cook, Mehmet Çavuş, Düşman Güçleri*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/sevgi, Özgürlük, Kendini Gerçekleştirme, İdeal(Kadın) İnsan, Alaturka, Kurtuluş Ruhu, Güven.*	*Yabancılaşma, Ötekileşme/ Öteki Olma, Kıskançlık, Metalaşma, Alafranga, Kültürel Çözülme, Yozlaşma, Hedonizm, Güven Yitimi.*
Simgeler Düzeyinde	*Beyaz Gömlek, İzmir, Anadolu, Kadın, Ankara, Göz, Meşe Odunu, Türkü, Mustafa Kemal Paşa, Yol.*	*Ateş, Kan, İstanbul, Şişli. Silah, Ateşten Gömlek*

Tablo-9: *Kurtuluş Savaşı'nda "Ateşten Gömlek" giyen birey/toplumun değerler sınıflandırması.*

2.2.2.8.1. Aşk/ Sev(il)me İhtiyacı

'Ateşten Gömlek' romanında aşk izleği, kahramanların kendilerini *"eriştirip dönüştürme(sini)"* (Korkmaz, 2008: 113) sağlayan içsel bir edim olarak ele alınır. Bireysel ve toplumsal olarak iki düzlemde ortaya konan aşk, kahramanların ontolojik olarak kendilik değerlerini tanımalarında eriştirici bir değerler bütünüdür. Aşk mutlak bir dönüştürücü değer olarak Peyami, İhsan ve Ayşe karakterleri gibi karakterler arasında bir derinlik yaratırken; İhsan, Kezban ve Mehmet Çavuş arasında kıskançlığın ve fedakârlığın sesi olarak ortaya konur.

'Ateşten Gömlek'te aşk, bireysel anlamda kişilerin kendilerini feda ettikleri dönüştürücü bir güçtür. *"Farklı kültür ve sosyal muhitlerden gelme bu karamanlar, aşk karşısında aynı ortak hissi tezahürleri gösterirler. O halde Ateşten Gömlek romanından çıkarılacak ferdi doğrultudaki mesaj; aşkın sosyal mevki ve kültürel fark dinlemeyen, nedeni nasılı izah olunmayan ve engel tanımayan bir duygusal olgudur."* (Bekiroğlu, 1988. 58). Bu açıdan bir üst değerler açımlanması olarak görülen aşk, Ayşe'nin merkezde olduğu taşıyıcı bir edimdir. Ayşe'ye karşı duyulan aşk, cinsellikten arındırılmış idealize edilmiştir.

Romanda ilk aşk üçgeni Peyami ile Ayşe arasında kurulur. Peyami, Ayşe'yi daha önce tanımaktadır. Annesinin kendisini Ayşe ile evlendirme çabalarından kurtulmak için Avrupa'ya kaçan Peyami, Ayşe'nin İzmir'in işgal edilmesi yüzünden ikinci defa İstanbul'a geldiğinde ondan etkilenir. Bu etkinin en büyük sebebi, fiziki özelliklerden daha çok

kişiliksel özelliklerinden kaynaklanır. Fazla güzel olmaması rağmen erkekleri kendi düşünce dünyasına çeken Ayşe, birleştirici bir aşk imgesi olarak etrafındaki erkekleri etkiler. Romanda Ayşe'nin etrafında dönen erkekler, aşkın büyülü gücü ile ona ulaşmaya çalışır ve kendilerini onun aşkı içinde eritmeye, çalışırlar. *"Her şeyin içinde eritilebildiği aşk, aynı zamanda her şeyin içinde eriyebilen bir aşktır."* (Baudrillar, 2004: 83). Her şeyin özü olan ve her şeyin içinde eriyen aşk, dönüştürücü bir güç olarak kahramanların ruhsal olarak yeniden doğmasını sağlar.

Peyami'nin pasif bir âşık olarak Ayşe'nin peşinden koşması, İhsan'ın ise aktif bir aşık olarak onunla bütünleşme çabası, romana ve karakterlere psikolojik-duygusal yönden derinlik kazandırır. Peyami, eksik bir özne olarak aşkını aramsı bireysel ve millî anlamda kendini ve kendilik değerlerini tanıma fırsatı bulur.

"Ben, ben bütün hayatta kanlara, ıstıraplara, başkalarının aşkına bakmaktan başka ne işe yarar bir adamım? Kendi aşkımı, kendi yaramı sadece kendi gözlerim gördü." (s.99).

Bir Fark edişler bütünü olarak aşkının farkına varan Peyami, vatan aşkı için kendini aktif olarak kurmaya çalışır. Bireysel anlamda aşkının gücünü kavrayan Peyami, İhsan gibi bunu Ayşe'ye gösteremediği için aşkta silik mizacının kurbanı olur. İçten içe Ayşe'nin dünyasına dalan Peyami, kimseye anlatamadığı aşkının tutsağı olarak onunla Anadolu'nun yolunu tutar. Peyami'nin aşkı uğruna kendini yaban hissettiği Anadolu'ya sürmesi, aşkın insanı aktif bir güç olarak değiştirebileceğini gösterir. Romanda dramatik eğrinin yükselmesine büyük ölçüde katkı sağlayan aşk izleği, İhsan'ın devreye girmesi ile ezeli bir aşk üçgeni daha oluşur. Romandaki aşk üçgenleri; *Peyami-Ayşe-İhsan,İhsan-Ayşe-Ahmet Rıfkı ve Kezban-Mehmet Çavuş-İhsan* arasında meydana gelir. Bu üçgenlerden ilki olan Peyami-Ayşe-İhsan aşk üçgeni Ayşe ile İhsan arasında çift yönlü aktif bir bağlayıcı yapıya sahiptir. Peyami ve Ayşe arasındaki aşk ilişkisi ise Peyami'den Ayşe'ye yönelik tek yönlü bir yapı arz eder. İhsan ile Ayşe'nin aşkı, aşk yolunun ateş ve kan ile bütünleşmesi ile kutsal bir yola dönüşür. İhsan, bütün farkındalık açılımlarıyla Ayşe'nin kendi benliğine dolamsına izin verir.

Ayşe ve İhsan'ın aşkları sıcak ve samimi bir içtenlik evrenidir. Zira aşk, insanları birbirlerine yaklaştıran yakıcı ve aydınlatıcı bir edimdir. İhsan, Ayşe'nin yeşil gözlerinde kendini görür ve o gözlerden Ayşe'nin ruhuna akar. Aşk eğrisinde İhsan, aşkı içselleştirilen arzuların nesnesi olan beşeri aşktan, millî-vatan aşkına dönüştürür. Diriltici bir güç olarak romanda yer alan vatan aşkı kahramanın evrensel anlamda kendini yenilemesini bilinçsel dünyasını yeniden kurmasını sağlar. Ancak Ahmet Rıfkı'nın araya girmesi ile İhsan'ın aşkı derinleşir. Rakip farklılaşır.

Romanda beşerî aşkın ikinci plana itilerek bastırılması, yazarın insanî aşkı vatan aşkı içinde eritme çabasıdır. Ayşe'nin ulaşmak istenen bir sevgili olarak simgeleşmesi, Ayşe'nin aşkını ideal Türk kadını imgesine dönüşmesini sağlar.

"Kendi kendime: "İşte, diyorum, şu dik erkânıharp yakasının altında kızıl bir gömlek, ateşîn bir gömlek var. Bu zavallının teninden içine bu ateşin nasıl geçtiğini kendi gömleğim gibi biliyordum. Bu kızıl gömleği Ayşe'nin gözleri tutuşturdu." (s.61).

Aşkın, ateşten bir gömleğe dönüşmesi, Peyami gibi İhsan'ı da yakar. Bu gömleği üzerine giyen kişiler, gömleğin bedenlerini her yakışında ona ve simgelediği değerlere daha da tutkun hale gelir. Çünkü aşk ve *"Sevgi, sevilen şeye doğru bir çekilme"dir* (Gasset, 2005: 9) Ayşe'nin kendini İzmir'e kavuşma ateşiyle yakması ona aşık olanların aşklarını "siyah bir sır" kendi benliklerinde hissetmesine neden olur. Derinlere gömülen bu "siyah sır", içten içe kahramanlara başka bir "ateşten gömlek" giymeyi emreder. Bu emir, vatan aşkı ve İzmir aşkıdır. Kahramanlar ideal aşklarına ulaşmak için bireysel aşklarını vatan aşkına dönüştürmek zorunda kalırlar. İhsan'ın, vatan aşkı içten içe durmadan yanar. Ancak bu aşka Ayşe aşkınında eklenmesiyle girdaba dönüşür. Ayşe, İhsan ile aşkının yeşermesini İzmir'in kurtulmasına bağlar. İhsan, Peyami ve diğer kahramanlar Ayşe'nin aşkına layık olmak için içine atıldıkları ateşten aşk denizinde bir pervane gibi onun etrafında dönerler.

'Ateşten Gömlek'te aşk, bireysel aşktan, vatan ve maksat aşkına doğru bir kayış gösterir. Adıvar, kahramanların bireysel aşklarını vatan aşkı içinde eriterek onları ideal Türk insanı olarak görüntü seviyesine taşır. Amaç aşkın içsel bir güç olarak değiştirip dönüştürebileceğini kavrama ve kavratmadır. Kahramanlar aşkları sayesinde bireyselleşme süreçlerini tamamlar. Ancak aşkını yok edici bir güce dönüştüren Mehmet Çavuş gibi insanların da romanda olduğunu ortaya koyarak hayatın realitesini bütün cepheleri ile yansıtır. Kezban'ın İhsan'a duyduğu aşk, bütün içsel duyguların bir iyilik imgesine dönüşerek insana hayatı yaşanır kılmasını sağlar. Mehmet Çavuş ise bütün yıkıcılığı ile aşkını kıskançlığa dönüştürmesi kendisini ve etrafını yok etmesine neden olur. Kezban'ın İhsan'a duyduğu aşkı/sevgiyi kıskanan Mehmet Çavuş, bireysel aşkını vatan aşkı içinde eritemediğinden dolayı karşıt bir güç olmaktan öteye geçmez. Yazar romanda aşkı içtenliğin sesi, bütün kuruluş ve kurtuluşların eriştirici ve dönüştürücü gücü olarak ele alır. Romanın sonunda *"Hepimiz pervaneler alayı gibi ateşe koşuyoruz."* (s.202) cümlesi ateşin-aşkın insanları etrafına çektiği onlara ontolojik anlamda açılma fırsatı verdiğini ifade eder. Ateşe atılan her pervane romanın sonunda bu ateşle yanar ve yeni bir kişi olarak üst bir kimliğe bürünür. Bu yönüyle aşk, romandaki kişilerin bireyselleşme ve kendini gerçekleştirme süreçlerini tamamlamasına yardımcı olan içsel bir güçtür.

2.2.2.8.2. Yabancılaşma-Ötekileşme Sorunu

'Ateşten Gömlek' romanında yabancılaşma, bireysel ve toplumsal anlamda kendisini gösterir. Kahramanların kendilerini gerçekleştirmek için bu olumsuz durumu aşmaları gerekir. Romanda Peyami'nin ilk başlarda kendilik değerlerinden habersiz olması, bireysel anlamda onun kendi "ben"ine yabancı olduğunu gösterir. Kendi "ben"ine yabancı olduğu için romanın başında pasif, durağan ve yalıtık bir karakter olarak ortaya konur. Peyami'nin kendi olma sürecinden uzak olması, bireysel anlamda kendini ve taşıdığı değerler dünyasına yabancı olduğunu kanıtlar. *"Yabancılaşmış biri kendisine özgü duygu ve düşünce işlevleri dışındaki bir objeye aktarmış olduğu için artık kendisi değildir. Ondan hiçbir 'ben' ya da kimlik duygusu yoktur."* (Fromm, 2001: 65). İnsanın kendisine özgü duygu ve düşünce dünyasından sıyrılarak bulunduğu yerde kendini kimliksiz silik bir "ben"e dönüştürmesi onun kendilik değerlerine yabancı olduğunu ortaya koyar.

"Ben, o an kendimi yabancı ve mukaddes bir dinin münkiri hissettim. Bir yabancı hürmetiyle sahile doğru gittim..." (s.29).

Peyami'nin romanın başlarında ülkenin içinde bulunduğu duruma karşı kayıtsız kalışı, onun "silik", ötelenmiş bir hariciye memuruna dönüştürür. Peyami'nin kendini silik olarak tanımlaması, bireysel anlamda kendine ve insanî özüne yabancılaşması anlamına gelir. Duyarsız bir kimlik olarak kendi olmaktan uzak Şişli genci Peyami, kendi yalıtılmışlığını bütün körelmiş bilinçlerin adına seslendirir. Onun bilinçsel anlamda körlüğü davranışlarındaki ötekileşmişliği de gösterir. *"Algılarımız, düşüncelerimiz, dış dünyanın duyu organlarımız aracılığıyla sinir sistemine yansımasıyla oluşur."* (Teber, 2003: 24). Yaşadığı çevrenin düşünsel ve bedensel bir ürünü olan Peyami, dış dünyasının bir ürünü olarak yaşamına devam eder. Sadece annesinin *"alafranga salonunda eşyanın yerini bozacak"* (s.18) tutacak bir yere sahip olan Peyami'nin kendisini bir nesneye dönüştürmesi, bireysel anlamda kendisini gerçekleştirmemesinin sonucudur. Ayrıca toplumsal anlamda da duyarsız, yalıtılmıştır. Nitekim ülkenin fedakâr insanlarının yaptığı savaşa da duyarsızdır. Ancak bu durum Peyami'nin Cemal, İhsan ve Ayşe'yi tanımasıyla değişir. Çünkü insan, çevresine uyum sağlayan ve ona dönüşebilen bir varlık olarak durmaksızın değişir. Romanda Peyami'nin kendi değerlerine dönmesi, ülkü değer dünyasına dönüşmesi anlamına gelir. Romanın başından sonuna kadar yabancılaşmışlığın, ötekileşmişliğin, bir görüntüsü olan Peyami'nin annesi, Salime Hanım ve Mister Cook insanî değerleri kendi dünyalarından kovmuş, kirlenmiş bir yüz olarak kalır.

Peyami'nin annesinin kendi çıkarları doğrultusunda etrafındaki insanlara şekil verme amacı, Ayşe'nin "kendi ol" ve "özgür ol" açılımlarıyla çatışır. Kendi ülküsel değerini rahat ve huzurlu yaşamak prensibi üzerine kuran Peyami'nin annesi, bu hedefe ulaşmak için

kendi içinde yaşadığı sosyal bireysel yaşamdan soyutlar. *"Bu durum kendini (olumsuz) hedefte yok etme, hedefi kendin sanmadır, yabancılaşmanın bir başka biçimi budur."* (Tuğcu, 2002: 138). Peyami'nin annesinin Şişli etrafındaki mevkisini kaybetmemek için Ayşe'yi evinden uzaklaştırma arzusu, mevki, şöhret hedefi, ülküsel değere tercih ettiğini gösterir.

"Serbest serbest konuşuyor, bir daha kan sergüzeştine milleti atacak hiçbir şeye taraftar olmadığını, ihtiyarlığında evi ve şahsı etrafında velvele istemediğini söylüyordu. Hele Şişli hayatında mevkiini kaybetmeye salonunun bir merkez olmadığını görmeye hiç mütehammil değildi…" (s.56).

Kendi mevkiinin ve şöhretinin eseri yaban Peyami'nin annesi bütün içtenlik değerlerine yabacılaşmış bir değerler bütünüdür. Türk kadınının bireysel anlamda yabancılaşmış kimliğini temsil eden be kadın, İstanbul'daki yozlaşmış çıkarcı hayatı göstermesi açısından önemlidir.

İçtenliğin ve sıcaklığın değersel açıdan mekânı olan kadının kendi değerlerine yabancı-öteki oluşu, değerler yitimine uğrayan insanları doğurur. Toplumsal anlamda bir değerler yitimi merkezi olan Şişli-Köprü'nün öteki tarafı yabancılaşmanın mekânsal bir düzleme dönüştüğü yerdir.

Salime Hanım'ın kendi değerlerine yabacılaşması, kendini dışa vurarak olmak istediği değer düzlemini yansıtır. Onun kendisini insanî özden ayrıştırması ve ülkü değerler düzlemiyle çatışması başkalaştığının kanıtıdır. Başkalaşma, özünde bir "öteki" değerler dünyasını benimseme ve yaşatmayı imgeler. Kurtuluşu ve özgür yaşamayı savaşarak elde etmek yerine, başkalarına sığınmayla tessis edilebilineceği düşüncesi, onun ülküsel anlamda millî ruhtan yoksun olunduğunu gösterir. *"Kendi milletinin tarihinden, millî gücünden ve şuurundan habersiz bir müstemleke aydını"* (Kolcu, 2007: 162) olan Salime, kendi tarihi ve geçmişine yabancı olan bir dünya görüntüsü sergiler.

"Salime Hanım, kıpkırmızı en nazik Fransızcasıyla:

—Ah Mösyö, İngiltere'ye kendimizi muhakkak affettireceğiz diye başladı." (s.52).

Haklı olduğumuz bir davayı kendi kişisel düşünceleri doğrultusunda hiçe sayan Salime Hanım, özgürlüğün, kurtuluşun ve millî ruhun karşısına dikilmiş ötekileşmiş bir bilinçtir. Onun kendi milletinin varlık alanını başkalarına feda etmesi, Mister Cook gibi yabancı kültür ürünü olan insanları yüreklendirir. Kendi içimizde "kendi benliğimize oturamadığımızı" gören düşman bizi kendi değerlerimize öteki kılmak için bütün gücüyle saldırır. Nitekim bu saldırılar, toplumsal ve kültürel anlamda kendi değerlerimize yabancı olmamıza neden olur. İstanbul'un köprünün öbür tarafı ve bu tarafı diye ayrışması sosyal ve

kültürel yabancılaşmanın en üst düzeydeki görüntüsüdür. Bu durum daha ileri boyutta Anadolu İstanbul çatışması dolayısıyla yabancılaşmasını gösterir. Toplumsal ayrışma ve bölünme *"ferdin toplumun değerine/kültürüne, çevresine karşı ilgisinin yok olması, kendinden, başkalarından ve daha geniş manada dünyadan kopması"* (Yeniçeri, 2002: 136) anlamına gelir. Şişli halkının veya kadınlarının yabancılaşmışlığı geniş anlamda onların Anadolu insanından koptuğu ve yeni bir değer dünyası kurduğunu gösterir.

"Köprü'nün öbür tarafında da bir hanım faaliyeti vardır. Orada daha genç, daha yeni bir kadın unsuru, Darülfününlular, genç muallimeler, genç şairler çalışır. Onlar bu tarafla meşgul değildirler. Kendi taraflarında da genç olmayan kadın unsuruna o kadar ehemmiyet vermezler." (s.34–35).

Toplumsal anlamda çözülme içinde olan parçalanmış İstanbul halkı, her parçasıyla bu taraf, öbür taraf ve öteki İstanbul olarak anlamsız bir insan yığınına dönmüştür. Her grubun yaptığı diğer grup için anlamsız ve yersizdir. Seeman; *"Ne zaman fert nereye inanması gerektiği hususunda kesin fikirden mahrum durumdaysa, ne zaman karar alma bakımından ferdin vuzuha kavuşmasında asgari standartlar bir araya gelmiyorsa anlamsızlık şeklindeki yabancılaşmanın yüksek seviyede olduğunu"* (Kurktan, 1986: 304) dile getirir. Toplum içinde bulunduğu değerler çatışması, her grubun karşısındakini öteki olarak görmesi yabancılaşmadır. Bu durum İstanbul'un Anadolu'ya ve Anadolu insanına ve değerlerine bakışını da etkiler. Ayşe ve Cemal'in Anadolu insanını temsil etmeleri onların çevrelerindeki ötekileşmiş kişilere yaban olması/kalması anlamını taşır.

'Ateşten Gömlek' romanında yabancılaşma bireysel anlamda kişilerin kendi değerlerine, toplumsal anlamda kültürüne yaşama biçimine değerlerine yabancı olmasıdır. Ancak bazı hususlarda bu durum dönüşüm geçirebilir. Zira yabancılaşma her zaman aktif ve bireye bağlıdır. Peyami romanın başında yabancılaşmış bir kimlik olarak çizilir. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde büyük bir dönüşüm geçirir. Onun geçirmiş olduğu bu değişim, "gömlek değiştirme" ruhsal anlamda kendilik değerleri içinde oturmasını sağlar. Mehmet Çavuş ise bir çeteci olarak düzenli orduya gösterdiği olumsuz tutum ve davranışlar onu bireysel arzuları yüzünden ötekine dönüştürür. Burada yabancılaşma, bireyin kendini keşfetmesine bireysel zaaf ve aşklarını hangi yönde geliştirdiklerine bağlıdır.

2.2.2.8.3. Kendini Gerçekleştirme: Benlik ve Kadınlık Bilinci

Bireyin kendilik bilinciyle çepeçevre sarılması, onun ontolojik olarak varlığını tamamlaması anlamına gelir. Bireyin kendini gerçekleştirmek için her şeyden önce benlik bilincine ulaşmış olması gerekir. Benlik bilincine kavuşan birey, millî bilincinin de farkına varır ve düşünsel ve eylemsel anlamda *"kimlik arayışını"* (Budak, 2003: 444) tamamlayarak kendini gerçekleştirmiş olur.

İnsan, kendini nasıl kurarsa dünya, insan ve değerleri öyle tanır ve anlamlandırır. Bu anlamlandırma birey her şeyden önce bir bilince sahip olmak gerekir. Nitekim *"Birey, bilinci ortaya çıkmadan seçim yapamaz."* (Dökmen, 2002: 216) ve kendilik değerlerine dönemez. Kişinin kendilik değerlerine sahip çıkması için belirli bir bilinç seviyede olması gerekir. Kendini gerçekleştirmenin ön koşulu olan "bilinçli olma" dünyanın içine gömülmüş insanın gerçek anlamda yaşama katılmasını sağlar. 'Ateşten Gömlek' romanında kahramanların kendi seçimleriyle sonucunda kendini gerçekleştirme süreçleri, dünya ve zamanın işleyişine gömülüp kaybolmak istemeyen insanların bir başkaldırısıdır.

Romanda idealize edilmiş kişileri yeni Türkiye'nin yeni ve aktif erkek ve kadın imgeleri ortaya koyar. Bu kişiler; İhsan, Ayşe ve Cemal bireysel kimliklerini, millet ve vatan kimliği içinde erittikleri için, *"her kimsen o olmayı başar"* (Gasset, 1995: 40) düşüncesini kendilerine amaç edinmişlerdir. Romanda kahramanlar, kendini gerçekleştirmek bireysel ve toplumsal akışa başkaldırır. Türk milletinin Kurtuluş Savaşı'ndaki yazgısını, kendi benliklerinde eriten ve bireylerin dramatik bilincini uyandırmaya çalışan bu kahramanlar, kendi varoluş süreçlerini bireysel bir başkaldırıyla yaymaya çalışırlar. Ayşe ve İhsan yaşamlarını Türk milleti için feda eden bir simge olarak romanda büyük derinlik kazanır. Ayşe'nin kocası Mukbil Bey'i ve oğlu Hasan'ı Yunanlıların İzmir'i işgal etmesi ile kaybetmesi, onun kendi kişisel macerasını gerçekleştirme sürecinde çoktan uyandığını gösterir. Ayşe'nin kendini gerçekleştirme süreci, onun dişil kimliğinden sıyrılarak erilleşmesiyle olur. Bir kadın olarak bütün duygusallıkları bir kenara bırakıp etrafındaki erkekleri çevresine toplayarak onları kendine dönüştürmesi, bütün içtenlik değerlerinin kimliklerin, kişilerin üzerine giydirilmesi anlamına gelir.

"Odaya dönünce genç askerleri Ayşe'nin sandalyesi etrafında diz çökmüş buldum. Haşmet Bey ve İhtiyar Sabri Paşa da dahil olduğu hâlde, İzmir kızına kılıçlarını vakfediyorlardı. İhsan'ın biraz kısık sesini duydum:

—Her azamız kopuncaya kadar İzmir yolunda kılıcımızı kınına koymayacağız…

Aç gözlerini Ayşe alnındaki kırmızı yarayı kaldır. Yanında yatan şehitten, etrafındaki ölenlerden ben aşağı değilim. Ben de, ben de senin için vuruşacağım." (s.54).

Ayşe'nin kendini gerçekleştirme süreci, millî benliğin derinliklerinde yatan "özgürlük için başkaldır" sesiyle bütün etrafı sarar. Onun bireysel anlamda Salime Hanım, Mister Cook ve Peyami'nin annesine karşı düşünsel ve eylemsel başkaldırısı, İstanbul'un her yerinde yankı uyandırır. Salime Hanım ve Mister Cook'un, Türk askerlerini haksız yere yerden yere vurmaları, onun karşıt düşünceye sahip olan bütün insanlara ve devletlere

başkaldırması anlamına gelir. *"Her başkaldırmada, haksızca karşı tiksintiyle birlikte, insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve birden bire bir katılış vardır*." (Gündoğan, 1997: 116).

Onun başkaldırısı, adaletsizliğe, haksızlığın ve sorumsuzca insanları aşağılamaya karşı düşünsel ve eylemsel bir başkaldırıdır.

"—Siz bizden af talep ediniz. Dün mütareke yaptınız, dün silahlarımızı bize bıraktırdınız. Bugün memleketimize hırsızları, katilleri gönderiyorsunuz ve katilleri, hırsızları, tarihi bir şerefi olan büyük donanmamız himaye etti. Yeşil İzmir'i kan ve alev içinde bıraktınız. Bakınız sokaklarına, üniformalı hırsızlar, katiller silahsız o ahaliyi kurşunla, dipçikle öldürüyor." (s. 53).

Türk insanının içinde bulunduğu duruma sesiz kalan ve kurtuluşu İngiliz ve Fransızlara sığınmakta bulan, haklı davasında kendini haksız gören, kendi olamayan ve insanî değerlerden uzaklaşan bütün insanlara başkaldırır. Ayşe'nin bu başkaldırışı, *"Milletler dostumuz, hükümetler düşmanımız"* (s.45) oldu diyen yazar tarafından da metinsel bir başkaldırıya dönüşür.

Ayşe'nin kendini gerçekleştirme süreci, İhsan ve Cemal ile birlikte Anadolu'ya gelerek savaşa aktif olarak katılmasıyla tamamlanır. Eskişehir'de, Adapazarı'nda, Haymana'da ve Anadolu'da yaptığı görevler, kendilik bilincinde olan kahramanın eylemsel dönüşümleridir. Yaralı ve hasta askere hemşire olarak yaptığı yardımlar onun "Beyaz Gömlek", bacı, anne kimliklerini de üstlenmesini sağlar. Zira kendini gerçekleştiren bireyler, bütün kimlikleri üzerinde taşıyabilen derinliğe ve güce sahiptirler. İhsan'ın kendine duyduğu aşkı İzmir yolunda "ateşten bir gömleğe" dönüştüren Ayşe, Anadolu'nun idealist kadın kimliğini, kendini gerçekleştirmiş bir kadın olarak ortaya koyar.

Romanda Peyami'nin kendilik değerlerinin farkına varması, ötekileşmiş ilkel benliğin temel eylemlerinden sıyrılmasıyla olur. Onun Ayşe, Cemal, İhsan, ve Ahmet Rıfkı ve tanıdıktan sonra kendini sorgulaması, bireysel anlamda kendini gerçekleştirme yolunda attığı ilk adımdır. Nitekim romanda idealize edilmiş, benlik bilincine kavuşan karakterler, romanın başından sonuna farkındalıklarını korumuş, bu yolda bireysel başkaldırıda bulunmuşlardır.

Peyami, alafranga yaşamın fonu ve nesnesi olarak yaşadığı çevrede kendi ben'inden ve değerlerinden habersiz, problem yitimine uğramış bir kişidir. Onun kendi değerlerinin farkına varması, bilincin merkezi olan "ben"ine dalması ile gerçekleşir. Bu düşünsel anlamda bir uyanış, ayrışma, sorgulamanın tezahürüdür. *"Yazdığım hikâye benden ziyade, sevdiğim insanların hayatına aittir. Fakat ben de onların arasında yaşıyorum ve kendi*

hayatım onların hikâyesi ile başlıyor. Onun için kendimi de bazen bu ateş ve kan hikâyesine karıştırmaktan korkarak başlıyorum." (s.17). Peyami'nin kendini gerçekleştirme sürecine girişmesi, onun kendini yeniden kurarak, yeni bir hayata-hikâyeye başlamasına neden olur. *"Yazdığım hikâye benden ziyade, sevdiğim insanların hayatına aittir"* ibaresi, ben'in kendini, çevresindeki insanlarla kurma çabasının sonucudur.

Gerçek hayatın "onların hikâyesi" olması, Peyami'nin benlik bilincinin oluşmaya başladığını gösterir. Bu açıdan kendi yaşamını sorgulayan kahraman, algı düzeyinin merkezinde yer alan kendilik değerlerine ulaşmak için yola koyulmuştur. Bu yolda ateş, kan, sıkıntı ve ölümlerle yüz yüze gelen Peyami, aşkın onulmaz acısıyla da pişerek Anadolu'nun kuşatılmış toprağında yeniden kendini ve değerlerini inşa eder. Peyami'nin yeni hayatın başlangıcı, doğuşun ve dirilişin ontolojik bir kurgusudur.

16 Haziran 1919 yılında düzenlenen Halide Edip'in konuşmacı olarak katıldığı Sultanahmet Mitingi, Peyami gibi kendilik değerlerini, kendi olma, özgür olma açılımlarıyla katılan insanların sese dönüşmüş halidir. Toplumsal anlamda içinde yaşanılan olumsuz duruma dair başkaldırı olarak romanda yer bulan bu sosyal olay, Peyami'nin değerler açısından kendini fark ederek uyanmasını sağlar. *"O gün asıl Türkiye'yi ben gördüm. Karanlık bir sır olan İstanbul'un arkası, asıl mahalleleri ağzını açmış sükkanını dökmüştü."* (s.41). O gün asıl Türkiye'yi gören kahraman, ontolojik anlamda kendi olma yolunda büyük bir uyanış gösterir. Peyami'nin bu uyanışı roman sonunda onu bireysel ve vatan aşkı ile işlenmiş iki ateşten gömlek giymesine neden olur. Kendini aktif olarak savaşın ve Anadolu'nun topraklarına bırakan Peyami, bireysel aşkını İhsan ve Ayşe'nin aşklarına duyduğu sevgi ve saygının içinde eriterek bireysel anlamda kendini gerçekleştirmiş olur.

Romanda kendi ve aşkını gerçekleştirmek için büyük bir savaşa giren İhsan da vatanı ve milleti için kendi aşkına dahi başkaldırır ve aşkını bilinçaltında bastırarak kendi kendini yeniden kurar. Romanın sonunda Ayşe, İhsan, Ahmet Rıfkı ve Cemal kendilerini gerçekleştirerek bütün farkındalıklarını ortaya koyarlar. Onların şehit olması Peyami'nin ağzından; *"Ayşeciğim, bak benimde kollarım hala sağlam, her azam parçalanıncaya kadar İzmir için dövüşeceğim yemin ettim. Gözündeki kanlı yaşları sil. İstersen İhsan'ı sev. O, zavallı seni çok severdi. İki sene sırtında Ateşten Gömlek taşıdı. Nihayet İzmir'e senin kollarının arasında düştü. Bir tek insana bu kadar saadet yetmez mi? Benim arkamdan bu Ateşten Gömlek hiç çıkmayacak…"* (s.214) şeklinde dile getirilir. İhsan, Ayşe ve Cemal'in şehit olmaları millî anlamda bir başkaldırının sonucudur. Yazar romanda bu kahramanları şehit düşürerek, bütün dünyaya savaşın yıkıcılığını haykırır.

Ayşe, İhsan, Cemal ve Peyami'nin vatan aşkı uğruna şehit düşmeleri, üzerinde taşıdıkları "Ateşten gömlek"ten ayrılmaları büyük bir trajediye dönüşür.

2.2.2.8.4. Toplumsal Kimlik/Cinsiyet Sorunsalı

Toplumsal kimlik ve cinsiyet sorunsalı bireyin kendini yenin kurmaya çalışması sonucunda ortaya çıkar. 'Ateşten Gömlek' romanında toplumsal bir kimlik kazanan kahramanlar, kendi cinslerinin rollerinin dışına çıkarak üst bir kimlik kurar. İhsan, Cemal, Peyami, Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey gibi eril kimliğin temsilcisi olan kişiler, ülkenin içinde bulunduğu durum dolayısıyla kendi cinslerine özgü rol davranışları, toplumsal kimliklerinin altında bastırırlar. Genç bir erkeklerin cinselliklerinden arındırılmış benlikleri, romanda arkadaş, ağabey, düşünce arkadaşı olarak ortaya konur. Bunun nedeni her şeye cinsel pencereden bakan erkekleri öteleyip yerine ideal Türk erkeğini yaratma çabasıdır. Yazar, ülkenin içinde bulunduğu savaş yıllarına uygun kimlikler yaratarak kahramanların bu kimlikleri taşımasını sağlar. Ancak şu unutulmamalıdır ki romandaki her karakter kendine özgür duygulanımının bir yansımasıdır. Üzerlerine giydikleri "ateşten gömlek" toplumsal anlamda gerek erkek gerekse kadın açısından üst bir kimliğe dönüşümdür.

Kadın karakterler toplumsal kimlik ve cinsiyetinin rolleri açısından büyük bir önem arz eder. Ayşe, bir kadın olarak etrafındaki erkekleri etkileyen bir kimliğe sahiptir. Onun İstanbul'a geldiği günden beri erkeklere hükmetmesi, bunun bir kanıtıdır. Zira Ayşe, Peyami'nin uğrunda Anadolu'ya geçtiği, Cemal'in hemen boyun eğdiği, İhsan'ın söz geçiremediği bir kişidir. Anadolu'da çarpışan askerlerin bacısı, anası, hemşiresi ve arkadaşıdır. *"Ayşe'nin birçok özelliği ile Halide Edip'in narsiziminden beslendiğine dikkat çekmek gerekir."* (Aytemiz, 2001: 34). Ayşe'nin, yazarla benzerlik göstermesi kahramanın toplumsal kimliğinin oluşmasındaki temel gücü ortaya koyar. Bir kadın olarak aşkın merkezi olan Ayşe, Türk milletinin yozlaşmış olduğu trajik çıkmazların bir simgesi olur. Kendini Ayşe'ye adayan erkekler ona ulaşmak için toplumsal bir kimlik kazanmak vatanı ve milleti her şeyin üstünde tutan bireyler olmalıdır. Çünkü Ayşe bütün kadınsı/dişil yönlerini İzmir'in işgal edilmesi ile erilleştirmiş bu yola kendini feda etmiştir. Romanın başında *"İzmir geliyor"* (s.39) ibaresiyle karşılanan Ayşe kadınsı kimliğini vatan yolunda milliyetçi, erkeksi bir kadın imgesine dönüşmüştür. *"Kadınlar üçüncü dünya milliyetçileri içerisinde merkezi bir üne sahiptirler. Türkiye için de bu geçerlidir."* (Atınlay, 2000: 17). Ayşe'nin milliyetçi bir duruşla Salime Hanım, İngiliz Muhabir Mister Cook'a karşı vatanı ve milleti savunması oradaki bütün insanları etkilemiştir. Eril bir söylemle Mister Cook'u eleştiren Ayşe, cinselliğini arındırmaya başlayan kadın kimliğini görüntü seviyesine taşınması anlamına gelir.

"—İngilizler afları talep edenlere versinler Mösyö, affı zalimler değil, mazlumlar verir. Çanakkale'de dövüşürken ne asi, ne de esirdik. Namuslu bir millet gibi dövüştük, öldük, öldürdük. Ne zamandan beri ve hangi milletle harp edilir de mağlup olduğu zaman ona katıl denilir?

—İngiliz kanıyla Türk kanı bir mi, Madam?

—Mikroskop altında İngiliz kanını görmedim. Rengi bizimki kadar kırmızı mı yoksa mavi mi bilmiyorum. Fakat Türk kanı ateş gibi sıcak ve kırmızıdır." (s.52-53).

Kendi cinsel kimliğinin rollerinden sıyrılarak erilleşen Ayşe, bu yönüyle toplumsal bir kimlik kazanır. Onun Anadolu'ya gelerek savaşa aktif olarak katılması, *"kendini kurban eden kadın-yoldaş, aynı zamanda cinsiyetsiz bir silah arkadaşı bacı(ya)"* (Kandiyoti, 1997: 145) dönüşerek toplumsal bir kimlik kazanır. Bir kadın olarak savaşan, cephesine koşan Ayşe, ataerkil devlet anlayışının kendine rol olarak biçtiği "bacı-hemşire" kimliği ile Türk askerini iyileştirir. Aktif olarak cephede yer alan ve Anadolu'ya giderek oradaki kadınları bilinçlendiren Ayşe millî benliğini millî kimliğe dönüştürür.

"Hemşire Ayşe pamuk, hemşire Ayşe gaz, hemşire Ayşe kloroform ver; hemşire Ayşe hastanın başını biraz aşağıya indir." (s.148). Bütün asker ve Anadolu'nun hemşiresi olan Ayşe I. İnönü, II. İnönü ve Sakarya Meydan Muharebesi'nde kurtuluşun ve yeniden kuruluşun yeni kadın imgesi olarak yeni bir kimlik kazanır. Bir kadın olarak kendi toplumsal kimliğinin dışına çıkarak yeni bir rol üstlenen Ayşe Türk kadınının Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği üstün başarının simgesi olur. *"Bilindiği gibi Türk kadını İstiklal savaşı sırasında gerek cephede gerekse cephe gerisinde tüm gücü ile hizmet etmiştir. Cephede omuz omuza düşmanla savaşırken cephe gerisinde çeşitli faaliyetlerle destek vermiştir."* (İçli, 1998: 93). Bu açıdan kadının Kurtuluş Savaşı yıllarında rolü yeni bir anlam kazanarak toplumsal anlamda kabul görür.

Peyami'nin toplumsal anlamda bir kimlik kazanması, kendi değerlerini tanıması ile gerçekleşir. Onun kendi değerlerini tanıması, bireysel anlamda özgürlüğünü kazanmasıdır. Bu özgürlük sayesinde kendini yeniden kuran Peyami, *"toplumsal özgürlüğüne"* kavuşur. (Fromm, 1993: 35–36). Toplum içinde yer edinme, toplumsal olarak yeni bir kimlik kazanma ile gerçekleşir. Silik hariciye memurluğundan gelen giden evrakların düzenlenmesi ile uğraşan Peyami'nin uyanışı onu bireysel anlamda içe doğru çekerken İhsan, Cemal ve Ayşe ise toplumsal değerlere doğru çeker. Peyami'nin ferdi yaşam algısından toplumsal alana doğru kayışı, *"bireyciliğe toplumsal ve ahlakî açıdan uygun yeni bir toplumsal çerçeve yaratmayı"* (Dawe, 1990: 395) amaçlar. Böylece Peyami kendi kişisel kimliği üzerine, toplumsal ve ahlakî değerlerle örtüşen bir kimlik üstlenir.

Romandaki diğer erkek karakterler eril söylemin, toplumsal bir kimliğe dönüşmüş simgeleridir. İhsan, Cemal, Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey bir asker olarak Kurtuluş Savaşı'nın simge kişileridir. Okuyucu bu kişilerin karakterlerinde bütün milletin duygusal/eylemsel yüzünü görür.

"Meserret Kıraathanesi'ndekiler bir gün bizim eve toplanmış, propaganda cereyanına bizim de yardım etmemize karar vermişlerdi. Cemal ateşli ve samimî ruhuyla buna çok inananlardan olmuştu. İhsan daha bedbin, yalnız silah arkadaşlarının yaptığını yapıyordu. Propagandayı millî derdimizin en büyük devâsı telakki ediyordu." (s.30).

Peyami, Cemal ve İhsan'ın toplumsallaşan kimlikleri, İstanbul'daki bütün insanları kendi davalarının ortağı haline getirir. Bu görev ve kimlik sayesinde Anadolu'da başlayıp devam eden Kurtuluş Savaşı içinde hemen kendilerine rol verilir. Romanda toplumsal olayların "ateşten gömlek" giyen kişiler çevresinde meydana gelmesi "millî açı ve dertlerin" ortak bir duyuş tarzı ile kabullenilmesinin bir sonucudur. Romanda toplumsal kimlik kazanarak yeni roller üstlenen kişiler vatanı kendi namusları sayarak, bütün yurtta büyük bir direnişe geçer. Nitekim romanın başında annesinin himayesinden ayrılmayan Peyami, toplumsal kimlik kazanıp yeni roller üstlendikten sonra hem bireysel aşkını hem de vatan aşkını bir bütün olarak benliğinde eritmiştir.

2.2.2.8.5. Tam Bağımsızlık: Kur(t)uluş Savaşı

Romanının temel izleklerinden bir tanesi kur(t)uluş savaşı ve felsefesidir. Yazar, 'Ateşten Gömlek' romanı ile *"Kurtuluş Savaşımız destanlaştırmak istemiştir."* (Ertop, 1964: 592), Romanda yeniden Türk milleti ötekinin değerlerine bir başkaldırarak, yenidünya sistemi içinde bir yer edinme çabasını içindedir. Düşman güçlerinin Osmanlı Devleti'ni parçalayarak Türk milletini ortadan kaldırma planları, Türk milletinin, kendilik değerlerini merkeze almasıyla büyük bir hayal kırıklığına dönüşür. Hayal kırıklığı, eskiyen düzen temsilcilerinde de kendini gösterir. Yeniden şekillenen dünyayı algılamada geri kalan Osmanlı Devleti kendini yenilemeyen dünyayı kavrama biçimiyle ezeli bir yazgı olarak bütün Türk milletini sona götürür. Aynı zamanda gelişen dünyanın yeni algıları, Türk insanına çarpmasıyla devlet büyük bir sarsıntıya uğrar. (Korkmaz, 2007: 19) Sarsılan yönetim ve idareciler, bu sarsıntının etkisi ile çok farklı planlar peşine düşerler. Ancak ülke çoktan düşman güçlerinin etkisi-güçleri altına girmiştir.

Devletin yönetim merkezinin İngiliz, Fransız, Ermeni ve Rumların eline geçmesiyle bozulan düzen, toplumsal yaşam, Türk milletinin kendini yeniden özgürlük başkaldırısı ile bütünleşmeye davet eder. Böyle bir zamanda İzmir'in, Yunanlılar, İstanbul'un İngiliz ve Fransız askerlerince işgal edilmesi, bütün Türk milletini derinden etkiler. Ayşe'nin, savaşta çocuklarını yitirmesi ve İhsan'ın, vatan ve bireysel aşkını kendi bedeninde bir ateşten

gömleğe dönüştürmesi, bireysel kimlik 'ben'liklerin Kurtuluş Savaşı etrafında kolektif bir bilince ve kimliğe dönüşmesini sağlar.

Romanda Kurtuluş Savaşı, Türk milletinin yeniden kuruluşunun bir simgesidir. Türk milleti tıpkı romanda Ayşe, Peyami, Cemal, Ahmet Rıfkı, Kezban, Kuvayı Millîyeciler ve düzenli ordu gibi kendilerini bu savaş etrafında yeniden kurarlar. Kendini bu savaşla kuramayan işbirlikçiler de kurulan bu yeni düzen içerisindeki ateşten denizde boğulur.

Kurtuluş Savaşı'nın kıvılcımı İzmir'in işgali üzerine ateşlenir. *"İzmir'in Yunanlılarca işgali, Türk yazınında Kurtuluş Savaşı'nı başlatan bir kıvılcım olarak nitelenir hep İstanbul'dan Anadolu'ya adam ve cephane kaçırmaları hızlanır, mitingler düzenlenir."* (Doğan, 1976: 12). İzmir işgali bu önüyle eserde Kurtuluş Savaşı'nı tetikleyen bir simgedir. İzmir'in Yunanlılarca işgali, emperyalist ve sömürgeci yabancı güçlerin Türk milletini tamamen ortadan kaldıracakları hissini uyandırırken, Türk milleti, içinde uyanışın kendine gelişin bir simgesi olur. Zira romanda Ayşe, kendi kurtuluş felsefesine ötekileşmiş benlikleri; *"Yeni Türkiye'yi doğuran esrarlı ve ilahi ruh*" (s.44) olarak uyandırır. Çanakkale Savaşı'nda Türk'ün haklı davasını ateşin bir karakter olarak yüksek sesle haykırarak ortaya koyar. Çünkü o bütün benliği ile emperyalizm ve sömürgeci güçlerin uşağı olan kişilere, içtenliğin sesi ve *"İzmir'in kızı"* (s.56) olarak seslenir. Romanda bu sesin toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıktığı nokta Sultanahmet Mitingi'dir (6 Haziran 1919). Sultanahmet Meydanı'nda yapılan miting, kahramanların Millî Mücadele bilinçlerini harekete geçirmiştir. Halide Edip, Sultanahmet Meydanı'nda yapılan mitinge konuşmacı olarak katılan tek kadındır. Ayşe'nin de idealize edilmiş Türk kadını olarak bu meydanda bulunması, yazarın kendi hayat biyografisini romanda aktarmasını sağlar. Millî bir ruha sahip olan yazar, Ayşe ile bütünleşerek kendinden bağımsız bir karakter yaratarak onu kendi adına olaylara şahit eder.

"Ertesi gün mitinge bizimle beraber Ayşe de geldi. Sokaklarda manidar bir sükûn vardı. Müslümanlar harikulade sessiz, fakat muzlim görüyorlar. Hıristiyanların hepsi endişeli; mütecaviz olup olmamakla, Müslümanların bu haliyle istihza edip etmemekle müteredditgörüyordu." (s.40-41).

Kurtuluş Savaşı'nın Anadolu'daki bağımsızlık ateşine dönüşmesi, bu meydanda toplanan insanların "manidar sükûtunu" bir eseri olduğu bir gerçektir. Bir sürü olmaktan çıkarak kendilik değerlerini yeniden bu toprak üzerinde kurmayı amaçlayıp ve hayal eden insanların bir araya geldiği miting kolektif olarak yeniden dirilişin, kuruluşun bir simgesidir. Ancak şu da unutulmamalıdır ki bu mitinge *"yabancılaşan Türkler,*

ahlaksızlaşan çıkarcı insanlar, memleket meselelerine vakıf olmayan yöneticiler ve aydınlar" (Kıymaz, 1991: 115) karşı gelmiş, Kurtuluş Mücadelesini önemsememişlerdir. Böyle bir atmosferde Anadolu'ya geçerek yurdun düşmanlardan temizlenmesi için mücadele eden kişiler, bütün benlikleri ile milleti bağımsızlığa davet eder.

Kurmay Binbaşı İhsan, Kurtuluş Savaşı'nda vatanın bütünlüğü için cepheden cepheye koşar, bu yolda kendi bireysel arzularını ikinci plana atarak Mustafa Kemal'in ordusuna hizmet eder. Bunu yaparken bir yandan dış düşmanlara bir yandan da içeride satılmış insan, çete ve yöneticiler ile mücadele eder. Anadolu'nun düşmanlardan arındırılması için Eskişehir, Adapazarı, Karadağ gibi yerlerde düşmanlara karşı amansızca savaş veren kahraman bir Türk askeri olarak kurulacak yeni devletin "ateşten gömlek" giyen bir ferdi haline gelir. Bireysel anlamda vatanın kur(t)uluşunu kendi ferdi arzularından üstün tutan İhsan, bütün Anadolu insanının askerleşen ruh ve bedenidir.

"Hepsinin boğazından beline kadar fişekleri var, kuşaklarında tabanca ve bıçak asılı. Hepsi ayaklarının altında zemberek varmış gibi yere dokunur dokunmaz ayakları sıçrıyor, tüfeklerini bazen omuzlarında, bazen başlarında sallayarak gidiyorlar. Hepsinin gözleri ateşli fakat geldikleri sınıflar ayrı idi." (s.79-80).

Türk insanını farklı sınıflara ait olsalar da bütünleştiren mücadele, Anadolu insanının ateşli gözlerinde yeniden doğuşun bir ışığı olur. Yazar, Türk insanını ideal bir fert olarak toplumsallaştırarak onu yekvücut alarak cepheye sürer. Kurtuluş Savaşı, bir birleşmenin ve bütünleşmenin *"Yılarca süren kan ve ataş tufanının"* (Levend, 1964: 572) millî simgesidir. Romanda I. İnönü, II. İnönü ve Sakarya Meydan Muharebesi, Kurtuluş Savaşı'nın felsefesi özünün eylemlere dönüşünün bir sembolüdür. Kurtuluş için üretilen her fikir, atılan her adım, sıkılan her kurşun yeniden kurulacak olan ülkenin simgesel içerikli bir açılımıdır. Gerek cephede gerekse cephe gerisinde ortaya konan bu millî şuur, bedenlerin bu yolda feda edilmesiyle kutsal bir anlam kazanır. Zira her kurtuluş mücadelesi özünde insanın yeniden kurulmasını amaçlar. Yazar da romandaki kahramanlara bu savaşın aydınlık Türkiye'ye ulaşmanın tek yol olduğunu gösterecek onların üzerine ferdi ve toplumsal görev yükler. Bu görevi yerine getirmek amacıyla Anadolu'nun tozlu ve geri kalmış coğrafyasında yeniden bir ateş yakar bu kahramanlar, Kurtuluş Savaşı'nın ölümsüz kahramanları haline gelirler.

2.2.2.8.6. Arzunun Nesnesine Yöneliş: Kıskançlık

Romanda kıskançlık izleği romanın aksiyonuna yön veren temel izleklerden biridir. Romanda kıskançlık kendi "ben"leri ile uyuşamama ve bunun sonucunda karşıt değerlerin "öteki" olarak görme algılamasının bir sonucudur. Romanda kıskançlık sadece duygusal bir durum olarak değil, duygu, düşünce ve eylemler karmaşası olarak kendini gösterir. Ateşten

Gömlek romanında dörtlü kıskançlık üçgeni vardır. Bu üçgenlerin merkezinde genellikle kadın (Ayşe) vardır. Duygusal anlamda kadını sahiplenme ve diğer, öteki erkekleri ilişkiyi tehdit edici güç olarak görme, duygusal anlamda bir korkuyu da beraberinde getirir.

Peyami'nin, Ayşe'yi İhsan'dan kıskanması duygusal anlamda Ayşe'yi aşkının merkezine koymasından kaynaklanır. Peyami'nin, İhsan'a karşı kıskançlığı pasif bir yapıdadır. Tıpkı aşkını ifade edemediği gibi kıskandığını da ifade edemeyen Peyami, İhsan'ın, Ayşe'ye duyduğu ilgiyi içten içe hisseder ancak kıskanma duygusunu bastırır. *"Birçok insan utandığı için bu durumu baskılama, inkâr etme, örtme ya da gizleme eğilimindedir."* (Göka, 2008: 106). Bu yüzden Peyami-Ayşe-İhsan kıskançlık üçgeni romanın sonuna kadar bastırılmış ve örtülmüş bir duygu olarak kalır.

Romanda bir diğer kıskançlık üçgeni, Ahmet Rıfkı -Haşmet Bey, Ayşe ve İhsan arasında oluşur. Ahmet Rıfkı-Haşmet Bey, Ayşe'ye karşı büyük bir sevgi ve saygı besler. İhsan için bu iki kişi de, sahip olmak istediği değerli kişiye tehdit oluşturduğundan dolayı bu kişilere rakip görür. Bu iki rakip, İhsan'ın *"özsever savunma çarklarını kırarak şiddetli duygusal"* (Reich, 1991: 135) kıskançlık yapısına neden olur.

İhsan'ın, Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey'e duyduğu kıskançlık, Ayşe'nin, Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey'le duygusal bağ kurma korkusundan kaynaklanır. Ayşe'yi kaybetme duygusu, İhsan'nın benlik saygısına ve varoluşuna karşı bir direnme olarak kendini gösterir. Aşkının bu iki kişi tarafından tehdit edilmesi İhsan'ı Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey' e karşı saldırganlaştırır. Onun saldırganlaşmasının başlıca nedeni özsaygısını kaybetme korkusudur. Ayşe'ye duyulan duygusal bağın Ahmet Rıfkı ve Haşmet Bey tarafından tahrip edilmesi, aşkın getirdiği duygusal kazançların yok olması ve öz saygının yitirilmesi anlamına gelir. Bundan dolayı İhsan rakiplerini Ayşe'nin etrafında görmek istemez hatta onları Ayşe'nin etrafından uzaklaştırır. Peyami'nin pasif kıskançlığı, İhsan'ın kişiliğinde aktif dışarıya doğru açılan ve açıldıkça etrafındaki insanları tehdit olarak gören bir özellik gösterir. İhsan'ın *"sevgi nesnesinin kaybının yarattığı şok etkisi"* (Freud, 2004: 62) ile bütün tehdit edici rakiplerini dışsallaştırması, romanın sonunda Ayşe'ye yönelik içsel bağını birleştirici ve bağlayıcı bir değerler bütünü kazandığını gösterir. Ayşe'nin Peyami ile İstanbul'dan Anadolu'ya geçtiği kısımda İhsan'ın Ahmet Rıfkı'yı tehdit edici bir güç olarak görmesi, kıskançlık zırhını görür hale gelmesidir.

"-Bu sefer hepimiz yaralanırız İhsan Bey, Hemşire Ayşe yaramızı saracak, diyordu. İhsan'ın yüzü karardı ve Ayşe'ye baktı." (s.85).

Ahmet Rıfkı'ya karşı duyulan bu kıskançlık, onun kararan yüzünde dışa yansır. Bedenini ve ruhunu yavaş yavaş saran kıskançlık duygusu onun Ahmet Rıfkı'ya karşı kin

duymasına neden olur. Kin duygusu İhsan'ın düşünsel dünyasını tahrip eden bir unsur olarak kıskançlık duygusunu ölümcül hale getirir. Kin duygusu, İhsan'ı ne pahsına olursa olsun Ahmet Rıfkı'yı öteki görme, düşman görmedir.

"Diğer taraftan İhsan'ın Ahmet Rıfkı'ya karşı artan ve katılaşan bir kini var. Onun sebebini de yalnız ben anlıyorum. Ahmet Rıfkı bunu anlamıyor;" (s.90).

"—Bizim kaptan vuruldu.

İhsanın kalbinin kininden hemen nadim olduğunu, belki de Ayşe'yi yüzünde bu ıstırapla koşturan felaketi kıskandığını hissediyorum ve hepimiz mütemadiyen uçarak gidiyoruz ." (s.91).

İhsan'ın kin ve kıskançlığı, Ayşe'nin Ahmet Rıfkı'ya karşı duyduğu içten duyguların ölüm halinde bile olsa dua yansımasına izin vermez. Onun Ahmet Rıfkı'ya karşı katılaşan duyguları, kıskançlık duyusunun bir sonudur. İnsanın kıskançlık içine düşmesi tıpkı İhsan'da da olduğu gibi, insanın evrensel anlamlarından uzaklaştırarak onu körleştirir.

Kıskançlık duygusu sevgi ve insanî değerleri öldüren bir duygu olarak bütün insanları/kahramanları kuşatır. İçtenliğin sesi olan sevgi kıskançlık dürtüsü ile öldürücü bir güce dönüşür. Mehmet Çavuş'un da Kezban'ı İhsan'dan kıskanması, Peyami'nin yaralanması, hatta ileri boyutta onun ötekileşmesine neden olur. Mehmet Çavuş, *"haşin aşkının girdabına"* (s.129) düşünce, eleştirici ve dönüştürücü bir edim olan aşkı, yıkıcı ve yok edici kıskançlık ve haset duygularının temeli haline getirir.

"Mehmet Çavuş'a arabalarla köye döneceğini vaat ettiği halde gidememiş. Fakat gittiğini haber alınca bana hem Mehmet Çavuş'tan İhsan'ı sakınmamı tavsiye etmeğe gelmiş, çünkü Mehmet Çavuş onun zaafını biliyor, kıskanıyormuş, er geç İhsan'a hıyanetten korkuyor;" (s.128).

Mehmet Çavuş'un Kezban'a karşı duyduğu aşk İhsan'a yönelik kıskanma dürtüsünü körükler. Ancak bu durumdan hem Kezban hem İhsan hem de Mehmet Çavuş zarar görür. Bunun nedeni *"kıskaçlık yüzünden her zaman aynı kişilerin acı çekmesi"* (Girard, 2001: 32) yatar.

Mehmet Çavuş'un kıskançlık yüzünden millî davasına ihanet etmesi, kıskaçlık-nefret ve haset duygularının eylemsel bir görüntüsüdür. Bütün benliği kıskançlık duygusunun olumsuz imgeleriyle dolan Mehmet Çavuş yıkıcı bir güce dönüşerek, İhsan'ı, Peyami'yi ve Ayşe'yi genel anlamıyla bütün Türk milletine ihanet eder

2.2.3. Vurun Kahpeye

2.2.3.1. Romanın Kimliği

Halide Edip Adıvar'ın önemli eserlerinden biri olan 'Vurun Kahpeye' romanı, Millî Mücadele'yi destansı bir ruhla ele alan, *"Millî Mücadele'nin kitap halinde ifadesidir."* (Kükürtçüoğlu, 2002: 96–97). Roman bu yönüyle Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı'nı metne dönüştürdüğü mikro bir evrendir.

Akşam gazetesinde 1923 yılında tefrika halinde yayınlanan roman, üç yıl sonra (1926) Mahmut Bey Matbaası daha sonra ise Atlas Kitabevi ve Özgür Yayınları tarafından basılmıştır. Şuan ise Can Yayınları tarafından basımı yapılmaktadır. Eser, yapımcı Hürrem Erman tarafından sinemaya aktarılmış (Akad, 2004: 55) ve döneminde büyük bir ilgi görmüştür. Biz bu çalışmada Özgür Yayınları'nın 2005 baskısını kullandık.

2.2.3.2. İsimden İçeriğe

'Vurun Kahpeye' romanı, idealist bir Türk kadınının öğretmen olarak geldiği Batı Anadolu kasabasındaki mücadelesini, evrensel anlamda bütün Türk milletinin Kurtuluş Savaşı içindeki yazgısını işler. Yeni ve akılcı bir kadın imgesinin, Millî Mücadele içinde yaşamış olduğu değişim ve dönüşümler, çevre konumundaki Anadolu ve Anadolu insanıyla ele alınır.

Romanda Aliye'nin kasabalı tarafından kahpe olarak ilan edilip öldürülmesi, eserin başlıca sorunsalıdır. Karşıt değerler dünyasına ait olan kişilerin, içtenlik duygularıyla kasabaya gelen Aliye'yi, kahpe olarak adlandırıp öldürtmesi, ötekileşmiş bilinçlerin tiranlaşmış yüzünü gösterir. Romanda "Kahpe" sözcüğü, kötü yola düşmüş, dönek anlamında kullanılır. Aliye'nin yozlaşan değerlere boyun eğmemesi sonucunda kendisine takılan bu kötü sıfat, onun ölümünü imler. *"Vurun Kahpeye, vurun kahpeye"* diyerek şehit edilmesinin sese dönüşmüş yazgısıdır.

2.2.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Roman, Tanrısal anlatıcı tarafından aktarılır. Bu bakış açısı, anlatıcıya sınırsız bir bilme, görme ve anlatma gücü sunar. *"Sözü edilen bakış açısının sınırsız oluşu "yazar – anlatıcı" ya itibari âlemde has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifade edebilme gücü verebilmesinin yanında, insanın ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatma imkânı sağlar."* (Aktaş, 2000: 90). Bu açıdan romandaki olay ve kişiler hakkında geniş bir bilgiye sahip olan anlatıcı, roman kişilerinin görünür, görünmez tüm yaşantılarına hâkim konumdadır. Romanda III. tekil şahıs (o) tarafından aktarılan olaylar, okurun kahramanları bütün yönleri ile tanıması ve olayları bütün cepheleri ile merkezden çevreye doğru genişleyerek algılamasını sağlar.

Romanda Tanrısal anlatıcı, kahramanının geçmişi hakkındaki bilgiyi sınırsız bir derinlik ve hâkim bir güçle okuyucuya sunar.

"Aliye, rakik gözlü, enli omuzlu, Yemen'den Kafkas'a, Kafkas'tan Suriye'ye geçmiş ve kaybolmuş kahraman, fakat isimsiz ve talihsiz bir yüzbaşı ile dal gibi narin, zavallı ve hassas Fatihli bir verem kadının çocuğu idi. Asker babası ona henüz inkişaf etmeyen derunî kudretini; verem anası, veremlilerin ezelî ve marazî hassasiyetini vermişti. (s.1-2).

Tanrısal anlatıcı, her şeye hâkim bir bakışla Aliye'nin ailesi hakkında bilgileri özet halinde okuyucuya sunar. Burada önemli olan anlatıcının Aliye ve ailesi hakkında geniş bir bilgiye sahip olmasıdır.

Tanrısal anlatıcı, romanın başkişisi olan Aliye'nin kasabaya geldikten sonra kurduğu ilişkileri gerek çevresi gerekse iç dünyasındaki etkileri de okuyucuya aktarır.

"Mektebin pis ve karanlık toprak avlusunda kokusuna mâni olamadığı kırık kapılı helâ, Maarif Müdürü'nün şüpheli işlerine alet olan ikinci Muallime Hatice Hanım'ın rastıklı kaşları, elinden düşmeyen sigarasından sapsarı olan elleri, sonra bu kadının kendisine eski saraylarda yeni bir gözdeye karşı ihtiyar ve günü geçmiş gözdelerin mübağlalı tabasbuslarıyla karışık gayzları… Muhayyilesine hâkim olan bu hayalin canlı bir de tarafı vardı." (s.8).

Aliye muhayyilesinden geçirdiği olayları bir film kamerası gibi alıp okuyucuya sunan anlatıcı, *"Kahramanın bütün geçmişini her türlü hususiyetlerini, zihninden geçirdiğini bilir, iç konuşmaları duyar."* (Aktaş, 2000: 90). Aliye'nin iç dünyasının dışa sızdığı anlar, onun kasabadaki olumlu ve olumsuz kişiler karşı tavrına da yansır. Zira anlatıcı, romanın başkişisinin sosyal ve psikolojik olarak değişim ve dönüşümlerini zaman, mekân ve olay örgüsü içinde şekillendirir. Böylece anlatıcı kahramanı hem iç dünyası ile hem de dış dünyasıyla okuyucuya sunar.

Tanrısal bakış açısının sunduğu zenginliklerden bir diğeri de yazara birçok anlatım tekniğini kullanma kolaylığı sağlamasıdır. Tanrısal anlatıcı, üstün ve hâkim bir güçle donatıldığı için yazar anlatım tekniği olarak birçok teknik kullanabilir. Romanda anlatıcı özetleme, açıklama, diyalog ve iç çözümleme ve geriye dönüş teknikleri kullanarak anlatı metninin kurgusunu tüm yönleri ile gerçeğimsi hale getirir. Roman Aliye'nin ağzından dökülen ve anlatıcının tırnak içinde verdiği; *"Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir* şeyden *korkmayacağım; vallahi ve billahi!"* (s.1) şeklinde bir yeminle başlaması, anlatıcının Aliye'nin sesi ve düşüncesini dışa vurduğu temel izleğin diyalogla ortaya konduğu bölümdür. Zira başkişi, ağzından çıkan bu ilk cümlenin anlamsal savaşını roman boyunca verir.

Damyanos'un Aliye'ye âşık olduktan sonra onun hakkındaki düşünceleri anlatıcı tarafından ortaya konulurken anlatıcı iç çözümleme tekniği kullanılır. Böylece, Yunan komutanı Damyanos'un aşkının derinliği gerçeğimsi bir hal alır.

"Otomobille incir bahçelerinin arasından, yanında Hüseyin Efendi ile geçerken, karanlık yaprakların arasından kızın gözleri kendini takip ediyor gibi geliyordu. Başka iptilalardaki maddi heyecanlar, ihtiraslar şehvanî sarsıntılar bu defa hiç yoktu. Yalnız kalbinde, burgu gibi iki menekşe göz, acı veren bir mana ile acı acı bir heyecan veriyor," (s.88).

Yunan komutanın içinden geçenleri çözümleyen Tanrısa anlatıcı, bu çözümler sonucunda onun Aliye'ye karşı duyduğu aşkın derecesini bütün yönleri aktarır.

Tanrısal bakış açısıyla kurgulanan eser, gerek başkişisi, gerekse Tosun Bey ve Damyanos'un ruh halleri hakkında bize geniş ve derinlemesine bilgi sunar. Geriye dönerek verilen özet bilgiler, Tosun Bey-Damyanos ve Aliye'yi kişisel olarak bütün yönleri ile tanımasını sağlar.

2.2.3.4. Olay Örgüsü

'Vurun Kahpeye' adlı romanda olaylar, vakaların birbirine bağlanış şekli bakımından *"tek bir zincir halde nakledilir*". (Aktaş, 2000: 73).

Eser farklı başlıklar altında kendi içinde on üç bölümden meydana gelir. Romanın başkişisi Aliye, romanın dramatik aksiyonuna yön veren merkez kişidir. Nitekim romanın on üç bölümünde Aliye'nin başından geçenler anlatılır. Roman idealist Türk kadınının Millî Mücadele yıllarında Anadolu'da yaşadığı değişim, dönüşüm ve çatışmalar üzerine kurulur. Eser bu açıdan üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Aliye'nin Darülmuallimattaki "ateşli bir genç muallimenin" Anadolu'da çalışınız telkini üzerine Anadolu'da bir kasabaya idealist öğretmen olarak gelmesi.

-Batı Anadolu'nun bir kasabasına gelen Aliye'nin; "toprağının toprağım, eviniz evim" şeklindeki idealist düşüncesi ve kasabadaki ilk günleri.

-Kasabadaki Maarif Müdürü ile karşılaşan Aliye'nin Anadolu'daki yozlaşmış Osmanlı bürokrasisine karşı ilk şaşkınlığı

-Maarif Müdürü'nün Aliye üzerinde etkileri, Aliye'nin Maarif Müdürü'ne karşı takındığı ilk tavır.

-Maarif Müdürü'nün Aliye'ye okulda yatmasını önermesi ve Ömer Efendi'nin buna karşı çıkarak Aliye'yi evine alması.

-Aliye'nin mektepteki ilk gününde okul, yönetici ve öğrencilerin bozulmuşluğu karşısında şaşırması. Okulu toplumsal bir tabakalaşmanın yansıması olarak görmesi.

-Aliye'nin Kantarcıların Hüseyin Efendi oğlu Sabri'yi sınıfta kavga etmesinden dolayı onu sınıftan atması. Bunun üzerine okula gelen Uzun Hüseyin Efendi ile tartışması. Kasabada adaletin ve doğruluğun simgesi olan Aliye'ye "büyük muhabbet" beslenmeye başlanması.

-Aliye'nin kasabadaki çocuklara millî şuuru aşılama arzusu yüzünden çıkarcı ve yobaz Hacı Fettah Efendi ile çatışması.

-Hacı Fettah Efendi'nin Aliye ve Kuvayı Milliyecilere karşı düşmanlığı bunun sonucunda Aliye'ye karşı linç hareketine girişilmesi.

-Tosun Bey'in askerleri için kasabalıdan yardım toplamaya gelmesi ve Aliye'yi cahil kasabalının elinden kurtarması.

-Tosun Bey'in vatan kurtuluşu için istediği parayı kasabalının çok bulması ve vermemek için kötü yollara baş vurmaları: Yozlaşan Anadolu insanının millî değerlerden kopuşu.

-Tosun Bey'in Aliye'yi aşık olması ve onu Ömer Efendi'den istemesi. Aliye'nin Tosun Bey'le nişanlanması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Tosun Bey'in düşmanla savaşmak için kasabadan ayrılırken Aliye'yi kasaba halkına emanet etmesi.

-Yozlaşmış iki kart karakter olan Hacı Fettah Efendi ve Hüseyin Efendi'nin Kuvayı Milliyecileri kendi çıkarları elden gideceği için Yunan komutanı Damyanos'a ihbar etmeleri.

-Yunan askerlerinin baskını yapacağı gün kasabada okunan mevlit: Gerçek anlamda dinin Aliye için anlamı ve evrensel anlamda insanın doğumu.

-Yunan Komutanı Damyanos'un kasabayı işgal etmesi ve "Şeytan" kız olarak adlandırılan Aliye'yi görmek için Ömer Efendiyi tutuklanması.

-Aliye'nin Damyanos'a giderek -Ömer Efendiyi-kurtarması. Aliye'nin bir kadın olarak Damyanos'u etkilediğini gören Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin'in bundan rahatsız olmaları.

-Damyanos'un Aliye'ye âşık olması ve aşkı yüzünden Ömer Efendi'yi ikinci kez tutuklaması, Aliye'nin Ömer Efendiyi kurtarmak için tekrardan Damyanos'un karargâhına tekrardan gitmesi ve Damyanos'san Ömer Efendi'yi serbest bırakmasını istemesi.

-Damyanos'a Ömer Efendi'yi serbest bıraktıramayan Aliye, ötekileşmiş Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin'den yardım istemesi.

-Damyanos'un Aliye'ye kendisiyle evlenmesi için baskı yapması. Aliye'nin bu evliliğin asla olamayacağını söyleyememesi

-Tosun Bey'in Yunan askerlerinin cephaneliğini öğrenmek için ikinci kez kasabaya gelişi, âşıkların birleşmeleri (Aliye-Tosun Bey) aşkın gücü.

-Damyanos'un Türk kızına âşık olduğunun Atina'ya bildirmesi bunun üzerine Damyanos'un Atina'ya dönmesi. Yunan askerlerinin Damyanos'un gitmesini bunu fırsat bilerek Hacı Fettah Efendi ve Hüseyin Efendi'nin mallarına el koyması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Tosun Bey'in Büyük Taarruz başladığında Yunan cephaneliğini ve Yunanlılar askerlerinin kaçarken kullanacakları köprüleri bombalama görevi alması üzerine son kez Aliye'yi görmek için kasabaya gizlice gelmesi.

-Tosun Bey ile Aliye'nin bedenen birleşmeleri ve bu birleşme sonrasında Aliye'nin Tosun Bey'e karşı duyduğu sevginin büyüklüğü: Sevgi her şey sevgi.

-Tosun Bey'in Aliye'nin yanında –evinde-olduğunu öğrenen düşman güçlerinin evin etrafını sarmaları. Daralan çember içinde kendine değerlerine ihanet ettiğini düşünen Tosun Bey'in vatan ve millet aşkıyla yanması.

-Aliye'nin Tosun Bey'i evden çıkarmak için Damyanos'un yanına giderek evlenme teklifini "şartlı olarak" kabul etmesi. Evin etrafındaki askerlerin dağılması ve Hacı Fettah ve uzun Hüseyin'in tutuklanması.

-Tosun Bey'in kuşatma altında bulunan evden kurtularak cephaneliği patlatması ve bunun sonucunda Yunan askerlerinin bozguna uğraması.

-Bozguna uğrayan Yunan askerlerinin kasabayı talan etmeleri ve Aliye'nin Damyanos'un elinden kurtulması.

-Kasaba sakinlerinin Türk ordusu kasabaya girmeden önce Hacı Fettah Efendi ve Hüseyin Efendi'nin yalanlarına inanarak "şeriatın namusu" temizleyeceğiz diye Aliye'yi taşlayarak öldürmeleri: *"Vurun kahpeye-vurun kahpeye"*

-Kasabaya giren "Binbaşı Ali Bey"in kasabadakilere Aliye'yi sorması ve bunun üzerine Hacı Fettah Efendi ve Hüseyin Efendi'nin *"kahpe oldu"* demeleri: Kendi çürümüşlüklerini Aliye'nin kimliğine yansıtma çabaları.

-Çıkarcılık ve yozlaşmışlık nedeniyle Hacı Fettah Efendi ve Hüseyin Efendi'nin İstiklal Mahkemeleri kararıyla asılmaları.

-Tosun Bey'in savaştan sonra kasabaya gelerek "kahpe" olarak adlandırılan Aliye'nin namusunu temizlemeye ant içmesi.

2.2.3.5. Zaman

Zaman, romandaki olayları doğrulayan, vakaların oluş sırasını okuyucusunun zihninde gerçeğe uygun bir şekilde sıralanmasını sağlayan bir unsurdur. Yazar bu hususa dikkat ederek *"her romanda bir saat"* (Forster, 1985: 68) zaman, kurar. Anlatının içinde kurulan zamanın vakalar ile olan ilişkisi, anlatıyı gerçeğe yaklaştırır. Aktaş'a göre *"Anlatıcıyla vaka zamanı arasındaki mesafe, vaka ve anlatma zamanındaki münasebet ağına*

şekil verir. Söz konusu münasebet ağının tespiti vakayla anlatıcı arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasına, dikkatlere sunulmasına bağlıdır." (Aktaş, 2000: 117). Romanda anlatıcı ile vaka arasında kurulan bağ, romanın kurgusuna önemli ölçüde derinlik kazandırır. Romanın bölümler oluşması ve her bölümün farklı bir ad alması, romandaki olay dizgisinin akışına yön verir. Anlatıcı, kahramanı bütün yönleriyle ortaya koyarken zamansal dizimi de bir sıra dâhilinde verir.

'Vurun Kahpeye' romanındaki öykü zamanı, Millî Mücadele, Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Bu zaman diliminde, romanda Aliye, Tosun Bey, Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Uzun Hüseyin gibi kişiler kendi varoluş süreçlerinde iç dünyalarını ve sosyal yaşamları ile orta konur. Romanda öykü zamanı *"15 Mayıs 1919"* (s. 18). Yunanlılar İzmir'i işgal ettikten sonra Batı Anadolu'daki ilerleme zamanı, eserin nesnel-toplumsal zamanını gösterir.

"Hemen herkes Yunanlılar'ı istemekte müttefik olmakla beraber, bir kısım aynı derecede kuvvetle Kuvayı Milliye'ye aleyhtarıydı. Hele Maarif Müdürü gibi İstanbul Ferit Paşa hükümetine bağlı olanlar, bir de şahsî korkularla titriyordu." (s.19).

Aliye'nin kasabaya geldikten belirli bir süre sonra halkı kendi tarafına çekmesiyle ortaya çıkan durum, anlatıcının sosyal zamana gönderme yaptığı kısımdır. Kuvayı Milliye'nin, Yunan askerleri ve Damat Ferit Paşa yanlılarıyla uğraştığı yıllar, romanda olayların geçtiği zaman dilimidir. Damat Ferit Paşa'nın Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul hükümeti içinde aktif olduğu yılları dikkate alınacak olursa; bu zaman dilimi 4 Mart 1919-27 Ekim 1920 arasındır. Romandaki olayların da bu zaman dilimi içerisinde gerçekleştiği görülür.

Romanda olaylar genellikle sıradizimsel karakterli vaka halkalarından oluşur. Bu tür vaka halkalarından oluşan eserlerde *"ekseri kronolojik bir sıra takip edilir ve anlatma zamanı ile vaka zamanı çakışır."* (Korkmaz, 1997: 155). Tanrısal anlatıcı ve bakış açısıyla kaleme alınan romanda olayların başlangıcı ve bitişi arasında düz bir çizgi mevcuttur. Ancak anlatıcı romanın ilk sayfasında Aliye'nin geçmişi hakkında bilgi vermek için kısa bir özet yapar. Bu özetleme Aliye'nin çocukluğuna ilgilidir. Aliye'nin öykü zamanındaki yaşı *"Bazan adam, yirmi üç yaşında birdenbire ne kadar ihtiyar, ne kadar bütün dünyayı kavrayan bir tecrübeye sahip oluyordu."* (s.107) şeklide belirtilir. Aliye'nin öykü zamanında yirmi üç yaşında olduğunu düşünecek olursak özet kısımda yaklaşık olarak zamanda 15–20 yıl bir geriye dönüşün olduğunu anlaşılır. Romanın başlangıcındaki özet bilgi;

"*Anasını çok küçükken kaybetmiş ve bütün çocukluğu Darülmuallimat'ın tahta sıraları etrafında geçmişti. Bütün yetim kızlar gibi şifasız bir şefkat ve muhabbet ihtiyacı, yine*

bütün kimsesizler gibi her nazardan kendi ruhuna kaçan, gömülen çekingen ve sumut bir ruhu vardı."(s.2).

Aliye'nin çocukluğu, hakkında bilgi verilir. Roman bu özet sonra sıradizimsel bir çizgide devam eder.

Romanda meydana olaylar Aliye'nin *"kasabaya muallime olarak"* (s.1) gelmesi ile başlar. Zaman romanın başlangıçtan sonuna yani Aliye'nin öldürülmesine kadar sıradizimsel bir halin ilerler. Romandaki olayların hepsi bir buçuk yıl içerisinde meydana gelir. Bu zaman diliminin ilk bir yılı içerisinde Aliye hep aktif bir konumdadır. Geriye kalan altı aylık kısım ise Tosun Bey'in Aliye öldükten sonra kasabaya tekrar dönüşünü içine alır.

Romanda olaylar, *"Sabah hayli erkendi; sandığı arabada bıraktı, Maarif Dairesi'ne girdi."* (s.3). "*Aliye bir hafta mektebe gidip geldikten sonra, ocağın başına yatar ve Gülsüm Hala'nın nasırlı elleri saçlarını rikkatle okşarken…"* (s.8) "*Kasabaya geldiği üçüncü günü Tosun Bey bütün eşrafı, büyük olduğu için Kantarcılar'ın selamlığa topladı"* (s.32*)* gibi cümleler romandaki zamanın sıradizimsel olarak ilerlediğini gösterir. Özellikle Tosun Beyin kasabada geçirmiş olduğu on beş günlük zaman dilimi, romanın kronolojik karakterli olduğunu gösterir. Özellikle Eylül ayı romanda zaman belirleyici bir unsurdur. Eylül ayında başlayan roman yine Eylül ayında merkez vakalarına son verir.

"Eylülün sonu idi, havada ılık ve tatlı bir sükûnet vardı. Gök yakın, yıldızlar parlak ve çok, hepsi şaşaalı bir sıcaklıkla kasabanın siyah bir küme gibi yığılan damlarını belirsiz müphem bir aydınlıkla seçtiriyorlardı." (s.58).

Anlatıcı kozmik zaman dilimi olan sonbahar mevsimini mekânına yansıtarak zamanın mekân ve insan üzerindeki psikolojik etkisini ortaya koyar. Eylül ayı niceliksel zaman algılamasının yanında bütün yok edici, olumsuz ve sarartıcı özelliği ile etrafı kuşatır. Bu zaman aralığında tabiat olayları da değişiklik gösterir. Buna uygun olarak romanda Aliye açısından olaylarda olumsuzluk görülür. Bu süre içinde Tosun Bey kasabadan ayrılır, Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi yozlaşmış ve ötekileşmiş benliklerini dışa yansıtır. Yunan askeri de kasabaya girer. Bu çatışmalar içerisinde zaman sıradizimsel olarak ilerler.

Eylül ayından yani sonbahardan, bahar ve yaz aylarına geçiş, anlatıcı tarafından zamansal olarak hızlı bir şekilde anlatılarak geçilir.

"Bahar ve yaz, kasabaya en muhteşem, en şaşaalı güzelliği, bahçelerinin olgun ve olgun ve altın üzümleri, bal akan incir zenginliğiyle geldi." (s.133).

Anlatıcı, bahar ile yaz mevsiminde meydana gelen olayları, zaman içindeki oluşları derin bir şekilde vermez. *"Bahar ve yaz"* gibi zaman kavram ve belirteçlerini kullanarak

öykü zamanı, an'da hızlandırır. Ancak yaz mevsiminin getirdiği güzellik çevresel olarak mekâna ve tabiata yansıtılır. Zira kahraman bu zaman diliminde psikolojik açıdan da rahattır. Çünkü Damyanos kasabadan ayrılarak Atina'ya gitmiş Hacı Fettah Efendi ile Kantarcıların Hüseyin Efendilerin de baskısı bir nebze azalmıştır. Kahramanların bu zaman dilimindeki rahatlığı, onun bahar ve yaz aylarını bir rüya gibi geçirmesine neden olur. Zamanının tabiat ile açımlanan yüzü, yaşam deneyimlerine dönüşerek kahramanın varoluş sürecine katkı sağlar.

Romanın on birinci bölümünde zaman; "*Yine sarı bir sonbahar ayı, ılık berrak mavi boşluktan kasabanın damlarına bakıyordu…"*(s.134) şeklinde kronolojik olarak olay örgüsüne dâhil edilir. *"Sarı sonbaharın*" zamansal olarak kasabanın ruhuna sinmesi, olayların sıradizimsel olarak bir yılı tamamladığını gösterir. Romanda Eylül ayı bütün yok ediciliği ile tekrar görülür. Nitekim ilerleyen zaman diliminde sonbahar kahraman için de olumsuz günler getirir.

Romanda nesnel zamanın yanında bireysel zamanın da öne çıktığı noktalar vardır. Bunlardan ilki Aliye'nin Cuma günü öğrencileriyle beraber kasabanın sokaklarında yürüdüğü andır. Bu zaman diliminde zaman, daha çok psikolojik ve ferdi bir boyut kazanır.

"Ahali bir küme halinde toplanmış ona bakıyor. Fettah Efendi haykırıyor, Aliye de çocuklarıyla bu kalabalığın önünden geçeceği kısa mesafeyi dünyalar kadar uzun ve nihayetsiz hissediyordu.

Her adım bir saatten fazla görünüyor, her nefes almak ebediyet kadar uzun geliyordu." (s.23).

Yukarıdaki alıntı metinden de anlaşılacağı üzere romanda Aliye'nin psikolojik durumu, zamanı bireysel boyutta derinleştirir. İşlevsel açıdan niteliksel bir boyut kazanan zaman, Aliye için uzayıp derinleşen ve geçmek bilmeyen bir ana dönüşür. Bu durum aynı zamanda anlatıcı tarafından olayların daha derinlemesine anlatılmasına ve olay akış hızının yavaşlamasına neden olur.

Romandaki zamansal kurgu genel anlamıyla Kurtuluş Savaşı yıllarını kapsar. Bu zaman dilimimde anlatı kişileri kendi değerler dünyasını kurup yaşatmaya çalışır. Ne var ki bütün yaratılanların zamansal düzlemde bir bitişi olacağı için Anadolu'ya idealist bir öğretmen olarak gelen Aliye'nin de bir tükenişi ve sonu olacaktır. Aliye'nin yaşadığı çatışmalar ve ölümü kronolojik vaka halkaları etrafında verilir.

2.2.3.6. Mekân

2.2.3.6.1. Çevresel Mekânlar

Türk edebiyatında Kurtuluş Savaşı yıllarını ve o dönemde Anadolu'nun içinde bulunduğu durumu yansıtan en önemli romanlardan olan 'Vurun Kahpeye' mekân açısından

bir panorama özelliği gösterir. Romanda çevresel mekânlar başında İstanbul ve Batı Anadolu kasabası gelir.

Romanda kasaba, Aliye'nin ve Aliye gibilerin varoluş kaygısıyla duraksadığı bir yer değil, idealleri uğruna kendilerini feda ettikleri değerler bütünüdür. Nitekim romanın izleksel kurgusuna merkez güç olarak yön veren bu asli mekân, Anadolu insanının ülkü değerler-insanî değerler-açısından ötekileştiği bir yer konumundadır.

2.2.3.6.2. Olgusal Mekânlar

'Vurun Kahpeye' romanında mekân, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu insanını eğitmek ve ideal bir Türk milleti yaratmak için Batı Anadolu kasabasına giden idealist öğretmen Aliye'nin kasabadaki ileri gelen eşraf ve dış güç olan Yunan komutanı ile yaşadığı bunalımları aksettirecek şekilde düzenlenir. Kasabalının Maarif Müdürlüğü, Ömer Efendi'nin evi, Camii, Damyanos'un ordugâhı kişi yer sorunsalı açısından olgusal olarak anlam üreten yerlerdir.

2.2.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

'Vurun Kahpeye' romanında mekânın dar-kapalı ve yutucu bir özellik kazandığı yer kasabadır. Kasaba fiziksel olarak Anadolu'nun sınırsızlığı ve sonsuzluğu içerisinde başkişi Aliye'yi ontolojik olarak kendi içinde barındırmaz. Aliye'nin kasaba ile ontolojik olarak bir uyuşamaz. Kasaba evrensel kimliğinin ötesinde bir anlamlandırmayla verildiği için Aliye'nin varlığı ve ruhuyla bütünleşmez. Anlatıcı, mekânı "kasabayı" onun içinde yaşayan ötekileşmiş, yozlaşmış ve cahil kalmış kişilerin kimlikleri doğrultusunda kendi sıcak, doyurucu ve besleyici özelliğinden sıyırarak, kurak sığlaşmış ilişkilerin hüküm sürdüğü bir alana dönüştürür. Burada önemli olan mekân ile insan ruhu arasındaki ilişkiler düzlemidir. Nitekim mekân; *"dışarıdaki içeridelikler"* (Bachelard, 1996: 230) bütünüdür. Kasabada yaşayan Hacı Fettah Efendi, Kantarcıların Hüseyin Efendi, Uzun Hüseyin, Maarif Müdürü ve Hatice Hanım gibilerinin yaşamı algılama biçimi Aliye için mekânı labirent bir mekâna dönüştürmüştür. Burada *"Mekânın darlığı fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterlerin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır."* (Korkmaz, 2007: 403). Aliye'nin idealist bir öğretmen olarak geldiği bu Batı Anadolu kasabası, romanda genel anlamda karakterini ezdiği ve onun ontolojik olarak kök salmasını engellediği için daralan bir özellik gösterir. Aliye kasabayı ilk geldiği gün:

"Toprağının toprağım, eviniz evim, burası için bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım… (s.1) diyerek mekânı kendi varoluş sürecinin bir tutunma noktası olarak görür. Ancak bu toprakta yaşayanlar onu bir yaban olarak gördükleri için bu toprak yaşama imkânı vermezler. Bir ışık olarak kasabaya gelen Aliye ilk önce Maarif Dairesinin dar,

karanlık, labirent mekânında kaybolacaktır. Romanın ilk bölümünde tasvir edilen bu mekân; "eviniz evim" diyalektini bozacaktır.

"Yerde kabarmış kirlerin, üzeri sulanmış sıkça tesadüf edilen, donmaya yüz tutmuş tükürük ve balgamlara basmamak için ihtiyatla yürümek lazım geliyordu; loş tavanı örümcekli bu dairenin çok ağır, insanın içine çöken bir kokusu vardı." (s.3).

Aliye'nin kasabadaki ilk oturma yeri olan Maarif Dairesi, onun mekâna yansıyan insanların ruhunu, körelmiş bilinçlerini ilk etapta okuyucuya yansıtır. Hâkim bir bakış açısıyla mekânın ruhunun insan ruhu üzerindeki baskısı, bütün yutuculuğu ile başkişi üzerine abanır. Bir Osmanlı Devlet dairesi olan Maarif Dairesi simgesel anlamda Osmanlı Devletinin-Osmanlı bürokrasisinin içinde bulunduğu durumu gösterir. *"Yerde kabarmış kirler",* kasabaya ışık olmaya gelen Aliye'yi boğarak bütün açılımlarıyla bir devrin tükenişini imgeleyen karanlık bir mekâna dönüşür. Aydınlığın, ilmin geleceğin ve yeniden dirilişin ilk basamağı olan bir eğitim kurumunun mekânsal düzlemde gerçek anlamından uzaklaşması bir medeniyetin içinde bulunduğu durumu yansıtır. *"Tavanı örümcekli daire"* ibaresi burada çok önemlidir. Zira tavan burada simgesel olarak insan bilincini simgeler. Bilincin örümcek ağı ile örülmesi ise körelen bilinçlerin-eğitim kurumlarının-simgesel ifadesidir. Aliye'nin Maarif Dairesinden görev yerini öğrenmesi ile geldiği mektepte dar-kapalı bir nitelik gösterir.

"Mektebin pis ve karanlık toprak avlusunda kokusuna mani olamadığı kırık kapalı helâ, Maarif Müdürü'nün şüpheli işlerine alet olan ikinci muallime Hatice Hanım'ın rastıklı kaşları, elinden düşmeyen sigarasından sapsarı olan kınalı elleri," (s.8).

Bir günah mekânına dönüşen okul, "pis ve karanlık" yapısıyla bütün şüpheli ilişkilerin vuku bulduğu yerdir. Anlatıcı Aliye'nin görüş açısıyla psikolojik açıdan mekândaki çıkmazları –kokmuş eğitim kurumunun-ortaya koyar. Okulun darlaşması psikolojik açıdan çıkmazda olan Aliye'nin üzerine bütün körelen bilinçlerin ileri boyutta bütün eğitim kurumlarının yürüdüğünü hissettirir. Zira *"içinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar"* (Bachelard, 1996: 73) ve kişinin bir parçası haline dönüşür. Maarif Müdürü'nün kişiliğinin simgesel anlamdaki görünümü olan mektep/okul, Aliye'nin üzerine çevreden merkeze doğru daralır ve onun ruhunda bir bunaltıya neden olur. Bu bunaltı Aliye'nin ilk derste içine düştüğü durumu özetler niteliktedir. Sınıftaki düzen sınıfın gerçek anlamından uzaklaşarak yeni bir ötekileşmiş değerler mekânına dönüşmesine neden olur. Sınıftaki yalıtıcı nitelik, öğrencilerin toplumsal tabakalaşmanın bir suretine dönüşmesine neden olur. Sosyal hayattaki statülerini sergileme alanına dönüşür.

"Kızlar o kadar acınacak, silik idiler ki Aliye üzerinde yalnız merhametli izleri bırakıyorlardı. Fakat oğlanlar daha mütecaviz, daha canlıydı ve oldukça kasaba halkını temsil eden sınıflara garip bir surette benzeyişleri vardı." (s.8-9).

Sınıftaki öğrencilerin kasabanın yozlaşmış kimliklerini simgelemesi ve kız çocuklarına karşı gösterdikleri tutum, Aliye için okulda çalışanlarla sürekli çatışma yaşamasına neden olur.

Romanda bir diğer dar mekân ise Kasaba meydanıdır. Aliye çocukların eline Türk bayrakları verek yürüyüş yaptırdığı esnada namazından çıkan kasabalı ile burada karşılaşır. Hacı Fettah Efendi'nin kasaba meydanındaki bu tutumu romanda kasaba meydanını Aliye için dar bir yapıya dönüştürür. Meydanın fiziksel anlamdaki genişliği Hacı Fettah Efendi'nin ezici ve sömürücü kişiliğinin dışa yansıdığı bir yere dönüştüğü için karanlık ve yutucu mekâna haline gelir. Mekânın olgusal anlamda darlaştığı meydan Aliye'nin psikolojisinin mekâna yansıyan bir yüzüdür.

"Her adım saatten fazla görünüyor, her nefes almak ebediyet kadar uzun geliyordu. Başını çevirip ahaliye hiç bakmıyordu. Tam geçtiğini farz ettiği bir an başını çevirdi. Kendisini kalabalığın ortasında buldu." (s.23).

Romanda başkişi için geçilmez, aşılmaz bir mesafeye dönüşen kasaba meydanı mekân onun "nihayetsiz" bir düzlemde varlığını tehdit eder. Bu yönüyle kasaba cehennemi bir yüze bürünür. Nitekim bu yüz/mekân, romanın sonunda Aliye'nin varlığının ortadan kaldırıldığı ölüm meydanına dönüşür.

"Kasabaya ilk giren Binbaşı Ali Bey'in kumandasındaki alaydı. İlk gördükleri şey; meydanda, gayrı muttarit, ani hareketlerle kapanan toz bulutları içinde sopalar, yumruklar."(s.169). Aliye'nin bedenine indirilir. Anlatıcı, mekânda olan kuşatılmışlığı toz bulutu içinde kaybolan insan bedenini trajedesi ile ortaya koyar. *"Vurun Kahpeye, vurun kahpeye!"* (s.173) sözleri kasaba meydanının daralan yüzünü bütün zihinlere kazır. Bu söz bu meydanın sese dönüşmüş kötü bir imgesi haline gelir. Romanda bir diğer kapalı mekân Yunan komutanı Damyanos'un ordugâhıdır. Zira Aliye Damyanos'un yanına Ömer Efendi' yi kurtarmak için gittiğinde orayı dar ve labirent bir mekân olarak algılar.

Başkişi Aliye'nin kendi benini kurmak için gittiği Batı Anadolu kasabası ve bazı mekânları başkişinin kendisini gerçekleştirmesine izin vermez. Bu yüzden romanın izleksel kurgusu ve dramatik aksiyonu bu noktada daha derinlik kazanır. Çatışmalar ve karşı karşıya gelişler, mekânın içinde konumlanan kahraman için trajik bir alana dönüşür. Bu yönüyle mekân dar mekânlar/içsel olan ile yeniden anlamlandırılır.

2.2.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda geniş mekânlar çok sınırlıdır. Bunun nedeni Aliye'nin çocukluğundan beri eksik bir özne olmasıdır. Anne ve babasını küçük yaşlarda kaybeden Aliye, dünyadaki bu iki tutunma noktasını erken kaybetmenin vermiş olduğu acı ile bir evsizlik, yurtsuzluk ilintisi yaşar. Onun bu eksikliği –anne ve baba-roman boyunca onun ontolojik olarak mekâna tutunamamasına neden olur. Ancak romanda sınırlı da olsa Aliye'nin içtenlik mekânı olarak gördüğü ve huzur bulduğu yerler vardır. Zira Açık ve geniş mekânlar içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan nitelik gösterir. Romanda bu tür mekânların başında genel anlamıyla vatan, Ömer Efendi'nin evi, kasaba camisi, incirli bahçe yer alır.

Romanda vatan, genel anlamıyla toprak kavramıyla vurgulanır. *"Toprağınız toprağım, eviniz evim;"* (s.1) ibaresi bütünsel olarak vatan toprağını sahiplenme, onda oturacak bir yer edinme noktasını ortaya koyar. *"eviniz evim"* ibaresi ise bir genel kabullenişi, sığınışı ve huzuru imgeler. Bu bakımdan vatan toprağı ve bu topraklar üzerinde konumlanan bütün evler Aliye için genel olarak bir içtenlik mekânı ve ülküsüdür. Ancak kasabalı cahil insanlar ve düşmanlar, maksadının insanı olan Aliye'yi bir içtenlik mekânı olarak tasarladığı Anadolu'da barındırmaz. *"Demek memleket ve maksat, insandan yalnızca vücudumu, yalnız hayatını istemiyordu. Bunların bin defa fevkinde, bunların heyecanını oyuncak yapan aşkın pahasını istiyordu."* (s.147) diyen anlatıcı, romandaki Aliye'nin norm karakteri olan Tosun Bey'i konuşturarak mekân olarak memleket sevgisinin kişiyi kurtuluşa ve içtenlik mekânına davet ettiğini ortaya koyar. Zira bu içtenlik mekânı elden giderse onların aşkının yeşereceği bir yer kalmayacaktır.

Bir diğer huzur mekânı, Ömer Efendi'nin evidir. Ev, insan diyalektiğine uygun olarak çizilen Ömer Efendi'nin mekânsal sığınağı, başkişi Aliye için bir uyumun, huzurun ve içtenliğin mekânıdır. Ev, romanda bu yönüyle Aliye için dünyanın en sıcak cenneti ve düşlerin sığınağıdır. Aliye'nin kendini gerçekleştirme ve kendi ben'i olma sürecinde, içsel tükenişlerin samimiyetle aşıldığı bir mekân ona eksik duruşları ve kalışları unutturur. Zira bu ev ona bir baba ile bir anne imgesini/de beraberinde sunar.

"Gece ocağın karşısında yatan Aliye, Gülsüm Hala'nın katı ellerini harikulade yumuşak bir temasla saçlarında duyuyordu:

—Gızım, pambik gızım…

Odanın dışında Ömer Efendi ayakları ucuna basarak içeriye kuru incir dolu bir tabak uzatıyordu:" (s.7)

Gece ocağın karşısında yatan Aliye evde büyük bir güven bulur. Burası mekânın içinde yaşayan insanların mekânla aynileştiği bir düşler iklimidir. Ocağın etrafında bütün düşlerine kavuşan Aliye bir ocak, sıcaklık bulmanın huzuru ile kendi ontolojik sınırlarını

yıkar ve sosyal düzenin yalıtık hale getirdiği kirlenmiş duyguları, "kalp havasının kendini çağırdığı" iklimde eriterek yani bir sıcaklık bir muhabbet oluşturur. Gülsüm Hala'nın ve Ömer Efendi'nin evlerinde kendine bir içtenlik mekânı bulan Aliye artık bu huzur, baba evinde Emine'ye dönüşür.

Bütün sıkıntı ve dertlerini Gülsüm Hala'nın ile Ömer Efendi'nin evinde unutan Aliye bu evi ruhların dinlendiği bir dünyaya olarak görür. "Ev uyanmıştı", "kalplerinde yerini almıştı" ibareleri mekânsal düzlemde bir yer edinemeyen, oturmanın ve huzurun göstergesidir. Aynı zamanda yaşamın bireye sunduğu olanakları yansıtan bir mekâna dönüşür.

Bakan kişinin psikoloji ve kişisel deneyimlerine göre mekânın anlam kazanmasında iyi bir örnek teşkil eden bu alıntı, mekâna anlam kazandıran, veren kişinin insan olduğunu gösterir. Tosun, kasabayı güzelliğin ve huzurun diyarı olarak görürken, Aliye için bütün olarak kirlenmişliği simgeler.

2.2.3.7. Şahıs Kadrosu

2.2.3.7.1. Başkişi

Romanın başkişisi, Aliye'dir. Aliye, Kurtuluş Savaşı yıllarında *"Anadolu'ya hizmet etmek isteyen ideal Cumhuriyet memurlarının hazırlayıcıları(ndan)dır."* (Çanaklı, 2007: 443). Anadolu insanını aydınlatmak için Batı Anadolu'nun bir kasabasına genç ve idealist bir öğretmen olarak gelir. Onun kasabaya gelişi ile olay örgüsü şekillenir. Anlatıcı romanda ilk önce onun düşünsel fikirsel tasvirini yapar. Onun düşünsel dünyası idealist bir Türk kadınının kutsiyetini gösterirken, fiziksel görünüşüyle güzelliğini ve gençliğini ortaya koyar.

"Yüzü, henüz açılmayan bir gül goncasının mahcup kırmızılığını, çekingen güzelliğini taşıyordu. Pembe, ince yüzü üstündeki iki kocaman menekşe gibi siyah kirpikli gözleri, küçük bir çocuk burnu, yüzünün bütün bu müteredditve cazip inceliğiyle tezat yapan bir nar çiçeği goncası gibi garip bir ağzı vardı." (s.1).

Aliye gençliğin verdiği güzellik ve incelikle kendi kişisel macerasının yön vericisi olarak *"bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olma"* düşüncesine sahiptir. Başkişi bu düşünsel yapısı gereği roman boyunca bu ideali yerine getirmeye çalışır. Zira romanın başkişisi Aliye "*olay örgüsünün başlayıp gelişmesi şu veya bu istikamette gelişmesindeki en önemli ve birinci derecede rol oynayan kahramandır."* (Çetişli, 2000: 25). Aliye roman boyunca tematik güce yön vererek olay örgüsünün derinleşip zenginleşmesini sağlar. Kasabadaki cahil ve yobaz insanlarla mücadelesi, aşk üçgeni içindeki konumu, vatan ve milletin yeniden kendilik değerlerine dönmesi için verdiği mücadele, Yeni Türkiye'nin yeni insanı olarak ortaya çıkmasına neden olur. *"Aliye son derce güzel, idealist bir kızdır. Geldiği kasabadaki insanlara göre ilerici, yenilikçi fikirlere sahiptir. Aliye roman boyunca millî*

mücadelesini yobaz cahil erkeklere karşı vermiştir." (Ahn, 1995: 56). Aliye romanın asıl kahramanı olarak karşıt güçlerin kendi ideallerini yıkmasını engellemek için bütün gücüyle savaşır. O, aktif bir güç olarak yeni neslin, modern, akılcı, dürüst ve inançlı ruhunu uyandırmaya yemin etmiş ideal bir kadındır. Roman boyunca milletin kurtuluşu ve özgürlüğü için kadın kimliğinden sıyrılarak erilleşen bir kadın kahramana dönüşür.

"Halk ne düşünüyordu? Eğer onlar Hacı Fettah Efendi ile iseler, kendisi de emin değildi. O kendini Hacı Fettah Efendi'nin "bıyıksızlar, yakalılar" diye tavsif ettiği ve "kanlarının helal" olduğunu söylediği sınıftan addediyordu." (s.21).

Onun kendini Kuvayı Milliyeciler arasında göstermesi, Yeni Türkiye'nin modern kadının, cinsiyet yüklü kimliğinden sıyrılarak milleti için kendini feda etmesi yatar. Bu durum ötekileşen, yozlaşmış ve kendi çıkarı için vatanı ve milleti satanları kıskandırır. O bir kadın olarak milletin kurtuluşu için bütün zorluklarla savaşır ve yozlaşmış, kendilik değerlerinden uzaklaşmış her şeye karşı tepki gösterir. Aliye'nin bu özelliği kasabalı kadınların pasifliği ve ezilmişliğini adeta bir tezat bir protestodur. Çünkü o, kurulacak olan yeni ülkenin aydınlık bilincidir.

"Son senesinde asabî ve ateşli genç muallimenin "Anadolu'da çalışınız" telkinini, herkesin bir moda diye sadece bahsedip münakaşa yürüttüğü bu fikri ruhuna yakıcı ve müspet bir emel olarak yerleştirdi." (s.2).

Anadolu insanını eğitmek amacıyla Anadolu'ya gelen Aliye, aynı zamanda mesleki açıdan yeni bir rol ve görev üstlenir. Aliye'nin mesleki kimliği açısından derinleştirilmesi, vatan menfaati için çalışan yeni Türk kadın imgesinin toplum tarafından kabul görmesini ve toplumsal alanda yeni bir kimlik kazanmasını yönelik bir girişimdir.

Çocukları geleceğe hazırlamakla kendini görevli bilen Aliye bir ana şefkati ile onları eğitir. Aliye'nin modern eğitim alması ve sınıflarda bu eğitimi uygulaması, bütün baskı korkulara göğüs geren kadın profilinin gelişimini gösterir. Sınıftaki sosyal tabakalaşmayı adaletli bir yaklaşımla ortadan kaldıran Aliye, romanda yeni modern Türk gençliğinin/insanın yaratılmasını sağlar.

Aliye'nin merkez konumda olduğu aşk üçgeni, Aliye'nin yönlendirici ve kurucu kimliği ile özgür Türk kadınının yeni vizyonunu ortaya koyar. Kantarcıların Uzun Hüseyin'in evliliğini reddetmesi toplumsal olarak çürümeye yüz tutmuş evlilik sorununa yeni bir boyut kazandırır. Erkeğin her istediği kadınla evleneceği öngörüsü eğer kadın istemezse bunun olmayacağı algısına dönüşür. Aliye'nin Kantarcıların Hüseyin'i *"reddetmesi"* (s.17). ona toplumsal güvenirlik ve sadakat açısından iyi bir ün kazandırır. Koca delisi olamayan ve gerektiğinde idealleri uğruna savaşan Aliye, bu kimliği ile romanda dramatik aksiyonu

yönlendiren temel güçtür. Onun bu özelliği, romanda kendisinin bir değerler bütününe dönüşmesini sağlar. Bu değer bütünü içinde Millî Mücadele'ye ışık saçan ilerici ve idealist bir sembol haline dönüşür. Nitekim bu özelliklerinden dolayı Aliye cami önünde linç edilerek öldürülür. Aliye'nin Kuvayı Milliye komutanı ile yaşadığı aşk onun hayatı tanımasını sağlar. Tosun'un aşkı ile değişmeye başlayan Aliye, aşkın değiştirici ve dönüştürücü gücünü bütün kutsallığı ve temizliği ile ortaya koyar.

Başkişinin ölümü, okuyucu üzerinde olumsuz etki bıraksa da özünde idealleri uğruna çabalayan yirmi üç yaşındaki bir kadının kendilik değerleri uğrunda vücudunu, aşkını ve gençliğini feda etme önermesi ön plana koyuluyor. Kendilerini Anadolu'nun eğitim aracılığıyla aydınlatılmasına adamış aydınların bu uğurda yaşadıkları trajik ve ulvi olaylar Aliye gibi düşünen idealist öğretmenler (kadınlar) için örnek teşkil eder.

Romanda başkişi Aliye, bütün özverisi ile kötünün, gericiliğin, eskinin, cahilliğin ve ötekileşmişliğin karşısında durur. Kendi varoluşsal kimliği olan "cinsel kimliğinden" uzaklaşarak cinsiyetsizleşen Aliye, toplumun özgürlüğü için kendini feda eder.

2.2.3.7.2. Norm Karakterler

Romanda Aliye'nin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan norm karakterler, onun sevgi, huzur bulduğu kişilerdir. Romanda Aliye'nin norm karakterleri; Ömer Efendi, Gülsüm Hala, Tosun Bey ve Durmuş'tur. Bu kişiler romanda Aliye'nin eksiklerini gidererek ideallerini gerçekleştirmesine yardımcı olurlar. Zira romanın geneline bakıldığında Aliye'den sonra bu kişilerin derinlik kazandığı ortaya çıkar.

Romanda Ömer Efendi ile Gülsüm Hala, kasabaya yeni gelen Aliye öğretmen için bir huzur limanı, sığınaktır. Maarif Müdürü'nün *"…toparlak siyah sakallı, bulanık sünepe ve mürai gözleri hilekâr uzun yüzü"* (s.5) karşısında irkilen Aliye, onun kendisine *"mektepte yatıp kalkmayı teklif"* (s. 6) etmesine karşı çıkan Ömer Efendi karakterini karşımıza çıkarır. Zira bu durum karşısında Ömer Efendi, *"oldukça endişeli*" bir kimliğe bürünür. Daha romanın ilk bölümünde Aliye için endişelenen Ömer Efendi, Aliye'nin kasabada bir tutunma noktası ve korunağı olur.

"Aliye Kantarcılar'ın bir tehlike olduğunu, Maarif Müdürü'nden olanca şiddetiyle iğrendiğini hissettiği için derhal Ömer Efendi'nin tarafına geçti.

—Buranın namuslu ve ihtiyar bir ailesi içinde bana bir oda bulmak kabil olur mu? dedi."

—Ben bizin evde bir danışam, belki bizim eve alırız." (s. 6).

Aliye romanda kendi safını belirler. Onun safı kendine norm karakter olarak gördüğü ve düşünsel anlamda bütünleştiği Ömer Efendi'dir. Ömer Efendi'nin Aliye'yi evine götürmesi ile Gülsüm Hala bütün güler yüzü ile Aliye'yi bağrına basar ve ona kendi

kızının adı olan "Emine" ismini koyar. Aliye bu sıcak ilişki ağı içerisinde eksikliğini hissettiği anne ve baba arketipi ile kendi bilinç düzeyini tamamlar. Onun *"içinde babasızlığın verdiği derin bir sevme ihtiyacı"* (Enginün, 1995: 235). Ömer Efendi ve Gülsüm Hala'da giderilir. Zira norm karakterler başkişinin tamamlayıcısıdır. Bu yönüyle bireysel anlamda O'na köksüzlüğünü, kimsesizliğini hatırlatan, anne babasızlık problemi ortadan kalkar ve kasaba kendine özgü öznel bir dünya ve kimlik kurar. *"Öznelliğimiz ise bize ailemiz ve çevremizdeki diğer insanlarla olan karşılıklı etkileşimimiz dolayımıyla yavaş yavaş aşılanır."* (Dermen, 2008: 74). Karşı etkileşim sonucunda ortaya çıkan Aliye'nin özelliği, Ömer Efendi ile sadece duygusal bir ağ üzerinde değil dünya görüşü bakımından da bir bütünlük arz eder. Çünkü *"Ömer Efendi abanî sarıklı, temiz yüzlü, kır sakallı, taşranın bazen insanın canını gören görmüş geçirmiş"* (s.5) biridir. Anlatı metininde anlaşıldığı üzere Ömer Efendi, kasabanın ve içinde yaşayan insanların bilgisine hâkim bir ak sakal, *"Yüce birey*"dir. (Gökeri, 1979: 76). O, bu özelliği ile Aliye'nin bütün zor günlerinde yanında olacaktır. Kasaba imamı Hacı Fettah Efendi'nin kasaba eşrafını kışkırtarak Aliye üzerine yürüttüğü esnada bir kurtarıcı olarak Aliye'yi bu sıkıntılı durumdan kurtarır.

"Birisi yüzüne tükürmek için vaziyet alıyor zannetti, başından bir taşın vızlayıp geçmesini bekliyordu. Birdenbire kalabalığın ortasında Ömer Efendi'nin temiz toparlak yüzünü gördü, onda endişe ve elem büyük hatlarla yazılmıştı. Tebessüm etti. Menekşe gözleriyle halkı yumuşatan, fakat Fettah Efendi'yi çıldırtan bir ziya çaktı," (s.23).

Bir güven ve huzur sığınağı olan Ömer Efendi, Aliye'nin bütün düşmanlarına karşı gelerek onu bütünler. Zira onlar aynı zamanda dava arkadaşlarıdır. Kuvayı Milliye yanlısı olan Ömer Efendi, Aliye'nin ideolojik dünyasını ve dünya görüşünün bir bedene dönüşünün eril simgesidir. Kasabaya gelen elli kişilik Kuvayı Milliye süvarisini Aliye misafir eder. Bir baba imgesiyle Aliye'nin dünyasına giren Ömer Efendi, vatan ve milletini seven, Yunanlılara karşı yurdunu savunan, iyi niyetli Anadolu insanını simgeler.

Anadolu insanını aydınlanmak için kasabaya gelen Aliye'nin, Yunan komutanı Damyanos ve Kantarcıların Hüseyin'in saldırılarına romanda yardımcı güç olarak Ömer Efendi karşı gelir. Nitekim Ömer Efendi'nin Atina'ya sürülmesi ile bir değerini kaybeden akılcı ve dürüst Anadolu insanı Aliye'nin linç edilmesi ile bir daha kaybeder.

Tosun Bey de bir norm karakter. Tosun Bey, gerek duygusal anlamda gerek düşünsel anlamda Aliye'yi bütünleyen bir karakterdir. Bir nevi Aliye'nin içindeki animusudur.

Roman boyunca Aliye'nin kendini gerçekleştirmesini, maksadına hizmet etmesini sağlar. Aliye'nin, Tosun Bey ile olan ilişki ağı, bir ortak duyuş tarzının tezahürüdür. *"Yazara göre, tiplerin birbirine yaklaşması, kültür ve sanat anlayışlarının yakınlığından doğar. Aile duyguları, ülküleri, aşklarının nedeni kişilerin bu düşünce ve duygu yakınlığına"* (Güntürkün, 1964: 362) bağlanır. Bu açıdan bir bütünlük arz eden Tosun Bey ülkü ve duyguları bakımından Aliye'nin görmek istediği veya olmasını istediği bir erkek karakteridir. Çünkü Tosun Bey, düşman İzmir'e ayak bastığı sırada Karadeniz dolaylarındaki delikanlılarla bir çete kurarak yurt safında Millî Mücadele'ye giren genç bir Türk delikanlısı ve yüzbaşısıdır. *"Kumral ve uzun bir genç kumandan"* (s.24) olan Tosun Bey, elinde Türk bayrakları ile kasabaya gelir.

"Karadeniz sahillerinin yetiştirdiği bülend, haşin ve kartal yüzlü, mütehakkim ve güzel bakışlı bir genç yüzbaşı idi. Yunanlıların İzmir'e girdiği gün, hemşerilerinden bir çete ile dağa çıkmıştı." (s.25).

Vatan ve milletin istikbali için dağa çıkarak savaşan Tosun Bey, Aliye'nin eğitim ve öğretime yaptığı katkının silahlı, eril tarafını temsil eder. Millî Mücadele, düşmana karşı savaşan, Tosun Bey ve onun gibi düşünenler sayesinde silahlı kutsal bir mücadeleye dönüşür. Onun Yunanlılara duyduğu kin içinde taşıdığı vatan, millet ve özgürlük sevgisinden gelir. Ancak Tosun Bey, sadece bu yönüyle değil, akılcı, modernist yönüyle de ön plana çıkar. *"Yazar cahil, yobaz erkeklerle Tosun Bey'i karşılaştırmıştır. İki farklı erkek tipinin Aliye'ye karşı takındığı tavır Aliye'nin kişiliğinin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Tosun Bey ile Aliye'nin fikirleri ortaktır. Her ikisi de gelecekte kurulacak yeni Türkiye yeni örnekleridir."* (Çeri, 1992: 39). Yeni Türkiye'nin aydın ve modern zihniyetli bu kişisi, Aliye'nin kişiliğini analiz ederek bir senteze ulaşmasında yardımcı olur. Aynı zamanda Millî Mücadele döneminde Kuvayı Milliye düşünsel akılcı kimliğini ortaya koyar. Tosun Bey, roman sonunda Aliye'nin aşkının memleket aşkına dönüşmesi sağlar. Bireysel aşkın, vatan aşkı içinde eritilmesine olanak sağlayan Tosun Bey bir asker olmanın içgüdüsel dürtüsü ile nişanlısı Aliye'nin vatanı, ideallerini kendisinden daha fazla sevmesini sağlar. Nitekim kendisi Yunan ordusunun cephaneliğini havaya uçurmak için görevlendirilmesinden sonra son kez Aliye'yi görmek için geldiği kasabada Aliye'nin evinin Yunan askeri tarafından kuşatılması üzerine çıkamaz. Bu durum maksadının ve ülküsünün aşığı olan Tosun Bey'in nişanlısını Damyanos'a göndermesine neden olur.

"Tosun mefkûresinin, maksadının asker bir aşıkı idi ve zavallı küçük Aliye sade onun tamamen onundu." (s.146).

Aliye'nin bireysel aşkı olan Tosun Bey, özünde Aliye'nin âşık olduğu, Kurtuluş Savaşı için kendini feda eden Tosun'un ruhudur. Eğer Tosun Bey bir Millî Mücadeleci olmasaydı bu karakteristik bağ kurulamazdı. Nitekim *"Millî Mücadele'nin ruhu ile beslenen Aliye"* (Kıymaz, 1991: 38) roman sonunda bu norm karakterin idealize edilmiş kimliği yardımıyla kendini vatan yolunda savaşır bulur.

Bir diğer norm karakter kasabanın küçük çocuğu Durmuş'tur. Durmuş, on, on bir yaşlarında, mert ve kimsesizlere yardım etmeyi görev bilen Anadolu'nun garip çocuklarından birisidir. Aliye'nin zor anlarında hep o yanındadır. Anlatıcı Durmuş kimliğinde gelecekteki Anadolu insanının hüviyeti ve kişiliğini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu yüzden Durmuş romanda Aliye'yi tamamlayan, onun korkularını ve üzüntülerini paylaşan bir karakterdir. Ömer Efendi'nin Yunan komutanı Damyanos tarafından tutuklandığı bölümlerde, Aliye'nin evinin abluka altına alındığı bölümlerde Aliye'ye yol gösterir. Onun olaylardan en az zararla çıkması için yardımcı olur. *"Bu eserde küçük fedakâr Durmuş'un kahramanlığı da yüceltilir."* (Enginün, 1985: 24). Fedakâr ve cesur bir kimlik ortaya koyan küçük Durmuş, aynı zamanda Millî Mücadele yıllarında Anadolu çocuklarının çekmiş oldukları sıkıntı ve çilelerinde başkişisi-simge kişisi olur.

2.2.3.7.3. Kart Karakterler

'Vurun Kahpeye' romanında kasabanın imamı Maarif Müdürü, Hacı Fettah Efendi, Muallime Hatice, Kantarcıların Hüseyin Efendi, Kantarcıların Uzun Hüseyin, Kantarcıların Sabri, Yunan Komutanı Damyanos ve Yunan askerleri kart karakterlerdir.

Romanın en önemli kart karakteri kasabanın imamı Hacı Fettah Efendi'dir. "*Hacı Fettah Efendi, kendisinden sonra gelen ve köy romanı geleneğinde yer alan olumsuz din adamı tipinin başlangıcı olmuş ve hepsini de etkilemiştir*." (Yalçın, 2002: 181–182) din simsarıdır. Romanda kişiliksel ve dinsel yozlaşmanın en üst düzeyde temsilcisi olan Hacı Fettah Efendi, kendi çıkarlarına vatanı ve milleti feda eder. Romanda Hacı Fettah Efendi, Millî Mücadele'nin karşısındadır. Bu yüzden Anadolu'ya cehaletle savaşmak için gelen Aliye onun en büyük düşmanı olur. Aliye romanda çocuklara millî marşlar öğreterek millî bilinci oluşturmaya uyandırmaya çalışırken Hacı Fettah Efendi, Yunanlıların kasabaya yaklaşması sonrasında taraf değiştirir. Körelen ve zaafa uğramış bir bilinç olarak saf Anadolu insanının iyi niyetini sömürür ve onları kendi menfaatleri doğrultusunda yönlendirir. Hacı Fettah Efendi'nin halkı yönlendirmesindeki en büyük etki din adamı olmasıdır.

"Belki daha tehlikeli bir düşmanı, Hacı Fettah Efendi'nin şahsında peyda etti. Fettah Efendi'de bu hakiki kanaat taassup ve galeyanına belki de Aliye'nin çok açık ve

temiz hayatıyla zaaf verdiği kara kuvvetin gayreti sebep olmuştu ve onun için tehlikeydi." (s.18).

Aliye'nin kasabada ideallerinin yeşermesine izin vermeyen *"tek bir özelliğin sembolü"* (Korkmaz, 1997: 300) olan Hacı Fettah Efendi, hiçbir değer yargısı olamayan yozlaşmış benliklerin temsilcisi olarak bütün değer dünyasını tahrip eder. Sığlaşmış benlikleri kendi kirlenmiş, ötekileşmiş benliğiyle yönlendiren Hacı Fettah Efendi, roman boyunca kendi çıkarları doğrultusunda durmadan taraf değiştirir. Bir ara Kuvayı Milliye düşmanı bir ara Yunan düşmanı olan Hacı Fettah Efendi, din ve duygu simsarlığından, hiçbir şey kaybetmez. Nitekim Aliye'nin linç edilmesi de onun dünyayı öteki kılma çabasının sonucudur.

Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi de çıkarcı kişiliği ile kart bir karakterdir. Roman boyunca Aliye'nin değerler dünyasının karşısında yer alır. Bireysel anlamda kendi arzuları doğrultusunda koşan bir kişi olan Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi, vatanını ve milletini düşman teslim edecek kadar *"mankurtlaşmış"* bir tiptir. Onun eğer benimse evet, eğer benim değilse başkasının da olmamalı düşüncesi, onu ülkü değerler dünyasını yok eden bir insana dönüştürür. Romanda sığ, çıkarcı kendi menfaati doğrultusunda vatanı düşmana satan sinsi ve güvenilmez bir kişi olarak Aliye'nin ideallerini gerçekleştirmesine izin vermez.

Eğitim alanında ilk olarak karta karakterler olarak beliren Maarif Müdürü ve Hatice Hanım, Osmanlı bürokrasisi ve eğitim sisteminin geri kalmışlığının kişisel düzeyde simgeleridir. Bu iki eğitimcinin Aliye'nin ve temsil ettiği yeni eğitim anlayışı üzerinde her zaman baskısı vardır. Kasabaya cehalet ve yozlaşmışlıkla savaşa giren Aliye, ilk önce okuldaki karşıt bu iki karşıt güçle çatışır. Romanda eğitimsel açıdan yozlaşmışlığının simgesi haline gelen bu kişiler, romanın dramatik aksiyonunun genişlemesi ve çatışmanın oluşmasına katkı sağlar. Zira bu kişiler romanda tek boyutlu kişilikleriyle tematik gücün karşısında yer alırlar. *"Bu tip karakterlerin vereceği zevk, kısmen yedikleri darbelere karşı muaf oluşlarından ileri gelir; her şeye rağmen tabiatlarındaki esas niteliklerini muhafaza ederler."* (Stevick, 2004: 177). Esas kimliklerini her zaman muhafaza eden kart karakterler okulda Aliye karşısında karanlık bir güç olarak çekilir. Aliye Maarif Müdürü'nü ilk gördüğünde onun kimliğinin simgesi olan yüzünden bu negatif enerjiyi hisseder.

"Maarif Müdürü'nün toparlak siyah sakallı, bulanık sünepe ve mürai gözleri hilekâr uzun yüzü altında iğrenç, ince dudaklı bir ağzı vardı." (s.5).

Anlatıcının kart karakterleri tasvir edişi, romandaki kimliklerin aynı zamanda yüzlerine yansıtıldığını da gösterir. Onun *"hilekâr ve kibirli riyakâr"* (s.5) tavırları başkişi

Aliye'nin ona karşı olumsuz tavır takınması, ondan korkmasına neden olur. Ayrıca Maarif Müdürlüğü'nde çalışan aklından geçenleri okuyucu ile paylaştığı anda *"Eşrafın oğulları yeni Maarif Müdürü'nün evinden Cuma günleri taşan dümbelek seslerini, koltuğunun altında taşıdığı beyaz suyu, giden muallimenin macerasını düşündü."* (s.4).

Maarif Müdürü'nün kasabada eğitim sistemini düzeltmek yerine cahil kasabalı eşraf ve kadın öğretmen ile birlikte rakı sefası yapması, onun olumsuz kimliğini ortaya koyar. Maarif Müdürü, ideal bir öğretmen olarak Anadolu'ya gelen Aliye için bu karşıt öteki bir güçtür. Aynı zamanda iftiracıdır, kasabanın kadınlarına iftira atar, okulda uygunsuz davranışlar sergiler.

Eğitim kurumlarının çürümesinin bir diğer nedeni, modern eğitim yerine okulda dini ağırlıklı derslerin verilmesi, aklı ve dünyayı kucaklayacak nesil yerine sadece dünyayı kinden ibaret gören kart karakter Hatice Hanım'ın uygulamalarıdır. Hatice Hanım yeni Türk kadını imajının tam karşıtı, gerici, cahil, çıkarcı kimliği ile kasabanın kirlenmiş ilişki ağı içinde ötekileşmiş bir kart kişidir. Sınıftaki çocuklara çıkarcı, açgözlü, silik kişiliği yüzünden adil davranmayan, onlara ailelerinin maddi durumlarına göre yakınlık gösteren bir öğretmendir. Eşraf ve memur çocuklarına aşırı taviz gösteren Hatice Hanım, cehaletin simgesidir.

"Eşraf çocuklarının ekseriyeti cılız fena bakılmış, sümüklü, kirli fakat mutehakim ve ahlaksızdı. Hepsinin cebinde bir tabaka tütünü var. Hemen hepsi Hatice Hanım'la karşılıklı sigaralarını yakarlar, avluda çömelirler;" (s.9).

Hatice Hanım, ötekileşmiş ve gerici kimliği ile İstanbul'dan gelen yeni aydın Türk kadını olan Aliye'nin tam karşıtıdır.

Damyanos ise çok acımasız, para düşkünü bir dış düşman komutanı olarak başkişi Aliye'yi elde etmeye çalışır. Bütün yıkıcığı ile Anadolu'yu ve Anadolu insanı yok etmeye çalışan Damyanos, roman boyunca yıkıcı düşman kimliğinin bir simgesi olur. O da bütün gücüyle arzusunun cinsel nesnesi olan Aliye'yi elde etmek ister. Ancak bunu bir türlü başaramaz.

Romandaki kart karakterler genel itibariyle romanın başkişisi olan Aliye'yi ruhsal ve fikirsel olgunluğa erişmesini engelleyen kişilerdir. Onun kendini gerçekleştirmek için çıktığı yolculukta bir set, karanlık bir yüz olarak ortaya çıkarlar. Hepsinin ortak özelliği Aliye'nin değerler dünyasının karşısında yer almalarıdır.

2.2.3.7.4. Fon Karakterler

Romanda Kör hademe, kasaba halkı, öğrenciler, Kuvayı Milliyeci Haydar ve Selim, Hidayet, Eşraftan Nazif Latif Ağa, Salim'in karısı, Hacı Fettah Efendi'nin karısı, Kantarcıların Uzun Hüseyin'in karısı ve Binbaşı Ali Bey fon karakterlerdir.

Aliye'nin kasabaya geldiğinde karşılaştığı ilk kişi *"kör hademe"*dir. Hademe maarif dairesinde çalışır. Aliye'yi gördüğünde hiçbir girişimde bulunmaz sadece Aliye'nin sorduğu sorulara cevap verir.

"—Maarif Müdürü Bey'i görmek istiyorum…

—Zabah zabah Müdür Bey'i nereden bulacaan?

—Gelinceye kadar beklerim.

Hademe döndü, muhitle tezat yaratan taze ve nermin hayal, onun köhne kalbinde karmakarışık hisler uyandırdı." (s.3).

Aliye'nin kasabada karşılaştığı bu kişi romanda sadece ilk iki ve üçüncü sayfalarda görülür. Romanda görevi ise maarif dairesinin aksayan "kör"leşmiş, yönünü yansıtır. Aynı zamanda kendi bireysel kimliği ile değil Maarif Müdürü'nün kimliği belirir. Zira hademe Maarif Müdürü'nün kendi eylemlerinde kullandığı bir fon kişidir.

'Vurun Kahpeye' romanında kasaba halkı da bir dekoratif unsurdur. Kasabalı hiçbir şeyi sorgulamadan, Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Uzun Hüseyin söylediklerine koşulsuz katılırlar. Bu yönüyle kasabalı sık sık başkişi Aliye tarafından da eleştirilir. Kasabalı, kendi kaderleri ve geleceklerini akıllarını kullanarak şekillendirmek yerine Hacı Fettah Efendi'nin çıkarlarını gerçekleştirmesine olanak sağlarlar. Romanda hiçbir durumu ve düşünceyi sorgulamayan Anadolu insanını simgeler. Kasabalı nezdinde bütün Anadolu insanının çıkarsız saf ve temiz olduğunu ifade eder. Ancak yer yer kendi kaderlerini çıkarcı ve yobaz insanların eline terk ettiklerinden dolayı onları pasifliklerinden dolayı eleştirilir. Yazarın Anadolu insanın bakışını da ortaya koyan bu durumu, ihmal edilen Anadolu insanın terk edilmişliğini, eğitimsizliğini gösterir. Romanda hep pasif bir durumda bulunan kasabalı, düşmanın kasabaya girmesine dahi bir tepki göstermez. Bu yönüyle bilinci silinmiş, millî refleksleri körelmiş, duyarsız insanlara dönüşmüşlerdir. Yunan ordusu kasabayı işgal için geldiğinde hiçbir savunma gösteremeyen halk, Hacı Fettah Efendi gibi bir bağnazı kendilerine öncü seçerek düşman komutanını, düşman askerlerini karşılamaya gönderirler.

"*Canlarını kurtarmak için her şeyi yapmaya hazır olan kalabalık, bu dört beş kişiyi intihap meselesi çıkınca tereddüde, korkuya düştüler."* (s.66).

Millî şuura sahip akılcı ve aktif bir toplum olma yerine, kalabalık bir sürüye dönüşen kasabalı kendi yurdunu sahipsiz bırakır. Romanda Hidayet, Hacı Fettah Efendi'nin karısı, Latif Ağa, Ali Bey gibi kişiler romanın olay örgüsüne ve tematik değerlerine bir etki yapmadığı için, sadece bir isim olarak yer alır. Yazarın fon karakterleri işlevsel açıdan değil, daha çok romanda sosyal ortamın oluşması için kullandığı görülür.

2.2.3.8. İzleksel Kurgu

'Vurun Kahpeye' romanında izleksel kurgu Millî Mücadele yıllarında Anadolu'nun bir kasabasına gelen genç ve idealist bir kadın öğretmenin yaşantısını temel alır. İstanbul'dan, idealist ve aydın bir kadın olarak yola çıkan başkişi, kendi bireysel ben'ini gerçekleştirmek ve Anadolu'nun kötüleşen kaderini düzeltmek için büyük ve çatışmalarla dolu bir simgesel yolculuğa koyulur. Bu yolculukta *"dış düşmandan temizlenen milletin iç düşman ile (cehalet ve sömürülen dini duygular) karşılaşması üzerinde durulmuştur. Bu romanda Halide Edip artık ferdî saadetlerini vatan ve millet saadeti için erteleyen feda eden ya da iki kıymeti telif etmeyi başarabilen (Aliye-Tosun Bey) kahramanları"* (Bekiroğlu, 1999: 52) ortaya çıkarır. Bu açıdan roman *"KORA"* şemasındaki gibi bir değersel görüntü kazanır.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Aliye, Tosun Bey, Ömer Ağa, Durmuş, Latif Ağa, Nazif Ağa, Gülsüm Hala, Binbaşı Ali Bey, Esnaf (Kasabalı), Kuvayı Milliye Askerleri.*	*Hacı Fettah Efendi, Damyanos, Kantarcıların, Maarif Müdürü, Hatice Hanım, Uzun Hüseyin, Sabri, Yunan Askerleri, Kasaba Eşrafı.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/Sevgi, Kendi Olmak, İdeal İnsan, Maneviyat, Din, Gelenek, Dürüstlük, Millî Değerler, Özgürlük.*	*Yabancılaşma, Yozlaşma, Kültürel Çözülme, Kin, Güven Yitimi, Tutuculuk/Bağnazlık, Ötekileşme, Çıkarcılık.*
Simgeler Düzeyinde	*Vatan, Bayrak, Türk Kadını, Kuvayı Milliye, Anadolu.*	*Maarif Müdürlüğü, Okul, Kasaba, Damyanos'un Karargâhı.*

Tablo-10: *'Vurun Kahpeye' romanında varoluş mücadelesinin sınıflandırılması.*

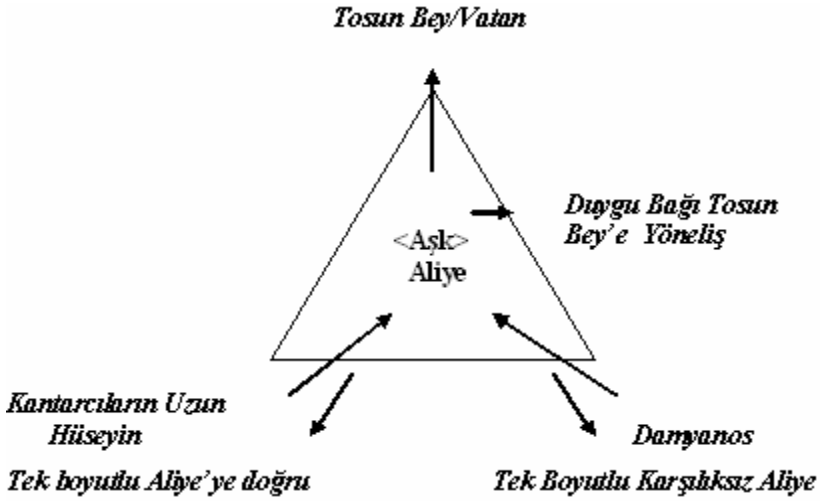
2.2.3.8.1. Aşk/Sevgi

Aşk, insanı yönlendiren dönüştüren ve yeniden kuran içsel bir edimdir. İnsan her zaman aşka meyillidir. Zira bu ona yaradılışından itibaren ulvi bir değer olarak verilmiştir. İnsan aşk vasıtasıyla kendini ve etrafını fark eder. Aşk, bu yönüyle bir uyanış, bir fark edişler bütünüdür. Krich'e göre *"Bu karışık ve kanılmaz aşk, kişisel bir biçim; kişiliğin içinde bulunan duruma karşı koyuştur."* (Krich, 2005: 8). Kişiliğin fark edilmesinde bir karşı koyuşlar basamağı olan aşk, genel anlamda hayatın kendisidir. Biz aşk sayesinde gerçek anlamda kendi benliğimize dalabiliriz. Sonsuz ve çok katlı bir yapıya sahip olan aşk, birleştirici ve uyulmayan yaratıcı enerjisi sayesinde insanın yeniden kurulmasını sağlar. Halide Edip Adıvar, romanda aşkı, insanı değiştiren ve yönlendiren yaratıcı bir enerji olarak ele alır. Romanda birleşme ve kendini gerçekleştirmenin temelini oluşturan aşk, maksadının insanı olan kişiler için bir basamaktır.

Aşk, Halide Edip'in romanlarında ele aldığı temel izleklerden birdir. Özellikle roman kahramanlarını yönlendiren, onların bireysel ve toplumsal olarak tanınmasını sağlayan ve aksiyonu derinleştiren aşk unsurudur.

Romanda ferdî aşk, bedensel aşk ve vatan-maksat aşkı, aşkın anatomisini sonsuzlayan ve kendisiyle birlikte kahramanı da kendine dönüştüren bir özellik gösterir. Halide Edip'in romanlarındaki *"sevilerin çoğu ruhsal bir gelişim içinde görülür."* (Uyguner, 1994: 42). Bu gelişim, gerek başkişi gerekse onu tamamlayan norm karakterin romanda ruhsal ve düşünsel açıdan ortaya çıkmasını sağlarken, kart karakterler konusundaki kişinin de olumsuz düşüncelerinin sağaltılmasına sağlar.

Aliye ile Tosun Bey arasındaki aşk, Aliye ile Kantarcıların Uzun Hüseyin'in aşk ve Aliye ile Damyanos arasındaki aşk olmak üzere üç boyutlu bir aşk dokusu ortaya çıkar. Bu aşk üçgeninde merkezde yer alan ve paylaşılamayan kadın Aliye'dir. Tosun Bey ile olan aşkta her iki taraf aktif birbirini tamamlayan bir kişilik sergiler. Burada aşk, cinsiyetler arasında duygusallık boyutu ile ortaya çıkar. Duygusal bir bağımlılık gösteren bu aşk, romanda aşk üçgeninin tepe noktasını oluşturur. Aliye bu üçgende genel bir *"dolayımcıdır"* (Girard, 2001: 28). Nesneleşen üçgen arasında duygu gücünü oluşturan ise aşktır. Bu aşk üçgeni aşağıdaki gibidir.



Yukarıdaki aşk üçgeninde kişilerin aşka bakışları ortaya konulur. Tosun Bey ile Aliye'nin aşkı, Aliye'nin Batı Anadolu'nun bir kasabasında ortaya çıkar. Kasabada herkese sıcak ve samimi bir gözle bakan Aliye, ötekileşmiş, Maarif Müdürü, Hacı Fettah Efendi, Kantarcıların Uzun Hüseyin'in hilebaz, çıkarcı ve sömürücü kimliklerinden dolayı uzaklaşır. Oysa o her şeyden önce vatan toprağı ve çocuklarına canını verecek kadar bağlı bir aşktır. Kasaba eşrafının kendine öteki gördüğü diğer iki kişi aşkın bedensel, haz ve çıkarcı yönünü ortaya koyar. Tosun Bey, Aliye'yi ilk gördüğünde ona karşı konmaz bir içtenlik ve sıcaklık hisseder. Zira içtenlik aşkın ilk durağıdır.

"En evvel bir çocuk dizisi önünde bandıra direği gibi narin, menekşe gözlü Aliye'yi arkasında güneşte altın bir bulut halini alan adi tozların ortasında çiçek gibi yüzleriyle çocukları gördü." (s.24). Tosun'un Aliye'yi o toz bulutu dediği karşıt değerlerin temsilcisi olan kirlenmiş insanların içinden seçmesi, fark etmesi aşkın ayırt edici gücünü gösterir. Bu fark ediş onu durmaksızın aşka, Aliye'ye davet eder. Zira bu fark ediş ilk Aliye'nin "mutlu bilinci"nde ortaya çıkar. *"Sonra altın toz bulutu içinde gelen siyah başlıklı, altın gözlü, güzel ve genç kumandanın kendi gözlerine bakan ve yanan gözleri geldi, geçti."* (s.41). Aşk bir uyanış bir fark edişler bütünü olarak iki kahraman arasında gizli görünmez bir yol oluşturur. Bu yol göz sembolü ile romanda iki kahramanın dünyasına dolar. Burada aynı zamanda "yanan gözler" aşkın sıcaklığını, yakıcılığını ve dirilticiliğini simgeler. Bir yönlendirici güç olarak Aliye'yi Tosun Bey'e, Tosun Bey'i Aliye'ye süren aşk, her ikisini de duygusal açıdan sarsar.

"Aliye'yi oraya kadar getiren hayat ve his yıldırımı onu odanın ortasına kadar, Tosun Bey'in karşısına kadar şimşek kudretiyle yolladı. Ve Tosun Bey hayat yıldırımıyla vurulmuş gibiydi… Tosun Bey şimdiye kadar ne yaşamış, ne de bir şey görmüş ve hissetmişti. O, sade bu gözlerin ve bu dudakların ateşi ve hayatıyla yepyeni ve kadir hayatla doğmuştu ve bütün gördüm ve yaşadım zannettiği şeyler çok defa kanını akıttığı bu harikulade memleket, harabiyet sahaları," (s.42–43)

Tosun Bey'in değişip dönüşmesini sağlayan aşk, dolaylayımcı olan Aliye'nin aşkı ile derinleşir. Zira romanda *"bütün erkek aşklar hep tabiidir."* (Habip, 1942: 364), kadınlar ise bu aşkın ateşi, yol gösterici ve maksadıdır. Duygusal bağlamda işlenen Tosun Bey ile Aliye aşkı, her insanın içinde bulunan sev(il)me ihtiyacının bir sonucudur. Kişi ancak severek kendi güzelliği ve etrafının farkına varır. Toplumsal realitenin baskısından kaçılarak sığınılan aşk, her iki kahramanı duygusal ve tinsel bağlamda romanın merkezine alır.

"Tosun Bey sadece onun yüzünü görüyor, onun sesini işitiyor ve bu tatlı heyecanın bitmemesi için nefes almaya cesaret edemiyordu." (s.44).

Tinsel olarak kendi varlık alanını genişletecek kişileri bulan Aliye ile Tosun Bey, ruhlarını birbirinin eşiti ve eşi olarak görürler. Evlenme teklifi sevme ön koşuluna bağlı olarak kabul edilir. *"İnsanın ruhsal eşitliği, açıklanmamış ama var olan bir boyut bir uyuşmadır; insanın kökensel bilinçaltından çıkar."* (Jung, 1997: 42). Kökensel bilinçaltının bir uyumu-uzlaşması olarak Aliye'nin Tosun Bey'e yönelimi, tılsımlı gücün kişiyi kendi değerler dünyasına davet etmesidir.

"Beni her zaman için kulun kölen addet. Yalnız benim eşim olamaya benim karım olamaya muvaffak et, dedi."(s.45).

Aliye'yi kendi içtenlik diyarına çağıran Tosun Bey, aşkın onulmaz kıyılarında kendini bir gezgin, çaresiz bir kimlik olarak görür.

"—Bu toprak benim toprağım, bu kasaba benim kasabam, bunu sev, bunu muhafaza et, dedi. Bir an kesilen nefesini fısıldar gibi ilave etti:

—İstediğin zaman seninim, istediğin yolda yürürüm." (s.45) demesiyle Aliye, Tosun Bey duyduğu aşkı bir maksada bir amaca bağlar.

Aşkına dönüşen Aliye, Tosun Bey'in hem ruhsal hem de fiziksel-ideolojik aşkı olarak bir maksadın kadını olur. Aşkı, maksatlaştıran Aliye, Tosun Bey'in kasabada olmadığı zamanlarda bu maksata ve aşka bütün gücüyle sarılır. Çünkü aşk ona geçmişini, anılarını ve hayatını yenileyen bir değer olarak kendine davet eder.

Damyanos ve Kantarcıların Uzun Hüseyin'in girişimleri, kasabadan uzak olan *"Tosun'un hatırasını en yakıcı bir hatıra gibi tekrar uyandırmıştı."* (s.110). Romanda uyanış, aşkın tinsel gücünü gösterir ve Aliye için de ruhsal uyanmanın ve olgunlaşmanın ilk basamağını oluşturur. Çünkü Tosun Bey her şeyden önce Aliye için maksadının aşk tutsağıdır. Bu tutsaklık; *"kendini ve sadece aşkını müdafaa eden etten, kandan müteşekkil"* (s.111) olan Aliye'nin bireysel aşktan toplumsal aşka geçişini sağlar. Romanda yazar ferdi aşkı olandan toplumsal aşka dönüştürür. Aşk üçgeninin alt köşesinde yer alan kişiler, ferdi aşktan-bireysel aşktan-toplumsal aşka-vatan aşkına geç(e)medikleri için aşkı tek yönlü kabul ederler. Bu yüzden düşman komutanı dahi aşkı için vatanı sattığından dolayı eleştirilir.

Bireysel aşkın, vatan aşkı içinde eritilmesi, yazarın kahramanları maksadının adamı olan ideal insana dönüştürmek istemesinin bir sonucudur. Tosun Bey'in memleket aşkını ortaya koyduğu anlar, aşkın kişileri yaratıcı bir güç olarak, nasıl değiştirip dönüştürdüğü gösterir. Aliye de bireysel aşkını, maksadın aşığı olan Tosun Beyin yardımıyla idealize edilmiş aşka dönüştürür.

Tosun Bey'in kasabaya üçüncü gelişinde bedensel aşkı yaşayan Aliye, yasak ilişki ve cinsel kimliğin dişil imgesi olur. Burada anlatıcı "başkişinin" insanî zaafları en uç noktada göstererek onun ideal kadın olma yolunda aldığı yolu ortaya koyar. Zira burası aşkta bir kırılma noktasıdır.

"Aliye kasabadan çok, hayattan çok, belki belki (dudakları titriyordu) memleketinden çok, Tosun'u seviyordu." (s.128).

Yönlendirici ve boyutlu bir kişi olan Tosun Bey, Aliye'nin bu noktadan sonra kendi ideal kadın imgesini yaratır. Tosun burada bütün Türk milletinin bir kurtuluş simgesi olur. Kendi bedensel arzusunu yerine getirmek için girdiği Aliye'nin evi, aşkı onun hem kendi benliği hem de düşman askeri tarafından kuşatılmasına neden olur. Bu kuşatmadan kurtulmak için kendi öz benliği tekrardan inşa eder. Aşkını vatanın düşmandan kurtulmasında bir maksada dönüştürür.

"—Sen benim nişanlımsın, aşkımızın memleketimizden ayrı bir yeri olamaz; burada kalacaksın." (s.129).

Oysa Aliye için Tosun Bey memleketten hayattan daha önemlidir. Tosun aşkının daha farklı olduğunu anlayan Aliye kendini idealleri uğruna feda eden bu kişiye karşı hayranlık uyandırır.

Romanda bu duygulara sahip olan Tosun Bey, Aliye'nin kendi kutsal değerlerinin farkına varmasına neden olur. Bu yönüyle Aliye ve Tosun Bey'in aşkları bireysellikten toplumsal aşka bir kayış gösterir. Zira romanda bireysel aşk, vatan ve millet aşkı içinde eritilmeseydi Aliye kendi ruhsal olgunlaşmasını sağlayamayacak ve tek yönlü ve tek boyutlu kişi olarak kalacaktı.

Karşıt değerler düzleminde yer alan Damyanos ve Kantarcıların Uzun Hüseyin'in aşk üçgenin yapısal unsurlarındandır. Kantarcıların Uzun Hüseyin 'in Aliye'ye aşkı bireysel boyutu geçmeyen bir özellik arz eder. Köydeki pasif kadınların karşısına konan yeni Türk kadınının imgesi Aliye, bu yönüyle Kantarcıların Uzun Hüseyin 'in ilgisini çeker. Aliye'yi elde etmek için düşman komutanı Damyanos'la dahi anlaşan Kantarcıların Uzun Hüseyin, aşkın yönlendirici ve dönüştürücü gücü kendi çıkarları doğrultusunda olumsuz bir değer olarak görülür. Onun aşkı sadece kendini tatmin etmek için ortaya konmuş tek boyutlu hodbin içeriklidir.

Damyanos'un aşkı ise gerçek anlamıyla tek boyutlu ve karşılıksız bir yapı gösterir. Yazar burada evrensel anlamda kendi menfaatleri uğruna vatanı satan kişileri ortaya koymaya çalışır.

'Vurun Kahpeye' romanında temel izleklerden biri olan aşk, daha çok ulusun kurtuluşu için kendi bireysel aşklarını feda eden kişilerin simgesel yolculuğunu ele alır. Kendi bireysel aşklarını vatan aşkı içinde eriten kahramanlar, bu değişimle evrensel anlamda aşkın insanı değiştirip dönüştürdüğünü ortaya koyarlar.

2.2.3.8.2. Yabancılaşma Sorunu

Yabancılaşma, toplum ve bireyin kendine kendi değerlerine öteki kalışı ve uyuşamaması sonucunda ortaya çıkar. Öteki oluş ve uyuşamama sorunu, bir çatışmayı, başkaldırıyı ve dışlanmışlığı da beraberinde getirir. Bu yönüyle *"Yabancılaşma, genelde*

insanı kendisine, değerlerine, cemaate ve yarattığı teknoloji ve toplumsal kurumlara bağlayan bir şeyin-bağlar-yittiği, kayıp olduğu, incindiği ve durumun çeşitli "patolojilere" yol açtığı fikri üzerinde tanımlanmaktadır." (Özbudun vd, 200: 838–39). İnsanın kendine ve kendi değerlerine karşı takındığı tavır, yabancılaşma ilintisiyle insan ve toplum üzerinde bir benlik ve kimlik yitimine neden olur. Birey ve toplum bu değerler yitimini, köksüzlüğe anlamsızlığa, inanç yitimine, emek üretimine ve cinsel kimliğe yansıtmasıyla psiko-sosyal bakımdan büyük bir çatışma ve bunalım yaşar. Halide Edip Adıvar'ın *"Vurun Kahpeye"* romanında yabancılaşmanın görüntü alanı daha çok bu değerler üzerinden hareketle ele alınır. Romandaki karakterlerin kendine, milletine, dinine, geleneksel değerlerine yabancılaşması onların bireysel-toplumsal yönden kendi öz değerlerinden uzaklaşmasına neden olur.

Yaşamın kutsal döngüsünü çıkarları doğrultusunda tahrip eden manevi ve geleneksel değerleri bu yönden çürüten kişiler, romanda yabancılaşmanın kişiler düzleminde aktif simgesel güçleridir. Yazar romanda yabancılaşma problemini kişi ve değerler üzerinden hareketle ortaya koyar. Çünkü romandaki "*Karakterlerin kimlikleri sunumu hem birincil toplumsallık alanında hem de ikincil toplumsallık alanında bireyler arası ve birey-toplum etkileşimi bağlamında ve bireysellik toplumsallık ekseninde ele alınmıştır."* (Erdoğan, 2004: 35). Romanında yabancılaşma ilk önce eğitimde görülür. Maarif Müdürü'nün sömürücü silik kişiliği, onun kendi değerlerine yabancılaştığını gösterir. İlimin ve bilimin en önemli yeri olan okulun, kendi anlamından uzaklaşması veya uzaklaştırılması eğitim kurumlarını evrensel değerlere yabancılaştığının kanıtıdır. Sömürü tiplerin okulu kendi çıkarları doğrultusunda yozlaştırarak sömürmesi, toplumun ve gelecek için yetiştirilen kuşakların kendilik değerlerine yabancılaşmasına nedene olur. Bireysel anlamda kendine ve insanî değerlere toplumsal anlamda da kasaba ve içtenlik değerleriyle yabancılaşan okul, kendi menfaatlerini düşünen kişilerin yaşam bulduğu mekân haline gelir.

"Hademe tek çapaklı gözünü kısarak düşündü, genç kıza baktı, Eşrafın oğulları yeni Maarif Müdürü'nün evinden Cuma günleri taşan dümbelek seslerini, koltuğunun altında taşıdığı beyaz suyu, giden muallimenin macerasını düşündü." (s.4).

Hademenin zihninden geçen olay gerçekten olmuş bir olayın iz düşümü olarak ortaya konur. Çocukları eğitmekle görevli olan eğitimcilerin, çocukları eğitmek yerine kendi zevk ve eğlencelerine umarsızca dalmaları eğitimin yozlaştığını ve ileri boyutta yabancılaştığını gösterir. Yazar, aynı zamanda; *"Hele ben bizim eşrafa danışam baham"* (s.4) diyen kendi kamusal kimliğini cahil eşrafın dünya görüşü altında ezdiren ve kendi

çıkarları doğrultusunda onları sömüren Maarif Müdürü'nün kendine güvensizliğini ortaya koyar. Zira kendine güvenemeyen bir toplum veya kişi başkalarının insanı olur.

Ayrıca okulda Hatice Hanım ve sınıftaki toplumsal ayrışma kendi gerçek anlamından uzaklaşan öğretmenliğin ve okulun yabancılaşmışlığının boyutunu göstermesi açısından önemlidir. Okuldaki kız ve erkek çocukların birbirlerine karşı tutumu, erkek çocukların kız çocuklarını psikolojik-sosyolojik açıdan ezmeleri, okuldaki erkek ve kadın problemini ortaya çıkarır. Eğitimde bu sorunun aşılmaması erkek ve kadının birbirlerini karşı öteki ve yabancı görmelerini neden olur.

"Kızlar o kadar acınacak, silik idiler ki, Aliye üzerinde yalnız merhamet izleri bırakıyorlardı. Fakat oğlanlar daha mütecaviz, daha canlıydı ve oldukça kasaba halkını temsil eden sınıflara garip surette bir benzeyişleri vardı." (s.9).

Öğrencilerin cinsiyet yüzünden birbirinden ayrışması evrensel eğitimin cahillerin elinde ne hale geldiğini gösterir. Ayrıca sınıftaki ortamın *"kasaba halkını temsil eden sınıflara"* benzemesi, halkın kendi içinde guruplaşarak yabancılaştığını gösterir. Zira guruplaşma aşırı boyutta olursa yabancılaşma ve toplumsal ayrışma artar. Kasabanın kendi içindeki yabancılaşmışlığın sınıflara yansıması toplumsal yabancılaşmanın, tabakalaşmanın üst düzeyde olduğunu kanıtıdır. Sınıftaki öğrencilerin kasabadaki mevkilerine göre esnaf, eşraf ve memur çocukları gibi gruplara ayrılarak mesleki kimliklerine göre sınıflandırılması özünde öğrencilerin nesneleştirilerek şeyleştirilmesi anlamına gelir. Geleceği kuracak ve şekillendirecek çocukların şeyleşmesi *"çoğu kez psikolojik boyut bellek yitim, yani oluşturan ve yeniden oluşturan insanî ve toplumsal etkinliğin unutulmasıdır."* (Jacoby, 1999: 29). Gerçek kimlerini unutan çocuklar, kasabanın birbirine yabancılaşmış ruhunu sınıfa yansıtırlar.

Eğitim sistemindeki bir diğer çatışma, uyuşamama alanı İstanbul ile Anadolu'daki eğitimin birbirinden farklı olmasıdır. Hatice Hanım'ın eski usulle Anadolu'daki eğitimi, Aliye ise eşitlikçi ve modern eğitimi İstanbul'u simgeler. Bu iki kişinin benimsedikleri eğitim biçimi Anadolu'daki eğitim ile İstanbul'daki eğitim anlayışının birbirinden farklı olduğunu gösterir. Zira yabancılaşmanın önemli bir unsuru da birbirinden ayrılma farklılaşmadır.

"Eşraf çocuklarının ekseriyeti cılız fena bakılmış, sümüklü, kirli fakat mutehakim ve ahlaksızdı." (s.9).

Eğitimi sadece bir örtüden ibaret gören, aynı zamanda da kasabanın eşraf çocuklarıyla ahlakî değerleri hiçe sayarak sigara içen Hatice Hanım, Osmanlı eğitim

sisteminin değerler yitimine uğradığını gösterir. Ahlakî değerlere yabancılaşan çocukları, kendi ülküsel değerine dönüştürmek yerine onların ahlakî yönden çökmelerine neden olur.

Aliye ise diplomalı bir öğretmen ideal bir kadın olarak çocukların millî reflekslerini harekete geçirecek ve onları yetiştirecek bir insan olarak romanda modern eğitimin yaygınlaşmasını sağlar. *"O bu tavrıyla kendinden önceki nesillerden tamamen ayrılır."* (Hayber, 1993: 67). Onun bu farklılığı eğitim anlayışı arasındaki farklılığı ve yabancılaşmışlığı gösterir.

Romanda kültürel yabancılaşmanın önemli bir diğer boyutu din ve din öğretilerine yabancılaşmadır. Kendilik ekseninde doğru din anlayışını benimseyenlerle, dini kendi menfaatleri doğrultusunda kullananlar arasında çatışma kendi değerlerine yabancılaşmanın bir sonucudur. Dini, kendi çıkarları doğrultusunda sömüren Hacı Fettah, bireysel anlamda kendi dinine yabancı, yobaz, bağnaz ve tutucu bir kişidir. Onun kendi dinine yabancılaşması, ahlakî, kültürel, insanî, mesleki ve toplumsal açıdan kimlik yitimine uğramasına neden olur. Anlatıcı kendi manevi değerlerine yabancılaşan Hacı Fettah Efendi'yi dış görünüşü ve meslek anlayışı bakımından öteki kılar. Kendi "ben"ini metanın hizmetine veren bu kişi, romanda bireyselliğini kuramayan eksik özne durumundadır. Özellikle dini menfaatler dünyası olarak görmesi ve toplumun da ona ayak uydurması, kişilerin kendi dinlerine ne kadar yabancı olduklarını kanıtlar. Dinine yabancılaşan ve dini yozlaştıran kişiler, kendine dönüşün en kutsak izleğini yok ederler. Dini bir kapanma alanı olarak gören Hatice Hanım; *"Ben çocukların yüzlerini siyah peçelerle kapadım"* diyerek gerçek anlamından dine ne kadar yabancı olduğunu dile getirir. Din ve taassup arasında gelgitler yaşayan ve taassubu gerçek dine tercih edenler romanda kendi ruhuna yabancılaşmış kişilerdir. Yahya Kemal, Halide Edip'in din konusunda yabancılaşmışlığı ortaya koyarken biraz yanlı davrandığını ifade eder. Yahya Kemal'e göre; Halide Edip, Millî Mücadele yıllarında korkunç bir irtica aleyhtarıdır. *"Halide Edip Hanım müthiş bir softa düşmanı olmuştu."* (Kemal, 2005: 39). Bu söz Hacı Fettah Efendi gibi kendi çıkarları doğrultusunda dini kullanan kişilerin her zaman olduğu gibi o günde de olduğunun düşüncesini ortadan kaldırmaz. Onun softalara karşı düşmanlığı sadece bağnazlara ve tutucu insanlara yöneliktir. Zira bu kişiler özünde sömürü kişilerdir. Kendi ruhlarını ve başkalarının inançlarını sömürdükleri için kökten bir yabancı ve ötekidir. Ancak Mevlevi Dedesi bu kişilerin karşısında dini, kutsalın emrettiğini gerçek yönüyle topluma sunar. Yeniye karşı çıkan, dini, taassup, menfaat ve kötülüklere alet eden anlayış *"eserde yabancılaşmanın en ileri boyutudur."* (Temel, 2004: 34).

"Hatta derim ki, herhangi bir kuvvet ve hükümet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi sıyanet ederse ona biat ediniz!

Aliye çocukların başında kasabanın son dar sokağından meydana çıkıyordu. Karşısında kasabanın beyaz minareli eski ve güzel camii göz kamaştırıcı göğe dayanmış, eski bir kabartma gibi duruyor; önünde koyu bir kütle, Hacı Fettah Efendi'nin güneşte bütün hususiyetiyle meydana çıkan kır sakallı sarı hud'a ile taassup bayrağı gibi kendi sözleriyle gaşyolmuş başına bakıyorlardı." (s.20-21).

Aliye'nin üzerine dikilen dalavereci gözler, vatanın müdafaası hiçe sayarak kendi mutlulukları için feda eder. Oysa vatan; *"varlığımızın yegâne sebebi"* (Karaman, 2000: 15) insanın dünyada açılımı, içtenlik mekânı ve tek cennetidir. Vatanı, dinsel bir bakışa indirgeyen ve diğer değerleri hiçe sayanlar ahlakî yönden sığlaşmış, yalıtık kişilerdir. Zira toplumun kendi değerlerine sahip çıkmaması, dini kendine bir maşa olarak kullanan için bir anlam ifade etmez. Çünkü onlar bir değerler yitiminin sonucudur.

Romanda yabancılaşma genel anlamıyla dine yabancılaşma, evrensel eğitime yabancılaşma, kültüre yabancılaşma, millî değer ve birliklere yabancılaşma noktalarında gerçekleşir. Anadolu ile İstanbul'un dünya görüşü bakımından büyük bir çatışma içinde olması aynı zamanda toplumsal yabancılaşmayı da gösterir. Eylemsel yabancılaşma olarak romanda; Aliye'nin din ve namus uğruna linç edilmesi, kasabanın düşmana karşılık verilmeden verilmesi, Millî Mücadele yıllarında kendine ötekileşmenin birey ve toplumun köksüzlüğünü gösterir.

2.2.3.8.3. Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet: Kadın-Erkek Olgusu

Toplum bir milletin en önemli sosyal kurumudur. Bu kurumun toplumsallaşması, kendi kökensel değerlerini önceleyerek yaşatması, milletin bekası için çok önemlidir. Bireylerin bir araya gelerek oluşturduğu toplum, onu oluşturan insanların duygu, düşünce ve yaşam tarzını yansıtır. Toplumu oluşturan bireylerin cinsiyet eksenli oluşturdukları kimlikleri, toplumun erkek ve kadın kimliklerine bakış tarzını ortaya koyar. Aynı zamanda toplum içindeki bireylerin özellikle kadınların yaşadıkları sorunlar toplumsal kimlik oluşum süresini etkiler. Millî Mücadele yıllarında kadınların modernleşme sürecine bakışı yansıtması açısından önemlidir. Cumhuriyet insanı, toplumun değişen yapısını, kimlik bunalımına dönüştürürken beraberinde yeni Türkiye'nin yeni insan imgesini de doğurur. Kadın ise bu yeni imgenin en somut ürünüdür. *"Kadınlar cins kimliklerini değil, profesyonel kimliklerini öne çıkardılar ve kendilerini devletin saygın temsilcileri"* (Durakbaşı, 2007: 26) oldular. Bunu yaparken kendi cinsel kimliğinin rollerinden sıyrılarak ataerkil anlayışla hayata katıldılar. Bu anlayış ise yeni insan yaratma ideolojisine uygun cinsel yönden örtük kadınlar ortaya çıkarır. Böylece kadınlar toplumsal hayatta cinsel

kimliklerini ve ahlaklarını korudukları müddetçe sosyal statü kazandılar. Kimlik sorununun yaşandığı ve toplumsal ilişkilerin kesin çizgilerle belirlendiği bu dönemde, bir kimlik uyanışı olarak ortaya çıkan cinsiyet ve kimlik kadının erkek ile olan kimlik mücadelesinin bir ürünüdür. *"Kadının toplumsal hayata girmesi , diğer bir ifade ile kamusal alanda yer alması"* (Meriç, 2000: 194) kimlik sorununun aşılması toplumun modern yapısının inşa edilmesi ile ilişkilidir. Kadının, cinsiyeti toplumsal kimliği ve kişilik üzerinde sarsıntı toplum uyanışını imgeler. Çünkü kadın, *"ruhsal, duygusal ve düşünsel uyanışın"* (Öğüt, 2009: 65) bir ürünüdür.

Halide Edip Adıvar'ın 'Vurun Kahpeye' romanında kadınların duygusal, ruhsal ve düşünsel bir uyanışı sergilediğini söyleyebiliriz. Aliye'nin feminal kimliğinden sıyrılarak toplumun kendisine yüklediği rolü üstlenmesi romanda toplumsal kimlik ve cinsiyet problemini ortaya çıkarır. Kasabaya idealist bir öğretmen olarak gelen Aliye, mesleki kimliği ile kendine yer edinir. Oysa Aliye öğretmen olmasaydı, onun kasabada çalışması imkânsızdı. Toplum tarafından bir kabuller eşiği olarak görülen öğretmenlik Aliye'nin bir kadın olarak değil öğretmen olarak kasabalı tarafından kabul edilmesini sağlar. Aliye böylece kamusal bir kimlik kazanır ve cinsiyetinin dişil yönlerini ikinci plana iter.

Aliye'nin liberal-feminist anlayışla kendinden çok topluma odaklanması onun kendisi gibi ideal yeni Türk kadınına Kurtuluş Savaşı'nda kimlik kazanma çabasıdır. O kasabaya ideallerini gerçekleştirmek üzere gelmiş yeni neslin kadınsı simgesidir.

"Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden *korkmayacağım; vallahi ve billahi!"* (s.1)

Aliye'nin sözleri bir kadının sözlerinden ziyade sanki bir erkeğin ağzından çıkıyormuş gibi bir his uyandırır. Adeta bir erkek gibi düşünür ve kendisini her yönüyle vatana feda etmeye hazırlar. Yukarıdaki sözleri, narin ve naif kadın kimliğinden uzaklaşan Aliye'nin, ataerkil bir kimliğe bürünerek toplumsal kimlik kazanmaya çalıştığı gösterir.

Okuldaki ilk günlerinde sınıftaki adaletsizlik ve yabancılaşmayı gördüğünde eşraf çocuklarından Sabri'yi dışarıya atması, bir kadın olarak toplumsal düzeni sağlamak için giriştiği savaşı gösterir. Onun haksızlıklara karşı koyuşu, kasabalı pasif kadınlar için bir gurur ve sevgi kaynağı olur. Zira Kantarcıların Uzun Hüseyin 'in sınıfa izinsiz girişinde gösterdiği tepki erilleşen ve boyun eğmeyen yeni kadın kimliği vurgular.

"—Şimdi buradan dışarı çıkın Efendi dedi. Kasabalı demek siz [demek] değilsiniz, ben Anadolu'ya çocuklarını okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi eksik adamların yüzünden kalmazsam, başka yere gider, vazifemi yaparım." (s.15).

Aliye'nin geleneksel cinsiyet rollerinin dışında bir kimlik sergilemesi romanda kimlik sorununun belirginleşmesini sağlar. Bir erkeğe karşı gelişi ve vazifesinin gerektirdiği şeyleri yapması onun mesleki kimliğinin kamusal bir yapıya dönüştüğünü kanıtlar. Onun Hacı Fettah Efendi, Maarif Müdürü ve Hatice Hanım'la çatışma yaşaması Aliye'nin bireysel kimliğinden ziyade kamusal kimliğinden kaynaklanır.

Maarif Müdürü ve Hatice Hanım, kamusal kimliklerini toplumsal etki ve baskılar nedeniyle ötelemişlerdir. Her ikisi de bir öğretmenden ziyade cehaletin yansıtıcı kimlikleridir. Başkalarına danışarak karar veren ve eğitimi evrensel eğitimden uzaklaştıran bu iki kişide romanda kimlik yitimine uğramıştır. Yazar bilinçli olarak Maarif Müdürü'nün ismini romanda kullanmaz. Bunun nedeni Osmanlı Devletini kimlik yitimine uğramış yönetici ve bürokratlarını hepsine bir eleştirdir. Ayrıca Hacı Fettah Efendi'nin imam olarak kendi gerçek kimliğinden uzaklaşıp sömürücü bir karaktere dönüşmesi, eğitim ve din anlayışının romanda kamusal kimlik yitimine uğrayan kişileri göstermesi açısından önemlidir.

Hatice Hanım, olumsuz *"öteki kadın"* kimliğiyle gerek mesleki açıdan gerekse de cinsiyet açısından başkişi Aliye ile karşılaştırılır. Hatice Hanım kendi bireysel hazları uğruna ötekileşmiş kadınsı kimliği, cinsel kimliğini gizleyen Aliye'nin, kamusallaşarak ve erilleşen kimliğini ortaya çıkarır. Hatice Hanım'ın "öteki kadın kimliği" kendini yetiştiremeyen çağın gerisinde kalan ve toplumun geleceği olan çocuklara adaletsizliği ve ahlaksızlığı aşılamasından dolayı aşağılanır."*Çocuk terbiyesinden, kadının eğitimi ve rejim meselelerine kadar, Halide Edip her şeyden bahsetmektedir. Fakat yazılarının hepsinde ortak nokta, cemiyete ve hayata şekil verecek şahsiyetlerin yetiştirilmesidir denebilir."* (Enginün, 1989: 49). Çocuklara şekil verecek kişinin toplumsal görevinden uzaklaşması, *"sigara içerek",* "çocuklara *eşit davranmayarak","öğrencilere evrensel bilim yerine sadece"* din eğitimi veren, Hatice Hanım, bütün ötekileşmiş toplumsal-kamusal kimliği olan kadınlara yönelik bir eleştiri içerir. Yazar bunun karşısında, Aliye kişiliğinde ideal Türk kadınını eğitim, anne, vatan ve millet yolunda toplumsal ve kamusal olarak yüceltir. *"Varlığının anlamını sorgulayan kadın için, ikincil, öteki olmamak adına çaba göstermek"* (Eliuz, 2008: 177) bütün açılımlarıyla kendi ideal rollerini ve kimliklerini ortaya koymak demektir.

Kendilik değerlerine ötekileşen bir diğer kişi, Hacı Fettah Efendi'dir. Hacı Fettah Efendi, evrensel anlayıştan ziyade dini ötekileşmiş bir değerler bütününe dönüştürür. Zira din, insanların ruhsal ve bedensel açıdan kendilerini buldukları bir içtenlik diyarıdır. Romanda dinin toplumsal anlamla bağlayıcı özelliği, Mevlevi Dedesi ile ortaya koyar.

Çanakkale şehitleri için okunan Mevlit, romanda İslamiyet'in ve İslamiyet'e bakışı iki faklı cepheden ele alır. Bu bölümde aynı zamanda kadın ve anne imgesinin evrensel içerikli anlamı vurgulanır.

"Camiinin kapısındaki bu ışıklı karaltılar eski perdesini kaldırıp içeriye dolanırken kusursuz bir çocuk göğsünün billûrî bir vecd ve güzelliklerle tekrara ettiği "Allahü ekber"ler gökteki nurlar gibi ilahi bir hararetle bu ılık ve yarım ışıklar içinde geçen hayaletleri kalbine dökülüyordu." (s.58).

Mevlit'in, toplumsal anlamda birleştirici özelliği, insanları bütün kimliklerinden sıyırarak, insanların sadece bir kul olarak rol üstlenmesini sağlar. İnsanın dinsel açıdan en büyük kimliği kul olma, kul olarak üstlendiği kimliksel görevidir. Aliye'nin Mevlit okunurken hissettikleri kişinin bir kul olarak ortaya koyduğu kimliğidir. Zira bütün kasabalı Mevlit esnasında beşeri haz ve dürtülerinden arınarak üst bir kimlikle karşımıza çıkar.

Aliye'nin toplumsal ve cinsel, doğurucu kimliğine vurgu yapan *"aziz işkenceler"* (s.59) doğum olayının ibaresel düzlemde açılımıdır. Bir kadın olarak: *"Kadın ve ana ruhunun vücudunun en büyük sırrını Aliye'nin bu gece olanca vecdiyle, olanca kabiliyetiyle duymuş olmasının anahtarı Tosun'dan kalan bir anın hayaliydi."*(s.62).

Bu hayal kadının toplumsal açıdan üstlendiği görevi anne rolü ve idealidir. Kadının toplumsal açıdan en önemli kimliği, anne olma kimliğidir. Yazar burada Mevlit olayıyla annenin evrensel kimliğine gönderme yaparak, kadının toplum için önemini vurgular. İstanbul'dan gelen Mevlevi Dede'nin okuduğu Mevlit yazarın çocukluğunu yaşadığı dini tecrübelerin bir imgesi olur. Zira Aliye'de yazar gibi bir kul olarak dinsel kimliği ortaya koyar. Romanda dinsel rolün ötekileşmiş yüzü, varlığını sadece bireysel çıkarları doğrultusunda kuran Hacı Fettah Efendi, Mevlevi Dedesi'nin içtenlik ve güzellik açılımlarıyla merkezden dışarı itilir.

Romanda bir diğer toplumsal kimlik kazanma sorunu/da Kuvayı Milliye ve erilleşen kadın kimlikleridir. Kuvayı Milliye, Kurtuluş Savaşı'nda vatanı müdafaa etmek için Anadolu'da kurulan gayr-ı resmi bir kuvvettir. Düşmanı yurttan atmak için var gücüyle savaşırlar. Tosun Bey'in toplum tarafından onanması, onun Kuvayı Milliyeci kimliğinden kaynaklanır. Zira romanın temel çatışma noktası, Kuvayı Milliye taraftarı veya Kuvayı Milliye aleyhtarı olma hususudur. Kendi bireysel kimliğinden uzaklaşarak devleti düzeni kurtuluşu simgeleyen Tosun Bey'in gerek kamusal kimliğini gerekse toplumsal kimliğinin Anadolu insanı için önemi romanda vurgulanır. Tosun Bey, etrafındaki insanları da kendi maksadına dönüştürerek, onları vatanı aşkı içinde yeniden dönüştürür. Aliye'nin romanın sonunda üstlendiği rol, vatanı ve milleti uğruna canını veren Türk kadınının Kurtuluş

Savaşı'nda üstlendiği toplumsal ve kamusal kimliğidir. Aliye, romanın sonunda cinsel kimliğinden uzaklaşarak, ideal kadın rolünü benimser.

2.2.3.8.4. Özgürlük Başkaldırısı: Kurtuluş Savaşı

İnsanın kendilik değerlerine dönüşmesinin en önemli şartı onun özgür bir varlık olarak kendini kurmasıdır. Hür olarak varoluş amacını yerine getirmeye çalışan insan, kendi değerler dünyasını da yaratır. Hürriyeti elinden alınan ve düşmanlarına karşı bir direniş göstermeyen birey veya toplum, içinde taşıdığı evrensel özgürlük ateşini yok eder. Bu açıdan özgürlük bireyin ve toplumun *"kendi özünü seçebilmesine"* dayanak teşkil eder.

Kurtuluş Savaşı, Türk milletinin özgürlük ve dünya ve tarih sahnesinden silinmemek üzere verdiği büyük ve şanlı bir savaştır. Trablusgarp ve Balkan savaşlarında yenilen Osmanlı, buna I. Dünya Savaşının eklenmesi ile hızlı bir yok oluş sürecine girer. Balkanlarda kaybedilen topraklar bağımsızlığını ilan eden devletler yıkılış süreci daha da hızlandırır. Almanya, Fransa, İngiltere ve Rusya'nın izlediği dış politikadan rahatsız olması ve kendine müttefik olarak Osmanlıyı seçmesi bu kaçınılmaz sonu daha da trajik bir hale getirir. I. Dünya savaşından yenik çıkan Osmanlı İmparatorluğu 30 Ekim 1918 yılında Mondros Ateşkes Antlaşması yapar. (Bıyıkoğlu, 1962: 29–30). Bu anlaşma ile Osmanlı orduları terhis edilecek, boğazların yönetimi itilaf devletlerine verilecek, İstanbul kara ve deniz kuvvetleri tarafından işgal edilerek, demir yolları ve tüneller düşman askerinin denetimi altına girecektir. (Atalay, 1991: 4–8) Bu şartlar altında ortadan kaldırılmaya çalışılan Türk milleti, Mustafa Kemal önderliğinde 18 Ekim 1919 tarihinin büyük tekrardan varoluş ve özgürlük savaşına girişir. Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç noktası olan bu tarih, Türk insanının vatanı ve milleti için verdiği olağanüstü bir varlık mücadelesine dönüşür. Bu yıllarda Halide Edip aktif olarak bu savaşın içinde yer alır. *"O, Kurtuluş Savaşına katılmış İstanbul aydınının usulünü ve davranışını ortaya koyar."* (Kansu, 1976: 41). 'Vurun Kahpeye' romanında Kurtuluş Savaşı imgeleri ve Millî Mücadele, Batı Anadolu kasabasına öğretmenlik yapmak için gelen ideal bir öğretmenin "Aliye'nin" kendi imge dünyasına göre şekil alır. Romanda Millî Mücadele iki yönlü, iki cepheli olarak ortaya konur. Bu cephelerden biri, içe dönük, diğeri de dışa dönüktür. İçeriye dönük Kurtuluş Savaşı imgeleri daha çok cehalete, geri kalmışlığa, bilinç yitimine ve kendi değerlerine ötekileşmişlikle ilgilidir. Kurtuluş Savaşı yıllarında meydana gelen bu iki çatışma alanı birebir yabancı, karşıt güçler arasındaki yabancılığın ve ötekileşmişliğin toplumsal gerçekçi bir şekilde ifadesidir. Yazar, "*Gariplerin dar görüşü ve siyasetleri neticesinde hâsıl olan iç durumumuza karşı hepimizin isyanı, aklı başında ve durumu anlayan bir Batılı ile konuştuğumuz zaman biraz değişirdi. Adalet duyguları olmasa, yalnız sağduyuları olsa,*

hareketleri mutlaka değişir." (Adıvar, 2008: 22) diyerek içinde bulunulan karmaşık durumu iç düşman ve dış düşmanlar açısından değerlendirir.

Kurtuluş Savaşı'nda romanın başkişisi büyük mücadele içindedir. Kendilik değerlerinin en önemli unsuru olan vatan ve millet sevgisini insanlara aşılamaya çalışır. Çünkü o bu toprakların insanları için can vermeye, onlara ışık olamaya gelmiştir. Ancak kasabada savaşa karşı çıkan vatanın hiçbir müdahalede bulunmadan düşman askerine teslim edilmesini isteyen bir zihniyetle karşılaşır. Aliye'ye göre asıl savaş, bunlarla yapılmalıydı. Bilinç yitimine uğrayarak millî şuurunu kaybeden bu kişiler *"Türk milletinin var olma mücadelesini"* (Enginün, 1982: 618) tahrip etmeye çalışırlar. Milletin maddi ve manevi değerlerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan karşıt değerli Hacı Fettah, Kantarcıların Uzun Hüseyin, Maarif Müdürü, Hatice Hanım gibi kişiler kendilerini var eden değerleri yıkan bir özellik arz eder.

Aliye'nin içerideki karşıt güçlerle savaşı, var olan kültürel değerlerin bozulması, millî duyguların insanı geleceğe taşıyacak güçlerle bağlarını koparmaya yöneliktir. Kendilerini yokluğa ve yıkıma götüren süreci kabullenen karşıt güçler, kendileriyle beraber milleti de bir yok oluşa sürüklerler. Aliye, ideal ve yaratıcı bir kişi olarak vatanın bu bilinç yitimine uğramış kişilerin elinde şekillenmesiyle mücadele eder. Her şeyden önce bu savaşı kazanmak gerekir. Çağın gerisinde kalan ve modern çağın çıkarcı eğilimlerine kendilerini katan bu kişiler eğitimin ve dinin, metaya dönüştürülmüş simgeleri olurlar. *"Kasaba toplumu ise o günlerde genel olarak bu toplumu ellerinde tutan din adamlarıyla eşrafın etkisi altındadır. Din adamları arasında bazen cahiller, din adına hurafeye bağlanmışlar bulunduğu gibi eşraf arasında çok bağlı olan şahıslar görülmüştür."* (Yakar, 1977: 39).

Aliye'nin bu kişilerle çatışması Kurtuluş Savaşı'nın en önemli mücadele alanıdır. Burada geri kalmış eğitimin imgeleri haline gelen okul, idealist öğretmenin yaratıcı dünyasıyla tezat teşkil eder. Zira Aliye için düzeltilmesi gereken en önemli yer orasıdır. Milletin geleceğinin şekil aldığı bu kurum, körelmiş bilinçlerin şekillenmesi ile gericiliğin cahilliğin mekânı haline gelir. Aliye için savaşılması ve kazanılması gereken ilk yer burasıdır. Eğitim bu yönüyle özgürlüğe açılan ve geleceği yeniden kuracak olan bir özgürlük alanıdır. Yazar özgürlük ve gelecek planlarını, eğitimi modernleşmesi, dini yozlaşmışlıktan kurtulması üzerine kurar. Zira din ve eğitim gerçek anlamıyla kurtuluş ve özgürlüğün temel taşlarıdır.

Kurtuluş Savaşı'nda düşmana karşı verilen mücadelenin içinde Aliye, Tosun Bey, Ömer Ağa ve Durmuş vardır. Bu kişiler romanda ülkü değeri simgeler. Aliye'nin vatanı

düşmandan kurtarmak için kendini feda etmesi, Kurtuluş Savaşı'nın nasıl kazanıldığını gösterir.

Romanda Tosun Bey askeri gücü simgeler. Tosun Bey'in kasabaya gelmesi dış düşmanları kasabaya çeker. Tosun Bey Yunanlılara karşı büyük bir savaş verir. Kasabayı işgal eden Yunan ordusunu kasabadan atmak için bütün ruhuyla savaşan Tosun Bey, özgürlüğe giden yolda büyük bir kahraman dönüşür. Bağımsızlık ve özgürlük onun aşkını ikinci plana itmesine neden olur. Bu yolda Yunan cephaneliğini patlatarak bu amacına ulaşır. Damyanos'un Türk insanlarına yaptığı zulüm, elde ettiği mal ve mülk dış düşmanın Anadolu'da yaptığı tahribat özgürlük ve bağımsızlık için verilen mücadeleyi göstermesi açısından önemlidir.

'Vurun Kahpeye' romanında Kurtuluş Savaşı, gerek iç, gerekse dış düşmana karşı verilmiş bir özgürlük ve varoluş mücadelesidir. Romanda yer alan vatan aşkı, ideal kadın imgesi, özgürlük ve bağımsızlık izleğini evrensel anlamda bütünler yapıdadır. Romanda kendine dönüşün, kendi oluşun bir özgürlükler basamağı olan Kurtuluş Savaşı, bir milletin yeniden doğuşunun öyküsünü anlatır.

2.2.4. Zeyno'nun Oğlu

2.2.4.1. Romanın Kimliği

'Zeyno'nun Oğlu' romanı, yazarın 'Kalp Ağrısı' adlı romanın devamı niteliğindedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Doğu Anadolu'da hazırlanmakta olan Kürt isyanını içine alan eser, kendi benliğini yitiren bireylerle kendi benliğini kurmaya çalışan bireyler arasındaki ezeli çatışmayı konu alır.

'Zeyno'nun Oğlu' adlı roman, 1926 ve 1927 yıllarında Vakit gazetesinde tefrika edilmiş olup 1928 yılında İlham-ı Feyzi Matbaası'nda kitap haline getirilmiştir. Atlas Kitabevi, Remzi Kitabevi ve Özgür Yayınları tarafından da basılan eserin son baskısı, 2010 yılında Can Yayınları tarafından yapılmıştır. Biz bu çalışmamızda Özgür Yayınları'nın 2006 baskısını kullandık.

2.2.4.2. İsimden İçeriğe

'Kalp Ağrısı' adlı romanın asli kişilerinin etrafında gerçekleşen olaylardan oluşan 'Zeyno'nun Oğlu', Doğu Anadolu'ya görev için gelen asker ve memurların çatışmalarla dolu yaşamlarını ele alır. Diyarbakır da geçen olaylar, eski bir günahın bedeli olarak kişileri kendi benlikleri ile karşı karşıya getirir.

Romanda Zeyno, olayların geçmişte bağlantısını sağladığı gibi ikili bir karakter tahlilinde gerekli kılar. Haso Çocuk'un annesi olan Kürt kızı Zeyno, ezilen Anadolu kadınını, Haso Çocuk'u evladı gibi gören İstanbullu Zeyno ise ideal yeni Türk kadının kimliğini simgeler. Haso Çocuk, işlenen bir günahın bedeli olarak İstanbul ile Diyarbakır'ı birleştiren bir karakterdir. Romanda İstanbul'un asrîleşmeyi taklitten ibaret gören yıkıcı yüzü, Anadolu'da içten içe alevlenen milliyetçilik idealli ile karşı karşıya getirilerek biçimsel Batılılaşma ve ırkçılığın toplum ve bireye verdiği zararları irdeleyen "*bir şaheserdir."* (Kemal, 1959: 9). Yazar, kendi değerleriyle asrîleşip millî bilince sahip kişileri yücelterek toplumsal ve kültürel birlik kurmayı amaçlar. Bu yüzden roman bireyselden evrelere uzanan içsel mücadelenin bir tezahürü olarak, toplumun yeniden bilinçlendirilmesi gerektiğini vurgular. Halide Edip, *"Zeyno'nun Oğlu'nu beğenirim. Diğerlerine nazaran benim üzerimde, onun başka tesiri vardır."* (Etingu, 1964: 19) diyerek romanın kendisi için önemli bir eser olduğunu belirtir.

2.2.4.3. Bakış Açısı ve Anlatı Düzlemi

Roman çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır. Eserde, Tanrısal bakış açısının romanın geneline hâkim olmasının yanında, *"Zeyno'dan Asım Bey'e, Fırtınadan Sonra"* gibi bölümlerde kahraman bakış açısı olayları bir kahramanın ağzından okuyucuya aktarır. *"Çoğulcu bakış açısı, tek bir anlatıcının esas olduğu eserde, kahramanların bakış açılarında da yer verilmesidir. Şöyle ki yazar, eserinin tamamında hâkim bakış açısı ve*

anlatıcı kullanmakla birlikte, şahıs kadrosunda yer alan kahramanların bakış açılarında da faydalanabilir." (Çetişli, 2000: 33). Romanda çoklu bakış açısı, olayların hem dışarıdan biri, hem de olayların içerisinde bir kahraman tarafından anlatmasıyla büyük bir anlatım zenginliğine kavuşur.*"İtibari âlemde her şeyi bilen ve gören"* (Aktaş, 2000: 88) Tanrısal anlatıcı, itibari âlemin ait şahıs kadrosu mekân, zaman ve olaylarına hâkim bir konumdadır ve sınırsız bir bilme, görme sevme ve duyma gücüne sahiptir.

"Muhsin Bey gideli üç ay olmuştu. Bu sekiz aylık izdivaç, beş ay, gece-gündüz baş başa geçen bir hayat, Muhsin Bey'in ifadesine göre "ezeli balayı"ndan sonra ilk defa ayrılmışlardı. Her gün kendi hareketini tespit edecek telgrafı bekliyordu." (s.9).

Tanrısal anlatıcı, hâkim bir güçle İstanbullu Zeyno'nun geçmişte yaşadığı güzel günleri bilir. Bu güzel günleri sınırsız bilme gücüyle okuyucuya aktararak okuyucunun Zeyno'nun geçmişte yaşadıklarına eksiksiz vakıf olmasını sağlar. Aynı zamanda Zeyno'nun içinden geçirdiği arzu ve hayalleri de bilir. Zeyno'nun, eşi Muhsin Bey'den beklediği telgrafın onu heyecanlandırdığını ve o telgrafı hasretle nasıl beklediğini okuyucuya sezdirir.

Romanda Tanrısal bakış açısı ve buna dayalı olarak Tanrısal anlatıcının kendi hissettirdiği kısımlar, zamanda geriye dönerek Haso Çocuk'un hayatını aktardığı yerlerdir. Tanrısal anlatıcı, sınırsız bilme ve görme gücünü kullanarak öykü zamanından on yıl önce yaşanan aşk macerası ve bu maceradan sonra doğan Haso Çocuk'un trajik yaşantısını bütün yönleriyle hakimdir. Kürt Zeyno'nun yaşadığı acılar ve başından geçenler, Haso Çocuk'un yazgısına dönüşerek öykü ve öyküleme zamanına taşınır.

"Tam on sene evvel Haso'nun annesi, yine bu karargâhın sokağında, küçük bir yer odasında oturuyor ve karargâhta çalışıyordu. Olgun renkli güzelliği ile zabitân arasında o zaman "Kürt Şeftalisi" adını alan bu kız karargâhtan cinayetle neticelenmesi muhtemel acı bir vaka sebebiyle çıkarılmıştı… (s.60-61).

"*Haso Çocuk hayat savaşında vahşî ve kudretli bir hayvandan nefesini korumak için, küçük ve zayıf hayvanların tabiî olarak öğrendikleri hileleri, çevikliği ve anî düşünüp karar vermek hassasını gayrişuurî bir suretle iktisap etti. Bir gün yoktu ki K…Köyü, Haso Çocuk'u Ramazan'dan kurtulmak için ağaçlara tırmanırken, kedi gibi Ramazan'ın bacaklarının arasından, ellerinden kayarken tarlalara, ot yığınları arkasına kaçarken görmesin.*" (s.91).

Anlatıcının öykü zamanından (1921) on yıl geriye dönerek Zeyno'nun başından geçenleri anlatması, anlatıcını sınırsız bir güçle geçmişte yaşanan olayları bildiğini gösterir.

Tanrısal anlatıcı, kahramanların psikolojik durumlarını sınır bir güçle okuyucuya sunar. Bu durumlarda iç çözümleme, iç diyalog ve iç monolog anlatım tekniklerine başvurur.

"*Kendi kendine: "Acaba Mazlume'nin Doktor Saffet'e temayülünü söyleyeyim mi? Bu Mazlume'nin emniyetine karşı ihanet olur mu? Ya Saffet mukabele etmezse, Mazlume'nin izzeti nefsi acaba çok rencide olur mu? Mamafih, söylemek belki daha iyi olur…" diyor."* (s.161).

Yukarıdaki Zeyno'nun iç diyalogları, Tanrısal anlatıcı ve bakış açısının bilme ve görme gücüne dayalı olarak bir ayna gibi olayı aktarır. Okuyucu Zeyno'nun Saffet ve Mazlume arasında ilişkinin derecesini öğrendiği gibi Zeyno'nun bu durum karşısında düşündüklerini de yansıtır.

Yazar, Tanrısal bakış açısının kendine sunduğu imkânlar dahilinde kahramanların duygularını iç çözümleme yöntemiyle de okuyucuya aktarır. "*Bu yöntemden yararlanırken, doğal olarak, okuyucu ile roman kahramanının -bir başka deyişle okuyucu ile anlatı'nın- arasına gire ve kahramanın psikolojisini zihninden geçenleri dışa aktarmaya çalışır."* (Tekin, 2002: 260). Böylece kahramanların zihinlerinden geçenler, bütün yönleriyle okuyucunun bilgisine sunulur.

"Kendi kafasının bir tarafında da kendi kendini gizliden gizliye çocukla beraber itham eden bir şey vardı. Dürüst ve cesur bir erkeğe yaraşmayacak bir hareket işlemiş olmak azabını duymaya başlamıştı." (s.220).

Binbaşı Hasan'ın Haso Çocuk ve Kürt kızı Zeyno'ya yaptıklarından dolayı pişman olması, kendisiye içsel olarak hesaplaşmasına neden olur. Anlatıcı, Binbaşı Hasan'ın yaşadığı iç çatışmaları iç çözümleme tekniği yoluyla okuyucuya aktarır.

Romanın *"Zeyno'dan Asım Bey'e, Fırtına'dan Sonra"* bölümlerinde kahraman bakış açısı ve buna bağlı olarak ben-anlatıcı (I. Tekil Şahıs) kullanılır. Mektup tekniğinin kullanıldığı bu bölümlerde bakış açısı mektup yazan kahramanın bakış açısına göre şekillenir. Zeyno'nun Diyarbakır'da yaşanan olayları babasına aktarmak için yazdığı mektup, yazan kişinin, "ben"in bakış açısı ölçüsüne aktarılır. Asım Bey, olayları Zeyno'nun sınırlı bilme ve görme yetisiyle kavrarken, okuyucuya de kendi bilincinde eksik noktaları tamamlar.

"Bugün Diyarbakır, yazı yazarken parmaklarımdan ter damlayacak kadar sıcak. Dün akşam Saffet geldi, senin mektubunu yatmadan okudum. Yalnız mahcup değil, mustarip de oldum." (s.243).

Zeyno'nun bakış açısına göre aktarılan Diyarbakır'daki olaylar, I. tekil şahıs ağızdan aktarılmasıyla sıcak, samimi bir anlatıma dönüşür. Okuyucu, Diyarbakır yaşantını Zeyno'nun kendi cümleleriyle aktarmasıyla şehirde yaşananları içten bir bakışla kavrar. Zira Zeyno, ben anlatıcı olarak Haso Çocuk'un öykü zamanında genişleyen macerasını okuyucuya bildirir. Okuyucu, kahraman bakış açısının verdiği olanaklarla olayları anlamlandırır.

"Sana garip bir şey söyleyeyim mi Doktor? Bu Haso Çocuk, Diyarbakır sahnesinin münferit kahramanı. Hayatımızın revşi, dekoru bu çocuk için hazırlandığında, yapıldığına inanıyorum." (s.247).

Romanda kullanılan çoklu bakış açısı, romanın sağlam bir dramatik ve entrik kurguya sahip olmasını sağlar. Tanrısal anlatıcının sınırsız bilme ve görme gücüyle olayları okuyucu aktaran anlatıcı, kahraman bakış açısını sıcak samimi ve içten ifadeleriyle olayların içine dâhil olur.

2.2.4.4. Olay Örgüsü

Olay örgüsü açısından sağlam bir yapıya sahip olan 'Zeyno'nun Oğlu' romanı, çok zincirli vaka halkalarından meydana gelir. Romanda ilk bölümü Zeyno'nun İstanbul'daki yaşantısını ele alırken, ikinci bölümü Kürk Zeyno ve Haso çocuğun geçmişte yaşadıklarını konu alır. Üçüncü bölümde İstanbul'dan Diyarbakır'a gelen Zeyno, Hasan Bey, Mesture Hanım ve Mazlume'nin Anadolu'daki yaşantıya dâhil olması ile olay örgüsü genişler. Dördüncü bölümde ise Anadolu'da çıkan Şark İsyan (Şeyh Sait İsyanı) üzerine İstanbul'a dönen kişilerin İstanbul yaşantısı ele alınır. Roman bu açıdan dört bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Miralay Muhsin Bey'in Diyarbakır'a tayin edildikten sonra, Avrupa'dan dönen Binbaşı Hasan'a telgraf çekerek Diyarbakır'a tayin edildiği ve gelirken eşi Zeyno'ya da beraberinde getirmesi söylemesi.

-Binbaşı Hasan'ın durumu Zeyno Hanım'a bildirmek için ona telgraf çekmesi, Zeyno'nun ise telgrafa cevap vermemesi üzerine Hasan'ın geçmişteki kalp ağrısını yeniden yaşaması.

-Zeyno'nun, Hasan'ın telgrafını aldıktan sonra gidiş palanı yapmak için Hasan'ın kayın validesinin evine gelerek onula buluşması. Buluşma da Hasan'ın, Zeyno'ya ona olan tutkusunun devam ettiğini anlaması.

-Doktor Asım Bey'e kızının muayene ettirmek için gelen Mesture Hanım'ın Diyarbakır'a gitmemek için Doktor Asım Bey'den yardım istemesi. Kızının hasta olduğunu bahane ederek Diyarbakır'a gitmeyi engellemeye çalışması.

-Mazlume'nin idealist bir Türk genci olarak babasının çalıştığı Diyarbakır'a gitmek istemesi.

-Hasan ile Zeyno'nun Diyarbakır'a yapılacak yolculuk planlarına, Kaymakam Mazlum Bey'in eşi Mesture ve kızı Mazlume'nin dahil edilmesi.

-Yolculuğa çıkmadan Zeyno ile Mazlume'nin yakınlaşması. Mesture Hanım'ın asrîleşme sürecinde Batı'nın değerlerinin yücelttiği içi kızı Mazlume ile çatışması.

-Mazlume'nin, Zeyno'yu ideal bir genç kadın olarak telakki etmesi ve onu ziyarete geldiğinde babası Asım Bey'in masasının altında Doktor Saffet Bey'in resmini görerek onunla tanışmak istemesi.

-Zeyno'nun, Mazlume ile Saffet'i tanıştırarak onları yakınlaştırmayı çalışması.

-Yolculuk günü tren hareket ederken Mesture Hanım'ın kendisine Anadolu'yu asrîleştirmek için yola koyulan bir kahraman gibi göstermesi.

İKİNCİ BÖLÜM

-Muhsin Bey'in Diyarbakır'daki karargahın yanındaki evde olan biten ile ilgilenmesi ve küçük Haso Çocuğun hayatını yakından tanımak için yaverini görevlendirmesi.

-Hasan'ın ile (Kürt Şeftali) Kürt kızı Zeyno'nun on yıl önce bu karargahta yaşadığı trajik olayların geriye dönüş tekniği kullanarak aktarılması.

-Kürk kızı Zeyno'nun garnizonda çalışırken Selman ile nişanlı olmasına rağmen Hasan'a aşık olması ve bu ilişkiden Kürt kızı Zeyno'nun hamile kalması.

-Kürt Zeyno'nun nişanlısı Selman sevmediği için evlenmek istememesi, Selman'ın evliliğine engel teşkil eden kişinin Binbaşı Hasan'ın olduğunu tahmin edip, onu Çanakkale Savaşı'na katılmak için şehirden ayrılacağı gece Hasan Çavuş'un yardımı ile Binbaşı Hasan'ı öldürmek istemesi. Bu yüzden karargâha geldiğinde Muhsin Bey tarafından yakalanıp hapse atılması.

-Hasan Çavuş'un, Selman'ın hapsedilmesini fırsat bilip Zeyno'ya göz koyması ve Kürt Zeyno ile evlenme arzusunu Perihan Nine'ye söylemesi.

-Hasan Çavuş'un Zeyno ile evlendikten sonra ordudan kaçarak K...Köyü'ne yerleşip adını Ramazan olarak değiştirmesi.

-K… Köyü'nde eski bir asker olduğu söyleyen Ramazan'ın itibar görmesi

-Ramazan'ın köyde askerlerin dolaştığını öğrenmesiyle Perihan Nine ile Zeyno'yu ortağı Saban'a emanet ederek köyden kaçması.

-Zeyno'nun köye yerleştikten altı ay sonra Diyarbakır'da çocuğunu doğurup ve tekrar köye dönmesi. Perihan Nine'nin bir aylık çocuğu üç günlük olarak ilan etmesi.

-Kürt kızı Zeyno'nun doğumdan sonra işlerine dört elle sarılması, Kemahlı bir Türk ailesinden olan Şaban'ın köyde bu iki kadına yardım etmesi.

-Kürt kızı Zeyno'nun yedi aylık çocuk doğurduğunun köyde ağızdan ağza dolaşması, Ramazan'a Zeyno'nun nikahtan evvel karnında çocuğun olduğunun söylenmesi

-Köy halkının Kürt Zeyno'yu dışlayarak onu "Kahpe" olarak nitelemesi

-Şaban'ın faziletli bir kadın olarak gördüğü Zeyno ile evlenmeyi düşünmesi ve evlendikten sonra İstanbul'la giderek Harem iskelesine yerleşmeyi hayal etmesi.

-Köy halkının farklı görüşünden dolayı Haso Çocuk'u yaban görerek Haso Çocuk'u "Kahpe'nin piçi" olarak atlandırması.

-Ramazan'ın tekrardan Diyarbakır'a dönmesi, dönüşünde onu karşılayan Kürt Zeyno ile Haso Çocuk'a dikkatlice bakarak Haso Çocuk'un Hasan Bey'e benzediği sezmesi.

-Ramazan'ın K… Köyü'ne geldikten sonra Haso Çocuk ve Zeyno'ya zulüm etmesi ve Ramazan ile Haso Çocuk arasına kin ve nefret tohumlarının ekilmesi.

-Ramazan'ın her fırsatta Haso Çocuk'u dövmesi ve onu evden, annesi Kürt Zeyno'dan uzaklaştırması.

-Haso Çocuk'un Diyarbakır'da düzenlenen Sakarya Zaferi at yarışında birinci olması. Şeyh M…'nin Ramazan ile anlaşarak onu yetiştirmek için yanına alması.

-Şeyh M…'nin, kendi kötü planlarında kullanmak için Haso Çocuk'u askerden nefret ettirmeye çalışması.

-Şeyh M…'in karargahta olan biteni öğrenmek için Ramazan'ın eşi Kürt Zeyno ve Haso Çocuk'u karargahın yanındaki evine yerleştirmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-İstanbullu Zeyno'nun İstanbul yolculuğunu tamamlayarak Diyarbakır'a, Muhsin Bey'in yanına gelmesi. Yolculukta Mesture Hanım'ın asrîleştirme konusunda kızı ile tartışması.

-Muhsin Bey'in Zeyno'nun farklılaştığını sezmesi ve bunun nedenini çocuklarının olmadığına bağlaması.

-Muhsin Bey'in karargâhın kenarındaki Şeyh M…'nin evini kiralaması üzerine Mesture Hanım asrîleştirme projesini bu evin salonunda yapmaya karar vermesi.

-Zeyno'nun, Şeyh M…'nin evine taşınması ve alt katta oturan Kürt kızı Zeyno ve Haso Çocuk ile tanışması.

-Mesture Hanım Diyarbakır'da dans, eğlence ve baleler düzenleyerek, Diyarbakır'ı asrîleştirme çabalarını Zeyno ve Mazlume'nin eleştirmesi.

-Zeyno'nun, Haso Çocuk ve Kürt kızı Zeyno ile ilgilenmesi ve Haso Çocuk'u kendi evladı gibi görüp sevmesi.

-Binbaşı Hasan'ın Zeyno'nun evinde Haso Çocuk ile tanışması, Zeyno ve Mazlume'nin Haso Çocuk'u ona benzetmeleri.

-Haso Çocuk ile Binbaşı Hasan yakınlaşması, annesinin Zeyno isminde bir Kürt kızı olduğunu öğrenince kendi eski aşkını hatırlaması.

-Binbaşı Hasan'ın sık sık Haso Çocuk'u ziyaret etmesi üzerine Mazlume'nin ondan uzaklaşması. Hasan'ın Zeyno'ya gelerek Haso Çocuk'un kendi çocuğu olduğu düşündüğü söyleyerek ondan budumun açığa çıkması için yardım istemesi.

-Doktor Saffet'in Diyarbakır'a gelmesi ve Mazlume'nin, Zeyno'yu Saffet'in eski nişanlısı olduğunu kendisine söylemediği için suçlaması ve bu yüzden aralarının açılması.

-Mazlume'nin Doktor Saffet'i kıskandırmak için hoppa hareketlerde bulunması.

-Zeyno'nun Haso Çocuk'un hikâyesini öğrendiğinde Haso Çocuk'un ortadan kaybolması.

-Ramazan'ın tekrardan Diyarbakır'a dönerek Saffet'in Haso Çocuk'a verdiği kağıdı elinden alması. Şeyh M…'nin isyan için planlar yapması.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

-Mesture Hanım'ın kıyafet balosu düzenlemesi ve Diyarbakır ileri gelenlerinin bu toplantıya katılması. Eğlencede Mesture Hanım'ın taklitten ibaret olan asrîleşme planları tatbik etmesi.

-Kıyafet balosunun yapıldığı gece Muhsin Bey'e karargâhtan telefon gelmesi Muhsin Bey'in bunun üzerine salondan ayrılarak Kürt İsyan'ın planlarını öğrenmesi.

-Binbaşı Hasan'ın Muhsin Bey'in evinde çalışan Kürt Zeyno'nun eski aşkı olduğunu öğrenmesi, onu Ramazandan kurtarıp ailesine kavuşmak istemesi.

-Muhsin Bey'in Şark İsyan (Şeyh Sait İsyanı) yüzünden eşi Zeyno'yu, Binbaşı Hasan eşliğinde İstanbul'a gitmesi için Adana'ya göndermesi. Yolda isyancıların arabaya saldırması ve Binbaşı Hasan'ın, Zeyno'yu korumak için çatışmaya girmesi, çatışma sırasında Ramazan'ı ölmesi Hasan'ın da başından yaralanması.

-Muhsin Bey'den İstanbul'la dönen Zeyno'ya, mektup yazarak o Diyarbakır'dan ayrıldıktan sonra yaşanan olaylar hakkında bilgi vermesi. Hasan'ın iyileştiği, Haso Çocuk'un Divan'ı Harpte yargısından beraat ettiği söylemesi.

-İsyanın çıktığı sıralarda evlenme kararı alan Saffet ve Mazlume'nin evlenmesi.

-Mesture Hanım'ın kızı Mazlume'nin Doktor Saffet ile evlenmesi dolayı kızını alt sınıf ve biri ile evlendiği için aşağılaması. Mazlume'nin ebe okuluna yazılarak annesinin düşüncelerine tezat teşkil etmesi.

-Binbaşı Hasan'ın, oğlu Haso Çocuk ve Kürt kızı Zeyno ile İstanbul'a gelerek yeni bir hayata başlaması.

2.2.4.5. Zaman

Akronik karakterli bir zaman kurgusuna sahip olan 'Zeyno'nun Oğlu' romanında, öyküleme zamanı ve öykü zamanı iç içedir. Bu tür yapılarda sıradizimsel olay akışını bozan

geriye dönüş, zamandaki kırılma ve ileri atlamalar, asıl vakayı anlatmaktan ziyade farklı zaman boyutunda kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları asıl öykü zamanına taşımayı amaçlar.*"Romanda her şeyden önemli olan şey, süredir. Okuyucu zamanın aktığını"* (Plısnıer, 2003: 30) hissedip kendi yaşam öyküsünün itibari metne yansıdığını kavrar. Böylece *"yaratının zamansızlığı, hem yaşamla belirlenen hem de kurgusal oyunların anakroniklerinden oluşan zaman diliminin ötesine"* (Parla, 2002: 239) geçerek anlatının ayrılmaz bir parçası haline gelir. 'Zeyno'nun Oğlu' romanında yitik zamanda gömülü olan anılar, öyküleme zamanına taşınarak asıl çekirdek vakayı bütünler ve *"Anti kronolojik"* (Parla, 2003: 23) yapı geriye dönüşlerle gerçek vakaya dâhil edilir. Romanda öykü-öyküleme zamanı, Nisan 1924'tür. Bu zaman diliminde Binbaşı Hasan, Azize'yi kaybetmiş kızı Muazzez'i Viyana'dan İstanbul'a dönmüştür.

Öykü zamanı, Nisan ayının başlarında Muhsin Bey'in Diyarbakır'dan telgraf çekmesiyle başlar. Binbaşı Hasan ve Zeyno'ya çekilen telgraf, romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı noktadır. Romanda öyküleme zamanı ile öykü zamanının iç içe olduğu yer İstanbul'dur. Zeyno, İstanbul'da kocasını yanına Diyarbakır'a gitmeyi düşünmektedir.

"Muhsin Bey gideli üç ay olmuştu. Bu sekiz aylık izdivaç, beş ay, gece-gündüz baş başa geçen bir hayat, Muhsin Bey'in ifadesine göre "ezeli balayı"ndan sonra ilk defa ayrılmışlardı" (s.9).

Zeyno'nun öykü zamanında Muhsin Bey ile Ağustos 1923'te evlendikten sekiz ay sonra kocasından ayrılışı, öykü zamanı ile öyküleme zamanın başlangıç noktası olan Nisan 1924'ü gösterir. Bu açıdan öykü zamanı ile öyküleme zamanı romanda bahar mevsimi, "güneş çıkmıştı" ifadeleriyle belirtilir.

"Nisanın on beşinde Haydarpaşa İstasyonu'nda Diyarbakır yolcuları ve onları uğurlamaya gelenler toplanmışlardı." (s.48).

Yukarıdaki alıntı metinlerinde görüldüğü üzere öyküleme zamanı Nisan ayının ilk günlerinde başlayarak Zeyno ve beraberindekilerin Nisan'ın on beşinde İstanbul'dan Diyarbakır'a hareket etmesine kadar sıradizimsel olarak ilerler.

Romanda bu zaman diliminde Muhsin Bey, Diyarbakır'da Zeyno ve Binbaşı Hasan'ı bekler iken karargâhın kenarındaki evden işittiği *"Gözün kör ola Haso, elin kırıla Haso!..."* (s.57) sözleriyle romanda yeni bir mekân ve zaman boyutu başlar. Muhsin Bey'in öykü zamanında Haso Çocuk'un yaşamı ve geçmişini öğrenme arzusunu, anlatıcının sıradizimsel olarak akmaya devam eden zamanı geri dönüş tekniğini kullanarak on yıl

geriye dönmesine neden olur. Anlatıcı, Tanrısal anlatıcı ve bakış acısının verdiği imkânla on yıl geriye dönerek Haso Çocuk'un hayat macerasını olaylara dâhil eder.

"Muhsin Bey'in bu arzusu, çok geçmeden yerine geldi. Hakikat, küçük Haso'nun mavisi, yeni çapraşık sinema filmlerinden birbirine benzeyen gürültü ve vak'a ile geçmiş bir sergüzeşti ve bu sergüzeşti başından bilmek ancak küçük Haso'yu insana tanıtabilirdi:

Tam on sene evvel, Haso'nun annesi, yine bu karargâh sokağında, küçük bir yer odasında oturuyor ve karargâhta çalışıyordu." (s.60).

Anlatıcının on yıl geriye dönerek Haso Çocuk'un hayatını anlatmaya başlaması ve bu hayat hikâyesini bütün teferruatı ile öyküye dâhil etmesi, romanda sıradizimsel yapıyı kırar. Bu noktada öykü zamanın art zamanlı olarak 1914 yılından başlayarak şimdideki çekirdek öykü zamanına ilerler.

1914 yılı, romanda sosyal zaman açıdan önemli bir yıldır. Nitekim Binbaşı Hasan'ın Kürt kızı Zeyno'yu hamile bırakarak Çanakkale Savaşı'na katılmak için oradan ayrılması, romanda reel zamanın itibari metne gerçekçi bir şekilde aktarıldığını gösterir. Sosyal zaman acısından romandaki bu geriye dönüş, ülkenin kötü yazgısını değiştirecek bir anla birleştirilerek başkişinin trajik yazgısının kötü nedenlerini ortaya koyar. Anlatıcı, bu zamansal noktan sonra Haso Çocuk'un doğumu, bebekliği ve on yaşına kadar yaşadığı hayat mücadelesini verir. Haso Çocuk'un farklı zaman boyutunda yaşadıklarını çekirdek öykü zamanı ve öyküleme zamanına aktarma, kahramana derinlik kazandırma ve vakanın ferdi ve sosyal yönü açıklama amacı taşır.

"Haso Çocuk'un kendinden haberdar olduğu ilk senelerde kara talihi çabuk geldi çattı. Hayatının ilk dört senesinde oradan buradan hatırladığı anlar fırtınası az, güneşi bol, selâmet ve emniyet hissi, şefkat galeyanları, galip beşerî bir limana benziyordu." (s.77).

Haso Çocuk'un ve Kürt kızı Zeyno'nun on yıllık süre içindeki yaşantıları, çekirdek öykü zamanına kadar sıradizimsel bir şekilde verilir. Böylece geçmişte yaşanan olaylar, öykü zamanın taşınır. Romanda geriye dönüşün sona erdiği an 15 Nisan 1924'tür ve bu tarihte Zeyno ile Hasan Diyarbakır'a gelir;

"Nihayet Diyarbakır'a gelmişler ve günün karışık istikbali, sıkıntılı merasiminden sonra ilk defa başbaşa kalabilmişlerdi. Zeyno, uzun minderin üstünde uzanmış," (s.157).

Anlatıcı, Zeyno, Hasan, Mazlume ve Mesture Hanım'ın İstanbul'dan Diyarbakır'a çıktıkları yolculuğu, Haso Çocuk ve annesi Kürt kızı Zeyno'nun on yıllık yaşam öykülerini anlatarak genişletir. Yolculuk sürecine sığdırılan on yıllık yaşam, art zamanın, öykü zamanıyla kesişmesiyle romanda öykü ve öyküleme zamanı tekrar sıradizimsel bir yapıda ilerlemesini sağlar. İstanbullu Zeyno, Binbaşı Hasan ve Mazlume'nin Diyarbakır'da

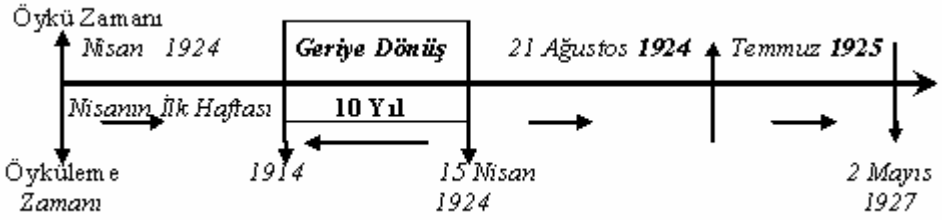
yaşadığı değişim ve dönüşümler, Haso Çocuk'un ve Kürt Kızı Zeyno'nun da çekirdek öykü zamanına dâhil edilmesiyle genişler.

Romanda öykü zamanının tarihi, Zeyno'nun babası Asım Bey'e yazdığı mektupla belirtilir. Nisan'da başlayan öykü zamanı, bu mektupla *"21 Ağustos 1924"* (s.243) tarihine kadar ilerlemiş olur.

Romanının zaman kurgusunun bazı noktalarında zamanda ileriye doğru fırlamalar görülür. Diyarbakır'da çıkan isyanın Doğu illerine yayılması sonucunda Diyarbakır'dan ayrılan Zeyno, 1 Temmuz 1925 tarihinde Muhsin Bey'den bir mektup alır. Muhsin Bey'in anlatıcı konumunda olduğu bu mektup, aynı zamanda sosyal zamana göndergelerde de bulunur. Romanda Şark İsyanı (Şeyh Sait İsyanı), bir sosyal zaman belirtecidir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde çıkan ayaklanmalar, 1925 yılında bastırılarak Şark İsyanı (Şeyh Sait İsyanı) dizginlenir. Halide Edip Cumhuriyet Türkiyesi'nde önemli bir sosyal olay olan Şark İsyanı'nın nedeni; "*Hükümeti diktatörlüğe sevk eden hadise, Şark'ta bilhassa Kürt unsurunun ekseriyette olduğu bölgelerdeki isyan hareketidir. Bu isyan çıktığı zaman başında bastırılmamış, her nasılsa bu ihmal yüzünden isyan devam etmiş durmuştur."* (Adıvar, 2010: 208) bağlar.

'Zeyno'nun Oğlu' romanında zamansal kırılmaların yaşandığı ve zamanın ileriye doğru fırladığı bölüm, anlatı kahramanlarının Diyarbakır'dan İstanbul'a döndüğü zaman dilimini kapsar. Bu süreçte zaman, Mayıs 1927'dir. Anlatıcı, zamanı hızlı şekilde ilerleterek İstanbul'da yaşanan sosyal değişim ve dönüşümleri de yansıtmayı amaçlar.

Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanın içice sonlandığı an *"1927 senesi İstanbul bayramın arife günü! Mayısın ikisi"* (s.369) şeklinde verilir. Romandaki zaman akışı aşağıdaki şekilde görüldüğü üzeredir.



Roman asıl öykü zamanında dört yılık zaman dilimde gerçekleşen olayları ele alır. Ancak geriye dönüş tekniğinin kullanılması ile bu süre on dört yıllık zaman dilimini kapsar. Romanda sosyal zaman, Cumhuriyetin ilk yılları ve Kurtuluş Savaşı yıllarını kapsar. Toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümler bu iki önemli süreçte değerlendirilir.

2.2.4.6. Mekân

2.2.4.6.1. Çevresel Mekânlar

'Zeyno'nun Oğlu' romanı çevresel mekân açısından İstanbul'dan Anadolu'ya bir kayış gösterir. İstanbul'un Şişli gibi semtleri, Boğaziçi'nin ilk günahı hatırlatan mavi suları, Anadolu'nun kızıl ateşi ile değişir. Halide Edip, kahramanlarını Anadolu'nun fakir ve krak topraklarına sürerek, Anadolu'yu yeniden keşfe çıkar. Bu keşifte, Diyarbakır ve insanları mekânın yeniden anlamlandırılması için görevlendirilir.

Romanda Erenköy, Boğaziçi Harem ve İstanbul'un değişen yüzünü simgelerken, Diyarbakır ve K… Köyü, Anadolu'nun yitikleşen ruhunu yansıtır. Yazar, çevresel mekân olarak Güneydoğu Anadolu'ya ve Diyarbakır'ı merkeze alarak Anadolu insanının trajik yazgısını irdeler.

2.2.4.6.2. Olgunsal Mekânlar

Romanda Anadolu'nun ezgisini ve yazgısını mekân olarak yansıtan Diyarbakır, Kurtuluş Savaşı ve sonrasında değişim, dönüşüm ve çatışmalar barındırdığından kişi-mekân eyitişiminin üst düzeyde yansıtıcı yeridir. Diyarbakır'ın İstanbul'dan gelen memur, subaylar açısından keşfi, asrîleştirme süzgecinden geçirilme süreci, şehrin mekânsal düzlemde, yeni anlam ve değerler üretmesine neden olur. Diyarbakır'daki Şeyh M…'nin evi ve Muhsin Kiraladığı ev, K… Köyü ve karargâh olgunsal mekân anlamda yeni anlamlar kazanır.

2.2.4.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda Şişli, Diyarbakır K… Köyü, Ramazan'ın evi, Miralay Muhsin Bey'in Şeyh M…den kiraladığı ev, Şeyh M…'nin evi ve karargâh gibi yerler kapalı-dar mekândır. Anlatı kişilerinin, kendilerini kuşatılmış ve kıştırılmış hissettikleri bu mekânlar, *"bir kum saati gibi içe akış"* (Korkmaz, 2007: 406) gösterir. Romanda İstanbul'un bazı semtleri, yozlaşan değerlerin ve benliklerini yitiren kişilerinin mekânına dönüştüğünden anlamsız, ötekileşmiş insanların tutunma yerlerine dönüşür. Bu mekânların başında Şişli gelir. Şişli, zengin ve asrîleşme kaygısı çeken anlatı kişilerin sığındığı ve yaşam sürdüğü yerdir. Kendilikli değerlerinin, *"köhne ve örümcekli fikirler"* (s.34) olarak anıldığı yerlerdir

"Hülasa Şişli'de baloları, briçleri, tedansaları ile gıpta ederek bıraktığı âleme iptidaî bir maharet ve zekâ ile kendi vaziyetini şâyânı gıpta göstermeye muvaffak oldu" (s.49).

İstanbul'un değişen yaşam algısı, kendi değerlerini yüceltmeye çalışan Zeyno, Mazlume ve Doktor Saffet için bir labiret dünyaya dönüşür. Mesture Hanım gibi kendi değerlerini silen yok sayıp aşağılayan kişiler için ise kendini ifade etme mekânına dönüşür. Mazlume için, yaşamın imkânsızlığı ve sığlığını simgeleyen İstanbul ve Şişli, ötekileşmiş bilinçlerin değerleriyle kuşatılmış mekândır. Doğu ile Batı kültürünün birleştiği ve çatıştığı

nokta olan İstanbul, asrîleşmeyi medeniyet değiştirme olarak gören Mesture Hanım gibilerinin çokluğu yüzünden taklit, basit bir yaşam alanına dönüşür. Kültür ikiliğinden ortaya çıkan çatışma, mekânın mahremiyetini silerek, onu anlamsız ve başkasına ait yaşantıların hüküm sürdüğü yere dönüştürür.

"-Filhakika, medeniyet nimetlerinin gençlere bu faydası oldu, ama daha çok bundan büyükler istifade ediyor. Bu balolar, tedansalarda en çok bizim anneler eğleniyor, flört yapıyor ve dans ediyor. Hele Şişli gençleri hep onların inhisarında." (s.32).

İstanbul'un yozlaşan yaşantısı, Mazlume'nin orayı dar-kapalı ve labirent bir mekâna dönüştürmesine neden olur. Zira mekâna anlam kazandıran insanların *"balolar tedansalar"* düzenleyerek yaşamı Batı'nın basit eğlence kültürüne göre şekillendirmesi, mekânın anlam yitimine neden olur.

Diyarbakır ve köyleri, kahramanları sınırlayan ve onların kendini gerçekleştirmesine olanak vermeyen bir özellik arz eder. Mesture Hanım'ın İstanbul'dan Diyarbakır'a geldiğinde şehri asrîleştirmek için görev üstlenmesi, şehrin geleneksel yaşam biçimiyle zıtlık teşkil etse de kültürel ve düşünsel açıdan asrîleştirme projesinin uygulama yerine dönüşmesine neden olur. Mesture Hanım gibi Batılı taklitçilerin İstanbul'dan Diyarbakır'a baktığında orayı imkânsızlıklar mekânı olarak düşünmeleri, Anadolu'nun İstanbul'dan nasıl anlamlandırıldığını gösterir. Mesture Hanım'ın, asrîleştirme çabaları doğrultusunda kendiliğini yitiren şehir, Kürt İsyanı çıkması ve yerel halkın cehennemi bir mekâna dönüşür. Zeyno ve Mazlume'nin kendilerini gerçekleştirmek için geldikleri Diyarbakır, asrîleşme ve isyan karmaşasıyla sıcaklığını yitirerek, karanlık ilişkiler ağının yuvalandığı yere dönüşür. Diyarbakır'da bu yerlerin basında şehrin karargâhı gelir. Muhsin Bey'in komutanlığında yönetilen karargâh geçmişin günahlarını barındıran bir yerdir. Zira romanın kahramanı Haso Çocuk, karargâh da yaşanan bir aşk sonrasında dünya gelir. Binbaşı Hasan'ın Kürt kızı Zeyno'yu kendi kaderine terk etmesiyle acı ve ıstırabın yeri olur. Kurtuluş Savaşı yıllarına dönülerek öykü zamanına taşınan karargâh, savaşın hüküm sürdüğü ülke topraklarının simgesel boyutta yeridir. Kürt Zeyno'nun acılarının tohumladığı yer olan karargâh, kötü yazgının ilk yeridir.

"Hadisenin cereyan ettiği zaman Zeyno, Hasan'dan gebe idi ve bunu söylemek için cesaretini toplamış, Hasan'ın odasına gitmiş, fakat söylemeye cesaret edememişti." (s.61).

Kürt Kızı Zeyno'nun gebe bırakıldığı karargâh, Hasan Bey'in Selman tarafından öldürülmeye kalkışması ile kutsal mekân olmaktan çıkarak cinayetin mekânı olur. Simgesel acıdan karargâh, adaleti, vatan ve milleti simgeler iken, Binbaşı Hasan'ın Kürt Zeyno'yu

gebe bırakmasıyla kötü anı ve kötü yazgının mekânı olur. Bu açıdan karagah, kapalı ve dar bir mekândır.

Romanda K… Köyü, Haso Çocuk ve Kürt kızı Zeyno'nun acı, ayrılık ve ağıtlarının mekânıdır. Ramazan'ın tiranlaşan yüzü, sıcaklığı ile bilinen, insanî ilişkilerin üst boyutta olduğu köyü, karanlık ve yalıtık bir mekâna dönüştürür. Ramazan'ın, Selman yakalandıktan sonra Kürt Şeftalisi Zeyno ile evlenerek yerleştiği K… Köyü, Haso Çocuk'un doğumu ile kin ve nefrettin kol gezdiği, *"korkunç bir dışardalık-içerdelik"* (Bachelard, 1996: 230) mekânına dönüşen K…Köyü, Ramazan'ın Haso Çocuk'un kendi çocuğu olmadığı duyumsamasıyla içinden çıkılmaz bir kapalı mekâna dönüşür. Ramazan kaygıları, K… Köyü'nün sıcak atmosferini siler. Zira *"Kaygı duyan bireyin suça, hem korku hem de arzuyla yaklaştığı"* (Kierkegard, 2006: 100) bilinmektedir. Ramazanın, Haso Çocuk'un kendisinin çocuğu olmamasından korkması, onu kart bir karaktere dönüşerek içinde yaşanılan mekânı dar-kapalı bir yapıya dönüştürmesine neden olur.

"Ramazan nefes nefese taş atarak, sopa sallayarak, çocuğun arkasından koşarken, her zaman, en beliğ ve galiz üslubuyla söver, tıpkı vaktiyle köyün dediği gibi "kahpenin piçi! diye haykırdı. Ramazan geldikten sonra bir zaman, köyde itibarı artmış olan Haso Çocuk, bu aleni dayaklardan takiplerden sonra tamamen köyde insanların dûnunda sefil ve acayip bir mahlûk vaziyetine düştü." (s.91).

Haso Çocuk'un Ramazan'ın gelmesiyle aşağılandığı, dayak yediği ve hor görüldüğü köy, insanî ilişkilerin yok olmaya yüz tuttuğu acı ve ıstırabın mekânı olur. Haso Çocuğun dayak korkusu ile sokak aralarında kaçtığı ve arkasını devamlı kollamak zorunda olduğu mekâna dönülür. Çaresizlikler mekânı olan K…Köyü, içtenliği yitirmiş mekân olarak sevginin kine dönüştüğü yerdir.

Romanda Muhsin Bey'in evi de dar-kapalı mekândır. Asrîleşme planının uygulandığı yer olan İstanbullu Zeyno'nun evinin salonunu kendisini Batılı gibi göstermek isteyen kişilerin uğrak mekânı olur. Kaymakam Mazlum Bey'in eşi Mesture Hanım'ın asrîleşmek gibi çabalarının durak yeri olan salon, Diyarbakır şehrinin geleneksel yapısı içinde farklı bir yer işgal eder.

"Onun için asrîlik irşatlarını, eğlencelerinin, muhtelif salonlarının, kumandanın evinde, Zeyno'nun kendinden daha tabi olan Avrupai mizaçtan istifada ederek yapmak istemişti." (s.175).

Mestura Hanım düzenlediği partiler, balolar ve dans eğlenceleri, Muhsin bey'in asrîleşme projesinin uygulandığı yer haline getiri. Evde Batı medeniyetini taklit etmeye çalışan kişiler, mekânın anlam yitimine sebep olur.

2.2.4.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Anlatı kişilerin "*dingillik içinde düş kurma(sını)"* (Bachelard, 1996: 34) sağlayan açık-geniş mekânlar, dinamik oluş mekânlardır. Romanda insana dinginlik veren Boğaziçi, Harem, Şaban Amca'nın evi açık-geniş mekânlardır. Kahramanlar bu mekânlarda kimliklerinin özgür bir şekilde koruduğunu hisseder ve içten dışa doğru açılarak varoluş sürecini tamamlar.

Romanda Boğaziçi, Binbaşı Hasan'ın kızı Muazzez ile yaşadığı muhittir. Azize'nin ölümünden sonra Viyana'dan İstanbul'a dönen Binbaşı Hasan, Boğaziçi'nin sonsuz maviliğinde acılarını unutmaya çalışır. Kafasındaki kötü düşüncelerden uzaklaşan Hasan, baba ve çocuk arasındaki masum ilişkiyi ilk defa burada duyumsar. Azize'nin annesinin evi ile kendi evi arasında geçen yaşam, bu iki mekânda onun sonsuz bir huzur duymasını sağlar.

"Ninni sesini henüz koridorda iken duydu. Küçük Muazzez, dadısı Safiye ile beraber Azize'nin yattığı odada yatıyordu. Kapıyı açınca ninni ile beraber loş bir köşede muttarit bir ahenkle sallanan salıncağın tatlı gıcırtısını duydu. Aynı loş köşede beyaz geceliği, arkasına salıverdiği iki örgü saçıyla salıncaklı bir sandalye de Safiye Dadı oturmuş…" (s.15).

Anıların mekânı olan bu ev, eski günlerin sıcaklığını ve özlemini Hasan'ın bilincinde tekrardan uyandırır. Bir düş mekânı olan ev, Muazzez'in güven içinde büyüdüğü mekândır. Romanda belirtilen "Loş" ibaresi, ninni eşliğinde mekânın *"içerideki dışarıdalığa"* dönüştürmesiyle bir düş mekânı olur.

Kemahlı Şaban Amca'nın evi de huzur, mutluk ve sevginin yeşerdiği yer olarak anılır. Haso Çocuk K… Köyü'nde Ramazan'dan yediği dayakları, Şaban'ın evinde unutur. Şaban'ın evi, Haso Çocuk'un ruhsal uyanışının ilk yeridir. Haso Çocuk, Şaban'ın evinde içten dışa doğru açılarak etrafındaki insanların kendisi hakkındaki kötü düşüncelerini yıkar.

" Haso Çocuk, Şaban'ın evine geçtikten altı ay sonra köy, onu gittiği yere refah ve saadet getiren uğurlu bir mahlûk olarak düşünmeye başladı." (s.105-106).

Haso Çocuk'un kendi gerçekleştirmesinde önemli sığınak olan Şaban'ın evi, dışarıya atılmış ve annesinden uzaklaştırılmış bir Çocuk için bir anne kucağını andırır. Haso Çocuk bu bilinçle Şaban'ın evinde var gücüyle çalışarak sevgi ve mutluluk bulur. *"Şaban Amca'nın evinde geçirdiği mesut seneler."* (s.215) onun hayatında unutulmaz bir yer işgal eder. Hayvan sevgisi ve anne özlemini burada duyumsayan Haso Çocuk bu evin kendine sunduğu imkânlar sayesinde Diyarbakır'da düzenlenen Sakarya Zaferi ismini taşıyan at yarışında birinci olur. Özgürlük ve huzur yeri olan Şaban'ın evi, onun kendini keşfetmesinde önemli bir yere sahiptir. Zira Harem İskelesi ve düşü, bir kaçış mekânı olarak

burada Haso Çocuk'un bilincinde yer edinir. Harem İskelesi düşü, özgürlüğe ulaşmada için simgesel bir mekândır. Şaban'ın Haso Çocuk'a verdiği İstanbul'a kaçma sözü, Harem İskelesi'nde yeniden kurulacak yaşam ile özgürlüğü çağrıştırır.

"*Yemekten sonra Hasan'la Harem İskele'si ulyasınıi tekrar etmişlerdi. Artık Haso, Şaban Amca'sıyla beraber bir gün anasını Ramazan'ın elinden kurtarıp kaçıracaklarını Hasan'a serbest serbest anlatıyordu."* (s.288).

Bir kaçış ve özgürlük mekânı olarak anımsanan Harem İskelesi, kahramanın mutluluğa erişmeyi amaçladığı yerdir. Nitekim romanın sonunda Haso Çocuk gerçek babasına kavuşarak Harem İskelesi'nde yaşamaya başlar. Harem İskelesi mutluluğun ve düşün mekânı olarak anlatı kişilerini sarar.

Sonuç olarak romanda yer alan açık ve geniş mekânlar anlatı kişilerinin kendilerini mutlu ve huzurlu hissettikleri bir sığınak görevi üstlenir.

2.2.4.7. Şahıs Kadrosu

2.2.4.7.1. Başkişi

Romanın başkişi Haso Çocuk'tur. Haso Çocuk, romanın dramatik aksiyonuna yön veren temel güçtür. Romandaki değerler düzlemi, Haso Çocuk'un ortaya çıkması ve başından geçen olayların okuyucuya aktarılması ile derinlik kazanır. Zira Haso Çocuk, İstanbul ve Anadolu insanın bir araya getiren, onların bir bütün olmasını sağlayan sentezleyici güçtür.

Haso Çocuk, Binbaşı Hasan ile Kürt kızı Zeyno, Kurtuluş Savaşı yıllarında yasak bir ilişki yaşamsı sonucunda Diyarbakır'ın, K… Köyü'nde dünya gelir. Onun dünyaya gelişi, Binbaşı Hasan ile Zeyno'nun işledikleri yasak aşk günahın sonucunda olur. Nitekim bu günahın bedelini küçük Haso Çocuk trajik bir şekilde öder. Binbaşı Hasan'ın, Kürt kızı Zeyno'yu gebe bıraktıktan sonra Çanakkale Savaşı'na katılmak için Diyarbakır'dan ayrılması, Haso Çocuk'un doğmadan önce baba sevgisini, sıcak aile ortamını yitirdiğini gösterir. Kürt kızı Zeyno'nun, Diyarbakır'da yaşadığı açılar, Ramazan gibi kendi değerlerine ötekileşmiş birisiyle evlenmesi, Haso Çocuk'un kötü yazgısı ve başkaldırışlarının sebeplerini ortaya koyar. Nitekim K…Köyü'nün sığlaşmış yaşam ağı içinde bir başkasının çocuğu olarak dünya gelen Haso Çocuk, annesi, Zeyno ile babası Binbaşı Hasan'ın işledikleri günahların bedeli küçük yaştan itibaren öder. Dünyaya bir başkasını baba bilerek gelen Haso Çocuk'un doğumu yalanların üzerine kurulduğu için K…Köyü Haso Çocuk'un Ramazan'ın çocuğu olarak kabullenmez.

"Zeyno köye yerleştiklerinin altıncı ayı yük arabasıyla karpuzların üstünde, Diyarbakır'a gitti. Annesinin yer odasında çocuğunu doğurdu. İşlerini daha uzun yüzüstü

bırakmak mümkün olmadığından bir ay sonra kucağında çocuğuyla avdet etti. Çocuk bir aylıktı, fakat Perihan Nine onu üç günlük ilan etti." (s.71).

Yaşama, bir kabullenmeyişle başlayan Haso Çocuk, bu doğumun bedelini köyde her zaman bir dışlanma, aşağılanma olarak görür.

"*Köy kadınları, Zeyno'nun Diyarbakır'da yedi aylık çocuk doğurmasına, koskocaman çocuğu üç günlük diye göstermesine karşı derhal şüpheli bir vaziyet aldılar. Ağızdan ağza çocuğun Ramazan'a nikâhtan evvel Zeyno'nun karnında olduğunu söylendi"* (s.72).

İstenmeden dünyaya gelen ve annesinin yazgısına ortak olan Haso Çocuk, insanın yaşama katılmaktan başka çaresi olmadığını bebek iken hisseder. Onun, köy halkı için ötekiliği, bedensel görünümünün İstanbullu insanları andırmasıyla, öteki görülüp dışlanmasına neden olur.

"*Fazla olarak Haso Çocuk da K...Köyü'nde görülmesi müşkül bir mahlûkattandı."* (s.75).

Haso Çocuk'un köydeki diğer çocuklardan farklılığı, onun bedensel görünümün yanında, düşünsel boyutta kendini hissettirir. Köyde bir "başka ben" olarak ötelenen Haso, kendisine "mahlûk" gözüyle bakılmasıyla içinde yaşadığı ortamdan ayrıştırılır. Onun "mahlûk" olarak anılması başlı başına bir uyuşmama ve yabancı olma problemi ortaya çıkarır. Haso Çocuk; *"En güzel Kürt kadınıyla yakışıklı bir Türk erkeğin en güzel yerlerini bu çocukta toplayan tabii istifanın en muzaffer numunesi(dir)."* (s.77).

K…Köyü'nün içe çekilmiş, sancılı yaşantısında mütemadiyen didinerek kendini kabul ettirmeye çalışan Haso Çocuk, Ramazan'ın kendini öteki, düşman, İstanbul ve Hasan olarak görmesiyle simgesel düzeyde onu Anadolu ve İstanbul çatışmasını simge yüzü haline getirir.

K... Köyü'nde Haso Çocuk'un ötekiliği, Anadolu insanın körelen ve tahrip olan bilincinde, ona kötü bir yargı sunar. *"Daha sonraları yalnız olarak ne zaman çocukların yanından geçse tezyifkâr bir gülüşme duyuyor, galiz bir küfürle savrulan "kahpenin piçi"ni, belki de suratına atılan toprak, taş takip ediyordu."* (s.78).

Köyde Haso Çocuk'un ötelenerek "piç" olarak anılması, kişinin onun varoluşunu sorgulanmasına neden olur. İşlenen günahın kötü yazgısı *"dünyaya ve bizzat kendisine karşı duyduğu yabancılık"* (Bozer, 2001: 514) Haso Çocuk'un büyük bir nefretle Ramazan'ı ve köylüyü başka-öteki görmesine neden olur. Haso Çocuk'un hayat kavgası, kendi benliğini bulma mücadelesidir. Ancak, Haso'nun küçük bedeni, ötekileşen tiran yüzlerin hep

saldırısına uğrar. Bu saldırılarda annesinin pasifliği, çocuk anne bağlarını zedelese de Haso Çocuk, içinde anne özlemini, İstanbul'daki Harem İskelesi hayali ile diri tutar.

Haso Çocuk'un kendisini keşfetmesinde ona en büyük yardımı dokunan kişi, Şaban Amca'dır. Haso Çocuk'un Diyarbakır'da düzenlenen at yarışında katılmasına ve yarışta birinci olmasına Şaban Amca'nın yardım eder. Bu durum kasabada Haso Çocuk'un itibarını arttırır gibi Şeyh. M… gibi kötü güçlerinde ilgisini çekmesine de neden olur. Şeyh M…, Haso Çocuk'un yeteneğini fark eder etmez kendi evine alır. Romanda köyden Diyarbakır'a taşınma, Haso Çocuk'un yaşantısını değiştirir. Nitekim İstanbul'dan gelen Zeyno, Hasan Bey, Mesture vd. kişiler, Haso Çocuk ile burada tanışır.

Haso Çocuk'un hayatında önemli bir yer işgal eden İstanbullu Zeyno, onun saf temiz ve farklı olduğunu kavrar. Haso Çocuk, bir masumiyet imgesi olarak romanda yükseltilir. Zira Haso Çocuk, İstanbullu Zeyno'nun içinde sahip olamadığı çocuk imgesidir.

Romanda Haso Çocuk, yetişme biçimiyle Anadolu'nun simgesi bedensel yapısıyla ve duruş algılamasıyla İstanbul'un timsalidir. Yazar, Haso Çocuk'un arzularını ve nefretlerini bu noktada merkeze taşıyarak kaderin insan tarafındaki aşılmaz sancılar ortaya koyar. Hayatta nefret ettiği üç insandan birinin gerçek babası olduğunu öğrenen Haso Çocuk, Binbaşı Hasan'ın kaderini değiştir. Şeyh M…'nin Haso Çocuk'u Türk askerlerine karşı düşmanca yetiştirme çabası, baba imgesinin ortaya çıkarmasıyla ortadan kalkar. Zira romanda Haso Çocuk kalp, sevgi, içtenlik ve temizliğin simgesi olarak bütün insanları birleştirir.

Yönlendirici güç konumundaki başkişi Haso Çocuk, Kürt Zeyno ile Hasan Beyin tekrardan birleşip evlenmesini sağladığı gibi Doktor Saffet ile Mazlume'nin de evlenmesinde büyük katkı sağlar.

2.2.4.7.2. Norm Karakterler

Romanda norm karakterler; İstanbullu Zeyno, Muhsin Bey, Mazlume, Doktor Saffet, Binbaşı Hasan, Kürt kızı Zeyno ve Saban Amca'dır.

İstanbul'dan, Diyarbakır'a gelen kişilerin bir çocuğu kendilik değerlerini içselleştirmiş kişilerdir. Bu kişilerin başında Zeyno gelir. Zeyno, kendilik değerini kavramış yeni ideal Türk kadının yüzüdür. Kocasının Diyarbakır'a görevli olarak gitmesinden sonra, İstanbul'da yalnız kalan Zeyno, Muhsin Bey'in ona Binbaşı Hasan ile Diyarbakır'a gelmesini söylemsi üzerine romanın temel kurgusuna dâhil edilir. Romanda Zeyno, İstanbul kadınının ahlaklı, kendi değerlerine bağlı modern yüzünü simgeler. Bu yüzden ayrışmayı kendine amaç edinen ve bunu taklitçi ve biçimsel Batılı bir anlayışla ortaya koymaya çalışan Mesture Hanım gibi kişilerle çatışır. Mesture Hanım'ın yozlaşmış kimliği karşısında

yüceltilen Zeyno, Mazlume gibi kendi değerlerine bağlı gençlerin olmak istediği kadın tipindedir. Ancak Zeyno, geçmişte yaşadığı aşk acısı ve Azize'nin hatırasını da içinde taşır.

Mesture Hanım'ın Diyarbakır insanlarını balolar ve eğlencelerle asrîleştirme girişimlerinin karşısında yer alan Zeyno;

"Ben de Mesture Hanım'ın asrîleşme planını itmam için mutlak hepimizin sıçraması lâzım geldiğini kabul etmiyorum. Hanım ellerini çarpıp gözlerini kırpınca neden bütün solon ayağa kalksın, kukla gibi oynasın?" (s.180) diyerek bu durumu protesto eder.

Romanda Zeyno ideal kadınlık bilincinin bir imgesidir. Nitekim içinde kendilik değerleriyle bütünleşmesi onu, Mazlume ve Haso Çocuk'a yakın kılar. Romanda Haso Çocuk'un hayatı Zeyno'yu tanıdıktan sonra değişir. Karakolun içinde ve Muhsin Bey'in evinde önemli simalardan biri olan Haso Çocuk, Zeyno'nun onu kendine yakın hissetmesiyle kendi öyküsünü çözer. Romanın sonlarında Zeyno, Haso çocukla gerçek babası olan Binbaşı Hasan ile bir araya gelmesine hizmet eder.

Romanda bir diğer önemli norm karakter Zeyno'nun kocası Muhsin Bey'dir. Muhsin Bey, eğitimli ve bilinçli bir Türk askeri olarak Diyarbakır'da görev yapar. Zira Muhsin Bey'in karakolun kenarında yaşanan kavgalara kulak vermesiyle Haso Çocuk'un trajik hikâyesi ortaya korur. Muhsin Bey, Diyarbakır'daki isyanı bastırması Haso Çocuk ve Binbaşı Hasan'ın mahkemeden aklanıp mutlu yaşamaları sağlayan kişidir.

Romanda bir diğer önemli norm karakter Mazlume'dir. Mazlume annesi Mesture Hanım'ın tam zıttı, kendi değerlerini Batı'nın yozlaşmış değerlerinden üstün tutan, çağın değişimine gerçekçi bir şekilde ayak uyduran yeni Türk gençliğinin ideal kadınsı imgesidir. Annesi Mesture Hanım'ın basit sığlaşmış düşüncelerini aşağılayan Mazlume, yanlış asrîleşmeleşme düşüncesine savaş açan genç kadındır.

Mazlume, İstanbul Üniversitesi'nde okuyan modern yaşantının içinde kendi değerlerine bağlı, bir kişidir. Mazlume annesinin görüntüden ibaret olan asrîleştirme çabalarına başkaldıran gerçekçi yeni nesli temsil eder.

Mesture Hanım kızının asrîleşme karşıtı oluşunu "*Ha! Bir de Küçükhanım, babaannesinin dizinden ayrılmaz, bilmem bu köhne, örümcekli düşüncelerden bir türlü onu ayırıp asrî yapamıyorum."* (s.31) diyerek ifade eder.

Mazlume romanda kendi değerlerine sahip çıkan, geleneğin modern yüzü asrîleşme yanılgısının yanlış anlaşıldığını bağıra bağıra ifade eder.

"Yeni ve muteceddid Türkiye'de en mütebaki açık fikirli unsur bu genç kızlarsa, aynı kızlar memleketin en millî, en hakiki amaçları gibi görüyordu."(s.34).

Anlatıcı, Mazlume'nin karakterinde aklı ile kendi değerlerine sarılan, millî bilince sahip, hayatın gerekçelerini kavrayan, asrîleşme yanılgısını eleştiren insanları yüceltir. Bir kadın olarak Mazlume'nin arzusu annesi Mesture Hanım'ın *"köhne ve örümcekli fikirler"* (s.34) olarak gördüğü değerlerin gerçekte bizi biz yapan değerler olduğunu kavrayıp bu yolda dik bir duruş sergilemesidir.

Mazlume, genç ve kendilik değerlerine yüzünü dönük bir bilinç olarak, asrîleşme yolun da yapılan yapmacık hareketlerden nefret eder. Nitekim annesi Mesture Hanım ile aralarında çatışma, annesinin yanlış Batılaşma ve asrîleşme algısı yüzünden farklılık gösterir.

Romanda Doktor Saffet'te kendi değerlerine sahip çıkan ilkeli, medeni ve modern bir kişidir. Doktor Saffet, Zeyno'nun eski nişanlısıdır. Duygulu ve duyarlı biridir. Avrupa'da uzun süre kalmış, Batı'ya yakınlığı ile tanınan, geleneklerine bağlı ideal bir aydındır. Zeyno'nun babası Asım Bey'in talebesi olan Saffet, İstanbul Üniversitesi'nin tıp bölümünde ders verir. Ayrıca üniversitenin edebiyat fakültesine gelerek Batı'nın içinde bulunduğu yozlaşmış durumu Türk gençliğine anlatır.

"Bu genç muallim, asrî Avrupalılar için ne söyledi bilseniz, annemin asrî dediği birçok şeylerine "köhne örümcekli" dedi. "Eski Medeniyetleri gibi Avrupa'nın gübre yığınları altında gömülmesine az kaldı" dedi, hem bizim ne kadar asrî diye aldığımız şeyler varsa, onların yüzünden Avrupa batacakmış," (s.32).

Batı'nın asrîleşme projesi altında yok oluşa gittiği gençlere bildiren Saffet, Avrupa'nın bir çözülüş ve çöküş içinde olduğunun farkındadır. Avrupa'nın asrîleşme altında bize sunduğu köhne yaşam ona göre bizimde yok oluşumuza neden olacaktır.

"Bana da Garp medeniyetinin temeline Garplılar dinamit koymuşlar gibi geliyor. Bilhassa, umumi uykuyu yapan maddi felsefe, medeniyet sırf iktisadiyat, fen ve makine tarafından gören zihniyet, ruhi maneviyatı olmayan aklı! Bunların medeniyeti Amerika'nın seksen kat binası, dünyayı bin bir kuvvetle, yolla idare eden parası; insanların birbirini en seri, en feci surette öldürmek için icat ettikleri hudutsuz ölüm makineleri; bunlar, şüphesiz Garp medeniyetinin ne kadar maddi tarafının birer neticesi iseler o kadar da Garp medeniyetinin vücuda getirdiği insan camialarını dağıtmaya, Garp neslini imha etmeye namzet vasıtalar!" (s.267).

Garp medeniyetinin yıkılmasının en büyük sebeplerinden olan yozlaşma, Saffet'e göre bütün medeniyetlerin çözülüş ve yıkılışının başlıca sebebidir. Saffet'e göre metalaşan yaşam, insanî değerleri tehdit eder. Bu yönüyle Saffet, kendilik değerlerine bağlı ve kendi

gibi yaşamaya önem gösteren bilinçli Türk aydınıdır. Başkaları gibi yaşamak için taklit yaparak onlara dönüşmek kişinin kendi değerlerini siler.

Romanda Binbaşı Hasan da norm karakterdir. "Kalp Ağrısı" romanında içgüdüsel ve bedensel arzuları yüzünden ötekileşen Binbaşı Hasan, 'Zeyno'nun Oğlu' romanında ülküsel anlamda değişim geçirir. Karısı Azize'yi hastalıktan kaybeden Binbaşı Hasan, kızı Muazzez ile yeni bir başlangıç için İstanbul'a gelir. Ancak İstanbul'a geldiklerinden kısa bir süre sonra Diyarbakır'a görevlendirilir. Görev yerine giderken komutanı Muhsin Beyin eşi, kendisinin ise eski "kalp ağrısı" olan Zeyno'yu da götürür. Hasan, Zeyno'nun eski kalp ağrılarını tekrardan ortaya çıkartacağından korkarak ondan uzak durur.

"Hem o kadın kalbi Zeyno olursa, mukavemet ne kadar müşkül olacaktı. O halde… O halde, Zeyno'ya kendisinin Azize için tuttuğu matemi göstermeyecekti. Sert, çabuk unutan, lâkayt bir asker vaziyeti alacaktı" (s.13).

Binbaşı Hasan'ın korkuları Diyarbakır'ın sıcak atmosferinde onun içsel sarsıntılar yaşamasına neden olur. Bu içsel sarsıntılar Haso Çocuk'un Hasan'a benzetilmesiyle korku ve tedirginliğe dönüşür. Haso Çocuk'un kendisine bu kadar çok benzemesi Hasan'ın geçmişte yaşadığı günahı hatırlatır. Nitekim Haso Çocuk'un kendi çocuğu olduğuna inanmaya başlayan Hasan içten içe Haso Çocuk'a sevgi besler ve onu yanından ayırmaz. O, eski bir aşkın sıcak simgesidir.

"Dimağında vaktiyle bu duvarlara aksedip sönen seyyal bir kadının gölgesi peyda oluyor, gözünü kapar kapmaz gözkapaklarının arkasından dimağına aksediyor, kayboluyordu. Çok sene evvel, gelmiş geçmişti." (s.218).

Dimağındaki eski anıların şimdideki simgesi olan Haso Çocuk, Hasan'ın babalık arzusunu yüceltir. Binbaşı Hasan, geçmişte işlediği günahı düzeltmek için Haso Çocuk'u sahiplenerek zamanının büyük bölümünü ona ayırır. Haso Çocuk'un Ramazan'ın elinde kurtarma ve Kürt Zeyno'yu tekrardan elde etmek için mücadele veren Hasan Binbaşı, isyan günü İstanbullu Zeyno'yu Diyarbakır'dan Adana'ya götürdüğü sırada Ramazan'ın asiler arasında kendine saldırdığı sırada onu öldürür. Ramazan'ın ölmesi, Haso Çocuk ve Kürt Zeyno'yu yeni bir başlangıç arifesine getirir. Binbaşı Hasan, Haso Çocuk'un yitirdiği içtenlik duygusunun karşıt gücü olan baba imgesini, oğlu ve karısını yanına alarak İstanbul'a gelmesiyle tekrardan kurar.

Romanda trajik yaşantının acımasız saldırılarına uğrayan Kürt kızı Zeyno da norm bir karakterdir. Kürt Zeyno, Haso Çocuk'un annesidir ve Binbaşı Hasan yaşadığı yasak aşkın bedelini ağır bir şekilde öder. Geleneksel yaşamın ve ekonomik baskıların sonucunda ezilen ve sömürülen Anadolu kadınını simgeleyen Kürt Zeyno, her şeye rağmen annelik

içgüdüsü ile Haso Çocuk'u koruyan ona anne şefkati vermeye çalışan kadındır. Romanda Ramazan'ın sömürülerine maruz kalan Kürt Zeyno, hayatta didişmeleri sonrasında yaşama hakkını elde etmiş bir kadındır. K... Köyü'ndeki aşağılanmalara Haso Çocuk için katlanan Kürt Zeyno, romanda içtenliğinin sesi olan anne arketipinin en önemli simgesidir.

Romanda Şaban Amca da norm bir karakterdir. Kemahlı, Türk bir ailenin üyesi olan Şaban, Haso Çocuk'un içtenlik duygularını hitap eden Şaban, Kürt kızı Zeyno ve Haso Çocuk'a içten bir sevgi duyar. Ramazan'ın Haso Çocuk'u dövüp evden dışarı attığı vakit Haso Çocuk'u yanına olarak ana sahip çıkar.

"Şaban, büyükbabası, Kemah'tan K...Köyü'ne hicret etmiş bir Türk ailesindendi ve Şark Türklerinin sükûnunu tatlılığını-ana tarafından ateşin bir Kürt kanı almış olmasına rağmen mizacında muhafaza etmiş, küçük ve zayıf şeylere maddi, manevi erkeklerin hissettiği şefkatle, himaye ile dolu bir adamdı." (s.74).

Şaban'ın şefkat ve himaye dolu kişiliği Haso Çocuk'un keşfedilmesinde büyük bir önem arz eder. Zira Ramazan'ın küfür ve sopalarından bıkan Haso Çocuk Şaban'ın yanında rahat bulur. Hatta onun yönlendirilmesiyle, Diyarbakır'da düzenlenen Sakarya Zaferi at yarışlarında birinci olur. Şaban, Haso Çocuk'un içtenlik bağlandığı, zor zamanlarında kendine bir sığınak olarak gördüğü dürüst, sevecen ve akıllı biridir. Ramazan'ın Selman'dan korktuğunu köyde ilk defa fark eden odur.

Sonuç olarak norm karakterler başkişi Haso Çocuk ve onun değerlerini sahiplenilerek kendini gerçekleştirmesine yardı olur. Romanda İstanbullu Zeyno yer yer karakter olarak başkişinin önüne geçse de dramatik aksiyon ve olaylar Haso Çocuk etrafında vuku bularak derinleşir.

2.2.4.7.3. Kart Karakterler

Başkişi ve onun benimsediği değerler karşısında varlığını sürdüren bu kişiler, *"Var olduğu biçimiyle düşman bir güç"* (Kierkegard, 2006: 37) olarak insan ve diğer varlıkların hayatını tehdit eder. 'Zeyno'nun Oğlu' romanda yıkıcı bir güçle *"insanın var oluşunun geleceğe taşıma ümidini"* (Ebru, 2007: 93) yok eden bu kişiler, kendi değerlerini ve insanî değerleri sömürür. Romanda Mesture Hanım, Ramazan (Haso Çavuş), Şeyh M… ve Bayram Ağa karşıt değerlerin oluşmasını sağlayan kart karakterlerdir.

Mesture Hanım, kendi değerlerini asrîleşme yolunda öteleyen, Batı'nın değerlerine körü körüne bağlı, yalıtılmış bir kişidir. Kendi bireyselliğini kavrayamayan Mesture Hanım asrîleşme arzusuyla yüzünü yozlaşmış Batı değerlerine dönmüş kendi değerlerini hor gören ötekileşmiş bir kişidir. Romanda kendilik değerlerine bağlı olan bilinçli insanların karşısında yer alan Mesture Hanım İstanbul'un yanlış Batılaşma sürecinde yaşadığı değer yitimini onun kişiliğinde ele alınır. Zengin ve gösterişli bir yaşamın içinde kimlik çatışması

yaşayan Mesture Hanım, para şan ve şöhreti, giyim kuşam ve dansı, geleneksel yaşamın ahlakî normlarını öteleyerek merkeze alır. Bu yüzden kızı Mazlume, Zeyno ve Doktor Saffet ülküsel anlamda çatışmalar yaşar Türk insanının geleneksel yaşamını *"köhne örümcekli"* (s.32) olarak adlandıran Mesture Hanım, kendi kökleriyle bağlarını Batılılaştırmak ve Batılı gibi görünmek uğruna koparmış bir kadındır. Mesture Hanım'ın tek amacı vardır, kızı Mazlume'yi zengin bir sefirle evlendirmek ve onu büyükannesinin etkisinden kurtararak asrîleştirmektir.

"Haa! Birde bu Küçükhanım, babaannesinin dizinin dibinden ayrılamaz, bilmem bu köhne, örümcekli düşüncelerden bir türlü onu ayırıp tamamen asrî yapamıyorum" (s.31).

Geleneksel yaşamın simgesi olan büyükanne, yanlış asrîleşme yolu tutan köksüz insanların karşısında geçmişi ve atalar ruhunu simgelediği için Mesture Hanım tarafından kötülenir. Çünkü Mesture Hanım *"aşırı asrî, mütemadi bir cehd ile vaziyetini muhafaza (ya)"* (s.30) çalışan bir kadındır. Bu yüzden Mazlume'nin kendi değerlerine bağlı, millî bilince sahip bir doğrultuda yaşamasına katlanamaz ve devamlı çağdaş-gerici, eski ve yeni çatışmasını körükler. Kocası Mazlum Bey ise Doğulu bir zihniyette olduğundan dolayı, Mesture Hanım tarafından aşağılanır. Kocasının onu ve kızını Diyarbakır'a çağırmasına kızarak, Anadolu'yu geri kalmış, medeniyetten nasibini almamış bir yer olarak görür ve Diyarbakır' a gitmemek için mazeretler üretir.

"Hülasa Şişli'de baloları, briçleri ve tedansaları ile gıpta ederek bıraktığı aleme iptidaî bir maharet ve zekâ ile kendi vaziyetini şâyânı gıpta göstermeye muvaffak oldu. Fazla olarak kendisini Diyarbakır'a medeniyet götüren müteceddit ruhlu bir kadın gibi gösteriyordu. Gider gitmez bir defa "köhne örümcekli" düşünceleri kaldıracak, kendi etrafında kadınlı erkekli bir cemiyet toplayacak, çaylar verecek briç ve poker oynatacak, dansı moda haline sokacak, Diyarbakır'da yeni hayatın bir çeşit kraliçesi olacaktı." (s.49).

Mesture Hanım'ın asrîleşme olarak gördüğü ve algıladığı köksüz davranışlar, onun Batılılaşma basit, yozlaşmış ve derinliliği olmayan bir anlayışla kavradığını gösterir. Ona göre dans eden, poker oynayan, Batılı gibi giyinmeyi başaran insanlar asrîdir. Nitekim Diyarbakır'a gelir gelmez Muhsin Bey'in evinde eğlenceler düzenleyerek bu arzusunu gerçekleştirir. Düzenlenen eğlencelerde ve Mazlume ve Zeyno, Mesture Hanım'ı basit ve köksüz davranışlarına katılmazken birçok kişide ona ayak uydurur. Kızının, zengin koca ile evlenerek, toplumda kendi itibarını arttırmayı düşünen Mesture Hanım, Mazlume'nin kendilik bilincine sahip Doktor Saffet ile evlenmesine de çok üzülür.

Romanda kart karakterlerden biri de Ramazan, (Haso Çavuş)'dır. Ramazan, Kürt Zeyno'nun teyzesinin oğludur. Kürt kızı Zeyno'nun karargâhta adının Hasan Binbaşı ile

anılması üzerine Zeyno'nun nişanlısı Selman ile birlikte Ramazan, Hasan Binbaşı'yı öldürmek ve bu esnada Selman Muhsin Bey tarafından yakalanır. Bu olaydan sonra Selman'ın hapishaneye girmesi, Binbaşı Hasan'ın görev nedeniyle Çanakkale gitmesiyle Kürt Zeyno, Ramazan kucağına düşer. Kürt kızı Zeyno'nun kimsesizliğinden faydalanarak onunla evlenen Ramazan'ın, en büyük korkusu hapishaneden kaçarak Kuvâ-i Milliye'ye iltihak etmiş Selman'dır. Selman'ın korkusuyla K… Köyü'nde yerleşip Haso Çavuş olan ismi Ramazan olarak değiştiren bu yıkıcı güç, kadınları sömüren, kadına ve çocuğa önem vermeyen düşman bir güçtür.

Romanda Ramazan yıkıcı güç ve karanlık yüzlerin en tehlikelisidir. Haso Çocuk'un kaçışlarının sebebi olan Ramazan, insanî değerlerden uzak, ötekileşmiş bir benliğe sahiptir. Romanda Haso Çocuk'un karşısındaki en büyük yıkıcı güç olan "*Ramazan serliği, zulmü ile meşhur bir kabadayıdır."* (s.60).

Romanda anne ile çocuğun arasına girerek, Zeyno ve Haso Çocuk'a insanlığa sığmayan şekilde davranan Ramazan, korku, dayak ve kinin başlıca sebebi olur. Nitekim Ramazan Haso Çocuk ve Kürt kızı Zeyno'nun bilincinde tiran ve karanlık bir yüzdür. Bu yönüyle Ramazan, geri kalmış ve insanî değerlerden yoksun sömürücü Anadolu erkeğini simgeler.

Şeyh M… de kart karakterdir. Diyarbakır'ın ileri gelen din adamlarından olan Şeyh M…dini kendi çıkarları için kullanan yozlaşmış bir din adamıdır. Doğu Anadolu'da isyan çıkararak insanları bir birine düşman etmeye çalışan Şeyh M…, Haso Çocuk'un saf bilimcini ırkçılık ve düşmanlık duygularıyla doldurarak çıkarmak istediği isyanın temel ideolojik yapısını oluşturur. İnsanları din adamı sıfatı altında kendi çıkarları doğrultusun da kullanan bu adam *"Bir yol bulma ve tapınma sistemi için duyulan gereksinimini"* (Fromm, 2006: 34) kendi çıkarları için kullanılır. "*İnsan(ın) kendi öznelliğinin güvenilmezliğini"* (Yavuz, 1997: 79) ortadan kaldıran din, yozlaşmış Şeyhin bilincinde bir ayrıştırma unsuru olarak kullanılır. Cahil Anadolu insanı kullanan yozlaşmış din adamı, dini kullanarak insanların birbirlerini düşman bilmelerine neden olur. Romanda Haso Çocuk'un askerleri düşman olarak görüp onlardan bilgi edinmesi için baskı yapar.

"Bu din duygularının yanında Şeyh, bir de milliyet duygusu sokmaya kalkışmış, ona Kürtlerin Allah'ın kulları ve Türklerin Allahın ceza edeceği mahlûkat olduğunu anlatmak istemişti." (s.190).

Şeyh M…'nin Haso Çocuk'u kendi istediği gibi bireye çevirme çabaları, onun insanlığa düşman bir insan olduğunu gösterir. Milliyetçilik ideolojisi dini kullanarak yaymaya çalışan Şeyh M… kendi arzuları için küçük bir çocuğu zehirlemeye çalışır.

Romanın sonunda çıkan isyan, Şeyh M…'nin insanlar üzerindeki etkisini göstermesi acısından önemlidir.

2.2.4.7.4. Fon Karakterler

Silik karakterli, derinliği olmayan fon karakterler, dramatik aksiyonun oluşumunda bir dekoratif unsur olarak kullanılır. *"Kendi kendini sınamadan"* (Adler, 2003: 15) uzak olan düşleri olmayan bu kişiler, başka ben'lerin amaçlarına ulaşmak için kullandıkları kişilerdir. Romanda olumlu kişilikleriyle ortaya çıkan, Perihan Nine, Asım Bey, Mazlum Bey, Yüzbaşı Sait Bey, Ahmet Kerman, Mazlume'nin Büyükannesi, Rasime Hala, Selman, Yüzbaşı Ali Nuri Bey ve Muazzez'dir.

Perihan Nine, Kürt Zeyno'nun annesidir ve kızının mutluluğu için çabalar. Kızı Zeyno'nun Hasan Binbaşı'dan gebe kaldıktan sonra onu Ramazan ile evererek torunu ve kızını koruma altına almaya çalışır.

Mazlum Bey ise asrîleşme ütopyasına kendini kaptıran Mesture Hanım'ın kocasıdır. İyi niyetli ve kendi değerlerine bağlı bir adamdır. Dans bilmediği için karısı Mesture Hanım tarafından hor görülür.

Muazzez ise Binbaşı Hasan'ın Azize'den olan kızıdır. Romanın başında ve sonunda ortay çıkar. Muazzez'in ortaya çıktığı yerler sıcak aile ocağının bir görüntüsüdür.

Yüzbaşı Ali Nuri Bey, Avrupa'da eğitim almış, donanımlı bir Türk askeridir. Mazlume'ye aşık olur ve ona yakınlaşmak için çabalar.

Romanda olumsuz fon karakterler; Şeyh M..'nin yardımcısı Bayram Ağa, Şişli sosyetesi, Sıhıyye Reisi Süleyman Bey ve isyancılardır. Şeyh M…'nin yardımcısı Bayram Ağa, Şeyh'in isteklerini yerine getiren, bir mürittir. Ancak dindar görünüp, alkol alıp eğlencelere katılmaktan geri durmaz.

2.2.4.8. İzleksel Kurgu

Romanda *"duygusal dram ile kadının toplum içerisindeki"* (Çelik, 2007: 221) yerini sorgulayan yazar, *"Yerli halk ile kaynaşamadan ayrı bir tabaka halinde yaşayanların"* (Enginün, 2005: 253) çatışmasını ele alır.

Bu açıdan roman İstanbul ve Diyarbakır arasındaki yabancılaşmışlığı, bireyin kendi değerlerinde ötekileşmesini merkeze alarak, asrîleşme sorunsalını gözler önüne serer. Romandaki değerler düzlemi bu yönüyle aradaki *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	*Hasa Çocuk, Muhsin Bey, Zeyno, Kürt Zeyno, Mazlum Bey, Binbaşı Hasan Saban Amca*	*Mesture Hanım, Ramazan, Şeyh M…, Bayram Ağa, Şişli Sakinleri, İsyancılar*
Kavramlar Düzeyinde	*Evlilik, Millî Birlik Aşk ve Sevgi, Özgürlük Kadınlık Bilinci Millî Bilinç*	*Asrîleşme, Irkçılık, Ötekileşme, Çıkarcılık Kimlik Yitimi, Batılılaşma Kıskançlık*
Simgeler Düzeyinde	*Anne, Büyükanne, Türk, Çocuk, Türk Ocağı, Yeniçeri Elbisesi*	*Baba, Batı, İstanbul, K…Köyü, Gramofon, Dans*

Tablo-11: *Asrîleş(eme)menin benliklere yansıması*

2.2.4.8.1. Asrîleş(eme)me Problemi

Asrîleşme problemi yenileşme döneminde Türk insanının yaşadığı en büyük çatışmalardan biridir. Nereye ait olduğu kavramakta güçlük çeken Türk insanı – toplum bir kimlik sorununu olarak medeniyetin yeni düzenine tabii olmaya çalışır. Ancak Türk kültürü ve yaşam biçimde görülen ve kaynağını Avrupa medeniyetinin değerlerinden olan yeni yaşam algısı, değişimde sancılı ve çatışmaların yapılmasına neden olur. Dönemin Türkiyesi'nde farklı medeniyetlerin değerlerini gerçek anlamda hazmedilmeden bir potada eritilmeye çalışması, sosyo-kültürel açıdan insanların travmalar yaşamasına neden olur.

Romanda asrîleşme sorunu, Batılı yaşam biçimi zannedilen ve kendi değerlerinin öteki gören sığ bilinçlerle, kendilik değerlerini gerçek anlamda kavramış *"yeni hayat"* arzusunu kendi köklerinden alarak kurmaya çalışan kişiler arasında meydana gelir. Yazar, İstanbul'dan Doğu Anadolu'ya giden memurlar, asker ve eşlerinin, sınıfsal bir üstünlük olarak gördüğü yanlış bir taklitten ibaret asrîleşme arzusunu, asrîleşmeyi medeniyet değişimi olarak değil de yeni hayat kurma arzusuyla bütünleştiren kişiler arasında bir çatışma hali olarak verir.

Batı medeniyetine ait değerleri kendileştirmeden Batılılaşma asrîleşme sorunu büyük sosyal probleme dönüştürür. Yazar, asrîleşme problemini, yanlış Batılılaşmanın doğurduğu bir sonuç olarak algılar ve Batı'nın zevk, eğlence ve modasının asrîleşmeyle bir alakası olmadığı simgesel düzeyde belirtir. Romanda Mesture Hanım, yanlış asrîleşmenin kişisel düzeydeki simgesidir. Ona göre asrîleşme, İstanbul zengin sınıfı için olmaz ise olmaz. Çünkü yeni hayat arzusu, kendi köklerinden biri haline getirmiştir. Kızı Mazlume ile aralarındaki çatışma, kendini yenileyemeyen ve körü körüne değerlerine sahiplenmesinden kaynaklanır. Ancak bu değerler, Batı'nın da çöküşüne neden olan olgulardır. Batı bu hastalıklı durumdan kurtulmak için asrîleşirken, Mesture Hanım gibi kendini asrîleşme

numunesi olarak gören kişiler ise gösterişten ibaret olan yanlış asrîleşme sürecini ısrarla savunur.

"Diz kapaklarına kadar açık kahverengi bir manto giymiş, sıcak bir bahar günü olmasında rağmen, dünya modasına uyarak omuzlarına uzun tüylü, mükellef samurlar koymuş ve bu zengin kürkler arasında esasen kısa olan boynu tamamen kayboluvermişti." (s.29).

Asrîleşmeyi giyimden eğlenceden ibaret gören Mesture Hanım, tıpkı içinde kaybolduğu kürklü elbise gibi Batı'nın köksüz değerlerin içinde yitip gitmiş ve bir başkası olmuştur. Dünyanın modasını takip edilen giysileriyle yaşamın öz değerlerini öteki gören Mesture Hanım, sosyal açıdan asrîleşme batağına dalan bir toplumun köksüzlüğünü ifade eder.

İstanbul sosyetesinin siması olan ve Anadolu insanı ve yaşamını aşağılayan yanlış asrîleşmiş kişiler, "*köhne ve örümcekli"* (s.34) fikirler olarak gördüğü değerleri Anadolu'ya giderek kendini asrîleştirmeyi amaçlar. Ancak Mesture Hanım sergilediği basit ve gösterişten ibaret davranışları, Mazlume'nin büyük annesinin benimsediği değerler karşısında daimi küçük görülür.

"–Büyükannem, yeni dansları eski kabakçı Arapların oyunu kadar bile güzel bulmuyor. Hem bu danslar, ya Amerikan vahşilerinden, ya da Amerika zencilerinden geliyormuş, hele cazbant, bütün bütün aşağı bir şey. Büyük annem, ben gramofondan fokstrot çalarken saksafonu fena çalınmış zurnaya benzetiyor. Zurna ile çalınırsa çok güzel olurmuş. Biz Darülfünun'da artık zeybek danslarını tercihe karar verdik." (s.32).

Asrîleşmenin bir gereği olarak görülen dans, saksafon ve cazbant, yaşamın kendilik değerlerin öteleyen bilinçlerin sarıldığı Batılı değerleri simgeler. Aynı zamanda sadece eğlence alanında kabul gören asrîleşme, kişilerin kendilik bilinçlerini silmesine neden olur.

Romanda asrîleştirmek için en büyük simge gramofondur. Zira Mesture Hanım göre müzik ve dans asrîleşmenin en büyük simgesidir. Zeyno Mesture Hanım'ın bu durumunu şöyle eleştirir:

—Muhsin Bey birden bire mütecessis bir sesle lakırdıya karıştı.

— "Şahinin sesi" ne demesi Zeyno?

—Bir gramofon. Yakında bütün Diyarbakır'ı oynatacak ve asrîleştirecek. Ne kadar cahilsin, Muhsin! (s.166).

Asrîleşmenin simgesi olarak görülen gramofon ve yapılan danslar, Anadolu'nun ortasında çoban çocuklarının vals öğrenerek kendilerini bu atmosfere uydurmak için çabalamaları onların Mevlid ağzı fokstrot söylemesine neden olur.

2.2.4.8.2. Doğu-Batı Çatışması

Romanda Doğu-Batı çatışması, asrîleşmenin ve asrîleşmeme sorununun sonucunda ortaya çıkar. Zeyno, Mazlume ve Saffet romanda Doğu'nun değerlerini benimser iken Mesture Hanım, İstanbul sosyetesi, memur ve askerlerden bazıları Batılı değerleri benimser. Zeyno'nun millî bilinci, ideal bir insan olarak Şarkın manevi değerleriyle yoğrulmuş ve Batı'nın ilim, sanat, felsefe gibi alanlarda açtığı yeniliklere duyarlıdır. Yazar, Zeyno'nun modern kadın imgesi altında Doğu ile Batı'yı sentezleyen Türk insanının kimliğini ortaya koyar. Zeyno, yaşam biçimi olarak modern ve bilinçli bir Doğuludur. Nitekim bu yüzden Saffet ve Mazlume onu kendilerine yakın bulur.

Romanda eski medeniyet olarak görülüp *"Örümcekli fikirlerin"* temeli olan Doğu, dini ve temeli insanlık sevgisi olan modern yaşantılar olarak ele alınır. Batı'nın metalaşan yaşam algısı karşısında Doğu, zeybek oyunu, zurna ile kişiyi kendilik değerlerine davet eder. Hayatın dans, eğlence, balo ve müzik olduğunu düşünen ve Batı'nın yozlaşmış değerlerini iç eleştiren kişiler bu değerler bütününden yoksundur. Bu yüzden metanın sesi olan Batı, onu benimseyen insanlar için para, şan, şöhret ve mevki gibi pragmatik değerleri insanlara dikte eder.

Mesture Hanım'ın yaşam algısı ile Mazlume ve büyükannenin yaşama algısı çatıştığı sürece romanda Doğu ve Batı çatışması devam eder. Büyükanne geleceği, geçmiş, atalar ruhunu diri tutmaya çalışır. Bu yüzden torununu kendilik değerlerinin öğretileriyle bilinçlendirir. Ancak Mesture Hanım, yaşamı Batılı değerlerle okuduğu için Mazlume'yi zengin bir adamla everip asrî ve Batılı bir kadın yapmaya çalışır. Romanda Doğu ve Batı çatışması, giyimi, müzik, insan sevgisi, dans gibi değerler üzerinden verilir.

2.2.4.8.3. Millî Bilinç ve Uyanış

İnsan, kendi değerlerine bağlı kaldığı sürece sosyal bir varlık olarak yaşamı elde eder. Yaşamın insanı kuşatan, değiştiren köksüzleştiren saldırıları bireyin millî değerlerine sahip çıkmasıyla aşılır. Yani Cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanan değişimler, bireylerin kendi millî kimliğine sarılmasıyla bizi "biz" yapan değerlerin gelecek uşaklara aktarılmasını sağlar. Yazar, 'Zeyno'nun Oğlu' romanın da millî bilinci, benlik bilincinin oluşmasında bir temel alana girer ve toplum kendi değerlerine, millî bilinci sayesinde oluşabileceği belirtir.

Romanda millî bilinç, toplumun kendi değerlerine ötekileşmesinin önünde en büyük güçtür. Anlatı kişileri millî sayesinde ulaşabileceği belirtir. Romanda millî bilinç, toplumun kendi değerlerine ötekileşmesinin önüne en büyük güçtür. Anlatı kişileri millî değerlerine sahip çıktıca sorunların ve kendi değerlerinin parçalanmadan, yok olmadan korur. Romanda millî bilinci inşa edilmesinde en büyük değer, geçmişin değerlerini şimdide uyandırarak millî kimliğin geleceğe aktarılması yönünde ele alınır.

Romanda millî bilinci ayakta tutan değerler, simgesel düzeyde ele alınır. Büyükannenin Mazlume'ye öğütleri, millî bilincin uyanmasında önemlidir. Büyükanne, millî bilincin kişileşmiş yüzüdür. Bu yüzden Mesture Hanım, ilk önce onun etkisini kırmak için mücadele eder. Çünkü büyükanne, millî bilincin en önemli kişisel simgesidir. Mazlume'de onun etkisiyle asrîleşme zehrinden aydınlık bir "millî ben" olarak kurtulur.

"Onun şimdiye kadar sessiz, ciddi, belki de zekâsı durgun, annesinin dediği gibi, büyükannesinin tesiri altında telakki ediyordu… Büyükannenin tesiri, onu sun'î olmaktan muhata etmiştir." (s.33).

Büyükanne Mazlume'nin bilincini geliştiren ve onu geleceğe hazırlayan, köklerine bağlı, yeni ideal Türk genci olarak dünyayı kavramasına yardımcı olan biridir. Romanda millî bilincin gelecek yüzünü ifade eden büyükanne, kendi varlık alanını geleceğe taşır.

Romanda millî bilincin oluşmasına hizmet eden bir diğer değer türküdür. Haso Çocuk'un annesi Kürt kızı Zeyno'nun söylediği türküler, geçmişin acılarını içinde taşıyarak şimdide, bilinçlenmemizi sağlar. Kürt kızı Zeyno'nun Haso Çocuk'un hasretine dayanamayarak yıkılan türküler, millî bilincin sese ve söze dönüşerek bizim deneyim sahibi olmamızı sağlar. Yazar Romana folklorik unsurları kullanarak asrîleşme simgesi olan dans, vals, fokstrot ve gramofonun yaptığı Batılı yozlaşmış etkiyi silmeye çalışır. Bize ait bir ses ve dönüşüm olan türküler bizi her zaman kendilik değerlerimize davet eder.

"Yeşil kurbağalar, öter göllerde, kaldım çöllerde
Anasız babasız garip illerde
Gel ağam, gül ağam de
Gençlüğüm geçti" (s.116).

Hasretin ve özlemin sese dönüşmüş hali olan türkü, asrîleşmek için kendi değerlerini öteleyen kişiler karşısında bizi bilinçlendirir. Aynı zamanda romanda ninni, Ferhat ile Şirin, Aslı ile Kerem hikâyeleri de zikredilerek millî bilincin uyanması sağlanır.

Romanda din izleği de millî bilincin oluşmasında önemli bir etken olarak görülür. Zira insan kendini dine dönüştürdükçe evrensel anlamda kendi ben'ini kavrar. Yazar din ile millî bilincin bir bütün olduğunu, din sayesinde insanların bir araya gelip kendilerini kavradığını belirtir. Ancak Şeyh M… gibi, dini sömüren kişiler, dini kendi ırkçılık anlayışı doğrultusunda kullanarak millî bilincin parçalar. Yazar, ideal kimlikler sayesinde din'i millî bilinçte bütünleştirerek kendi olmanın gerekliliğini vurgular.

"*Yalnız dinin, felsefenin ve her günkü hayatın en büyük esası insanların mütekabil bağlarını geniş bir görüşle düzenlemek olduğunu bilmiyor."* (s.271).

Adıvar, dinin insanlık açısında birleştirici bir değer olduğunu vurgulayarak, millî bilinci medeni bir temele oturduğunu belirtir. "*Öyle ki bizim anlayışımızda, din ve uygarlık birbirinden kopmaz bağlarla kenetlenmiş birbiriyle iç içe geçmiş birbirinden ayrılmaz, somut bir hakikatler bütünü, yaşantısı ve tarihidir."* (Karakoç, 1997: 8) Bu yüzden Halide Edip millî bilincin diri tutulmasında millî şuurun insanlık ülküsüne hicret etmesi için dini bir bilinçlenme olarak görür. Kendi mili kültürlerini Batı'nın değerleriyle yalıtıp kendi bilinçlerini, silen kişiler, yüzlerine taklit ettikleri toplumların maskelerini takarak *"Kendi kültürel (değerlerini) yurtsuzlaştırarak"* (Jusdanıs, 1998: 33) Batı kimliğinin gelişmiş modellerli gibi sunmaya çalışırlar.

Romanda yazar, bizi biz yapan değerlere sıkı sıkıya sarılıp akıl ve kalbimizle çağdaş bir toplum olmamızı belirtir. Bunu yaparken kendi millî kimliğimizin, değerlerine uygun, sentezleyici bir şekilde yapmamız gerektiğini söyler. Batılı görünmek için takılan her "maske" bizi kendi kimliğimizden uzaklaştırarak, Türklük ve insanlık bilincimizi yok eder.

2.2.4.8.4. Evlilik

Evlilik kurumunun temelini teşkil eden evlilik, toplumun değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan en önemli müessesedir. Halide Edip, evlilik konusunu diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da ısrarla vurgular. Değişen yaşam biçimi ve Batı'yı model alma evlilik anlayışında da değişim yaşanmasına neden olur.

Yazar, evliliği *"evlilik neye benziyor biliyor musun? Aynı arabaya konmuş iki atın vaziyetine. Arabaya yön vermeye kalkmayasın, öteki at nasıl gidiyorsa öyle gideceksin."* (Ayda, 1984: 163). diyerek açıklar.

Mazlume'nin Mesture'yi zengin bir sefir ile evlendirmeye çalışması, evlilik probleminin başlıca nedeni oluşturur. Mazlume bu evlilik anlayışına ideal bir Türk kızı olarak karşı gelir. Ona göre evlilik bir hayat arkadaşlığı ve ortaklığıdır.

"— Doktor Saffet'le ortak olmaya karar verdik. Hayat ve iş ortağı!...

— Yani evleniyorsunuz değil mi?" (s.330).

Mazlume'nin ideal bir kadın olarak, maddi beklentilerden sıyrılıp gerçek anlamda hayat ortağı bulmaya çalışması ve bu ortağı Saffet olarak görmesi, bireysel anlamda özgürleşen kadının seçme hakkını kullanıp evleneceği insanı hayatına ortak etme düşünesi vardır. Yazar, Mazlume'nin modern ancak, kendi değerlerinin kopmayan kişiliğini eş seçme özgürlüğü ile kurmaya çalışır. Evliliği "hayat ve iş" ortaklığı olarak görme özünde kadının bireysel ve sosyal yaşama katılışı olarak görülür. Eskinin kadına seçme hakkı vermeyen evlilik anlayışı değişen algısal sonucunda kadını merkezi olarak eş seçme özgürlüğünü verir. Mazlume, annesi Mesture Hanım'ın baskılarına rağmen, büyükannesinin isteğine

uygun bir erkekle evlenerek yaşama-birlikte yaşama işini-, geleneksel ve kendilik değerlerinin ekseninde eritir.

"Eğer bekârsa bende artık evlenmemek için verdiğim kararı Büyükanne'min hatırı için bozacağım" (s.32).

Mazlume medeni bir genç olarak evlenme ve eş seçme kararı, kendini asrî bir kadın olarak gören annesinin engellerine takılır. Mesture Hanım roman boyunca hem İstanbul'da hem de Diyarbakır'da kızını asrî bir erkekle everip onun zengin bir sefaret kâtibi karısı olması için çabalar. Evlilik anlayışında bu yozlaşmış durum, evlenecek kişinin kişiliğinden çok toplum tarafından kendisine verilen sosyal stratejiyle alakalıdır. Mesture Hanım'a göre bu erkekler kendilerine bakan bakımlı kişilerdir. Kızı Mazlume eğer bu tip biriyle evlenirse o zaman kendini ve kendi değerlerini yansıtmış olacaktır.

"Ben anlıyorum, bir Anadolu zabiti modası çıktı; bizim sivil gençler gözden düştü. Hâlbuki bu cahil kız görse, daha şık, hem yüzleri pudralı, hem…

—Anladık anne, biliyoruz. Benim zabit filan istediğim yok. Ama sen de beni mutlak sefaret kâtibine vermekten vazgeç… Bir bilsen Doktor, annem gece gündüz sefaret kâtibi avı yapıyor…" (s.35).

Mesture Hanım'ın kızı Mazlume'nin zabit erkeklerle evlenmesini engellemek için girişimlerinin altında yatan neden parasal mevzulardır. Çünkü Mesture Hanım zabitlerin, asrîleşmiş hayatı kızına veremeyeceklerini düşünür. Nitekim Mesture Hanım'ın yanlış asrîleşme algısı hayatı şan, şöhret, para, dans, balo ve poker olarak görmesi, Mazlume'nin evlilik anlayışına uzaktır. Nitekim romanda asrî bir erkekle evlenme ile kendi değerlerine bağlı zengin olmayan bir erkekle evlenme çatışma yaşanır.

Romanda Muhsin Bey'in Zeyno evliliği ise ideal bir düzeyde yaşanırken bu çiftin çocuklarının olmaması evliliğin düşsel güzelliğini bozar. Romanda çocuk imgesi evliliği sürmesi, mutlu günlerin devamı için birleştirici anahtar olarak görülür. Yazar, evlilikte çocuğun mutlak olması gerektiğini aksi halde evliliğin büyüsünün bozulacağını vurgular. Muhsin Bey'den dolayı çocukları olmayan Zeyno, evliliklerinde tek eksikliğin çocuk olduğunu düşünür.

"Zeyno'nun belki hiç çocuğu olmayacaktı bu samadani temellükü bu, her şeye üstün gurur ve rikkati bilmeden ölecekti. Niçin evlenmişti? Muhsin Bey'e karşı adeta içinde bir gayz vardı." (s.192).

Hayatın ve evliliğin evrensel anlamda bir kabul ediş simgesi olan çocuk evliliğin sürdürülmesinde bir bağ niteliğindedir. Yazar evliliğin çocuk bağı ile birleştirilip yüceltilmesinden yaradır. Zeyno'nun evlilikte mutsuz olmasının tek sebebi ona göre çocuk

özlemidir. Bu özlemi derinden hisseden Zeyno, Binbaşı Hasan'ın Azize'den olan kızı Muazzez'i evlat edinerek evliliğin sevgi ile dolu anları tekrardan çoğaltır.

Binbaşı Hasan ile Kürt kızı Zeyno'nun evlilikleri ise geciken bir evlilik olarak ele alınır. Doğu Anadolu'nun sıcak ve yakıcı atmosferinde bir aşkın numunesi olarak görülen Hasan ile Kürt kızı Zeyno'nun evliliği, yıkıcı şartlara rağmen gerçekleşmiş, mutluğa dönüşmüştür.

2.2.4.8.5. Sevgi ve Sev(il)me Arzusu

Romanda sevgi çok boyutlu şekilde ele alınır. Yazar, sev(il)me ihtiyacının toplumun bütünleştiren yüzleri olan iyi niyetli insanlara tattırmaktan yanadır. Bu yüzden sevgi, anlatı kişilerinin kendileri gerçekleştirmesinde en büyük güç olarak ele alınır. Çünkü "*sevgi yaşama ilişkindir… ve sevgi doğanın kalbinde yer alır."* (Campbell, 1994: 190). Tanrının yeryüzündeki maskelerinin en güzeli olan sevgi, severek öğrenme, kabul etme ve özgürleştirme anlayışının içsel bir güç olarak bizi kuşatmasını sağlar. Bu yüzden yazar sevgisi ve sevilme ihtiyacı birleştirici bir güç, özgürleştirir bir varoluş, anlatı kişilerinin benliklerinin de var eder. Kendi gerçekliğini özgür bir şekilde kavrayan insan sevgiyi; çocuk sevgisi, anne sevgi, insan sevgisi ve hayvan sevgisi olarak kendinde hazır bulur. Sevgi maskelerinden biri olan çocuk sevgi, Zeyno'nun anne olamama korkusuyla parçalanma eşiğine gelir. Zeyno'ya göre çocuk ve çocuk sevgisi efsanevi bir güzelliktir. Bu güzelliği tatmamak yaşama katılmayı engelleyen en önemli unsurdur.

*"Hem Zeyno'nun kısır geçecek hayatındaki boşluğu, yesi kendisinin bir zaferi yani, Muhsin Bey-Zeyno evlenmesinin kendisinse çektiği azap ve mihnetin bir intikamı gibi telakki ediyor, hem de Zeyno'nun Çocuk hasretiyle çekeceği gizli azabı, yalnız kalbinde değil, bütün maddi varlığında hissediyordu."(*s.20).

Yazar, Zeyno'nun çocuksuz geçen kısır geleceğini, çocuk sevgisinden yoksun büyümenin en büyük engeli olarak ele alır. Çocuk ve çocuk sevgi kadının geleceğini, annelik içgüdüleri yaratıcı bir dönüşümle kavramasını sağlar. Ancak Zeyno'nun bu sevgiden mahrum oluşu, onun bütün hayatını kısır bir döngüye çevir. Zira çocuk, hayatın anlamı olarak insanın yaşam katılmasını sağlar. Zeyno'nun bir kadın olarak evlikten beklediği şey çocuk sevgisini tatma arzudur. Yazar, çocuk sevgisini evlatsız kalma korkusu eşliğinde verir. Zeyno'nun çocuk özlemi, sevgi ve arzuya dönüştükçe onu insanlara yakınlaştırır. Bu yüzden kadınlığını idrak eder ve sevgiyi *"Yaşamak, her an yaşamak ve zevk almak var olmak"* (Yalçın, 2004: 73) olarak algılar.

Zeyno'nun sevgisinin içsel kaynağı olan sevgi onun bu sevgiden yoksun olmasıyla büyük bir mahkûmiyete dönüşür. Zeyno'nun boyunca çocuk sevgisini tatmak için savaşır. Bu sevgiyi Haso Çocuk'un yüzünde dindirir. Romanda Kürt Zeyno'da çocuk sevgisini

içinde barındıran kişidir. Haso Çocuk'u duyduğu sevgi, onun bir anne olarak insanî bir duyguyla hissettiği doğan bir sevgidir. Karşılıksız ve içten bir bağlılıkla çocuğunu seven Kürt Zeyno, kendi yalıtılmışlığını Haso Çocuk'a duyduğu sevgi ile giderir. *"Sevgi kendinden başka bir sebep, bir meyve aramaz, o kendi kendinin meyvesi"* (Huxley, 2003: 88) olarak, Haso Çocuk'a yönelir. Kürt Zeyno'nun Ramazan gibi tiran bir yüzle evlenme sebebi de çocuğuna uygun bir gelecek sağlamak içindir. Kürt Zeyno'nun rahmindeki çocuğa sevgisi içsel bir duygu olarak doğar.

"Belki bu çocuğun oynayışı onda korkusuna galebe çalmak bu çocuk için düşünmek ihtiyacını tabii olarak uyandırdı. Orada ta canında Hasan'ın çocuğu ona: "Anne ben buradayım:" diyor giydi." (s. 65).

Anne, çocuk ilişkisinin en önemli göstergesi olan bu bağlılık, rahimde bulunan çocuğa kulak vererek evrensel anlamda doğal ve içten bir sevgiye dönüşür. Ramazan'ın bütün kötü muamelelerine Haso Çocuk için katlanan anne, çocuk için sevgi, koruma, besleme gibi varoluşsal davranışlar gösterir. Haso Çocuk bu sevgi roman boyunca içinde taşır ve annesine içten bir duyguyla bağlanır.

Sonuç olarak romanda insanlar Kurtuluş Savaşı yıllarında kendilik değerleri ile yeni bir toplum yaratmak için bireysel olarak savaşırlar. Asrîleşma arzusunun yanlış algılanması ve geleneksel değerlerden koparak kişilerin kendi çıkarları için kültürel değerleri yozlaştırarak sömürmesi, toplumun yeniden kendilik ve insanî değerler açısından kurulmasını gerekli kılar. Yazar bu romanından sonra toplumsal konulara eğilerek bireylerin sosyal haklarını ve gelişim süreclerini tarihsel bir değerlendirme ile vermeye gayret eder.

2.3. TÖRE VE TOPLUMSAL İZLEKLİ ROMANLAR

2.3.1. Sinekli Bakkal

2.3.1.1. Romanın Kimliği

'Sinekli Bakkal' romanı Halide Edip'in olgunluk döneminde yazdığı en önemli eserlerindendir. Yazar, 'Sinekli Bakkal' romanıyla bireysel konuların sınırlarını aşarak toplumsal sorunlara yönelir. Toplumun içinde bulunduğu durum, yazarın bir ayna gibi onu metne taşımasıyla yaşamın bir realitesine dönüşür. *"İstanbul'da II. Abdülhamit dönemindeki Türk toplumunun panaromik bir tablosunu çizen Sinekli Bakkal'ın olay örgüsü ise topluma yayılarak genişler ve siyasal, toplumsal, dinsel sorunlarla örülmüş olarak gelişir."* (Moran, 2005: 157). Bu açıdan 'Sinekli Bakkal' romanı bir devrin yaşam öyküsünü ele alarak geçmişe ışık tutar.

Halide Edip Adıvar'ın Türk edebiyatında en çok tanınan ve okunan eseri olan 'Sinekli Bakkal' ilk defa 1935 yılında İngilizce olarak "The Clown and His Daughter" (Soytarı ve Kızı) adıyla Londra'da Allen and Unwin Yayınevi tarafından yayınlanmıştır. Türkçesi ise yine aynı yıl Haber gazetesinde tefrika edilen eser, 1936 yılında Ahmet Halit Kitabevi tarafından basılmıştır

'Sinekli Bakkal' romanı, 1942 yılında CHP'nin düzenlediği yarışmada roman ödülünü kazanarak ününü daha da arttırmıştır. Bu ödülden sonra haklı olarak birçok baskı yapan roman,1957 yılında Güven Basımevi, 1972 yılından Atlas Kitabevi tarafından basılmıştır. 2000 yılında Özgür Yayınları tarafından basılan roman, 2008 yılında Can Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Roman, Sırpça, Portekizce, Fince, Fransızca ve Almancaya çevrilmiş ve senaryolaştırılarak filme aktarılmıştır.

2.3.1.2. İsimden İçeriğe

'Sinekli Bakkal' romanının ilk adı, "The Clown and His Daughter" yani Soytarı ve Kızı'dır. Eserin İngilizce olarak düzenlenen ilk adı ise "The Shadow Play", Gölge Oyunu'dur. Halide Edip'in çocukluğunda Ramazan aylarında Ahmet Ağa ile izlediği Karagöz Oyunları bu eserin merkezini oluşturur. Ancak eser, Türkçeye çevrilirken esere sokak ismi verilir. Böylece yazar, sadece bir aileyi değil bütün bir sokağın yaşantısını ele alacağını belirtir. (Enginün, 1989: 76). Sinekli Bakkal Sokağı, İstanbul'un araka mahallelerinden biridir. Ancak bu mahallelerden diğerlerinden ayıran bir özelliği vardır. Mahalle değişik kültür ve sınıflardan oluşan insanların bir arada yaşadığı bir merkezdir. Yazar, Sinekli Bakkal Sokağı'nı, öznel anlamda İstanbul, genel anlamda ise Osmanlı İmparatorluğu olarak görür. Farklı din, millet, hayat görüşüne sahip kişilerin bir araya gelerek yaşamını sürdüğü bu sokak, dönemin sosyal yaşantısını yansıtan simgesel bir örnektir. Bu açıdan sokakta yaşanan olaylar, özünde Osmanlı İmparatorluğu'nun sorunlarını

barındırır. Romanda Sinekli Bakkal Sokağı, değişik kültür ve inançları sentezleyici bir mekândır. Bu yüzden Rabia, roman boyunca Sinekli Bakkal'dan ayrılmaz. Çünkü bu mahalle kendilik değerlerinin merkezi olarak kişiyi öteki olmaktan kurtaran yegane sığınaktır.

2.3.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Sinekli Bakkal' romanı, Tanrısal anlatıcı tarafından kurgulanır. Tanrısal anlatıcı, dışarıdan bir bakış ile başkişi ve onun çevresindeki kişilerin duygu ve düşünce dünyasını okuyucuya aktarır. Üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılan olaylarda okur, eserin merkezi olan Rabia'nın iç dünyasını sınırsız bir güçle tanıma fırsatı bulur. Nitekim *"sözü edilen bakış açısının sınırsız oluşu "yazar anlatıcıya" itibarî âleme has sosyal hayatın geniş bir ölümünü ifade edebilme gücü verebilmesi yanında insan ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatma imkânı sağlar."* (Aktaş, 2000: 90).

'Sinekli Bakkal' romanında Tanrısal anlatıcı, romanın başkişisi Rabia'yı merkeze alarak onu bütün yönleriyle tanıtır. Anlatıcı, romanın yirmi yedi bölümden oluşan ilk kısmında, Rabia'nın geçmişi, çocukluğu ve ailesi hakkında bilgi verir. Özellikle birinci bölümde Rabia'nın annesi Emine ile babası Tevfik'in evlenme maceraları geriye dönülerek özet şeklinde verilir. Asıl öykü zamanından geriye dönülerek verilen özet bilgiler, anlatıcının dıştan bir bakışla her şeyi bildiğini gösterir.

"İmam karısını genç yaşta kaybetti ve bir daha dünya evine girmedi. Emine adlı bir kızdan başka kimsesi yoktu. Bu beyaz, gergin telli pembe yanaklı fare kapanı gibi sımsıkı kapanan ince dudaklı küçük kara gözlü bir kızcağazdı… Kız on yedi yaşında iken mahallede haylazlığı ile meşhur zenne rolünde çıkan "Kız Tevfik" lakaplı delikanlıya kaçtı."(s.11-12).

Anlatıcı, Sinekli Bakkal'da yaşayan kişileri etraflıca tanır ve geçmiş yaşantıları bilir. Kahramanların geçmişte yaşadıklarını bir kamera gibi öykü zamanına taşıyarak okuyucunun o kişiler hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar. Özellikle Sinekli Bakkal Sokağı'nın yaşantısı, onun dışarıdan bir bakışla tarafsız bir şekilde anlatmasıyla okuyucuya sunulur.

"Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır. Sinekli Bakkal.

Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar. Köhne çatılar; karşıdan karşıya birbirinin üzerine abanır gibi uzanmış eski zaman saçaklar" (s.9).

Sinekli Bakkal Sokağı, adını aldığı bu dar sokaktaki evleri, kendi görüş açısına göre okuyucuya sunan anlatıcı, dönemi itibariyle sokağın mimari özellikleri hakkında da okuyucuyu bilgi verir.

Tanrısal anlatıcı, Rabia'nın doğumunu hazırlayan faktörleri ilk üç bölümde özet şeklinde verdikten sonra, başkişinin hayat öyküsünü anlatmaya başlar. Anlatıcı, Rabia'nın

çocukluğu ve Sinekli Bakkal'da yetişme şeklini kendi bakış açısına göre hem içeriden hem de dışarıdan bir bakışla okuyucuya sunar. Böylece romanın başkişisi Rabia'nın içsel dünyası kurulmaya çalışılır.

"Başka çocuklar nasıl bayram salıncağı, kukla oyunu ile aşina iseler, Rabia da o kadar cennet ve cehennem denilen o yerlere aşina idi. İmam Hacı İlhami Efendi torununa bu iki yeri kendine göre bütün hususiyetleriyle tanıttı." (s.24).

Tanrısal anlatıcı, Rabia'nın öykü zamanındaki durumunu birinci kısmını beşinci bölümünden sonra anlatmaya başlar. Rabia'nın on bir yaşından sonra Sinekli Bakkal Sokağı'nda bulunan dedesinin evinden ayrılarak Selim Paşa Konağı'na mukabele okumaya gitmesi ve konakta yaşananlar Tanrısal anlatıcı ve bakış açısının verdiği imkânlar dâhilinde okuyucuya sunulur. Rabia'nın bu konakta Selim Paşa, Vehbi Dede, Sabiha Hanım ve piyanist Peregrini ile tanışması onun hayatını değiştirir. Anlatıcı, Rabia'yı merkeze alarak bu kişilerin yaşantısını geçmiş ve şimdisiyle okuyucuya sunar. Rabia'nın Selim Paşa Konağı ve Sinekli Bakkal Sokağı'nda yaşadığı değişim ve dönüşümler, yazarın kullandığı iç monolog, özet, geriye dönüş ve metinlerarası ilişki teknikleriyle ortaya konur.

Rabia'nın, Vehbi Dede ile tanıştıktan sonra dini konusundaki fikirlerinin değişmesi, onun iç dünyasının da oluşup olgunlaşmasını sağlar. Nitekim yazar, anlatıcının sunduğu imkânlar sayesinde, Rabia'nın yaşadığı içsel değişimleri, onun ağzından iç monolog tekniğini kullanarak aktarır.

"Rabia içinden 'Bizi köpek gibi dairesinden atan o yüreksiz zalim zaptiye Nazırı'nın bu olduğuna kim inanabilir? Demek dairesine girerken yüreğini kapısının üstüne asıyor, çıkarken alıp, göğsüne takıyor.' diyordu." (s.320).

Anlatıcının Tanrısal bir güçle Rabia'nın iç konuşmalarını duyması, bakış açısının kahramanları hem dıştan hem içeriden tanıtma imkânı sağlar. Bu da romanda anlatıma geniş bir zenginlik kazandırır.

Rabia'nın, Sinekli Bakkal Sokağı ile Selim Paşa Konağı'nda yaşadıkları romanın ikinci kısmında aşk, evlilik ve Doğu Batı sentezinin içinde verilmesiyle anlatıma büyük bir zenginlik sağlar. Romanda diyalog, özetleme, açıklama, iç çözümleme, iç monolog ve metinlerarası ilişki gibi teknik ve epizotik unsurları bütünler. Özellikle romanda anlatıcının her fırsatta kullandığı metinlerarasılık anlatıyı zenginleştirir. Anlatıcı, Ziya Paşa'nın;

"Diyâr-ı küfru gezdim, beldeler, kâşâneler gördüm

Dolaştım mülk-i İslamı, bütün viraneler gördüm" (s.55) adlı beyti dönemin aksayan yönlerini, eleştirmek için kullanır.

Genel olarak romanda Tanrısal anlatıcı, sınırsız bilme ve görme yetisinden dolayı esere, büyük bir derinlik ve zenginlik katar.

2.3.1.4. Olay Örgüsü

Çok zincirli vaka halkalarından oluşan 'Sinekli Bakkal' romanı, kendi içinde iki kısımdan oluşur. Birinci kısım, yirmi yedi bölümden oluşur. Birinci kısmın ilk beş bölümünde Sinekli Bakkal, İmam Hacı İlhami Efendi, Emine ve Kız Tevfik'in hayat öyküleri işlenir. Beşinci bölümden sonra Rabia'nın doğumu ve mahalledeki olaylar, Rabia'ya bağlı olarak gelişir. Bu yönüyle romanda meydana gelen değişim ve dönüşümler, dört ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Sokağın imamı olan İmam Hacı İlhami Efendi'nin dini duyguları sömürerek insanları kullanması.

-Hacı İlhami Efendi'nin karısını genç yaşta kaybetmesinden sonra kızı Emine'ye tek başına bakması, onu kendi dünya görüşüne göre yetiştirmesi.

-Emine'nin, babasını küçük yaşta kaybederek annesi ile birlikte dayısı Mustafa Efendi'nin evine yerleşen Kız Tevfik ile tanışıp ona aşık olması.

-Kız Tevfik'in, İstanbul'da Karagöz oyuncusu olarak ün salması.

-İstanbul'un en tanınmış orta oyuncusu olan Kız Tevfik'in, dayısı ve annesini yitirmesiyle hayatta tek başına kalması.

-Emine'nin, Tevfik'e olan ilgisinin artması: Emine'nin, Tevfik'e dayısından miras kalan İstanbul Bakkaliyesi'nin işlek olacağı düşüncesiyle Tevfik'e kaçarak babası İmam İlhami Efendi'den izni olmadan onunla evlenmesi.

-Mahalle halkının imama ders vermek amacıyla Emine'nin, Tevfik ile evlenmesine yardımcı olması.

-İmam Hacı İlhami Efendi'nin, Emine'nin kendisinden izin almadan evlenmesine kızıp onu evlatlıktan reddetmesi.

-Tevfik ve Emine'nin evliliklerinin ilk yıllarının mutlu bir şekilde geçmesi; ancak zamanla Tevfik'in bakkaldaki işleri aksatarak gizliden gizliye Karagöz oynatmaya başlamasıyla Emine'nin bakkalın idaresini ele alması ve Tevfik'i yanında bir çırak olarak çalıştırıp ona emirler yağdırması.

-Emine'nin bir gece dükkanın alt katından gelen sesler duyması. Oraya gittiğinde Tevfik'in kendisini taklit ettiğini görmesi. Bunun üzerine mahremiyetine tecavüz edildiğini düşünüp babasının evine dönmesi.

-Emine'nin babası Hacı İlhami Efendi'nin evine geldiği gün, hamile olduğunu öğrenmesi. Tevfik'in ise Emine'nin evden ayrılmasından sonra "Bakkal Çırağı" isimli bir oyun yazarak sahneye koyması.

-Emine'nin, babası Hacı İlhami Efendi'nin isteği üzerine mahkemeye başvurarak Tevfik'ten boşanmak istemesi.

-İmam Hacı İlhami Efendi'nin mahallede din iman elden gidiyor dedikodularının çıkarılması üzerine Tevfik'in padişaha jurnallenmesi: Tevfik'in Gelibolu'ya sürgün edilmesi.

-Tevfik'ten ayrılan Emine'nin bir yıl sonra kızı Rabia'yı dünyaya getirmesi.

-Rabia'nın dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'nin anlattığı cennet ve cehennem gibi dini konulardan etkilenerek dinin sadece korku sistemi olduğunu düşünmesi.

-İmam Hacı İlhami Efendi'nin Rabia'yı mektebe göndermeyip kendisinin ders vermeye başlaması. Rabia'nın dedesinin baskısıyla Kur'an ve Mevlit okuması.

-Rabia'nın on bir yaşında İstanbul'un en küçük hafızı olup para karşılığı Kur'an ve Mevlit okuması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Rabia'nın, Valide Camii'nde mukabele okurken Selim Paşa'nın eşi Sabiha Hanım tarafından fark edilip Selim Paşa Konağı'na davet edilmesi. Rabia'nın, konakta Sinekli Bakkal'da sürdürülen ahiret havasından farklı bir yaşamın olduğunu anlaması.

-Sabiha Hanım'ın, Jön Türk olduğunu sezen oğlu Hilmi için kaygılanması ve onu politika ve siyasetten uzak tutmaya çalışması.

-Selim Paşa Konağı'nda, Hilmi ile Selim Paşa'nın siyasî ve politik görüş farkları yüzünden tartışması.

-Sabiha Hanım'ın, Mevlit Kandili dolayısıyla Rabia'yı Kur'an okuması için konağa davet etmesi. Aynı gece Hilmi'nin eşi Dürnev Hanım'ın konakta eğlence tertip etmesi.

-Selim Paşa'nın, Dürnev'in Mevlit Kandili gecesi düzenlediği eğlenceye katılmayıp Rabia'nın Kur'an okunmasını dinlemesi.

-Selim Paşa'nın, Rabia'nın Kur'an ve Mevlit okumasından etkilenip Rabia'nın musiki hocasından ders alması gerektiğini belirtmesi. Hilmi'nin de bu düşünceyi onaylaması.

-Hilmi'nin, Rabia'nın Batılı bir hocadan ders alması gerektiğini belirterek Peregrini'yi Rabia için hoca olarak önermesi. Selim Paşa'nın, Peregrini'nin Frenkli bir piyano hocası olduğunu belirtip bu öneriyi uygun bulmaması: Oğul ve babanın, alaturka ve alafranga müzik konusunda çatışması.

-Rabia'nın, Selim Paşa'nın yardımıyla Vehbi Dede'den Arapça ve Farsça dersler almaya başlaması.

-Sabiha Hanım'ın küçük yaşta yanına alarak büyüttüğü Kanarya'nın, konaktan saraya gönderilme merasimi düzenlenmesi. Rabia'nın sarayın altın bir kafes olduğunu ilk defa kavraması.

-Vehbi Dede'yi tanıdıktan sonra Rabia'nın, Kur'an okumaktan çok musiki ile ilgilenmesi. Değişmeye başlayan düşünceler, kendini fark etme süreci.

-Değişmeye başlayan Rabia'nın, Kur'an okumak için kaldığı Sabiha Hanım'ın odasında her gece şarkı söylemesi. Hilmi'nin, Rabia'nın Vehbi Dede'den aldığı musiki derslerini takip etmesi.

-Hilmi'nin sekiz ay sonra Rabia ile Peregrini'yi tanıştırması, Peregrini'nin Rabia'nın kabiliyetinden etkilenip onun farklı ruha sahip olduğunu belirtmesi.

-Hilmi'nin arkadaşı Şevki Bey'in, Vehbi Dede'nin, İmam Hacı İlhami Efendi'den daha tehlikeli biri olduğunu düşünmesi.

-Rabia'nın konaktan ayrılıp dedesinin evine döndüğü esnada babasının evinin ışıklarının yandığını görüp heyecanlanması. Sabah erkenden İstanbul Bakkaliyesi'ne giden Rabia'nın babasıyla tanışması. Tevfik'in sürgünde yaşadıklarını kızına anlatması.

-Rabia'nın babası Tevfik'i tanıdıktan sonra Selim Paşa Konağı'na gitmeyi aksatıp babasına yardım etmesi. Bunu duyan Emine'nin İstanbul Bakkaliyesi'ne gelerek Tevfik ile kavga etmesi. Rabia'nın bu kavgadan sonra annesine, babası ile kalacağını söylemesi.

-Rabia'nın babasıyla beraber yaşamaya başlaması üzerine, İmam Hacı İlhami Efendi'nin Selim Paşa'yı hakem tayin edip bu durumu çözmesini istemesi.

-Selim Paşa'nın, Rabia'nın Kur'an ve Mevlit okuyarak kazandığı paraları dedesine vermesi şartıyla Tevfik ile beraber yaşamsına karar vermesi. Rabia'nın babasının evine taşınmasıyla özlemini çektiği mutlu yaşama adım atması.

-Rabia'nın babası Tevfik ile Sinekli Bakkal'da mutlu bir yaşam sürerken Dahiliye Nazırlığı'na, Zati Bey'in atanması. Rüşvetçi Zati Bey'in, Selim Paşa ile çatışması.

-Rabia'nın yetişkinliğe girmesiyle etrafında bulunan erkeklerin ona karşı ilgisinin artması.

-Rabia'nın, kendisinden yaşça büyük olan Peregrini'ye karşı ilgisinin olduğunu fark etmesi. Bunun üzerine Rabia'nın, Sabiha Hanım'a bir Müslüman ile bir Hıristiyan'ın evliliklerinin sonucunun ne olacağını sorması.

-Tevfik'in misafirlerine yemek verdiği bir gün Selim Paşa'nın bahçıvanbaşı Bayram Ağa'nın yeğeni olan Bilâl'ı, Tevfik'in evine göndererek onları konağına çağırması. Yıllar sonra tekrardan Bilal'ı gören Rabia'nın ondan etkilenmesi.

-Hilmi'nin arkadaşı Galip'in, Rabia'ya evlilik teklifinde bulunması. Rabia'nın bu teklifi ayrı dünyaların insanları olduklarını belirterek kabul etmemesi.

-Konağa gelen ve Galatasaray'da okuyan Selim Paşa'nın bahçıvanbaşı Bayram Ağa'nın yeğeni ile Rabia arasında yakınlaşması. Bu durumu sezen Bayram Ağa'nın yeğeni Bilal'a fakir bir kızla evlenmemesi gerektiğini söylemesi.

-Tevfik'in tifoya yakalanıp ağır bir hastalık süreci geçirdiği sırada Emine'nin ölmesi.

-İmam Hacı İlhami Efendi'nin, Selim Paşa'nın oğlunun Jön Türk olduğunu, damadı Tevfik'in ise karagöz ve ortaoyununda kendisini taklit ettiğini belirtip Kız Tevfik ve Selim Paşa'yı Dahiliye Nazırı Zati Bey'e jurnallemesi.

-Tevfik'in sürgün yıllarından tanıdığı Zati Bey'in, onu hasta yatağından kaldırarak sorguya çekmsi. Zati Bey'in sorgu sırasında Tevfik'e, Selim Paşa hakkında kendisi için ihbarcılık yapmasını istemesi.

-Zati Bey ile Selim Paşa'nın, İkinci Mabeyinci Satvet Bey'in huzuruna çıkması. Zati Bey'in, Satvet Bey'e Selim Paşa'nın oğlunun isyancılar arasında olduğunu söylemesi. Selim Paşa'nın isyancılar arasında oğlu Hilmi'nin olduğunu tespit edilirse mutlaka onu cezalandıracağını söylemesi.

-Selim Paşa'nın, oğlu Hilmi'nin Jön Türkler arasında girip kötü olaylara karışmasından korkması üzerine Hilmi ile eşini Beyrut'a göndermeye karar vermesi. Tam bu esnada yabancı yayınları, kadın kılığına girerek Fransız postanesinden çıkaran Kız Tevfik'in tutuklanması.

-Gözpatlatan Muzaffer tarafından sorguya çekilen Kız Tevfik'in, kötü dayak yemesine rağmen yasak yayınları kime götürdüğü hakkında bilgi vermemesi.

-Tevfik'in karakolda konuşmaması üzerine Hilmi ile Beyrut'a gönderilmesi.

-Selim Paşa'nın, Tevfik'in arkasında yer alan ve onu kendi çıkarları için kullanan kişinin oğlu Hilmi'nin olduğunu sezmesi. Beyrut'tan dönen Tevfik ve Hilmi'nin padişah'ın emri ile Şam'a sürülmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Babası Tevfik'in, Şam'a sürgüne gönderilmesine üzülen Rabia'nın içine kapanması.

-Rabia'nın, Rakım ve Pembe Teyze'nin yardımı ile dükkanın işlerini aksatmadan devam etmesi.

-Peregrini'nin, Rabia'ya karşı hisselerini Vehbi Dede'ye açıklaması. Vehbi Dede'nin Peregrini'nin Rabia'ya karşı duyduğu hislerin kültür ve yaş farkı yüzünden uygun olamadığını belirtmesi.

-Şehzade Nejat Efendi'nin, piyano ustası olan Peregrini'den üçlü bir orkestra oluşturmasını istemesi, Peregrini'nin bu orkestrada Rabia'ya da yer almasını sağlamsı.

-Rabia'nın, İkinci Mabeyinci Satvet Bey'in evinde okuyacağı Mevlit için Satvet Bey'in yalısına gitmesi.

-Rabia'nın, Satvet Bey'in yalısında kendi üslubuna göre Mevlit okuması. Orada bulunanların bu okumadan etkilenmesi.

-Rabia'nın saraya gelin giden ve Nejat Bey'in eşi Kanarya ile Satvet Bey'in yalısında eski günleri yad etmesi.

-Satvet Bey'in yalısında düzenlenen geceye katılan Miss Hopkins'in saray yaşantısı eleştirmesine karşı çıkan Kanarya'nın aslında sarayda çok medeni bir yaşam sürüldüğünü dile getirmesi. Orda bulanlardan bazılarını ertesi gün saray içindeki kendi evine davet etmesi.

-Kanarya'nın, özelikle Rabia'yı koru içindeki evine davet etmesi ve bu davete icabet eden Rabia'nın saraya gitmesi.

-Rabia'nın sarayda bulunduğu sırada Vehbi Dede, Peregrini ve Nejat Bey'in oraya gelmesi. Rabia'nın başı açık şekilde erkeklerin kendisini görmesinin günah olduğunu düşünüp gizlenmesi.

-Nejat Efendi'nin evinde Peregrini ve Rabia'nın yakınlaşması bu durumun orada bulanan kişiler tarafından da fark edilmesi.

-Peregrini'nin annesinin ölmesiyle kendisine yüklü bir mirasın kalması. Peregrini'nin bu mirasa almak için İtalya'ya gitmesi.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

-Peregrini'nin, İtalya'ya gitmesiyle içine kapanan Rabia'nın, Peregrini ile aralarındaki ilişkiyi düşünmesi. Bu esnada dedesi İmam Hacı İlhami Efendi, annesi Emine ve Vehbi Dede'nin düşüncelerini gözden geçiren Rabia'nın Peregrini'yi Müslüman yapıp onunla evlenebileceği kararına varması.

-Peregrini'nin bir yıl sonra İtalya'dan İstanbul'a dönerek Sinekli Bakkal'a gelmesi ve Rabia'ya ya evlilik teklifinde bulunması.

-Rabia'nın evlilik teklifini Peregrini'nin Müslüman olması ve Sinekli Bakkal'da yaşaması şartıyla kabul etmesi. Rabia'nın şartlarını kabul eden Peregrini'nin, Osman adını alarak Sinekli Bakkal Sokağı'na yerleşmesi.

-Osman adını alan Peregrini'nin, Rabia ile evlenip Sinekli Bakkal'daki geleneksel yaşam biçimine alışmaya çalıştığı sırada Kız Tevfik ile Hilmi'nin gizlice Şam'dan Beyrut'a kaçması. Tevfik'in, Hilmi'yi kadın kılığına sokarak Fransa'ya kaçırması.

-Selim Paşa'nın, padişah adına yaptığı işlerin doğruluğunu sorgulaması ve daha sonra Jön Türkler'e zulüm ettiğini düşünerek Zaptiye Nazırlığı'ndan istifa etmesi.

-İyi bir yaşam sürmenin kendilerinin de hakkı olduğunu belirten Peregrini'nin, Sinekli Bakkal Sokağı'ndan geçicide olsa biraz uzaklaşmak istemesi. Bunun üzerine Rabia ile Peregrini'nin arasında anlaşmazlıkların ortaya çıkması.

-Rabia'nın hamile olduğunu anlaşılmasından sonra Peregrini ile Rabia'nın tekrar aralarının düzelmesi.

-Doktora giden Rabia'nın hamileliğinin kendisi için tehlike arz ettiğini öğrenmesi. Bu olumsuzluğa rağmen Rabia'nın çocuğunu doğurmak istemesi.

-Peregrini'nin, Vehbi Dede'yi, Rabia'yı doğumdan vazgeçirmek için Rabia'ya göndermesi, Rabia'nın, Vehbi Dede'ye ne pahasına olursa olsun çocuğunu doğuracağını belirtmesi.

-Rabia'nın, Peregrini'ye çocuğunu dedesi İmam İlhami Efendi'nin evinde doğurmak istediğini söylemesi. Peregrini'nin, eşi Rabia'nın isteğini yerine getirmek için İmam İlhami Efendi'nin evini tamir ettirip çiftin oraya taşınması.

-Rabia'nın, ölümü pahasına oğlu Recep'i fırtınalı bir günde dünyaya getirmesi.

-1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilip II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi. İttihatçıların yönetimi ele geçirerek sürgünlerin sona erdiğini duyurması.

-Tevfik ve Hilmi'nin sürgünden dönenler arasında kahraman gibi karşılanması.

-Vehbi Dede ve Peregrini'nin (Osman), Tevfik'i kızı Rabia ve torunu Recep'e götürmesi.

2.3.1.5. Zaman

'Sinekli Bakkal' romanı, ilk kısımdan bulunan özet bilgiler dışında sıradizimsel bir zaman kurgusuna sahiptir. Anlatıcı, olayları öykü zamanından öyküleme zamanına doğru bir sıra dâhilinde ilerletir. Romanın yazma zamanı (1935) ile öyküleme zamanı arasındaki fark, yaklaşık 28 yıldır. Yazar, romanını yazmadan yaklaşık olarak on yıl önce İstanbul'dan ayrılmış ve bu zaman sürecinde yurtdışında yaşamıştır. İstanbul'a uzak kaldığı sürede Cumhuriyet kurumları yeni ve çağdaş bir hayat sağlamakta, insanlar yeni bir yaşam algısı ile çevrelerini sorgulamaktadır. Adıvar'ın, yazma zamanını 1935'ten geriye döndürerek 1884 ile 1908 yılına kadar geçen olayları aktarması, geçmişin andaki bir çıkarımıdır. Romanda öykü zamanı, 1885 yılına yakın bir zaman diliminde başlar. Bu tarihlerde romanın başkişisi Rabia, doğmamıştır. Romanda Rabia'nın olmadığı zaman dilimi, yaklaşık bir yıldır ve bu zaman dilimi özet olarak verilir.

Rabia, öykü zamanının bitişi 1908 yılında yirmi iki yaşındadır. Rabia, Temmuz 1908'de yirmi iki yaşında olduğuna göre doğum tarihi 1886'dır. Olaylar, bir yıl önceden anlatılmaya başladığına göre öykü zamanı, 1885'tir. Romanın öykü yazarın kendi doğum yılarına denk gelmesi, yazarın kendi hayat öyküsünün bütün değişim ve dönüşümleri ile

öykü içerisine yerleştirildiği hissini verir. Nitekim öykü zamanı ile yazma zamanı toplam elli yıldır ve yazar da 1935 yılında elli yaşındadır.

Romanda öykü zamanı, ilk dört bölümde İmam İlhami Efendi, Emine ve Tevfik'in tanıtımlarını içerir. Bu tanıtımlar özet şeklinde verilir. Özellikle Emine ile Kız Tevfik'in evlilikleri romanının anlatımının özetten çıkıp öykü zamanına girdiği kısımdır. Yazar, özetleri, öykü zamanındaki olayların sağlam bir temele oturması için yapar. Kız Tevfik ve Emine'nin evlenme ve tanışmaları, 1985 yılında meydana gelir. Emine, evlendiği yıl hamile kalır ve aynı yıl Tevfik'in kendisini taklit etmesine dayanamayarak babasının evine döner. Kadı huzurunda ayrılan çiftin evlilik serüveni, Tevfik'in Gelibolu'ya sürülmesi ile son bulur.

"Bu haberi Emine, babasının evine döndükten sonra aldı. İşin en felaket tarafı, Emine'nin dükkânı terk ettikten sonra anladığı gebeliğinin hayli ilerlemiş olmasıydı…

Din, ,iman gidiyor, Şer-i şerife mugayir şeyler oluyor, diye onu ve gelen padişaha Jurnal veriyordu. Efkârı taşkın için sarayı, Tevfik'i bir zaman İstanbul'dan ayırmaya karar verdi. Tevfik'i idare eden Gelibolu'ya sürdüler" (s.23).

Anlatıcı, Kız Tevfik'in Gelibolu'ya sürgün edilmesini ve Rabia'nın doğumunu aynı yıl içerisinde gerçekleşen olaylar dâhilinde verir. Nitekim Tevfik'in sürgüne gönderilmesinden kısa bir süre sonra Rabia doğar.

"Sinekli Bakkal, Emine'nin kucağında Tevfik'in kızını görünce onu hatırladı." (s.23).

Tanrısal anlatıcı, öykü zamanında Rabia'nın doğumu hakkında fazla bilgi vermez. Bu kısımda zaman, asıl öykü zamanına doğru özet bilgiler halinde verilir. Rabia'nın beş-yedi yaş arasındaki durumdan yola çıkılarak öykü zamanı ileriye doğru sıradizimsel olarak ilerletilir. Bu yönüyle Rabia'nın yaşı, romanda öykü zamanının akışını belirleyen temel öğelerden biridir.

"Rabia, zamanındaki bütün akranları gibi beş yaşında tabla dökmeye, kahve fincanı yıkamaya başladı. Yedi yaşında adam akıllı ev işi gören bir kızdı." (s.24).

Anlatıcı, Rabia'nın çocukluğunu öyküleme zamanına doğru sıradizimsel olarak özet şeklinde verir. Bu bakımdan olay ve durumların anlatımı azalırken zaman ileriye doğru hızla akar. Bu yıllarda Rabia, çocukluğunun vermiş olduğu saf bilinçle dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'nin tesiri altındadır. İmam İlhami Efendi, Rabia'yanın hayat görüşüne kendi düşünceleri doğrultusunda yön verir.

"Bir zamanlar Rabia her sabah büyük babasının önünde küçük rahleye diz çöküyor, zayıf elleri dizlerinde, büyük bal rengi gözleri İmam'ın gözlerinde, iki tarafa sallana sallana Kur'an'ı ezberliyordu." (s.26).

Rabia'nın bu durumu onun on bir yaşında İstanbul'un en küçük latif üsluplu hafızı olana kadar devam eder. Selim Paşa'nın eşi Sabiha Hanım'ın onu Valide Camii'nde Kur'an okurken dinlemesiyle yeni bir safhaya daha girer. Bu zaman dilimi romanda reel zamanın 1897 yılları olduğunu gösterir ve Rabia'nın hayatına Selim Paşa Konağı girer.

"Sinekli Bakkal Sokağının bozuk kaldırımlarından seke seke Şevket Ağa'nın fenerini takip eden Rabia, Selim Paşa Konağı'nın geniş caddesine çıkınca yeni bir dünya keşfetmiş gibi sevindi." (s.32).

Selim Paşa Konağı'na ilk geldiğinde on bir yaşında olan Rabia, artık yeni bir hayatın başlangıcındadır. Rabia, burada çocukluktan çıkarak olgunlaşmaya başlar. Selim Paşa'nın, istibdat döneminde Zaptiye Nazırı görevini yürüttüğü esnada yaptığı işler, bu zaman diliminde ön plandadır. Bu kısımlarda öykü zamanı, sosyal zamanı sezdirecek bir nitelik kazandırır. Bu zaman diliminde Genç Türkler ülkedeki faaliyetleri artmış, padişah da bu yüzden halk üzerindeki baskısını iyice artmıştır.

"Evvel ikinci Abdülhamit'in sadık kullarının, efendilerinin gövdesine kafasına bir kurşun yahut bomba atmalarına mani olmak." (s.57).

Padişah II. Abdülhamit'in, tahttadaki son yıllarına doğru artan yönetim baskısı ve halk arasındaki gerilim, romanın öykü zamanına taşınarak sosyal göndermelerde bulunur. Bu olaylar içerisinde ileriye doğru akan öykü zamanı, Rabia'nın Vehbi Dede'den ders almaya başlaması ve Peregrini ile tanışmasıyla devam eder.

Kız Tevfik'in, Gelibolu'daki sürgün hayatının bitip tekrardan İstanbul'a geldiğinde Rabia, on iki yıldır görmediği babası ile tanışır. Rabia'nın babasıyla tanışıp onun yanına yerleşmesi, Emine ve Hacı İlhami Efendi'yi karşı karşıya getirir. Rabia ise bu yıllardan sonra babası ile mutlu bir yaşam sürer. Hatta Vehbi Dede, Rabia'nın dersini aksatmaması için Sinekli Bakkal'a gelerek ona ders verir. Peregrini de Rabia'nın evine gelerek onu ziyaret eder. Bu durum Tevfik'in Fransız Postanesinde yasadışı yayınları Hilmi'ye göndermek için kadın kılığında yakalanmasına kadar devam eder. Kız Tevfik'in Hilmi'nin Beyrut'a gittiği gün yakalanıp sorguya çekilmesi ve dayak yemesi, Rabia'nın üzülmesine sebep olur. Ancak Tevfik sorguda hiçbir şey söylemez. Bu yüzden Hilmi ile Tevfik'i Şam sürgününe gönderirler. Rabia bu zaman diliminde İstanbul'da yalnız kalır. Baba özlemi öykü zamanında onun içe kapanmasına neden olduğu için zaman akışı yavaşlar ve öykü zamanında daralma meydana gelir. Artık Rabia 21 yaşındadır ve İstanbul'un en tanınmış

hafızlarındandır. Rabia, 1907 yılının Mayıs ayında Peregrini ile evlenir. Böylece öykü zamanı, öyküleme zamanına doğru ilerler. Nitekim 20 Aralık 1907 gecesi oğlu Recep'i dünyaya getirir. Bu doğumdan yaklaşık olarak sekiz ay sonra II. Meşrutiyet ilan edilir.

"Temmuz ayında 1908 ihtilal oldu. Kör bir gazap harası gibi esti." (s.451).

Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda ülke yönetimi ikinci kez Batılı anlamda yeniden düzenlenir. Yazar, romanda sosyal zaman belirteçleriyle; II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi, baskının sona ermesi ve sürgüne gidenlerin geri dönmesine gönderme yapar.

Romanda sosyal zaman, geniş bir boyutta ele alınır. Romanın öykü zamanı, sosyal zaman açısından II. Abdülhamit'in uyguladığı sıkıyönetim dönemini kapsar. 1876-1909 yılları arasında tahtta kalan II. Abdülhamit, ülkenin dağılmasını önlemek için baskıcı bir yönetim uygular. Bu baskı, Meşrutiyet yanlısı olan Jön Türklerin padişah ve yönetim aleyhinde gizliden gizliye çalışarak hürriyeti tekrardan sağlamaya kalkışmasıyla büyük bir sosyal çatışmaya dönüşür. Yazar, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu durumu bireysel, toplumsal ve yönetim özgürlüğü mücadelesini yansıtmak için sosyal zamanı simgesel olarak ele alır. Bu açıdan romanda sosyal zaman, II. Abdülhamit döneminin baskıcı ve yıldırıcı politikalar izlediği yılları kapsar.

"—Geçen istibdat ve zulüm devrinin mazlumu olan kahraman bizleri kurtaran şanlı, hürriyet kahramanlarından biri (eliyle Tevfik'i gösteriyordu) sen ey hürriyet ve adalet aşıkı." (s.452).

Romanda kozmik ve kutsal zaman belirteçleri de kullanılır.

"Kış geçti, bahar geldi." (s.124), *"Bakkal Hıdırellez günü evlendi"* (s.331). Bu gibi kozmik ve kutsal zaman belirteçleri olayların zamana yansıyan yüzüdür.

Sonuç olarak romanda zaman 1885-1909 yılları arasında geçen olayları içerir. II. Abdülhamit döneminin baskı ve sindirme politikası uyguladığı yıllarda dünyaya gelen Rabia, II. Meşrutiyet ilan edilene kadar birçok olay yaşar.

2.3.1.6. Mekân

2.3.1.6.1. Çevresel Mekânlar

'Sinekli Bakkal' romanı, İstanbul'un Aksaray Mahallesi'nin bir arka sokağı olan Sinekli Bakkal semtinde geçer. Ancak yazar sadece bu sokakta olan biteni değil tüm Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında yaşanan olayları bu sokak dekoru içinde verir. Bu açıdan romanda Şam, Beyrut, Gelibolu, Paris, Milano, Beyoğlu, Aksaray, Galata Köprüsü, gibi yerler çevresel mekânlardır. Kahramanların bu mekânlarla ontolojik bağları yok denecek kadar azdır.

2.3.1.6.2. Olgusal Mekânlar

'Sinekli Bakkal' romanında Sinekli Bakkal Sokağı, Selim Paşa Konağı, İstanbul Bakkaliyesi, Kabasakal Kıraathanesi, İmam İlhami Efendi'nin evi, Tevfik'in evi, Saray, Fransız Postanesi, Zaptiye Nazırlığı, Galata Rıhtımı, Beyoğlu, İstanbul gibi yerler olgusal mekânlardır.

2.3.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

'Sinekli Bakkal' romanında İmam İlhami Efendi'nin evi, saray ve çıvarı, Zaptiye Nazırlığı, İstanbul, Zati Bey'in evi, Galata Rıhtımı, Şam, Beyrut gibi yerler labirentleşen bir özellik gösterir. Bu mekânların "*darlığı, fiziksel küçüklüğünden değil karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır."* (Korkmaz, 2007: 403). Bundan dolayı başkişi Rabia ve onun değerini benimseyen kişiler, bu mekânlarda ontolojik olarak güven sorunu yaşar. Romanda mutsuz bilinçlerin trajik yazgısının içine sindiği yerlerin başında İstanbul gelir. İstanbul'da yaşamın sürdürülmez oluşu, genel anlamda insanların mutsuz olmasına neden olur. II. Abdülhamit'in uygulamış olduğu baskıcı yönetim, özgürlüğünü kavramış bilinçler için İstanbul'un aşılması imkânsız labirent mekân olarak anılaştırmasına neden olur. İstanbul sokaklarında insanların kırmızı fesliler tarafından durmadan takip edilmesi ve düşüncelerinden dolayı yönetim tarafından sürgüne gönderilmesi, İstanbul'u karanlık ve imkânsızlıklar mekânına dönüştürür.

"Büyük rütbeli, küçük rütbeli memurlar, bu sefer sayısı çok olan talebe karmaşık sürülüyor, yarısı Trablus'a, yarısı Yemen'e gönderiliyordu. Gerçi tahkikatta mektupta isimleri zikredilenlerin, kıyama hazırlandıkları tebeyyün etmişti. Fakat bunlar İstanbul'dan defedilmezlerse Padişah'ın fikri sükûn bulmayacaktı." (s.215).

Sinekli Bakkal Mahallesi'nin dar sokakları, mekânın darlığını değil, yakın ve sıcak ilişkilerin kurulmasına yardımcı olan bir özelliktir. Ancak bu sokakta mekânsal düzlemde Rabia'nın kendini gerçekleştirmesine imkân vermeyen yerler, oturma alanları da vardır. Bu yerlerin başında İmam İlhami Efendi'nin evi ve küçük mescit gelir. Dinin bir korkuya dönüştüğü İmam İlhami Efendi'nin evi, baskıcı ve korkutucuyla İlhami Efendi'nin ruhunu yansıtır. Yeryüzünde cennet ve cehennem korkularının dolaştığı İlhami Efendi'nin evi, Rabia gibi diğer mahalle sakinleri tarafından da sevilmez. İmam Hacı İlhami Efendi'nin sömürücü kişiliği ve kötü ruhunun mekâna sinmesi, cehennem korkusuyla anılaştırılan algının evden çıkarak bütün sokağa sinmesine neden olur. Rabia, cehennem ile ilgili bilgileri ilk bu evde öğrenir. Çocukluğunu tam anlamıyla yaşayamayan Rabia, dedesinin evinde *"Cehennem onda derin alakalar uyandırdı. Büyük babası söylerken düşleri kilitlenir arkası ürperirdi."* (s.24).

Rabia'nın korku ve yaşadığı ilk acıların kaynağı olan İmam İlhami Efendi'nin evi, onun çocukluğunun korku dolu labirent mekânlarıdır. Nitekim mısır püskülünden yaptığı bebek günah sayılarak İmam İlhami Efendi tarafından bu evde ateşe atılması, onun ömrü boyunca unutamadığı kötü anıların başında gelir.

"Hacı İlhami Efendi'nin mektep hocalığı günlerinden kalma değnekle yediği ilk ve son dayağı seneler geçtikçe unuttu. Fakat bebeğin çamaşır kazanının altına atılması, mavi boncuklarının beyaz bezden ayrılması, bunları sahiden bir çocuk yanmış gibi hissetti." (s.25).

Anılarında korkunç bir manzara olarak kalan bu olay, Rabia'nın sonradan bu evde yaşayanlara karşı olumsuz düşünceler beslemesine neden olur. Nitekim Rabia, Gelibolu'ya sürgüne gönderilen babası döner dönmez bu evin baskıcı, ezici ve tahrip edici havasından kurtulmak için oradan ayrılır. Kaçış ve korkunun mekânı olan İmam Hacı İlhami'nin evi, annesi Emine ve dedesi İmam Hacı İlhami'nin ölmesi ile sekiz yıl sonra tekrar Rabia'nın evi olur. Rabia bu evde oğlu Recep'i dünyaya getirir.

Romanda mahalle halkının korktuğu ve gitmek istemediği yerlerden biri de mahalle mescididir. İmam Hacı İlhami Efendi'nin buraya gelen cemaate sürekli ölümden ve cehennemden bahsetmesi ve ölüyü gömmek için gerekli belgeleri düzenlemek için para alması halkın mescide korkuyla bakmasına ve ileri boyutta nefret etmesine neden olur.

"Fakat küçük mescitte vaaza devem edenler, huzurunda bir korku, biraz da rahatsızlık hissederler." (s.11).

İmam Hacı İlhami Efendi'nin sömürücü kişiliğinin sindiği mahalle mescidi, oraya gelenlerin dinden uzaklaşmasına hatta korkmasına neden olur. Mekânda kendini huzursuz hisseden mahalle halkı kendi özgürlüğünün sömürüldüğünü düşünerek buraya gelmek istemez.

Romanda Dâhiliye Nazırı Zati Bey'in evi de dar-kapalı bir mekândır. Zati Bey'in, kendisine Selim Paşa ve Tevfik'i jurnallemesi sonra Tevfik'i evine çağırması Tevfik'in büyük korku yaşamasına sebep olur. Tevfik'in, Zati Bey'den korkması ve hasta yatağından kalkarak zaptiyeler eşliğinde onun evine getirilmesi, korku ve şüphe Zati Bey'in evini labirent izlekli bir mekâna dönüştürür. Nitekim Zati Bey, bu evde Tevfik'e, Selim Paşa'yı takip ederek onu kendisine jurnallemesini ister.

"Tevfik, tırabzanlara tutuna tutuna kendini üç kat merdivenlerden zorla yukarıya sürükledi. Dizleri titriyor, gözleri kararıyor, korkudan adeta kendinden geçecek hale geliyordu. Fakat bununla beraber gözleri Zati Bey'in yeni evindeki başkalığı teferruatıyla zaptediyordu…

Herif adeta Beyoğlu'nun dükkânlarını evine nakletmiş hele duvarda üniformalı, üniformasız, boyalı boyasız bir Zati Bey serisi. O zamanın alafrangalığını öven yeni zengin evi…" (s.175).

Tevfik, Zati Bey'in evinin alafranga döşenmesi, güç ve kudretin mekânı olmasından ötürü ontik bir bağ kuramaz. Evdeki eşyaların başkalığı, Zati Bey'in karanlık kişiliğinin başkalığına işaret eder.

Gelibolu, Şam, Beyrut ve Galeta rıhtımı sürgünü çağrıştıran mekânlar olduğu için hep ayrılığı, üzüntüyü simgeler. Yönetimin idare biçimine karşı gelen gençleri veya kişileri sürgüne gönderildiği bu mekânlar, kuşatılmışlık ve sınırlandırılmışlığın mekânı olduğu için hep ayrılık hasretiyle anılır. Romanda Tevfik ve Hilmi başta olmak üzere bir çok kişi istemeyerek bu mekânlara sürgüne gönderilir.

"Efkârı teskin için Saray, Tevfik'i bir zaman İstanbul'dan ayırmaya karar verdi. Tevfik'i idareten Gelibolu'ya sürdüler." (s.233).

"Tevfik Şam'a sürülüyordu." (s.215).

Sürgünlerin mekânı olan bu yerler, simgesel olarak bir kopuş, bir ayrılış anlamına gelirler. İktidarın gücünü korumak için insanları başka memleketlere veya yerlere sürgün göndermesi, yazarın yönetimin idare anlayışını bir tenkit niteliği taşır.

Genel olarak romanda dar-kapalı mekânlar, Rabia'nın dünyasına ait yaşamları kuşatan onlara acı ve üzüntü veren mutsuzluk mekânlarıdır. İstanbul'un yönetim tarafından sokak sokak izlenmesi, halkın bir korku içinde olması, mekânı darlaştırır.

2.3.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda Sinekli Bakkal Sokağı, Selim Paşa Konağı, Tevfik'e dayısı Mustafa Efendi'den miras kalan ev, İstanbul Bakkaliyesi ve Kabasakal Kıraathanesi, dinamik oluş mekânları olarak anlatı kişilerine güven ve huzur verir.

Sinekli Bakkal Sokağı, Aksaray'ın arka sokaklarından biridir. Roman ilk olarak bu sokağın tasviri ile başlar. Rabia, burada doğar ve bu sokağı çevreden merkeze doğru bir oluş mekânına dönüştürür. Anlatı kişileri, Sinekli Bakkal Sokağı'nda kendi sınırlarını keşfeder. *"Bu bakımdan mekân, insanı yaratan ve yaşatan bir şart haline gelir."* (Enginün, 1995: 281). Kendi içinde bir yaşam akışı olan Sinekli Bakkal Sokağı, birçok yabancı insanın bir araya gelerek yaşadığı mekân düzlemi olarak kişilerin kendi oluş ve kendisine dönüş imkânı verir. Rabia, Sinekli Bakkal'dan her dışarı açılışında, kendini biraz daha geliştirerek tekrardan buraya döner. Çünkü ona göre Sinekli Bakkal Sokağı, kendine dönüşün simgesel mekânıdır. Kendi içinde bir düzen ve yaşantıya sahip olan Sinekli Bakkal, kâinatın bütün korku ve hayallerini bir perde gibi içinde canlandıran, kozmik mekândır. Bu açıdan sokak, öznel anlamda İstanbul, genel anlamda ise ülkenin içinde

bulunduğu durumu ve yaşam biçiminin simgesel düzeyde yansıtıldığı merkezi bir dinamik oluş mekândır

"Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır. Sinekli Bakkal.

Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar; karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman sokakları…

Köşenin başında durup bakarsınız. Her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları. Saksılarda al, beyaz, mor sardunya, küpe çiçeği, karanfil…" (s.9).

Sokağın geleneksel mimarisi, mazinin anılarını ve yaşanmışlıkları kendine dönüştürerek insanlara sınırsız bir oluş sunar. Bunun nedeni Sinekli Bakkal Sokağı'nın çok çeşitli sınıf ve milletten insanı içinde barındırmasıdır.*"Burası dünyanın herhangi bir yerindeki bir fukara mahallesinden çok farklı değildir. Bir geçitten ziyade toplantı yeri."* (s.10).

İnsanların bir araya gelerek oluşturduğu ve kendi içinde bir yaşam ahengi olan bu sokakta Mustafa Efendi'nin İstanbul Bakkaliyesi ve İmam Hacı İlhami Efendi'nin evi de yer alır. Arap, Arnavut, Yahudi ve Acem'in bir arada yaşadığı bu sokak, Karagöz ve Ortaoyunu'nun sergilendiği geleneğin yaşadığı ve yaşatıldığı doğurucu ve kuşatıcı bir mekândır. Rabia geleneğin yaşam biçimine dönüştüğü böyle bir mahallede dünyaya gelir ve onun için bu mahalle ilk çocukluk yıllarında sınırlayıcı, bunaltıcı bir yerdir. Çocukluk acılarının beşiği olan bu sokak, Rabia'nın büyüyüp kendi değerlerini keşfetmesiyle açık-geniş mekâna dönüşür. Özellikle Kız Tevfik'in sürgünden geri gelmesi, kapanan perdenin bütün güzellikleriyle yeniden açılmasını sağlar. Rabia'yı mekâna ontolojik olarak bağlayan değer babasının sokağa tekrardan gelmesidir. Kız Tevfik, sokağın geçmişinin ve kişisel düzeyde bir simgesi, geleneksel yaşamın bir yüzüdür. Zira Kız Tevfik, baba olarak Rabia'ya bu sokakta kendi kökünü, yaşam biçimini ve geçmişini hatırlatır. Rabia, Sinekli Bakkal Sokağı'nı babasının sürgünden döndüğü günü şöyle anımsar:

"Sinekli Bakkal Sokağı'nın köşesindeki çeşme üstü mor salkım çardağı, mor, müteharrik bir dalga gibi kuytu göklerde tatlı bir koku var, çeşmenin yakınından damlayan su sesinde sessizliği derinleştiren bir ahenk var." (s.86).

Rabia, bu sahnede yaşadığı sokağın olumlu anlamda ilk defa farkına varır. Bu fark ediş aynı zamanda kendinin de farkına varmasını sağlar. Nitekim Rabia kökten bağlandığı sokağa, Kız Tevfik'in geçmişi hayal perdesine taşıması ile kopmaz bir bağa dönüşür. Romanın sonunda Rabia, Sinekli Bakkal Sokağı'ndan dışarı çıksa da kısa bir süre sonra yine Sinekli Bakkal Sokağı'na döner. Onun Sinekli Bakkal Sokağı'na geri dönüşü, Sinekli Bakkal Sokağı'nı kendiliğin ilk şartı olarak görmesindendir.

Romanda Tevfik'in, Sinekli Bakkal Sokağı'nda yer alan evi ve evin altındaki İstanbul Bakkaliyesi de açık-geniş mekândır. Rabia'nın babası ile yaşadığı bu ev ve çalıştırdığı İstanbul Bakkaliyesi, ona huzur ve mutluluk verir.

"Onlara göre kırık kaldırımlı, pis kokulu, karanlık Sinekli Bakkal, yalnız neşe ile gümbür gümbür atan canlı bir kâinatın ruhu, merkezi oluvermişti." (s.102).

Rabia, burada babası ve kendi kültürel değerlerini yakından tanır. Bu onun kendileşmesinde önemli bir paya sahiptir. Rabia bu dükkânda babası Tevfik ve Rakım ile beraber yaşar. Buraya taşınma onun etrafını yeniden keşfetmesini sağlar. İstanbul Bakkaliyesi'nde yaşamak yeni ve mutlu bir hayata başlamak, Rabia'nın Sinekli Bakkal Sokağı'nı yeniden keşfetmesini yardımcı olur.

Romanda bir diğer açık mekân, Selim Paşa Konağı'dır. Bu konak simgesel anlamda Rabia'nın kendini gerçekleştirmesinde odak mekândır.

"Selim Paşa Konağı'nın geniş caddesine çıkınca yeni bir dünya keşfetmiş gibi sevindi. İki tarafı büyük bahçeler içinde ortalarında konaklar, her kapının önünde büyük fenerler… Kapılardan birine uşağın ardı sıra girdi. Hanımeller, yasemin ve akasya kokuları fıskiyenin şırıltısı… Bunlar çocuğun yüreğine tatlı bir çarpıntı verdi." (s.32).

Rabia, üzerinde olumlu bir etki bırakan Selim Paşa Konağı, onun hayatında yeni bir dönem açar. Çünkü konak ahiret yaşantısından uzak, kendi içinde bir yaşam biçimi olan, eskiye bağlı ve yeniye de ayak uyduran bir özelliğe sahiptir. Rabia, konakta Vehbi Dede ile tanışır. Arapça, Farsça dersler alır. Doğu'ya özgü telli çalgıların hepsini burada öğrenir ve dönemin en meşhur hafız ve Mevlit okuyucuları arasına girer. Selim Paşa Konağı'nda sürülen yaşam, Rabia'nın klasik müzik ile Garp müziğini yakından tanımasını sağlar. Rabia'nın gelişmesinde ve kendini gerçekleştirmesinde önemli bir yere sahip olan Selim Paşa Konağı, Doğu ve Batılı kültür ve değerlerinin bir arada yaşandığı birleştirici bir mekândır. Rabia bu konakta Sinekli Bakkal Sokağı'nda öğrendiklerini birleştirerek bir senteze ulaşır. Bu yönüyle Selim Paşa Konağı, Rabia'nın mutlu olduğu, kendini yetiştirip geliştirdiği açık-geniş mekândır.

Sonuç olarak Sinekli Bakkal Sokağı, merkezi anlamda bir tutunma ve katılma yeri olarak insanları birbiri ile bütünleştirme görevi üstlenir. Çevresinden Sinekli Bakkal'a doğru akan insanlar, orada kendi kökensel değerleri ve yaşam biçimini bulur. Ancak kimi araştırmacılar sokağın yeterince işlenmediğini düşünerek eleştirir. *"Sinekli Bakkal'daki mahalle, sadece bir dekordur, cansız, kuru eksiktir."* (Mutluay, 1964: 403). Bu eleştiriler kısmen doğrudur. Ancak cansız ve kuru olduğunu söylemek yanlış olur. Zira kahramanların ruhu yaşam biçimleri mekâna yansır. Bu yüzden simgesel düzeyde Rabia, Tevfik ve İmam

Hacı İlhami Efendi, Selim Paşa sokağın kişileşmiş yüzleridir. Biz tasviri az olan sokağın mekânsal düzlemdeki genişliği veya darlığını kahramanların kişiliklerindeki yansımalarla çözümleriz. Nitekim Sinekli Bakkal Sokağı, İstanbul'un küçültülmüş bir numunesi, yaşamın mekânsal düzlemde dönemsel bir simgesidir.

2.3.1.7. Şahıs Kadrosu

2.3.1.7.1. Başkişi

'Sinekli Bakkal' romanının başkişisi Rabia'dır. Rabia, Tevfik ve Emine'nin çocukları olarak Aksaray'ın arka sokaklarından biri olan Sinekli Bakkal'da doğar. Rabia, bu sokağın birleştirici kişisi olarak, cehennem vaizini, karagöz zennesini, zaptiye nazırını, yabancı piyanistini, ortaoyunun cücesini, konak ve sokak sakinlerini merkezi bir güç olarak birleştirir. II. Abdülhamit döneminin baskıcı döneminde insanları kendi benliği ve kimliğinde eriterek içselleştirip birleştiren Rabia, çocukça saflığı ile İstanbul'un arka sokaklarında süregelen yaşamın yeni ve sıra dışı yüzü olur.

Rabia, karagöz ve ortaoyuncu olarak bilinen Kız Tevfik'in kızıdır. Rabia, Anne ve babasının anlaşamaması ve annesinin tekrardan baba evine dönmesi ile ilk çocukluk yıllarına sıkıntılı başlar. Mahallenin imamı olan Hacı İlhami Efendi, Rabia'ya ya çocuk yaştan itibaren cennet ve cehennem gibi dini bilgilerle bilincini yıkayarak Rabia'nın kişiliğini etkisi altına alır. Çocukluğunun ilk yıllarında dini telkinlerle yaşamı anlamaya ve kavramaya çalışan Rabia, ilk eğitimini dedesinden alarak hayata katılır. Çocukluğunu diğer çocuklar gibi oyun oynayarak geçiremeyen Rabia, dedesinin baskısı ile sürgüne Gelibolu'ya gönderilen babasını dinsiz olarak bilir ve onun cehenneme gideceğini düşünür. Aynı zamanda dedesinin cehennemleşen yüzünün annesinin suratına sirayet etmesi, Rabia'nın gerçek anlamda bir çocukluk yaşamasına mani olur. Rabia'nın, mısır püskülünden yaptığı oyuncak bebeğin günah sayılıp yakılması, onun saf bilincinde hep elden alınan küçük çocuksu anıların yok edilişini imler. On bir yaşında hayalinde sadece cennet ve cehennem korkuları ile kendi benliğini öteleyen Rabia, saf ve masum çocuk bilinci ile büyüklerinin öğretilerini kabul eder. Sorgulama ve kendi benliğini kurmadan uzak kuşatılmış Rabia, on bir yaşına geldiğinde İstanbul'un en küçük ve en güzel mukabele okuyan hafızıdır. Bu durum onun Sinekli Bakkal ve İstanbul'un diğer yerlerinde tanınmasını ve onun küçük bir hafız olarak toplum ve sokak tarafından onanmasını sağlar.

"Tevfik kızı on bir yaşında hıfzını dinletti ve İstanbul'un en küçük, fakat latif üsluplu ve en yanık sesli hafızı olarak tanındı. Büyük mevlitlere aşır ve ilahi selâtin camilere Ramazan'da mukabele için büyük ücretlerle çalışıyordu." (s.27).

Arapça'ya olan yatkınlığı, kendisine verilen bilgileri çabucak kavrayıp öğrenmesi ile başta dedesi olmak üzere birçok insanı etkileyen Rabia, toplumsal anlamda yeni bir rol (küçük hafız) üstlendikten sonra kendi benliğini kurmaya başlar.

"Etkili sesinin, hafızlık emeğinin, sanat gücünün, ince güzelliğinin alçak gönüllü, tek sözlü şımarmamış soğukkanlılığının esirgemesinde, her çeşit ilgiye yakışan; bir yanıyla el değmemiş kutsal, bir yanıyla olgun sırdaş, gerçek olamayacağı halde romanda gerçekliğine kavuşan odak nokta Rabia" (Mutluay, 1964: 400) artık Sinekli Bakkal ve çevresindeki kişilerin ortak benliği olmaya başlar. Nitekim Rabia, bu değişimle yazarın geçmişini yaşatmak için kullandığı sihirli bir kimliğe dönüşür. Rabia'nın Sinekli Bakkal Sokağı'ndan, Selim Paşa Konağı'na mukabele okumak için gitmesi ve orada cehennem ve ahiret hayatından farklı bir yaşam sürüldüğünü görmesi, ortak benliğin kişisi olan Rabia'nın düşünsel anlamda kendini ve etrafını yeni fark etmesine yardımcı olur.

"Nereden baksa bu acayip konağa gelişinin dini bir cephesi var. Fakat etrafındaki hava hiç de ahiret havası değil…"(s.32).

Ahiret havasından uzak bu konakta, sesiyle herkesi büyüleyen Rabia, Selim Paşa'nın isteği ile yeni ve modern bir eğitim almaya başlar. Vehbi Dede ile bu konakta karşılaşan ve Vehbi Dede'den dini, musiki ve insan sevgisi anlamında yeni bilgiler öğrenen Rabia, Batı musikisi ve yaşam algısını da İtalyan piyanist Peregrini'den öğrenir. Selim Paşa Konağı, kahramanın kendi ve benliğini tamamladığı eski ile yeni, Doğu ve Batı'yı bütünleştirdiği bir yerdir. Bu yüzden Rabia konakta on üç yaşında iken gördüğü Peregrini ile evlenmek ister ve Sabiha Hanım'a bu durumu Müslüman bir kadınla Hıristiyan bir erkeğin evliliklerinin uygun olup olmadığını sorar.

"—Hanımefendi, bir Müslüman ile Hıristiyan'la evlense ne olur?

—Ne tuhaf soru kızım. Bir şey olmaz. Çünkü kimse nikâhlarını kıymaz, çünkü şeriat bırakmaz.

—Fakat, şeriatı dinlemeseler, evlenseler…" (s.143).

Rabia'nın Peregrini ile evlenme isteği, onun dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'nin cehennemleşen yüzünün etkisinden yavaş yavaş sıyrıldığını gösterir. Rabia'nın bu isteği onun çocuk iken Doğu ile Batı'nın birleşmesini, Müslüman ile Hıristiyan'ın ortak bir kadere evet demesini imler. *"Rabia gerek romanda yüklendiği kimliği, gerek fonksiyonu itibariyle hem değişen toplumdan kesitler sunmakta, hem de yazarın Doğu-Batı sentezi olarak formüle edebileceğimiz görüşlerin icralığını"* (Gündüz, 2007: 392). Rabia'nın kendi benliğini kurmaya çalışarak ideal ve sentezleyici bir karaktere dönüşmesi, Vehbi Dede'nin Doğu mistisizmini öğrenmesi ve geleneksel din öğretilerini kendi bilincinde kıyaslaması ile

ortak bir noktaya taşınır. Buna Batı'nın temsilcisi Peregrini'nin katılmasıyla Sinekli Bakkal Sokağı'nda yeni bir yaşam, yeni bir musiki anlayışı ortaya çıkar.

Rabia'nın yeni değerler anlayışı, onun gittiği her çevrede odak noktası olmasının başlıca nedenidir. Babası sürgünden dönünce onun yanına yerleşen ve konaktaki derslere gitmeyen Rabia, Hilmi, Peregrini ve Vehbi Dede gibi kişileri Tevfik'in evi etrafında toplar. Bu yönüyle Rabia geleneksel yaşamın biçimlendirdiği yeniliğe açık, Doğu ile Batı'nın bir sentezleyici kişisidir.

Romanın sonunda Osman ismini alan Peregrini ile Müslüman olması ve Sinekli Bakkal'da oturması şartıyla evlenen Rabia, Doğu ve Batıyı kendi çevresi ve kimliğinde birleştirir. Bu birleşmeden Tatarcık romanının norm karakterlerinden olan Recep doğar. Recep'in kişiliğinden yazar, Rabia'nın Doğu ile Batıyı sentezleyen hayat algısının ne kadar yerinde olduğunu vurgular. Ancak romandaki şahıs kadrosu başta Rabia olmak üzere psikolojik açıdan derin bir şekilde ortaya konmadığı için bazı araştırmacılar tarafından eleştirilir. *"Başta Rabia olmak üzere bütün şahsiyetler kafi bir tahlil veya inşaya tabi tutulmamışlardır."* (Ağaoğlu, 1942: 6). Bu durum yazarın kişilerden çok dönemin sosyal algılarına eğilmesinden kaynaklanır. Rabia'nın değişim ve dönüşümünün psikolojik boyutunun yetersiz olduğu doğrudur. Ancak kendi kişiliğinde dönemin en büyük sorunu olan Doğu ile Batı çatışması kişisel dönemde simgelenmesinden dolayı önemlidir. Çünkü Rabia, dönemin sosyal açıdan yaşanan sorunlarının kendisidir.

2.3.1.7.2. Norm Karakterler

'Sinekli Bakkal' romanında; Kız Tevfik, Vehbi Dede, Peregrini, Selim Paşa ve karısı Sabiha Hanım norm karakterlerdir.

Vehbi Dede, Rabia'nın Selim Paşa Konağı'nda tanıştığı ve ondan büyük bir ilham aldığı kişidir. Vehbi Dede, tasavvuf ehli biridir ve Rabia onu tanıdıktan sonra cehennemin karanlık ve korkunç yüzünü unutarak insanlara sevgi ve hoş görü ile bakar. İmam Hacı İlhami Efendi'nin cehennem korkusu ile Rabia'nın benliğini kuşatması, Vehbi Dede'nin derviş kişiliğinde yeniden şekillenir. Vehbi Dede, romanda Doğu'yu temsil eder. Doğu'nun geleneksel ve kendilik değerleri, Vehbi Dede'nin kimliğinde dünyayı birleştiren bir hoşgörüye dönüşür. Doğu dillerini ve musikisini iyi derecede bilen Vehbi Dede, *"İslam mistisizminin hayat karşısındaki ortak tavrını yansıtan bir tiptir."* (Korkmaz, 1989: 226). Bu tip romanda yaşlı ve bilge olarak, yeniliğe açık, kendini geliştiren, Allah'ın yeryüzünde öğretilerini tasavvufi bir bakışla insanlara vermeye çalışan bir kişidir. Nitekim romanda doğruluk, erdem, barış, adalet ve insan sevgisi gibi konular Vehbi Dede'nin kişiliğinde bütünleyici bir özellik arz eder. Batı'nın parçalayan maddeci yanı, Vehbi Dede'nin mistik Doğu'yu temsil eden kişiliği sayesinde Rabia kendini keşfederek sentezleyici bir kişiliğe

dönüşmesine katkı sağlar. Vehbi Dede, Batılılaşmanın karşısında en büyük karşıt güç olarak görülen dini, Hilmi ve arkadaşlarına öğretmeye çalışır. Bu yüzden Batılılaşmayı her şeyin üzerinde tutan gençler tarafından İmam İlhami Efendi'den daha zararlı biri olarak görülür.

"—Bence İmam, bizim memleketimiz için Dede'den daha az zararlı. Dervişin felsefesindeki uyuşturucu, uyutucu zehir, İmam'ın cennet cehennem masallarından daha tehlikeli. İmamın sadece batıl itikatların doğurduğu bir sürü masalı tekrar ediyor. Dede iyilik kötülük arasındaki farkı kaldırıyor. İyiyi fena tablolarında boya diye kullanılan sanatkâr bir Allah mefhumu çıkarıyor." (s.82-83).

Vehbi Dede'nin iyi ve kötü arasında farkı ortadan kaldırarak dünyayı sadece Allah'ın isimlerinde ibaret görmesi ve "*Kâinatta ne varsa hepsi vehim ve hayal, yani aynalara vuran akislerince hayat gölgeler "* (s.9) olarak algılaması, hayatın geçiciliğini, önemli olanın dünyada Allah'ı bulmak ve görmek olduğunu vurgulamasıyla büyük bir derinlik kazanır. Bu yüzden Vehbi Dede, *"Öteki hacılara hocalara benzemez"* (s.78). Ona göre aynaya yansıyan bütün gölgeler; "*iyi-kötü, güzel-çirkin, ahlak-şeytan bunlar icat edilen isimler. Hepsinin arkasında, kendi kendini halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmekte olan bir kudret var… O… Kâinat denilen perdeye gölgeleri aksettirmek için yaratmak dilinden devam eden Halik."* (s.79) dir.

Vehbi Dede'nin dünya ve kâinatın içinde yaşayanları, aynı nurun bir gölgesi olarak görmesi, aradaki farklılıkları kaldırarak insanları bütünleştirmesi, onun bütün insanları evrensel aşk penceresinden görmesindendir. Romanda, Vehbi Dede'nin bütün insanlar arasındaki din, dil ve ırk farkını ondan kaldırarak dünyayı bütün insanlar için Karagöz sahnesine dönüştürmesi, bir yücelik algısının sonucudur. Rabia da bu sahnede kendini din, dil ve ırk ayrımının olmadığı bir ortamda hisseder. Nitekim Rabia'nın Vehbi Dede'den aldığı dersler, onu İstanbul'un en tanınmış Kur'an ve Mevlit okuyucusu haline getirir.*"Sinekli Bakkal'ın küçük dünyasından konak hayatının büyük, geniş ve zengin dünyasına geçerken Rabia, dini kültürünü yalnızca Muhammediye ve ilahi okumak, Kuran tilavet etmek olmadığını bunu da Vehbi Dede'nin derunî hocasında kavrar"* (Parlatır, 1993: 303). Rabia'nın dini ve yaşamı yeniden kavramaya çalışması, Vehbi Dede'nin Doğu ile Batı'yı evrensel anlamda bütün dünyayı ortak bir sentez de buluşturması ise yüceltilir.

Peregrini de norm bir karakterdir. Başkişi Rabia'nın kendini gerçekleştirmesinde ona yardımcı olan Peregrini, Batılı bir tiptir. Romanda Batı ve Batı musikisini temsil eden Peregrini, *"gözleri çukur, kaşları kalın sahalı sivri, siyah, boyunbağı bir sanatkâr ihmaliyle göğsünün yarısını kaplamış belki otuz belki kırklarında…"* (s.72) biridir. On beş yıldır İstanbul'da yaşayan Peregrini, bir İspanyol grandisinin oğlu olarak Madrit'te doğar.

Babasını hiç tanımayan Peregrini'yi annesi büyütür ve bu kadın Peregrini'nin kalbine tek hâkim olan kişidir. Peregrini'nin annesinin kiliseye aşırı düşkünlüğü oğlunun Katolik kilisesinde papaz olmasına neden olur. Ancak bu duruma dayanamayan Peregrini, kilisenin baskılarından kaçarak İstanbul'a sığınır.

"– Hayır, Müslüman değilim. Hani manastırlara kapanan papazlar yok mu onlardanım. Fakat şimdi daha ziyade Müslümanım. On beş yıldır aranızda yaşıyorum. Dil, din, millet bunlar insanların ruh ikliminden başka bir şey değil. Garp'ın ruh iklimi. Bana çok soğuk geldi, Şark ikliminde sükûn ve şifa buldum" (s.108).

Sükûn ve şifayı, Doğu'nun huzur veren yapısında bulan Peregrini, hiçbir dine mensup olmayan biri olarak, yeni bir yaşamın arayışı içindedir.*"Peregrini, Batı uygarlığının ve Hıristiyanlığın oluşturduğu "ruh iklimini" yeterli derecede sıcak ve insancıl bulmadığı için Batı'dan kopmuş üstelik aforoz edilmiş bir oğlan."* (Moran, 2005: 171). Peregrini'nin dine karşı olumsuz bakışı, Batı'nın baskıcı din anlayışının insanlar üzerindeki etkisinin bir sonucudur. Ona göre din, bir illettir ve insanın kanına girdiği vakit onu oradan çıkarmak zordur.

" Şimdi ben hiçbir şeye inanmam. Fakat din bir millet gibi insanın kanına bir defa girerse bir defa çıkmıyor." (s.109).

Peregrini'nin din ile ilgili görüşleri, romanda Hilmi ve arkadaşları tarafından benimsense de özünde Peregrini her zaman bir şeye inanmak ihtiyacını duyar ve içten içe bunun sancısını çeker. Vehbi Dede'nin kâinattaki her şeyi bir bütün olarak görmesine, "*ateşli ve heyecanlı"* (s.77) kişiliği ile karşı çıkan Peregrini, Şeytan'ın insanlın düşüşünde ve kendini gerçekleştirmesindeki rolünü vurgular.

"İnsanı ilk defa ölüm ağacının yemişini yemeğe sevk eden Şeytan değil mi? O olmasa, insan sadece yiyen, içen iki ayaküstünde dolaşan bir mahlûktan ibaret kalırdı. Tecessüs her bilginin anahtarı, bu anahtarın ilk sahibi ve bize ilk bu anahtarı veren de Şeytan'dır." (s.77).

Batı'nın, insanın cennetten sürçme olayına bakışı, bireyin insan olma ve dünya yolculuğa bakışında farklılığını ortaya koyar. Şeytan'ın, insanın dünya yolculuğunda rolü, bilginin ulaştırıcı gücü olarak görülmesi ile ele alınır. Bu yüzden Peregrini, Vehbi Dede'nin mistik din anlayışı ile çatışır. Ancak evrensel anlamda insanlar arasında din, dil ve millet farkı gözetmediği için Doğu ile Batı ve değerleri ortak bir nokta sentezler.

Peregrini, Batılı biri olarak kendi şahsiyetini üçe ayırır. Bunlardan ilki dimağıdır. *"Hayat sofrasında benimle hiç oturmaz. Fakat daima başucumda duran beni seyreden, takdir eden bir müşahittir… Kilise lisanıyla ezeli Şeytan."* (s. 238) Akıl, onun dünyada

konumlanmasını sağlar. Şahsiyetin ikinci önemli özelliği ise ruhudur. Onu sanatkâr yapan ise bu ruhtur. Şahsiyetinin üçüncüsü özelliği ise kalbidir. Ona göre kalbi ne dimağını ne de ruhunu tanır. Bu yüzden Peregrini parçalanmış bir şahsiyet olarak dünya kendi yerini arar. Nitekim Rabia'nın konağa gelip onun yaşantısına girmesiyle Peregrini kendini ve insanlık bilincini fark eder. Rabia da Peregrini'yi kendini geliştirecek Batıl bir tip olarak gördüğü için ona yakınlaşır ve ondan Batı musikisi ve değerleri hakkında bilgi alır. Romanda Rabia Peregrini'yi tanıdıkça ona karşı ilgisi artar hatta çocuk yaşta iken onunla evlenme planları yapar. *"-Hanımefendi, bir Müslüman kızı bir Hıristiyan'la evlenirse ne olur."* (s.143). Rabia'nın Peregrini'ye yakınlaşması Batı ve Batı değerlerini öğrenmesini sağlar. Romanın sonunda Rabia ile evlenerek Müslüman olan Peregrini, Sinekli Bakkal'a yerleşir ve Osman ismini alır. Romanda Peregrini Batılı bir tip olarak ele alınır. Batı'nın musikisi ve değerlerini Doğu ile birleştiren ve kendine yeni bir yaşam kuran Osman, oğlu Recep'in doğması ile Doğu ile Batı'yı birleştirmiş olur.

Kız Tevfik de norm karakterdir. Tevfik, küçük yaştan ibaret taklit yapmaya başlayan ve herkesin ilgisini çeken bir şahsiyettir. Dul annesi ile birlikte dayısı Mustafa Efendi'nin yanında kalan Tevfik, ihtiyarların ısrarına rağmen ne bir işte çırak ne de bir sanata girer. Fakat onun taklit etme yeteneği bütün mahallelinin dikkatini çeker.

"Sanatkârlık şöhreti pek erken, dayısının bahçesinde Ramazan geceleri Karagöz oynatırken başladı. Bu işten oğlana cep harçlığı çıkacağını hesap eden Mustafa Efendi itiraz etmedi." (s.13).

Karagöz ve ortaoyunu sergilemede çok yetenekli olan Tevfik, dayısının İstanbul Bakkaliyesi'nden karton ve kâğıttan Karagöz oyununa yeni kişiler ekler. Oyuna eklenen kişiler genellikle mahalle halkıdır. Mustafa Efendi'ye benzeyen bakkal, İmam'a benzeyen sarıklı ihtiyar, bir de eşi mahalle güzeli Emine, yeni eklenen karakterler arasındadır.

Tevfik, on dokuz yaşına geldiğinde İstanbul'da kadın rolünde (zenne) çıkan orta oyuncularının en meşhuru olur. Bu yıllarda dayısı ve annesini kaybeden Tevfik, tek başına kalır. Emine ile aralarında aşk yaşanmasıyla Emine'yi kaçıran Tevfik, yeni bir yaşama başlar. Tevfik, Emine'nin gönlünü Karagöz oyunu oynatmayacağı ve kadın kılığına girmeyeceğine dair verdiği sözle yapsa da bu sözünü tutmaz ve gizli gizli karısının taklidini yaparak arkadaşlarını güldürür. Bunu gören Emine ise Tevfik'ten ayrılarak babasının evine döner. Tevfik bu yönüyle sanatçı bir kişilik, dönemin sorunlarını ve yaratıcı bir ruhla gölge oyununa taşıyan yeni bir kimliktir.

Kız Tevfik romanda bir baba, bir eş ve sanatkâr kişi olarak ele alınır. Dönemin baskıcı yaşantısında kendi yaratıcılığı ile Karagöz oynatan Tevfik, Sinekli Bakkal'dan yola

çıkarak dönemin aksayan bütün yönlerini sahneye taşır. Bu yüzden durmadan sürgüne gönderilir ve baskı altına alınarak sindirilmeye çalışılır. Genel olarak Tevfik toplumsal psikolojiyi ustaca aktaran sanatkâr ruhlu biridir. O, yaşanan olayları sanatının bir kaynağı olarak görür ve bu yoldan sapmaz. Nitekim İkinci Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle memleketine kahraman olarak döner.

İkinci Mabeyinci Satvet Bey de norm bir karakterdir. Osmanlı Devleti'nin kendilik değerlerine bağlı, devlet adamlarını simgeleyen Satvet Bey, *"Yüzü ancak on dördüncü asır ressamlarından birinin tahayyül edebileceği bir İsa'ya benzerdi. İnsanlara kardeşlik ve iyilik yapmak için gökten yere inmiş bir hali vardı. Ruhu on yedinci asırda yaşardı. Kendisi ikinci Abdülhamit'in sarayına mensuptu. İkinci mabeyinci."* (s.191). Saray işlerini bir makine titizliği ile yapan Satvet Bey, sarayın mensupları içinde farklı gösterir. Saraya sadece yaptığı işler doğrultusunda katılan Satvet Bey sarayın yaşam algısından uzak kendi dünyasında yaşar. Bu yüzden sarayda hiçbir ahbabı yoktur. *"Fakat şahsiyetini, kalın perdeler arkasından hissedilen bir ışık gibi etrafına sezdirmişti.*" (s.191)

Eskinin geleneksel değerlerine bağlı olan ve evinde geçmişin değer ve kültürel simgesiyle yaşayan Satvet Bey, kitap okumayı seven, eski kitap ve saat koleksiyonu yapan biridir. Bu yönüyle saray halkından farklılık gösterir. Onun Doğulu mistik kişiliği Vehbi Dede, Rabia ve Peregrini'nin dostu olmasını sağlar.

Selim Paşa ve Sabiha Hanım da norm karakterdir. Rabia'nın Sinekli Bakkal Sokağı'ndan ayrılarak konağa gelmesi ve orada iyi bir eğitim alarak yetişmesi Selim Paşa ile Sabiha Hanım sayesinde olur.

Selim Paşa II. Abdülhamit döneminde Zaptiye Nazırlığı görevi yapan eski değerlere bağlı, görevini en iyi şekilde yapmaya çalışan sert mizaçlı biridir. Rabia'nın sesinden etkilenerek onun Vehbi Dede ve Peregrini'den ders almasını sağlayan Selim Paşa, döneminde Jön Türklerle büyük çatışmalar yaşamış padişaha bağlı biridir. Sinekli Bakkal'daki konakta oturan Selim Paşa, Kız Tevfik'i de çok sever onun sürgüne gönderilmesine engel olmaya çalışır.

"*Sakallı Selim Paşa'dır. Zalim bir hükümdarın Zaptiye Nazırı sıfatıyla vazifesi hem müşkül hem de naziktir… Resmi Selim Paşa'dan nefret eden halk, onun hususî hayatı hakkında söylenecek bir şey bulamazlar."* (s. 36-37).

İyi bir aile babası olan Selim Paşa, oğlu Hilmi'nin Batılı hayat anlayışına karşı büyük tezat teşkil eder. Hilmi'nin babası Selim Paşa'ya tezat oluşu baba ile oğlun sürekli eski-yeni, Doğu ve Batı çatışmasına neden olur.

"Paşa, tamamen eski zaman adamı… Samimi ve kendi ölçülerine göre namusludur. Saltanatı ilahî bir hak diye tanır ve padişaha muhalif olanı – kim olursa olsun-akrep gibi ezmeyi, zaptiye nazırının vazifesi telakki ederdi. Onu en çok çileden çıkaran şey "Genç Türk" lakırdısıydı. En keyifli olduğu akşam, mutlak bir Genç Türk'e sopa attırdığı, işkence ettiği, vapura koyup sürdürdüğü günün akşamıydı." (s.39).

Selim Paşa'nın saltanata bağlılığı ve saltanatı her şeyin üstünde bir güç olarak görerek bütün gücü ile bu davaya sarılması, etrafındaki insanlara korku verir. Nitekim kaç defa *"Hilmi'nin Genç Türk olduğunu görsem tabanlarını didik didik edecek bir falakaya çeker, sonra Fizan'a sürerim"* (s.39) diyerek bu düşüncesini dile getirir.

Selim Paşa'nın Genç Türklere karşı tavrı, oğlu Hilmi'nin Genç Türkler arasında olduğunu Jurnallemesiyle büyük bir trajediye dönüşür. Oğlunun Genç Türkler arasında olup olmadığını araştırmak için görevlendirilen Selim Paşa, Tevfik'in yabancı yayınları Fransız Postahanesi'nden kadın kişiliğinde çıkarırken yakalanması ile değişmeye başlar. Oğlunun Şam'a sürülmesi ve padişahın zulümlerini fark etmesi Selim Paşa'nın görevinden ayrılmasına neden olur. Romanda olumlu yönde saf değiştiren Selim Paşa, dönemin akıllı ve sağduyulu devlet adamlarını simgeler.

Sabiha Hanım'da norm bir karakterdir. Selim Paşa'nın karısı olan Sabiha Hanım, gelenek ve göreneklerine bağlı bir kadındır. Rabia'nın Vehbi Dede ile tanışıp kendini geliştirmesine olanak sunan Sabiha Hanım, duyarlı ve bilinçli bir kişiliğe sahiptir ve oğlu Hilmi ile kocası Selim Paşa'nın aralarını düzeltmeye çalışır.

2.3.1.7.3. Kart Karakterler

Romandaki kart karakterler, kahramanın kişisel macerasının olumlu yönde gelişmesine mani olan engelleyici kişilerdir. Bu kişilere roman içinde üstlendikleri fonksiyon açısından *"hasım kahraman"*lar (Bourneur-Ouellet, 1989: 153) da denir. 'Sinekli Bakkal' romanındaki kart karakterin en canlısı, Rabia'nın dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'dir. İmam Hacı İlhami Efendi, Vurun Kahpeye romanının kart karakteri Hacı Fettah Efendi karakterinin bir devamıdır. Romanda katı şeriatın temsilcisi olan İmam Hacı İlhami Efendi, Rabia'ya çocukluğundan beri dinin katı yönlerini aşılayarak onun dinin korkutucu ve ürpertici yönlerini görmesine neden olur. Rabia'nın kişisel macerasında İmam Hacı İlhami Efendi'nin sınırlayıcı ve tahrip edici yönü, onun bütün mahalle tarafından sevilmemesine neden olur. Çünkü İmam Hacı İlhami Efendi, mahallenin yobaz, sömürücü ve baskıcı kimliğidir.

"İmam! Şöyle bir bakılsa herhangi bir mahalle imamına benzer, fakat hakikatte o kendinden başka kimseye benzemez." (s.101).

İmam Hacı İlhami Efendi'nin sokakta hiç kimseye benzememesi, onun bedensel yapısından değil hayatı algılama ve yaşama katılma körlüğünden kaynaklanır. İmam Hacı İlhami Efendi'nin hayat algısındaki körlük, onun dinin sadece katı ve korkulu yönleri insanları ezmek için kullanmasından kaynaklanır. İmam Hacı İlhami Efendi'nin dini, kendi menfi çıkarları için kullanması ve insanı, sevgi ve barışa davet etmek yerine onlara cehennem korkusu salık vermesi, onun ötekileşen kimliğini yansıtır. Kur'an okuyup ve vaaz vererek mahalle halkı üzerinde baskı kuran İmam Hacı İlhami Efendi, dini insanları korkutma ve baskı altına almak için kullanır.

"İri yarı erkeklerin bile gıpta edeceği gür, kalın sakallı bir sesi vardır. Vaaz eder gibi şedit bir talakla konuşur, gündelik lakırdıları bile Kuran gibi tecvitle söyler, her elit onun ağzından "dallîn"deki elif miktarı çekilir." (s.100-101).

İmam Hacı İlhami Efendi'nin şeditli vaazları ve Kur'an okuyuşundaki ustalık, mahalle halkının onu yüceltmesine neden olsa da o, bu işi paraya dökünce sokak onun çıkarcı ve yozlaşmış kişiliğini fark eder.

"Defin ilmühaberi, nikâh izinnamesi almak için çekişe çekişe onunla pazarlık edenler ona pinti imam hasis imam der geçerler. Fakat küçük mescitte vaaza devam edenler, huzurunda biraz korku, biraz rahatsızlık hissederler." (s.11).

İmam Hacı İlhami Efendi'nin bir din istismarcısı olarak mahalle halkını kendi bilinç düzeyinde etkilemeye çalışması, onun cemaate sürekli dinsel dogmaları dikta emesi, yozlaşmış softa kişiliğinin bir göstergesidir. Ona göre insan için hayatta iki yol vardır. Bunlardan "*Biri cennete, biri cehenneme çıkar. Vaazlarında imam ikinci yolu daha parlak, daha canlı anlatır."* (s.11) cehennemleşen bir yüz olarak, insanı dinden soğutan İmam Hacı İlhami Efendi, sadece cehennemle ilgilenir. Cennet ile ilgisi ise fazla konuşmaz. İmam Hacı İlhami Efendi'nin için iyilik, yoksullara yardım, yalan söylememek gibi ahlakî değerlerin hiçbir önemi yoktur. Onun tek amacı, mahallede devamlı ahiret havası estirmektir. Onun bu yıkıcı kimliği kızı Emine'nin Kız Tevfik'e kaçmasında önemli bir rol oynar.

İmam Hacı İlhami Efendi, Rabia'nın çocukluğunu diğer çocuklar gibi yaşamasını da engeller. Rabia, dedesi İmam İlhami Efendi'den öğrendiği dini bilgiler doğrultusunda ilk önce oyuncak bebek yerine "*cennet ve cehennem denilen yerlerle aşina"* (s.24) olur.

Romanda cehennem ve cehennemin korkunç yönlerini anlatarak kendine bağlamaya çalışan softa tip İmam Hacı İlhami Efendi, dini ve gelenekleri kendi çıkarları için kullanan para düşkünü bir din simsarıdır. İlhami Efendi bu yönüyle romandaki Vehbi Dede'nin tam bir tezadıdır. Dini insanları bir araya getirerek mutlu etme yolu olarak gören Vehbi Dede'ye

karşın İmam Hacı İlhami Efendi dini insanlar üzerinde baskı ve korku yaratan bir güç olarak değerlendirir.

Rabia'nın annesi Emine de kart bir karakterdir. Kız Tevfik ile babasının istememesine rağmen evlenerek bir çocuk getiren Emine, sevgiden uzak kinci bir kişiliğe sahiptir. Çocukluk yıllarında dahi mahalle çocuklarıyla oyun oynamaya tenezzül etmeyen Emine, Tevfik'e aşık olduktan sonra onunla evlenip yeni bir yaşam kurmak ister. Emine'nin Tevfik'le evlenmesi, özünde baba baskısından kurtularak yeni bir yaşama başlama amacı taşır. Ancak Emine'nin babasının kişiliğinden irsiyet yolu ile aldığı kötü davranışlar, onun Tevfik ile olan evliliğinin mutlu gitmesini engeller.

"Ne yapsın, titiz ters ama gene Tevfik'e hâkim, kalbi kuru kafası dar, dili zehirli, fakat Tevfik henüz ona doymamış." (s.16).

Emine, kocasının babası gibi olması eve çalışarak para getirmesini arzular. Ancak Tevfik para kazanmakta ve aile idare etmekten uzak bir kişiliğe sahiptir. Bu yüzden Emine zamanla Tevfik'i babasından çok aşağı görür. Tevfik'in İstanbul Bakkaliye'sinde mahalleyi borç mal vermesi ve bunları tekrardan alamaması Emine'nin dükkânın idaresini eline almasına, Tevfik'i ise bakkalda çırak yapmasına neden olur. Emine'nin bakkalda Tevfik'e emirler vermesi, Tevfik'in karısı Emine'yi taklit etmesine neden olur. Emine'nin dükkândaki davranışları ve yatak odasındaki yaşantısının kocası tarafından taklit edildiğini görmesi onun Tevfik'ten boşanmasına neden olur. Emine'nin, Tevfik'e karşı kini, roman boyunca aktif bir güç olarak ele alınır. Nitekim Emine'nin soğuk ve kinci kişiliği, Rabia'nın onu terk ederek babası Tevfik'in yanına yerleşmesinde neden olacaktır.

"Kadın, çok zaman namazdan sonra ellerini kaldırıyor güya onu dinlemek için gökten inmiş bir Allah karşısında imiş gibi bağıra bağıra Rabia'nın nankörlüğünden, yüzsüzlüğünden, Tevfik'in edepsizliğinden, kendisinin mazlumiyetinden şikâyet ediyordu." (s.122).

Emine'nin kızı Rabia'yı bir anne şefkat ile kucaklamak yerine, ona beddualar etmesi, Rabia'nın annesini düşman güç olarak görmesinin başlıca nedenidir. Bu yüzden Rabia, annesi ile hep bir çatışma içindedir. Romanda Emine annelik içgüdüleri gelişmemiş bir kadındır. Sevgi ve hoşgörüden yoksun kinci bir kişiliğe sahiptir. Nitekim Rabia bu yüzden annesinin ölüm ve cenazesine kayıtsız kalır.

Selim Paşa'nın oğlu Hilmi de kart karakterdir. Hilmi, Batılılaşmayı ve özgürleşmeyi kendi değerlerine savaş açarak ulaşabileceğini düşünür. Jön Türklerin üyesi olan Hilmi, Padişahın uyguladığı baskıyı kırmak için kendine ve kendi değerlerine ötekileşir. Bu yüzden eskiyi temsil eden babası Selim Paşa ile müzik, idare, yaşam gibi konularda

durmadan tartışır ve Batı'nın değerlerini yüceltir. Hilmi, alafranga kişiliğiyle akıl ve özgürlüğü her şeyin üstünde tutar. Bu yönüyle Hilmi, yanlış Batılılaşma algısının kişileşmiş bir simgesidir. Yazar, Hilmi'yi romanda dejenere olmuş yeni Türk gençlerinin temsilcisi olarak ele alır.

"Mini mini zarif bıyıklar, kansız ince, azıcık dejenere bir sima" (s.50)

Hilmi'nin devlet yönetimine karşı başkaldırışı, körelmiş bilincin geçmişin bütün değerlerine karşı çıkmasına neden olur. Eğer romanda Hilmi sentezleyici bir kişiliğe sahip olsaydı, Rabia kadar güçlü bir karaktere sahip alabilirdi. Hilmi'nin alafranga ve dejenere olmuş kişiliği ve 'ben'liği, yazarın onu karşıt güçler arasına konumlandırmasında önemli yere sahiptir. Özellikle Hilmi'nin Batılı değerleri her şeyi üstünde ve sorgulamadan doğru olarak kabul etmesi, onu kendilik değerlerinden uzaklaştırır. Hilmi'nin eskiyi temsil eden babasıyla anlaştığı tek nokta, Rabia'nın musiki konusundaki yeteneğidir. Ancak babası Rabia'yı eski besteleri okumak için yaratılmış bir ruh olarak görürken Hilmi *" –Ne kontnalto… Ne zengin ses… Fakat nasıl yeksak… Nasıl Mısır Arabı gibi inleyerek okuyor… O, daimi legatondan mutlak onu kurtarmalı"* (s.51) diyerek ezginin Doğulu hocasını küçümser ve Garp müziğinin içinde fen bilimi olduğunu dile getirerek kendi medeniyetini küçümser.

" –Medeniyetiniz yok ki tahkir edeyim. Ziya Paşa'nın dediği gibi sizin tahkir ettiğiniz küfür diyarı mamureleri kesarelerle dolu; mülk-i İslam baştanbaşa virane…" (s.55)

Hilmi'nin kendi medeniyetini yok sayması, onun ötekileşmiş benliğinin geleneksel yaşama başkaldırmasına neden olur. O da bu yüzden yeni bir yaşamın tekrardan bu topraklarda kök salması için Batı'nın değerlerini savunur. Zayıf bir kişiliğe sahip olan Hilmi, kendi ideolojik düşüncelerini başkalarının üzerinden yürütür ve bu yüzden Kız Tevfik'i kullanmaktan geri durmaz. Bu yönüyle Hilmi, Batı'ya körü körüne bağlı, yenilik özlemi ile yanan, yanlış algılara sahip bir kişidir.

Dâhiliye Nazırı Zati Bey de kart bir karakterdir. Yozlaşmış ve çıkarcı kişiliği ile dönemin çürüyen devlet adamlarını simgeler. Kendi yerini güçlendirmek için insanları kullanmaktan geri durmayan Dâhiliye Nazırı Zati Bey, padişaha yanaşmak için Selim Paşa'nın oğlu Hilmi'nin Jön Türkler ile ilgisi olduğunu tespit eder ve bu durumu İkinci Mabeyinci Satvet Bey aracılığı ile padişaha bildirir. Zati Bey, çürüyen Osmanlı Devlet idaresinin baskıcı ve sömürü yönünün kişisel düzlemdeki temsilcisidir.

Padişah II. Abdülhamit de kart bir karakterdir. Toplumsal anlamda yaşanan baskı, padişahın iktidarı elde tutmak için yaptığı sıkı yönetim, insanların devlet yönetimi ile

çatışmasına neden olur. Bu yüzden II. Abdülhamit romanda despot, zalim acımasız olarak değerlendirilir.

Hilmi'nin arkadaşları olan Jön Türk Şevki ve Galip de kart karakterlerdir. Bu kişiler Batılı değerleri kendi değerleri üstünde gören ve dini, medenileşme önünde en büyük engel olarak gören sığ bilinçli kişilerdir. Yanlış Batılılaşmanın ürünü olan bu iki kişi, geleneksel ve kültürel değerlerin hayat sahnesinden atılıp yerine Batılı değerlerin getirilmesini ister. Adıvar bu kişilerin kimliğinde Batılılaşmayı yanlış algılayan Genç Türkleri eleştirir. Vehbi Dede'nin insanları din ve millet ayrımı yapmadan bütünleştirmesine karşı çıkan Şevki Bey, tekkelerin kapatılıp insanların iyilik ve kötülük arasındaki ayrımı kavramasından yanadır. Böylece insanlar, kendine zulüm yapan zalimlere gerekli dersi verecektir. Batı'nın insanı hoş görmeyen hatta insanlar arasındaki ayırımı körükleyen hayat anlayışı bu gençler sayesinde ele alınır. Yazar Genç Türklerin özgürlük, hürriyet ve medeni şekilde yaşama isteklerini olumlu istekler görse de hayatı ve geleneksel değerleri bir Batılı gibi yozlaştırmalarına karşı çıkar.

2.3.1.7.4. Fon Karakterler

'Sinekli Bakkal' romanı II. Abdülhamit döneminde bir sokağın yaşamını kendine dekor olarak ele almasından dolayı, sokakta yaşayan bütün insanlar bu dekorun içine yer alır.Sokaktaki yaşantısının gerçek bir yaşam alanına dönüşmesi ve dönemin sosyal yaşantısının gerçekçi bir şekilde olay örgüsüne yansıtılmasından dolayı fon karakterler oldukça fazladır. Romanda olumlu kişilikleri ile ülkü değerlerin ortaya çıkmasını sağlayan dekoratif unsur niteliğindeki Kız Tevfik'in dayısı Mustafa Efendi, Ebe Zehra, Selim Paşa Konağı'nın kâhyası, Bekçi Ramazan, Tulumbacıbaşı Sabit Beyağabey, Kanarya, Nejat Efendi, Mihri, Bilal, İkbal Hanım, Doktor Kasım Şinasi, Muharrem, Arif Bey, Behire Hanım, Miss Hopkins gibi kişilerdir.

Romanda olumsuz yönleriyle ön plana çıkan fon karakterler; Dürnev, Bayram Ağa, Kırmızı fesli askerler, saray halkı gibi kişilerdir.

Genel olarak romandaki fon karakterler toplumun bir kesiti olan Sinekli Bakkal Sokağı'nın dekorunu oluşturur.

2.3.1.8. İzleksel Kurgu

'Sinekli Bakkal', II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimi sırasında durumu korumak isteyenlerle değiştirmek isteyenler arasında yaşanan çatışmaları konu alan ve Türk toplumunu sadece dış görünüşüyle ve yaşam biçimi ile değil aynı zaman psikolojik dünyasıyla ele alan bir romandır. (Özçelebi,1998: 166) Yazar bu romanıyla bireysel konulardan toplumsal konular geçer ve yakın zamanın yeniden bir değerlendirmesini yapar. Eser, dramatik aksiyon açısından Türk toplumunu Karagöz ve Ortaoyunu sahnesinde

yeniden canlandırarak bir mahallenin ruhundan yeniden diriltilir. Böylece yazar, "*Sevdiği bir sokağı ve insanlarını anlatmak; bir Doğu-Batı bileşiminin"* (Naci, 2008: 29) yeniden kurarak senteze ulaşmayı amaçlar. Romanda temel kurguyu etkileyen değerler aşağıdaki *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	***Karşıt Güç/ Karşıt değer***
Kişiler Düzeyinde	*Rabia, Vehbi Dede, Peregrini, Kız Tevfik, Sabiha Hanım, Selim Paşa Rakım, İkinci Mabeyinci Satvet Bey.*	*İmam Hacı İlhami, Emine, Bayram Ağa, II.Abdülhamit, Zati Bey, Galip, Şevk ve Hilmi.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk ve Sevgi, Evlilik, Alaturka, Mevlevilik, Din, Bağlılık, Sadakat, Kendilik, Doğu, Müzik, Kadın.*	*Ötekileşme, Yozlaşma, , Alafrangalaşma, Batı, Ahlaki Çürüme, Siyasi Çatışma, Dini ve Sosyal Baskı.Korku*
Simgeler Düzeyinde	*Kur'an, İlahî, Sinekli Bakkal, Karagöz Oyunu Cennet, Selim Paşa Konağı, Tılsımlı Kuyu,, Rabia'nın Evi*	*Piyano, Kırmızı Fes, İstanbul, Saray, Cehennem, İmam Hacı İlhami'nin Evi, Şeytan, Zati Bey'in Konağı*

Tablo-12: '*Sinekli Bakkal' romanında vehim aynasına vuran gölgelerin değerler çatışması.*

2.3.1.8.1. Doğu-Batı Çatışması

'Sinekli Bakkal' romanında temel izleklerden biri Doğu Batı çatışmasıdır. Değişen dünya ve yaşam algıları karşısında kendi kimliği ve değerlerini sorgulayan ve nereye ait ve hangi değerlere sahip olduğunu kavrayamayan birey ve toplum, kainat aynasına yansıyan vehim ve korkular sonucunda aidiyet sorunu yaşar. Bu sorun toplumun kendi değer yargılarını yeniden gözden geçirerek çoğa ayak uydurma sorununu da beraberinde getirir. Ancak yerleşik algıların kuşatılmışlığı, geleceğin bilim ve sanatının ışığında okunamaması, yozlaşmış 'ben'liklerin bilincinde toplumsal bir travmaya dönüşür.

Halide Edip Adıvar, 'Sinekli Bakkal'da toplumsal ittifakın bozulması, toplumsal ve geleneksel kabullerin bütünlük arz eden yapılarının kırılıp yozlaşmasını birey ve toplumun Batı'nın değerlerini bir üstünlük görüp körü körüne kabul edilmesine bağlar. Bundan dolayı romanda Doğu ile Batı arasındaki çatışma, kendi değerlerine bağlı simgesel karakterli kişi ve yerler üzerinde verilir ve toplumsal algıyı mazinin ışığında yeniden tesis edilir.

Doğu-Batı çatışması, musikî, din, evlilik, gelenek görenek, yönetim biçimi ve kadın üzerinde verilir. Yazar, romanda bu izlekleri Doğu-Batı çatışmasını ve sentezi ortaya koymak için adeta dış bir koza gibi örer. Bu dış koza, romanın temel tezini oluşturur. Yazar,

bu temel tezden hareketle Rabia'yı, Peregrini ile evlendirir, Hilmi ile Selim Paşa'yı zihniyet açısından kavgalı hale getirir. Hatta Peregrini ile Vehbi Dede'nin, Doğu ve Batı'yı simgeleyen kişilikleri bu çatışmanın ortaya çıkması için derin bir şekilde ele alınır. *"Sinekli Bakkal'da ise kişiler belli bir toplumun kişileridir ve sevinçleri, acıları o dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarından soyutlanmış"* (Moran, 2005: 157) kişiler olmayıp simgesel derinlikleri vardır.

Doğu-Batı çatışması, Selim Paşa ile oğlu Hilmi Paşa arasında cereyan eden olaylar sonrasında ele alınır. Bu temel konu yeni ve Batı'yı temsil eden Hilmi ve arkadaşlarının kendi oluş ve kendine dönüşün en unsuru olan mukabele ve ilahî okumaları gerici görmeleri yatar. Hilmi bir Genç Türk olarak Batı'nın değerlerini bütün yönleriyle "üstün" görürken, Vehbi Dede, Selim Paşa ve Rabia, Doğu'nun bizi biz yapan değerlerini yüceltir.

Selim Paşa'nın, Doğulu değerlere karşı olumlu yaklaşımı, Batı'nın değerlerini bizden üstün tutan Hilmi ile çatışmasına neden olur. Rabia'nın sesini *"–Eski besteleri söylemek için yaratılmış bir ses"* (s.48) olarak düşünen Selim Paşa, oğlu Hilmi'nin *"Ne kontrelto… Ne zengin ses… Fakat nasıl yeknesak… Nasıl Mısır Arabası gibi inleyerek okuyor… O, daima leyalad on mutlak onu kırmalı!*" (s.51) demesi üzerine karşı karşıya gelir. Hilmi'ye göre Rabia'nın yeni ve keşfedilmiş olan sesi, Doğulu tek düze okumalar karşısında hiçbir ilerleme gösteremez. Bu yüzden Hilmi, Rabia'nın eğitimi için Peregrini gibi Batılı bir piyanisti Rabia'ya ders vermesi için uygun görür.

"Ben olsam Peregrini'yi hoca diye tutarım. İki sene de o ses bir mucize haline gelir. Kim bilir belki Avrupa sahnelerinde çıkacak bir "Prima Donna olur." (s.52).

Hilmi'nin, Rabia'nın sesini sadece Batılı bir hocanın öncülüğünde geliştirmeye çalışması, onun Batılı hayranı olmasının bir sonucudur. Nitekim bu teklif Doğulu değerleri temel eden Selim Paşa tarafından hoş karşılanmaz. Hilmi'nin, Batı musikisini *"Onu demek istemedim… Tabii size bu soktayı anlatmak müşkil, Avrupa musikisinin incelenişi nasıl tarif edeyim, zevkine varamazsınız ki…*" (s.53) diyerek savunması, müziğin bir kültürel simge çatışma kaynağına dönüşmesine neden olur. Nitekim Hilmi'nin *"Garbı Garp yapan musikileri… Onlarda hayat var, fen var…*" (s.54) demesi, Doğulu değerleri ve kendi musikisini hor gördüğünü gösterir. Yazar, Hilmi'nin, Batılı değerleri yüceltmesi, Selim Paşa'nın ise kendi musikisini ve değerlerini yüceltmek istemesi aile ve toplum içinde yaşanan Doğu-Batı çatışmasını neden ve sonuçları ile ortaya koyar. Selim Paşa, *"–Bir Müslüman milletinin ananesini medeniyetini neden her vesile ile tahkir ediyorsun."* (s.55) diyerek kendi değerlerini öteki görenlere karşı bir cevap verir. Romanda Selim Paşa, Doğu

medeniyetini ve değerlerini yüceltirken, Hilmi yanlış Batılılaşma algısı yüzünden yazar tarafından hor görülüp eleştirilir.

Doğu-Batı çatışması, Vehbi Dede ile Peregrini arasında hayat algısının farklı cepheleri yansıtmasında açısından da ele alınır. Peregrini, biri Batılı olarak, aklın ve düzenin simgesidir. İnsanın hayat karşısındaki acizliğini dile getirirken Vehbi Dede ise insan sevgisini ve ruhunu yüceltir. Buradaki Doğu-Batı çatışması, Batılı değerlerle Doğu değerleri arasındaki insan ve din algısını yansıtması açısından önemlidir. Vehbi Dede'nin mistik yönü ve ruh derinliği, insana verdiği önem ve dünyayı zıtlıların bir bütünü çerçevesinde görülmesi, onun Şarklı kişiliğini yüceltirken, Batı'yı Peregrini'nin hayatı ve dünyayı parçalayan, kötüyü ve yıkıcılığı ön plana çıkan kişiliğinde ele alır. Romanda Vehbi Dede'nin, Şeytan ve Allah'ın kainatta tek bir varlığın yasıması olduğunu belirtmesi; Şeytan'ın "*Cesaretini takdir et*" (s.77) diyen Peregrini'ye güzel bir cevaptır. Doğu ve Batı'nın din, insan ve hayat algısındaki farklılık Şeytan'ın insanın nefsini uyandırarak onun içindeki iyilikleri kötülüğe çevirmesi, Peregrini'nin akıl ile dünya ve kainatı çözümlemeye çalışmasında Batı'nın ilişkileri çıkar ilişkisi ile anlamlandırdığı vurgular. Oysa bunun karşısında Vehbi Dede, Doğu'nun mistik hayat anlayışı ve ruh ve kalp bütünlüğünü;*"iyi-kötü, güzel-çirkin, Allah-Şeytan"* (s.79) gibi tezatları birleştirerek yüceltir. Vehbi Dede'nin, Doğu'nun değerleri yücelik algılamalarının merkezine koyarak önemli kılması, onu Batı'nın parçalanmışlığını temsil eden Peregrini ile karşı karşıya getirir. Peregrini, Şeytan'ı bir başkaldırı ve sürçme sebebi olarak görür, Vehbi Dede ise bu durumu zıtlıkların bütünlüğü olarak tanımlar. Rabia'nın bu çatışmada Vehbi Dede'nin değer yargılarını benimsemesi, Doğu-Batı çatışmasında dengenin Doğu lehine sonuçlanmasını sağlar.

Doğu-Batı çatışması, toplumsal düzenin bozulması sonucunda simgesel değerler üzerinden verilir. Yazar, Garp musiki, mimari ve yaşam biçimini Doğu'nun değerlerinden farklılık göstermesini Batılı müzik ve mimarinin iç derinliğine, estetiğe ve bağlı olmasına bağlar. Doğulu değerleri bir ahengi ve iç bütünlüğüne sahip olduğunu dile getiren Adıvar, Batı'nın içsel bir bütünlüğe ulaşmadığını ve bu yüzden de Doğulu değerlerle Batılı değerlerin çatıştığını belirtir.

Sonuç olarak romanda Doğu-Batı çatışması bir medeniyet problemi olarak ele alınır ve Türk toplumunun kendi değerlerini Batılı değerlerle birleştirerek üstün bir medeniyete ulaşmasını savunur.

2.3.1.8.2. Kadın

Kadın, toplumun değişim ve dönüşümünde önemli bir yere sahiptir. Halide Edip Adıvar da bunun bilincindedir. Bu yüzden romanlarında kadını toplumsal alanda yaşanan değişimleri yansıtması ve kültürel değerleri kendi benliğinde içselleştirmesi açısından

önemli bir sosyal değer olarak görür. ‘Sinekli Bakkal’ romanında kadın ve kadın psikolojisi, geçiş döneminin sorunlarını içerir. Romanda kadın, Emine, Sabiha Hanım ve Rabia’nın kişiliğinde ele alınır iken Kanarya kişiliğinde ise kadının saray hayatı içindeki kuşatılmış benliği vurgulanır.

Sabiha Hanım iyi bir eş ve iyi bir anne olarak, dönemin melek yüzlü kadını simgeler. Kocasının görevinden dolayı Sinekli Bakkal Sokağı’nda iyi bir yaşam süren Sabiha Hanım, Selim Paşa Konağı’nın idaresini elinde tutarak ailesinin bir bütünlük içinde yaşamasını sağlar. Ancak oğlu ile kocası Selim Paşa’nın çağdaşlaşma ve yaşam algılarındaki farklılık, Sabiha Hanım’ın, bir kadın olarak sürekli kocası ile oğlunun arasında kalmasına neden olur. Hilmi’yi Selim Paşa’nın zulumünden korumaya çalışan Sabiha Hanım, bu yönüyle kadının annelik rolünü yücelterek aile içindeki rolünü kavramamızı sağlar. Ayrıca bilgili ve iyi eğitim almış olması, geleneksel kadın kimliğinin özünde kendini hayatın akışına uydurduğunu da gösterir. Yazar, Sabiha Hanım’ın kişiliğinde aile içinde kadının rolünü sorgulayarak, kadının siyasî, sosyal ve kültürel değerler açısından ataerkil yaşam algısı içinde olumlu yönde katkı sağladığını vurgular..

Geleneksel kadın kimliği ve toplumdaki rolü evlilik, çocuk doğurma, karı-koca ilişkisi gibi değerler üzerinden irdelenir. Yazar, Rabia ve Dürnev gibi yeni nesil kadınların kimliğinde ise yeni kadın imgesini değişip dönüşen yaşam içinde bir sentez oluşturmaya çalışır. Geleneksel yaşam içinde kadının sadece çocuk doğuran ve evinin işini gören bir meta olarak görülüp evin içine hapis edilmesi, Rabia ve Dürnev’in dışa açılan yeni kadın kimliğinde toplumsal alanda kadının rolleri değişim başladığını imler. Hatta kadın dönemi itibariyle kimliksel açıdan değişmekle kalmaz aynı zamanda toplumsal anlamda da yeni roller üstlenerek sosyal yapı tarafından kimlik değişimi onanır. Yeni kadın imgesinin toplum içinde genişleyen yeni rolleri, eskinin yozlaşmış yaşam algısı içinde yeni bir çatışma alanı da açar. Nitekim yeniyi benimseyen ve bu değerleri her şeyin üzerinde tutan Hilmi ve arkadaşları, devletin çürümesi, geri kalmasını kendini yenilemeyen kadınları bağlar.

“ –Devleti çeviren çarklar, sokaktaki, cemaat hayatı çürümüş kadınlarımız…” (s.57) Annesi sözünü kesti:

−Kadınlara neden bidüziye hücum ediyorsun?

−Niçin etmeyeyim? Sade zevke, çocuk doğurmaya mahsus birer alet… Hangisine insan diyebiliriz? Zincirleri altında bile olsa, kendileri birer esir.” (s.57).

Yazarın kadının bireysel ve toplumsal özgürlüğünün geleneksel yaşam içinde sömürülmesine karşı gösterdiği tavır, dönemin kadın algısına yönelik sert bir eleştiridir. Kadının, sadece çocuk doğuran bir varlık olarak görülmesi, kadının bir metaya dönüşmesine

neden olur. İnsanî özü ve yaratıcılığını yitiren kadının, toplumsal yaşamdan uzaklaşarak evin ve ataerkil yaşamın sınırları içinde hapsedilmesi, yeni dünyanın kabul edemeyeceği bir durumdur. Bu yüzden yazar, kadını evin dışına çıkartarak, ona sokağın, konağın ve sarayın kapılarını açar. Rabia, yeni kadının bir imgesi olarak kendi evinin dışına çıkar, yeni sosyal ortamlara girer. Böylece kötü yönde kronikleşen kadın algısı, yeni bir algıyla bireysel yaşamdan toplumsala yaşama doğru kayar. Rabia'nın kendi bireysel ve sıradanlaşan yaşam alanından uzaklaşıp Selim Paşa Konağı'na gelmesi, onun konağı kendi bireysel özgürlüğü çerçevesinde ahiret havasından çok uzak bulmasına, dinin sadece cennet ve cehennem korkusundan ibaret olmadığını anlamasını sağlar. Sokağın kendi içinde bir makine gibi işleyen ve toplumsal anlamda bir çeşni bütünlüğü özelliği gösteren geleneksel düzen ve yaşamı, Selim Paşa Konağı'nda bireyin kendi sınırlarını keşfetmesiyle büyük bir olanaklar imkânına dönüşür. Rabia'nın konakta, Vehbi Dede ve Peregrini gibi hocalardan ders alarak kendi geleneksel kadın rollerine sadık kalarak kendini yetiştirmesi, dönemin kadın sorununa temel çözümünü de ortaya koyar. Rabia'nın din eğitiminin dışında aldığı eğitim ve gördüğü yeni sosyal algılama değerleri (musiki, edebiyat, Arapça vb kadın erkek ilişkisi, sosyal yaşam algısı) kendi bireysel kimliğini kazanması, ona toplumsal alanda yeni roller ve yaşam alanı açar. Yazar, Rabia'nın bireysel ve toplumsal olarak yeni kazanımlar elde ederek kendi gerçekleştirmesini, Türk kadınının imkân verildiğinde kendisini nasıl yenileyip toplumun işleyişine katıldığını belirtir. Kendini gerçekleştirerek ataerkil yapının darlaşan yaşam algısını kıran Rabia, genç bir kadın olarak mahallede yeni bir kadın imgesi olur.

Romanda Rabia'nın Sait Beyağabey'in saldırısına karşı takındığı tavır, yeni ve bilinçli kadının kendi yaşam alanları ve özgürlüğü için verdiği ilk direniştir. Nitekim Rabia, mahallede eriyen kadının kimliği ile evinin dışına çıkarak, sokağın ve sokakta yaşanan yaşamın gerçek bir unsuru olur.

"Kız Sinekli Bakkal'ın erkek dünyasına meydan okuyan bir boynak gibiydi. Fakat onlar da aralarında bir delikanlıyı ona eş olabilecek kadar yürekli bulamıyorlardı." (s.134).

Rabia'nın mahallede yeni bir rol üstlenerek konikleşen geleneksel kadın kimliğinin rollerini yıkması, toplumun değişen ve değişmekte olan kadın anlayışını kavranmasına neden olur. Yazar, Rabia'nın kadınlığını erilleşen kimliği ile güçlendirdikçe, Rabia, toplum tarafından daha fazla benimsendikçe yeni birleştirici roller üstlenir.

"Gerçi bu kıza bu da söylenebilirdi. Onun kalın sesinde, dik kafasında yetişmiş bir erkeğin müvazenesi, kudreti vardı. "... Mütemadiyen cinsiyetini teşhir eden, cinsiyetini istimrar etmeye çalışan kadınlardan o, ne kadar başkaydı." (s.139)

Rabia'nın cinsiyetinin rollerinden sıyrılarak ataerkil söylem içinde kendine yeni varlık alanları bulması, geleneksel kadın algısının mutlak cinsel istismardan kurtulması gerektiğine bir göndergedir. Yazar bunu, kadının cinsel bir meta olarak algılandığı sürece toplumsal algıları yıkmasının mümkün olmadığını vurgulamak için yapar.

Halide Edip Adıvar, kadını Doğu ile Batı'yı sentezleyen bir güç olarak da görür. Feminist bir bakışla kadına yeni düzen içinde yeni görevler veren yazar, kadını kendilik değerleri ekseninde medenileşmenin en önemli unsuru olarak görür. Rabia'nın bir kadın olarak Müslüman ve Hıristiyanlık değerlerini bir insanî öz etrafında birleştirip mutlak sevgi ve birleşmeye ulaşması, yeni kadın algısının toplumu gerçek anlamda geleceğe taşıyabileceğini gösterir.

Yazar, genel olarak kadına ataerkil yaşam içinde yeni roller verilmesini belirtir ve ve toplumun bu sayede kendini yenileyip yaratıcı atılımlar yaparak çağa ayak uyduracağını dile getirir. Ancak bunu yaparken kadının, anne, eş gibi geleneksel rollerini de asla ihmal edilmemesi gerektiğini vurgular.

2.3.1.8.3. Evlilik ve Yeni Yaşam

Halide Edip Adıvar, toplumun sağlıklı bir şekilde büyüyüp gelişmesinde evlilik kurumuna çok büyük görevler düştüğünü farkındadır ve bunu romanlarında ısrarla vurgular. Yazar, mutlu evliliği, aşk ve fikir evliliğine bağlar. Yazara göre evliliğin sadece aşk üzerine kurulması yanlış bir düşüncedir. Ona göre uzun ve sağlıklı evliliklerin için aşkın yanında mutlak fikir birlikteliğinin de olması gerekir. 'Sinekli Bakkal' romanında evlilik; Kız Tevfik ile Emine, Kanarya ile Necat Bey ve Rabia ile Peregrini'nin evlilikleri üzerinden ele alınır.

Emine ile Kız Tevfik'in evlilikleri geleneksel yaşam algısının baskıları yüzünden mahallenin yardımıyla gerçekleşir. İmam Hacı İlhami Efendi'nin baskıcı ve otoriter kişiliği, kızı Emine'nin yaşamı üzerinde büyük baskı kurmasına neden olur. Bu yüzden Emine, babasının baskısını kırmak ve yeni bir yaşama başlamak için Kız Tevfik ile evlenmeyi tasarlar. Lakin Kız Tevfik'in Karagöz ve Ortaoyunu sanatçısı olması, onu tedirgin eder. Ancak bu durum Emine ile Tevfik arasında aşk yaşanmasına mani olmaz. Birbirini seven iki genç Emine'nin babası razı olmamasına ve aralarında fikir ayrılıklarına rağmen evlenir.

Adıvar, evlilik sorunsalında en büyük probleminin kadın ve erkeğin ailelerinin evlilik arzusunda karşı çıkmasında görür. Adıvar, kadın ve erkeğin her ne kadar özgür iradeleri ile evlenmeleri yanında olsa da, anne ve babanın rızası olmadan yapılan evliliklerin her zaman sorun olacağını vurgular. Emine ile Tevfik'in hayatı algılama ve yaşam biçimleri farklı oluşu, bu çiftin evlilikleri üzerinde karabulutların dolaşmasına neden olur. Nitekim sadece aşk üzerine kurulan bu evlilik, aralarındaki aşk ve sevginin azalmasıyla mutsuz bir

evliliğe dönüşür. Evliliğin mutsuz bir yaşama dönüşmesinin altında, ortak yaşamın bireyselleşmesi vardır. Nitekim Tevfik, bireysel özgürlüklerini dışa vurdukça, Emine ile arasında uçurum artar ve bu evlilik nihayetinde son bulur. Bu evliliğin kötü gidişinde en büyük zararı Rabia görür. Rabia, bu mutsuz evliliğin bir ürünü olarak, her zaman baba ve annesinin eksikliğini hisseder. Yazar, Emine ile Tevfik'in evliliğinde mutsuzluğun kaynağını, evliliğin sadece bir aşk idare edilebileceği sanısına bağlar. Ancak evlilik sadece aşk ile değil aynı zamanda yaşam ve fikir birlikteliğine bağlıdır.

"Köşe başlarında yolu beklenen İmam'ın kızı başka, bakkal Tevfik'in karısı Emine başka. Tevfik bunu çabuk anladı. O beyaz yüzde kalbe çarpıntı veren ince pembe dudaklar, şimdi vırıltıyı, dırıltıyı yüksek sanatlar derecesine çıkaran ailesi bir ağız." (s.16).

Evliliğin fikir ve yaşam ortaklığından uzak olması, çift arasındaki aşkın bitmesiyle vırıltıya ve dırıltıya dönüşür ve her iki taraf için de çekilmez bir hale gelir. Yazar, dünyaya bakış açısında farklılıklar olan kişilerin yaptığı bu türlü evlilikleri, günü kurtarmak için gelecek düşünülmeden yapılmış evlilik olarak görür.

Adıvar' göre evlilik, aşk ve fikir birlikteliğine dayandığı sürece mutluluk yaratır. Peregrini ile Rabia'nın evlilikleri bu türden bir evliliktir. Doğu'yu temsil eden Rabia ile Batı'yı temsil eden Peregrini'yi evlenmesi evrensel anlamda bir zıtlıların bir uyum içinde birleşerek senteze ulaşabileceğini gösterir. Romanda Rabia, doğunun kendilik değerlerini kendi benliğinde içselleştiren bir kadın olarak, Peregrini'yi kendine koca olarak düşünür. Ancak bunu yaparken geleneksel yaşam algısından da taviz vermez. Yazar, Rabia ile Peregrini'nin evliliklerini kültürel, toplumsal ve bireysel boyutlarıyla bir senteze ulaştırır. Böylece Doğu ile Batı'nın özünde ne kadar birbirine benzediklerini ortaya konur. Rabia ile Peregrini yapmış oldukları evlilik sayesinde Doğu ile Batı arasında kopmaz bir bağ kurulur ve Müslüman dünya ile Hıristiyan dünya tekrardan ortak bir yaşam alanında birleştirilir.

Rabia'nın evliliğe bakışı ilk yıllarında geleneksel baskıların ve algıların altında bir yol bulmaya çalışılan sorun olarak görülür. Rabia, aydınlık bilinci ile karşıt değerler düzlemi olan kültürel ve dinsel çatışmayı evlilik ile eritmeye çalışır ve bu yüzden Peregrini'ye olan ilgisini geleneksel normlara uygun bir hale sokmaya çalışır. Bu yüzden Sabiha Hanım'a; "*Hanımefendi, bir Müslüman kızı, bir Hıristiyan'la evlense ne olur"* (s.143) sorusunu sorar. Bu soru onun ilerde yapacağı evliliğin temelini oluşturacaktır. Ancak Sabiha Hanım'ın bu soruya *" –Ne tuhaf sual kızım. Bir şey olmaz. Çünkü kimse nikahlarını kıymaz. Çünkü şeriat bırakmaz.*

–Fakat şeriatı dinlemeseler, evlenseler…

−Mahalleli ikisini de taşa tutar." (s.143) olarak verdiği cevap toplumsal anlamda evlilik sorununun açmazlarını ifade eder. Geleneksel normların evlilik karşısındaki sertliği, Rabia ile Peregrini'nin evlenmesi ile çözülür. Rabia, Peregrini'nin evlenme isteğini, Peregrini'nin Müslüman olup Sinekli Bakkal'da yaşaması ile kabul eder. Bu durum romanda geleneksel normların yıkılmaz bir güç olarak kişileri etkisi altına aldığını gösterir.

Romanda evlilik anlayışı harem ve saray kadınları etrafında da eleştirir. Halide Edip, saray hareminde sürülen evlilikleri, kadını toplumsal alandan soyutladığını için yer yer eleştirir. Sonuç olarak romanda evlilik sorunu, kişiler, sınıflar ve toplum arasında yaşanan çatışmaların bir unsuru olarak ele alınır.

2.3.1.8.4. Aşk ve Sevgi

"Nurunun en parlak, en ezelî olduğu bir yer,
sırrının makesi bir tek şey vardır: Aşk!
Aşk bes, bakî heves!" (s.79)

Halide Edip, aşk ve sevgiyi, insanı birbirine bağlayan, kişileri kendi benliklerini tanımasına yardımcı olan dönüştürücü bir güç olarak ele alır. 'Sinekli Bakkal'da sevgi ve aşk, kültürel, toplumsal ve dinsel etkilerin üzerinde birleştirici bir güç olarak karşımıza çıkar ve insan sevgisi, anne sevgisi, çocuk sevgisi ve bireysel aşklar insanları ortak bir noktada buluşturan evrensel bir edim olarak görülür.

Adıvar, aşk ve sevgiyi, sıradanlaşan yaşam algılarına başkaldırmasına kaynaklık eden bir güç, edim olarak görür. Emine'nin Tevfik ile olan aşkı, aşkın insanı nasıl bireyselleştirip özgürleştirdiğini gösterir. İmam Hacı İlhami'nin baskıcı kişiliğinin etkisi altında büyüyen Emine, Tevfik'e olan aşkı yüzünden babasının Tevfik'le evlenme itirazına karşı gelir.

"Bu iki hisse başka başka sebeplerle, esasen kafes arkasından, kapı aralığından devam eden Emine-Tevfik münasebetini körükledi." (s.14*)…"Her şeye rağmen hala bu kadına bu kadar şiddetli tutkun olmasa, çoktan başını alıp oyunculuğa dönecekti."* (s.16).

Tevfik'in, Emine'ye olan tutkusu, Emine'nin Tevfik'e olan aşkı, bu iki gencin birbirlerine sadık kalmasına neden olur. Ancak Tevfik'in daha sonra Oratoyunu'nun karakteri olarak zenne kılığında Emine'yi taklit etmesi, aralarında aşkın bitmesine neden olur. Tevfik'in, Emine'ye Karagöz ve Ortaoyununu bıraktığına dair söz verdiği sözü tutmayarak onu mahallede herkesin diline düşürmesi, aralarındaki aşkı ve sevgiyi bitirir. Nitekim aşk ve sevgi fedakarlık ister. Tevfik'in verdiği sözü tutmayarak, Emine'ye ihanet etmesi, aralarındaki aşk ve sevgiyi bitirir.

Yazar, aşk ve sevgiyi ahlaklı bir edim olarak görür, aşk ve sevgi ahlakını fedakarlık duygusuyla perçinler. "*−Aşk ahlakı! Kim bilir belki istikbalde insan müesseselerinin nizamı*

o olur." (s.213). Romanda Emine ile Tevfik, Rabia ile Peregrini arasında yaşanan aşkı, ahlaki ve geleneksel normların çerçevesinde ele alır. Emine'nin babasının sözünü dinlemeyerek bir aşk evliliği yapması, geleneksel normların dikkate alınmadan yaşanan aşkların nihayetinde mutlu bitmeyeceğini gösterir. Oysa Rabia, gerçek aşkı arayan ancak mantığını da kullanmaktan geri durmayan bir kadındır. Aşkı, kalp ve aklı ile yaşamayı arzulayan Rabia, bu yönüyle mutlu aşkın kapılarını aralar.

Adıvar, aşk ve sevgiyi, insan hayatını düzenleyen en önemli değer olarak görür. Bu yüzden Peregrini ile Rabia'nın aşkı, toplumsal ve kültürel algıların yeniden düzenleyici ve sentezleyici gücü olur. Romanda Batı'yı simgeleyen Peregrini, Rabia'ya duyduğu aşktan dolayı dini, yaşadığı yeri ve ismini değiştirir ve kendine yeni bir yaşam kurar.*"–Rabia, Rabia dinin dinim. İstediğin yerde, istediğin gibi yaşamaya razıyım."* (s.309). Aşk ve sevgi, sayesinde farklılıklarını iki bedenden bir evlilik çatısında birleştiren yazar, sevgi ve aşkın hiçbir zaman günah olmadığını belirterek, aşk ve sevgiyi mutlulukla taçlandırır.

"Sevmek hiçbir zaman günah değildir. Sebebi vücudumuz bu…" (s. 236).

Severek dünyanın mutlu bir yere dönüşeceğini vurgulayan yazar, insanı insan yapan en büyük değerin aşk ve sevgi olduğunu belirtir. Nitekim ona göre aşk ve sevgi bireyi diğer insanlara yaklaştıran bir güçtür. Yazar, aşk ve sevgi edimiyle kültürel ayrışma ve çatışmaları ortadan kaldırır.

2.3.1.8.5. Sentezleyici Değerler Bütünü: Din ve Müzik

Din, insanların yücelik algısını değiştirip dönüştürdüğü gibi kötü niyetli kişilerin öncülüğünde yıkıcı bir algıya da dönüşür. Evrensel açıdan insanlara ahlaklı olmayı ve insan sevgisini salık veren din, kişinin dünya ve yaşam algısına göre anlam kazanan kutsal bir değerler bütünüdür. Nitekim insan, yaratıldığından beri bir şeylere inanma ihtiyacı duyar. Dinin insanları birleştirme ve zıtlıkları odak bir noktada eritme anlayışı, bireysel algıların art niyetli arzuları yüzünden yıkıcı bir güce de dönüşür. 'Sinekli Bakkal' romanında İmam Hacı İlhami Edendi dini, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan yozlaşmış bir kişidir. İnsanları cennet ve cehennem korkularıyla baskı altına alarak onların din duygusunu sömüren ötekileşmiş kişi, dinin yücelik algılarını tahrip ederek kişilerin kendilik değeri olan dine karşı soğumalarına neden olur.

"Cemaate telkin etmek istediği vaazlar bıçak gibi keskindir. İnsan için hayatta iki yol vardır. Biri cennet, biri cehenneme çıkar. Vaazlarında imam ikinci yolu daha parlak, daha canlı olarak anlatır." (s.11).

Dinin insanları korkutmak için kullanılması ve birleştirici gücünden uzaklaşarak kişileri ve yaşamları ayrıştırması, dinsel öğretilerin yozlaşmasına neden olur. Hoşgörü ve insanca yaşamak yerine cehennemin dayanılmaz korkunçluğunun mahallenin bilincinde

devamlı diri tutulması, bireysel ve toplumsal anlamda dinin uzlaştırıcı misyonunun yok sayılmasına neden olur.

Halide Edip Adıvar, dinin korku aracı olarak kullanılmasına karşı çıkar ve dinin zıtlıkların bütünü, hoş görü ve sevgi olarak algılanmasını ister. Romanda Mevlevî şeyhi Vehbi Dede, farklı kültür, din ve yaşam biçimlerini dinin hoşgörü ve insan sevgisinde eritmeye çalışır. Böylece din sadece para için insanların sömürülüp korkutulduğu bir olgu olmaktan çıkarak, dünyanın simgesel anlamda cennet olmasına hizmet eder. Adıvar'a göre insanın dünyadaki yaşantısı zıtlıkların bir bütüne ulaşmasıyla güzelleşir. *"Sinekli Bakkal'da İslamiyet bir yaşayış şekli olarak, bir felsefe ve huzur kaynağı olarak, insanları birleştiren mutlak bir değer halidir."* (Enginün, 1995: 36). Bu açıdan din ve tasavvuf anlayışı insan ve yaşam algısını tezatların bir birlikteliği olarak aynanın içindeki gölgeler gibi birbirini tamamlar. "*Kâinatta ne vars hepsi vehim ve hayal, yani aynalara vuran akisler ve yahut gölgeler."* Molla Cami'e ait olan bu beyitin merkez aldığı insan, evren ve din algısı, insanları ortak bir aynada farklılıklarını kaldırarak bir gölgeye dönüştürür. Bu gölge, iyi-kötü, çirkin-güzel, Müslüman-Hıristiyan ayrımı yapmadan insanlara can verir ve onları bir aşk dehlizi içinde birleştirir.

"İyi-kötü, güzel-çirkin, Allah-Şeytan bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasında kendi kendi halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmek olan bir kudret var. Hepsi aynı nurun gölgesi, hepsi aynı ilahî ressamın kullandığı başka başka boyalardır." (s.79) .

Vehbi Dede'nin din algısı, Peregrini gibi Batı'nın akıl ile varoluşu sorgulayan parçalanmış bilinçleri hayrete düşürür. Çünkü Batı'nın din anlayışında parçalanmışlık ve düşüşün trajikliği vardır. Yazar, Vehbi Dede'nin insan ve din anlayışıyla bütün insanları hangi dine mensup olursa olsun ortak kaderin unsurları yapar. Sonuç olarak Adıvar, olumlu ve birleştirici gücüyle dini yüceltir ve dinin yozlaştırılmasına karşı çıkar. Ona göre din bütün insanları ortak kurtuluşa götürecek bir güçtür. Evrende herkes bu gücün sayesinde yönünü bulacaktır.

Farklı kültürlerin büyülü ve birleştirici gücü olarak ele alınan müzik, insanları ortak noktada buluşturan bir güçtür. Müzik, simgesel anlamda kişi ve toplumun reflekslerini yaşam biçimini ve algılarını yansıtır. Rabia'nın geleneksel anlamda sürdüğü yaşam, onun klasik müzik aletlerini öğrenip, buna uygun bir üslup geliştirmesiyle kendiliğe dönüşür. Adıvar, Doğu ve Batı'nın ortak değerler bütününde buluşması için Peregrini'ye Batı'nın müziğini Rabia'nın kimliğinde eritmesini sağlar. Ney, kanun, def, vb. Türk müzik aletleri, Rabia'nın Mevlit ve ilahî okumalarında ona zenginlik katarken Peregrini'den öğrendiği ve

Batı müziğine ait olan çok sesli çalgı ve nağmeler, onun Doğu ile Batı kendi kimliğinde sentezini sağlar.

Peregrini yazarın derin boyutlarıyla ele aldığı bir tiptir. Tek uğraşı müzik olan Peregrini, piyanosu ile Batı müziğini topluma sevdirmeye çalışır. Nitekim Rabia'nın yaşamında yeni ufuklar Peregrini'yi tanıdıktan açılır. Vehbi Dede'den aldığı musikî ile Peregrini'den öğrendiği şeyleri birleştiren Rabia, müzik anlayışı açısından yeni bir tarz yansıtır.*"Musikî beğenisinin ve fikirlerinin yoğun olduğu Sinekli Bakkal'da Vehbi Dede ve Rabia'nın kişiliğinde Doğu; Peregrini (Osman) , Nejat ve Arif yolu ile Batı musikisi işlenmiştir."* (Güntürkün, 2005: 44). Romanda musikî, Doğu ile Batı'nın değerlerini birleştiren büyük bir sığınaktır. Bu sığınakta kişiler kendi iç dünyalarının sesini duyarak evrensel olana ulaşır.

Halide Edip, musikinin fikir açısından önemli olduğu gibi deruni duyguları da içten bir duygu ile dile getirmesi böyle sanatta Garp ve Doğu arasında ayrımın ortak bir noktada buluşacağını belirtir.

2.3.2. Yolpalas Cinayeti

2.3.2.1. Romanın Kimliği

'Yolpalas Cinayeti' adlı roman Halide Edip Adıvar'ın içerik ve teknik yönden kendini yenilediği bir romandır. Halide Edip bu romanla bireyselden toplumsala doğru bir kayış gösterir. Romanda Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanları, Kurtuluş Savaşı ve yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları realist bir şekilde ele alınır. Yazarın realist bir yaklaşımla toplumun aksayan yönlerini ortaya koyduğu *"Yolpalas Cinayeti, satır arasına dokundurmalarla, yaklaşan faşizm tehlikesine karşı uyarı iletisi gibidir. Bu kısa ama özlü romanın yeni zenginleri tasvir eden sahneleri, bu kişilerin bir alt tabakayla ilişkileri gerçekten çok canlı ve sosyolojiye açıktır."* (İleri, 2001: 143). Halide Edip, Türk toplumunun yaşadığı değişim ve dönüşümler sonrasında, kendi öz değerlerini yitirerek, metanın esiri olmasını, yaşanan sınıf çatışmalarını, sosyal adaletsizliği ele aldığı bu romanında bir cinayetin anatomisini ele alır. Roman bu yönüyle aynı zamanda bir polisiye romandır.

5 Ağustos 1936 yılında Yedigün dergisinde tefrika edilmeye başlanan roman, döneminde büyük bir ilgi uyandırmıştır. Yedigün dergisi eserin tefrika edileceğini ilanla duyurur. *"Halide Edip romanını, değer bilen okuyucularına Yedigün sayfalarında sunma imkânını bize vermiş bulunuyor. Türk edebiyatının bu hakikaten edip romancısı Avrupa'da yazdığı son romanının ilk müsveddelerini gönderdi. Pek yakında bu sayfalarda zevkle bedîî heyecan ürpermeleriyle okuyacaksınız. Cümlesi bu romanın Türk edebiyatında bir merhale olacaktır."* (Yedigün, 1936: 21). Eser, ilk tefrikadan sonuna kadar "Büyük Realist Roman" başlığı altında yayınlanmıştır. 1937 yılında ise Ahmet Halit tarafından *"Realist Roman"* alt başlığı ile basılan eser, Atlas Kitabevi ve Özgür Yayınları tarafından baskıları yapılmıştır. Biz bu çalışmada Özgür Yayınları'nın 2003 baskısını kullandık.

2.3.2.2. İsimden İçeriğe

Toplumsal anlamda yaşanan değişim ve dönüşümler bireyin düşünsel dünyasını tahrip ettiği toplumsal belleğinde sarsılmasına neden olur. Türk halkının yaşadığı bunalımlı yıllar ve arkasından kurulan yeni Türk Cumhuriyeti, geçmişin iyileşmez yaralarını bir kader olarak yaşamaya devam eder. Osmanlı burjuvazisinin değişen siyasal ve politik erkle çözülmeye başlaması, Türk toplumunda sonradan görme burjuvanın oluşmasına neden olur. Yeni elit kesim, düşünsel anlamda sığ bir bilinçle toplumu kendi çıkarları doğrultusunda sömürür. Bu bir bakıma, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yaşadığı sosyal ve sınıfsal çatışmaların Cumhuriyet Türkiyesi'nde tevarüs etmesine sebep olur. Eskinin tevarüs eden yozlaşmış, aksayan yönü, toplumda çatışmalara, sosyal adaletsizliklere, zengin-fakir ayrımına sebep olur. Tanpınar, 'Yolpalas Cinayeti'… *"tatlı ve hüzünlü dünya ikinci Cihan*

Harbi'nden evvel… Gençliğin geçirdiği değer ve buhranın sıkı tenkitidir." (Tanpınar, 1998: 123) der.

Bu açıdan Yolpalas'ta görülen yaşam ve topluma bakış açısı ötekileşmeye giden insan yığınının sınırları ihlal eden döngüsü içinde ele alınır. Cinayet ise romanda bireyden çok toplumsal bir olgu haline dönüşür. Bir insanı öldürmek evrensel anlamda bütün insanlığı öldürmektir. Kişinin insani değerlerine ötekileşmesi simgesel anlamda bir cinayettir. Adıvar, polisiye tarzındaki bu romanında, kişinin bireysel olarak işlediği suçta, toplumun da bir etkisi olduğunu realist bir şekilde ele alır.

2.3.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Yolpalas Cinayeti' romanı, Tanrısal bakış açısıyla yazılmıştır. Eserin bir cinayet romanı olması ve olayların realist bir şekilde dıştan bir bakışla sunulması, anlatıya büyük bir zenginlik katar. Romanda Tanrısal anlatıcı, her şeyi bilen, gören, duyan ve hisseden özelliği ile okura işlenen cinayetin sebep ve sonuçlarını aktarır. Tanrısal anlatıcı, toplumsal gerçekçi bir bakışla bireyden yola çıkarak toplumun aksayan, çelişen yönlerini eleştirel bir gözle aktarır. Yazarın önceki romanlarındaki bakış açısında farklı olan bu yaklaşım toplumsal sorunların pragmatik bir anlayışla yeniden gözler önüne serilmesini sağlar.

Tanrısal anlatıcı, Nadire ve Sacide'nin üzerine yoğunlaşır. Anlatıcı bu karakter üzerinden toplumsal verilere ulaşır. Ulaşılan veriler, Nadire'nin geçmişi, şimdisi ve geleceği kurgularken, Sacide'nin yalıtıklaşan kişiliğinin nedenlerini sonuçları ile ortaya koyar.

Sacide'nin geçmişine ait her türlü bilgiye sahip olan yazar anlatıcı, onun Karagümrük'te çocukluğunun geçtiğini fakir bir ailenin kızı olduğunu, babası Agâh Efendi taassup sahibi biri olduğunu bilir. Sacide'nin Karagümrük'ten Yolpalas Apartmanı'na geçiş serüvenini bütün teferruatı ile okuyucuya sunar.

"Sacide, sabık Evkaf ketebesinden, fakir düşmüş Agâh Efendi'nin kızı idi. On yedi yaşına kadar Karagümrük'te basık tavanlı, karanlık bir evde, küçük kardeşlerine dadılık etmekle, tahta ovup, çamaşır yıkamakla ömrü geçti. " (s.16).

Tanrısal anlatıcı, sınırsız bir bilme ve duyma güce sahip olduğunda dolayı öykü zamanında geriye dönerek, Sacide'nin yaşadığı ve hiç anımsamak istemediği çocuk ve gençlik yıllarını etraflıca bilir. Okuyucu böylece Sacide'nin bireysel ve toplumsal anlamdaki değişim sürecini kavrar. Anlatıcı, Kaz Akız (Nadire)'ın çocukluğunu en derin boyutları ile bilir.

Farklı coğrafi bölgelerde yaşanan ve geçmişe ait olan bilgiler, Tanrısal anlatıcı, geniş görme ve bilme kabiliyeti ile okuyucuya sınırsız bir bilgi sunar. Anlatıcı, geriye dönerek Nadire hakkında özet bilgiler verir. *"Anlatma (diegesis), gösterime ya da taklit etmeyle (mimesis), tanrısal bakış açısını sürdüren yazar anlatıcı"* (Rıfat, 2009: 43-44)

böylece Nadire'nin Sivrihisar'ın Alacapınar Köyü'nde başından geceleri bilir. Anlatıcı, Kaz Akkız'ın köyden Bursa'ya, Bursa'dan İstanbul'a geliş sürecini etraflıca okuyucuya aktarır. Kaz Akkız'ın Mükerrem'i sırtından bıçaklaması ile yaşadığı trajik durum ve cinayetin arkasındaki nedenler, avukat Rıfkı tarafından araştırılsa da anlatıcı tarafından bunlar çok önceden okuyucuya iletilir. Anlatıcının Nadire'nin Alacapınar Köyü'ndeki yaşantısını bilmesi okuyucuyu, kahramanlardan önce bilgi sahibi yapması ile realist bir akış sağlar. Zira Nadire'nin Catı Çavuş ile Ümmühan'ın çocuğu olarak dünya geldiği, babasını küçük yaşta kaybetti ve bu yüzden annesi ile köyde beraber yaşadığını bilir.

Roman bir cinayet romanı olması dolayısıyla Tanrısal anlatıcı, romanda olaylara müdahil olan sanıkları konuşturma yoluyla olayları derinleştirir. Romanda kişiler arasında yapılan konuşmalar, anlatıcıya diyalog yoluyla olayları iletmesine olanak sağlar. Özellikle mahkeme öncesinde ve mahkeme edilme sırasında diyalog tekniği sıkça kullanılır.

Rıfkı'nın, Nadire'nin avukatı olmasından sonra yaptığı araştırmalar, bakış açısına zenginlik katar. Rıfkı, Tanrısal anlatıcı ve bakış açısının sınırsız bilme ve görme yeteneğinin yansıtıcı bir güç olarak kullanılır. Rıfkı, Tanrısal anlatıcının kendisine verdiği bilgi ile Nadire'nin geçmişine ait bilgileri öğrenir. Daha sonra hastaneye gelerek bunları kayıt eder. Romanda kullanılan diyalog tekniği, anlatıcıya derinlik ve gerçeklik kazandırır.

"—Ben seni kurtarmak istiyorum, fakat bana niçin öldürdüğünü söylemelisin.

—...

—Sen istediğin kadar sus, ben her şeyi köyde öğrendim.

—Ne öğrendin?

—Ümmühan'ın kızı, kaz çobanı Akkız'ın hayatını.

—Ümmühan'ın adı anma. O, çoktan öldü…

—Öldü ama, Mükerrem'i vuran onun eli. Kızıyorsun." (s.53).

Anlatıcı, kahramanları sık sık konuşturarak cinayet olayının sebebi gerçekçi bir şekilde ortaya koyar. Mükerrem'in öldürülmesi, onun cani biri olduğunu roman kişilerine sık sık söyletilerek yazar anlatıcının Mükerrem hakkındaki düşündükleri onaylanır.

Tanrısal anlatıcı, sınırsız bir görüş açısıyla kahramanların içinde geçirdikleri ve tasarladıklarını okuyucuya sunar. Yazar bunu yaparken iç monolog ve iç çözümleme tekniklerine başvurur. Hâkim'in Nadire'yi sorguladığı esnada onun yalan söylediğinden şüphelenmesi, anlatıcının sınırsız görme ve hissetme yeteneği ile olayları aktarmasını sağlar.

"Adliye, aksi ispat edilinceye kadar ekseri şüphe eder. Hâkim'e bu, bir kurnazın doğru görünmek için yaptığı manevra gibi geldi." (s.9).

Hâkimin içinden geçenleri, okuyucuya aktaran anlatıcı, hâkimin hislerinin dolaylı bir aktarıcı olur.

Tanrısal anlatıcı, sosyal hayatın aksayan yönleri hakkında da geniş bilgiler verir. Sosyal yaşamın aksayan yönlerini, toplumsal çözülmenin nedenlerini teferruatıyla bilen anlatıcı, bu çöküşün ortadan kalkması içinde görüşler ileri sürer.

Yeni İstanbul burjuvazisinin kapitalist bir anlayışla insanları sömürmesi, yazar anlatıcının eleştirilerini zenginliği bir sınıf farkı olarak görenleri eleştirmesine neden olur. Sınırsız bilme görme ve duyma özelliği ile toplumsal çöküşü zengin-fakir aç-tok çatışmasına bağlar. Bu genel anlamıyla dönemin yaşadığı sosyal bir gerçektir.

"Zenginlik fukaralık davası dünya kuruldu kurulalı güdülür. Buna, halkın aç, tok davası dediği vardır. Aç: "Tok açın hâlinden anlamaz" der. Tok: "Açlar hasetçidir", der. Hulâsa, aralarında bir uçurum ve daimî bir mücadele vardır." (s.12).

Anlatıcının toplumsal bir gerçeği bütün yönleriyle ortaya koyması *"Yeryüzünde yaşayan insanın ulaşabileceği en son erk yeryüzünde yaşamak mutluluğudur."* Doktrinini parçalanmışlığını ifade eder. (Kahraman, 2000: 51). Aç ile tok arasında uçurum kapitalist dünyanın insanı ikiye bölmesi ile gittikçe artar. Anlatıcı konumunda yazar, evrensel bir çıkarımla insanlığın en büyük sorunu olan insanca yaşama hakkının elden alınışının nedenini ortaya koyar.

Romanda anlatıcı, kişilerin kendi benliklerine yabancılaşmasını, metinler arası ilişki tekniğini kullanarak da yansıtır. Rıfkı'nın ideal ve aydın biri olarak insanların aşağılanmasına karşı çıkması Yolpalas'ta düzenlenen ziyafetle ötekileşen kişilerin benliklerinin dışa yansımasına sebep olur. Kolejli bayanın *"Amon Fordi"* ibaresini kullanması, anlatıcı tarafından kendi benliğine yabancılaşan insanları ortaya koyar. *"Amon Dordi"* (s.31) ibaresi Huxley, Andous'un *"Güzel Yeni Dünya"* romanında yer alır. Romanda herkes Amon'u Allah yerine "*Amon Fordi"* diyerek yemin eder. Yazar, romanda bu atıfla kahramanların içine düştüğü yabancılaşmayı vurgular. Kendi diline yabancılaşan İstanbul sosyetesi, başka bir medeniyetin kabul etmediği çocuğuna dönüşür.

'Yolpalas Cinayeti' adlı romanda Tanrısal bakış açısı kullanılır. Yazar, anlatıcının kendisine verdiği sınırsız güçle geriye dönüşler yaparak kahramanların geçmişleri hakkında bilgi verir. Her bilgi cinayetin aydınlatılmasında bir ipucudur.

2.3.2.4. Olay Örgüsü

'Yolpalas Cinayeti', bir cinayetin neden ve sonuçları irdeleyen, polisiye romandır. Bireysel anlamda işlenen cinayet, toplumun içine düştüğü ötekileşme sorunsalı ile genel bir anlam ifade eder. Cumhuriyet Türkiyesi'nin İstanbul'unda yaşanan toplumsal çöküş,

Yolpalas Apartmanı'nı bir zihniyetin mekânsal ve kişisel simgesi haline getirir. Vaka halkaları dikkate alındığında roman olay örgüsü dört ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Nadire'nin şoför Mükerrem'i sırtından bıçaklayarak sırada yanlışlıkla bayan Sacide Sallabaş'ıyı da karnından yaralaması. Bunun üzerine adliyede hâkim karşısına çıkarılarak sorgulanması.

-Hâkim'in, Nadire'ye Mükerrem ve Sacide Sallabaş'ını neden bıçakladığını sorması üzerine Nadire'nin emmioğlu olduğu için bıçakladığını söylemesi.

-İstanbul sosyetesinin ileri gelen ailelerinden Sallabaşların, başına böyle kötü bir olayın gelmesiyle halkın bu işte başka bir şey olduğunu düşünüp mahkemeye hücum etmesi.

-Sacide Sallabaş'ının, çocukluğu ve gençliği hakkında bilgi verilmesi. Fakir bir Karagümrük kızı olan Sacide'nin, Murat Sallabaş'ı ile evlenmesiyle hayatının değişmesi.

-Yolpalas Apartmanı'na yerleşen Sacide'nin, babası Agâh Efendi'yi kâhya yapması ve fakir olduğu için onu küçümsemesi. Agâh Efendi'nin para için ona yaltaklanması.

-Şişli Sosyetesi'nin Sacide'yi kıskanması, Sacide'nin Amirilon Domiz Kralı'nın karısına özenerek onun gibi giyinip kuşanması.

-Anlatıcının özet bilgiler verdikten sonra geri dönüş tekniği kullanarak cinayet gerçekleştiği yere ve zaman dönerek olayın sebeplerini ortaya koyması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Yolpalas Apartmanı'nda düzenlenen partiye İstanbul'un ileri gelen zenginlerinin davet edilmesi.

-Toplumsal bir çözülme yaşayan İstanbul burjuvazisinin, yaşamı ve insanlara bakışındaki temel yanlışlılar. Sacide'nin gösterişli takım ve elbise giyerek partide herkesi büyülenmesi.

-Sacide ile Rıfkı'nın, zenginlik ve fakirlik konusunu tartışması ve diğer insanların bu tartışmayı ilgiyle izlemeleri. Murat Sallabaş'ının, bu olaydan rahatsız olup arayı yatıştırması.

-Sacide'nin köylü insanları aşağılaması, Rıfkı'nın toplumsal olarak sınıflaşma "kast" sistemine benzetmesi.

-Şoför Mükerrem'in izin almak için apartmanın ziline basması, Sacide Sallabaş'ının bundan rahatsız olması ve Mükerrem'e kızması.

-Mükerrem'in Murat Sallabaş'ı tarafından Saksafonlu Cazbant bulması için görevlendirmesi.

-Şoförün kaba davranışından dolayı bozulan huzuru tekrar sağlamak için Sacide'nin, oğlu Bülent'i hasta yatağından kaldırarak "Lord" elbisesini göstermesi çağırması.

-Hasta olan Bülent'i yatağandan çıkarmak istemeyen Nadire'ye Sacide'nin kızıp, Nadire'ye işten kovmakla tehdit etmesi.

-Nadire'nin (Kaz Akkız) Bülent'i giydirerek salona indirmesi Salonda bulunan zengin kadınların, saf, temiz ve dürüst kişiliğinden dolayı Nadire'yi kıskanması.

-Nadire (Kaz Akkız) ile Rıfkı'nın salonda birbirlerini tanımaları. Bunun üzerine Sacide'nin, Rıfkı'nın bir hizmetçi parçası ile samimi olmasına kızması.

-Mükerrem'in, Murat Sallabaş'ının istediği üzerine Saksafonlu Cazbant'ı Yolpalas'a getirmesiyle çevrenin müzik sesiyle inlemesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Şişli Komiserliği'ne telefon açan Agâh Efendi'nin, Yolpalas Apartman'ında bir cinayet işlendiğini ihbar etmesi.

-Mükerrem'in bir Japon hançeri ile sırtından vurularak öldürülmesi sonrasında evdeki hizmetçilerin ifadelerinin alınması.

-Rıfkı'nın, Nadire'nin avukatlığını üstlenmesi ve bu olayda Nadire'nin "Anamın emmioğlu olduğu için Mükerrem'i öldürdüm" demesini bir sebep olarak görmemesi.

-Sorgu esnasında Mükerrem'in, komiserlikte hayli kabarık bir dosyasının olduğunun ortaya çıkması. Mükerrem'in bir miralayın oğlu olduğu ve ekseriye sarhoş şüpheli kadınlarla birlikte olan şantaj yaparak kadınları haraca kesen biri olduğu tespit edilmesi.

-Nadire'nin katil olduğunu ve Mükerrem'i "annesinin emmioğlu olduğu" için öldürdüğünü itiraf etmesinden ötürü tevkifhaneye sevk edilmesi.

-Rıfkı'nın, Nadire'yi evhamlı bir fikre saplanmış bir deli olarak göstermesi ve bunu da hâkimlere kabul ettirmek üzerine Nadire'nin Akıl Hastalığı Kliniğine -tımarhaneye-sevk ettirmesi.

- Rıfkı'nın küçük bir çocukken Nuri Kabartay tarafından besleme olarak Nadire'nin cinayet işlemeyeceğine inanması.

-Nadire'nin gizlediği sebep bulaya çalışan Rıfkı'nın İstanbul başta olmak üzere Bursa ve Sivrihisar'ın Alacapınar Köyü'nde araştırmalar yapması.

-Rıfkı'nın yaptığı araştırmalar sonrasında Mükerrem'in Nadire'nin annesi ile yasak ilişki yaşadığını, annesinin öküz almak için biriktirdiği parayı ona öküz alacağını söyleyerek kandırıp aldığını ve daha sonra da bir daha gelmediğini, annesinin ise bu üzüntüye dayanamayarak öldüğünü öğrenmesi.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

-Rıfkı'nın muhayyilesinde canlandığı olayları, Nadire'nin sözleri ile doğrulatma çabası, Nadire'nin annesinin evine yabancı erkekleri aldığını söylemesi.

-Nadire'nin çocukluğuna dönerek başından geçenleri etraflıca anlatması.

-Nadire'nin yıllar sonra tekrar Sallabaşların evinde Mükerrem ile karşılaşması ancak kendi Bülent'in sevgisi ile avuttuğu için intikamdan vazgeçmesi.

-Mükerrem'in ziyafet akşamı Nadire'nin yanına çıkarak ona sahip olmak istemesi ve Nadire'nin buna karşı çıkması.

-Mükerrem'in Nadire'yi hatırlaması ve Sırma'yı öldürdüğü gibi Bülent'i öldüreceğini söyleyerek onu tehdit etmesi.

-Ertesi sabah Bayan Sallabaş'ına yalvarmak üzere gittiğinde Mükerrem'i Bayan Sallabaş'ının önüne diz çökmüş olarak gören Nadire'nin kendini tutamayarak onu sırtından bıçaklayarak öldürmesi.

-Rıfkı'nın mahkemede Nadire'nin gerçekten temiz ve dürüst bir insan olduğunu Mükerrem'in ise, sahtekâr çıkarcı, hilebaz bir jigolo olduğu tanıklarıyla ispat ederek Nadire'nin aklanması.

-Nadire'nin deli olduğunun hâkimler tarafından kabul görmesiyle Nadire'nin "âdem-i mesuliyet" kavuşması.

2.3.2.5. Zaman

'Yolpalas Cinayeti' akronik karakterli, eş zamanlı metin halkalarından oluşan bir zaman kurgusuna sahiptir. Bu kurgu *"gerçekler dünyasından alınmış veya gerçekler dünyasıyla bağlarını en aza indirmiş olmakla birlikte… gerçeğimsi bir dünya kur(maya)"* (Tural, 1995: 8) yönelik zamansal bir bağıntıdır. Romanda öyküleme zamanı ile öykü zamanı iç içedir. Anlatıcı olayları anlatmaya şimdiki zamanda başlar. Bu zaman diliminin başkişisi Nadire, Mükerrem'i sırtından bıçaklayarak öldürmüş ve bunun üzerine mahkemeye çıkarılır. Öyküleme zamanında hâkim karşısında duran ve kendisine sorulan sorulara cevap veren Nadire, cinayeti: *"—Anamın emmisi oğlu da onun için"* (s.10) vurdum diyerek kabul eder.

"Hâkim:

—Adın ne?

—Kaz Akkız.

—Evraklarında Nadire yazılı.

—O hizmetçilik adım

—Lâkabın neden Kaz?

—Köyde kaz güderdim.

…

—Nüfus tezkerem sonradan çıktı. Asıl yaşımı göstermiyor.

—Nüfus tezkeren yaşlı mı gösteriyor? " (s. 9)

Öykü zamanı *"göstermiyor-gösteriyor"* ibaresi doğrultusunda şimdiki zamanı belirtir. Şimdi zamanda Nadire yirmi üç yaşındadır. Cinayeti ise yaklaşık olarak bir ay önce işlemiştir.

Roman Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı ile kaleme alındığı ve bir cinayet romanı olduğu için olaylar, öyküleme zamanı ile iç içe verilir. Romanda avukat ve Nadire'nin adliyede geçen konuşmaları şimdi ki zamanda meydana gelir. Ancak asıl öykü, öyküleme zamanının içine yerleştirilir. Mahkemede Rıfkı'nın müdafaası, *"Avukatın müdafaası"* (s.61) başlığı altında verilir ve asıl öykü, bu raporların içinden hâkime bildirilir. Öyküleme zamanında Nadire'nin başından geçenler, geriye dönüşler, zamanda kopmalar ve ileri atlamalar asıl öyküye ulaşmayı hedefler. Böylece farklı zaman boyutunda kalan çekirdek olaylar, olayların bünyesine taşınır. Romanda öyküleme zamanı cinayetin sebep ve sonuçlarının ortaya koyduğu 1935 yılıdır.

Romanda öykü zamanı ve öyküleme zamanı, 1935 yılında kesişir. 1924 yılında Nuri Kabartay'ın eşi Refika Hanım Nadire'yi yanına besleme olarak aldığında Nadire 12-13 yaşları arasında olduğu belirtilir. Nadire'nin mahkemede yaşanın yirmi üç olduğu dikkate alınacak olursa öyküleme zamanı ile öykü zamanın kesiştiği nokta 1935'tir. .

"—1924'de Nuri Sivrihisar'da hocalık ediyordu. Alacapınar Köyü yakındı, hayvanla gezmeye giderdik. Akkız'ı bir gün pınar kenarında çamaşır yıkarken gördüm. Köylü kadınlardan öksüz olduğunu öğrendim. Eli yüzü temiz, aklı başında bir çocuğa benziyordu. Benimde bir beslemeye ihtiyacım vardı. Aldım.

—Kaç yaşında vardı?

—On iki, on üç gösteriyordu. Yirmi yaşına kadar yanımızda kaldı." (s. 65-66)

Öyküleme zamanı ile öykü zamanın kesiştiği bu noktada Nadire, bir cinayetin tutuklusudur. Anlatıcı bu zaman diliminde farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları hale taşıyarak öykünün meydana gelen olayların neden sonuç ilişkisini ortaya koyar. Romanda sıradizimsel akışı bozan geriye dönüşler ve zamandaki kopmalar, Nadire'nin geçmişine ait bilgilerin verilmesini sağlar. Romanda öykü zamanına her geriye dönüş, Nadire ve diğer kişilerin geçmişleriyle yüzleşmesini sağlar. Miyasoğlu, *"Hiçbir büyük yazar yoktur ki, romanın çatısını kurarken, zamanı alışılan akışın dışında bir yer vermiş olmasın"* (Miyasoğlu, 1998: 29) diyerek zamansal kurguda geriye dönüşün önemini vurgular. Romanın bir cinayet ve polisiye roman olduğu dikkate alınacak olursa geriye dönüşlerin ne derecede önemli olduğu anlaşılır. Anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanarak öyküleme ve öykü zamanında aktarılan bilgilere derinlik kazandırarak asıl vakanın bireysel ve sosyal yönü vurgular.

Cinayetin olduğu akşam, Murat Sallabaş'ının evinde parti verilmektedir. Bayan Sacide Sallabaş'ı da davette ön plana çıkan kadındır. Parti esnasında Sacide Sallabaş'ı, Murat Sallabaş'ının yeğeni Rıfkı ile tartışır. Bu tartışmanın yatışmasından sonra Sacide Sallabaş'ı, Bülent'e yeni aldığı "Lord" kıyafetinin dönemin Şişli ileri gelenlerine göstermek ister. Bülent'in giydirilerek salona getirilmesini ister. Ancak Bülent hasta olduğu Nadire bunu istemez. Bayan Sallabaşı'nın ısrarı üzerine indirilir. Sacide Nadire'nin bir dadı olarak yaptığını cezalandıracağını söyler. Mükerrem de altı aydır konakta şoförlük yapmakta ve Nadire'yi taciz etmektedir. O akşamda çocuğun odasına çıkarak eğer Nadire'yi kendisinin olmazsa öldüreceğini söylemesi Nadire de kendisine onu hatırladığını kendisinin kazını öldürdüğünü belirtir. Mükerrem bunun üzerine kendisini kovdurup arkasından çocuğu öldüreceğini söyler. Ertesi gün Sacide Sallabaş'ına özür dilemek için odasına giden Nadire, Mükerrem'i orada görünce dayanamayarak annesi, kazı sırma ve Bülent için Mükerrem'i sırtından bıçaklar. Romanda cinayetin nedeni geçmişin kötü anıları ve şimdinin çıkmazı vardır. Olay gecesinde meydana gelen olayların çekirdek vakayı açıklayıcı bir şekilde verilmesini sağlayan bu geriye dönüş, cinayetin bir yönünü aydınlatır. Anlatıcı yine Nadire'nin küçüklüğüne dönerek başından geçenleri anlatır. Çünkü Nadire'nin yaşadığı çocukluk cinayetin aydınlatılması için önemli deliller içerir. Özellikle öyküleme zamanda Rıfkı'nın avukat olarak yaptığı bir aylık araştırma, geçmişte kalan anıları ve yaşanmışları şimdiye taşır.

Nadire'nin çocukluğu çekirdek vakayı, yani cinayetin mahkeme de aydınlanmasına yönelik bilgiler içerir. Anlatıcı öykü zamanında yaklaşık olarak 15-16 yıl geriye döner. Nadire bu yıllarda 8-9 yaşlarındadır. Bu zaman diliminde Sivrihisar'ın Alacapınar Köyünde dul annesi ile yaşayan ve hayvanlara karşı büyük bir sevgi besleyen Nadire Mükerrem'in hayatlarına girmesi ile büyük üzüntüler yaşar. Annesinin kötü kadın olarak anılmasını ve öküz için biriktirdiği parayı çalarak kaçan Mükerrem, öykü zamanında ilk cinayetini işler. Parayı çaldığı gün Nadire'nin elinden düşürmediği Sırma adlı kazını da öldürmesi, Nadire'nin intikam yemini etmesine sebep olur.

Romanda bireysel zamanın ön plana çıktığı yerler de vardır. Yolpalas Apartman'ında verilen partinin bütün teferruatı ile anlatıldığı kısımlar bireysel zamanın aktif olduğu kısımlardır. Zaman bu bölümlerde insan algılarına göre bir değişiklik gösterir. Olaylar hızlanır zaman ilerlemez. Yani göreceli bir kavram olan zaman bu bölümlerde kişilerin psikolojisine göre ilerler. (Narlı, 2004: 464)

"O gece eğlenti, sabahın dördüne kadar sürdü." (s.25).

Sacide ve konukları sabahın dördüne kadar süren partide birçok eylemde bulunur. Yine zamanın insanın psikolojisine derinlik kazandığı bir başka nokta Rıfkı'nın cinayetin nedenlerini araştırdığı bir aylık süredir. Rıfkı'ya bir aylık süre bir devir gibi gelir. Bunun sebebi kahramanın zaman içine sıkıştırılmış olması ve bir ay sonra yapılacak olan mahkemeye hazırlık yapmasıdır. Zamanın içine sıkışan veya sıkıştırılan zaman ontolojik olarak bağlıdır. Nitekim *"İnsan zaman içinde yaşar; bütün eylemlerini ve devinimlerini zamana göre ayarlarlar."* (Sağlık, 2002: 141)

Rıfkı'nın zamanı kendi bilinç düzeyine göre anlamlandırması algısal anlamda zamanın uzayıp kısaldığını ifade eder.

"Rıfkı'nın bu bir ay, meslek hayatında sayılı bir devir oldu…

Bu bir ayı, Rıfkı iki şeyin tahkikine hasretti: Maktulün hayatını içinden tahkik etmek, katilin hayatını ta çocukluğundan başlayarak tespit etmek." (s.48).

Bireysel zaman kahramanların psikolojisine göre bir değer kazanır. Bu durumda zaman nesnellikten uzaklaşır ve öznel bir zamana dönüşür.

Romanda sosyal zamanda önemli bir göstergedir. Olayların gerçekleştiği yıllarda toplumda meydan gelen değişimler, Yeni Cumhuriyetin toplumsal zamana düşen izleridir. İstanbul'da yaşanan hayat, insanların kendi değerlerine ötekileşmesi ve Amerikan hayranlığı sosyal yaşamın, zamana bıraktığı izlerdir. Nicel olarak zaman belirtilmese de niteliksel bakımdan 1930-1940'lı Türkiyesi'nde eğlence yaşamını aktarılır.

Romanda tarihi zaman olarak Nadire'nin Sivrihisar'ın Alacapınar Köyü yakınlarındaki Seyit Köyüne kurulan karargâh önemlidir.

"—Sivrihisar'ı Yunan bastıktan epeyce sonra etrafta harp oldu. Fakat bizim köy sapa olduğu için Yunan bize gelmedi. Yunan'ı kovduktan sonra Seyitler Köyü bizim ordunun karargâhı oldu." (s.55-56)

Tarihi zaman olarak Yunan ordusunun Anadolu'ya saldırışı belirtilir. Bu yıllar, Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Yunan ordusu, 15 Mayıs 1919 İzmir'i işgal eder ve Anadolu'nun içlerine kadar devam eder. Bu tarihten itibaren başlayan Kurtuluş Savaşı Yunanlıların ve diğer düşman güçlerinin ülkeden atılıncaya kadar devam eder.

Romanda öyküleme ve öykü zamanın iç içe olduğu için öykü zamanın yapılan her geriye dönüş öyküleme zamanında meydana gelen çekirdek olayı yani "Cinayeti" aydınlatmaya yönelik bir girişimdir."

2.3.2.6. Mekân

2.3.2.6.1. Çevresel Mekânlar

'Yolpalas Cinayeti'nde yer alan başlıca çevresel mekânlar; İstanbul, Bursa ve Sivrihisar'ın Alacapınar Köyü'dür. Nadire'nin çocukluğunun geçtiği Sivrihisar'ın

Alacapınar Köyü, Kurtuluş Savaşı yıllarına ait anıların ve fakirlik içinde geçen gençliğin mekânsal düzlemidir.

Romanda çevresel mekân olarak büyük bir öneme sahip olan İstanbul'un, Şişli, Karagümrük, Beyoğlu ve Aksaray gibi yerler kahramanların kaderini ve yaşantılarını üzerinde barındırır. Özellikle Şişli ve Şişli'de yer alan Yolpalas Apartmanı, romanda çevresel mekânı oluşturur. Şişli'nin değişen yüzü, insan mekân diyalektiğini sosyal bir dönüşüm sorunsalı olarak ortaya koyar. Nitekim mekân zamana, aksiyona ve üzerinde yaşayan insanlara kaynaşır ve onlarla kopmaz bağlar kurar. (Törenek, 1999: 241). Böylece insanların simgesel anlamda eylemlerinin mekânı haline gelir.

2.3.2.6.2. Olgusal Mekânlar

Olgusal mekânlar, bireyin psikolojik yapısına göre anlam, değer ve derinlik kazanan mekânlardır. Bu mekânların başında Yolpalas Apartmanı ve salonu, mahkeme salonu, Nadire'nin Alacapınar Köyü ve bu köyde bulunan evler, Sacide'nin Karagümrük'teki evi, Park Otel, Amerika, Paris, tımarhane ve Bursa'daki Nuri Kabartay'ın evi gelir. Kahramanlar bu mekânların birçoğunda kendilerini sınırlandırılmış hissederken birçoğunda özgürlüğün sığınağı olarak mekânı anılaştırır. Olgusal mekânlar, kahramanların iç dünyalarının mekâna yansıyan ruhu ve yüzüdür. Daha çok içsel bir göndergelerde bulan bu mekânlar *"bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır."* (İnci-Elçi, 2003: 717). Böylece insan mekânı kendileştirerek yeniden anlamlandırır.

2.3.2.6.2.1. Kapalı-Dar Labirent Mekânlar

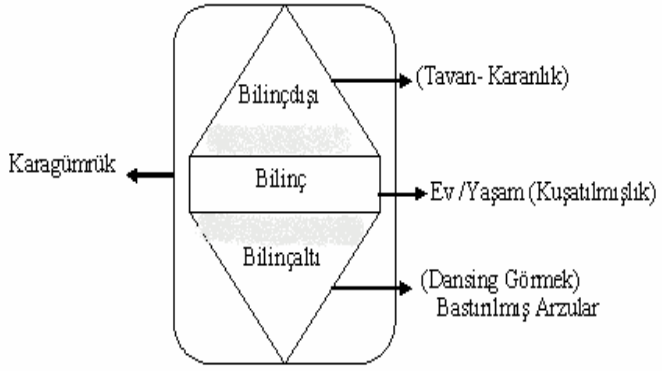
'Yolpalas Cinayeti'nde kapalı ve dar mekânlar, roman kişilerinin andaki ruhsal durumuna göre yalıtıklaşan yerlerdir. Bu yerlerin başında Yolpalas Apartmanın bulunduğu Şişli gelir. Yolpalas Apartmanı, Şişli sosyetesinin mekânsal anlamda simgesidir. Mekâna anlam kazandıran insan, benlik yitimine uğradığı için mekânın kültürel değerlerinin de tahrip eder. Nesneler belleğinin en önemli tutunma merkezlerinden olan mekânın anlamsızlaştırılması, insanın o mekâna verdiği anlamla ölçülür. İstanbul'un eğlence merkezi olan ve zenginlerin köylü ve işçileri hor gördüğü bir insan yığınının oturma yeri olan Şişli, mekânsal anlamda bir değer yitimine uğramış metanın özgürlük sayıldığı bir muhite dönmüştür. *"Alafrangalaşmanın getirileri arasında tercih edilen mekânlar"* (Erlevent, 2005: 20) arasında yer alan Şişli, kişilerin ötekileşmiş kimliklerini yansıtan bir mekândır. Zira Sacide Şişli'deki Yolpalas Apartmanı'na taşındıktan sonra, sınıf atlamış, babasını kâhya, annesini ise dışlamıştır. Şişli, İstanbul elit kısmının, yeni burjuvazisinin mekânsal simgesidir. Burada yaşayan insanlar, çıkarcı ve güvenilmez kişileri, mekânı güvenilmez bir yapıya dönüştürür. Sacide Şişli Sosyetesinde çok kullanılır ancak arkasında da olmadık şeyler söylenir.

"Şişli sosyetesi bayanları da bu azılı kıza diş geçiremediler. Nihayet Sallabaşlar'ın havyarlı, şampanyalı davetleri, yüksek poker âlemleri vardı. Ve bu davetler, değil İstanbul kibarlarını, hatta ecnebi seyyah ve gazetecileri bile celbediyordu. İşte bunun için büyük babası bilmem hangi devrin sadrazamı, dayısı, amcası bilmem nerenin vali eskisi olan Şişli asilzade bayanları, birer birer Sacide'nin etrafında toplandılar." (s.19)

Çıkar ilişkilerinin ve zenginlik gösterilerinin toplumsal anlamda mekânı olan Şişli, daha geniş anlamıyla İstanbul, insanları kendi değerlerinden uzaklaştıran bir yapıda karşımıza çıkar. Bir kültür merkezi olan İstanbul'un anlam yitimine uğrayarak zenginlerin gösteriş peşinde koştuğu mekâna dönüşmesi, mekânın olumsuz anlamda anlamlandırılmasına neden olur.

Sacide'nin çocukluğunu geçirdiği Karagümrük'teki ev de dar-kapalı bir mekândır. Evin huzur ve sıcak anlamı yitirmesi, içinde yaşayanların maddeleşen ruhlarının bir sonucudur.

"On yedi yaşına kadar Karagümrük'te basık tavanlı, karanlık bir evde, küçük kardeşlerine dadılık etmekle, tahta ovup, çamaşır yıkamakla" (s.16) ömrünü geçiren Sacide; mekânı kendi arzularına cevap veremeyen bir yer olarak anılaştırır. Evin basık tavanı, baskının karanlık yönü ise kuşatılmışlığın bir simgesidir. Basık tavan, simgesel anlamda Sacide'nin bilinçdışını simgeler, Sacide'nin özgürlüğünü kendini gerçekleştirmesini olanak veren bilinçdışı, evrensel anlamda onun huzura ulaşmasını simgeler. Tavanın basık olması, Sacide'nin özgürlüğünün kısıtlanmış olduğunu vurgular. Aynı zamanda evin karanlık olması, bilinçaltına bastırılan duyguların yüzeye çıkamayacağını gösterir. Oysa *"Sacide'nin biricik amacı "dansing" görmek"tir* (s.16) Bu evin insanı sıkıştıran kimliği yüzünden Sacide "dansing görmek" arzusunu bilinçaltının karanlık mahzeninde hapseder. Aşağıdaki şemada Sacide'nin mekâna yansıyan duygularının simgesel anlamda göndermelerini içerir.



Yukarıda görüldüğü gibi Karagümrük ve orada yer alan ev, Sacide'nin özgürlüğe ulaşması için engel teşkil eden bir mekândır. Sacide'nin Yolpalas Apartmanı'na taşınması onu

büyük bir huzura kavuşturur. Yolpalas Apartmanı, ona arzuladığı ve bilinçaltına bastırdığı duyguları yaşamasına olanak sunan bir yerdir. Ancak bu durum sadece Sacide ve Sacide gibi düşünen ötekileşmiş kişiler için geçerlidir. Zira mekân, insanın ona yüklediği anlamlar doğrultusunda kapalı veya geniş bir anlam kazanır. Oysa geniş anlamıyla düşünüldüğünde Yolpalas Apartmanı, ötekileşmiş insanların kendilerini özgür hissettikleri, köylü ve fakiri aşağıladıkları, sınıfsal topluluğun mekânıdır. Özellikle Sallabaşların apartmanda verdikleri partiler, kendi değerlerine yabancı olan kişilerin sığınağı olur. Zira buradaki insanlar açın halinden anlamaz, kapitalist düşünen kişilerdir. Çıkarcı ilişkilerin mekânı olan Yolpalas Apartmanı, Nadire'nin Mükerrem'i öldürmesi ile cinayetin vuku bulduğu yer olur.

Romanda Nadire'nin yaşadığı köyde kapalı-dar bir mekândır. Annesine kahpe ismini takan köy sakinleri, Nadire'nin dışlandığı bir yere dönüşür. Aynı zaman da bu köy ona Sırma ve annesinin ölümünü çağrıştırır.

2.3.2.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda, Yolpalas Apartmanı, Bursa'daki Nuri Kabartay'ın evi, Amerika, Paris ve Nadire'nin kaldığı tımarhane odası açık ve geniş mekânlardır. Romanın bir cinayet romanı olması ve sınıfsal çatışmalar üzerine kurulu olmasından dolayı açık ve geniş mekânlar sınırlıdır.

Yolpalas Apartmanı, Sacide, Agâh Efendi ve Şişli sosyetesi için açık-geniş bir anlam ifade eder. Zira *"Mekânlar içlerinde, üzerlerinde süren yaşamlarla mahiyet kazanır. Yani mekânlar ayrıntılı anlamıyla düşünsel, kültürel, ekonomik, psikolojik, dinsel"* (Evci, 2006: 8) değerleri içinde barındırır. Bir özgürlük mekânı olarak Sacide'nin dünyasında yer eden Yolpalas Apartmanı, Karagümrük'ün karanlıkla doldurduğu bilincini aydınlatır.

"Komşu kızları, bir gün onu giydirdiler, kuşattılar, babasından gizli Bebek Bahçesi'ne götürdüler. Bu gidiş Sacide'nin de Agâh Efendi'nin de mukadderatına yeni bir istikamet verdi. Orada kız, Bay Murat Sallabaş'ın gözüne ilişti. İki ay sonra, Karagümrük'ten Yolpalas adını taşıyan şahane apartmana Bayan oldu." (s.16).

Sacide için yeni bir hayatı simgeleyen Yolpalas Apartmanı, onun kişiliğini de değiştirir. Zenginliğin ve gücün verdiği tasarrufun aksine kendisini göstermeye çalışan Sacide, artık Yolpalas Apartmanı'nın hanım efendisidir. Diğer Şişli zenginleri tarafından da beğenilen Yolpalas Apartmanı, Sacide'nin ve Agâh Efendi'nin arzuladığı bir cennete dönüşür.

Agâh Efendi'ye göre Yolpalas, yitirilmiş cennettin bir simgedir. Mekâna anlam veren insan, Agâh Efendi'nin kimliğinden mekânı kendi bakış açısına göre anımsar.

"*Agâh Efendi'nin bu harekete karşı, tabiî olarak duyduğu isyan, çarçabuk içinde basıldı. Yolpalas, Karagümrük'ten sonra ona, cennetin yedinci katı gibi gelmişti. Orada kalabilmek için her şeyi kabul etmeye hazırdı."* (s.18).

Yozlaşmış bir kişiliğe sahip olan ve kendi çıkarları için babalık kimliğini hiçe sayan ötekileşmiş Agâh Efendi, insanî bir refleksle zenginliğin mekânı olan Yolpalas'ı cennetten bir mekâna benzetir. Kendi değerlerine ötekileşen, Batılılaşmayı sadece yaşam biçimi olarak taklit eden kişiler, Yolpalas Apartmanı'nı bir sığınak olarak görür ve maddi yetersizliklerin aşıldığı bir mekân olarak anılan Yolpalas Apartmanı, Nadire içinde belirli bir süre açıklık ifade eder. Yaklaşık olarak üç yıl çalıştığı Yolpalas Apartmanı, yitirilmiş sevgilerin yeniden yeşerdiği bir mekândır. Nadire, yitirdiği kaz yavrusu Sırma'dan sonra bütün sevgisini Bülent'e verir. Bülent ile geçen üç yıl onun bu mekânda rahat ve huzurlu bir yaşam sürmesine sebep olur. Bu durum Mükerrem, Şişli sosyetesinin ürettiği hain, ahlaksız, çıkarcı biridir. Bülent'i öldüreceğini söylemesi ile mekânın bir cinayet sahnesi olmasına neden olur. Ancak yazar, genel olarak Yolpalas'ta sürülen yaşamı eleştirir. Yolpalas'ta yaşayan kişilerin Amerika'yı özgürlük mekânı, Paris'i nezaketin ve zenginliğin mekânsal düzlemi olarak görmeleri, anlatıcı tarafından eleştirilir. Toplumun değişen ve dönüşen yüzünü simgeleyen Yolpalas; kart karakterler, kendi değerlerine ötekileşmiş kişiler için açık mekânlardır.

Nuri Kabartay'ın Bursa'daki evi de geniş mekândır. Nadire'nin annesi paralarını Mükerrem'e kaptırması nedeniyle bu acıya dayanamayarak ölür. Nuri Kabartay da o yıllarda Sivrihisar'da hocalık yapar. Bir gezi esnasında kimsesi olmadığını öğrenerek Nadire'yi evine alır. Nadire bu eve geldiğinde on iki-on üç yaşlarındadır. Nuri ve Refika Kabartay evlerinde ona sıcak bir kucak açar. Nadire bu evde yirmi yaşına kadar kalır. Bura Nadire'nin huzura erdiği ilk sığınaktır.

"—Nuri'nin evinden tanırım, burada olduğunu bilmiyordum.

—Orada hizmetçinin eli mi sıkılırdı?

—Nuri'nin evinde sınıf farkı güdülmez, Refika, kıza kardeş gibi bakardı." (s.39).

"—On iki-on üçü gösteriyordu. Yirmi yaşına kadar yanımızda kaldı. İyi, ahlâklı ve akıllıydı. Nuri ile beraber okuttuk. Masal kitaplarını, bilhassa hayvana, çocuğa ait olanları pek severdi. Mahalledeki hayvanların hepsiyle meşguldü." (s.66).

Nadire'nin huzur bulduğu bu eve onun kendini güvende hissettiği bir sığınaktır. Zira Nadire bu evde içten dışa doğru bir yöneliş gösterir. Mahalledeki hayvan ve çocuklarla ilgilenir, onlara sevgi gösterir.

2.3.2.7. Şahıs Kadrosu

2.3.2.7.1. Başkişi

Başkişi Nadire'nin (Kaz Akkız) kişisel gelişim sürecinde yaşadığı değişim ve dönüşümler, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri, Kurtuluş Savaşı ve yeni Cumhuriyet Türkiyesi'nin yaşadığı sosyal değişimlerle ilintili bir şekilde ele alınır. Nadire'nin köydeki yaşantısı, Anadolu insanının Kurtuluş Savaşı ve sonrasında yaşadığı sıkıntıları irdeleyen, İstanbul'daki yaşantısı ise Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ürettiği İstanbul yaşantısını realist bir şekilde ortaya koyar. Nadire'nin Sivrihisar'ın Alacapınar Köyü'nden ayrılarak Bursa'ya gelişi çocukluğunun trajik anılarıyla bağlantılı, Bursa'dan İstanbul'a gelişi ilk gençlik ve kimlik oluşumunun huzur durağı, İstanbul'dan adliyeye düşmesi ise yaşamın metalaşan yüzünün insanları sınıflara böldüğü ve anıların bilinçaltından çıkarak eyleme dönüştüğü dönemler simgeler.

Nadire'nin çocukluğu büyük travmaların yaşandığı, hayatın insanı savaşmak zorunda bıraktığı günlerdir. Babası Satı Çavuş'u savaşta kaybeden Nadire, baba otoritesi ve içtenliğini hiçbir zaman tadamamıştır. Onun babasızlığı, köydeki köksüzlüğü ve dışlanmışlığın en büyük nedenidir. Baba, çocuğa *"yitik tamlığını hatırlatan"* (Lings, 2003: 13) ve ona bulunduğu coğrafyaya kök salmasını sağlayan *"koca-evren"* (Lings, 2003: 70) dir. Nadire'nin çocukluğunda bu evreni kaybetmesi, onu annesine yöneltir. Anne, Nadire için tek sığınaktır. Annesi ile hayata tutunmaya çalışan Nadire, yaşamın ve çevrenin kuşatılmışlığı ile kendi içine kapanır. Edilgen bir kişilikle hayata tutunmaya çalışan Nadire, köy çocuklarından uzak durur. Bunun nedeni; *"dışarıdaki çatışma ve mücadeleye girmekten çok, onun dışında kalma"* (Urry, 2005: 26) arzusudur. Onun dışarıda kalma arzusu, annesi ve hayvanlara karşı sevgisini artırır. Bundan başka da bir şansıda yoktur. Çünkü köylü annesini kahpe onu da kahpenin kızı olarak görmek ve dışlamaktadır.

"—Anneni çok sever miydin?

—Başka kimsem yoktu ki. Anam Rumeliliydi, köylü ona yabancı gibi bakardı. Babam ölünce hep ona kahpe, bana da kahpe kızı derlerdi." (s.54).

Nadire'nin köydeki dışlanmışlığı, onun çocukluğunun yüceltilmiş imgesi olan annesinin kaderiyle aynileşir. Bu kader, Mükerrem'in hayatlarına girmesi ile yeni bir başlangıç doğurur. Mükerrem, Nadire'nin annesi Ümmühan'ın öküz almak için biriktirdiği parayı alıp kaçan, bundan ötürü annesinin ve çok sevdiği sakat kaz yavrusunun ölmesine neden olan kişidir.

"—Bir gün köylü evimizi taşlamış.

—Taşladı.

—Sonra Mükerrem paraları almış kaçmış." (s.54).

Mükerrem'in işlediği bu iki cinayet, Nadire'nin hayatını alt üst eder. Annesini ve çok sevdiği kaz yavrusunu kaybeden Nadire, hayatta tek başına kalır. Sevgisiz ve kimsesizdir. Mükerrem'in işlediği cinayetler, annesini ve Sırma'yı ondan almıştır. O da çocukluk bilinci ile acılarına ağlar ve intikam yemini eder.

"—Yemin ettim. Bir gün ben de senin bağırsaklarını deşerim, dedim. Sabaha kadar Sırma'nın başında uludum. Bereket versin evimiz öteki evlere uzak. Köylüler bir şey işitmedi." (s.58).

Küçük bir Anadolu kızının, başından geçen bu trajik durum, sosyal açıdan ele alındığında Anadolu'da o dönemde hayatın ne kadar çetin ve acımasız olduğunu gösterir. Toplumun yargısız infazı, para uğruna insan canını hiçe sayan ötekileşmiş kişiler, fakirlik ve sevinçleri yitirme piskosu, Nadire'nin kimliğinde bütün Anadolu insanının kötü yazgısını simgeler. Nadire bu yazgıya başkaldırmak ve kaderine boyun eğmemek için intikam yeminini içer. Bu yemin onun bilinçaltında uyuyan bir ateşin devdir. Bu dev, Bursa'daki güzel günlerde hayvan sevgisi ile kapatılır. Nadire yitirdiklerini başka hayvanların bedenlerinde sevgi olarak yaşatır. Bu durum Sallabaş ailesini tanıyana kadar devam eder. On iki on üç yaşlarında geldiği Bursa'dan yirmi yaşına ayrılır. Yeni bir yaşama başlayan Nadire, İstanbul'un eğlence yaşantısının ileri gelen ailesi olan Sallabaşların oğlu Bülent'e dadı olur. Nadire, Sırma'nın sevgisini hasta Bülent'in bedeninde bulur. Çocukluğun acılarını ve intikamlarını Bülent'in sevgisi ile bastıran Nadire, artık mutlu ve huzurludur. Bülent'in sevgisi onu çocukluğunun anılarını yaşamasına neden olur. Ancak bu durum Mükerrem'in Bülent'i öldüreceğini söylemesi bozulur. Bilinçaltında bastırdığı *"intikam alma yemini"*, Bülent'in ölümle tehdit edilmesiyle Nadire'yi harekete geçirir. Nadire, kendisinden annesini ve Sırma'yı alan ve daha sonra da Bülent'i almak isteyen Mükerrem'i sırtından bıçaklayarak öldürür.

Romanda Nadire'nin işlediği cinayet, çocukluğundaki bastırılmış duyularının patlamasıdır. Nadire, özünde insan ve hayvanlara karşı sınırsız bir sevgiye sahiptir. Onun bir katile dönüşmesi, hem bireysel hem de sosyal açıdan önemlidir. Bireysel açıdan Nadire, çocukluğunun kötü geçmişini Mükerrem'i ortadan kaldırarak temizler. Sosyal açıdan toplumun Mükerrem gibi insanları evlerine alarak bu parazitlerin yaşamalarına izin vermeleri ve bunun sonucunda kaçınılmaz olan cinayetin gerçekleşmesidir.

Nadire, romanda saf temiz Anadolu insanının bireysel ve toplumsal açıdan yaşadığı değişim ve dönüşümleri simgeler. Onun çocukluğu gençliği ve görevi, kişisel macerasının oluşmasını sağlar.

2.3.2.7.2. Norm Karakterler

Romanda cinayet olayını aydınlatmaya çalışan Murat Sallabaş'ın yeğeni Rıfkı ile Nadire'nin geçmişteki anılarını sevgi ve huzura dönüştüren Bülent, norm karakterdir. Ayrıca romanda hayvan sevgisinin romanda bir izlek olarak şekillenmesini sağlayan kaz yavrusu Sırma, norm karakterlerin kişisel görüntüleridir.

Nadire'nin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan Rıfkı, "ideal insan" olarak etrafındaki insanlara yardım eder. Olaylara karşı tavrı, ötekileşmiş kişiler arasında ona büyük bir derinlik ve dinginlik kazandırır. Stoa'ya göre; *"Dingin insan, akıl ve bilge ve felsefeye erişmiş ve bilge olabilen insan"dır* (Öztürk, 2001: 20). Rıfkı bilge bir insan olarak çağın değişim ve dönüşümlerine ayak uydurmuş Batı'nın bilgeliklerini içselleştirmiş biridir. Anlatıcı, Rıfkı'yı Sallabaş ailesinin ötekileşen yaşamını deşifre etmek ve Anadolu sıcak ve samimi yaşam biçimini anılaştırmak için yansıtıcı bir güç olarak kullanır. Rıfkı, Murat Sallabaş'ının yeğenidir. Annesi Rıfkı'yı doğururken ölür. Babası ise büyük harpten dönmeyen bir zabittir. Bu yönüyle Rıfkı, Nadire'nin kaderini paylaşır. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden Rıfkı, sevgi ve sevilme ihtiyacını içinde derin bir acı olarak duyumsar. Onun anne ve babasızlığı hayatta tek başına kalan bir çocuğun kendini yalnız ve sevgiden yoksun hissetmesine sebep olur. Gerçek anlamda anne ve babasızlığın onun özgürlüklerini kısıtlamış, para ile verilmek istenen sevgiden nefret etmesine sebep olmuştur.

"Gerçi dayısı onu refah içinde büyütmüş, fakat kimse onu sevmemişti. Ve bu haşin sevimsiz çocuk pek âlâ, para ile alınan takayyüt veyahut acımak ile hakikî sevmenin farkını sezecek kadar hem zeki, hem de hassastı. Birisi kaza ile kendisini okşasa, derhal titizlenen ve hırçınlaşan bu kara kuru oğlanın içinde gizli bir sevmek ve sevilmek arzusu olduğunu kimse sezmezdi. Hâlbuki bu onda derin bir ihtirastı." (s.44).

Rıfkı'nın içindeki sevilme ihtiyacı, onun içine kapalı, ancak idealleri olan bir bireye dönüştürür. Dayısının para yönünden Rıfkı'ya verdiği destek, sevgi ve sev(il)me ihtiyacından yoksun olduğu için onun metalaşan yaşama karşı başkaldırmasına sebep olur. Bu yüzden Yolpalas Apartmanı'nda ta verilen eğlencede "fraksız" olan sadece odur. O, Paris'te hukuk üzerine doktora yaparken kendini yetiştirmiş, Batı'nın yaşama bakışını kavramış akılcı ve özgürlükçü biridir. Rıfkı'nın Sallabaşların yaşamına katılamayışı, zengin İstanbul burjuvazisinin yaşamını kabullenmemesinden kaynaklanır. Oysa. Murat ve Sacide Sallabaş'ı, onu Batılı bir Türk genci olarak kendi yaşamlarına katmayı arzular.

"Bir tek genç, Sallabaş'ın Paris'te hukuk doktorası yapan yeğeni Rıfkı. Tek fraksız ve bekâr olan erkek de o. Bu tahsil, Sallabaş'a hayli tuzluya oturmuştu. Fakat neticesinden hiç memnun değildi. Gelir gelmez "kapitalist" derken gözü dönüyor, kendinin "komünist"

olduğunu söylüyordu. Bunu yola getirebilecek bir tek çare, Yolpalas muhitinin sıcak ve zevkli muhiti. Karı koca onu Yolpalas'ta yaşatmaya karar verdiler." (s.25).

Rıfkı'nın hayatı "kapitalist" değerler üzerinden açıklayan ve o değerleri kendi istek ve arzuları doğrultusunda kullananlara bakışı, insanî ve evrensel ölçülerdedir. Sacide'nin fakir insanları aşağılaması ve onların sosyal haklardan yoksun yaşamasını savunması, Rıfkı'yı kızdırır. Rıfkı, insanlara hak ettiği yaşamın verilmesinden yanadır. Bu yüzden yengesinin köylüleri aşağılaması ve onları sömürülmesi gereken bir varlık olarak görmesi, Rıfkı'yı rahatsız eder.

"—Bari yeniden esaret ihdas edin, yenge… O vakit herkes bedava çalışır." (s.31).

Paranın gücünü kullanarak umarsızca insanları sömüren, onları fakir olarak görüp dışlayan zengin sınıfa karşı savaş, toplumun zengin-fakir çatışmasını tetikler ve Rıfkı zenginlerin fakirleri kendilerinden aşağıya görmesini reddeder. Bu yüzden Bülent'i salona indiren ve Nuri Beylerin evinde gördüğü Nadire'ye yakınlık gösterir. Nadire'nin Mükerrem'i öldürmesinden sonra onun avukatlığını üstlenen Rıfkı, ezilmiş ve hor görülmüş Anadolu insanına ne pahasına olursa olsun destek verilmesi gerektiği mesajını iletir. Mükerrem'in öldürüldüğü gece yanlışlıkla Sacide'nin de yaralanmış olması Rıfkı'nın Nadire'yi savunmasına engel teşkil etmez. Rıfkı, insanların bir nesne gibi görülüp yönetilmesine ve eşit sayılmamasına karşıdır (Baumann, 1997: 66). Bu yüzden nesneleşen ve sömürülen fakir insanları insancıl bir yaklaşımla savunur.

Adalet ve insan özgürlüğünü savunan Rıfkı, Nadire'nin "âdemi mesuliyeti"ni kazanmasına yardımcı olur. Nadire'ye karşı her zaman dostane davranır. Rıfkı bu yönüyle yanlış Batılılaşma sorunsalını aşmış, çağın gereksinimlerine göre kendini yetiştirmiş, sosyalist ve hümanist bir insandır.

Bülent de norm bir karakterdir. Nadire'nin çocukluğunda arkadaş olduğu kaz yavrusu Sırma'nın hal zamanında görüntüsü olan Bülent, sevginin, anıların ve saflığın simgesidir. Çocuk sevgisinin izleğe dönüşmesini sağlayan Bülent, metalaşan yaşamda çocukların bir nesne olarak algılanmasını olumsuzlar. Nadire'ye içten bir duygu ile bağlı olan, Bülent, Bay ve Bayan Sallabaşların tek çocuğudur. Bir ayağı sakattır. Nadire, Bülent'in şahsın yitirdiği sevgisini ve heyecanını tekrar kazanır. Bülent romanda bastırılmış anıların üstünü sevgiyle kapatan bir masumiyet simgesidir. Ancak Sacide Sallabaş'ın yitikleşen kimliği, Bülent'in bir çocuktan ziyade bir nesne olarak görülmesine sebep olur. Toplumun çocuğa bakışını eleştiren yazar, geleceğin kurucu ve yönlendirici gücü olan Bülent'in şahsın realist bir şekilde eleştirilir.

Bülent'in Yolpalas'ta düzenlenen gecede bir gösteriş aracı olarak kullanılması ve üzerine "Lord" elbisesi giydirilmesi, kültürel açıdan ötekileşen İstanbul burjuvazisinin değer tükenişine uğradığını gösterir.

"—Çocuk da bu bayanlar için bilezik gibi, otomobil gibi zenginlik göstermeliği..." (s.40).

Oysa Nadire bütün maddi değerlerden arındırılmış çocuk imgesi Bülent'i bir anne şefkati ile kucaklar, Onu korur. Bülent de annesinden çok Nadire'yi sever. Zira Nadire'yi eve bağlayan ve Mükerrem'in tacizlerine katlanmasına sebep olan Bülent'tir. Bülent bu yönüyle insanı hayata bağlayan bir masumiyet imgesi, geçmiş anıların üzerine sindiği bir sevgi simgesidir.

Romanda kaz yavrusu Sırma'da norm bir karaktere sahiptir. Yazar, kaz yavrusu Sırma ile Nadire'nin çocukluğunu özdeşleştirir. Bir hayvanın kişileştirilmesi ona yeni bir anlam kazandırır. Sırma da böyle bir anlam değişimi ve zenginliğine karakterize edilir. Yazar, Sırma'nın kimliğinde Nadire'nin yalnızlığını ve hayata tutunma noktalarını açığa vurur.

2.3.2.7.3. Kart Karakterler

Sacide Sallabaş, Agâh Efendi, Mükerrem ve Fransız hizmetçi Etienette kart karakterdir. Bu kişiler, tematik gücün karşısında yer alarak, karşıt değerleri savunur. Dönemin toplumsal açıdan yaşadığı olumsuz değişimler bu kişiler aracılığıyla ile okuyucuya ulaştırılır. Kaplan *"Bir medeniyet devresinden başka bir medeniyet devresine geçince, edebi eserlerdeki tipler değişiyor"* (Kaplan, 1996: 6) diyerek kişilerin değer yitimine uğrayarak ötekileşmesini bir medeniyet sorunsalı olarak ele alır. Eserde kişilerin birçoğu da değişen yaşam ve hayatı algıları açısından problem yaşar. Batılılaşma ve zenginlik uğruna kendi ve kültürel değerlerini hiçe sayan bu kişiler, metalaşan toplumun görünen yüzü olur. Yazar, romanda kart karakterlerin kimliğinde toplumun aksayan yönlerini realist bir şekilde ortaya koyar. Romanda kendine ve kendi halkına yabancılaşan Sacide Sallabaş, *"kurmaca dünyanın çatışma zeminini belirleyen işleve sahiptir."* (Deveci, 2004: 781). Sacide Sallabaş, Karagümrük'ün fakir ailelerinden Agah Efendi'nin kızıdır. Çocukluğu basık tavanlı bir evde kardeşlerine bakarak geçmiştir. Bir hayali vardır o da *"dansing etmek"*tir. Fakirlik içinde geçen çocukluğu ve gençliği Sacide'nin Murat Sallabaş'ı ile tanışıp evlenmesi ile değişir. Soyadına uygun bir karaktere dönüşerek Batı'nın bütün değerlerini başını sallayarak kabul eder. Sallabaş, kavramı bir güven eksiliğinin göstergesidir. İyi bir çocukluk geçiremeyen birey, kendine sonradan verilen yabancı değerleri hiç sorgulamadan kabul ederler. Sacide'nin "Sallabaş" ailesine girmesi bu değerleri çoktan kabul ettiğini gösterir. Yazar, Sallabaş ismi ile kendi değerlerine

yabancılaşan bireyleri ironik bir şekilde eleştirir. Karagümrük'ten ayrılarak Yolpalas'a yerleşen Sacide artık bürük bir zenginliğin sahibi de olur. Sacide'nin yaşadığı sınıfsal değişim onun hayatında zengin-fakir sorunsalını da beraberinde getirir.

Çocukluğunda yaşadığı imkânsızlıklar, sağlığının verdiği güçle fakir ve köylü insanları öteki gören bir olguya dönüşür. Zira Sacide ilk önce anne ve babasını dışlar ona göre onlar fakir sınıfın üyeleridir ve onları şımartmak gerekir.

"—Ben söylerim. Hem peder filân lazım değil. Sadece Agâh… Onu dairemize kâhya tayin edeceğim. Aylık veririz, burada yatar kalkar. Sen bilmezsin Muratçığım, sonradan görmelere pek yüz vermeye, başa çıkarmaya gelmez." (s.17).

Sacide'nin kendi ailesini "sonradan görme"ler olarak nitelemesi, değer yitimi yaşayan bireyin geçmişini reddetmesidir. Ailesini aşağılayan Sacide, bu davranışı ile geçmişini unutup yeni hayat kurmaya çabalar. Babasını kâhya yapması, Sacide'nin ötekileşen ve tahrip olan bilincinin ilk eylemidir. Zira o Yolpalas'a gelerek Şişli sosyetesinin en zengin kadını olmuştur.

Sacide, zenginliği Batılılaşmanın bir ürünü olarak kullanır. İstanbul sosyetesini etkilemek ve onlara hükmetmek için düzenlediği partilerde Sacide kapitalist, anlayışın bir simgesi olarak etrafındaki insanlara hükmeder. Dönemin eğlence hayatının bir simgesi olan Sacide; *"Boğaziçi'ni Rumelihisarı'ndan Anadoluhisarı'na kadar iki defa yüzdü. Madam çok dans edermiş… Sacide kadar uzun dans eden kadın, değil İstanbul'da bütün Türkiye'de yoktu."* (s.22).

Zenginliği sadece kendi yaşamı için kullanan Sacide, fakir insanları ve işçileri kendine rakip olarak görür ve onların sürdükleri sıkıntılı yaşama layık olduklarını söyler. Aynı zamanda sınıfsal farkın olması gerektiğini, insanların fakir ise fakir sınıfına ait daireleri kullanarak yaşaması gerektiğini, bunun dışında aksi bir davranışın sınıfsal anlayışa ters olduğunu söyler.

"—Biz hayvan yiyor şampanya içiyoruz, ötekiler soğan sarımsak yiyor, nefesi kokuyor. Hep haset. İşçilere güya yapılan haksızlığa gelince o da Bolşevik makulesi, baldırı çıplakların çıkardığı yalanlar." (s.14-15).

Toplumda zengin sınıfın üstünlüğünü savunan Sacide, romanda kendi çocuğunu dahi bir süs aracı olarak kullanmaktan geri durmaz. Bülent'i hasta hasta yatağından kaldırarak ona yeni yaptırdığı "Lord" elbisesini herkese göstermek ister. Bir anneden çok kendi bastırılmış duygularını tatmin etmeye çalışan Sacide, Cumhuriyet döneminde oluşan yeni İstanbul zenginlerini simgeler.

Mükerrem de kart bir karakterdir. Nadire'nin çalıştığı Yolpalas'a şoför olarak giren Mükerrem, çıkarcı, hain, çapkın biridir. Zira romanın adının 'Yolpalas Cinayeti' olarak konulmasının başlıca kişilerindendir. Mükerrem, Nadire'nin çocukluğunun gölge arka tipidir. Nadire'nin annesini öldüren ve çok sevdiği kazını para uğruna öldüren karşıt bir güçtür. Mükerrem'in insan hayatını hiçe sayan yüzü, bastırılmış anıların tekrardan harekete geçmesine neden olur. Nadire'yi elde etmeye çalışan Mükerrem buna ulaşamayacağını anlayınca Nadire'yi çok sevdiği Bülent'i öldürmekle tehdit eder. Nadire bu tehdidi çok gerçekçi bulur. Çünkü Mükerrem geçmişin acılarla dolu bir eylemsel yüzüdür. Kendi çıkarları için başkalarının hayatlarını hiçe sayan bir canidir. Mükerrem'in sömürücü yüzü, Bülent'i tehdit edince Nadire, Mükerrem'i sırtından vurarak öldürür. Mükerrem'in ölümü, romanı bir cinayet romanına dönüştürür. Nadire'nin karanlıkta kalan anıları Mükerrem "tahrip olmuş ben'inde" yeniden yorumlanır. Mahkeme de sanıkların verdiği ifade, "Siyor Mussolini" kadar kudretli Mükerrem'in insanlara verdiği acıları yansıtır. Komiser söyledikleri Mükerrem'in kadınları sömüren kişiliğini ortaya koyar.

"Bu adam, üç sınıf kadına musallattır. Birincisi yüksek aileden, yaşlı, fakat kafasız ve ahlâkı mazbut olmayan kadınlardır. Bunların yanında vazifesi "jigolo"luktur. İcap ederse şantaj da yapar. İkincisi vesikalı kadınlardır. Bunları haraca keser…

Üçüncüsü, fakir yahut orta halli aile kızlarıdır. Bunları iğfal eder, alacağını vaat eder, o suretle eline geçirdikten sonra sefahate sevkeder. " (s.72).

Kadınları sömüren Mükerrem, tiranlaşan bir yüz olarak tematik güce ve değerlere devamlı saldırı içindedir. Nadire Mükerrem'i öldürerek toplumu bir parazitten temizlemiş olur. Bu yüzden Rıfkı'da adaletin bazen bağışlayıcı olmasını ister.

Agâh Efendi, Sacide'nin babasıdır. Eski vakıflar kâtiplerinden olan Agâh Efendi, Sacide'nin zengin bir erkekle evlenmesinden hemen kendine vazife çıkarır. Kızına yaltaklanmak için kendi kişiliğinden taviz veren, kızının aşağılamalarına boyun eğen sömürücü bir tiptir. Kızı ile aynı kişiliğe sahip olan Agâh Efendi, parayı, rahat yaşamayı her şeyin üstünde gören biridir.

"Düğünden bir ay sonra Karagümrük'e ayak basmaz olmuştu. Hatta eski günlerde, haftada birkaç defa sille tokat patakladığı Sacide'nin zelil bir dalkavuğu oluvermişti." (s.17).

Agâh Efendi'nin sömürücü kişiliği onun kızının dalkavuğu olmasına neden olur. Çünkü o metanın peşinde koşan kişiliksiz biridir. Oysa karısı Şükriye Hanım, dik ve dürüst kişiliği onun tam karşısında yer alır.

Romanda Fransız hizmetçi Etienette kart karakterdir. Mükerrem'in suçsuz, Nadire'nin haksız olduğunu ifade eden bu yabancı asıllı kadın çıkarcı ve ikiyüzlüdür. Romanda Batı kültürünü simgeleyen Etienette, Sacide'nin Amerikalı Domuz Kralı'nın eşi gibi giyinip kuşanmasını sağlar. Sömürücü ve ikiyüzlü bir kadındır.

2.3.2.7.4. Fon Karakterler

'Yolpalas Çinayeti' fon karakter açısından oldukça zengin bir şahıs kadrosuna sahiptir. Bunun nedeni yazarın dönemin toplumsal yaşam biçimini realist bir şekilde eleştirmesinden kaynaklanır. Anlatıcı, yeni Cumhuriyet Türkiye'sinin yaşadığı değişim ve dönüşümleri, İstanbul sosyetesi üzerine yoğunlaştırarak ele alır. İstanbul'da sürdürülen Batılı yaşam ve bunun sonucunda toplumda ortaya çıkan yanlış algılar ve çatışmalar, fon karakterlerin yardımıyla gerçekçi bir şekilde ortaya konur. Romanda olumlu fon karakterler; Nuri Bey ve eşi Refika, hâkim, Şoför Sadık ve Şişli Serkomiseri'dir. Nuri Bey ve Eşi Refika, Nadire'nin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan ve olayların gerçeğe yakın bir şekilde verilmesini sağlayan kişilerdir.

Öküz alacağı parayı Mükerrem'e kaptıran Ümmühan, bu acıya dayanamaz ve ölür. Onun ölümü Nadire'yi tek başına bırakır. Nadire'nin köyde kimsesiz olduğunu öğrenen Nuri ve eşi Refika 12-13 yaşındakiyken onu yanlarına alırlar. Ona ellerinden geldiği kadar iyi davranırlar. Bursa'da Nuri Bey ve eşi Refika'nın yanında mutlu bir hayat geçiren Nadire, bu iki yüzü devamlı olarak bir sığınak olarak görür.

Hâkim, adaleti savunan, adaletin ve hukukun üstünlüğünü savunan biridir. Şişli Serkomiseri de yaptığı araştırmalarla Nadire'nin kişiliği ve Mükerrem'in ötekileşen yüzünü açığa çıkarır. Bu yönleriyle hâkim ve komiser adliye, hukuk ve adaletin savunucuları olarak ele alınır.

Romanda olumsuz fon karakterler; Şişli zenginleri, Abidinler, Bayan Güngördü, Bay Raşit Elgun, Murat Sallabaş, Bayan Sungun, Alacapınar Köyü sakinleri, Yolpalas hizmetçileri gibi kişilerdir.

Şişli sosyetesi ileri gelenleri yanlış Batılılaşma kurbanı olmuş, her şeyi Batılı gibi düşünüp öyle yaşamaya çalışan kişilerdir. İstanbul eğlence hayatını yakından takip eden bu kişiler, kendi dili, kültürü ve yaşam biçimine yabancılaşmış kişilerdir. Yazar bu kişiler aracılığı ile toplum içinde bulunduğu kültürel ve ahlakî çöküşü realist bir şekilde ortaya koyar.

Romanda olumlu ve olumsuz fon karakterler romanın zaman, mekân ve izleksel açıdan gerçeğe uygun bir hüviyet kazanmasına yardımcı olan kişilerdir. Anlatıcı bu kişiler vasıtası ile toplumda yaşanan çözülüşü realist bir şekilde yansıtır.

2.3.2.8. İzleksel Kurgu

'Yolpalas Cinayeti', Osmanlı İmparatorluğu'ndan cumhuriyet Türkiyesi'ne miras olarak kalan Şişli sosyetesinin kendi değerlerine pervasızca nasıl ötekileştiğini ele alır. Acaroğlu, yazarın 'Yolpalas Cinayeti' gibi son romanlarında sosyalist eğilimlerin fazla olduğunu belirtir. (Acaroğlu, 1964: 7). Romanda entrik kurguyu sağlayan ve çatışmanın gerçekleşmesine neden olan değerler "*KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Kaz Akkız (Nadire), Rıfkı, Bülent, Nuri Bey, Refika Hanım.*	*Sacide Sallabaş, Mükerrem, Agâh Efendi, Şişli Sosyetesi, Etienette.*
Kavramlar Düzeyinde	*Sevgi, Adalet, Kendilik, Fakirlik, Bağlılık, Sadakat.*	*Ötekileşme, Yozlaşma, Toplumsal Çürüme, Sınıf Çatışması, Zenginlik.*
Simgeler Düzeyinde	*Köylü, Anadolu, Çocuk, Sırma, Erkek.*	*Şişli, İstanbul, Para, Otomobil, Şampanya, Havyar, Cazbant, Kadın, Paris, Amerika, Lord.*

Tablo-13: *Kendi değerlerine ötekileşen bireylerin anatomisi.*

2.3.2.8.1. Kendi Değerlerine Savaş: Ötekileşme

Ötekileşme, kişinin kendi değerlerine yabancılaşmasıdır. Ötekileşen kişi, kendi "ben"i ve geçmişi ile bağlarını koparır. Böylece köksüz bir varlığa dönüşen kişi, antik kökenli bir özgürlük sorunu yaşar. Korkmaz; *"Ötekileşmenin, en trajik boyutu, kişinin kendini var eden değerleri yıkan gücün kendine dönüşmesi"* olarak tanımlanır. (Korkmaz, 2008: 20). Ötekileşen ya da ötekileşmiş kişi, bilerek ya da bilmeyerek kendini var eden değerlere saldırır. Bu saldırılar kişinin başkalaştığını, yaban olduğunu ortaya koyar. Toplumsal anlamda ötekileşmenin temelinde, bireyi kendilik ekseninde hayata katan değerleri yok sayması, bu değerlerin yerine köksüz, bize ait olmayan yaşam ve yaşantılara dönüşmesi vardır. Zira ötekileşme "başka" bir "ben"e ve kimliğe dönüşme *"İçinde yetiştiği cemiyetin biçimlendirdiği her değere"* (Özcan, 2007: 78) öteki olmadır. Romanda kendine ve kendi değerlerine ötekileşen kişiler, kendi "ben"lerini yok sayan, yalıtık karakterli yüzlerdir. Bu kişiler kendi benliklerini sığ bilinçleriyle nesnelerin yüzünde yaşamaya çalışır. Nitekim nesnenin büyülü dünyasında kendi kutsallıkları yitiren bireyler, dönemin değersel çözülüşlerinin sebep ve sonuçlarıdır.

Sacide kendi "ben"ine ve değerlerine ötekileşmiş bir kişidir. İçindeki yaşama gücünü çağın maddeleşen değerleri ile yok eden Sacide, kendi geçmişi ve özünü bilincinden siler. Geldiği mahalleyi ve insanları, zenginlik ve paranın sihri ile yok sayıp ezen Sacide, annesi, babası ve diğer insanlara "öteki"dir. Zira onun değişimi, bir başka "ben"e dönüşme

arzusunun yanında bir başka sınıfa katılma iştiyakı ile birleştiğinden dolayı başlı başına bir soysuz dönüşüme neden olur. Sacide, Karagümrük'ün fakir ailelerinden birinin kızıdır. Çocukluğunda yaşadığı fakirlik onun hayatının sınırlayıcı ve kuşatıcı bir güce sahiptir. Onu toplumsal anlamda katılışlara men eden bu durum içinde "öteki ben" daha saldırgan ve acımasız bir varlığa dönüşmesine neden olur. Murat Sallabaş ile evlendikten sonra sınırlandırılmışlığı kıran Sacide, baskı altına aldığı "öteki ben"i var etmeye çalışır. Böylece *"Bireysel kimlik"* (Assmann, 2001: 132) yaşamın rastlantısal gücü ile yeni bir değer kurma yoluna gider. Sacide'nin Sallabaş olarak kurduğu bu yeni değerler dünyası, onun baba ve annesi aşağılaması ile yıkıcı olguya dönüşür. Sacide, "Sallabaş" olduktan sonra, yeni bir bireysel kimlik kazanır, kazanılan bu yeni kimlik ötekileşmiş bir değerler bütünü üzerine kurulur. Babasını aşağılayan, babası gibi fakir insanlara yüz verilmemesini düşünen Sacide, katıldığı yeni sosyal ortamın bütün yaşayışlarına baş sallayarak sorgulamadan kabul eder. Onun ötekileşen ve çürümüş yaşam biçimine koşulsuz ayak uydurması, benlik inşasını başarısıyla tamamlayamamasından kaynaklanır. Bu yüzden o da geçmişini unutarak fakir, köylü ve işçi sınıfını aşağılar. Köylü, fakir ve işçi sınıfına ait insanların toplumda yaşama hakkının olmadığını düşünür.

"-Biz havyar yiyor, şampanya içiyoruz. Ötekiler soğan sarımsak yiyor, nefesi kokuyor. Hep haset. İşçilere güya yapılan haksızlığa gelince, oda Bolşevik makulesi, baldırı çıplakların çıkardığı yalanlar." (s.15)

Sacide'ye göre öteki olanlar, toplumda beriki olanların sömürdüğü, hor gördüğü kişilerdir. Toplumsal anlamda ayrışmayı da ifade eden "ötekiler", Sacide Sallabaş gibi İstanbul sosyetesinin dışladığı, yaşama hakkının başkaları tarafından sömürülen kişilerdir. Sacide'nin fakir, işçi ve köylü sınıfa ait insanlara karşı acımasızca saldırıları, onun metalaşan bilincinin ötekileştiğini gösterir.

Ötekileşme, bireylerin kendi yaşam biçimlerine yabancılaşmasını ortaya koyar. İstanbul sosyetesinin zenginlik ve gösteriş içinde sürdüğü yaşam, geçmişi ile köklerini koparmış, başka insanlara ve kimliklere dönüşmüş insan yığınlarını yaratır. Şişli eğlence hayatına yön veren kişiler, özellikle de kadınlar, iyi bir eğitim ve öğretim almadıkları için kendi değerlerinden habersiz, bir başkası(na) dönüşme arzusunu içlerine taşır. Bu kadınlar, Batılı yaşama özenen, kendi müziği, giyimi ve yaşam formlarını hiçe sayan, anılarımızda yeri olmayan, yeni ancak içselleştirilmemiş bir yaşam biçimini önceler. İstanbul'da düzenlenen yemek, balo ve partiler, cazbantların eşliğinde yeni bir eğlence anlayışının da doğmasına da neden olur. Bize ait olmayan seslerin, bizi ait gibi yankılanması, kültürel anlamda ötekileşmenin yıkıcı boyutunu gösterir. Düzenlenen partilerde saksafonlu

cazbantların müzik yapması, alaturka müziğin artık eski gücünü yitirdiği, toplumun duyarlılıklarının başka melodilerde kendini bulduğunu ifade eder. Bir Amerikan müziği olan caz, romanda Amerikan kültürünü simgeleyen bir değerdir. *"O yıllarda alafranga olan bütün müziklerin caz, dans müziği yapan bütün toplulukların da cazband adlandırılıyordu."* (Akçura, 2002: 140) diyen Akçura, toplumsal anlamda kültürel değişimlerin süreçlerini ve oluşumlarını ifade eder. Romanda Sacide Sallabaş'ının Yolpalas'ta düzenlediği yemek, bireysel ilişkiler ve toplumsal yaşantıdaki çözülüşlerin bir göstergesidir. Toplumun kendi değerleri yerine "başka"larının değerlerine dönüşme çabası, Batılaşmanın yanlış anlaşıldığını kanıtlar.

Ötekileşme kişinin kendini başka bir varlığa dönüştürme sorunsalıdır. Sacide'nin kendi değerlerini aşağılaması, Amerikalı Domuz Kralının karısına özenmesi ve onun gibi giyip onun gibi yaşaması yazar tarafından en uç boyutta ötekileşmenin

"*İşte Etienette eski madamını anlatırken Sacide'de ona benzemek emelini uyandırmıştı. Milyoner değil mi, ister Amerikalı, ister İstanbullu olsun. Esvaplarının başkalığı, beklenilmeyen yerlerinde görülen çiçek, fiyonk yahut tasnife sığmayan bir süs, elmasların kübik tarzı hep o "Domuz Kralı"nın karısından kopya ediliyordu."* (s.22).

Bir başkasına dönüşme ve kendi "ben"ini ve değerlerine ötekileşme, yabacılaşmanın en temelini oluşturur. Sacide zenginliğin verdiği güçle başkalaşır. Kendi çocuğu Bülent'i dahi bir süs, gösteriş aracı olan birey, bütün yönleriyle insanî meziyetlerini yitirir. Romanda Mükerrem de ötekileşmiş bir yüzdür. Kadınları kendi çıkarları doğrultusunda sömüren bu kişi, toplumsal anlamda kendi değerlerine ötekileşen soysuz bilinçlerin silik ve zararlı yüzüdür.

2.3.2.8.2. Sev(il)me İhtiyacı

İnsan, sosyal bir varlık olarak etrafını değiştirip güzelleştiren bir canlıdır. İnsanın çevresi ile uyumlu bir ilişki kurmasının başında sevgi edimi gelir. İnsan, severek ve sevilerek toplum tarafından onanır. İnsanlar sevgi duygusu ile birbirlerini tanır, tanıdıkça yaşamı zenginleşir. O halde sevgi bizi zengin ve mutlu kılan en önemli duyguların başında gelir. İnsan, yeryüzünü sevgi ile yaşanır kılar. *"Sevgi, insanın kendi bütünlüğünü ve bireyselliğini koruduğu bir birleşmedir."* (Fromm, 2001: 31). Böylece insan yaşama sanatı gerçek anlamıyla öğrenir. Romanda sevgi, varlıkları birbirine bağlayan, yaklaştıran, ontolojik kökenli bir edim olarak ele alınır. Romanda sevgi, üç temel başlık altında ele alınır. Bunlar; *anne sevgisi, hayvan sevgisi ve çocuk sevgisidir*.

Yazar, sevgiyi insana anlam kazandıran ve insanı mutlu eden bir güç olarak ele alır. Rıfkı'nın sev(il)me ihtiyacı, bireysel açıdan sevginin ne kadar önemli olduğunu gösterir. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden ve bu sevgiden yoksun olan Rıfkı, hayatı boyunca

bu eksikliği hep duyumsar. Dayısı Murat Sallabaş'ının onu maddi yönden desteklemesi sev(il)me ihtiyacını hiçbir zaman gidermez. Rıfkı da bu yüzden parasıyla her şeyi yapabileceğini düşünen insanlara düşman olur.

"Gerçi dayısı onu refah içinde büyütmüş, fakat kimse onu sevmemişti. Ve bu haşin, sevimsiz çocuk pek âlâ para ile alınan takayyüt veyahut acımak ile hakikî sevmenin farkını sezecek kadar, hem zeki, hem de hassastı. Birisi kaza ile kendisini okşasa, derhal titizlenen ve hem de hırçınlaşan bu kara kuru oğlanın içinde gizli bir sevmek ve sevilmek arzusunu kimse sezmezdi." (s.44).

Sev(il)me ihtiyacı, ontolojik kökenli bir edimdir. İnsan, gerçek anlamda birini sevmek ve birileri tarafından sevilmek ister.

Rıfkı'nın bilinçaltında bastırdığı ve çocukluğunun en büyük trajik acısı olan sevilme ihtiyacı, bastırılmış bilinçaltına atılmış gizli bir güçtür. Rıfkı'nın en büyük ihtirası olan sevmek ve sevilmek, romanda sevginin insan yaşamında ne kadar önemli yer işgal ettiğini gösterir. Sevgiden yoksun büyüyen Rıfkı, *"insan varlığının yegâne içsel eylemi*" (Şahin, 2006: 75) olan edimden yoksun büyür. Bu yönüyle sevgi insanın psikolojik dünyasını değiştirip dönüştüren bir güçtür. Çocukluk yıllarında sevgi kişiliğinin oluşumunda önemli bir yere sahiptir.

2.3.2.8.2.1 Anne Sevgisi

Anne sevgisi, Nadire'nin annesine duyduğu bağlılık etrafında ele alınır. Babasını küçük yaşta kaybeden Nadire annesinin ilgi, sevgi ve şefkati ile büyür. Annesi hayatta onun tek sığınağıdır. Romanda Nadire'nin annesi Ümmühan, Rum asıllı bir kadındır. Köylü yabancı ve kocası olmadığı için onu dışlar. Nadire babasını Kurtuluş Savaşı'nda kaybeder. Ümmühan ise kızına ve kendine yeni bir yaşam kurmak için çabalar. Bu yüzden para biriktirerek öküz almaya çalışır. Nadire de annesi dürüst ve çalışkan bir kadın olarak anımsıyor. Ancak Mükerrem'in köye gelmesi ile anne kız arasında bir uzaklaşma olur. Nadire bu yabancı erkeğin kendisini annesinden uzaklaştırmasına üzülür.

"Bir akşam… Bir akşam yine kapı vuruldu. Anam açtı. Mükerrem geldi. Anam bana yine "Emmim oğlu" dedi. "Niçin içeri aldın, köylüler sahan kahpe derler!" dedim. Mükerrem "Bu kız çokbilmiş, bunu odada istemem" dedi. "Senin odan mı, ne karışıyorsun?" dedim. Beni elimden tuttu, odanın dışına attı… Ondan sonra hep o geceleri geldikçe odadan çıkıyordum." (s.56).

Nadire'yi tek sığınağı olan annesinden uzaklaştıran Mükerrem, Ümmühan'ın kötü kadına dönüşmesine neden olur. Ancak Nadire annesine saf ve temiz duygularla bağlı olduğu için bu ilişki de annesinin suçsuz olduğu yabancı bir sevgi olmadığını düşünür. Rıfkı'nın cinayeti aydınlatmak için Nadire'ye:

"—Anneni çok sever miydin? " (s.54) sorusuna verdiği cevap çok manidardır.

"—Başka kimsem yoktu ki." (s.54)

Nadire'nin hayatta tek sığınağı olan annesinin Mükerrem'in öküz parasını çalması ile ölümü, kahramanı derinden sarsar. Anne şefkati yitiren Nadire artık hayatta tek başına yapa yalnızdır.

Mükerrem'in Ümmühan'ın öküz parasını çalması ve Ümmühan'ın buna dayanamayarak ölmesi, Yolpalas'ta işlenen cinayetin sebeplerinden birinin de anne öcünü alma olgusu olduğunu gösterir.

Anne sevgisinden yoksun büyüyen Bülent'te annesini yaşarken kaybetmiş bir çocuktur. Bülent ile Nadire'nin kaderleri bu yönüyle aynıdır.

Romanda anne *"sevgi ile örülmüş değerleri duyan bir varlık olarak"* (Çelik, 2002: 266) algılandığı gibi, metalaşan yaşama kendini kaptırarak sıcak anlamlarını da olumsuz bir güce dönüştüren bir simge olarak değerlendirilir.

2.3.2.8.2.2. Çocuk Sevgisi

Çocuk, saflığın, masumiyetin ve geleceğin kendidir. Nadire'nin çocukluğu anne ve babasını kaybetmesi ile büyük bir hüsrana dönüşür. Nuri ve eşi Refika Kabartaylar Nadire'ye sıcak davranarak ona çocuk sevgisini yaşatırlar. Anne ve baba sevgisini bu iki insanda bulan Nadire, içe dönük kişiliğini yıkarak dışa açılır. Nitekim sevgi özünde bir dışa açılmadır. Etrafıyla ilişki kuran Nadire, sevginin gücü ile yeni bir yaşama başlar. Romanda Nadire'nin Murat ve eşi Sacide Sallabaşların oğlu Bülent'e duyduğu sevgi, çocuk sevgisinin ön plana çıkmasına neden olur.

Bülent hasta iki yaşında bir çocuktur ve bir Alman dadı tarafından bakılmaktadır. Bülent'in Nadire'ye yaklaşarak sevmesi, Nadire'nin ona karşı sınırsız bir sevgi ile bağlanmasına sebep olur.

"Bana ısındı. Ben de çok sevdim. Çünkü Sırma'nın tüyleri gibi sarı, ince saçları vardı. Hem de bir ayağı aksıyordu. Bidüziye güneşte bile üşürdü…

Sırma'ya baktığım gibi Bülent'e baktım. Çocuk bakımı için okumadığım kitap kalmadı. O kadar içim çocuğa ısınmıştı ki, anası ne yapsa çekiyordum. Zaten çocuğunu pek de sevmezdi…

Beni çocuktan ayırmasınlar diye, ne dese eyvallah diyecektim." (s.59).

Bülent'in sevgisi için her şeyi göze alan Nadire annesinin ve Sırma'nın öcü dahi almaktan vazgeçer. Bütün hayatını Bülent'e adar. Ancak Mükerrem'in Yolpalas'a şoför olarak girmesiyle durum değişir. Zira Mükerrem Nadire'yi tanımamakla birlikte ona sahip olmak ister, Nadire'de buna karşı çıkar. Mükerrem, Nadire'ye teklifini kabul etmezse çok sevdiği Bülent'i öldüreceğini söyler. Nadire, sevgisinin nesnesi olan Bülent'in öldürüleceği

korkusuyla Mükerrem'i sırtından yaralayarak öldürür. Romanda çocuk sevgisi, Nadire'nin kişiliğinde yüceltilir. Çünkü Bülent, Nadire'nin yitirdiği sevgilerin hal zamanında bir sembolüdür. Bilinçaltına gömdüğü kin ve nefretin sevgiye dönüşmüş imgesidir.

2.3.2.8.2.3. Hayvan Sevgisi

Hayvan sevgisi, Nadire'nin kişiliğinde yüceltilir. Nadire'nin Alacapınar Köyü'nde geçirdiği çocukluğunun ilk yılları, hayvan sevgisinin ön plana çıktığı yerlerdir. Köylü çocuklarının kahpenin kızı diye dışladıkları Nadire, yalnızlığını bir ayağı topal kaz yavrusu Sıram ile paylaşır. Sırma, köyde onun en yakın dostudur. Rıfkı, mahkeme için yaptığı araştırmada Nadire'nin Sırma ile olan dostluğunu şöyle ifade eder.

"—Sırma bir kaz palazı değil mi? Çok sevdiğin bir yavru. Önlüğünü içine kor, kundaklarmışsın. Köy çocukları seninle eğlenirlermiş." (s.54).

Kundağın içine konan bir çocuk gibi Sırma'yı büyüten Nadire, çocukluğun verdiği masumiyet ve temizlikle onu sever. Nadire'nin hayvanlara karşı ilgisi onun sevgiye meyilli bir kişi olduğunu gösterir. Etrafında kendisine gösterilmeyen sevgiyi o hayvanlara göstererek mutlu olur.

"Hep koynumda büyüttüm. Don olunca sakat bacağı iki kez dondu. (Gözlerinden damlayan yaşlar çoğaldı, iki ince yol bulmuş, yanaklarından aşağıya akıyorlardı.). Böyle şeyler örmesini bilsem örerdim, fakat anamın eski şalvarına sarardım, içinden sarı başını çıkarır çocuk gibi bana bakardı. Bir Sırma, bir anam, bir de ben akşamları ateş başında otururduk." (s.55).

Nadire'nin çocukluğunun sevgi imgesi olan Sırma, sevgi ve düşlerin canlı bir simgesidir. Nadire, Sırma'ya duyduğu sevgi onun diğer hayvanlara karşı sevgi beslemesini kolaylaştırır. Mükerrem'in paraları çalıp kaçtığı gün Sırma'yı tekmeleyerek öldürmesi, Nadire'nin bütün düşlerini yok eder. Sevgisinin imgesi olan Sırma'nın öldürülmesi onu hayatta tek başına bırakır. Zira Bülent'i görür görmez ısınması, onu Sırma'ya benzetmesinden kaynaklanır. Çünkü Sırma çocukluk anılarının en sıcak ve sevgi dolu yüzüdür.

2.3.2.8.3. Yozlaşma

Yozlaşma, modern yaşamın insanlara sunduğu para, zenginlik ve mevki gibi unsurların kültürel ve yapısal açıdan bireyi ve toplumun kendilik değerlerine uzaklaşarak yabancılaşması problemidir. Yozlaşma bireylerin kendi çıkarları doğrultusunda koşan yalıtık, bilinçsiz insan yığını haline gelmesine sebep olur. 'Yolpalas Cinayeti' adlı romanda da yozlaşma, bireyi kendine ve kendi değerlerine öteki kılan bir yapıda karşımıza çıkar. Romanda yozlaşma, kültürün dolayısıyla toplumun en küçük çekirdek öğesi olan bireyde başlar. Bireyin kendine sonra bütün topluma yabancılaşması, kültürel ve ahlakî açıdan bir

çöküntüye sebep olur. Çöküntüye uğrayan değerler, toplumu kendine yabancı olmasına neden olur. 'Yolpalas Cinayeti'nde yozlaşma, kişilik, insanî ilişkiler, toplumsal ve ahlakî olmak üzere çok boyutlu bir şekilde ele alınır. Yazar, Batılılaşma ve çıkar uğruna insanların kendi değerlerini yozlaştırmasını realist bir şekilde eleştirir. Batılılaşma uğruna kendi değerlerine yabancılaşan insanlar, romanda yozlaşmış bir kişilik sergiler. *"Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım"* (Mardin, 2000: 9) bireyleri kendi değerleri öteleşmesine neden olur. Romanda kişilik yozlaşması Sacide Sallabaş'ı, Mükerrem, Agâh Efendi, Sacide'nin kız kardeşleri Melahat ve Sabahat ve Şişli ileri gelenlerinde görülür. Sacide Sallabaş'ı "Amerikalı Domuz Kralı"nın karısına benzemek için onun gibi giyinir, onun gibi davranır. Kendisi olmak çıkan Sacide bu yönüyle yozlaşmış bir kişidir. Yolpalas'ta düzenlediği yemekte insanları ekonomik yönden sınıflara ayıran ve fakir insanların insafsızca aşağılayan Sacide, kendi ahlakî ve kültürel değerlerine ötekileşir. Düzenlediği yemekte saksafonlu cazbantlara müzik yaptıran Sacide Sallabaş'ı, kendi kültürünü ve öz değerlerini kavrayamamış, bütün hayat görüşünü Batı'nın yaşam biçimine göre düzenlemiş *"kimlik yitimine"* uğramış bir kişidir. İşçi sınıfı, köylü insanı kapitalist bir yaklaşımla aşağılayan Sacide, romanda kendi kimliğine yozlaşmış bireyleri simgeler. Kadınları para için sömüren ve zengin kadınlara jigololuk yapan Mükerrem de yozlaşmış bir kişidir. Kendi menfaati ve çıkarları doğrultusunda insanları öldürmekten geri durmayan bu yozlaşmış kişi, toplumsal açıdan bir çözülüş ve çöküş içinde olan Türk erkeğini sembolize eder. İnsanî ilişkilerinde çıkarcı, art niyetli olan Mükerrem, kadınları elde ettikten sonra onları kendi menfaatleri doğrultusunda kullanır.

"Fakat en çok, son üç sene zarfında Beyoğlu ve Şişli zabıtasının nazarı dikkatini celbetmişti. Sefahat âlemlerinde sarf ettiği paraları şoförlüğü ile kazanamayacağı apâşikârdı. Bundan başka iki cerh vak'asında ondan şüphe edilmiş, fakat tevkif edilebilmek için kâfi delil bulunmamıştı. Bunların ikisi de vesikalı kadınlardı. Mükerrem onları haraca kesmiş, işleterek paralarını alıp sefahate sarf etmişti." (s.71).

Mükerrem'in yozlaşmış kimliği, toplumun yaşadığı ahlakî yozlaşmayı ve çürümeyi de gözler önüne serer. Beyoğlu'nda yaşanan hayat yozlaşmış insanî ilişkilerin bir ürünüdür. Mükerrem'in kendi çıkarları için kadınları sömürmesi, bu sömürüye izin veren toplumunda oluşturduğunu ortaya koyar.

Romanda ekonomik ve maddi değerler, kişilerini benliklerini ve kendilerini hiçe saymalarına neden olur. Agâh Efendi'nin Yolpalas'a yerleşmek için kızına yaltaklanmasına onun aşağılanmalarına katlanması yozlaşmış benliğin bir görüntüsüdür. Kızının evinin

kâhyası olarak işe başlayan Agâh Efendi bireysel anlam kişisi kendi "ben"ine yabancılaştığını gösterir.

Yozlaşma kişilerin kılık ve kıyafetlerinde de görülür. Bir Türk den çok bir Batılı gibi giyinen Şişli sosyetesi, kendi yaşam biçimine ve kültürüne yabancılaşmasıdır.

"Sacide sırtı kuyruk sokumuna kadar açık, önü çenesinin altına kadar kapalı, siyah, ipek kadife, eteği uzunca bir akşam tuvaleti giyiyordu. Tam kuyruk sokumunun üstünde firuze renginde taftadan muazzam bir fiyonk vardı." (s.26).

Batılılaşma ile insanların kılık ve kıyafetlerini Avrupai tarza sokmaları, kültürel açıdan zihni olarak gerçekleşemeyen Batılılaşmanın sadece giyim kuşam ve yaşam biçimine yansıtıldığı görülür. *"Batılılaşma tarihimizde ilk defa olmak üzere Avrupa, 2. Mahmut devrinde kılık kıyafet, yaşayış tarzı, sosyal teşkilat alanlarında ısrarla örnek alınmış, taklit edilmiştir.*" (Turhan, 1972: 237). Sacide'nin yozlaşan kişiliği onun dış görünüşüne yansır. "Amerikan yerlilerinden ilham alınarak pantolonunun yanlarını saçaklı" hale getirilmesi, kendi giyim ve kuşamını Batılı görünmek için hor gören Sacide düşünsel anlamda yozlaşmışlığını dış görünüşüne de yansıtır.

Romanda yozlaşma, bireyin kendine yabancılaşması sonucunda ortaya çıkar. İlk olarak düşünsel olarak ortaya çıkan yozlaşma daha sonra eylemsel bir yozlaşmaya dönüşür. Zenginlerin; köylü fakir ve işçileri sömürülmesi gereken bir yığın olarak görmeleri toplumsal anlamda yozlaşmanın ekstrem noktaya ulaştığını gösterir. Yazar, değişen dünyanın kendisi ile beraber Türk toplumunu da değiştirdiğini ancak bu değişimin daha çok görünüş ve gösterişte kaldığını ifade eder.

2.3.3. Tatarcık

2.3.3.1. Romanın Kimliği

Halide Edip Adıvar'ın 'Tatarcık' romanı, cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşanan nesil çatışması ve değişen hayat algılarını realist bir şekilde ele alan *"mükemmel bir teknik ve yepyeni bir ruha"* (Günyol, 1940: 179) sahiptir. *"Tatarcık romanı Cumhuriyet döneminde yetişen gençlerle eski nesle bağlı insanları karşılaştırmalı bir şekilde anlatır."* (Karaailoğlu, 1983: 215). Bu yönüyle roman, dönemin simgesel düzeyde bir panaroması niteliğindedir. Toplumsal düzeyde yaşanan değişim ve dönüşümlerin, bireyler üzerinde yansımalarını gösteren *"Tatarcık, bir romanın nasıl ne taraftan pişip nasıl ve ne cihetten çiğ kalacağının mukayeseli bir dersidir."* (Sevük, 1942: 2).

Eser, 1938-1939 yıllarında Yedigün dergisinde tefrika edilmiş olup, 1839 Ahmet Halit Kitapevi tarafından kitap haline getirilmiştir. Eserin daha sonra baskısı Atlas Kitapevi ve Özgür Yayınları, 2009 yılında Can Yayınları tarafından basılmıştır. Biz bu çalışmamızda Özgür Yayınları'nın 2002 yılına ait baskısını kullandık.

2.3.3.2. İsimden İçeriğe

Romanda Osman Kaptan'ın kızı Lale, babasının bir Tatar olmasından dolayı Tatarcık olarak adlandırılır. Babasının çalışkan, dürüst, yardımsever kişiliği, Lale'nin kimliğinde devam etmesi Lale'nin, Tatarcık olarak adlandırılmasına neden olur. Erilleşen kadın kimliğinin, toplumu medenileştirme arzusuna dönüşmesiyle Lale, döneminde yeni neslinin ideal kadın imgesi olur. Yazar, Tatarcık'ın kimliğinde yeni Türkiye'yi kuran gençliğin içinde bulunduğu durumu ele alır. Zira Tatarcık ve diğer anlatı kişileri, bireysel kimliklerinden ziyade toplumsal anlamdaki simgesel kişilikleri ile romana güç katar.

2.3.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Tatarcık' romanı Tanrısal anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır. Tanrısal anlatıcı, Poyraz Köyü'nde yaşayan insanları bütün yönüyle bilir, tanır. Onların geçmişleri hakkında okuyucuya bilgi vererek olay örgüsünün eksik yönlerini bütünler. Özellikle Tatarcık ve babası Tatar Osman, hakkında verilen geçmişe ve şimdiye dönük bilgiler, anlatıcının dıştan bir bakışla her şeye hâkim olduğunu gösterir. Anlatıcının, Tatarcık hakkında sınırsız bilme, görme ve duyma gücü, Lale'nin Tatarcık adını almasına kadar geçirdiği süreç, bakış açısının anlatıcıya sunduğu bilgiler dâhilinde olur.

"KÖYDE herkes onu Tatarcık diye anardı. Köy deyince sakın Anadolu sanmayın. Bu küçük yerin ora ile ilgisi sırf Boğaziçi'nin Vatan semtinde olmasından ötürüdür. Adına da haydi Poyraz Köyü diyelim. Çünkü poyraza bakar…

Yani yer uydurmadır, hatta hikâyenin kişisi de. Yalnız Tatarcık denilen kız kendi kuşağından olan herhangi Türk kızının ayrı ayrı ve biraz da aykırı yönlerini kendinde toplamış bir yaratıktır." (s.11).

Tanrısal anlatıcı, Poyraz Köyü ve Tatarcık hakkında söyledikleri onun dıştan bir bakışla bütün köyü ve kişilerini tam olarak tanıdığı, geçmişleri hakkında bilgi sahibi olduğunu gösterir. Tatarcık'ın hayat hikâyesi, sanki anlatıcının zihnine teşekkül etmiş, anlatıcı bu teşekkülden istifade ederek okuyucuyu bu olaylara dâhil ederek yorumlamada bulunmasıdır. Tatarcık'ın aykırı bir kişiliğe sahip olması, anlatıcının Lale'yi ideal bir kimlikle verme çabasındandır.

Tanrısal anlatıcı, Tatarcık'ın köyünü tanıtırken köyün geçmiş ve şimdideki yaşantısını bütün yönleri ile bilir ve bu bilgileri özetleme ve geriye dönüş tekniği ile okuyucuya anlatır. Köy sakinlerinin geçmişe dönük ve şimdideki kimlikleri hakkında yorum ve bilgilerde bulunan anlatıcı, Poyraz Köyü'nü eski ile yeninin buluştuğu bir odak noktası olarak değerlendirir. Zira köyün coğrafi konumu, İstanbul ile Anadolu'nun kesiştiği yerdir.

Romanda anlatıcı, Lale'nin çocukluğu, yaşadığı sıkıntıları sanki hep yanındaymış gibi aktarır ve yer yer yorumlar yapar. Bu durum romandaki diğer kahramanlar için de geçerlidir. Özellikle Zehra, Sungur Balta, Şinasi, Haşim, Ahmet, Hasan, Safa, Recep, Salim ve Feridun Paşa hakkında verilen bilgiler romandaki bu kahramanları geçmişe ve şimdiye dönük bir bilgi dökümü niteliğindedir. Bu açıdan Tanrısal anlatıcı, romandaki geniş anlatıcı kadrosu hakkında bilgi vermek için zengin bir görüş açısına sahiptir.

"Safa öğrenimini Şinasi ailesine borçlu olmasına karşın belki de onlara karşı minnet altında olmaktan doğan bir kızgınlıkla Şinasi'yi her fırsatta iğnelerdi." (s.66).

"Şinasi'nin ailesi atadan kalma, Emirgân civarında ünlü olan Nizamîzade korusunda yaşardı. Babası Nazmi Efendi vakti ile İstanbul'a özgü alafrangalaşmış eski bir kazaskerdi." (s.66).

"Yedililer arasında Ahmet'in gönlünde egemen olan "Mehlika Sultan" paradır. O, çocukluğundan beri fukaralığa karşı va'azeder." (s.70).

Tanrısal anlatıcı, romandaki bütün kişileri yakından tanır. Yakından tanımakla da kalmaz adeta onların içindeki "ben"leri gibidir. Nitekim romandaki kahramanları iç konuşmalarını bir ayna gibi dışa yansıtır. Recep'in Lale'ye aşık olduğunu anlayan Miss (Helen) Barkley'in iç monolog ve iç çözümlemelerini okuyucuya sınırsız bir güçle duyurur.

"Helen içinden: "Oğlan Lale'ye tutuldu… Zavallı çocuk" diyor."(s.91).

Kahramanların kendi iç monologlarının yansıtılması, romandaki durum ve olayların akışına gerçeklik kazandırır. Bu da romana anlatım açısından farklı bir zenginlik katar.

Anlatıcı dış diyalog tekniğini de sık sık kullanır. Kahramanlar arasında geçen konuşmaları yine onların ağzından aktararak okuyucunun olaylara dâhil olmasını sağlar. Zehra'nın kamp yerine geldiğinde ortaya çıkan diyaloglar. Anlatı paktını ve bakış açsını güçlendirir;

"—Açlıktan ölüyorum, hay Allah razı olsun ahçıbaşı…

—Sandiviç, gato, simit…

—Şu havyarlı sandiviçten…

Herkes ayakta, masayı çevrelemiş. Helen, Yedililer'in kız kardeşi, ev sahibi gibi herkese ikram ediyor. Herkes, yiyor, konuşuyor, gülüyor… (s.85).

gibi yapılan diyaloglar ve anlatıcının olaylara hakimiyetini, anlatının gerçekçi bir şekilde kullanılmasını sağlar.

Sonuç olarak 'Tatarcık' romanı, Tanrısal bakış açısıyla kurgulanmış olup, üçüncü şahsın görme, bilme, sezme ve duyma gücüyle okuyucuya aktarılır.

2.3.3.4. Olay Örgüsü

'Tatarcık' romanın olay örgüsü, çok zincirli bir özelliğe sahiptir. Anlatıcı, olay örgüsünün merkezine Tatarcık'ın hayat öyküsünü yerleştirir. Ancak yer yer farklı yaşam öykülerini de ekleyerek vaka halkasının genişlemesini sağlar. Romanda birçok anlatı kişisinin yaşam öyküsünün olay örgüsüne dahil edilerek vakanın genişletilmesi, kısmı olarak olay örgüsünün basitleşmesine neden olur. (Özcelebi, 1998: 172) Bu açıdan 'Tatarcık' romanın olay örgüsü, temel üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Anlatıcının Poyraz Köyü hakkında bilgi vererek orada yaşayan insanları tanıtması.

-Tatarcık'ın ailesi ve kendisi hakkında bilgi verilerek Tatarcık'ın, Poyraz Köyü'ndeki fonksiyonunun belirtilmesi.

-Tatarcık'ın, Kandilli Kız Lisesi'ne devam ettiği sırada babasını kaybetmesiyle köy halkının, Lale ve annesi Lalezar'a acıması.

-Babasının ölümüyle içine kapanan Lale'nin, annesine bakmak için mücadele etmesi. Lale'nin kişilinin, babası Tatar Osman'ı hatırlatmasında dolayı köylünün onu Tatarcık olarak adlandırması.

-Tatarcık'ın, annesine bakmak için bir erkek gibi çalışması, yalılardaki zengin çocuklara İngilizce dersi vermeye başlaması.

-Tatarcık'ın, on sekiz yaşına geldiğinde Kandilli Kız Lisesi'ni birinci olarak bitirmesi ve aynı okulda öğretmenliğe başlaması.

-Tatarcık'ın, derslerden arta kalan zamanlarda modern bir şekilde giyinerek aldığı bisiklet ile köyün sokaklarında dolaşması. Kör İsmail kaldırımda yürüme hususunda tartışması.

-Kör İsmail'in köy kahvesine gelerek oradakilere Tatarcık'ın bisikleti üzerine sürdüğünü ve köyü medenileştireceğini söylemesi.

-Kübik Palas'ın sahibi olan Sungur Balta'nın yazı geçirmek için köye gelmesi.

-Sungur Balta'nın evine balık getiren Kör İsmail'in, Sungur Balta'ya, Tatarcık'tan bahsetmesi üzerine Sungur Balta'nın, Tatarcık'ı daktilosu yapmak istemesi.

İKİNCİ BÖLÜM

-Yedililer'in kamp yapması için Feridun Paşa Korusu'nda hazırlıkların yapılması.

-Anlatıcının Yedililer hakkında bilgi vermesi.

-Haşim ile Salim'in, Yedililer'nin diğer üyelerini kamp yeri ola Feridun Paşa'nın korusuna getirmek için iskeleye gitmesi. İskelede Zehra ve Lale ile karşılaşması.

-Zehra'nın, iskelede yapmacık ve sinsice erkekleri etkilemeye çalışması. Haşim'in, Tatarcık'ı erkeklerin elinden işini alan bir kişi, düşman olarak görmesi.

- Yedililer'in içinde bulunduğu vapurın İskeleye yanaşması. O vapurda Tatarcık'ın Amerikan Koleji'nden dostu Helen (Miss) Barkley'in bulunması. Yolcuların vapurdan indiği ana Kübik Palas yatının iskeleye demir atması. Kübik Palas yatının sahibi olan Sungur Balta'nın yapmacık ve kaba davranışlarına, Tatarcık'ın sert bir şekilde karşılık vermesi.

-Gençlerin iskelede bir araya gelerek -Tarlala Taralala-"Melike Sultan Şarkısı" eşliğinde koruya gitmek için yola koyulması.

-Tatarcık'ın, Albay Nihat'tan mektup alması, mektupta Albay Nihat'ın, Tatarcık'tan İngilizce konusunda yardım istemesi.

-Yedililer kamp yerine gelen Zehra'nın, kendini 16: 30 çayına davet ettirmesi.

-Tatarcık ile Miss Barkley'in, Albay Nihat'ın mektubu üzerine korudaki köşke gitmesi. Miss Barkley'in kamptaki gençlere katılması.

- Zehra'nın, 16.30 çayına katılmak için koruda bulunan Yedililer'in yanına geldiği esnada kamp yerine Tatarcık ve Albay Nihat da gelmesi.

- Recep'in, sohbet esnasında Lale'ye, Tatarcık olarak hitap etmesi. Lale'nin, Recep'e kızarak orayı terk etmesi. Recep'in, kırdığı potu düzeltmek için kamptan ayrılan Lale ile Miss Barkley'e eşlik etmesi.

-Tatarcık'ın sabah erken saatlerde yüzdüğü sırada denizde birinin boğulduğunu görmesi ve boğulan kişi kurtarmak üzere yardıma gittiğinde onun Recep olduğunu görmesi.

-Albay Nihat'ın kampta bulunan Yedililer'i, Zehra ve Lale'yi akşam yemeği için korudaki köşke davet etmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Sungur Balta'nın evinde misafir olan Fitnat Hanım'ın, kızı Dürdane'yi Sungur Balta ile evlendirmeya çalışması.

-Dürdane'nin, annesi Fitnat Hanım'ın kendisini evlendirme planına karşı çıkarak, annesine kendisinin Sungur Balta ile evlenmesinin daha uygun olacağını söylemesi.

-Fitnat Hanım'ın, Sungur Balta'nın eşi Suzan Balta'yı saf dışı bırakmak için planlar yapması.

-Suzan Balta'nın, Kübik Palas'ta düzenlendiği isim gecesine, köy halkı ve Yedililer'i davet etmesi. Lale'nin düzenlenen geceye üzerinde Anadolu ezgileri taşıyan geleneksel bir kıyafetle katılması.

-Zehra'ya, annesi tarafından evlenme yaşının geldiğinin ve düzenlenen gecede kendini bir erkeğe bağlaması gerektiğinin söylenmesi. Bunun üzerine Zehra'nın erkek avına çıkması.

-Sosyete kadını olan Fitnat ve Dürdane'nin, geceye iddialı bir elbise ile katılarak kendilerini zengin erkeklere teşhir etmeleri.

-Yedililer'in "Mehlika Sultan" şarkısını söyleyerek geceye katılması. Lale'nin yanında da geceye katılan küçük Hadiye'nin, zengin bir aileye evlatlık olarak gitmeye çalışması.

-Eğlencenin başlaması ile duyulan alaturka müziğin köy halkı tarafından beğeni ile dinlenmesi, bundan rahatsız olan Sungur Balta'nın alafranga müzikten rahatsız olması.

-Dürdane'nin, Şinasi'yi elde etmeye çalışması, Haşim'in Zehra ile evlenme kararı alması, Hadiye'nin ise Suzan Balta tarafından evlatlık edinmesi.

-Recep'in Tatarcık'ı annesi (Rabia) ile tanıştırmak istediğini bildirip kendisi ile evlenmek istediğini söylemesi.

-Tatarcık'ın, Recep'in evlilik teklifi kendini bu köyü medenileştirmeye adlığını söyleyerek reddetmesi. Recep'in, medenileştirme projesinde kendine yardım edeceğini söyleyerek Tatarcık'ı evlilik konusunda ikna etmesi.

-Kübik Palas'ta düzenlenen eğlence sona erdiğinde; Recep'in Tatarcık, Haşim'in Zehra, Safa'nın Saffet ve Şinasi'nin ise Dürdane ile nişanlanma (evlenme) kararı almaları.

2.3.3.5. Zaman

'Tatarcık' romanında zaman kurgusu, akronik bir karaktere sahiptir. Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanındaki ayrım yer yer net olarak görülür. Öyküleme zamanında, öykü tamamen bitmiştir. Nitekim anlatıcı asıl vakayı *"Bitti"* kavramını söyleyerek sonlandırır. Romanda öykü zamanı, niceliksel anlamda yaklaşık olarak bir aylık zaman dilimini kapsar. Tanrısal anlatıcı, öyküleme zamanında niceliksel olarak tam bir zaman

vermez. Ancak asıl öykü zamanı, anlatıcının kullandığı kozmik, sosyal zaman belirteçleri ile vurgulanır.

Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki ayırım, anlatıcının anlatma, hatırlama, hatıra dinleme, geçmişe dönerek geçmişte yaşananları şimdiye taşıması sonrasında ortaya çıkar.

Öykü zamanı romanda nicel zaman açısından tam olarak belli değildir. Asıl öykü zamanında Tatarcık 20 yaşındadır. Bu zaman diliminde Tatarcık'ın şimdi ve geçmişe dönük hayat öyküsünün verilmesiyle öyküleme zamanında sıradizimsel yapı kırılarak akronikleşir.

"Babası öldüğü zaman Tatarcık on üç yaşındaydı. Şimdi yirmi yaşındadır. Fakat bütün tuhaflığından, halka rahat vermeyen, bütün Poyraz Köyü halkının çenesini yoran hallerinden sorumlu tutulan babasıdır." (s.15).

Tatarcık'ın asıl öykü zamanında yirmi yaşında olması, olayları meydana geldiği şimdideki çekirdek vaka zamanını gösterir. Romanda bu zaman dilimi, muhtemelen 1930-1935 yılları arasıdır. Toplumsal anlamda yaşanan değişimler, sosyal zaman açısından yeni Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk yıllarını gösterir. Bu yıllarda Lale, genç ve idealist bir kızdır.

"En aşağılığından, en yüksek sosyal sınıfın ferdine kadar bilerek bilmeyerek bu lisan gururu vardır. İstanbul artık Türkiye'nin başkenti olamadığını söylerseniz aldırmaz. Fakat İstanbul'da Türk dilini, şivesinin eskiden süregelen hükmü olmadığını ileri sürerseniz fena halde kızar." (s.17).

Yukarıdaki alıntı metninde görüldüğü üzere şimdide Ankara başkent olmuştur. Yeni Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşanan değişimler, olağanca hızıyla devam etmektedir. Sungur Balta gibi yeni Türk burjuvazisinin kendini var etmeye çalıştığı bu yıllar, sosyal zaman açısından birçok nesil çatışmasının da yaşandığı yıllardır. Anlatıcının Poyraz Köyü'nü tanıtırken kullandığı ifadeler yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin yapmış olduğu sosyo-ekonomik değişim ve dönüşümler sonrasında ortaya çıkar.

"Aklı az, parası çok, zevki olgun insanlar bütün bu zahmet ve yüke yazın iki, hatta bir ayını geçirmek için katlanmışlardır. Çünkü o devir kibarlarının hepsi İstanbul'da konak, Erenköy'de, yahut Adalar'da köşk sahibi idiler. Tabiî olarak o devir gelmiş, geçmiştir yahut el değiştirmiştir." (s.11).

İnsanlarının yaşam biçimi, eskinin üzerine kurulmuş olsa da eski devir geride kalmıştır. Nitekim Türk insanı Cumhuriyeti kurarak yeni bir başlangıca yol alır. Bu süreç dâhilinde ortaya konan asıl öykü zamanı, bir yaz günü Yedililer'in Poyraz Köyü'ne gelmesiyle başlar ve muhtemelen öykü zamanı bu bir aylık bir süreci kapsar. Romanda asıl öykü zamanını aşağıdaki olayların zamansal akışı belirler:

-Yedililer'in kamp yapmak için Poyraz Köy'ündeki Feridun Paşa Korusu'na gelmesi.

-Lale'nin, Albay Nihat'ın daveti üzerine Feridun Paşa Korusu'ndaki köşke gitmesi.

-Albay Nihat'ın, Yedililer, Zehra ve Lale'yi köşke akşam yemeğine davet etmesi.

-Sungur Balta'nın, Kübik Palas'ta karısı Suzan'a isim gecesi düzenlemesi.

-İsim gecesinde Haşim'in Zehra, Recep'in Lale, Safa'nın Daktilo Saffet ve Şinasi'nin Dürdane ile nişanlanması.

-Ertesi gün Şinasi hariç gençlerin bir araya gelerek nişan kararlarını açıklaması.

Romanda öykü zamanı, yukarıdaki olayların gerçekleşmesi sonucunda oluşur. Bu olaylar, Poyraz Köyü'nde bir aylık süreç içerisinde gerçekleşir. Anlatıcı, asıl öykü zamanını tam olarak vermese de yaşanan sosyal değişim ve oluşumlar, zamanın 1930 ile 1935 yılları arasında olduğunu kanıtlar.

Romanda asıl öykü zamanından geriye dönüşler yaşanır. Romanın olay örgüsünün derinleşmesi, zamandaki bu geriye dönüşler sonrasında olur. Anlatıcı, asıl öykü zamanında yirmi yaşında olan Lale'nin hayat öyküsünü geriye dönerek anlatır. Özellikle Lale'nin babası Tatar Osman'ın hayat öyküsünün verildiği kısımlar, geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı yerlerdir. Bu geriye dönüşlerle sıradizimsel akışı bozularak romandaki zaman akronik bir yapıya dönüşür. Anlatıcı asıl öykü zamanından yirmi sekiz yıl geriye dönerek Kaptan Osman'ın hayat öyküsünü anlatır.

"Tatar Osman köye yirmi sekiz yıl önce yüzbaşı üniforması ile ilk defa geldi. Eskicinin üç odasından birini kiraladı. O zaman İmparatorluğun rahat durmayan kıyılarına asker yahut sürgün taşıyan resmi bir geminin süvarisiydi." (s. 17).

Anlatıcı, zamanda yirmi sekiz yıl geriye dönerek romandaki sıradizimsel yapıyı kırar ve olayları Osmanlı İmparatorluğu'nun zor yıllarından başlayarak şimdiye doğru sürükler. Tatar Osman'ın geçmişteki yaşantısı romanda asıl vaka zamanını bütünleyen bir özellik arz eder. Anlatıcı Tatar Osman'ın Poyraz Köyü'ne gelmesi ile verdiği geriye dönük zamanı, onun Kurtuluş Savaşına katılıp mücadele vermesiyle ortaya koyar.

"Anadolu zaferi olur olmaz komşular bir aralık çevresini aldılar, silâh kaçırma serüvenlerini söyletmeye çalıştılar." (s.19).

"Çok geçmeden Osman Kaptan'a Ankara'dan maaş bağlanması Osman'ı köyün tarihi bir anıtı haline soktu. Büyük Millet Meclisi'nde onun adı bile geçtiği söylendi." (s.19-20).

Sosyal zaman açısından Anadolu zaferi, Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Bu yıllarda birçok vatansever, İstanbul'dan Anadolu'ya cephane kaçırmış ve Anadolu insanının yüreklendirmiştir. Kaptan (Tatar) Osman'ın bu savaş sonrasında Türkiye Büyük Millet

Meclisi tarafından maaşa bağlanması, öykü zamanının 1920-1923 yılları arasında gerçekleşebileceğini gösterir.

Romanda geriye dönüşler, Yedililer'in tanıtılırken de kullanılır. Örneğin Recep'in hayatı, özellikle dedesi Tevfik'in hayatı geriye dönük özet bilgi halinde verilir. Yine Zeyno'nun Oğlu romanın kahramanı Haso Çocuk'un, Hasan kimliği ile karşımıza çıktığı noktalarda geriye dönüşlere başvurulur.

2.3.3.6. Mekân

2.3.3.6.1. Çevresel Mekânlar

'Tatarcık' romanında mekân, simgesel bir özellik gösterir. Mekânın yaşanılan olaylara tanıklık ederek bir dönemin aynası olması, içinde yaşayan kişilerin kimlikleriyle bütünlük kurmasından kaynaklanır. Romanda bu mekânlar; İstanbul, Anadolu, Boğaz, İngiltere, Diyarbakır, Erenköy, Kandilli Lisesi, Paris ve Çelebizâde Yalısı gibi yerlerdir.

2.3.3.6.2. Olgusal Mekânlar

Romanda, Poyraz Köy, Lale'nin evi, Feridun Paşa Korusu, Kübik Palas Yalısı, Sinekli Bakkal Mahallesi, Diyarbakır, eski nesil yalılar, apartmanlar ve Sungur Balta'nın yatı gibi mekânlar olgusal anlamda anlam taşıyıcı ve dönüştürücü yerlerdir. Nitekim olgusal *"mekân, bir bakıma var olmanın"*(Göka, 2001: 8) bir ön koşulu olarak kişilere kendi varlığını kavramasını sağlar.

2.3.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı-dar mekân, anlatı kişilerinin kendini huzurlu hissetmediği, aidiyet sorununu körükleyen ve kişilerin kendisini bir başkası olarak algılamasına neden olan mekânlardır. Bu tür mekânlarda *"kahraman, zamanla**,** mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır."* (Korkmaz, 1997: 170). 'Tatarcık' romanında Poyraz Köyü, Kübik Palas Yalısı, Feridun Paşa Korusu'ndaki köşkler, Diyarbakır, Beyoğlu gibi yerler kapalı-dar mekânıdır. Romanda ülkü değerleri temsil eden kişiler, dar-kapalı mekânlar içinde bunaltı duyarak, oraya ait kişi, nesne ya da yaşam biçimiyle çatışır. *"Mekânın donuk yüzü, içinde yaşayan kahramanların hareket etme yeteneklerini güçleştirerek"* (Özcan, 2000: 105) huzur vermez. Romanda dar-kapalı mekânların başında Poyraz Köyü gelir. Poyraz Köy, Tatarcık'ın yaşadığı yerdir. Bu köy, eskinin zenginlerinin yaşadığı, geleneklerin yaşatılmaya çalışıldığı, ancak zamanın akışına da katılmaya çalışan küçük bir köydür.

"Köy deyince sakın Anadolu sanmayın. Bu küçük yerin ora ile ilgisi sırf Boğaziçi'nin Vatan semtinde olmasından ötürüdür. Adına da haydi Poyraz köyü diyelim. Çünkü poyraza bakar. Fakat Karadeniz'e bakan yıkık ve modası geçmiş kıyı köylerinden herhangisi olabilir." (s.11).

Boğaziçi'nin semtlerinden Vatan semtine ait olan köy, hesabını bilmeyen eski zenginlerin yalılarda bulunduğu bir yerdir. Fiziksel açıdan genişliği ve güzelliği yanında olgusal anlamda eski burjuvazinin yaşadığı yer olan Poyraz Köy, "*karaya vurmuş antika çarpık konutları gibi karaya oturmuş bir sınıfın son kalıntılarından ibarettir."* (s.11).

Anlatıcının Poyraz Köy hakkında kullandığı karaya vurmuş, çarpık, antika, ibareleri mekânın simgesel anlamda geçmişine göndergede bulunduğu ve eski neslin temsilcisi olduğunu vurgular. Poyraz Köy'de oturan insanların eski neslin temsilcisi olarak, mekânı kuşatmaları, mekânın yeni nesil gençler için darlaştığını gösterir. Zira anlatıcının da belirttiği mekânın anlamlı kılınması Poyraz Köyü'nü eskiye bağlılığı değil, yeni gençlerin burada çoğalarak bir sentez kurma çabasıdır. Eski ile yeninin bir arada koyun koyuna yaşadığı Poyraz Köy, eskinin külleri üzerinde yeniden bir medeniyetin şekilleneceği yerdir.

"Eğer yalılarda halk sırf bu ihtiyarlardan ibaret olsaydı oradan söz etmeye ora hakkında hikâye yazmaya ilişki bulunmazdı. Kuru kütüklerde bazen filiz sürdüğü, yeşillik belirdiği gibi buralarda da yeni hayat ilgisi olan genç kuşak yetişmektedir." (s.13).

Anlatıcının kuru kütük olarak gördüğü Poyraz Köy, yenileşme sürecinde, yeniye dirense de zamana uymaktan başka çaresi olamayan bir yerdir. Eski neslin kuşatılmışlığı için geçmişi yaşayan ve bir yönü de geleceğe bakan Poyraz köy, "eskiliği elden bırakmamak" için var gücüyle direnir. Bu yüzden dışarıdan gelen insan ve değerlere hep yabancı olarak kalır. Zira Tatar Osman'ın dışlanması, Lale'nin idealist kimliğinin bir sorunsalı olarak algılanması, eski neslin mekâna sinen ruhunun bir sonucudur. Romanda Poyraz Köy ve bazı sakinleri medenileştirmenin önünde engel teşkil eder. Zira köy medenileşmeden bir öcü, şeytan gibi korkar. Bu yüzden Lale'nin medenileşme savaşının merkezi olur.

Kapalı-dar mekânlardan diğeri Kübik Palas yalısıdır. Poyraz Köyün yeni yüzünü simgeleyen bu yalı Cumhuriyet Türkiye'sinde ortaya çıkan köksüz kişilerin benlikleriyle doludur. Yeni hayatın ötekileşmiş bir yüzü olarak ele alınan Kübik Palas Yalısı, mekâna sinen ötekileşmiş yeni insanların ruhunun bir aynasıdır.

"Bununla birlikte, henüz içten içe etkisini gösteren yeni hayatın bir tek dış belirtisi de son yıl meydana çıkmıştır. Bu Bay Sungur Balta'nın yalısıdır." (s.13).

Batı'nın medenileşmek için ön görülen yozlaşmış değerlerini sürü halinde kabul eden yeni Türk burjuvazisi, kendilik değerinden uzak bir yalıyla kendini mekânsal düzleminde var etmeye çalışır. Üslup olarak bize ait olmayan Kübik Palas, Avrupa mimarisinden izler taşır. İçinde bulunan Amerikan barı, düzenlenen eğlenceler, mekân-insan diyalektiğinin bize ait olmayan yüzünü simgeler. Yalının sahibi Sungur Balta, sonradan görme bir zengin olarak kendini modern ve Batılı göstermek için böyle gösterişli mimari

üslubu bize ait olamayan bir yalı yaptırmıştır. Eskinin mimarisini tehdit eden yalı; *"Acı sarı, acı mor, acı kırmızı, acı yeşil boyalar sıra sıra evin yüzünü kaplar. İlgili ilgisiz kuleler, girintiler ve çıkıntılar ve hiç beklenilmeyen yerinde üstü camla kaplı tuhaf balkonlar vardır. Bakınca insan, mimarın burasını bir sıtma nöbeti sırasında düşündüğünü sanır."* (s.13).

Tuhaf görüntüsü ile eski yalıların yanında beliren Kübik Palas değişen hayat algısını da yansıtır. Eski burjuva ile yeni sığ Türk burjuvasını estetik açıdan karşı karşıya getiren bu eser, varlığını başka milletlerin yaşam biçiminden almış, hastalıklı halka göre öteki bir yerdir. Zira yalıda düzenlenen gece yapılan gösteriş, zengin insanlarla fakir insanların arasındaki ayrımı ortaya koymasıyla mekânın ayrışma mekânına dönüşmesini neden olur.

Feridun Paşa Korusu'nda bulunana kamp yeri ve içindeki köşkler de kapalı-dar bir özellik gösterir. Feridun Paşa Korusu eski neslin yaşam biçimini simgeler. Aynı zamanda koru içinde süren yaşam, dışa kapalı-ataerkil yaşamın hüküm sürdüğü bir yerdir. Haşim'in Lale'den nefret etmesinin temelinde burada hüküm süren hastalıklı kadın, erkek anlayışı yatar. Aynı zamanda Paşa Baba'nın hastalıklı kişiliği, Feridun Paşa Korusu'nun içine sinerek mekânı darlaştırır. Genç neslin toplandığı Feridun Paşa Korusu, üç neslin bir araya geldiği yerdir. Feridun Paşa'nın eskiye düşkünlüğü, Albay Nihat'ın dine sorunlu bakışı açısı, Haşim'in yaşamı algısı üç neslin hayatı algılama farkını gösterir. Romanda üç nesil arasında fark büyüdükçe çatışma da artar. Bu yönüyle koru ve içindeki köşkler, nesil çatışmalarının simgesel düzlemde odak yeridir.

Hasan'ın geçmişe dönük anımsamalarıyla ortaya konan Diyarbakır, acı çocukluğun ve Anadolu kadınının hayatını simgeler. Yazar, İstanbul'un çatışmalarla dolu mekânsal düzleminde Anadolu'yu gezerek, Türk insanının mekânlardaki ortak kaderini ele alır. Diyarbakır'da geçen acı günler, Kürt Zeyno'nun hayat mücadelesi Diyarbakır'ın tozlu ve sıcak atmosferinde anılarını acı bir kor gibi yakar.

Romanda kapalı-dar mekânlar, nesil çatışmalarının yaşandığı yerler olup simgesel anlamda içinde yaşayan kişilerin dünya görüşünü yansıtır. Poyraz Köyü'nün *"modası geçmiş cehennemi"* (s.13) yüzü, kendini köyü medenileştirmeye adayan genç neslin için imkânsızlar mekânına dönüştüğü gibi onların kendilerini gerçekleştirmesine de olanak sunar.

2.3.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Kişiler bu tür mekânlarda ilişkisel anlamda içteki olması gerek diyen sese kulak vererek *"mekânın ruhu"* (Göka, 2001: 61) ile bütünleşir. 'Tatarcık'ta açık-geniş mekânlar, nesiller arasında yaşanan çatışmanın ne eski ne de yeninin üstün geldiği, eskinin bilgisi üzerine konumlandırılan yeni hayatın izlerini taşıyan yerlerdir. Romanda Tatar Osman'ın kızı Lale'nin evi, Boğaziçi, Poyraz Köy'ün bazı bölümleri açık-geniş mekânlardır. Genel olarak Poyraz Köyü'nün içinde yer alan açık-geniş mekânlar, fiziksel anlamıyla geniş mekânın

içinde olgusal mekânlardır. Nitekim eski ile yeni neslin bir araya geldiği Poyraz Köyü, genç neslin yeni hayat algısına dirense de bir yönüyle hayatın akışına da katılır. Bu yüzden eskiyen yalılar içinde yetişen yeni nesil gençler, akıl ve bilgiyi önemseyerek yaşamı, yeniden anlamlandırır. Poyraz Köyü'nü yeniliğe kapalı cehennemi yüzü, modern ama kendilik değerlerine bağlı değişimlere kısmen açıktır. Poyraz Köyü bu acıdan yeni ile eskinin bir arada bulunduğu çatışma ve genişleme mekânıdır. Romanın sonunda medenileşmekten *"Azrail gibi kork(an)"* (s.36) eski neslin düşünce yapısı, gençliğin önünde direnemez. Poyraz Köy bu açıdan yeni ile eskinin bir arada bulunduğu mekândır.

Romanda Lale'nin evi, medenileşmeye kapalı olan Poyraz Köyü içinde kendi köklerine bağlı ve modern olmasıyla anlatı kişilerine huzur verir. Zira Lale'nin evi, mekânsal düzlemde eski yalılar ile Kübik Palas yalısı arasında bir sentezdir. Ne bütün yönüyle eski, ne de Kübik Palas gibi tamamen Batılı bir ruha sahiptir. Lale'nin evi Doğu ile Batı'nın, eski ile yeninin kendilik ekseninde bütünleştiği yerdir. Helen Barkley, Poyraz Köyü ve İstanbul'un günlük moda akıntısı içinde kendi kimliğini ve yaşam öyküsünü koruyan evi gördüğünde, evin yaşam alanı olarak kişiyi içtenlik duygularına çağırdığını düşünür. Anlatıcının, Amerikalı zengin bir kadın gözüyle mekânı anlamlandırılması, anılaştırılan mekânın dışarıdan bir bakışla nasıl kavrandığını gösterir.

"Gerçekten sofanın sonunda açık duran kapının çerçevelediği görünüş pek güzeldi. Karşı yaka sırtını yamaca dayamış birkaç aşı boyası yayvan yalı örneklerindeki mavi sulara gölge salmış, bu yandan Boğaz suları güneşle oynayarak akıp gidiyor" (s.61).

Evin Boğaz sularına düşen, gölgesi yitip giden geçmişin anılarını tekrardan hatırlatarak, mazinin ruhunu modern bir düzen içinde diri tutar. Mekânın cehennemleşen bir topografyada, bir hayal mekânına dönüşmesi, evin Lale'nin ideal yeni Türk kimliği taşımasından kaynaklanır. Sofanın kenarında açık duran kapı, yeniliğe açık ve eskiyi de tamamen men etmeyen bir güzellik arz eder.

"Lale'nin evi, bu sofaya açılan dört oda, arkasında kiracılarla ortaklaşa kullandığı, mutfak vesaireden ibaretti. Sofa onların hem yemek, hem de yaşadıkları ve misafir kabul ettikleri bir çeşit salondu. Bu kendi halinde yurt Amerikalı kıza birden bire bir yanı sert bir "riyazet" öbür yanı güzelliğin en sade en olgun biçimlerini yaratabilecek insanların eseri gibi göründü." (s.61).

Sade ve muhafazakâr yaşamın, bütün güzellikleriyle insanları kendine çeken ev, ortak yaşamların bir bütün içinde akışını ifade eder. Nitekim anlatı kişisi kendini burada huzurlu ve mutlu hissederek evin nesnelerle olana ontik bağını kavramaya çalışır. Evin içinde geçmişin ruhunu taşıyan düzen, mekânın zamansal akışta içtenliğini koruduğunu gösterir.

"Deniz yönünde karşılıklı iki alçak minderin üstü yaylalarda bahar günleri açan bin bir çeşit renkli, yerli kilimlerle örtülüydü. Pencerede Şile bezinden mavi perdeler vardı. Krem muşamba örtülü yuvarlak masanın üstünde yeşil bir kavanozun içine bir kucak kır çiçeği konulmuştu." (s. 62)

Bütün sadeliği ile bir medeniyetin, dünya üzerine oturmuş felsefesini taşıyan Lale'nin *"evi, tipik orta halli mütevazı bir evdir."* (Enginün, 1995: 342). Evin içinde eşyaların mekâna kattığı ruh, kahraman için tutunma yeri olan evin sıcak, samimi ve aydınlık doğasını yansıtır. Zira bir medeniyetin zevkini yansıtan Tatarcık'ın evi, *bebek'te gördüğü "yeni zengin Türk evleri bazen zevkli, çoğu zevksiz, taklitçi ruhlu adamların"* (s.63) dünyasından uzak bir kendilik mekânlarıdır. İçindeki nesnelerle bütünleşip kültürel bir bellek olan ev, yeni neslin geçmişe dönük, akılcı ruhunu simgeler.

2.3.3.7. Şahıs Kadrosu

2.3.3.7.1. Başkişi

'Tatarcık' romanının başkişisi Tatarcık (Lale) iç dünyası ve hayatı algılama biçimiyle diğer anlatı kişilerinden ayrılır. Zira yazarın amacı, onun varoluş sürecini ve mücadelesini okuyucuya vermektir

Lale, bir diğer ismi ile Tatarcık, dönemin aydın ve akılcı kadınının bir simgesi olup yetişme tarzı ve diğer gençlerden farklı düşüce cephesiyle yeni toplumu medeni bir şekilde geleceğe taşımaya çalışır. Babası Tatar Osman'ın dürüst, çalışkan, sevgi dolu ve inançlı ruhunu kendi kimliğinde eriten Tatarcık, romanda *"erkek gibi"* bir kadına dönüşerek Poyraz Köyü'nün medeni bir şekilde inşa edilmesi için çalışır. Bu yönüyle Tatarcık-Lale, yeni kadın imgesi ve babasının kızı olarak erkeklerin dünyasında girer.

Millî Mücadele yıllarında vatan ve milleti için savaşan Ayşe ve Aliye, bireyselleşme sürecinde geleneksel yaşamın içinde zihinsel melekeleriyle var olan Handan, Cumhuriyet Türkiyesi'nde Lale kimliğinde idealleştirilir. Tatarcık'ın romanın başında diğer anlatı kişilerden farklı bir kimliğe sahip olduğu özellikle vurgulanır.

"Yalnız Tatarcık denilen kız kendi kuşağından olan herhangi Türk kızının ayrı ayrı ve biraz da aykırı yönlerini kendinde toplamış bir yaratıktır." (s.11).

Tatarcık'ın yaşanan sosyal değişimler içindeki *"kendi neslinden herhangi bir Türk kızının ayrı ayrı ve biraz aykırı cepheleri nefsinde toplamış olması"* (Derviş, 1941: 3) onun hayata bakış açısını farklı kılar. Tatarcık, babasının kızı olarak doğduğu toprağa kök salarak, geçmişin sıradanlaşan kalıplarını yıkar. Çünkü o, annesinin kızı değil, babasının erilleşen kızıdır. Kandilli Kız Lisesi'ni birincilikle bitirip, aynı okulda İngilizce öğretmeni olarak göreve başlamayıp annesinin bakımını üstlenmesi, Tatarcık'ın toplumsal kimliğinin onanmasında büyük bir öneme sahiptir..

Babasının kızı olan ve *"erkek gibi", "oğlan gibi"* ifadelerle nitelenen Tatarcık'ın cinsel kimliği ve rollerini ötelenmesi, onun eril toplumda kabul görmesine büyük katkı sağlar. Ancak bu durum onun cinsiyetinin rollerinin uzaklaşarak kendi benliğini bastırmasına neden olur. Zira toplumda dişi olan her zaman ikincil olmaya; erkek olan ise baskın olmaya yönelik atılımlarda bulunur.

"Bizde 'Anasına bak kızını al; kenarını bak bezini al.' derler. Bu söz eskiden beri kızların analarına çektiğini belirtir. Fakat bizim Tatarcık öyle atalar sözüne uyacak genel örneklerden değildir. O kadar ki, köy halkı bin yıllık atasözünü, onun için değiştirmiş 'Babasına bak kızını al.' demeye başlamıştır." (s.14-15).

Babasının kızı olarak kadınsal kimliğini öteleyen Tatarcık, babasının küçük bir numunesi olarak Poyraz Köyü'nde kendini var eder. Bedensel güzellikten yoksun olarak ön plana çıkan Tatarcık, dişinin sihirli cinsel güzelliğinden arındırılarak erkeklerin dünyasına girer. Böylece yazar, geleneksel kadının rolünü genişleterek kadına bütün yönleriyle hayata katılma, sorgulama kapısını açar. Zira romanda Tatarcık da bu kapıdan geçerek köyde kendine özgü bir yer edinir. Güzelliği değil; çalışkanlığı, aklı, güçlü ve başarılı kimliği ile erkekleri kendine çeken Tatarcık; anasının silik, pasif kadınsal genetiğini, babasının kızı olarak benliğinden siler.

Tatarcık on üç yaşında babasını kaybeder. Onun, babasını kaybetmesi hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü Lale için baba arketipi gücü, aklı, çalışkanlığı ve yaşamı simgeler. Bu yaşta annesine bakmak için çabalayan Lale, Kandilli Kız Lisesi'nde de okumaya devam eder. Lale'nin babası öldükten sonra evdeki boşluğu doldurup hayatın akışına başarılı bir şekilde katılması, başkişinin güçlü kimliğini vurgular.

"Poyraz Köyü ne zaman Lale'ye 'Tatarcık" lakabını verdi. Tarihi kesin olarak bilinmese de Osman'ın ölümünden bir yıl sonra başladığı öne sürülebilir. Çünkü Tatar Osman ölür ölmez Lale'nin amacı bisikleti ile uyuyan halkı uyandırmak ve eski neslin sıradanlaşan hayat anlayışını bozmaktır. Nitekim eski nesli simgeleyen Kör İsmail'e söylediği aşağıdaki sözler, Lale'nin ideal kadın kimliğinin içini dolduran en önemli özeliktir.

"*—Sizin gibi köhne kafaların içini gençleştirmek, sizi medenîleştirmek için…*" (s.29).

Tatarcık yolun ortasında yürüyen, kendi kimliğini bulmaya yönelik girişimlerde bulunmayan bütün eski kafalı kişileri bisikleti ile ortadan kaldırmak, gençlerin önünü açmak ister. Bu yönüyle Lale, çalışan Türk kadınının, erilleşen kimliğini bir medeniyet çerçevesinde yüceltir. Türk kadının çalışarak erkeğinin yanında varlığını kavramsını sağlar.

Böylece kadın, hem erkeğe yoldaş hem bir arkadaş olarak ülkenin kalkınmasında hizmet eder. Ancak eski neslin ötekileşen baskın erkek kimlikleri, bu durumu yadırgar. Lale gibi cemiyet kendine verdiği geleneksel rolünden sıyrılarak yeni roller kazanmak isteyen kadın, erkekler tarafından öteki görülür. Bu yüzden Haşim, Lale'yi kendisine düşman olarak görür. Ona göre Lale, *"Tatarcık erkeğin ağzından lokmasını alan, erliği ile ün yapmış bir topluma kadın baskısını sokan tip(tir)."* (s.55).

Tatarcık'ın kendilik değerlerine bağlı olması onun kendi değerlerini kavradığı ve bunun mücadelesini verdiğini gösterir. Onun, benliğindeki medeni olma düşü, *"kişisel ilişkiler içinde bir kişi olarak potansiyellerinin gerçekleşmesi için bir başlangıç ve temeldir."* (Guntrip, 2003: 182) Bu yüzden Tatarcık, Recep'in içindeki körelmiş evlilik düşünü uyandırarak onun medenileşme projesine katılmasını sağlar. Romanda "*Lale'nin hedefi Poyraz Köyü halkını modernleştir(erek)"* (Günyol, 1940: 181), erilleşen Cumhuriyet kadınının yeni yüzü olur. Lale, Eskinin yozlaşmış hayat anlayışına, kendilik değerlerine bağlı olarak medeniyeti getirmeye çalışan kadın tipidir.

2.3.3.7.2. Norm Karakterler

Romanda başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip olan *"Bu kişiler romanın birinci derecedeki kahramanlarının eksik yönlerini tamamlayan,* (Korkmaz, 1997: 298) ve onun değerler dünyasını benimseyen; Recep, Tatar Osman, Salim, Hasan, Miss Barkley ve Safa norm karakterlerdir.

Romanda Recep norm bir karakterdir. Recep, Sinekli Bakkal romanında Doğu ile Batı'nın sentez kişileri olan Rabia ile Osman'ın oğludur. Recep, Cumhuriyet Türkiyesi'nin modern anlamda kendini geliştiren gençlerini simgeler. Yedililer arasında karakter açısından en sağlam kişiliğe sahip olan Recep, yeni neslin ideal erkek yüzüdür. "*Recep kökleşmiş"* (Enginün, 1995: 345) bir karakter olarak kendilik değerlerine dönüşmüş bir kişidir. Doğu ile Batı'nın terkibi olan Recep, güvenilir akılıcı ve dolu bir ruhtur. Onun bu özelliği kadınların etrafını sarmasında önemli bir etkendir.

Yedililer'in arasında Galatasaraylı olmayan tek genç Recep'tir. Recep, annesi Rabia'nın isteği üzerine liseyi Robert Koleji'nde okur, üniversite eğitimini ise Cambridge'de yapar. İyi bir eğitim alan Recep, insanları seven ve onlara yardım etmek isteyen bir ruha sahiptir. Bu yüzden Yedililer arasında en büyük etkiye sahip olan odur.

"Her halde Recep, Yedililer'in en marifetli bir kişisiydi. Onun kadar çevresini eğlendiren yoktu...

Her halde Recep bilgisi, yatkınlığı, yeteneğiyle ne kadar zaman adamı ise, karakteri bakımından o kadar zamane adamı olmaktan uzaktı. Ötekiler arasında bir o benzersiz görünür, bir onun dünyadan isteği yokmuş gibi davranışı vardı. Fazla olarak biraz da eski

biçim mertliği, dostluğu vardır. Arkadaşlarından hangisi zorluğa uğrasa Recep'e başvurur…

Kısacası 'materyalist' dünyada geçinen zihinlerin pek kavrayamadığı bir örnektir." (s.74).

Recep, hayatı okuma ve anlamlandırma becerisi yüksek olan ve kendi değerlerini materyalist hastalıkların boyunduruğundan korumaya çalışan bir görüşe sahiptir. Nitekim Tatarcık'ın idealist yaşamı karşısında kendini bulur. Lale'ye yakınlık duyması güzelliğin dolayı değil; onun ahlakî değerlere karşı duyduğu saygıdan dolayıdır. Romanda paranın insanları ötekileştirdiğini düşünen Recep, *"fukara avukatı"* olarak insanlara yardım etmeyi amaç edinir. Bu yüzden Tatarcık'ın ideal bir kadın olduğunu düşünür ve ona evlenme ister. Tatarcık'ın medenileştirme projesine, geçmişin değerlerini geleceğe taşıyarak katkıda bulunacağını ifade eden Recep, yeni neslin idealist gencidir. Lale'nin evlenme teklifini Poyraz Köyü medenileştirme amacı dolayısıyla kabul etmemesine kendisinin de bu amaca ortak olabileceğini söyleyerek teklifini kabul ettirir.

"—Demek amacınız var.

—Var. Halkın avukatı olacağım. Elinde avukat tutmaya güç olmayanların haklarını savunacağım! Bilseniz…

—Bu benim sırrım… Çok mu merak ediyorsunuz? O halde azıcık söyleyeyim: Haftada bir, çocuklara kukla oynatacağım." (s.188).

Recep, medenileştirme projesine çocuklara karagöz, kukla oynatarak katılmayı düşünür. Aynı amaçta buluşan iki ideal genç, gelecek nesilleri köklerine bağlı; ancak yeniliğe açık bir şekilde yetiştirmeyi amaçlar. Lalenin amacında bulunan gençler romanın sonunda nişanlanır.

Romanda Tatarcık'ın babası Tatar Osman da norm bir karakterdir. Dürüstlüğü ve çalışkanlığı ile ön plana çıkan Tatar Osman, Millî Mücadele yıllarında Anadolu'ya cephane taşıyan önemli gemicilerden biridir. Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği üstün mücadele, Tatar Osman'ın Kaptan Osman olarak anılmasını sağlar. Poyraz Köyü'ne yirmi sekiz yıl önce gelerek yerleşen Tatar Osman, ömrünü denizde geçirmiş biridir.

"Denizciydi. Ömrünün son yılı bir yana, vakti denizde geçmişti. O kadar ki, Poyraz Köyü kahvesinde ağzından en çok işitilen cümle: 'Beni kara tutuyor' cümlesiydi." (s.15)

Köyde hep bir yabancı olarak görülen Osman Kaptan, "Tatar" olmasından ve çeşitli etkiler ile *"soğuk ve rahatsız(lık)"* (s.15) yaratır.

"Yüzü hem çirkin hem sevimsizdi. Çiçekbozuğu, fena sürülmüş bir tarlaya benzeyen kocaman bir surat(a)" (s.16) sahiptir. Dış görünüşünün olumsuzluğu kişiliğinde taşıdığı

faziletli edimlerle silinen Kaptan Osman, öğrenimini Heybeli'de yapmış, İngilizce bilen, elinden kitap düşmeyen biridir.

"Bütün sevimsizliğine karşın köyde ahlak modeli olabilecek kadar hareketinde, ilişkilerinde dürüst ve tutarlıydı. Önce başka gemiciler gibi sövmezdi, kimseye küfür etmezdi. Karada oldukça bir tek cuma namazını kaçırmazdı. Mahalle ihtiyarına, fukaraya kışlık kömür alınsın diye kimseye başvurmadan yardım getiren bir o vardır." (s.18)

Lale, babası Osman Kaptan'ın kişiliğinden çok etkilenmiş ve onun faziletlerini kendi kimliğinde toplamıştır. Osman Kaptan'ın bilim ve akla verdiği önem, ahlakî normlar ile birlikte Lale'yi ideal bir bireye dönüştürür. Nitekim disiplinli ve dürüst kişilik, Lale'nin babasından aldığı en önemli özelliklerindendir. Bu yüzden yazar, Lale'yi babasına benzetir. Osman Kaptan, yani Tatar Osman, yazarın başkişisi için model olarak ortaya koyduğu baba arketipidir. Lale, babasının kızı olarak babasının kendilik değerlerini yaşatmaya çalışır.

Yedililer'in önemli kişilerinden biri olan Salim de norm bir karakterdir. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Paris'e gidererek felsefe ve edebiyat alanında lisans ve doktora yapar. "Devrimlerin Psikolojik Etkenleri" adındaki doktora tezi Sorbon profesörleri arasında epeyce tartışılır. Mistik bir yanı olan Salim, dürüst bir kişiliğe sahiptir. Teyzesinin oğlu Haşim'in aksine hayatı iyi okuyabilen, hayattan ne istediğini iyi bilen biridir.

"Salim ağırdır, durgundur, bu durgunluk bağa gözlükleri arkasındaki dalgın, tatlı miyop gözlerinde bile sezilir." (s.47).

Salim, kadının toplumsal anlamda kazandığı yeni kimliksel rollere olumlu bakar. Batı'da eğitim alan ve Batı'nın kadına verdiği toplumsal rolü kavramış olan Salim, kadının bir odalık olarak görülmesine karşıdır. Yeni neslin modern kişilerinden olan Salim, *"—Erkeğin kazancını yutan, erkeği esir gibi incisi, boncuğu için çalıştıran, sömüren"* (s.127) kadınlara karşıdır.

Bir diğer norm karakter Miss Barkley'dir. Amerikalı bir profesörün kızı olan Barkley, Batı medeniyetinin akılcı, öngörülü ve medeni kadın tipini simgeler. Köklü bir aileden gelmesine rağmen sade bir yaşantı süren Miss Barkley Türk hayranı bir kadındır. Tatarcık ile Kandilli Kız Lisesi'ni tanışmışlar.

"Helen Barkley, bir psikoloji profesörünün kızıydı. Aslında ailesi Amerika'nın batısında, yani karakterlerin sert olduğu bir yerde yaşardı. Kendisi orada doğmuştu. Şimdi Columbia Üniversitesi'ne bağlı solak çocuklar üstüne yeni psikoloji denemeleri yapan pek özel ve yeni bir okul öğretmeniydi." (s.62).

Halen Barkley Amerikan kültürü ve eğitim sistemi hakkında eleştiri ve beğenilerini ifade eden Tatarcık'tan etkilenmiş, kızın az bulunur denilecek kadar serin kafalı, dürüst,

düşünceli olduğunu sezer. Miss Barkley Türklerin gerçek anlamda ne kadar medeni olduğunu bilen bir kişidir. Bu yüzden Batı'nın Türkleri bir köhne medeniyet olarak nitelenmesini yanlış bulur.

Miss Barkley, romanda Lale ile Recep'in aşklarının büyümesine yardımcı olan, öngörülü, güçlü aydın bir kadın olarak ele alınır. Yazar, Miss Barkley'in kişiliğinde Batılı aydınların Türk medeniyetine bakışını dile getirir.

Romanda Yedililer'in en küçüğü olan Hasan da norm bir karakterdir. Romanda Anadolu insanının yazgısını ve hayat öyküsünü simgeleyen Hasan, Zeyno'nun Oğlu romanındaki Haso Çocuk'tur. Binbaşı Hasan ile Kürt kızı Zeyno'nun oğlu olan Hasan, 'Tatarcık' romanında; büyümüş, yirmi bir yaşına girmiş ve tıp okumaktadır. Kamp yerinde doğal ve içten kişiliği ile herkese yardım eden Hasan, Recep'in en çok yakınlık duyduğu kişidir.

"Hasan Yedililer arasında Galatasaray'ı bitirir bitirmez, Tıbbiye'ye geçti. Ve hiç yaşıyla ölçülemeyecek kadar okumuş, dünyanın durumunu kavramış, özellikle bilim akımlarına meraklı görünürdü." (s.78).

Hasan, duyarlı bir genç olarak geçmişini her zaman anımsar ve Diyarbakır'da yaşadığı acı günleri annesinin sevgi ve şefkati ile anarak geleceğini kurmaya çalışır. Haso Çocuk'un Hasan'a dönüşümü, ideal Türk gençliğinin geçirdiği veya yaşadığı sorunları göstermesi açısından romanda önemlidir. Anadolu insanının duyarlılığına ve şefkatine sahip olan Hasan, gelecek nesillerin bilim eşliğinde ileriye gitmesini sağlayacak, kökenlerine bağlı gençliğini simgeler.

Romanda bir diğer önemli norm karakter Safa'dır. Galatasaray'ın çevresinde kümelenen insanların zihniyetinden farklı bir dünya görüşüne sahip olan Safa, hukuk fakültesinde okur ve dinsizdir. Safa, eğitimini Şinasi'nin ailesinin yardımlarıyla gerçekleştirir. Bu yüzden her fırsatta bu ezikliği Şinasi'yi iğneleyerek yenmeye çalışır. Aksaraylı bir aileye mensup olan Safa, vaktiyle Valide Camii'nde müezzinlik yapan Hacı İbrahim Efendi'nin oğludur. Safa, babasının baskıları yüzünden dinden soğumuş ve dine karşı cephe almış bir gençtir. Ancak Safa, özünde tam anlamıyla ideal ve inançlı biridir. Ona göre inanmak ihtiyacı gerçek anlamıyla ve dürüstce yapıldığı sürece anlamlıdır. Bu yüzden o, yaşantısı gereği etrafındaki insanlara yabancı gelir. Babasına benzetilmesinden hoşlanmasa da babasının eski tarz softalığına karşın Safa, yeni tarz dinsiz bir softadır.

2.3.3.7.3. Kart Karakterler

'Tatarcık' romanında kart karakterler, Tatarcık'ın varoluş sürecinde engel teşkil eden ötekileşmiş kişilerdir. Tek boyutlu kişilikleri ile ülkü değerler dünyasına saldıran bu kişiler, yeni burjuvazinin kirlenmiş yüzü ve eskinin geri kalmışlığını simgeleyen yüzlerdir.

Romanda Zehra, Haşim, Kör İsmail, Sungur Balta, Albay Nihat, Fıtnat, Dürdane ve Ahmet kart karakterlerdir.

Zehra, Lale'nin ötekisi olarak onun benimsediği değerlerin karşısında duran, sığ bilinçli, kendiliği değerlerini kavrayamamış bir benlik olarak karşımıza çıkar. *"Zehra, Tatarcık'a h.ç benzemeyen bir tip…Tüy gibi ince, ipekler, tüller içinde, tırnakları boyalı…kur yapmak için yaratılmış"* (Tansel, 1940: 94) bir ötekileşmiş kadındır. Sığ bir dünya görüşüne sahip olan Zehra, sinsi kişiliği ile erkekleri elde etmeye çalışır. Kadının cinsel yönünü simgeleyen Zehra, giyim kuşam ve inci boncuk için erkeği sömüren ötekileşmiş bir kadındır. Nitekim bedenini kullanarak erkekleri elde etmeye çalışan Zehra, *"kadınlık tiplerinin fenomenolojisini"* (Comell, 1998: 58) yıkarak öteki kadına dönüşür. Romanda evde kalmış kadın gözüyle bakılan Zehra, toplumsal algıyı yıkan vamp bir kadındır. Çünkü Zehra, kendine paralı bir koca bulmak için her şeyi deneyen bir kişiliğe sahiptir.

"…Zehra, sadece 'flört' etmeyi seven, azıcık yapmacıklı, hayli ukalâ bir kadın tipidir." (s.54).

"Haşim'e Zehra yalnız bu sabah erkek iradesini içinden yiyecek, çürütecek bir zaaf mikrobu gibi gelmişti." (s.54-55).

Zehra, erkekleri zaaflarını iyi bilir ve onları bu zaaflarından yararlanarak ele Tatarcık'ın sade ve idealist kişiliğini kıskanır. Çünkü Tatarcık, Zehra'nın aksine yüzünü boya ile kaplamayan, erkekleri kendine aşık etmeye çalışmayan idealist bir kadındır. Yazar, Zehra'nın öteki kadın kimliğiyle Tatarcık'ın ideal kadın kimliğini yüceltir. Sosyete güzeli olan Zehra, Yedililer arasında en zengin ve kendine güzel bir yaşam sağlayacak erkeği arayan dişi bir kaplandır. Romanda bu kaplanın pençesine Tatarcık'a düşmanlığı bilen Haşim düşer.

Romanda Tatarcık'a düşman bir diğer kişi, Haşim'dir. Haşim sade kas ve hareket adamıdır. Okumaktan hoşlanmayan Haşim, Yedililer içinde bedenen en fazla beğenilen kişidir. Poyraz Köyü'nün çocukları Haşim'e özenir.

Haşim'e göre çalışan kadın erkek için tehlikelidir. Zira ona göre memleketi olumsuz yönde değiştiren tek varlık çalışan kadındır. Bu yüzden Tatarcık ile anlaşamaz ve Tatarcık'ı arkadaşlarından uzak tutmaya çalışır.

"Hâlbuki Tatarcık onun hayli zamandan beri savaş ilan etmeye karar verdiği bir örnekti." (s. 55).

Haşim'in, Tatarcık'a saldırması, Tatarcık'ın ataerkil toplum yapısını kırarak kendine yer edinmesinden kaynaklanır. Burada Haşim'in kadına bakış açısı, özünde bir neslin kadına bakış açısını da simgeler.

Haşim, dış görünüşü ile romanda fiziksel erkin simgesidir. Kendine güveni olmayan Haşim'in, kadının memleketi değiştireceği korkusuna kapılması, onun kadına karşı bilinçaltında sakladığı korkulardır. Feridun Paşa Korusu'nda süren ataerkil yaşam, kadının sadece bir nesne olarak algılanıp hizmetçi gibi kullanılacağı fikrini Haşim'in bilinçaltına yerleştirmiştir. Dedesi Feridun Paşa'nın birçok kadınla evlilik yapması, Haşim'in kadınların toplumsal rollerini, anne, bakıcı kimlikleriyle kavramasına nende olur. Karşısına Tatarcık gibi güçlü bir kadın çıkanca Haşim, kendi erkinin elinden alınacağını düşünerek korkar ve ona düşman olur.

Romanda Sungur Balta da kart karakterdir. Sungur Balta yeni cumhuriyet Türkiyesi'nin sonradan türeyen zenginlerindendir. Poyraz Köyü'nün zenginlerinden olan Sungur Balta, köksüzlüğü ve ötekileşmişliği simgeler. Poyraz Köyü'ne yaptırdığı Kübik Palas yalısı, Sungur Balta'nın ötekileşmiş kişiliğini yansıtır. Sungur Balta'nın tek bir amacı vardır: zenginlik içinde yaşamak, fakir insanları sömürmektir

"Sungur Balta, Poyraz Köyü'ne dıştan gelen bir tek yalı sahibidir. Eski adı gerekli değil. Bu adam Millî Savaş'ın ilk Büyük Millet Meclisi'ne mebus bile olmuştur. Şimdi yeni zenginler sınıfının ileri gelen bir kişisidir. Nasılsa, belki vaktiyle çımacı çocuğu olduğu için, son zamanlarda balığa merak etmiş, burası vapurla geçerken gözüne ilişmiş, yıkık bir yalı arsasını almış, üstüne kübik planını kurdurmuştur." (s.13).

Sungur Balta'nın, ötekileşmiş yaşam içinde tek kaygısı vardır. O da insanların kendisine yaltaklanmasıdır. İnsanların kendisine yaltaklanması ve bu yaltaklanmadan alınan zevk onu hayata bağlayan tek şeydir. Nitekim Sungur Balta, o cinsten türedi zenginlerden biridir. Yeni neslin ötekileşmiş yüzünü temsil eden Sungur Balta, karısının "*Sen bir baltaya sap olamazsın."* İfadesi üzerine, zengin olduktan sonra "Balta" soy ismini alır. Kübik Palas Yalısı'nda düzenlediği karısı Suzan'ın (Safiraz) isim gecesinde gösterdiği sığ, yozlaşmış davranışları dolayı kötü bir örnek olarak ele alınır.

Romanda Şinasi de yeni neslin ötekileşmiş kişileri arasındadır. Yedililer arasında zengin bir ailenin çocuğu olarak ele alınan Şinasi, atadan kalma Nizamizade Korusun'da yaşar. Babası Nazım Efendi, vaktiyle İstanbul'un önde gelen alafrangalarından bir kazaskerdir. Ailecek alafranga düşkünü olan Şinasi, babasının eski geleneklerini yeni Cumhuriyet Türkiyesi'ne taşımasıyla ün yapmış, yeni yaşama ayak uyduran zenginler arasındandır. Aile ne Doğulu ne de Batılı bir yaşam biçimine sahiptir. Her şeyi kendi

çıkarları doğrultusunda modernize ederek günlük yaşamı kotarmaya çalışırlar. *"Ramazanda bütün aile ya oruçludur yahut öyle görünür, cemaatle teravih namazı kılar. Mısır radyosundan Kur'an dinledikleri vakit ihtiyar bayanlar başlarını örter ve çoğu 'Allah Allah, subhanallah' gibi sesler çıkarırdı. Fakat hepsi yılbaşında dostlarına resimli kart yollar. Noel gecesi korudan küçük çam kesilir, üstüne hediyeler ve elektrik ampulleri asılır, gelin teliyle süslenir, salonun ortasına dikilir ve o gece gençler sabaha kadar dans eder. Ve Nizamîzade ailesi yeni devrin yalnız eğlencelerini değil; batıl inançlarını da benimsemiştir."* (s.66-67). Şinasi'nin kişiliği böyle bir ailede şekil alır. Nereye ve hangi değerlere ait olduğunu bilemeyen köksüz Şinasi, inançsız biridir ve bunu kimseye söylemez. Onun yozlaşmış bir ailede aidiyet sorunu çekerek inançsızlaşması, yazarın kendi değerlerine sahip çıkmayan ailelerin nasıl bir yok oluşa gittiğini göstermesini teşkil eder.

"...hiç dinle alakası yoktur, fakat inanışsızlığını bir marifetmiş gibi ortaya yaymaz. Yani batıl inanışlarla eğlenir, fakat, bunu kimseye belli etmez...

Onca dünya bir 'temaşa' yeridir. Onu seyretmek için kendine rahat ve yüksek bir yer edinmekten başka isteği yoktur." (s.67).

Dünyayı anlamak ve kavramak yerine onu seyretmekle yetinen Şinasi, Hariciye'ye giderek elden geldiğince çabuk "Elçi" olarak yüksek mevki, iyi giyinen, iyi briç oynayan biri olarak toplumda kabul görmek ister. Şinasi'nin bu sığ görüşü romanın sonunda Dürdane gibi para avcısı bir kızla evlenmesiyle yazar tarafından cezalandırılır.

Romanda Ahmet de kart bir karakterdir. Galatasaray'da okuyan ve hayatta tek aşkı para olan Ahmet, metalaşan Anadolu insanının bir simgesidir. Anadolu'nun sıcak, samimi ve içtenlik dolu ikliminden İstanbul'a gelerek kendine yer edinmeye çalışan Kayserili Ahmet, *"Galatasaray çevresine kendini çabuk uydurdu. O kadar ki, Galatasaraylıya doğal gelen iyi giyinmek, alafranga davranış, onda bir ideal biçimini aldı. Fakat bütün bunlar Ahmet'in dış yüzüydü, bunları paranın elde edeceği sosyal zorunluluk, kişisel gücün ayrıntısı diye anlıyordu. Onun için birinci ve tek ideali: Para=güç. Yalnız zengin milletler, yalnız paralı kimseler güçlüdür, medenîdir."* (s.71).

Paranın ve gücün esiri olan Ahmet, metalaşan yaşamın içinde insanın kutsiyetini unutmuş, küçük insanların yaşam hakkı olmadığını savunan yeni nesil biridir. Çünkü o, çocukluğundan beri fukaralığa vaaz eder, fakirlerin yaşam hakkını elinden alır.

Feridun Paşa ve damadı Albay Nihat da kart karakterdir. Feridun Paşa eski neslin çökmüş, hastalıklı yapısını simgeler. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış döneminde hastalıklı adam profilini simgeleyen Feridun Paşa, zihni kontrolü olmayan doksan-yüz yaşları arasında biridir. Çocuklarını Kurtuluş Savaşı'nda kaybetmiştir. Geçmişine bağlı, dini

inançları olan Feridun Paşa, geçmişin değerlerini şimdide yaşatmaya çalışır. Bunun karşısında ikinci nesli temsil eden Albay Nihat gelir. Feridun Paşa ile Albay Nihat'ın düşünceleri tam bir zıtlık teşkil eder. Saide Hanım'ın eşi olan Albay Nihat, emeklidir. Çanakkale Savaşı'nda sağ bacağını kaybeder. Aklı her şeyin üstünde tutan Albay Nihat, bu yüzden dini kendi yaşam alanından uzak tutar.

"Paşa Baba'ya göre ordular, daima kişisel cesaretle manevî inanışlara, özellikle dinî güce dayanır. Albay Nihat'a göre askerlik bugün sadece bilime, 'teknik' yeteneğe dayanır. Hatta dünya, yalnız ordusunda değil, ekonomik sosyal ve benzeri bütün alanlarda fenle, akıl ve mantıkla biçim ve güç alır." (s.43).

Albay Nihat, akıl ile dünyanın kavrayabileceğini, medenileşmenin önünde tek engelin ise din olduğunu belirten bir kişidir. Maneviyatı hayatından uzak tutan Albay Nihat, *"akıl ve mantık sahibi insan(ın) dünyaya egemen"* (s.43) olacağını düşünür. Bu yüzden Tevfik Fikret'in Tarih-i Kadim şiirindeki insanın aklı ile dünyayı cennet yapabileceği düşüncesini benimser. Oysa insan aklı ile sadece sorgular. İman ise insanı ruhsal mutluluğa eriştirir. Albay Nihat bu mutluluktan yoksun olduğu için etrafındaki insanlarla durmadan çatışır ve kendisine *"Framason zındık, Frenk bozması"* (s. 44) diye lakap takılır.

Fıtnat Hanım ile kızı Dürdane de kart bir karakterdir. Fıtnat Hanım, kadın olarak bedenini kullanarak erkekleri elde etmeye çalışan bir kadındır. Bedenini teşhir ederek erkeklerin dikkatini çekmeye çalışan Fıtnat Hanım, Suzan Balta'nın kocası Sungur Balta'yı elde etmeye çalışır. Nitekim kızı Dürdane'yi Sungur Balta ile evlenmeye ikna edemeyince kendisi elde etmeye çalışır.

"— Bayan Fıtnat, Fransız sahnesinde aptal ve şuh kadın rolünü yapan Romanyalı Elvire Popesko'nun sahne dışında bir örneğinden başka bir şey değildir." (s.115).

Fıtnat Hanım'ın dişiliğini kullanarak erkekleri elde etmeye çalışması, onun öteki kadın olarak cinselliği simgelemesine neden olur. Çünkü o, *"erkeklerle ilişkilerinde cinsel çekiciliğinden yararlanır"* (s.115) hayata katılmayı amaç edinmiştir. Para ve mevki düşkünü olan Fıtnat, kızı ve kendi bedenini erkeklere göstermekten mutluluk duyan vamp kadınlardır.

Romanda eskiyi temsil eden Abdülgaffar Efendi ve Kör İsmail de kart karakterdir. Eski neslin ötekileşmiş yüzü olan bu iki kişi, Lale'nin ve babası Tatar Osman'ın Poyraz Köyü'nde sıkıntı çekmelerinde neden olurlar.

2.3.3.7.4. Fon Karakterler

Roman'da Lale'nin annesi Lalezar, Saide Hanım, Hacı İbrahim Efendi, Daktilo Saffet, Feridun Paşa'nın eşi Gülizar Hanım, Doktor Saffet, Doktor Selam ve eşi, Kürt kızı

Zeyno, Binbaşı Hasan, Kız Tevfik, Osman, Talat Tarzan, Recai Höyük, Sabahat Taşman, Nazım Tasman, Hediye, Hadi ve Zeyno'nun oğlu gibi kişiler fon karakterdir.

Yazar, Sinekli Bakkal romanındaki bazı karakterleri romanda fon karakter olarak karşımıza çıkarır. Recep'in büyükbabası Kız Tevfik, döneminde gölge oyunu ve kukla oynatarak ün salmış biridir. Zira Recep, dedesinden edindiği genetik mirası, gelecekte çocukları eğitmek için kullanmayı düşünür. Romanda Sinekli Bakkal ve mahalle sakinleri fon olarak kullanır. Böylece romanın üzerine oturduğu temel izlek, Sinekli Bakkal romanının devamı niteliğine dönüşür. Yine Zeyno'nun Oğlu romanındaki Doktor Saffet ve eşi Mazlume aradan geçen yıllarda kendilerini geliştirerek İstanbul'un tanınmış doktor arasında yerlerini alırlar. Hasan'ın annesi Kürt kızı Zeyno'nun romanda fon olarak anılması, vefakâr ve çalışkan Anadolu kadını ve annesinin unutulmadığını gösterir.

Romanda Lale'nin annesi Lalezar, silik bir karaktere sahiptir. Lalezar'ın kişiliği Tatrcık'ın kişiliğinde anneye bak kızını al geleneğinin kırılmasına neden olur. Lalazar'ın pasifliği erilleşen Tatarcık'ın kimliğinde babasının kızı olmasıyla aşılır.

"Karısı Lâlezar adını taşıyan sırık gibi uzun ve ince, kul cinsi bir hatundu. Rüzgârda sallanan bir saz gibi yürürdü…

Bununla birlikte öyle silik bir yaratıktı ki, bütün bu güzelliğine karşın kocası yaşadıkça o gölge kaldı." (s.20).

Lale'nin babasının kızı olması ve erkek gibi bir kız olması, Lalezar'ın silik kişiliğinin sonucudur. Yazarın romanlarındaki silikleşen anne örneğinin ilki olan Lalezar, romanın sonuna kadar kızına bağ(ım)lı, olaylara aktif olarak katılmayan bir kişilik sergiler. Zira Lalezar çalışıp kızına bakması gerekirken, Tatarcık erilleşen kimliği ile annesinin bakımını üstlenir.

Saide Hanım, Feridun Paşa'nın kızı ve Emekli Albay Nihat'ın karısıdır. Feridun Paşa Korusu'ndaki köşkte yaşayan Saide Hanım, ataerkil yaşam hüküm sürdüğü yerde silikleşir. Zira Saide Hanım erkek için ihtiyaçları gidermekten başka bir rol üstlenmez. Ataerkil yapı, kadını silik, gölge bir yüze dönüştürür. Gülizar Hanım da bu köşkte yaşayan ve silikleşen bir diğer kadındır. Feridun Paşa'nın eski nesli simgeleyen yüzü, kadının geleneksel yaşam içinde yerinin sorgulanmadan sömürülmesine neden olur.

2.3.3.8. İzleksel Kurgu

'Tatarcık' romanında yeni cumhuriyet Türkiyesi'nin yaşamakta olduğu sosyo-ekonomik değişimler, anlatı kişilerinin dünya algısının yeniden şekillenmesine neden olur. Tatarcık'ın ideal yeni Türk kadını imgesi olarak genç nesli simgelemesi, eski ile yeni medeniyet algısının çatışmasına neden olur. Romanda *"dağınık hayatlar, farklı yetişme tarzları bireyleri karşı karşıya getirir. Sinekli Bakkal'da geçmişe olumsuz bakmayan, bazı*

değerlerini benimseyip bugüne taşıyan ve bunları Batı kültürüyle harmanlayabilmenin örneklerini sergileyen Halide Edip Adıvar; bu romanın devamı mahiyetinde Tatarcık'ı yazmıştır. Cumhuriyet döneminin gençlerini yansıttığı romanda" (Çelik, 2007: 223) kadın-erkek, eski-yeni, aydın-halk, evlilik, eğitim, fakir-zengin ve din gibi temel izlekleri ele alır. Bu açıdan romandaki değerler düzlemi aşağıdaki "*KORA*" şemasındaki gibi sınıflanır.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	**Karşıt Güç/Karşıdeğer**
Kişiler Düzeyinde	*Tatarcık (Lale),Recep, Hasan, Suzan, Tatar Osman, Safa.*	*Zehra, Sungur Balta, Haşim, Şinasi, Albay Nihat, Fitnat Hanım, Dürdane, Feridun Paşa Kör İsmail, Abdulgaffar Efendi.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aydın, Kendilik, Fakirlik Yeni, Alaturka, Millî Bilinç Medenileşme, Maneviyat, Eğitim.*	*Halk, Eski, Alafranga, Zenginlik, Köksüz Gelenek, Yozlaşma, Ötekileşme, Materyalizm, Cehalet.*
Simgeler Düzeyinde	*Lale'nin evi, Bisiklet, Fiyonk, İngilizce, Amerika, Yeni Nesil Gençler.*	*Kübik Palas Yalısı, Eski Yalı ve Konaklar, Para, Karl Marks, Amerikan Barı, Galatasaray Lisesi.*

Tablo–14: *'Tatarcık' romanındaki eski ve yenil neslin çatışma alanları*

2.3.3.8.1. Eski-Yeni Çatışması

Halide Edip Adıvar, daha önceki romanlarında olduğu gibi Tatarcık romanında da eski ile yeninin çatışmasını ele alır. Eski ile yeni çatışması yazara göre Türk toplumunun yaşamış olduğu en büyük travmadır. Özellikle yeni cumhuriyet Türkiyesi'nin yeni nesil gençleri ile eski neslin yozlaşmış geleneğe yaslanan bilimi ve aklı ikinci plana iterek köhneleşmiş değerlere sarılan kişileri arasında ortaya çıkan bu durum, bir aidiyet sorununu da beraberinde getirir. Halide Edip ne tamamen yeniyi ne de tamamen eskiyi önceler. O, eski ile yeninin bir senteze ulaşmasından arzular. Yeninin Batı'yı körü körüne taklit eden köksüzlüğü, eskinin köhneleşmişliği, kendilik değerlerine bağlı olarak modernleştiği sürece anlam kazanır.

'Tatarcık' romanında eski neslin temsilcisi olan kişiler, geleneksel yaşamın aksayan yönlerini görmeyip, bu köhneleşmiş yaşamı sürdürme arzusundadır. Kaptan Osman gibi eski ile yeninin sentezi olan kişiler ise, geçiş döneminin kendilik değerlerine bağlı kişileridir. Nitekim Tatarcık'ın babasının kızı olarak modern yaşama kendilik değerleriyle katılması, medenileşme projesinin temelini teşkil eder. Yeni neslin temsilcisi olan Yedililer, hayatın akışı için modern bir eğitim alarak Batılı yaşamın değerleri içinde büyümüş ve yeniliğe açık kişiler gibi görünse de yeni yaşamın metalaş, materyalist yüzleridir. Haşim'in

yeni nesil genç olarak, kadının toplumsal hayata katılmasına karşı çıkması, yeni nesil gençlerin de köksüz bir şekilde modernleştiğini gösterir. Yazar, romanda eski nesil ile yeni neslin çatışmasını kadın, din, evlilik gibi konular üzerinde ele alır. Romanda eski ile yeni çatışması nesiller arası çatışmanın temelini teşkil eder. Özellikle Poyraz Köyü'nün eski sakinleri ile Tatarcık arasında gerçekleşen çatışma ikinci planda Feridun Paşa Korusu'nda yaşanan nesil çatışmasıyla derinleşir.

Poyraz Köyü'nün Abdulgaffar Efendi ve Kör İsmail gibi eskinin değerlerini temsil eden kişileri ile Tatarcık arasında yaşanan çatışma, cumhuriyet Türkiyesi'ndeki köhneleşmiş algıları yıkmaya yöneliktir. Tatarcık'ın Kandilli Kız Lisesi'ni bitirdikten sonra çalışarak hayata katılması, ataerkil yapının yani eskinin geleneklerini tehdit eder. Tatarcık, ideal kadın kimliği ile kadının sadece evde bir anne, kardeş, hizmetçi olarak kalmayacağını gösterdikçe eskinin köhneleşmiş bilinçleri Tatarcık'ı bir düşman olarak görür. Tatarcık'ın babasının kızı olarak anılması, eskinin kadın algısını kırıp kadının toplumdaki rolünü pekiştirmeye yöneliktir. Eski neslin köhneleşmiş hayat algısı, günlük modalar uğruna köklerini hiçe saymaları onların yozlaşmışlığını gösterir.

"Kaş uçları kalkarak, gözler süzülerek, dudaklar bükülerek her yeni şeyin aşağılık her köhneliğin kibarlık olduğunu size söyleyen bu adamların bilinçlerinin arkasında yeni şeylere karşı gizli olduğu güçlü bir eğilim vardır." (s.12).

Aklı az, parası çok, zevki olgun insanların köhneleşmiş yaşam algıları, eskinin bozulmuş geleneksel yaşamı ile medenileşerek kendi değerlerine dönen yeni, aydın, bilinçli kişilerle çatışır. Eskinin köhneliğini yeni hayat algısıyla kırmak isteyen yeni gençler, aklı ile dünyayı sorgulayarak medeni olarak yeniden kök salmak için savaşır. Yazar, savaş veren kişiler arasında Tatarcık'ın kimliğini yücelterek ona, toplumsal anlamda yeni ve ilerici bir rol verir. Bisikleti ile Poyraz Köyü'ne medeniyeti getirmeye çalışan Tatarcık, yeni hayat algısına eskinin bilincinde yer ettirmeye çalışır. Romanda bisiklet simgesi, yeniyi simgeler. Bir genç kızın bisiklet sürüp, ıslık çalarak, balık tutması, eskinin köhneliğini kırmaya yönelik adımlardır. Zira Tatarcık, bisikletiyle Poyraz Köyü'nün köhneleşmişliğini tehdit eder, yeni nesil gençlerin önündeki engelleri kaldırır. Kör İsmail'in bisikletin önünden çekilmesi simgesel anlamda eskinin yeni karşısında duramayacağını simgeler.

"Tatarcık'ın bu yıl bisikleti vardı. Hem de hayatının saat gibi işleyen düzenini bozacak kadar tutkuyla bağlandığı bir bisiklet." (s.27).

"Tatarcık'ın bisikletini bir gönül eğlencesi değil, halkın huzurunu tehdit eden, hakkına saldıran, planla, hesapla hazırlamış lânetli bir kasıt olduğunu anladılar." (s.28).

Tatarcık'ın, yeni nesil genç olarak eskinin köhneleşmiş algılarını yıkmaya çalışması, eskinin köhneleşmiş değerlerini benimseyen kişiler ile çatışmasına neden olur. Çünkü eski nesil medenileşme olgusundan "Azrail" gibi korkar. Bu korkunun altında ellerinde bulunan gücün gitmesi yatar.

Romanda Feridun Paşa, damadı Albay Nihat ve torunu Haşim arasında üç nesli içine alan eski-yeni çatışması yaşanır. Feridun Paşa Korusu'nda yaşanan kuşak çatışmasının temelinde eski-yeni hayat algısı vardır.

Feridun Paşa, eskinin köhne düşüncelerini sayıklarken kızının kocası Albay Nihat, aklın ve bilimin önemini vurgular. Zira Albay Nihat'a göre akıl dünyayı cennet kılacak tek güçtür. Yazar, Feridun Paşa karakterini köhne düşünceli olarak görse de köklerine bağlı olduğu ve maneviyatı önceledeği için yüceltir. Ancak burada ön plana çıkan din ve dinsizlik sorunsalıdır. Yazar, yeninin dini tamamen reddetmesine karşıdır. Çünkü yeni, geleneksel değerler üzerine inşa edilmelidir. Köklerinden tamamen uzaklaşmış yeni, kendini ve değerleri yok sayan insan grupları orya çıkar. Batı'nın bilim, fen ve iktisat ile çözümlemeye çalıştığı hayat, yeninin köksüzleşmesine neden olur. Zira aklı, hayatta her şeyi çözecek olan tek güç olarak görmek, bir yanılgıdır.

Bu romanda yeni neslin yanılgıları da ön plana çıkar. Zehra'nın sömürücü kişiliği yeni neslin materyalist ve çıkarcı kişiliğini kadın bedeninde ortaya koyarken, Sungur Balta'nın köksüz Kübik Palas yalısı, yeni Türkiye burjuvazisinin ötekileşmiş benliğini ifade eder. Safa ve Şinasi'nin eski nesli simgeleyen aileleri ile çatışmaları ve onların baskılarına başkaldırarak yeni, gizli bir kimlik sergilemesi ise eskinin yeni üzerindeki etkisini gösterir. Romanda eski ile yeninin sentezi olan Recep ise, Doğu ile Batı'yı, eski ile yeniyi, akıl ile ruhu birleştiren ideal yeni kuşağı simgeler. Yazar, Tatarcık ile Recep'in eski-yeni çatışmasını modern bir algıyla kavramaları, geleceğin inşa edilmesinde hem eski ama akılcı hem de yeni ama köklerine bağlı ilerici görüşler olarak bakar.

2.3.3.8.2. Aydın-Halk Sorunu

Romanda temel çatışma noktalarından biri de aydın-halk çatışmasıdır. Aydın kesim, yeni neslin dünyayı yeniden kavraması gerektiğini ifade ederken, halk ise içi boşaltılmış Batılı geleneksel yaşamın devamını arzular. Cumhuriyet Türkiyesi'nde okuyan kadın ve erkek sayısı arttıkça, geleneksel yaşamın sıradanlaşan akışı tehdit altına girer. Böylece aydın kesim ile halk arasındaki çatışma ortaya çıkar.

Yeni nesil aydın, Batı'da eğitim alarak, kendi tarihselliğini kavrar, taklit ve moda olarak alınan Batılı yaşayışı tehdit eder. Bu yönüyle köklerine bağlı aydınlar Cumhuriyet Türkiyesi'nin inşasını kendisine bir görev edinir. Romanda köklerine bağlı aydın kişiler, Kaptan Osman, Tatarcık, Recep, Hasan, Suzan Balta ve Daktilo Saffet yozlaşmış yeni

Cumhuriyet yaşamı içinde kendi kimliğini sorgulayan aydın kesimi simgeler. *"Osmanlı sistemi aydın ile halkı zıtlaştırmayı başarmıştır. Bu genetik hale gelmiş zıtlık, bugün de sürmektedir. Ama asıl vahim olanı, bu mirastan gelen Cumhuriyet aydınının kendine çeşitli misyonlar atfederek, kendini halkının davasına ada(ması)"* (Kılıçbay, 2003: 57).

Geleneksel yaşamın deneyimlerini kendinde bütünleyen Tatar Osman, akıl ile geleneği birleştiren aydın bir kişidir. Geleneksel aydın tipinin, yeniyi ve aklı önemsemesi ile Tatar Osman, Osmanlı aydın tebaasının bir numunesidir. Zira onun geleneksel kimliği *"geçmişin bilgelik birikimini yansıtır."* (Hewood, 2003: 91) ve böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan aydın-halk çatışmasının bir miras olarak devam ettiğini belirtir. Yazar, Tatar Osman'ın yeniliğe açık geleneksel aydın kimliğinde, aydın kişilerin toplum tarafından anlaşılmadığını vurgular. Tatar Osman'ın Poyraz Köyü'nde dışlanması veya anlaşılmaması, halkın körelen bilinçlerinin aydın düşünceye katlanmasının bir sonucudur.

"Öğrenimini vaktiyle Heybeli'de yapmış olan Osman, şüphesiz iyi bir kaptandı. Fazla olarak çevresine göre okumuş bir adamdı. Özellikle iyi İngilizce bildiği söylenirdi. Evinde oturduğu zaman onu hep pencerede elinde bir kitapla görürler ve çoğu zaman kızını da karşına alır, ona okuduğu kitaptan bir şey anlatırdı." (s.16).

Bir aydın sorumluluğu ile geleneksel yaşamın içinde kızını yetiştiren Osman Kaptan, Abdülgaffar Efendi gibi halk tebaasına mensup kişiler tarafından dışlanır. Onun dışlanmasında en büyük engel sıra dışı kimliğidir.

Tatarcık'ın köy halkı tarafından karşıt bir güç olarak görülmesi onun aydın kimliği ile üstlendiği görevden kaynaklanır. Tatarcık yeni Cumhuriyetin aydın kadını olarak, kadının da yeniliğe açık ve aklı ile yeni değer üretebileceği ve bu değerlerle toplumu inşa edeceğini düşünür. Aydın kadın kimliğinin dışlanması sadece halk tarafından değil, o halkın büyüttüğü yeni nesil kişiler arasında da hoş karşılanmaz. Haşim de Tatarcık'ı çalışan aydın bir kadın olarak erkeğin elinden işini almasına karşı çıkar. Haşim'in Tatarcık'ı kendine düşman görmesi, halkın yozlaşan gelenekleri içinde kök süren Haşim gibilerini tam anlamıyla medenileştirmediğini gösterir.

Yeni neslin aydın kimliğini simgeleyen Haşim'in bağnaz yönü, onun bilinçaltındaki karanlık gücün dışa sızmasını sağlar. Bir misyoner gibi aydın bir yüzle kadının toplumsallaşmasını kendine yediremeyen, özgüven problemli Haşimler, günümüzde hala yaşamaktadır. Nitekim yazara göre okumak, aydın bir insan olmak için yetmez. Lale ise aydın bir bilinçle *"Vaktimiz yok. Gençlerin bugünkü işi, kurulan yeni toplumu temelleştirmek, eski düşünceler ve geleneklerle savaşmak."* (s.16) arzusundadır. Batıl inanışlar, aydın insanların karşısında bir dağ gibi duran set olarak ele alınır.

Aydın bilinçli yeni nesil gençler, halkı medenileştirip yüceltmek için değişik siyasi ve sosyal akımların yaygınlaşmasından yanadır. Bunlardan biri de Safa'dır. Safa komünizm ile halkın modernleşeceğini savunur ve buna bir din gibi sarılır.

Romanda aydın-halk çatışması yeni ile eskinin gelecek ile aklın birleştiği noktada sona erer. Aydının halkı küçümsemesi veya kendi ideolojik çıkarları doğrultusunda sömürmesi, yazarın gerçek aydına yakıştırmadığı bir davranıştır. Yazara göre halk ile aydın birlikte yeni bir toplum inşa ederek geleceğe taşınmalıdır. Ne tamamen geleneğe bağlı ne de tamamen aklın ve ideolojilerin boyunduruğu altında olunmalıdır.

2.3.3.8.3. Geleneksel Kadın Rollerine Başkaldırı

'Tatarcık' romanında kadın, toplumun değişim ve dönüşüm yaşamasında önemli bir güçtür. Yazar, ideal "*Karakterlerini daha çok kadınlar arasından seçerek... yarattığı karakterin psikolojik inceliklerini"* (Yılmaz, 2008: 242) derinlemesine ele alır. Romanda kadının ötekileşen ve ideal yüzü karşımıza çıkar. Toplumsal değişimlere hızlı bir şekilde ayak uyduran *"Türk kadınları peçelerini atmakla kalmayıp erkeklerin yerini de tut(arak)* (Çalışlar, 2010: 316), toplumun şekillenmesinde ön saflarda görevlendirilir. Kadının toplumsal ve geleneksel rollerine başkaldırarak yeni roller talep etmesi, ideal yeni Türk kadınının Cumhuriyet gençliğini bilinçlendirilmese önemli bir yere sahiptir. *"Kadının ev dışı dünyaya açılarak ülkesinin kaderini tayinde hak ve ödevlerinin bilincinde olan yurttaşa dönüşmesi"* (Yaraman, 2001: 54) kadının yeni bir kavrayışla cinsel kimliğinin bastırılmış saplantılarından kurtularak yeni roller ve kazanımlar elde etmesine katkı sağlar. Bu kazanımlar doğrultusunda ideal yeni Türk kadının kimliğini yansıtan Tatarcık çalışan ve ailesine bakan yeni kadın olarak erkeklerin dünyasına girer kadının toplumsal kimliğine *"erkek gibi"* kadın algısıyla ekler. 'Tatarcık' romanının kahramanı Lale, erilleşen kimliği ile toplumda kadının yerini, rollerini yeni Cumhuriyet Türkiyesi'nde derinleştirir. Çünkü kadın sade moda eğilimleri olan bir varlık değil; evinin dışında da yeri olan ve kendisini ülkesinin gelişmesi için adayan bir kimliğe sahiptir.

Evin dışında yeni nesil gençliğin medenileşmesi için çaba harcayan ideal kadın tipi olan Lale, kendi cinsel kimliğini öteleyerek ülkesini medenileştirmeyi amaç edinir. Tatarcık'ın kadın olarak kendini milletine adaması, kadının öğretici doğurucu ve yayıcı kimliğinin ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Onun Kandilli Kız Lisesi'ni birinci olarak bitirdikten sonra verdiği savaş, kadının toplumsal bir varlık olduğunu kabul ettirme savaşıdır. Bu yüzden romanın sonunda amacının kadını olarak Recep'in evlenme teklifini reddeder. Yazar, amacının kadını olan Lale'yi medenileşme projesinin yeni, güçlü imgesi olarak görür. Bu yüzden Lale de Recep'in evlilik kararını reddeder.

"—Susun, ben hayatımı Poyraz Köyü'ne adayacağım; bu köyü medenileştirmek, bu köye devrimlerimizin ruhunu sokmak için evlenmemeye karar verdim. Onun için Feridun Paşa köşkünde söylediğinizi boşuna tekrarlamayın." (s.187).

Tatarcık, evliliği reddederek toplumun kadına biçtiği geleneksel rollere başkaldırır. Bu başkaldırı özünde, evi ve çocuklarının kadını olup mutlu bir evlilik sürdürmek yerine toplumun inşa edilmesini içerir. Geleneksel yaşamın içinde kadının bedensel yönünün nesneleşmesi, erkeğin kadını, evinin sınırlarına hapsetmesine neden olur. Lale'nin Recep'in evlenme teklifine ret cevabı vermesi, kadının edilgenliğinden kurtulup aktif olarak hayata katılmasının ilk girişimidir.

Yazar, Lale'nin kimliğinde yeni nesil ideal kadını yüceltirken Zehra'nın kimliğinde bedeni ve güzelliği ile toplumsal alanda kendine yer edinmeye çalışan öteki kadınları eleştirir. Zehra, ötekileşmiş benliği ile kadının sihirli cinsel yönünü simgeler. Sığ bir bilinçle kadınlığı bedensel ateşini kullanan Zehra, bedeni teşhir ederek erkekleri elde etmeye çalışan yozlaşmış yeni nesil kadının simgesidir. Doğallığın sınırlarını aşarak, kadının çökmüşlüğünü simgeden öteki kadın, Fıtnat Hanım ve Dürdane'nin kimliklerinde modern yaşamın sömürü kadınlarına dönüşür. Yeni nesil kadınların maddi açlıkla erkekleri elde etmeye çalışmaları, ahlakî normlardan uzaklaşan kadın prototipinin toplum için ne kadar zararlı bir güce dönüştüğü ortaya koyar. Zira Zehra, Haşim'i kadınlığını kullanarak elde ettiği gibi Dürdane de bedensel dürtüleri kamçılayan davranışlarıyla erkekleri kendine davet eder. Yazar, kadının doğallıktan ve ahlakî normlardan uzaklaşıp başkalaşmasını, toplumsal yapının bozulmasına en sorun olarak görür.

Kadın, Feridun Paşa konağında süren geleneksel yaşam içinde de değerlendirilir. Feridun Paşa'nın kadına bakışı:

"En geniş anlamıyla ona göre kadın iki sınıftır. Bir tarafta analar, kızlar, öbür tarafta karılar ve odalıklar. Birincilere karşı durum açıktır, değişmez; ikincilere gelince onlar değerli değersiz, sevilen ve sevilmeyen bir sürü kişisel maldır." (s.40).

Eski neslin kadın anlayışındaki algı sakatlığı, kadının bir mal olarak görülüp sömürüldüğünü gösterir. Evinin sınırları içine hapsedilen kadının geleneksel rolleri, onun bireyselliği ve toplumsallığı ihlal ederek kadını önemsiz kimliği olamayan varlığa dönüştürmüştür. *"Analara saygı gösterilir, karılar helal bir mal gibi kullanılır"* (s.41) düşüncesi geleneksel yaşamda kadının ötelendiğini ve baskı altına alındığını gösterir. Eski neslin kadına karşı tavrı, kadın sorunsalının geleneksel yaşamda temelini teşkil eder. Yazar, kadın ve erkek eşitliğini savunur ve bu yüzden Tatarcık'ın kadın kimliğini eleştirerek ona ataerkil bir söylemle kendini savunma fırsatı verir.

"Her iyi kadın, erkek için kutsal bir kalkandır." (s.86) diyerek erkeğin yanında onunla hayat savaşı veren kadını yücelten yazar, kadın eğitilerek erkeğinin yanı başında yaşam kavgası vermesi gerektiği fikrini savunur. Halide Edip'e göre içi boşaltılmış Batılı yaşamı solumak için erkeğinin yanında, onu inci boncuk için sömüren kadınlar, hayata tutunmaya çalışan parazit yaratıklardır.

2.3.3.8.4. Evlilik

'Tatarcık' romanında evlilik sorunu, geleneksel yaşam ile metalaşan yaşam algısının bir sonucu olarak ele alınır. Geleneksel yaşamın sömürdüğü evlilik kurumu kadını ve erkeği eşit görmeyen, kadının özgürlüğünü kısıtlayan bir çerçevede ele alınır. Feridun Paşa'nın on kez evlenmesi ve daha sonra da hizmetçisi olan Gülizar Hanım ile nikâhlanması, evlilik kurumunun içinin boşaltıldığını gösterir. Yazara göre evlilik, aile kurumunun ve toplumsal yapının oluşması ve gelecek nesillerin sağlıklı bir şekilde yetişmesi için önemlidir. Romanda yanlış evlilik algısı, eski nesil ve yeni neslin ortak yanılgılarından biridir. Feridun Paşa'nın kadını evlilik ile meşru yoldan sömürmesi, kadının bireyselliğini ortadan kaldırırken kadın-erkek eşitliğini de evrensel anlamda parçalar. Evlilik şemsiyesi altında eski neslin kadının sömürmesi, erkeğin kadına üstünlüğünü kabul ettirmeye çalışması, evlilik anlayışındaki temel sorunun erkeğin kendi erkini-iktidarını elde tutmaya çalışmasıdır. Evlilikte erkek, kadını kendi hegemonyası altına alarak onun dışardanlığını ihlal eder.

Romanda yanlış evlilik algısı yeni nesil gençler arasında vardır. Zehra, kendine zengin bir koca bulmak için dişiliğini kullanır. Bedensel arzular eşliğinde evlenmeyi kafasına koyan Zehra, yozlaşan evlilik anlayışına bir örnek teşkil eder.

"Şinasi en uygun bir tip olabilir. Nazmi Molla'nın oğlu... Zengince, içtimaî mevkii yüksek, fazla olarak diplomasi meselelerine girmek istiyormuş..." (s.82).

"Zehra, kendini isteyenlerde meslek olarak hariciye ister ve bunlar arasında zihninde tasarladığı adayların her halde en uygunu Şinasi görüyor." (s.83).

Zehra'nın eş seçimi, evlilik anlayışındaki değişimin para, mevki ve gösterişe kaydığını gösterir. Para ve gösteriş üzerine kurulan ve erkekleri kendi arzuları için evliliğe ikna etmeye çalışan öteki kadınlar, evlilik kurumunun içini boşaltıp evliliği sadece maddi bir sığınak olarak algılarlar. Romanda Fıtnat Hanım da evlilik anlayışı, ötekileşen insan bilincinin evlilik kurumunu sömürmeye yönelik girişimlerini içerir.

"Fıtnat'ın iki kızı vardır. Birincisini Iraklı bir zenginle evlendirdi, epeyce yaşlı ve çirkin olan damada kabul ettirdiği şartlar şaşırtıcı, göz açıklığı gösterdi ve en sağlam kazığa bağladığı şart, kendisine çıkardığı pay oldu. Cavalı yaşlı bir elmas tüccarına vermek

istedi, fakat kızı başkaldırdı. Kız, özellikle rengi için karşı koyduğunu söyler söylemez anası İstanbul'da ona denk beyaz renkli zengin aradı." (s.116).

Evliliği maddi bir bağ olarak gören Fıtnat Hanım, yozlaşmış ilişkiler ağını evlilik ile resmi bir yaşama dönüştürmeyi düşünür. Metalaşan yaşamın evlilik ahlakını silmesi, Fıtnat Hanım gibi elmas, tuvalet ve kürk peşinde koşan kadınların türemesine neden olur. Zira kızlarını zenginlere vererek toplumsal statü kazanmaya çalışan Fıtnat Hanım, onların geleceğini yakacak kadar körelmiş bir bireydir. Romanda evlilik anlayışının yozlaşması, evliliğin kadınların maddi olarak bağlandığı bir metaya dönüştürülmesiyle içi boşalır. Nitekim kızı Dürdane'nin itirazı üzerine Sungur Balta'yı kendisi ile evlenmesi için her türlü yola başvuran Fıtnat Hanım, evlilik yıkan ve yuvayı bozmaya çalışan öteki kadın olarak ele alınır.

2.3.4. Sonsuz Panayır

2.3.4.1. Romanın Kimliği

'Sonsuz Panayır', Halide Edip Adıvar'ın sosyal meseleleri realist bir şekilde ela aldığı önemli romanlarından biridir. Roman, bireylerin psikolojik durumlarından ziyade 1945 yılında ortaya çıkan, yeni cumhuriyet zenginleri ile fakir insanların çatışmasını konu alır.

1946 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen Sonsuz Panayır, aynı yıl kitap haline getirilerek Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır. Eser daha sonra Atlas Kitabevi tarafından yayınlanmıştır. Biz bu çalışmada Atlas Kitabevi 'nin 1987 baskını kullandık.

2.3.4.2. İsimden İçeriğe

'Sonsuz Panayır' romanı, cumhuriyet Türkiyesi'nde ortaya çıkan yozlaşmış yaşamın realist bir şekilde aktarıldığı bir panaromadır. Yazar, *"Mesela hayatı bir tertip halinde gösterebilmekte. 'Sonsuz Panayır' romanında tasvir ettiğim şeyler hemen ilk planda görülen şeylerdir. Bu romanımda bir "background yoktur… Sonsuz Panayır aynen 1945 senesi cemiyetinin resmidir. Anlattığım olayların çoğunda olmuş olayların çoğu da olmuş olaylardır."* (Ayda, 1984: 251-252) diyerek romanın genel dokusu hakkında gerçekçi açıklamalar yapar.

Adıvar, 'Sonsuz Panayır'da bireyleri ve bireyleri meydana getiren toplumun sorunlarını ele alır. Toplumsal anlamda yaşanan köksüzleşme, para, şan, şöhret peşinde koşan insanların benlik bilinçlerini tahrip eder. Bu yüzden yazar, toplumu, bireylerin bir araya gelmesinden oluşan bir panayıra benzetir.

2.3.4.3. Bakış Açısı ve Anlatı Düzlemi

'Sonsuz Panayır' romanı çoklu bakış açısı tarafından kurgulanır. Roman, Tanrısal ve kahraman bakış açısı birlikte kurgulanır. Böylece olaylar, hem içeriden hem dışarıdan bir bakışla okuyucuya sunulur. Çetişli *"Yazar isterse roman ve hikâyesinde hem hâkim hem de kahraman anlatıcı kullanabilir. Böylece eserde çoğulcu bakış açısı gündeme gelir."* (Çetişli, 2003: 33) diyerek çoğul bakış açısını tanımlar. Romanda Tanrısal anlatıcı, panayırı andıran İstanbul hayatını bütün cepheleri ile okuyucuya aktarır. Kahramanların içinde bulunduğu durumu iç monolog, iç çözümleme, diyalog, geriye dönüş tekniği, özet ve açıklama tekniklerini kullanarak kahraman ve onların yaşadığı bütün olayları okuyucuya sunar.

Bu açıdan 'Sonsuz Panayır'da, Tanrısal anlatıcının sınırsız bilme, görme ve duyma özelliklerinden yararlandığı gibi olayların içinde yer alan kahramanın kendi ağzından olayların aktarılması ile sıcak samimi ve içten bir anlatıma sahip olur. Nitekim Ayşe Balkar, Ali Bey, Samet Şaşırtmaç, Emine Şaşırtmaç ve Safi-Naz'ın hayat hikâyesini Tanrısal bakış

açısı geriye dönüş tekniğini kullanarak, geçmişte yaşanan olayları şimdiye eksiksiz taşıması ile verilir. Tanrısal anlatıcının sınırsız bilme ve göme gücü ile geçmişi özet ve açıklama yöntemi ile okuyucuya sunar.

"Ayşe 'paltomun yeni ve yakası pırlım pırlım, insan içine çıkamıyorum' diye anasına çattığı zaman vaktinden önce ihtiyarlayan kadının gözlerinden yaşlar boşandı. Önce yarı aç gezerek bile çocuklarına karşı vazifelerini yapamamaktan ötürü, bir yandan vicdan azabı çekiyor; bir yandan da kızın, bir türlü vaziyetlerini, hatta fedakârlıklarını takdir edememesi içini yakıyordu." (s.12).

Anlatıcı, Ayşe Balkar'ın yaşamış olduğu hayatı çok yakından takip eder ve kahramanın geçmişten şimdiye fakirlik içinde nasıl mücadele verdiğini bilir ve bu konu hakkında yorumlar yapar.

Ali Bey'in babasının ölümü romanda geriye dönülerek verilir. Şimdide elli iki yaşında olan Ali Bey'in çocukluğu, Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı, sınırsız bilme ve görme gücüyle şimdide tanışır.

"Ali Bey anasının odasına bitişik odada yatardı. Aylarca her gece oradan tuhaf bir inilti duyar, sonunda kadın yataktan fırlar, dinmeyen bir sancı çeker gibi sabahlara kadar dolaşır," (s.87).

Ali Bey'in küçük yaşta babasını kaybettikten sonra kendisi ve annesinin çektiği acılar, Tanrısal anlatıcının geriye dönerek olayları bütün yönleriyle okuyucuya anlatması ile mümkün olur. Tanrısal anlatıcı, kahramanın içinden geçenleri duyar ve bu duyduklarını okuyucuya ulaştırır.

Romanda yazar, Tanrısal bakış açısının sunduğu imkânlar dâhilinde mektup tekniği de kullanır. Ferdi Uysal'ın 15.12.1945 - 01. 01. 1945 tarihleri yazdığı mektuplar bu tarihler arasında meydana gelen olayları içerir. Yazar, Ferdi Uysal'ın, 15.12.1945 ve 01. 01. 1945 tarihleri arasında yazdığı mektuplar sayesinde bu tarihlerde yaşananları geriye dönerek aktarır.

"Elmaslar, ışıklar kadar göz alıcı; küpeler, göğse, başa gelişi güzel takılan broşlar, altını ve pırlantayı bol bulmuş, düşünmeden kullanmış kuyumcuların eseri. Bunları ben kaktüslere ve dikenli biçimsiz deniz hayvanlarına, hala Samatya'da deniz kenarında toplamadan geçmediğim şeytan minarelerine böcek kabuklarına benzettim." (s.101-102).

Yazar, iç çözümleme tekniği kullanarak kahramanların bilinçlerinde tasarladıklarını duyar ve bunu okuyucuya aktarır.

Romandaki bir diğer bakış açısı, kahraman bakış açısıdır. Eserde kahraman-anlatıcı, romanın başkişisi, Ayşe Balkar'dır. Ayşe, olayların merkezinde yer alan ben olarak, bazı

durumlarda anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Sınırlı bilme, duyma ve görme gücüne rağmen romanın içinden biri olarak anlatıma gerçeklik ve derinlik kazandırır. Safi-Türk'ün evinde yapılan ispritizma deneyleri, kahraman anlatıcı Ayşe'nin ağzından verilir. Böylece Safi-Türk'ün evinde yapılan isprtizma deneyinin kahramanı ne kadar etkilendiği direk olarak kahramanın ağzından aktarılmış olur.

"Benim gibi Cerrahpaşa'lı küçük memur kızları için bu çevre kendi başına bir yüksek öğrenim. Her ne ise, ruh çağrısı olayından sonra içeridekilerin hayatını da çok çekici buldum." (s.180).

Ayşe'nin, Ali Bey'in yardımı ile girdiği bu yeni zengin ortam, kendi ağzından okuyucuya tanıtılarak üzerinde bıraktığı etki gerçekçi bir şekilde okuyucuya sunulur. Ancak Safi-Türklerin ve diğer sonradan görme zenginlerin yaşantısı, Ayşe tarafından teferruatlı bir şekilde anlatılmaz. O sadece gördükleri ve sezdiklerini okuyucuya aktarır. Bu yüzden anlatım sınırlı bir bakış ile okuyucuya sunulur.

2.3.4.4. Olay Örgüsü

'Sonsuz Panayır', çok zincirli vaka halkasından meydana gelir. Romanda vaka halkaları dağınık ve vaka birimleri arasındaki bağ zayıftır. Yazar, dağınık vaka halkalarını bir bütünlük oluşturacak şekilde birleştirmeye çalışsa da kimi yerlerde kopukluk meydana gelir. Yazarın, 1945'li yılllardaki İstanbul'unun yaşamını bir panayır gibi telakki edip olay örgüsüne dahil etmesi, vaka halkaları arasındaki bağı zayıflatsa da temelde romana büyük bir zenginlik kazandırır. Bu açıdan romandaki olay örgüsü temel üç bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Saffet Balkar ve eşi Macide Hanım'ın kızları Ayşe Balkar'ı okutmak için Çerrahpaşa'da mücadele vermesi.

-Saffet Balkar'ın kızına elbise alabilmek için paltosunu satıp sigarayı bırakması. Annesi Macide Hanım'ın başka evlere temizlikçi olarak gitmesi.

-Ayşe Balkar'ın yoksulluk içinde süren hayatına isyan ederek kendisinin de köprünün öbür tarafındaki zengin ve gösterişli yaşayan insanlar gibi yaşama hakkının olduğunu düşünmesi.

-Okulda düzenlenen hikâye denemesi yarışmasına babasının fedakarlıklarını anlatan "Sigarayı Bırakan Baba" adlı hikâye katılan Ayşe Balkar'ın birinci olması.

-Ayşe Balkar'ın realist bir şekilde yazdığı hikâyeden etkilenen edebiyat öğretmeni Ali Bey'in ona yakınlık göstererek onun kendini gerçekleştirmesi için yardım etmeye başlaması.

-Ayşe Balkar'ın, Ali Bey'in yardımıyla Bolluk ailesinin kızları Melike ve Müfide'ye Kur'an ve Divan Edebiyatı dersi vermeye başlaması. Köprünün öbür tarafını geçen Ayşe'nin iki binler hakkında Ali Bey'den bilgi edinmesi.

-Ayşe Balkar'ın Ali Bey, Süleyman-Behire Bolluk ile birlikte gitmesi, orada Üftade Hanım ve iki binlere mensup kişiler ile tanıtması.

-Nihat Sertman'ın zengin nişanlısından ayrılarak yoksul sınıfına mensup eşi Safi-Naz ile evlenmesi ve bu yeni evli çiftin Taksim Gazinosu'na geleceğinin duyulması üzerine Bolluk ailesi, Ayşe ve diğerlerinin Şaş-Bak Pavyonu'ndan ayrılarak Taksim Gazinosu'na gitmesi.

-Nihat Sertman'ın eşi Safi-Naz'ın güzellik ve inceliği ile Taksim Gazinosu'nda herkesi etkilemesi, orada bulunan diğer zengin erkeklerin onunla dans etmek istemesi.

-Samet Şaşırtmaç'ın kaba bir şekilde ben babanızın eski bir dostuyum diyerek Safi-Naz'ı dansa kaldırması ve dans esnasında Safi-Naz'ın, Samet Şaşırtmaç'a hakaret ederek dansı bırakması.

-Nihat Sertman'ın karısı Safi-Naz'ın böyle zengin bir adama çıkışmasına kızarak ona kötü davranarak eşini küçük düşürmesi.

-Ali Bey ve salonda bulunan diğer insanların aygıra benzeyen Şaşırtmaç'ın kötü davranışı yüzünden oradan ayrılmak istemesi.

-Samet Şaşırtmaç'ın Safi-Naz'ı ele geçirmek için plan yapmaya koyulması ve ne pahasına olursa olsun Safi-Naz'ı elde temek istemesi.

-Ayşe Balkar'ın Taksim Gazinosu'nda yaşananlardan etkilenmesi, Safi-Naz'a acıyarak Nihat Sertman'ın karısına karşı neden kötü davrandığını çözmeye çalışması.

-Ali Bey'in uygun bir şekilde Taksim'den ayrılarak evine gitmesi ve anlatıcının Ali Bey'in çocukluğunu, evini ve evinde süregelen geleneksel yaşantıyı anlatması.

-Ali Bey'in halvetinde din, modernizm, Batılı olmak ve şeytan ve ruh gibi terimleri açıklayarak akşamki yaşanan yozlaşmış ilişkilerin insanı nasıl soysuzlaştırdığını ortaya koyması.

-Taksim Gazinosu'nda yaşanan olaydan bir gün sonra Şaşırtmaç'ın, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bulunan apartmanına giderek ressam Ferdi Uysal'ın portrelerini getirip getirmediğini sorması.

-Ressam Ferdi Uysal'ın Taksim Gazinosu'nda zenginlerin portresini çizmek için yılbaşı toplantısına katılması. Anlatıcının mektup tekniğini kullanarak öykü zamanından geriye dönerek 1945 yılının ilk günleri Taksim Gazinosu'nda yaşanan olayların aktarması.

-Ferdi Uysal'ın sürrealist bir ressam olmasına rağmen Samet Şaşırtmaç'ın tablosunu yapmak istemesi ve bunun üzerine orada bulunan zengin kadınların Şaşırtmaç'ı kıskanması.

-Safi-Naz ile Sertman'ın Taksim Gazinosu'nda yaşanan kötü olayından sonra evde kavga etmesi. Samet Şaşırtmaç'ın Safi-Nazı elde etmek için planın ilk bölümünün ilk safhasını

gerçekleştirmek üzere Nihat Sertman ve Safi-Nazı misafir etmek istediğini bildiren mektup göndermesi.

İKİNCİ BÖLÜM

-Ali Bey'in evinde can sohbetlerinin devam etmesi, düzenlenen sohbette Firuzan Tıngır, Bolluk ailesine katılması. Sohbet başlangıcında Ali Bey ile gazeteci Firuzan Tıngır'ın Nihat Sertman ile Samet Şaşırtmaç arasındaki karanlık ilişkiyi anlatması.

-Safi-Türk'ün yeğeni Burhan Kör-Balta ile düzenlenen can sohbetine katılması. Sohbet esnasında Safi-Türk'ün Ali Bey'in kızları Nermin ve Şermin için Türkçe dersi verecek ve şirkette memur olarak yazışmaları yapacak Ayşe Balkar ile tanışmak istemesi.

-Ali Bey'in, Burhan Kör-Balta'nın kendilik değerlerine bağlı dünya görüşünden etkilenerek samimi olması.

-Sohbet sırasında dayısı Safi-Türk'e tezat düşüncelere sahip olan Burhan Kör-Balta'nın ideal aydın Türk genci olarak toplumsal sorunlar hakkında açıklamalarda bulunması. Burhan'ın Doğu ve Batı müziğini ele alarak Türk toplumunda alaturka ve alafranga müziği siyasi ve ideolojik bir simgeye dönüştüğünü ve bunun yanlış olduğunu söylemesi.

-Ali Bey'in cumartesi Taksim Gazinosu'na Safi-Naz'ı götürdükten sonra kendisine karşı ilgisinin azalacağını düşünen Ayşe'nin Ali Bey'in ilgisini kazanmak için onun evine gitmesi.

-Ali Bey, Uzman Safi-Türk'ün Tramara Şirketi'nde Türkçe yazışma ve çocukların Türkçe dersi vermesi karşılığında iş vereceğini Ayşe Balkar'a söylemesi. Ayşe Balkar

-Ayşe Balkar'ın şirketin yazışmalarını idare etmesi ve kızları Nermin ve Şermin'e ders vereceği konusunda anlaşması. Uzman Safi-Türk ve Ayşe Balkar'ın belli bir ücret dahilinde çocuklarını okutmayı kabul etmesi ve kendisine Uzmanpalas'ın bodrum katının uygun bir kira bedeli karşılığında verilmesi.

-Ali Bey, Bolluk ailesi ve Ayşe'nin ve Uzmanpalas'a gitmeleri, oraya vardıklarında Üftade Hanım, Safi-Naz, Nihat Sertman, Emine Şaşırtmaç'ın ruh çağırma gösterisine katılması. Gece sonunda ailelerin kumar masasına oturması ile zenginlik ve gösterişin bir metalaşmaya dönüşmesi.

-Safi-Naz'ın Ayşe Balkar ile yakınlık kurması ve kendisini Uzman Safi-Türk ve Samet Şaşırtmaç'tan uzak tutmasını söylemesi. Safi-Naz'ın, geçmişe düşünerek eski sevgilisi Nihat Okoğlu'nun kendisini nasıl Şaşırtmaç'a pazarladığını anlatması.

-Ayşe Balkar'ın Tramara Şirketi'nde işe başlaması. Şirkette Nihat Okoğlu ile tartışması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Ayşe'nin, Tramara Şirketi'nde yazışmaları yapmaya başlaması ve İngilizce yazışmaları evde yapmak için Safi-türk'ten izin istemesi.,

-Süleymann Bolluk, Ali Bey, Firuzan Tıngır ve Burhan Kör-Balta'nın yeni bir yayınevi kurmak için planlar yapmaları.

-Ayşe Balkar'ın, Uzmanpalas'ın bodrum katına taşınması. Ali Bey'in, bu taşınmayı düşünerek Ayşe'nin köprünün öbür tarafında yaşayan zengin şeytan ruhlu insanlara benzeyeceğini düşünmesi.

-Ayşe'nin, Uzmanpalas'ta sürülen yozlaşmış yaşamdan kkendince uzak durmaya çalışması.

-Ayşe'nin, Tramara Şirketi'ndeki gizli yazışmaları evde tercüme etmek için Burhan Kör-Balta'dan yardım alması. Bu esnada Ayşe ile Burhan Kör-Balta yakınlaşması.

-Ayşe Balkar'ın, Burhan Kör-Balta'dan evlilik teklifi beklemesi. Ancak Burhan Kör-Balta'nın bazı çekincelerden dolayı bu teklifi geciktirmesi.

-Uzman Safi-Türk'ün kızı Sermin'in, Haldun Karun'un oğluyla evden kaçması.

-Burhan Kör-Balta'ın, Ayşe'ye evlilik teklif etmesi. Ayşe'nin de bu teklifi kabul edip Burhan Kör- Balta'ın ile gizlice sözleşmeleri.

-Samet Şaşırtmaç'ın yaşadığı Safi-Naz yenilgisi ve değişen güç dengelerinden dolayı ve korkup hastalanması. Şaşırtmaç'ın yaşamıl olduğu buhranın, İstanbul'un her yerinde alay konusu olması.

-Safi-Naz'ın kayın babası eski komiserin esrar ve eroin kaçakçılığından dolayı tutuklanması. Bu üzerine Nihat Sertman'ın Kahire'ye görevlendirme isteyerek ülkeden tek başına ayrılması.

-Kayınpederini kurtarmak için Şaşırtmaçlara yardım istemeye giden Safi-Naz'ın yolda fikir değiştirerek babasını ziyarete gitmesi. Babasını yoksulluk içinde gören Safi-Naz'ın,onunla ile ilgilenmesi için Ali Bey'den yardım istemesi.

-Ali Bey'in, Safi-Naz'ın babası Sıtkı Bey ile ilgilenmek içi kaldığı eve gitmesi. O sırada Sıtkı Bey'in afyon zehirlenmesinden komaya girip ölmesi.

-Ayşe Balkar ile Burhan'ın evleneceğini yeğeninin ağzından duyan Uzman Safi-Türk'ün, bu evliliğe karşı çıkacağını belirtmesi.

-Samet Şaşırtmaç'ın, Tramara Şirketi'ndeki sermayesini çektiğini duyan Uzman Safi-Türk'ün, Bolluk ailesine sokulmaya başlaması.

-Safi-Türk'ün, Ayşe Balkar'ın bodrum katına giderek onu yeğeni Burhan Kör-Balta'ya istemesi.

-Safi-Naz'ın kayınpederi eski komserin yargılandığı davadan şahit bulunamaması dolayı tahliye edilmesi. Eski komiserin tahliyeden sonra gelini Safi-Naz'ı kullanarak yurtdışına para ve eroin kaçırmaya kalkışması.

-Safi-Naz'ın bu kötü aileden kurtulmak için, Ali Bey'e evlilik teklif etmesi. Ali Bey'in ise bu evlilik teklifini reddetmesi.

-Güçlü iradesi sayesinde kendi değerlerinden taviz vermeyen Ayşe Balkar'ın, düşlediği zengin hayata girmesi.

2.3.4.5. Zaman

'Sonsuz Panayır' romanında zaman akronik karakterli bir özelliğe sahiptir. Romanda öykü zamanı, 1944 yılının son aylarında başlar ve 1945'in yaz mevsimine doğru biter. Romanın öykü zamanının başlangıcı, 1944'ün son aylarıdır.

"Saffet Balkar, sigarayı bırakmak için iki yıl nefsiyle cenkleşti. Nefse ağır ve zor gelen fedakârlıkları ertelemekle insan daima büyük bir yetenek gösterir. Fakat 1945 yılının arifinde bu fedakârlık, Saffet Balkar için mutlak bir zorunluluk halini aldı." (s.11).

Anlatıcı olayları, 1945 yılının arifesinde başlatır. Bu noktada Ayşe Balkar, lisenin son sınıfındadır. Okulda düzenlenen hikâye deneme yarışması, onun hayatını değiştirir. Düzenlenen yarışmaya, "Sigarayı Bırakan Baba" adlı hikâye ile katılıp birinci olan Ayşe'nin, hayatı bu tarihten sonra hızlı bir şekilde değişir ve derinleşir. Olaylar, bu noktadan sonra derin bir şekilde ele alınır. Özellikle Ayşe'nin, Şaş-Bak Pavyon ve Taksim Gazinosu'nda yaşadıkları, olay zamanının niteliksel bakımdan değiştiği kısımlardır..

Anlatıcı, Şaş-Bak Pavyon ve Taksim Gazinosu'nda meydana gelen olayları zamana bağlı olarak değil de karakterlere bağlı olarak anlatmayı tercih etmesiyle zaman, niteliksel anlamda genişler. Bu zaman diliminde İstanbul sosyetesinden olan iki binler, Üftade Hanım, Sertmaç ve Sertman aileleri geçmişleriyle bu gecede tanıtılır.

"Yemekten sonra çocuklar odalarına çekildi, biz de Şaş-Bak pavyonunun yolunu tuttuk." (s.30) ibaresi ile başlayan gece Ali Bey'in Bolluklar'ın yanından ayrılması ile son bulur. *"Ali Bey bu gece taksim'de bizden ayrıldı. Son derce üzgündü."* (s. 66).

Romanda öykü zamanı, bu noktaya kadar sıradizimsel olarak ilerler. Ancak Ali Bey'in hatıraları, çocukluğu ve anne babası ile olan ilişkileri geriye dönülerek özet şeklinde öykü zamanına taşınır. Böylece öykü zamanındaki sıra dizimsel yapı bozulmuş olur. Zamandan geriye dönüşler, geçmişte yaşananları öykü zamanına taşımayı amaçlar. Anlatıcı bu noktada yaklaşık olarak 40-45 yıl geriye döner. Öykü zamanında Ali Bey'in 52 yaşında olması ve öykü zamanın da 1945 olması geriye dönük anlatımın 1900'lü yılların başını gösterir. Babası Mehmet Ali Paşa ile Ali Bey'in anıları bu yıllara aittir.

"Kaç kez Ali Bey, okul dönüşünde, babasını bu koltukta, gözleri karşıki bastonda, sokaktaki akşam satıcılarının seslerini dinlerken bulmuştu." (s.84).

Ali Bey'in geçmişte yaşadıkları geriye dönülerek öykü zamanına taşınır. Bu açıdan öykü zamanının sıradizimsel akışı bozulur. Romanda Taksim Gazinosu'nda 01.01.1945 tarihinde Ferdi Uysal'ın yaptığı portreleri iki ay sonra Samet Şaşırtmaç'a göndermesi ancak anlatıcının olayları iki ay geriye Ferdi Uysal'ın ağzından aktarması, öykü zamanının sıradizimsel akışını tekrardan kırar.

"1/1/1945

Elmaslar, ışıklar kadar göz alıcı" (s.101) diyerek tarihi düşen anlatıcı olayları iki ay geriden öykü zamanına taşır. Oysa öykü zamanında bu olaylar yaşanalı iki ay olmuştur.

"Şaşırtmaç'ın çıkmazdaki apartmanına sekreterinin oturduğu dairede, mektubun yazılması biter bitmez, Ferdi Uysal'a yılbaşı sipariş olunan ve hemen hemen iki ay sonra teslim edilen portre ile öbür resimler açıldı." (s.112).

Taksim Gazinosu'nda yaşanan Safi-Naz olayından sonra Çıkmaz'daki ofisine gelen Şaşırtmaç, muhtemelen Şubat ayının sonuna doğru Safi-Naz ile karşılaşır. Bu noktada öykü zamanı yaklaşık olarak iki ile üç ay arasında ilerler..

Nitekim romanda öykü zamanı liseyi bitirmesine iki üç ay kalan Ayşe'nin, genç yaşta Burhan'la evlenmesi ile son bulur. Zira Ayşe, dışarıdan bitirme sınavına girmemiş hatta öğrencilerine birkaç defa özel ders vermiştir. Bu açıdan romanda öykü zamanı, Nisan aylarında bitmiştir.

Romanda sosyal zaman belirteçleri de sık sık kullanılır. Özellikle atom bombası ibaresi II. Dünya Savaşı'na göndergede bulunulur.

"Buradaki tek orijinal nokta-henüz atom bombası uygulamaya geçmeden önce-insanı ve gezegeni tehdit eden korkunun gürültüye yapılan işareti." (s.81).

II. Dünya Savaşı'nda kullanılan atom bombası, yazarın birçok romanında olduğu gibi bu romanında da dünyanın yaşamış olduğu en büyük felaketi bir andıç gibi hatırlatır. Yazar, toplumsal anlamda yaşanan büyük felaketleri realist bir şekilde romanın içine yerleştirir. Nitekim atom bombası simgesel anlamda dünyanın yaşadığı en büyük felaketi hatırlatır.

2.3.4.6. Mekân

2.3.4.6.1. Çevresel Mekânlar

'Sonsuz Panayır' romanında; Cerrahpaşa, Köprü'nün öbür tarafı, İstanbul, Aksaray, Bolu, Beyoğlu, New York, Ayazpaşa, Paris, Taksim gibi yerler çevresel mekânlardır.

2.3.4.6.2. Olgusal Mekânlar

Romanda; Ayşe Balkar'ın evi, Şaş-Bak Pavyonu (Maksim Gazinosu), Taksim Gazinosu, Safi-Türk'ün evi Uzmanpalas, Samet Şaşırtmaç'ın evi Refahpalas, Tramara Şirketi, Şamet Şaşırtmaç, çıkmazdaki apartman, Bollukları'ın evi, Ali Bey'in halveti (evi) ve Ayşe'nin Uzmanpalas'ta taşındığı bodrum katı olgusal mekânlardır.

2.3.4.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı ve dar mekânlar; *"Yalıtık ve tek boyutludur, karakter, zaman, mekân onu çevreleyen bütün elemanlarla, hatta kendisiyle bile kavgalıdır."* (Korkmaz, 2007: 403). Bu tür mekânların darlığı fiziki özelliklerinden değil karakterin kendi çıkmazlarını mekâna yansıtmasından kaynaklanır. Sonsuz Panayır'da Uzman Safi-Türk'ün apartmanı, Uzmanpalas, Şaş-Bak Pavyonu, Taksim Gazinosu ve Tramara Şirketi kapalı dar mekânlardır.

Romanda mekânın İstanbul olması ve İstanbul'un II. Dünya Savaşı'ndan sonra buhran içinde olan insanları kuşatması değişen yerleşik algıların metayla biçimlendirilmiş olması genel olarak İstanbul'un kapalı dar mekân haline gelmesine neden olur. Toplumsal açıdan yaşanan parçalanma ve metalaşma, tahrip olmuş bilinçlerin mekânı yalıtık karakterli bir yapıya dönüştürmesiyle mekân simgesel anlamda kendini yaratan kişilerin simgesi olur. Romanda mekânsal anlamda yaşanan çatışma, Köprü'nün öbür tarafı, Beyoğlu, Şişli, Taksim gibi yerleri gündelik yaşamın köksüzce biçimlendirdiği yerlere dönüştürür. Oysa eski İstanbul yani Fatih, Aksaray, Cerrahpaşa gibi yerler kendi köküne bağlı kişilerin yaşadığı yerlerdir. Ancak romanda Cerrahpaşa, Sülüklü semti gibi yerler fakirlik ve sıkıştırılmışlığın içinde bir imkânsızlık mekânını andırır. Nitekim romanın başkişisi Ayşe Balkar, Cerrahpaşa'da bulunan evlerinde fakirliği, ezilmişliği ve hayatta kalma mücadelesini çok derinden hisseder. Hayata tutunma mücadelesinin Köprü'nün öbür tarafına geçerek sürdürmeyi amaçlayan kahraman özünde mekânın kendini değil, mekâna sinen modern, Batılı ve zengin yaşantıyı sahip arzular. Bu açıdan bir kaçılan mekân olan Ayşe Balkar'ın Cerrahpaşa'daki evi, "*gerçek bir kozmos niteliğinden yalıtılmış"* (Korkmaz, 2005: 142) labirent bir mekândır. Ayşe ve ailesinin fakirlik içinde süren yaşamı mekânı olan Cerrahpaşa'daki ev, İstanbul tarafının imkânsızlıklar mekânı olarak anılmasına neden olur.

"Fakat Cerrahpaşa yokuşunu yalnız çıkarken yüzü tamamen değişti. Bu köhne, bu eski adamlar hep birbirine benziyordu." (s.19).

Mekânın olgusal anlamda değer yitimine uğramasına neden olan Ayşe Balkar'ın zengin hayat sürme algısı, köksüzleşen toplumun mekânsal bellekleri umarsızca tahrip etmesine neden olur. Oysa *"Köprü'nün öbür yakasında yaşayan eski arkadaşlarından bir*

kısmı milyoner, bir kısmı kudret sahibi" (s.18) kişiler yaşar. Metalaşan hayat algısı, mekânsal belleğin tahrip edilmesi sonucunda roman kişilerini yeni yaşam sürecekleri mekâna sürer. Romanda yazar, Köprü'nün öbür tarafını, kendi değerlerinden kopmuş köksüz ve ahlaksız insanların sürü halinde yaşadığı yerler olarak görür. Sonradan görmelerin sığ bir bilinçle kendi değerlerine köksüzleşen bu mekânlar, İstanbul'un II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşadığı değişimleri kendine arena kabul ettiği yerdir. Romanda Şaş-Bak Pavyonu ve Taksim Gazinosu kendi yerleşik değerlerinden kopan kişilerin, bir mekânı olur. Para, kumar ve caz müziğinin mekânı olan bu iki eğlence yeri, insanları özgürlükten uzaklaştırarak bir başka öteki "ben"e dönüştürür. Sıcaklık ve huzurun olmadığı bu mekânlarda, insanlar sürekli tepinme, kavga etme, aşağılama ve öteki görme eğilimi içindedir. Çıkar ilişkilerinin mekânı olan Şaş-Bak Pavyonu, Ayşe Balkar'ın bilincinde ötekilerin, zenginlerin dünyasını ilk olarak tanıma fırsatı bulduğu yerdir.

"Ali Bey sıkıldı. Bana Şaş-Bak Pavyonu hakkında bilgi vermeye başladı.

—İstanbul'un eğlence ve sefahat yerlerini görmek için taşradan gelenler modernlik diplomasını buradan alırlar.

—Ne öğrenirler?

—Her şey. Hayatın içini, dışını, altını üstünü… Hayatın murdarlıkları hep buraya dökülür." (s.31).

Anadolu'dan İstanbul'a gelen sonradan görme zenginlerin modernlik diplomasını aldığı bu mekân, Batılılaşmayı alkol, eğlence ve kumar olarak gören bir zihniyetin mekânı olmasına neden olur. Toplumsal açıdan yaşanan yozlaşma bu mekânın, kirli duvarlarından bütün insanlara bulaşır.

Şaş-Bak Pavyonu, yazarın gerçek hayatta Maksim Gazinosu'nda gördüklerini anlattığı yerdir. *"Anlattığım vakaların çoğu olmuş vakalardır. Mesela o Şaş-Bak pavyonu. Ben öyle yerlere pek ender giderim, sırf etrafıma bakmak için. O, Şaş-Bak Pavyonu'nda geçen şeylere hakikaten şahit oldum. Maksim Bar mı ne diyorlar orada."* (Ayda,1984: 252).Yazarın, romanda Şaş-Bak Pavyonu olarak adlandırdığı Maksim Gazinosu, dönemin eğlence hayatının merkezidir. Ahlaki değerlerinden Batılı eğlence hayatı uğruna yok sayıldığı bu mekân içtenliğini yitirmiş labiret bir mekândır. Bu yüzden Ayşe'de burada ötekileşen kimliklerin taarruzuna maruz kalır.

Dönemin ruhunu yansıtan roman, 1940 yıllarında İstanbul'un eğlence hayatının panaroması niteliğindedir. Özellikle Taksim Gazinosu'nda yapılan eğlenceler, dönemin sonradan görme zengin kişilerinin hayatını ve kendilik değerlerini tahrip ederek nasıl tükettiğini gösterir. Yazar romanda Amerikan kültürünün simgesi olan caz müziğin

insanları nasıl salladığını, her sallantının insanı bir başkasına dönüştürdüğünü anlatır. Taksim Gazinosu'nda düzenlenen eğlenceler tıpkı atom bombası insanları sarsar. Burada yapılan danslar, atam bombası ile sarsılan insanlığın, kendi değerlerine ötekileşerek kendi ahlakî değerlerini sarstığını vurgular.

"Gazinonun içinden gelen acayip gümbürtü ve böğürtü, Ayşe'nin insan sesinden çok boynuzlu, yaldızlı tüyleri boyalı bir hayvan sürüsünün bağrışmasını hatırlatıyordu. Bunlar Ayşe'ye harpten önce özellikle çoğunluğunda, Kurban Bayramları'nda gördüğü koyun pazarını düşündürüyordu." (s.52).

İnsanları sürü yığınlarına dönüştüren, sonsuzluk ve köksüzlüğün mekânı olan Taksim Gazinosu, yazar tarafından ahlaki çöküşün mekânı olarak görülür.

Romanda Uzman Safi-Türk'ün apartmanı Uzmanpalas da dar kapalı mekândır. Lale Safi-Türk ve Uzman Safi-Türk'ün, ötekileşmiş yaşamlarının kaynağı olan bu ev, *"kendilik sınırını"* (Korkmaz, 2006: 224) ihlal etmiş, benliklerin oturma yeridir.

"Uzman son katta dört daireyi birleştirerek kendi keyfine göre, Amerikalı milyonerlerle yaraşacak zengin koskoca bir daire yapmıştı. Kamuoyuna göre bu daire iki binlerin hepsini cebinden çıkaracak kadar zengin olan Şaşırtmaç'ın apartman dairesinden bin defa lüks bir yerdir." (s.166).

Bu evde düzenlenen eğlenceler ve ruh çağırma gösterileri, evin genişliğini daraltarak evi labirent bir mekâna dönüştürür. Evde düzenlenen eğlenceli kumar partileri, evin kızları Nermin ve Sermin'in sonradan görme zenin şımarık çocukları olarak evin darlaşmasına neden olur. Ayrıca kötü yollardan kazanılan paraların bu evde kumar masalarında harcanması, mekânın fizikî anlamdaki genişliğini daraltarak evi köksüz yaşamın mekânına dönüştürür.

Tramara Şirketi de dar-kapalı mekândır. Uzman Safi-Türk ve ortağı Samet Şaşırtmaç, bu şirket sayesinde eroin, esrar ve afyon kaçakçılığı işlerini gizliden yürütür. Ayrıca şirkette kadınlara elde etmek için yapılan gizli planlar, mekânın karanlık ve yozlaşmış oturma yerine dönüşmesine neden olur. Ayşe'nin memur olarak çalışmaya başladığı bu şirket onun refaha ulaşmasını sağlasa da olgusal anlamda kapalı-dar bir mekândır.

Romanda kapalı-dar mekân, 1945 Türkiyesi'nde yaşanan yozlaşmış yaşamların mekâna yansıması sonucunda ortaya çıkar. Özellikle Köprü'nün öbür tarafında sürdürülen ötekileşmiş yaşam algısı mekânın anlamını silerek orasını köksüz bir oturma yerine dönüşür. Yazar, para ve gösterişle modern görünmek isteyen kişilerin kendi değerlerini bu mekânlardan nasıl sildiğini ortaya koyar.

2.3.4.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Açık-geniş mekânlar; Ali Bey'in evi, Süleyman Bolluk'un evi, Sülüklü Mahallesi gibi yerlerdir. Bu mekânlarda anlatı kişileri kendilerini huzur ve güvende hisseder. Ali Bey'in Sülüklü'de bulunan evi, içtenliğin, huzurun ve dinamik yeniden oluşların mekânıdır. Ali Bey ve arkadaşları bu evde geleceğe yönelik yeni planlar yaparak toplumun şekillenmesini amaçlar. Firuzan Tıngır, Bolluk ailesi, Uzman Safi-Türk, Burhan Kör-Balta gibi kişilerin haftada bir defa bir araya gelip Can Sohbetleri'nin düzenlendiği bu ev içinde bulunan kişilere her zaman güven ve kendilik hissi verir.

Ali Bey'in evi onun çocukluğunu içinde barındıran, geçmişi ve kökleri ile bağını sağlayan ona tarihselliğini anımsatan dinamik belleksel bir mekândır. Ali Bey burada kendisi ile ve kendilik değerleri ile baş başadır.

"Çünkü bu halvetin kapısı yalnız sofaya değil isterse bütün dünyaya kapar, orada daima kendisi ile baş başa kalırdı." (s.169).

Bu yönüyle Ali Bey'in evi onun içtenlik mekânı, kendiyle dünyayı bir bütün olarak tanıdığı sıcak bir yerdir. Doğu ile Batı sentezi olan Ali Bey'in kişiliği mekânın kökleri ile bağını her zaman canlı tutar. Nitekim İngiliz profesörü Felix Mandel; *"İstanbul'da tek yadırgamadığım tek yer burası oldu. Kendimi tamamen kendi evimde ve çevremde gibiyim."* (s.70) diyerek mekândaki kendiliğe ve kökensel bağına göndermelerden bulunur. Bu açıdan dışarı ve içeri diyalektiğinde Ali Bey'in *"evi daima içeriyi derinlikleri güveni ve geleceği simgeler."* (Korkmaz, 2006: 24).

Süleyman Bolluk'un evi açık-geniş bir mekândır. Bu yüzden Ayşe Balkar bu evi bir sığınak olarak görür. İstanbul'un eski nesil zenginlerinden olan Bolluk ailesi Batı'nın bireyi aydınlatan ve geliştiren yönlerini alarak kendilerini yetiştirmiş modern bir ailedir. Ayşe Balkar Bolluk ailesinin evini hep bir sığınak olarak görür. Nitekim Behire Bolluk Ayşe'nin evde bir yabancı gibi değil de sanki o evin bir ferdiymiş gibi davranması mekânı olgusal anlamda açık geniş bir mekâna dönüştürür.

Sülüklü Mahallesi, İstanbul'un fakir semtlerinden olmasına rağmen kendi içinde geleneksel bir yaşam düzeni olan, geçmişi ile bağlarını koparmamış bir yerdir. Ayşe Balkar, romanın başlarında bu mahalleyi andıran yerlerden kurtulmak istese de kendiliğini tamamladıkça bu mekânların güzelliğini ve genişliğini kavrar. Zira Burhan Kör-Balta, Köprü'nün öbür tarafındaki yozlaşmış yaşamdan uzaklaşmak için Sülüklü Mahallesi'ne taşınmayı düşünür.

Sonuç olarak 'Sonsuz Panayır' romanında açık-geniş mekânlar oldukça azdır. Romanda açık geniş mekânın sınırlı olması yazarın, *"Cumhuriyet Türkiyesi'nin yerleşik değerlerine ve düşünce biçimlerine yönelttiği muhalefetten"* (Oktay, 1993: 203)

kaynaklanır. Yazarın dönemin ötekileşmiş köksüz yaşantısını kapalı-dar mekânları simgesel açıdan yansıtarak ortaya koyar. Özellikle II. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan Amerikan hayranlığı kapalı ve dar mekânlar aracılığı ile okuyucuya sunulduğu için toplumsal açıdan yaşanan parçalanma bu yönüyle açık geniş mekânların sınırlı olarak kullanılmasına neden olur.

2.3.4.7. Şahıs Kadrosu

2.3.4.7.1. Başkişi

'Sonsuz Panayır' romanının başkişisi Ayşe Balkar'dır. Ayşe Balkar, Cerrahpaşa'da yaşayan Saffet ve Macide Balkar'ın lise son sınıfta okuyan kızıdır.

Ayşe, Cerrahpaşa Mahallesi'nde anne ve babasıyla fakir bir yaşam sürer. Fakirlik ve zengin olma hırsıyla anne ve babasının kendisi için gösterdiği fedakârlıkları kavrayamaz. Bu yüzden romanın başında dış dünyayla ve kendisiyle bir savaş içindedir. Bu durum onun düşünsel ve eylemsel anlamda bunaltı yaşamasına neden olur. Ancak onun yaşadığı *"bunaltı nevroz bunaltısı ve vicdan bunaltısı"* (Freud, 1997: 107) kendi ve etrafındaki kişilerle çatışmasına neden olur. O da bu yüzden yaşadığı sosyal çevrenin kendine sunduğu imkânsızlıklardan dolayı anne ve babasına yönelik acımasız saldırılarda bulunur.

"Ayşe kendi kendine babasının kılığı ve düşkünlüğü gözünün önüne gelince hep baş kaldırıyor, onu gerçekten meymenetsiz, beceriksiz moruk dedikleri sınıfa sokmaktan kendini alamıyordu." (s.12).

Ayşe'nin, anne ve babasına kırgınlığı onun Köprü'nün öbür tarafında yaşanan zengin ve Batılı sandığı yaşama dâhil olmamasındandır. Ayşe, anne ve babasının yetersizliği yüzünden fakir mahallede yaşamaya mahkûm edildiğini düşünmesi, onun ailesine baş kaldıraıp benliğini tahrip etmesine neden olur. Ayşe tahrip olmuş benliğinden dolayı babası Saffet Balkar'ın, onu okumak ve güzel giyindirmek için üzerindeki paltoyu satıp, sigarayı bırakması önemsemez. Çünkü Ayşe'nin tek bir amacı vardır.

"Kesin olarak, bağlı olduğu fukara memur sınıfından kurtulmak, para kazanmak özellikle ün sahibi olmak istiyordu. Bu amaca erişebilmek için değil anasının babasının dünyanın suyunu sıkmaktan çekinmeyecek kadar kudretli bir iradeye sahip olduğu kanısındaydı." (s.14).

Ayşe'nin, meta ve zenginliğe duyduğu özlem, dönemin fakir insanlarının ezilen ya da bastırılan duygularının dışa yansımasını simgelese de özünde bireylerin zengin olmak için duyarsızlaşması başlı başına bir yabancılaşmadır. Ayşe'nin zengin olma hırsı, okulda düzenlenen hikâye derleme yarışması ile değişir. Ayşe, yarışmaya babasının ailesi için sigarayı bırakmasından esinlenerek "Sigarayı Bırakan Baba" adlı realist bir öykü ile katılarak birinci olur.

Ayşe'nin, yarışmada birinci olması, onu Ali Bey'e yaklaştırır. Çünkü Ali Bey, Ayşe'de büyük bir yaratma yeteneği olduğunu bilir. Ayşe Balkar ise Ali Bey'in, zengin sınıfında birçok tanıdıklarının olduğunu bilmekte Ali Bey'i kullanarak o sınıfa yanaşmak istemektedir. Nitekim Ayşe Ali Bey'in yardımlarıyla özlemini duyduğu zengin sınıfının yaşadığı yerlere girerek, sürmek istediği yaşamı yakından tanır. Bu geçiş onun özlemini duyduğu yaşamın ve çevrenin iç yüzünü yakından tanımasını sağlar. *"Roman boyunca Ayşe'nin 'İstanbul'un iç yüzünü yeni öğrenmeye başlayan' zamane gençliğini temsilen yaşadıkları… vasıtasıyla kendisinden bir kuşak öncesinin tamamen yabancılaşmış neye tutunacağını bilmeyen yeni neslin iç çatışmaları"* (Erlevent, 2005: 99) derinlemesine tahlil edilir.

Özlemini çektiği ve bu yüzden anne ve babasıyla kavga ettiği yaşamın, köksüz ve yozlaşmışlık olduğunu yavaş yavaş öğrenen Ayşe, idealist bir kadın olarak kendi kişisel macerasını, tekrardan kendi kökleri üzerine kurmanın doğru olacağı kavrar. Özellikle Ali Bey ve Bolluk ailelerinin yardımı ile Köprü'nün öbür tarafında da yaşanan ahlaki değerlerden yoksunluğu tanıyan Ayşe, sonradan görme zenginliğin insanı soysuzlaştırdığını öğrenir. Sonradan görme zenginler tarafından istila edilen ve modern yaşamak için her şeyi mubah sayan bu yaşam köprünün öbür tarafındaki hayat anlayışı Ayşe'yi derinden sarsar. Zengin olup yeni bir yaşam sürmek için atılan adımlar, onu para ve mevkiye yaklaştırsa da Ayşe, geldiği yerleri hiçbir zaman unutmaz, ancak oraları da dışlamaktan kendini alamaz.

Ayşe, Köprü'nün öbür tarafından zenginlerin kızlarına Kur'an, Divan Edebiyatı ve Türkçe dersleri veren yeni modern bir genç kız olarak ele alınır. Ayşe'nin hırsı, onun Şaşırtmaç ve Uzman Safi-Türk'ün, Tramara Şirketi'nde çalışması ve daha fazla para kazanarak eskiden kızdığı anne ve babasına daha iyi bir yaşam sunmak için çabalamasıyla kendiliğe dönüşür. Romanın sonunda Ayşe Balkar, çalışkanlığı, hırsı ve idealist kişiliği ile istediklerine kavuşur. Kendi kişiliği ve değerlerinden ödün vermeden ulaşılan bu yeni hayat Ayşe'nin çalışan ve kendi ayakları üzerinde duran kimliğini ortaya koyar. Nitekim Ayşe'nin kimliği ve kişiliğinden etkilenen Burhan onunla evlenmek ister. Romanın sonunda Ayşe Burhan Kör-Balta ile evlenerek mutlu bir yaşam sürer.

2.3.4.7.2. Norm Karakterler

'Sonsuz Panayır' romanında Ali Bey, Bolluk ailesi, Burhan Kör-Balta, Firuzan Tıngır ve Safi-Naz norm karakterlerdir.

Ayşe Balkar'ın edebiyat öğretmeni, Paris'te eğitim görmüş elli iki yaşındaki Ali Bey, Mehmet Ali Paşa'nın oğludur. Kültürlü ve bilinçli bir kişi olan Ali Bey, romanda başkişi olan Ayşe'nin arzu ettiği yaşama ulaşması için ona yardımcı olan bir kişidir. Sülüklü'de babasından kendine miras kalan mütevazı bir evde yaşayan Ali Bey, dönemin sosyal sorunları

ile yakından ilgilenen ve bu sorunları "Şeytan'ın Öğütleri" fıkra kitabında ironik bir şekilde anlatmayı düşen idealist bir aydındır. Romanda zengin ve fakir, modern ve kendi köklerine bağlı insanlarla ilişki içerisinde olan Ali Bey, bulunduğu her yerde ilgi odağı olan realist bir kişidir.

"Ayşe'nin acemisi olduğu bu yeni hayatta Ali Bey tükenmez bir bilgi kaynağı, adeta köprünün öbür yönündeki adet ve düşüncenin en son terimlerini içinde toplayan bir sözlüktü… Her halde Ali Bey, Ayşe ile ün ve talih arasındaki yoldu ve ondan hiçbir karşılık beklemiyor gibiydi." (s.44).

Ali Bey Ayşe'nin bilincinde tasarladığı yolda onun yolunu aydınlatan bir kaynak, yardımsever bir kişi, kendi köklerine bağlı Doğu ile Batı'yı, zengin ile fakiri sentezleyici bir kişidir. Ali Bey, *"Aldığı çok kuvvetli Batı kültürüne rağmen tam Batılı olmayan pasif bir insandır. Ali Bey kendi fikir dünyasını kurmuştur. Daha ziyade bir sohbet adamı olarak gözükür."* (Enginün, 1995: 335).Romanda Mevlana ile ilgili görüşleri ve mistik dünyaya ilgisi bulunan Ali Bey'in 'Sinekli Bakkal' romanının norm karakteri olan Vehbi Dede ile münasebeti vardır. Vehbi Dede'nin 'Sinekli Bakkal' romanında üstlendiği vazifeyi, bu romanda Ali Bey üstlenir. Ali Bey başkişinin kendini gerçekleştirmesinde ona yol gösteren "yüce birey"dir. O adeta Cumhuriyet Türkiyesi'nin yol gösterici, kurucu ve yardım edici yüce bilge kişidir.

Romanda Bolluk ailesi de norm karakter özelliği taşır. Süleyman ve Behire Bolluk Ayşe'nin zengin sınıfın gerçek yüzü ile tanışmasını sağlayan kişilerdir. Ayşe, Bolluk ailesinin yanında kendini güvende hisseder. Eski kibar İstanbul zenginlerinden olan Bolluk ailesi, kendi köklerine bağlı, akılcı ve geleceği düşünen insanlardır. Bolluk ailesi için para ve zenginlik sadece ihtiyaçları gidermek için kullanılan araçtır. İki binlerin içinde bilinçli kişilikleri ile farklılık gösteren Bolluk ailesi, dönemin bütün nimetlerinden aşırıya kaçmadan yararlanırlar. Yazar, Bolluk ailesini, Cumhuriyet Türkiyesi'ndeki zenginlere örnek teşkil edecek şekilde kaleme alır. Batı kültürünü ve değerlerini çok yakından tanımalarına rağmen hiçbir zaman ne Batı'yı taklit eder ne de tamamen Batılı olmaya çalışmazlar. Ayşe ile bağları Ayşe'nin Bolluk ailesinin kızlarına Kur'an, eski harfler ve namaz sureleri dersleri vermesi ile kurulur.

"Bununla birlikte Bolluk'ların kendi ağzından öğrendiğime göre, bunları ne modadır ne de çocukları mutlak namaz kılsınlar diye, öğretiyorlarmış. Babalarına özellikle annelerine, sörlerin kendi aralarında dualarına kiliselere karşı gerçek bir heyecan duyduklarını sezmişler, hatta koskoca kızlar odalarında kilise duaları bile okumaya

başlamışlar. İşte bu Bollukları ürkütmüş, kiliseye karşı cami Latince duaya karşı Arapça çıkarmakla çocuklarını Hıristiyan olmak ihtimalinden uzaklaştırmışlar." (s.27).

Bolluk ailesinin kızlarını "öteki" Batı kültür ve dinlerin etkisinden kurtarmak için aldıkları önlem, dönemin aydın kişilerinin bu soruna karşı aldığı çözüme göndemede bulunur. Uzun yıllar İngiltere'de kalan bu aile, yanlış Batılaşarak kendi değerlerine "öteki" olan Ayşe Balkar'ın, zenginlik, medeniyet ve kültür hakkında düşüncelerini değiştirir. Nitekim bir mimar olarak İstanbul'un yeniden yapılandırılmasında önemli rol oynayan Süleyman Bolluk ve ailesi, Ayşe'nin bilinçlenmesini büyük katkı sağlar.

Romanda Uzman Safi-Türk'ün yeğeni olan Burhan Kör-Balta da norm bir karakterdir. Amerika'da Harvard Üniversitesi'nde eğitim görmüş olan Burhan, dayısının mühendis olup çok para kazanmasını istemesine rağmen, o paraya önem vermeyerek bilimi seçen bir gençtir. Dayısı Uzman Safi-Türk'ün, mühendis olmadığı için para göndermemesine rağmen Burhan Kör-Balta, Amerika'da çalışarak okulunu bitirir. Para ve zenginliğe önem vermeyen Burhan Kör-Balta, dayısı Uzman Safi-Türk'ün yozlaşmış yaşamına karşı hep bir yabancılık duyar.

"Gerçekten Harvard'dan döneli beri Burhan kendini, dayısının çevresinde çok yabancı duymaya başladı." (s.136).

Ali Bey ile iyi anlaşan Burhan Kör-Balta gerçek anlamda kendi ayakları üzerinde duran yeni, modern Türk gençliğinin bir simgesidir. Kendi kültürüne düşkünlüğü ve olaylara tarafsız bakabilmesi Burhan'ın Ali Bey tarafından önemsenmesini sağlar. Romanda müziği Doğu ve Batı müziği veya alaturka ve alafranga olarak ayrıştıran kişileri kendi kültürlerine yabancılaştırdığını belirten Burhan Kör-Balta, bizi biz yapan alaturka müziğe, zeybek oyunlarına sahip çıkıp küçümsememiz gerektiğini belirtir. Romanın sonunda Ayşe ile evlenerek bu düşüncelerini topluma aktarmaya çalışır.

Firuzan Tıngır da norm karakterdir. Otuz ile kırk yaşları arasında olan Firuzan Tıngır romanda Cumhuriyet Türkiyesi'nin aydın kişilerinin olaylara baskısını yansıtır. Ayşe ile Şaş-Bak Pavyonu'nda tanışan Firuzan Tıngır, Haykır gazetesinde çalışır. Dönemin sosyal olaylarını gazeteye taşıyan Firuzan Tıngır, yazdığı fıkralar ile İstanbul zenginlerinin ahlaki çöküşünü eleştirir. *"İşin gerçeği Firuzan Tıngır'ın Şark'ta nispeten az fakat batı'da özellikle Amerika'da çok rastlanan bir gazeteci örneği olmasından ibaretti. Mizaç bakımından hiçbir parti çevresine girmeyen, bir mesele hakkında gerçeği anladığı ve gördüğü gibi yazan bir kalem şövalyesi idi."* (s.46).

Firuzan Tıngır, kişilerin bilinçlerinde gerçekler sezen, akılcı biridir. Nitekim romanın başında Ayşe, Firuzan Tıngır'dan çekinse de romanda sonuna doğru onun iyi biri olduğunu anlar.

Safi-Naz da norm karakterdir. Fakir bir ailenin kızı olan Safi-Naz, Anadolu kadınının saf ve temiz kişiliğini simgeler. Nihat Okoğlu, Nihat Sertman tarafından zengin muhitine sokulan Safi-Naz, bu erkeklerin kendi çıkarları için sömürdüğü kadındır. Dürüst bir kişiliğe sahip olan Safi-Naz, Ayşe Balkar'ın sert ve taviz vermez kişiliği karşısında zayıf ve pasif kişiliği ile insanların kendisine saldırmasına neden olur. Samet Şaşırtmaç'ın Taksim Gazinosu'nda Safi-Naz'a karşı sergilediği nezaketsiz davranışlar, Safi-Naz'ın Ali Bey, Ayşe Balkar, ve Bolluk ailesi tarafından sahiplenilmesine neden olur. Safi-Naz romanda fakir sınıftan zengin sınıfa geçen insanların zengin, sonradan görme hayatlar tarafından kötü bir şekilde nasıl kullanıldığını gösteren bir tiptir.

Samet Şaşıtmaç'ın karısı Emine Şaşırtmaç da norm karakterlerdir. Bolu'lu olan Emine Hanım, zengin bir aileye mensuptur. Emine Şaşırtmaç, zenginlik içinde sürülen hayatın nimetlerden yararlansa da kocası Samet Şaşırtmaç'a tezat bir kişiliktir. Gelenek ve değerlerine bağlı bu kadın Anadolu'da süren geleneksel yaşamı İstanbul'daki zengin hayat içinde devam ettirir. Sıcak ve samimi olan Emine Hanım etrafındaki insanlarla empati kurabilen yardımsever bir kadındır ve kocasını bu yönleriyle kendine bağlar.

Romanda norm karakterler, Ayşe Balkar'ın zengin olmak, sınıf atlamak için girdiği yeni sosyal çevrede kendini ve etrafını tanımasına yardımcı olup onun kendini gerçekleştirmesine yardımcı olur.

2.3.4.7.3. Kart Karakterler

'Sonsuz Panayır' romanında İki Binler, Samet Şaşırtmaç, Üftade Hanım Uzman Safi-Türk ve karısı Lale Safi-Türk, Nihat Sertman ve Nihat Setman'ın babası emekli komiser kart karakterlerdir.

İki Binler, yazar tarafından eski nesilden ve sonradan zengin olanlar olmak üzere ikiye ayrılır. Sonradan zengin olan ve bu zenginliği bilinçsiz ve bencil bir şekilde kullanan İki Binler'in bir kısmı toplumsal yozlaşmanın en önemli kitlesidir. Köprü'nün öbür tarafında yaşayan sonra görme zenginler, genel olarak kart karakterdir. Kendi ülküsel değerleri metalaşmış yaşamın içinde tahrip edilen türedi zenginler, parayı her şeyin üstünde bir güç olarak gören ve bu güçle diğer insanları ezen ve sömüren kişilerdir.

"Onları yediler, dokuzlar, kırklar gibi abartılmış ermişler grubu diye de düşünmeyin, çünkü onların erdikleri tek şey hiç de dervişin muradı değildir. İki binler, bir söylentiye göre Taksim'den Şişli'ye yayılan, bu söylentiye göre Kadıköy ve Adalar da dâhil,

bütün İstanbul'a çalım satan milyonerlerin etiketidir… İki binler bütün Türkiye'deki milyonerlerin sayısıdır." (s.20).

İki Binler, eski nesil zenginlerin de adı olsa, eski zenginler sonra türeyen zenginler karşısında daima kendi içlerine kapalı, aşırıya kaçmayan bir gösteriş içinde yaşar. Adıvar, İki Binler içinde olumsuz kişilikleri ile kendini var etmeye çalışan bu zenginliği apartman yaparak, kumar partileri düzenleyerek, eroin ve afyon kaçakçılığını destekleyerek büyüttüğünü dile getirir. İki binler sonradan milyoner olarak ortaya çıkan kişilerdir.

İki Binler arasında sonradan görme türedi zenginlerden biri de Samet Şaşırtmaç'tır. Kendi çıkarları için insanı sömüren, eroin ve afyon kaçakçılığı yaparak zenginliğine zenginlik katan kart bir karakterdir. Kendisine içinde bulunduğu grup tarafından "Aygır" lakabı takılan Samet, her türlü kötülüğün, zevk ve eğlencenin baş mimarıdır. Samet Şaşırtmaç yaratılışı itibariyle kötü bir ruha sahiptir. Çocukluğundan itibaren etrafındaki insanlara zarar veren bu adam, kanunsuz yollarla elde ettiği zenginliği insanlara kötü alışkanlıklar kazandırmak için kullanır.

Taksim Gazinosu'nda Safi-Naz'ı kaba bir şekilde dansa kaldıran Samet Şaşırtmaç, Safi-Naz ve orada bulunan diğer kişilere Safi-Naz ve orada bulunan diğer kişilere yüksekten bakan ve her istediğini alabileceğini göstermeye çalışan bir kişilik özelliği gösterir. Bu durum Safi-Naz'ı korkuttuğu gibi, onun cemiyet tarafından neden "aygır" lakabını aldığını gösterir.

"İki binlerin en zengini bile olsa… Herif bir hayduttan daha aşağı…" (s.64).

Batılı görünmek için İngiliz erkekleri gibi giyinen Samet Şaşırtmaç, bedensel korkunçluğunu, ruhunun derinlerinde sakladığı kötülük duygusuyla korkunç hale getirir. İçindeki olumsuz "öteki"nin yüzüne yansıdığı Samet Şaşırtmaç, paranın gücü ile hayvansı duygularını pavyondaki bütün bayanları apartmanına toplayarak gidermeye çalışır. Yazar, Samet Şaşırtmaç'ı sonradan zengin olan *"modern bir Nemrut(a)"* (s.205) benzeterek onun nasıl kötü bir karaktere sahip olduğunu vurgular. Nitekim roman sonunda yaptığı kötülüklerin cezasını delirerek öder.

Safi-Türk ile eşi Lale Türk de kart karakterlerdir. Uzman Safi-Türk, Samet Şaşırtmaç'ın Tramara Şirketi'nden iş ortağıdır. Ali Bey'in, Galatasaray'dan arkadaşı olan Uzman Safi-Türk'ün asıl adı Osman Safa'dır. Aşırı derecede Alman hayranı olan Safi-Türk, sonradan görme türedi bir zengindir. Uzmanpalas adını verdiği apartmanında Amerikan usulü bir daire yapan Safi-Türk, kendi değerlerini Batı'nın müziği ve kültürü karşısında hor gören hayatta her şeye para olarak bakan ötekileşmiş bir yüzdür. Ayşe Balkar'ı Tramara Şirketi'ne memur olarak alan ve daha sonra çocuklarına ders vermesi için anlaşan Safi-Türk ruhunu para ve gösterişe satmış öteki bir kimliktir.

"Her halde, kurnazlığın ilhamıyle şimdilik herhangi demokrattan fazla demokrat görünen uzmanın içinde, gizli ve sabırlı bir taassupla Hitler'in hortlamasını bekleyen sinsi bir iman vardı…

Firuzan, uzmanı hemen ve doğru olarak, 'iki binlerden, hayatını vitrinde yaşayanlardan, dünyayı kendi sınıfının kaba ve aç gözlü zevklerinin bir panayırı kabul edenlerden' diye belirtiyordu." (s.132-133).

Kendi çıkarlarına ters düştüğü için yeğeni Burhan Kör-Balta'ya bile para göndermeyi keser. Onu *"caz sevmez, içki sevmez, paraya yukarıdan bakar…"* (s.135) diyerek eleştirecek kadar da köksüz bir kimliğe sahip olduğunu bu sözleri ile kanıtlar.

Uzman Safi-Türk'ün karısı Lale Safi-Türk de kart karakterdir. Kocasının kazandığı kirli paraları gösteriş içinde harcayarak diğer kadınları aşağılayan Lale Safi-Türk, çocuklarına Batılı bir eğitim veren, onların kendi değerlerine ötekileşmesine neden olan bilinçsiz bir kadındır. Lale Safi-Türk, moda olduğu için kızlarının eski harfli Türkçeyi öğrenmelerini ister.

"Fark vardır, hem de çoktur. Bizimkiler iki dil bilir, kültive gençlerdir. Biz, eski harfleri öğrendiklerini istiyoruz, sizin ikna edeceğinizi umuyoruz, onun için size bir apartman katı da veriyoruz." (s.198).

Lale Safi-Türk'ün ayrıca evde ruh çağırma partileri düzenlemesi, yozlaşmış yaşamın dini ve geleneksel değerleri nasıl küçümseyerek içini boşalttığını gösterir.

Romanda kart karakterlerden bir diğeri de Üftade Hanım'dır. Yazar; "*romanımda en beğendiğim tip Üftade Hanım tipidir. Zannediyorum, en muvaffakiyetli olarak tasvir ettiğim şahıs da odur."* (Ayda, 1884: 252) diyerek romanda Üftade Hanım'ın roman içinde baskın kart karakter kimliğinin realitesini de belirtir.

Üftade Hanım, döneminde kökleriyle bağını koparan orta nesil yaşlıların köksüzlüğünü simgeler. Özgürlük ve hürriyeti kendi bireysel arzuları için bir basamak olarak kullanan Üftade Hanım, toplumsal ahlakın bozulmasına neden olur.

"Ne ise bu kadın İstanbul'da uğursuzluğu ile meşhurdur. Ona bazıları gemi faresi derler. Niçin bilir misin? Girdiği ailelerin ikballeri sönünce batan gemiyi ilk bırakıp kaçan fare gibi sıvışıp bir daha semtlerine uğramaması… Bu ünlü hatunun şaşılacak bir yanı da, içki yarışmasında herhangi delikanlıyı geçmesidir." (s.40).

Nihat Sertman ve babası eski komiser de kart karakterdir. Nihat Sertman, Hariciye'de iyi bir mevkiye gelebilmek için Samet Şaşırtmaç'a yanaşmak ister. Bu yüzden Şaşırtmaç'ın her dediğini yapar. Babası eski komserde, Samet Şaşırtmaç'ın esrar, eroin işleri ile uğraşır. İnsanları zehirleyerek mevki ve zenginlik sahibi olur. Hatta kendi menfaati için gelini de kullanmak geri durmaz.

Sonuç olarak kart karakterler Ayşe Balkar'ın kendilik değerlerinin karşısında yer olarak onu öteki bir benliğe dönüşmesine neden olmaya çalışırlar. Ancak kendilik değerlerinden yosun oluşları ve parayı sadece bir üstünlük olarak görmeleri, fakir insanları sömürmeleri yüzünden yazar tarafından aşağılanırlar.

2.3.4.7.4. Fon Karakterler

'Sonsuz Panayır' romanında oldukça fazla fon karakter vardır. Yazarın toplumsal konulara değindiği bu romanda toplumsal sorunların toplumun bütün kesimlerinde bir sarsıntıya sebep olması toplumda yaşanan çürümenin bu yolla daha gerçekçi şekilde anlatılır. Romanda; Saffet ve Macide Balkar, Bollukların kızları, Müfide ve Malike, Nihat Sertman'ın annesi, uzaman Safi-Türk'ün kızları Sermin ve Nermin, Nihat Okoğlu, Vehbi Dede, Habip Açıkgöz, Ferdi Uysal, Ali Bey'in annesi Atıfe Hanım, babası Mehmet Ali Paşa, Semih Soyöz, Felix Mandel, Ali Bey'in teyzesi Sabıke Hanım, Haldun Karun, Safi-Naz'ın babası Sıtkı Bey, hizmetçi Elif Hanım, Samet Şaşırtmaç'ın kızı Zeynep gibi kişiler fon karakterlerdir.

Olumlu kimlikleri ile ön plana çıkan; Saffet ve Macide Balkar, Müfide ve Malike, Mehmet Ali Paşa, Atıfe Hanım, Ferdi Uysal, Felix Mandel, hizmetçi Elif Hanım, gibi kişiler fon karakterlerdir. Bu kişiler romanda başkişi ve onun değerlerini benimseyen norm karakterlerin gerçekçi bir şekilde kendilerini ortaya koymasını sağlarlar.

Saffet ve Macide Balkar, Ayşe'nin anne ve babasıdır. Yoksulluğun vermiş olduğu baskı ile kızlarını yetiştirmeye çalışan bu iki kişi anne ve baba olarak fedakârlığın ve öz verinin simgesidirler. Saffet Balkar, pasif bir karaktere sahiptir. Ayşe'ye iyi bir hayat sunmak için sigarayı bırakıp paltosunu satar.

Macide Hanım ise ev hanımıdır ve ev bütçesine katkı sağlamak için evlere temizliğe gider. Bu yönüyle romanda anne ve babasının çocukları için her türlü fedakârlığı yaptıklarını ve yapacaklarını gösterirler.

Ferdi Uysal da olumlu fon karakterdir. Sürrealist bir ressam olan Uysal, iki binlerin yozlaşmış yaşantılarını bir aydın gözü ile değerlendirilmesini sağlar. Ferdi Uysal donanımlı çağın gereksinimlerini bilen bir kişidir. Taksim Gazinosu'nda yaşanan ötekileşmişlikleri onun mektuplarından öğreniriz.

Nihat Okoğlu, Nihat Sertman'ın annesi, Sermin, Nermin, Haldun Karun'un ailesi, Sıtkı Bey gibi kişiler olumsuz kişiliğe sahip kart karakterlerdir. Örneğin Nihat Okoğlu ölü yüzlü çıkarcı bir kişiliğe sahiptir. Şaşırtmaç ve Safi-Türk'ün kirli işlerine maşalık eder. Sıtkı Bey, Safi-Naz'ın babasıdır. Çocuklarından bihaber olan bu adam zenginlerin çıkarları için kullandığı kişiliksiz biridir. Romanda toplumu eroin ve afyon dağıtarak zehirleyen bu kişi yozlaşmış, ötekileşmiş bir kişidir. Nitekim romanda afyon zehirlenmesinden ölür.

2.3.4.8. İzleksel Kurgu

Toplumsal anlamda yaşanan parçalanmanın doğurduğu çatışmaların ele alındığı 'Sonsuz Panayır' romanı, değişen ve köksüzleşen insan yığınlarının kendilik değerlerini nasıl tahrip ettiğini ortaya koyar. Bu açıdan romanda yaşanan değerler çatışması aşağıdaki "*KORA*" şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Ayşe Balkar, Ali Bey, Bolluk Ailesi, Safi-Naz, Firuzan Tıngır, Emine Şaşırtma.*	*Samet Şaşırtmaç, Uzman Safi-Türk, Lale Safi-Türk, Üftade Hanım, Nihat Sertman,*
Kavramlar Düzeyinde	*Sevgi, Aşk, Fedakârlık, Kendilik Bilinci, Milli Değerler, Alaturka, Fakirlik, Gelenek.*	*Yabancılaşma, Ötekileşme, Yozlaşma, Metalaşma, Çatışma, Çıkarcılık, Alafranga, Zenginlik, Ahlaki Çöküntü.*
Simgeler Düzeyinde	*Baba, Anne,Köprünün Bu Tarafı, Mevlana, Doğu.*	*Para, Alkol, Dans, Batı, Atom Bombası, Caz, İskarpin, İpek Çorap. Uzmanpalas,*

Tablo-15: *Toplumsal anlamda parçalanmışlığın bireyler üzerindeki etkisi.*

2.3.4.8.1. Eski ve Yeni Çatışması

'Sonsuz Panayır' romanında eski ile yeninin çatışması, değişen toplum algılarının Batı'nın değerleri üzerinde kurulması sonucunda ortaya çıkar. Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşanan değişimler ve bu değişimler sonrasında türeyen yeni zenginler, köksüz bir şekilde eskiyi simgeleyen kendilik değerlerine savaş açar. Eskiye düşman olan ve yeninin bütün kendilik değerlerini topluma mal etmeye çalışan yeni hayat algısı, eski ile yeniyi benimseyen bireyler arasında çatışmaya neden olur. Romanda eski ve yeni çatışması, kültürel simgeler üzerinden ve hayat algısının yeni yaşamda ürettiği değerler düzleminde ele alınır. Romanda Ayşe Balkar, yeni hayat algısının hâkim sürdüğü Köprü'nün öbür tarafını geçerek zengin bir hayat sürmek ister. Köprü'nün öbür tarafı, yeni hayatın tahrip edilmişliğini simgelediği gibi fakir ve yoksul insanlar için erişilmez bir yaşam da sunar. Yazar, Köprü'nün öbür tarafında yaşanan değişimleri, yeninin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak görür. Ayşe'nin yeni ve modern olarak gördüğü evler, eğlenceler, kumar partileri Batı'nın çöküşüne neden olan değerlerdir ancak bizde çağdaşlaşmanın bir şartı olarak görülür. Yazar, eski ile yeni çatışmasını kendi köklerine bağlı zenginler ve fakir mahallelerde yaşayan insanlarla sonradan zengin olan ve geçmişini inkar eden kişiler üzerinden verir.

Toplumsal anlamda yaşanan düşünce kirliliği yeninin sadece elbise, lüks apartmanda oturma, iyi ve çok para getiren bir iş sahibi olma olarak algılanması kendi değerlerini eski ve geri kalmış gören ötekileşmiş bir neslin ortaya çıkmasına neden olur.

"İpek çorap ve altı mantar iskarpin giymeyen kadınlar adeta sınıf dışı ve eski biçim insanlardır. Bunlar ve dudak boyası sosyal mevkiinin, özellikle yeni zihniyetin birere alametidir. Eski günlerde yeldirmeli ve başörtülü kadınlar nasıl hep eski zaman örneği iseler…" (s. 11).

Yeni yaşamı iskarpin, boyalı dudak, ipek çorap olarak gören yeni nesil insanlar, köklerinin izini taşıyan yeldirmeleri küçümseyerek kendi kimliklerini inkâr ederler. Köprü'nün öbür tarafında İstanbul'un yeni hiçbir yargıya tabiî tutmadan kabul etmesi ve bunu moda diyerek etrafındaki insanlara bir üstünlük olarak göstermesinin yeninin yazar tarafından sadece taklit edilen şeyler olarak ortaya konmasına neden olur. Eski'nin değerlerinin yaşandığı Cerrahpaşa ve Sülüklü gibi mahallelerde ise insanlar para ve şöhretlerini bir üstünlük olarak değil onları insanlara yardım etmede sadece bir araç olarak görür. Ali Bey'in Şarklı kişiliği evinde verdiği Can Sohbetleri eski geleneklerin devam etmesi için yapılan girişimlerdir. Eski nesil, görgülü ve akıllı zenginlerden olan Ali Bey, Batı'nın ve yeni yeninin gerekli olanlarını almış, geleneklerinden kopmamış bir kişidir. Ayşe kendini tanımak ve keşfetmek için Ali Bey'in kişiliğinde macerasını tamamlar. Ali Bey, şeytana ruhunu satanları yani para ve eğlenceye tapanları ruhsuz olarak görmesi, yeninin bir eğlenceden ibaret olduğunu kabul edenleri eleştirir. Zira iki binler bütün güçleri ile toplumu sömürerek yanlış yeni yaşamı moda gibi göstermeye çalışırlar.

Sonuç olarak Samet Şaşırtmaç, Safi-Türk gibi iki binlerin ölü yüzleri, parayla yeni bir toplum düzeni yaratacaklarını düşünürler ve bu yüzden bize ait olan her şeyi inadına reddederler.

2.3.4.8.2. Sınıf Çatışması

'Sonsuz Panayır'da, toplumsal sorunların en önemlilerinden biri sınıf çatışmasıdır. Toplumsal alanda yaşanan karmaşa ya da toplum fertlerinin birbirini öteki olarak görmesi, değişen yaşam algısı sonrasında yaşanan sınıflar arası çatışmanın oluşmasına neden olur. Halide Edip Adıvar bu romanında para ve siyasi güçle bir yere gelen kişilerin 1950'li yıllarda toplumsal kamplaşmaların ortaya çıkmasına neden olduğunu belirtir. Romanda sınıf çatışmasının başlıca nedeni zengin-fakir, şehirli-köylü, İstanbullu ve Anadolulu olarak toplumun ayrışmasında ortaya çıkar. Özelikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra toplumumuzda yaygın bir şekilde görülen metalaşma, para gücü ile her şeyi yapabilme düşüncesi fakirin iyice fakir zenginin çok daha zengin olmasına neden olur. Toplumda bireyler arasında maddi ve kültürel değerler açısından farklılığın ortaya çıkması sınıf çatışmasını körükler. 'Sonsuz

Panayır' adlı romanda fakir insanların, geçim sıkıntısı yüzünden üzerindeki paltoyu dahi satarken zengin ve sonradan görme insanların sadece bir günde kumar masasında kaybettikleri paranın haddi hesabının olmayışı zengin ile fakir sınıfın birbirini öteki görmesine neden olur. İki binlerin kendi çıkarları için fakir insanları kullanıp onları küçümsemesi, Ayşe Balkar gibi fakir sınıfa ait kişilerin kendilerine uzak gören dünyaya girmeye çabalamasına neden olur. Ayşe Balkar; Safi-Türk, Samet Şaşırtmaç ve Üftade Hanım gibi zenginler sınıfına girmek için ailesi ile dahi çatışır. Fakirliğin acısını derinden yaşayan Ayşe Balkar, fakir sınıftan, zengin sınıfına geçmek için türlü zorluğu göze alır. Zira onun gibi kişiler hayatta sadece fukara edebiyatı yapan memur çocuklarıdır.

"Hepsi içlerinden, İstanbul tarafı fukara memuru hakkındaki hazin edebiyata bir şeyler eklemeye karar verdi." (s.19).

Zngin sınıfında olanlar ise yabancı okullarda okuyup yurtdışında eğitim alarak birçok yabancı dili ana dili gibi bilir.

*"...College ya da High School'a giden bir milyonerzade"*ler (s. 22) fakir ailelerin kızlarını kendi çıkarları için kullanarak kendilerini tatmin ederler.

Romanda fakir sınıftan olan Ayşe'nin sonradan görme türedi zenginlerin arasına katılmak istemesi yazarın sınıfsal çatışmanın bireyi nasıl tahrip ettiğini, onu kendilikten uzaklaştırarak nasıl yabancı bir ortama sürüklendiğini göstermesi açısından önemlidir. Yazar, toplumun sağlıklı bir şekilde kendini geleceğe taşımasında en büyük problemin sınıf çatışması olduğunu vurgular. İki binlerin sürdüğü yaşam, fakir Türk insanının sömürülmesi sonucunda oluşur. Bu yüzden fakir insanların da gerçekçi bir şekilde hayatı kavrayarak bu ortama girmesi özendirilir. Ayşe'nin bir kadın olarak sınıf atlama çabası, onun kendilik değerlerini keşfetmesiyle büyük zenginliğe dönüşür. Nitekim zenginliği moda ve taklitten ibaret yaşam içinde sürdürerek fakir insanları öteleyen kişiler romanda cezalandırılır.

2.3.4.8.3. Kadının Kendini Gerçekleştirme Süreci: Kadın Sorunsalı

Türk kadını Cumhuriyet'in ilanından sonra büyük bir değişim yaşamış ve kendine verilen imkânları toplumsal alanlara yansıtarak rollerini genişletmiştir. Romanda bir kadın olarak kendini gerçekleştirme arzusunda olan Ayşe, ideal ve hırslı bir Türk kızı olarak çalışma hayatına girer. Baba ve annesinin fakirlik içerisinde süren yaşamını bir yazgı olarak görmeyen Ayşe, kendi bireyselliğini kavradıkça bir kadın olarak iyi bir yaşam sürmeyi arzular. Bu yönüyle romanda kadın ve kadının gerçekleştirme süreci, onun karşısında yer alan öteki kadınlar olarak belirir. Romanda kadının kendini gerçekleştirme süreci, üç tip kadın ortaya konarak ele alınır. Bunlardan ilki, kendi değerlerine sıkı sıkıya bağlı kadınlardır. Bu grup romanda Ayşe Balkar'ın annesi, Ali Bey'in annesi ve Sabıke Hanım yer alır. Bu üç kadın da romanda eskiye bağlı, eskinin kendine biçtiği toplumsal rolü üstlenir. Bu kadınların

genel özelliği iyi ve çalışkan bir eş olarak ailesi için var gücüyle mücadele etmektir. Ali Bey'in annesi ile Ayşe'nin annesi romanda *"fedakar (anne) arketipi"* (Pearson, 2003: 163) olarak karşımıza çıkar. Bu kadınlar kendilerini çok sevdikleri değerlere adayarak onların mutlu olması için var gücüyle çalışır.

"...Macide Hanım el altından iş aradı. Belli etmeden, kendi mahallesinin dışında birkaç yere çamaşıra ve gündeliğe gitmeye başladı. İki ay sonra hükümetin verdiği yünlü kumaşı karaborsaya el altından sattırdı, pantolonluk lacivert bir İngiliz kumaşı tedarik ettirdi, ucuz bir terziye diktirildi. Bir ay sonra Ayşe'nin iskarpinleri de yenilendi. Gerçi kadının yanakları daha fazla çöktü," (s.14).

Macide'nin geleneksel kadın rolünü bir anne ve eş olarak oynaması, toplumun yozlaşmışlığına kadının bireysel olarak karşı koyduğunu gösterir. Kocası ve kızı için mücadele eden fedakâr Macide, bu yönüyle Türk kadınının içinde taşıdığı fedakâr anne arketipinin bir imgesidir. Zira geleneksel bir yaşam süren Ali Bey'in annesinden öğrendikleri onun yaşama ve hayata tutunmasını sağlar. Atıfe Hanım kocası Mehmet Ali Paşa'nın sağlığı ve çocuğunun eğitimi ile yakından ilgilenmesi kendini iyi bir şekilde yetiştirmiş olan annenin çağın akışına yaka uydurduğunu gösterir. Nitekim fedakâr anne olarak kendisini oğluna ve eşine adayan Atıfe Hanım, geleneksel anne ve kadın rollerini toplum tarafından onanması gerektiğini imler.

Romanda öteki kadınlar ise Üftade Hanım, Lale Saf,-Türk, eski komiserin eşi ve sonradan görme kadınlardır. Romanda bu tip kadınlar para ve gösteriş peşinde koşar. Çocukları ve aileleri ile bağaları zayıf olan bu tip kadınlar, moda özentisi olarak kumar oynar, alkol alırlar. Yazar bu tip kadınları çok sert bir şekilde eleştirir. Yazara göre kadın geleceği kuracak ve yaratacak olandır. Kadının kendi değerlerinden uzaklaşarak metalaşması, kadının toplumsal anlamda kendi kimliği ve cinsiyetinin rollerini siler. Yazar, kadının modern olması gerçekliğini her fırsatta vurgular ancak cinsiyetin rolünden (anne, arkadaş ve eş) uzaklaşmış modern görünümlü kadınlardan nefret eder.

"Şimdi caz devri, bambaşka, fakat aynı derecede işimize yarayan bir kadın örneği moda yaptı. Bugün vücudu oğlana benzeyen kadınlara moda olanlardır. Bunlar, ana olmaktan, ihtiyarlıktan korkar, çocuk yapmaktan yalnız çekinmekle kalmaz, bir zaman sonra istese de çocuk doğurmaz bir hale gelir." (s.80).

Kadının kendisine yaratılıştan verilen özelliklerini silerek erkeklere özenmesi, kadınlık bilincinin oluşmadığını gösterir. Kadınlık bilincine sahip olmayan kadınlar cinsiyetinin rolünden sıyrılarak erilleşmeye çalışır. Ancak bu sadece görünüşte böyledir. Vurun Kahpeye romanının Aliye'si, Ateşten Gömlek romanının Ayşe'sinin cinsiyetinin

rolünden sıyrılması, ataerkil dünyanın içinde kadınların da var olduğunu göstermek için yapar. Yeni nesil zengin kadınların körleşmesi, ya da kısırlaşması yazarın da belirttiği gibi toplumun ahlaki açıdan zayıflamasına, kısırlaşmasına neden olur. Nitekim Şaşırtmaç gibi toplumun kanını emerek büyüyen erkeklerin arkasında bu tip kadınlar vardır.

"Ve ben dünyanın kanını emen, rezillik aşılayan erkek Şaşırtmaçların arkasında bu türlü dişi Şaşırtmaçların bulunduğu kanısındayım. Bu nevi dişiler olmasa Şaşırtmaçlar olmaz diye…"(s.130).

Toplumun ahlaki çöküşünün temel etkenlerinden olan öteki kadın, fedakarlıktan uzak yaşamın sorumluluğu üzerine alamayan kadınlardır. Yazar romanda paranın uşağı olan bu kadınları kendilik bilincinden uzak dişi yaratıklar olarak görür. Romanda kendi kadınsal kimliğini kavrayarak, kadının toplumun içinde çalışarak bir yere gelebileceğini kanıtlayan yeni Türk kadınının imgelerine de yer verir. Ayşe fakir bir aile kızı olarak kalmayı kabul etmeyerek, kendi hayatını yeniden şekillendirmek için mücadele verir. Sınıf çatışması, fakirin değişen dünyasında hep fakir sınıf olarak kalmayacağını aklını kullanarak gösterir. Toplum içinde kadınsal kimliğini, kendine yeni özgürlük alanları aşarak genişleten Ayşe, kendi köklerine bağlı aktif bir kadın olarak yeni dünyada kendine yeni roller üstlenerek tamamlar. Ayşe'nin realist kişiliği duygusallıktan sıyrılarak kendine yeni toplumsal hayatta yeni roller kazandırabileceğini gösterir.

Sonuç olarak kadının kendini gerçekleştirmesi, toplumsal anlamda kazandığı rolleri kendilik değerlerine bağlı kalarak gerçekleştirmesi olarak ele alınır. Başkişi Ayşe'nin kendi kişisel yolculuğunu sınıf atlayarak tamamlaması, kadının arzuladığı amaca ulaşmak için savaş vermesi gerektiğini vurgular. Yazar, kadının değerlerine bağlı kalarak toplumda yeni roller ve görevler üstlenmesi gerektiğini belirtir ve ona göre kadının ötekileşmesi toplumun çöküşünün en büyük sebebidir.

2.3.4.8.4. Aşk/ Sevgi

Aşk ve sevgi ile ruhların olgunlaşması yazara göre insan olmanın en önemli koşuludur. Zira şak ve sevgi bireyin *"kendilik ve kendilik temsillerini"* (Jacobson, 2004: 26) kavramasında onu değiştiren ve dönüştüren bir güçtür. Bu yaratıcı güç sayesinde *"insan değer yaratan varlık"* (Charrier, 2000: 120) haline gelir ve kendini değişip dönüştürür. Aşk halinde insan, savunmasız ve kendisini karşısındakine bırakan bir özellik arz eder.

"Bununla beraber bazı dönemlerden ve insan ruhunun aşk karşısındaki bazı durumlarından, şeytanlar çok yaralanır." (s.79).

Aşk, insanları kendisiyle yüz yüze getirdiği için bir başkasına kötü davranma dürtülerini öldürür. Bu yüzden insan savunmasızdır. Yazar aşk halinde kişinin savunmasızlığı,

o kişinin aşkını kullanarak bir yere gelmeye çalışan insanlar için kullanacağını belirtir. Zira bu tip insanlar aşkı kendi çıkarları için kullandığı gibi aşkın çok zararlı olduğunu söyler.

"Herhangi insan, aşk zararlıdır diye bir iddiada bulunursa onu alkışlayın. Cinsiyet içgüdüleri giderilmemiş bir insan şeytanın elinde bin bir rezilliğe maşa olmaya adaydır." (s.79).

Yazara göre cinsel güdülerden arınmış bir aşk, kişinin saf ve temiz savunmasızlığının temelidir. İnsan aşkını cinsel güdülerden arındırdıkça gerçek aşka ulaşır. Böylece bedeninin insanı kirleten, oyuncak eden gücünden kurtulmuş olur. Aşkın cinsellikten arınması, bilinçaltında bastırılan cinsel arzuların da sönmesine neden olur. Cinsel arzulardan arındırılmış bir aşk duyan kişi, sevginin dünyaya hâkim olmasını sağlar. Yazar cinsel arzuları ve içgüdüleri sadece bedensel bir birleşme değil bütün insanlık için zararlı bir değer olarak görür. Zira kişi, içgüdüleri ile hareket etmeyi ne kadar az yaparsa o kadar iyi bir insan olur. *"Aşkın, aynı zamanda şefkat, acıma, insanları beraber ve mutlu yaşatabilecek bir güç olabileceğini"* (s.79) sezen insan, yazara göre dünyada mutlu olmayı başarır. Ancak toplumsal anlamda yaşanan çözülme ve yaşamın çıkar peşinde koşan kötü kişilerin içgüdüleriyle şekil alması, evrensel anlamda aşk ve sevginin olmadığını gösterir. Zira romanda atom bombası simgesinin sık sık kullanılması sevgi ve aşkın hüküm sürmediği, insanların birbirine tahammül edemediği bir devri imler. Yazar bu yüzden ruhunu şeytana satan insanları sevgiden bihaber olarak görür.

Aşk ve sevgi, Ayşe Balkar'ın ve Burhan Kör-Balta'nın birbirine âşık olması ile ortaya konduğu gibi, insan sevgisi gibi değerler üzerinden verilir. Zira Ayşe'nin zengin olmak ve zengin kişilerin arasında yaşamak için verdiği amansız mücadele, onun zenginlerin yozlaşmış hayatını tanımasıyla büyük bir kendilik sevgisine dönüşür. Ayşe, Burhan Kör-Balta'nın aşkı ve sevgisi ile kendini ve kendi değerlerini tanır. Böylece bireyin toplumsal anlamda yapacağı görevleri olduğunu anlar.

Romanda anne ve babaların çocuk sevgisi de ısrarla vurgulanır. Ayşe Balkar'ın annesi Macide Hanım ve babası Saffet Bey, çocuklarını mutlu edebilmek için var güçleriyle çalışırlar. Ayşe Balkar'ın roman başlarında narsist davranışları, onun anne ve babasının sevgisini para ve gösterişe tercih etmesi benlik inşasının gerçekleştirmenin bir sonucudur. Her fırsatta kendisinin böyle bir yaşamı hak etmediğini düşünerek anne ve babasını aşağılamasına hep sevgi ve hoşgörü ile yaklaşan ebeveynler gerçek sevginin ne olduğunu bize gösterir.

Aşk ve sevgi, insanları birbirine yaklaştıran insanın kendini keşfetmesine yardımcı olan edem olarak görülür. Zira aşk, insanı maddeleşen dünyadan kurtararak ona yeni ve mutlu bir dünya sunar.

2.3.5. Döner Ayna

2.3.5.1. Romanın Kimliği

1953 yılında Yeni İstanbul'da tefrika edilen roman, 1954 yılında Ahmet Halit Kitabevi tarafından basılmıştır. Baha Dündar tarafından sadeleştirilen 'Döner Ayna', 1971 yılında 'Sevda Sokağı Komedyası' romanıyla birlikte Atlas Kitabevi tarafından basılır. Biz bu çalışmada Atlas Kitabevi'nin 1971 baskısını kullanıldık.

2.3.5.2. İsimden İçeriğe

'Döner Ayan' romanı, bireyin yaratılıştan getirdiği bireysel özelliklerini, sosyal yaşamda hayatını nasıl etkilediğini ele alan bir romandır. Romanın başkahramanı olan Hanife'nin yaşadığı trajik olaylar ve bilinçaltında bastırdığı annesi gibi "kahpe" olarak adlandırılma korkusu, çocukluk korkularının insan yaşantısını nasıl etkilediğini gözler önüne serer. Yazar, Hanife'nin kişisel macerası ve kötü yazgısını, aynanın aksinde gizli bir sırra dönüştürerek ele alır. Bu açıdan 'Döner Ayan', kahramanın kişisel macerasının yansıdığı bir aynadır.

Eserin ismini ilk olarak 'Dönen Ayna' olarak düşünen Halide Edip, romanı kitap halinde düzenlenmesi için yayın evine gönderdiğinde orada çalışanlar eserin ismini "Döner Ayna" şeklinde okuyarak matbaaya gönderir. *"Halide Hanım bu romanın ismini Dönen Ayna şeklinde tespit etmişti. Mürettipler yanlışlıkla Dönen kelimesini Döner okudukları için o tarzda dizmişler ve Halide Hanım'a göndermişler.*

Halide Hanım bir yanlışlıkla 'Dönen' kelimesinin 'Döner'e çevrilmiş olmasını o kadar çok beğendi ki gazete idaresinin Halide Hanım'ın ilk yaydığı şekilde tashih etmeleri için vaki olan tekliflerini katiyen kabul etmemiş ve 'Döner Ayan' ya çevrilmekle çok daha güzel ve isabetli olduğunu bildirerek memnuniyetini izhar etmiştir." (Erden, 1964: 25). Bu açıdan romanın ismi yazarın bir düzeltmeye gerek görmemesi sonucunda ortaya çıkar.

2.3.5.3. Bakış Açısı ve Anlatı Düzlemi

Tanrısal bakış açısı tarafından kurgulanan 'Döner Ayna' romanı, Hanife'nin bireysel macerasının birçok anlatım tekniğini kullanılarak ortaya koyan bir eserdir. Romanda Tanrısal anlatıcı, her şeyi bilen, her şeyi gören ve istediği bilgiyi okuyucuya olarak anlatıya zenginlik katar. (Boynukara, 1997: 116). Romanda üçüncü şahsın ağzından aktarılan olaylar, yazar-anlatıcının bilgi, kültür ve donanımına göre derinlik kazanır.

'Döner Ayan' romanında Tanrısal anlatıcı, her şeyi gören, bilen ve sezen bir güce sahiptir. Hanife ve diğer anlatı kahramanlarının geçmiş, şimdi ve gelecekleri hakkında bilgi verme tasarrufuna sahip olan Tanrısal anlatıcı, geniş bir perspektifle romanda yer alan olayları okuyucuya sunar. Bu durumda Tanrısal anlatıcı göstererek ve bilgi vererek okuyucuyu olayların içine çeker. Katırcı Kamil'in, Hanife'yi babası Hacı Murat'a

götürürken, Hanife'nin geçmişi hakkında bilgi veren anlatıcı, olayları Tanrısal bir güçle yorumlar.

"Bu yolculuk kızcağıza, sonu gelmeyen bir kâbus olmuştu. İlk günleri dehşet içinde, son günleri sıkıntı ve kaygı ile geçen bir yolculuk... Dereköyü'nde anasıyla yaşadığı günlerde bir gulyabani imiş gibi adı geçen, yüzünü hiç görmediği babasının yanına gidiyordu. Annesi onu İzmir'de Ziba kadına evlatlık diye vermişti. Gerçi evlatlık, hizmetçiliğin bir türü idi ama, orada geçen yıllar kızın hayatında tehlikeden kaçıp sığınılan bir liman olmuştu." (s.12).

Tanrısal anlatıcı, Hanife'nin geçmişi, şimdisi hakkında bilgiler verdiği gibi kahramanın başından geçenleri ve şimdisini de yorumlar. Hanife'nin İzmir'deki yaşantısını anlatırken oradaki yaşantısı hakkında yorumlarda bulunan yazar-anlatıcı, kahramanın mutlu anlarını kendi görüş açısıyla yansıtır.

Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı bazı noktalarda geri çekilerek anlatı kişilerini konuşturur. Sözünü emanet ettiği kişilerin eylemleri ve konuşmaları romandaki olaylara okuyucunun direk olarak tanık olmasını sağlar.

"—-O kerataları evinde saklıyorsun ha! diye gürledi.

Mürsel'in şaşı gözü odayı ilgisiz bir tavırla süzdü.

—Hangi kerataları?

—Kamil kızımı getirdiği o zamanki iki yolcuyu...

—Onlar benim dostum..."(s.79).

Hacı Murat'ın kızı Hanife'nin, Mürsel tarafından kaçırılacağını öğrenmesi üzerine Mürsel'i huzura çağırması ve burada yapılan diyaloglar her iki kahramanın psikolojilerinin hayat algılarının kendi ağzından verilmesini sağlar. Hacı Murat ile Mürsel arasında geçen bu tartışma anlatıcının gösterme tekniği kullanarak kahramanların kendi görüşlerini kendi ağzından aktarmasını sağlar.

Romanda yazar, bazen olayları iyi analiz etmek için iç monolog ve iç çözümleme tekniğini kullanır. Kahramanların içinden geçenleri adeta kendi bilinciymiş gibi okuyucuya yansıtan Tanrısal anlatıcı böylece kişilerin psikolojilerini çok boyutlu olarak okuyucuya sunar.

"O akşam Hacı Murat, Macit'e Mürsel ile ilişkilerini belli etmemek gereceğini söylerken bir yandan da içinden: "Hükümet haber alırsa bizden kuşkulanır." diye telaş ediyordu." (s.84).

Hacı Murat'ın bilincinden geçirdiklerini bir ayna gibi sınırsız bir güçle okuyucuya sunan Tanrısal anlatıcı, bu yönüyle romanda olaylara zenginlik katar. Ayrıca anlatı kişilerin

içinden geçenleri iç çözümleme tekniği kullanarak onların iç dünyalarını, kafalarında kurdukları ve başlangıçta yeni bir noktaya ışık tutan "Döner Ayna"yı aydınlatır.

"Bu sahne Hanife'nin içinden örümcekleri tozları birdenbire yok eden bir elektrik süpürgesi gibi geçti. Sadece arkasını gördüğü misafiri merak etti." (s.171).

Yazar, romanda anlatımı zenginleştirmek ve olaylara derinlik kazandırmak için metinlerarası ilişki tekniğini de kullanır. Özellikle romanın duygusal yönden ağırlık kazandığı ve kişilerin psikolojilerin yansıtıldığı yerlerde türkülere başvurur.

"Galatanın minaresi,
Ezan okur zennaresi." (s.54)…
"Kız pınar başında testi doldurur
Testinin kulpuna şahin kondurur. "(s.66
"Hamsi koydum tavaya
Başladı oynamaya
Baktım hamsi kalmamış
Başladım ağlamaya" (s.111).

Bu teknik sayesinde yazar, anlatı kişilerini geliştirdikleri bu ortamın diliyle dünya görüşünü tanıtır. Karadenizlilerin hayat algısı, hayatla mücadeleleri, bir Karadeniz türküsüyle dünyasına taşınarak geçmişin, geleneğin ve şimdinin seni olan türküler, okuyucunun olayları kavramasını sağlar. Romanda Tanrısal bakış açısı, sınırsız bir güçle gören, gösteren, yorumlayan bilen ve açıklayan bir güçle donatılmıştır.

2.3.5.4. Olay Örgüsü

Romanın olay örgüsü çok zincirli vaka halkasından oluşur. Başkişi Hanife'nin kaderiyle yüzleşme süreci ve bu süreçte yaşadıkları, onun vaka birimlerine yeni olaylar eklemesiyle genişler. Bu açıdan roman üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Hanife'nin, Katırcı Kamil, Mürsel ve diğer insan kaçakçısı olan insanlarla, Hacı Murat'ın Samananbarı'ndaki evine getirilmek için İzmit'ten yola çıkması.

-İnsan kaçakçılığı ile uğraşan kişilerin yolculuk esnasında Hanife'ye ilişmek istemesine mani olan Katırcı Kamil'in kızın Hacı Murat kızı olduğunu söylemsi ve ona ilişecek erkeğin başına büyük bir bela alacağını söyleyerek kızı onlardan korumaya çalışması.

-Mürsel'in, Hanife'yi dinlendikleri kulübenin önünde yakalayıp saçından sürüklemesi üzerine Kamil ve Hanife'nin Mürsel'i çok kötü bir şekil dövmeleri ve Mürsel'in bu dayaktan sonra Hanife'yi düşman görerek intikam yemini etmesi.

-Hanife'nin Samananbarı'nda çocukluğunun geçtiği Dereköyü ve annesi ile olan anılarını hatırlaması.

-Hanife'nin çocukluğunun geçtiği Dere Köyü'nde annesinin Hanife yüzünden kahpe olarak anılması Hanife'nin annesinin Hacı Murat'ın kendisinin kirlettikten sonra doğan çocuğu Hanife'yi bu yüzden kendisine düşman görüp, onu kendisinden uzak tutması.

-Annesi tarafından kahpeliğin sebebi olarak görülen Hanife'nin, İzmir'e Ziba kadının yanına evlatlık olarak verilmesi.

-Hanife'nin geçmiş acı anılarından kurtularak, Samananbarı'nda yeni bir hayata başlaması.

-Hanife'nin, babası Hacı Murat, kardeşleri Hasan, Macit ve analığından yakın ilgi görmesi üzerine evdeki düzene hızlı bir şekilde ayak uydurması.

-Elif kadının, kocası Hacı Murat'ın, kızı Hanife'yi çok sevdiğini anlaşılması. Elif kadının rakibi Huriye'yi kocasından uzak tutmak için Hanife'yi kullanmaya karar vermesi.

-Macit'e aşık Huriye'nin, Macit'in kendisine uzak durmasına üzülmesi. Hacı Murat'ın, Huriye'nin arazilerini işletmek için ona sokulup ounula evleneceği hissini vermesi.

-Huriye'ye kendisinin resmi nikahlı olduğunu söyleyen Hacı Murat'ın, onula evlenemeyeceğini söylemesi. Bunun üzerine Huriye'nin Hacı Murat'tan intikam almaya yemin etmesi.

-Hanife'nin babasını evinde etkisinin artması, Hacı Murat'ın kızın sevimliği üzerine ona bağlanması.

-Hacı Murat ve Macit'in, Mürsel ile Karasarık köyünden sahtecilik ile elde edilen toprakları işletmek üzere anlaşması.

-Hacı Murat'tan intikam almak isteyen Mürsel ile Huriye'nin evlenmesi. Huriye'nin arazileriyle Mürsel'in ilgilenmeye başlaması.

-Huriye ile Mürsel'in Hacı Murat'tan intikam almak için plan yapması Mürsel ve Huriye'nin evlenmek üzere olan kızı Hanife'yi kaçırmak için harekete geçmeleri,

-Hacı Murat'ın, kızı Hanife'nin Mürsel tarafından kaçırılacağını öğrenmesi üzerine önemler alıp Mürsel'i tehdit etmesi.

-Hanife'nin, sevgilisi Mustafa ile buluşturalacağı sözüne inanarak Huriye tarafından evden çıkarılması. Tuzağa düşürülen Hanife'nin, Mürsel tarafından İstanbul'a götürülmek üzere kaçırılması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Mürsel ile Şaban'ın, Hanife'yi İstanbul'a kaçırmak için yola koyulması. Mürsel'in, yolda Hanife'ye işkence ederek ona sahip olup Hanife'nin adını Huriye olarak değiştirmesi.

-Yolculuk esnasında Hacı Murat'ın, civar köylerdeki insanları sömürdüğünü ve kadınlara tecavüz ederek her köyde bir piç bıraktığını vurgulayan Mürsel'in, Hanife'yi her fırsatta dövmesi.

-Şaban'ın, Mürsel'in insanlığa sığmayacak işkencelerine üzülmesi rağmen Hanife'yi ortak kahpe olarak kullanmak istemekten geri durmaması.

-Mürsel'in, Hanife'yi Şaban'dan kıskanması ve bir gece Şaban'ı uçurumdan iterek öldürmesi. Hanife'nin bunu birilerine söylemesi halinde kendisini de bu suca ortak olacağını belirtmesi..

-Hanife ve Mürsel'in Kanlıkaya'dan inip yolun kenarına oturduğu sırada Hamsi Tarık ile karşılaşması. Hanife'yi yürüyemeyecek bir halde olduğunu görün Hamsi Tarık'ın onu Mürsel'in sırtına bindirip evine getirmesi.

-Hamsi Tarık'ın annesi olan Hamide Hala'nın, Hanife ile yakından ilgilenmesi. Hanife'ye banyo yaptırdığı esnada Hanife'nin kocası zannettiği Mürsel tarafından dövüldüğünü görmesi.

-Hamsi Tarık'ın, Mürsel ve Hanife'yi Karadenizli dört uşağın gemisine bindirerek İstanbul'a göndermesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Hanife ve Mürsel'i taşıyan geminin Galata Rıhtımı'na yanaşdığı sırada rıhtımdaki polislerin gemiyi araması. Polislere Hanife'yi, karısı Huriye olarak tanıtan Mürsel'in tutuklanmaktan kurtulması.

-Mürsel'in, Hanife'yi yanına alarak Halim'in çalıştığı fırına gitmesi. Halim'in onları Tophane'deki garaj arkasında kiraladığı eve götürmesi.

-Mürsel'in, Hanife'ye cam ve kapılara yaklaşmamasını söyleyerek onu korkutması. Hanife'nin, havasız ve pis olan bu evde korkması.

-Mürsel'in, İstanbul'da afyon ticareti yaptığını öğünerek Halim'e anlattığı sırada Hanife'nin uyanması, Hanife'nin uykudan uyanınca üç erkeğin konuştuğunu görmesi ve aralarındaki Selim'in diğerlerinden farklı olduğunu sezmesi. Selim'in de Hanife'nin Mürsel tarafından kaçırıldığını anlaşılması.

-Mürsel ve arkadaşlarının, Hanife'yi yere yatırıp zorla rakı içirmeleri ve Hanife'nin sarhoş olması.

-Mürsel'in, Hanife'ye zoraki içki içirdikten sonra durmadan ona tokat vurup kendisini sevdiğini söyletmeye çalışması. Hanife'nin dayanamayarak kırılmış bir bebek gibi "Mürsel'i seviyorum, ben onun peşine düştüm. Mürsel'i seviyorum demesi.(s. 133) demesi.

-Mürsel'in, ertesi gün Hanife'nin kaldığı odanın kapısını kilitleyerek evden ayrılmasıyla Hanife'nin kendi 'ben' ile yüzleşmesi. Bu yüzleşmeden çok korkan Hanife'nin evin camından dışarı bağırarak yardım isteyerek bayılması.

-Hanife'nin yardım çığlıklarını duyan ev sahibinin akşam eve gelerek, Mürsel ve arkadaşlarına burada bir kadının yardım istediğini belirtip evini boşaltmaları istemesi. Aksi takdirde polise gideceğini söylemesi.

-Polislerin eve baskın düzenleyerek Hanife'nin Hacı Murat'ın kızı olduğunu ortaya çıkması. Bunun üzerine Mürsel'in, kızı kaçırmadığı kızın kendi isteğiyle geldiğini söylemesi.

-Polislerin Hanife ile Mürsel'i sorguya çekmesi. Sorguda Hanife'nin korkudan Mürsel'i sevdiğini söylemesi. Karakol komiserin Hanife'nin hipnotize edildiğini düşünmesi rağmen ancak delil olmadı için Hanife ve Mürsel'i serbest bırakması.

-Mürsel ile Hanife'nin, Selim'in sebze dükkanını üzerine yerleşmesi. Kısa bir süre sonra Yusuf'un, Mürsel'e gelerek İzmit eski komiseri Sürurî Sırrım kendisini Turan Gazinosu'nda beklediğini söylemesi.

-Mürsel'in, Sürurî Sırrım' ile buluşması ve eski komiserin Mürsel'e Hanife'yi politikacı Şükrü Şaşmaz'ın evine hizmetçi olarak yerleştirerek orada konuşulanları öğrenmek istemesi.

-Hanife'nin, Salim'in sevgilisi Nazire yardımıyla ile zengin politikacı Şükrü Şaşmaz'ın evine hizmetçi olarak yerleştirilmesi. Mürsel'in her akşam evde olan biteni öğrenmek için Hanife'yi sorguya çekmesi ve Hanife'den istediği bilgileri alamayınca onu dövmesi.

-Mürsel'in, Hanife'yi kıskandırmak için Leman isimli bir kadını evine alması. Daha da ileri gidere iki kadınla aynı yatakta yatması.

-Hanife'nin, Şükrü Şaşmaz'ın evinden bilgi sızdırmadığı anlayan Mürsel'in, onu oradan çıkarak yerine Leman'ı işe koyması.

-Hanife'nin, Abdülhamit döneminde yüksek bir memuru olan Hıfzı Demirbaş'ın evine hizmetkar olarak girmesi. Hanife'nin bu evde kadınlığını ve kişiliğini keşfetmeye başlaması.

-Mürsel'in bir iş için Kastamonu'ya gitmesiyle Hanife'nin Hıfzı Demirbaş'ın karısı Saffet Hanım'ın yeğenleri Ayşe ve Fatma ile tanışması.

-Saffet Demirbaş'ın, Sinekli Bakkal'da oturan arkadaşı Bilal Balkan'ın eve gidip gelmesi. Bu esnada Bilal ile Hanife'nin içten içe birbirlerini sevmesine rağmen Hanife'nin Mürsel'den korkarak Bilal Balkan'dan kaçması

-Mürsel'in, Kastamonu'da Samananbarı'na geçtikten bir süre sonra tekrardan İstanbul'a gelerek Hanife'nin Demirbaşların yanında modern bir kadın olduğunu ve aklı ile her şeyi çözebildiğini görerek ondan akıl danışmaya başlayıp Leman'ı kendisinden uzaklaştırması.

-Hanife'nin, Demirbaşlara geldiği bir gün Bilal Balkan'ın kendisine evlilik teklif etmesi.

-Saffet Demirbaş'ın yeğeni Ayşe'nin, evde eğlence düzenlemesi ve eğlenceye erkek arkadaşı Erdoğan'ın dayısı Şem'ullah Gündüz'ün de katılması. Bilal Balkan'ın, orada bulunanlara dayısı Şem'ullah Gündüz'ü tanıtması. Şem'ullah Gündüz'ün Peregrini ve Vehbi Dede'nin öğrencisi olduğu ortaya çıkması üzerine Bilal Balkan'ın, Sinekli Bakkal Sokağı'nda yaşadığı günleri hatırlaması.

-Ayşe'nin, sevgilisi Erdoğan'ın Paris gitmesi üzerine ona mektup yazması ve üç ay içinde meydana gelen olayları geriye dönük olarak anlatması. Bu üç ay içinde Mürsel'in Kastamonu'da bir kişi öldürdüğünün ortaya çıkması üzerine ortadan kaybolması.

-Mürsel'in ortadan kaybolmasıyla Bilal ile Hanife'nin evlenmesi..

2.3.5.5. Zaman

'Döner Ayna' romanında zaman akronik karakterli bir özellik gösterir. Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanı, iç içe verilir.

'Döner Ayna' romanında asıl öykü zamanı, 1939-1949 arasında meydana gelir. Öykü zamanının başında Hanife on bir yaşını bitirmiş ve İzmir'den babasının kendisini resmi olarak kızı kabul etmesiyle çıktığı yolculuk, vaka zamanının başlangıcını teşkil eder.

"On birini bitirmiş olduğu halde yedi yaşından fazla görünmüyordu.." (s.19) ibaresi romanda öykü zamanının başlangıcını belirleyen zamansal belirteçtir. Hanife'nin Hacı Murat'ın evinde geçirdiği altı yıl onun genç bir kıza dönüşmesi ve zamanın ilerlemesine neden olur. Hanife artık 18 yaşında bir kızdır. Aynı yıl içinde İsmail ile nişanlanacağı yıl onu İstanbul'a kaçırır. Hanife'nin İstanbul'a kaçırıldığı yıl nicel zaman açısından 1945 yılını gösterir. Hanife 1945 yılının bahar mevsiminde Mürsel tarafından İstanbul'a kaçırılır ve oradan iki üç ay geçtikten sonra Hanife, Hıfzı Demirbaş'ın evinde çalışmaya başlar ve orada Bilal Balkan ile tanışır.

"1945 yılında Demokrat Parti çevresinde canlı çalışma, Bilal Balkan biraz 1908 günlerini hatırlattığı için son günlerde bu sakin ve loş köşeden yükselen seslerin en yükseği Bilal'inki idi." (s.168).

Hanife'nin, 1945 Nisan'ında İstanbul'a gelmesi ve babasının yanında geçirdiği altı yıllık süre hesaplandığında asıl öykü zamanının başlangıcı 1939 olur. Hanife'nin babasının evine geldiğinde yaşının on iki olduğunu dikkate alırsak Hanife'nin 1928-1929 yıllarında doğduğu ortaya çıkar. Romanda öykü zaman, Hanife'nin çocukluğunu anımsadığı yıllardan itibaren aktarılır. 1939 yılından önce yaşananlar öykü zamanında geriye dönüşün olduğu kısımlardır. Bu zaman diliminde Cumhuriyet Türkiyesi'nde yapılan değişim, zaman belirteçleri olarak ele alınır. Hanife'nin 1939 yılından 1945 yılına kadar Samananbarı'nda geçirdiği zaman dilimi, toplam altı yıl olsa da anlatıcının Hanife'nin çocukluğu hakkında

geriye dönerek bilgi vermesi öykü zamanı 1928-1930 yılları getirir. Romanda olayların bittiği tarih ise 1949 yılıdır.

"Bundan sonra İstanbul'da geçen dört sene zarfında artık Hanife tamamen Demirbaşların evinin esaslı bir unsuru haline gelmişti." (s.182).

Hanife'nin 1945 yılında İstanbul'a geldiğini ve İstanbul'da dört yıl yaşadığını hesaba katarsak öykü zamanının bitişi 1949 yılına tekâbül eder. Romanda asıl öykü zamanı 1939-1949 yılı arasında geçen on yıllık süreyi kapsar. Bu on yıl içinde meydana gelen olaylar etrafında şekillenen asıl öykü zamanı, bu zaman dilimi içinde geçmişe ait bilgilerin verilmesiyle sıradizimsel yapıyı kırar. Asıl öykü zamandaki kırılmalar, genellikle Hanife'nin İzmir'den Samananbarı köyüne getirildiği ilk yıllarda meydana gelir. Hanife bu zaman diliminde geçmişe dönerek annesi ile yaşadığı Dereköyü'ndeki günleri anımsar. Anlatıcı bu günleri geriye dönük bir anlatılma okuyucuya sunar. Romanın sonunda Ayşe'nin Erdoğan'a yazdığı mektup da zamanda geriye dönüş tekniği uygulandığı yerdir.

"Seni uçak meydanında selametleyeli tam üç ay oldu, Erdoğancığım." (s.198) diyen Ayşe, öykü zamanında geriye dönerek yazan olayları üç geriden tekrardan anlatmaya başlar.

Romanda sosyal zaman kavramları sık sık kullanılır. Sosyal zaman Cumhuriyet Türkiyesi ibaresi altında bir çerçevede verilir. Nitekim Mürsel *"Cumhuriyet Türkiyesi"* devri ibaresi ile ülkede zaman içinde yaşanan değişimleri vurgular.

"—Böyle şeyleri sultanlar zamanında sade ağalar yaparmış…Cumhuriyet var şimdi." (s.80).

Cumhuriyet, romanda sosyal zaman olgusunun üzerine oturduğu bir süreçtir. Bu süreç 1923'ten 1950'ye kadar olan zamanı kapsar. Nitekim bu hususta Medeni Kanun, 1946 yılında yapılan seçimler. sosyal zaman belirteçleri olarak kullanılır.

Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanı, iç içe verilir. Romanda asıl öykü zamanı, 1939-1949 yılı arasında yaşanan olayları kapsar.

2.3.5.6. Mekân

2.3.5.6.1. Çevresel Mekânlar

'Döner Ayna' romanında; İzmir, Trabzon, İzmit, İnebolu, Geyve, Aband, Lefke, İstanbul, Bolu, Karasarık Köyü, Tophane, Galata, Sinekli Bakkal gibi mekânlar çevresel mekânlardır. Anlatı kişileri bu mekânlarla ontolojik anlamda bir bağ kurmaz. Bu yerler sadece üzerinde yürünen geçici mekânlardır.

2.3.5.6.2. Olgusal Mekânlar

Anlatı kişilerinin ontolojik anlamda ilişki içinde olduğu olgusal mekânlar, bireyin psikolojik durumuna göre anlam üreten mekânlardır. Romanda Samananbarı, Hacı Murat'ın evi, Dereköyü, Saray Köyü, Alpiköyü, Kanlıkaya, Tarık Hamsi'nin evi, Hıfzı Demirbaş'ın

evi, Tophane garajı arkasındaki ev, Hanife'nin babasının evine getirilmek üzere çıktığı yolculukta kaldığı kulübe ve Karakol gibi yerler olgusal mekânlardır.

2.3.5.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda Dereköyü, Kanlıkaya, Hanife'nin Kantarcı Kamil tarafından babasına getirmek üzere çıktığı yolculukta kaldığı kulübe, Tophane garajı arkasındaki ev, Alaçam ormanları, Hanife'nin sevdiği erkek olan Mustafa ile buluştuğu mağara, Galata dar-kapalı mekânlardır.

Hanife'nin İzmir'den Samananbarı Köyü'ne getirilirken insan kaçları, Mürsel ve Kamil ile kaldığı kulübe dar-kapalı mekândır. Katırcı Kamil ve diğer insan kaçakçılarının kulübede rakı içmesi, daha sonra Hanife'ye sarkıntılık etmek istemeleri, mekânı dar-kapalı bir yapıya dönüştürür.

"Hanife'yi en fazla ürküten, kulübeyi saran rakı kokusu olmuştu. Bu koku, bütün kırılan kafaların, kanayan burunların, bıçak ve tabanca ile işlenen cinayetlerin, en çirkin dil-dalaşlarının etkeni olarak hafızasında yerleşmişti." (s.15).

Hanife'nin on bir yaşının bitirip on iki yaşına adım atacağı günlerde çıktığı yolculukta kaldığı bu kulübe, onun çocukluk anılarında, karanlık ve korku verici yerdir. Bu yüzden Hanife asla ona acı veren intikam ateşi ile dolu olan kulübeyi unutmaz. Zira Mürsel ve Hanife arasındaki intikam tohumları ilk defa burada atılır. Kulübeye sinen rakı kokusu, geçmişte yaşanan olumsuz yaşantıların kulübenin ruhuna yansıtılması ile karanlık, ürkütücü bir mekâna dönüşür. Hanife bu mekânda korkar ve içine çekilir.

"Yolculardan biri kalktı,... Hanife'ye doğru yürüdü. Battaniyeyi çekti, tütün ve rakı kokan bir nefes Hanife'yi korkudan kirpi gibi tortop etti." (s.15).

Hanife'nin içe çekilerek büzülmesi, mekânda bulunan ötekileşmiş benliklerin ona saldırmasından kaynaklanır. Bu yüzden kulübe, mekânda bulunan ötekileşmiş kişiliklerin psikolojik dünyalarına dönüşerek Hanife'nin üzerine karanlık bir gölge gibi abanır.

Hanife'nin, Mürsel tarafından kaçırılması ve bu kaçırılma esnasında Samananbarı'ndan, İstanbul'a yapılan yolculuk ve gidilen güzergâh da dar-kapalı mekândır. Alaçam ormanları, İnebolu ve Bolu'nun dağlık bölgeleri Hanife'nin ayakları çıplak olarak geçtiği, Mürsel'in dayaklarına maruz kaldığı yerlerdir. Hanife, yolculuk esnasında geçtiği doğa harikası olan bu yerleri, dayak ve tecavüz yüzünden acı ve sıkıntılı günlerin başlangıcı olarak anımsar. Zira Mürsel, Hanife bu yolculuk esnasında istemeden ona sahip olur ve ona zulüm eder. Bu yönüyle yolculukta geçilen her yer, karanlık günlerin başlangıcına işaret eder. Bu yolculukta Şaban ile Mürsel'in, Hanife'yi birebirinden kıskanmaları ve yüzünden Kanlıkaya mevkiinde kavga etmeleri Kanlıkaya'yı, ölüm, korku ve güvensizliğin mekânına dönüştürür.

"*— Kanlıkaya'ya yaklaşıyoruz…*

Bunu Mürsel, müjde verir gibi söyledi, Şaban artık çıkış bitiyor sanarak sevindi, fakat "Kanlı" kelimesi Hanife'yi sıtmaya tutulmuş gibi titretti. Nihayet göründü. Dibi geniş, tepesi piramit gibi yükseliyor, sipsivri, üstüne kan sıvanmış gibi kızıl; şimşek hızıyla akan çağlayanlar durmadan ona çarpıp geçiyorlar. Evet, gecenin serinliğinde, nefes almak, çağlayan seyretmek için mezardan çıkan bir hortlak hissi veriyor!" (s.108).

Hanife'nin bilincinde korku, ölüm ve kanın simgesi olan Kanlıkaya, Şaban'ın, Mürsel tarafından burada uçuruma atılarak öldürülmesiyle kapalı-dar mekâna dönüşür.

Romanda genel olarak İstanbul ve bazı semtleri de kapalı dar mekândır. Galata rıhtımı, Tophane arkasındaki garajın yanındaki ev, Galata yolundaki karakol kirli ilişkilerin yaşandığı yerdir. Anadolu'dan İstanbul'a kayan mekân olgusu, Hanife'nin bilincinde anlamsız yozlaşan ilişkilerin yaşandığı yer olarak görülür.

Mürsel'in, Halim ile birlikte Hanife'yi getirdiği Tophane garajı arkasındaki ev, kapalı ve dar mekânların en korkunç olanıdır. Hanife, evin pisliği ve havasızlığını içine adım atar atmaz hisseder. Hanife'nin bilinçaltında bastırdığı korkuların dışarıya sızdığı bu ev, onun acılarının, ezilmişliğinin mekânı olur. İstanbul'un göbeğinde Hanife'nin yalnızlık korkusu çektiği bu ev, onun belirsiz hayat akışının acılarını da içinde taşır.

"İstanbul göbeğinde bile yalnızlık, korku… Hep duman içinde bir gelecek…" (s.128). Hayatın karmaşası ve kişinin kendini insan yığınında yalnız hissetmesi, mekân ve içinde yaşayan insanlarla ontolojik bakımdan ilişki kuramamanın sonucudur.

Zira Hanife bu evde Mürsel'in tiranlaşan kişiliğinin saldırılarına açık, korkuları ile baş başadır. Mekânın Hanife'nin üzerine abanması, onun nefes almasına izin vermez. Mürsel'in evin kapısını kilitleyerek Hanife'yi eve hapsetmesi, evin içtenlik anlamlarını siler, onu nefes alınmayan korkunç yere dönüştürür.

"Hanife önce kapıyı sarstı, sonra olanca gücüyle pencereyi açmağa çalıştı. Havasızlığın verdiği sıkıntı karşısında artık Mürsel'in buyruğu bile hiçe inmişti. Fakat o kadar sıkı kapanmış, o kadar ağırdı ki, bir türlü kımıldatamıyordu. Sonunda, hava girebilecek kadar bir aralık belirince burnunu dayadı, hayat suyu içer gibi havayı kokladı…" (s.129).

Hanife'nin nefes almasına izin vermeyen bu ev, simgesel anlamda Mürsel'in, Hanife üzerindeki baskısını simgeler. Bu ev, her fırsatta Hanife'yi döven ona kendi isteği ile kaçtığını ezberletmeye çalışan Mürsel'in sınırlayıcı ve baskıcı kimliğinin mekânsal düzlemidir. Zira Mürsel bu evde Hanife'ye işkence eder. Onun elini ayağını arkadaşlarına tutturarak ağzına rakı döker. Hanife için burası korku ve zulmün mekânıdır.

Romanda kapalı-dar mekân, anlatı kişilerinin psikolojik durumlarına göre derinlik kazanır. Anadolu'nun bir köyünde başlayan roman, Hanife'nin Dereköyü'ndeki acılarının İstanbul'a taşınmasıyla içinden çıkılmaz hale getirir. Romanda insanın korku ve acıları, mekânları dinamik anlamda karanlığa dönüştürür.

2.3.5.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

'Döner Ayna' romanında; İzmir, Samananbarı Köyü, Alpiköyü, Hamit Hakan'ın evi, Altın Palas ve Hıfzı Demirbaş'ın evi açık-geniş mekândır.

İzmir'deki bu ev, Hanife'nin bilincinde hep güzel başlangıçları ifade eder, onun her zor durumda anımsadığı bir içtenlik mekânıdır. Zira Ziba kadın, bu evde Hanife'ye annesinin göstermediği ilgi ve alakayı gösterir. Bu açıdan İzmir, Hanife için çocukluk anılarında hep güzel günler olarak anımsanır.

"Ziba kadının İzmir'de, bir bahçe ortasında iki katlı bir evi vardı. Ayrı bir merdivenle çıkılan ikinci katta kiracılar oturuyorlardı… İlk yıllar tamamen olaysız geçti, kimse ona ne piç dedi, ne de fena muamele etti." (s.30).

Hanife'nin bilincinde hep güzel başlangıçları ifade eder İzmir'deki bu ev, onun her zor durumda anımsadığı bir içtenlik mekânıdır. Zira Ziba kadın bu evde Hanife'ye annesinin göstermediği ilgi ve alakayı ona gösterir. Bu açıdan İzmir, Hanife için çocukluk anılarında hep güzel günler olarak anımsanır.

Romanda Hanife'nin babası Hacı Murat'ın kendisini resmen kızı olarak mahkemede kabul edip kendisine varis seçmesi, Hanife'nin mekânsal düzlemde de yer değiştirmesini sağlar. Babasının Samananbarı'ndaki büyük evine taşınan ve burada altı yıl mutlu bir hayat süren Hanife, gençlik yıllarının cenneti olarak nitelediği Samananbarı Köyü'nü huzurun ve mutluluğun mekânı olarak görür.

"*Fakat fakat Samananbarı denilen cennete bir daha girse..."* (s. 104-105)

Hanife'nin Samananbarı'ndaki babası Hacı Murat'ın evi, onun özgürlüğü ve mutluluğu kavradığı en önemli açık geniş mekândır. Hanife bu evde, özgürlüğünü kavrar. Baba ve kardeş sevgisinin insana verdiği sıcaklığı ilk defa bu evde tadar.

"Samananbarı köyünün en büyük ve gösterişli evine inmişlerdi. Ortasında üstü açık kocaman bir avlunun dört tarafını ev kaplıyor ve bu avluya bakan ince koridora oda kapıları açılıyor ve avluya tahta merdivenle iniliyordu." (s.23).

Evin açık kapıları ve gösterişli yapısı, ontolojik anlamda Hanife'ye huzur verir. Dışarıya ve içeriye açılan her kapı, Hanife'nin kuşatılıp baskı altına alınan benliğinin, dışa doğru genişleyip hayata katılmasını simgeler. Bu yüzden Hanife, Mürsel'in kendisini kaçırdığında hep bu güzel evin huzur veren yapısına tekrardan kavuşmayı arzular.

Hanife'nin kendini güvende hissettiği Alpinköyü de açık-geniş mekândır. Tarık Hamsi'nin evinin bulunduğu bu köy, Hanife'ye mutluluk verirken, ona hayatı zehir eden Mürsel'e korku verir. Tarık Hamsi'nin, sıcak, samimi ve yardım sever kişiliğinin mekâna sinmesi, kendi içtenliğinden koparılmış Hanife için bir sığınak olur. Nitekim bu yüzden Tarık Hamsi'nin annesi ile kaldığı bu köy ve evleri, Karadeniz insanının mekâna kattığı olumlu bir ruh ile buraya gelen insanları kucaklar.

Romanda İstanbul'un bazı noktaları da açık ve geniş mekân olarak ele alınır. İstanbul'daki açık mekânlar, Haliç Köprüsü ve civarı, Hıfzı Demirbaş'ın evi, Sinekli Bakkal ve Şükrü Şaşmaz'ın evi olan Altın Palas'tır.

Romanda Haliç Köprüsü civarı Hanife'nin İstanbul'un gerçek anlamda güzelliğini olduğunu kavradığı ilk yerdir.

"Sonunda Köprü! Burada Hanife'ye cehennemi dolaştıktan sonra cennete uğrayan bir yolcunun duygusu geldi. Sağda ışıklar, solda ışıklar… Haliç'in yeşil suları üstünden açık mavi denize akıp gidiyorlar." (s.146).

İstanbul'un arka sokaklarından uzaklaşarak, İstanbul'un cenneti anımsatan yüzü ile karşı karşıya gelen Hanife, bu karşılaşma sonrasında *"geleceği ancak İstanbul'un Döner Aynasında"* (s.146) göreceğini anlar.

İstanbul'un "Döner Aynası", zengin ile fakir, güzellik ve çirkinliği bir bir Hanife'nin bilincinde yer edinmesini sağlar. Böylece Hanife yeniden kendi benliğini kurara ve keşfeder. Hanife'nin gerçek İstanbul ile karşılaşması onun bilişsel anlamda uyanmasını imler. Şükrü Şaşmaz ve Hıfzı Demirbaş'ın evinde hizmetçi olarak çalıştığı yıllar, onun bilinçlenerek hayata katıldığı yıllardır. Özellik Hıfzı Demirbaş'ın evi onun için yeni başlangıçların mekânı olur.

Hanife'nin 1945 yılında geldiği ve dört yıl yaşadığı İstanbul, onun kadın kimliğini kavradığı, bilişsel anlamda kendini geliştirdiği bir yerdir. Yazar, Hanife'yi İstanbul'a getirerek onun toplumsal ve cinsel kimliği kavramasını sağlar. Yazar'ın diğer romanlarında da olduğu gibi bu romanında da İstanbul, aydınlanmanın kendini keşfetmenin mekânı olur.

2.3.5.7. Şahıs Kadrosu

2.3.5.7.1. Başkişi

'Döner Ayna'nın başkişisi, Hacı Murat'ın kızı Hanife'dir. Romanda Hanife, olayların merkez gücüdür. Anlatıcı, Hanife'nin kişiliğini ve yaşadığı değişim ve dönüşümleri, kahramanın hayat sahnesinde yaptığı kişisel yolculukla ele alır.

Hanife, babası Hacı Murat'ın işlediği bir günah sonucunda, Dereköyü'nde annesi ile tek başına bırakılır. Sömürgeci kişiliği ile Hacı Murat'ın Samananbarı çevresindeki kadın ve genç kızların hayatını karartması ve bunun sonucunda dünyaya gelen Hanife,

alınyazısının kötü yazgısını köyde "piç" damgası yiyerek öder. Dereköyü'nde babasızlık ve annesinin kendini düşman görmesiyle kötü bir çocukluk geçiren Hanife, anne özlemini ve korkusunu bilinçaltında barındırır. Köy kadınlarının Hanife'nin annesine "kahpe" diye bağırmaları, Hanife'nin annesinin "kahpe" damgası olarak Hanife'nin sebep olarak görmesiyle anne sevgisinden yoksun büyür.

"Anası onu sevmezdi. Belki bu köyde gördüğü kaba muamelesinin aşağılamanın canlı nedeni Hanife olduğu içindi. Hanife nedenini bilmeden hayatının ilk yıllarını bu kuru sevgisiz ev hayatına borçlu idi." (s.28).

Hanife'nin kötü geçen çocukluğu onun Hacı Murat'ın "piç" olarak anılıp annesi "kahpe" damgası yemesiyle kötü bir anıya dönüşür. Nitekim Hanife, Ziba kadın tarafından evlatlık edildikten sonra bu acıyı içinde hep duyumsar. Hanife'nin Hacı Murat'ın onu kızı olarak resmi makamlarca kabul edip, "piç"likten kurtulması ona Samananbarı'nda yeni bir hayat sunar. Lakin Samananbarı'na gelirken tanıştığı ve kavga ettiği Mürsel, Hanife'nin alınyazısının değişmez bir yazgısı olarak onu takip etmesine neden olur. Mürsel'in Hanife ile kavga ettikten sonra Kantarcı Kamil ve Hanife tarafından çok kötü bir şekilde dövülmesi, Mürsel'in, Hanife ve Hacı Murat'tan intikam alma duygusunu körükler. İntikam duygusu Hanife'nin babasının evinde kaldığı altı yıl içinde karanlık talih gibi onu kuşatmasına neden olur. Hanife'nin genç bir kız olup, Mustafa adında bir erkeğe aşık olması ve Mustafa'nın Hanife'yle evlenmek istemesi, başkişinin annesi gibi "kahpe" olma korkusu yüzünden olumsuz sonuçlanır. Zira Hanife, annesinin kötü yazgısının kendi yazgısına dönüşmesinden çok korkar. Ancak İsmail ile evleneceği gün Mürsel tarafından kaçırılıp Mürsel'in "kahpesi" olması, insanın tevarüs eden talihini yenemediğini gösterir. Hanife'nin bilinçaltında annesi gibi olma korkusu, Mürsel'in tiran bir yüz olarak onu kaçırıp ırzına geçmesiyle, insan ne kadar kendi kaderinden kaçarsa kaçsın mutlak bir gün bu kaderle yüzleşeceğini kavrar.

"Hanife'nin kafasında bir yıldırım inmiş gibi… İşte alnın karayazısı bu! Çiftlikte hayat aynasına vurup geçen mutlu günler birer serap, gerçekten bu… Bundan kurtuluş yok… Mürsel'in kahpesi olmak alınyazısı." (s.93).

Hanife'nin alınyazısının kötü yazgısı olan Mürsel'in, onu iğfal ederek dövüp sövmesi, Anadolu kadınının yaşam mücadelesinin yozlaşan ataerkil yaşam içinde çıkmazlarını gösterir. Kadınların kaçırılarak sömürülmesi, hatta aşağılık bir varlık olarak görülüp horlanması Hanife'nin kimliğinde ele alınır.

Mürsel'in Hanife'yi İstanbul'a kaçırmak için dağa kaldırması ve yolculuk esnasında onun benliğini silerek, benlik bilincinin yitmesine neden olması, kadının kimlik sorunsalını

ortaya koyar. Hanife'nin ismini Huriye olarak değiştiren Mürsel, Hanife'nin kimliğine, kişiliği ve benliğine de tecavüz eder. Parçalanmış bir benlik olarak İstanbul'a gelen Hanife, kalabalıklaşan insan yığını içinde yitip gider. Onun İstanbul'da yalnızlık korkusu çekmesi bireysel bilincinin tahrip olmasındandır. Toplumsal anlamda kendi kimliği kavrayamayan Hanife, kendi bireysel benliği ile her karşı karşıya gelişinde korkar. Çünkü *"Bireysel bilinç, kopukluk ve düşmanlık demektir."* (Jung, 1997: 45). Bu yüzden Hanife kendi benliğinden yoksundur hatta onunla yüzleşmekten korkar.

"İçindeki o meçhul şeyden o niteliğini bilmediği "Ben" denilen şeyle yalnız kalmak onu çileden çıkarmıştı." (s.136).

Hanife'nin "Ben"lik karmaşası, bireyselleşme sürecinde kahramanın kendini ve görevini kavramadığını gösterir. Bu yüzden Mürsel'in her dediğini yapan bir robota dönüşür. Karakolda yapılan sorgulamada *"— Mürsel 'i seviyorum ben onun peşine düştüm."* (s.145) diyerek benliğinin uyku halinde olduğunu, korkuları tarafından çepeçevre sarıldığını belirtir. Hanife'nin korkusu, "Ben"i bilinçsizliğinden ve toplumsal anlamada yetersiz hayat algısından kaynaklanır.

Romanda Hanife, tevarüs eden annesinin kara talihini kendisinde acı bir dönem olarak anımsar ve kaderine boyun eğerek Mürsel'in kahpesi olur. Ancak anlatıcı, Hanife'nin temiz ve saf kişiliğini Mürsel gibi köstekleşmiş kişinin elinden kurtarma taraftarıdır. Bu yüzden Hanife 1945 yılında geldiği İstanbul'da aç gürlerine rağmen büyük bir değişim yaşar. Bu değişim etrafındaki insanlar ve Mürsel'den iltifat görür. Romanın sonunda kötü talihini Bilal Balkan ile evlenerek yenen Hanife, temiz ve dürüst Anadolu kadınının bir içtenlik imgesi olarak görülmesini sağlar.

Yazar, Hanife'nin hayat serüveni, anne ve babasız dünyaya gelen çocukların ıstıraplarını, annesinin kötü talihini tevarüs eder bir yargısını olarak duyumsamaları olarak görür.

2.3.5.7.2. Norm Karakterler

'Döner Ayna' romanında, Hanife'nin kardeşi Hasan, Satı Nine, Demirbaş ailesi, Şem'ullah Gündüz, Bilal Balkan, Tarık Hamsi, Hasan, Ayşe ve Fatma norm karakterdir.

Romanda Hacı Murat'ın küçük oğlu Hasan da norm bir karakterdir. Hanife'yi bir ağabey olarak hemen benimseyen Hasan, onu korur, kollar ve Samananbarı'ndaki insanları tanımasına yardımcı olur. Hasan, romanda yeni nesil Anadolu erkeğini temsil eder. Köylünün sevdiği Hasan, babasının ağa olmasından ziyade kendi kişiliğinde taşıdığı olumlu meziyetlerden dolayı sevilir.

"Sokak ortasında durup Hasan'la konuşan kadınların tavrından oğlanın köyde sırf ağa olduğu için değil, kendi ahlakı ve bilgisinden ötürü sevildiği anlaşılıyordu. Birçoğu hasta inekleriyle ilgili sorular soruyorlar akıl danışıyorlardı."(s.33).

Köy halkına yardımcı olan Hasan, akıllı, temiz ve saf kişiliği bozulmamış yeni nesil Anadolu kimliğini yansıtır.

*"Hasan kısmen radyodan ve popüler yayımlardan, kısmen de deneme ile kendi kendine yetişen bir nevi baytar oluyordu."(*s.58)

Bu yüzden Hanife Hasan'a karşı büyük bir sevgi besler ve ona Hasancık diye seslenir. Romanda Hacı Murat, oğlu Hasan'ı kullanarak köylünün üzerinde güç oluşturmaya çalışır. Hasan'ın hayvanlar hakkındaki bilgisi ve hayvan sevgisi köy halkının onu sahiplenmesini sağlar.

*"Köy halkı Hasan'ı adeta o kadar doğaüstü bir güç görüyordu ki, değil hayvanlar, hatta kendi hastalıkları için de ondan akıl danışıyorlardı."(*s.59).

Hasan'ın insan ve hayvan sevgisi Hanife'nin kişiliğini büyülemiş bu yüzden Hasan'ı kendine yakın hissetmiştir.

Satı Nine, Hacı Murat'ın annesi, Hanife'nin büyük annesidir. Hacı Murat'ın evinde, en çok itibar gören tek kadındır. Yaşı yetmişler civarında olan Satı Nine, çocukların eteğine sığındığı köylüler tarafından sevilen, sayılan bir kadındır.*"Köylüler ona hem biraz korku, hem de hayranlık ve güvenle bağlı idi. Ondan söz ederken: "Satı Nine bin yaşında" delerdi. Hanife'nin keskin gözleri ondan korkmak mı, yoksa kötü günlerde ona sığınmak mı gerektiğini kestiremedi. Haklıydı; çünkü Satı Nine hesaba gelmeyen, köylülerin kafa gönüllerinde ne varsa bilen"* (s.26)bir kadındır.

Satı Nine, Anadolu'da erkeklerin annesine gösterdikleri saygının ortaya konmasında simge bir örnektir. Annelerini koruyan ve kollayan erkekler, kendi eşlerinin anne ve kadın olduklarını unutarak onları hor görmeleri, Satı Nine'nin güçleri kimliğinde ele alınır. Zira Hacı Murat, sadece onun Satı Nine'nin sözünü dinler.

Hanife'nin İstanbul'da tanıştığı Hıfzı Demirbaş ve karısı Saffet Demirbaş'ın yeğenleri Ayşe ile Fatma da norm karakterlerdir. Hıfzı Demirbaş ve ailesi, Hanife'nin İstanbul'da yaşadığı olumlu değişim ve dönüşümde büyük bir katkı sağlar. Zira Hanife Demirbaşların evinde kendi toplumsal kimliği ve cinsiyetinin rolünü kavrar.

Hıfzı Demirbaş, Abdülhamit devrinde yetişmiş yüksek bir memurdur. Dıştan silik bir karaktere sahip olsa da Meşrutiyet devrinde makam ve şöhret için asla dalkavukluk etmemiş idealist biridir. Özellikle karısı Saffet Demirbaş, dönemin önemli ailelerinden olup gereklerine bağlı bir İstanbul hanımefendisidir.

"Karısı o zaman Sinekli Bakkal'da oturan, devrin meşhur Zaptiye Nazırı Selim Paşa'nın uzak akrabalarından, bütün anlamıyla eski İstanbullu tipi bir ev hanımdır. Selim Paşa'nın konağına sadece bayramlarda giderlerdi." (s.167).

Bu yönüyle Demirbaşlar ailesi romanda geçmişin simgesi, hürriyet, özgürlük ve kendiliğin simgesidir. Zira Demirbaş eskiden beri hürriyet, adalet müsavat diye istibdadı yıkmak isteyenlere karşı ilgi duyan yeniliğe açık özgürlükçü bir kişiliğe sahiptir. Bu yüzden Hanife Hıfzı Demirbaş'ın evinde kendini mutlu ve önemli bir kişi olarak anlamlandırır. Saffet Demirbaş'ın ölen kız kardeşinin kızlarına bakıp onların yeni nesil bilinçli bir kadın olarak yetişmesine katkı sağlaması geçmişin bilgi ve görgüsünü geleceğe olumlu yönde taşıdığını gösterir. Evin kızlarından Ayşe Edebiyat Fakültesi'nin İngiliz Filoloji Bölümünden mezun olmuştur. Daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde okula devam eden Ayşe, yeni nesil, bilinçli ve eğitimli Türk kızını simgeler. Güzel Sanatlar üzerine doktora yapan Ayşe, Hanife'ye çok sıcak davranır. Hatta onun yüzünü ilk görüşünde şaşırır.

"—A… Ne güzel yüzü var, teyze! Nereden buldun bu İtalyan Rönesans yüzlü kadını… Ben vallahi onun resmini yaparım…" (s.170).

Halide Edip Adıvar'ın romanlarında resim ile uğraşan ikinci eğitimcileri olan Ayşe 'Son Eseri' romanındaki Kamuran'ı andırır. Ancak Ayşe, Kamuran'ın aksine hayata bağlı, hayattan ne istediğini bilen, kendi benliğini ve kimliğini kavramış bir genç kadındır. Ayşe, Hanife'nin portresini çizip bu yüzün meşhur olmasını sağlar. Nitekim Şem'ullah Gündüz'ün Hanife'yi Sinekli Bakkal sokağında yaşayan Rabia benzetir. Bu noktada Hanife, Ayşe'nin özverisi ile bireysel anlamda, toplum içinde ideal bir kimlik üstlenir. Romanın sonunda Ayşe, sevgilisi Erdoğan'a yazdığı mektupta yaşanan olayları özetler.

En önemli norm karakterlerden bir diğeri de Bilal Balkan'dır. Aslen Balkan'lı olmayan Bilal Balkan, 1908'den sonra hayli önemli mevkilere gelmiş, ihtilal hareketlerine karışmış adı gazetelerde çıkmış biridir. Ateşli bir karakter olan Bilal, *"İstiklal Harbi'nde de silah kaçırmak işlerinde hayli faal, aynı zamanda da tehlikeli görevler almıştı. İçindeki ilk İttihatçı grubunun ateşi hiçbir zaman sönmemiştir."*(s.167).

Gençliğinde oldukça girişken ve ateşli bir ruha sahip olan Bilal, emekli maaşı almakta ve Selim Paşa'nın yalısında yaşamaktadır. 1945 yılında Demokrat Parti çevresinde çalışma yapan Bilal, Demirbaşların evinde temizlik yapan Hanife'ye aşık olur. Hanife'ye evlenme kararını bildiren Bilal, Hanife'nin Mürsel'den korkmaması gerektiğini, Mürsel'in kahpesi olarak yaşamasının çok onursuz bir davranış olduğunu belirtir. Romanın sonuna doğru Mürsel, Kastamonu'da bir adamı öldürerek ortadan kaybolur. Bu olaydan sonra ortaya çıkan Şaban cinayeti sorgulamasında bilincini yitiren Hanife, Bilal yardımılarıyla

tekrardan düzelir. Bilal'i kurtarıcısı olarak gören Hanife Bilal'in eblilik teklifini kabul ederek yaşantısını değiştirir.

Hanfe'nin hizmetli olarak çalıştığı evdeki Ayşe'nin sevgilisi Erdoğan'ın dayısı Şem'ullah Gündüz de norm karakterdir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olarak görev yapan Şem'ullah Gündüz, Peregrini ve Vehbi Dede'nin de öğrencisidir. Ayşe'nin yaptığı Hanife'nin portresin görünce bu yüzü "Monna Lisa" ya benzetir. Şem'ullah Gündüz gerçek anlamda bir Cumhuriyet aydınıdır. Demokrasinin hürriyet olmadan bir anlam ifade etmeyeceğini düşünen Şem'ullah Gündüz, aklın önemli olduğu kadar insan ruhunun da önemli olduğunu söylüyor. Batı'nın bedeni tedavi ederken ruhu unuttuğunu dile getiren Şem'ullah Gündüz, psikoterapi ve psikanaliz gibi ilimlerin kişilerin bilinçaltındaki korkuları ve hastalıkları ortaya döktüğü ancak bunların tedavisi için bir yöntem geliştirmediğini belirtir.

2.3.5.2.3. Kart Karakterler

Mürsel, Şaban, Hacı Murat, Huriye, Salim, Halim, Sürurî Sırrım ve Hanife'nin annesi kart karakterlerdir.

Mürsel, Halide Edip Adıvar'ın romanlarındaki en güçlü ve canlı kart karakterlerden biridir. Mürsel'in intikam arzusu ve kıskançlıkları romanda Mürsel'in karanlık bir güç olarak ülkeci değerler dünyasını tahrip etmesine neden olur.

Mürsel'in intikam ateşi ile yanan acımasız kişiliği, Katırcı Kamil ile Hanife'nin kulübe önünde onu feci bir şekilde dövmesi sonrasında uyanır. Hanife'yi Hacı Murat'ın kızı olduğu için kıskanan ve onu saçından tutarak sürükleyen Mürsel, Kamil ve Hanife'den yediği dayak sonrasında içindeki olumsuz "öteki" uyandırır.

"Bu acı olay oğlanı birden bire yetişmiş, bir erkek yapmıştı. Hanife'nin bacağını çimdiklemiyor, yemişini yemiyordu. Fakat ona öyle sinsi sinsi bakıyordu ki kız belki eskisinden daha fazla korkutuyordu." (s.23).

Mürsel'in yediği dayak yüzünden intikam alama arzusu, onun bilinçaltında bastırdığı, ağalık düzenine de bir başkaldırıyı doğurur. Romanda intikamını almak için Huriye ile evlenerek iktidar sahibi olan Mürsel, Hanife'nin İsmail ile evleneceği gün onu kaçırarak iğfal edip içindeki intikam arzusu ile Huriye'ye işkence yapar.

"Hanife, o vahşet yolunda ikinci akşam kurdukları çadırın altında Mürsel'in kahpesi oldu. Mürsel, çılgın bir aşık mı, yoksa yakaladığı avı pençeleri arasında parçalayıp ezen bir kaplan mıydı?...Evet, Mürsel bir tımarhane kaçkını…Cehennemden çıkmış bir zebani…" (s.95-96).

Mürsel'in cehennemleşen yüzü, Hanife'nin bedenine acı verdiği gibi annesinin alınyazısını Hanife'ye 'kahpe' olarak tatmasına neden olur. Mürsel'in İstanbul'da Hanife'yi

hizmetçiliğe vererek sömürmesi, şeytanlaşan ifrit kişiliğin bir başka boyutudur. Romanda Mürsel, yıkıcı, sömürücü, kinci cehennemleşen bir yüz olarak belirir.

Hanife'nin babası Hacı Murat da kart karakterdir. Samananbarı'nın zengin ağalarından olan Hacı Murat, insan ve afyon kaçakçılığı ile uğraşan, haksız yere insanların malına el koyan zengin ağa sınıfı temsil eder. Hanife'nin annesi gibi sayısız kadından "piçi" çocuğu olan Hacı Murat, çıvar köylü ve kadınları sömüren bir tiptir. Oğlu Hasan ile Macit'in köylü üzerindeki olumlu etkisi kendi çıkarları uğruna kullanmaktan geri durmayan Hacı Murat, insani değerlere ötekileşmiş soysuz bir kişiliktir.

Arapça okuyup yazan Hacı Murat, dini de kendi çıkarları için kullanmaktan geri durmayan halkın dini duygularını sömüren yozlaşmış bir din istismarcısıdır. Kadını bir cinsel meta olarak düşünen Hacı Murat, İsmail Ağa'nın kızı Huriye'nin duygularıyla da oynamaktan da geri durmaz. Bu yüzden Huriye, Hacı Murat'tan intikamı, Hanife'yi kaçırarak alır.

Mürsel ile evlenerek, intikam ve kıskançlık duyguları besleyen Huriye, Hacı Murat'ın oğlu Macit ile evlenmek istese de bunu başaramaz. Daha sonra Hacı Murat'ın kendisini kandırması ile onunla yatıp kollama başlar. Ancak Hacı Murat'ın Hanife geldikten sonra değişmesi ve medeni kanunu kullanarak iki kadınla evleneceğini söylemesi üzerine Hanife, Hacı Murat'a düşman olur. Mürsel'in Hanife'yi kaçırarak onu "kahpe" yapmasına yardımcı olur. Roman "öteki" ve şeytan kadın tipi simgeler.

Şaban da kart karakterlerden biridir. Mürsel'in Hanife'yi kaçırmasına yardımcı Şaban, Mürsel'in tek başına Hanife'ye sahip olmasını ve Hanife'nin her ikisinin de kahpesi olması gerektiğini belirterek ne kadar yozlaşmış bir kimliğe sahip olduğunu gösterir.

Romanda devlet memurlarının ötekileşmiş yüzünü simgeleyen İzmit eski komiseri Sürurî Sırrım, insan kaçakçılığı, afyon, rüşvet ve daha birçok yozlaşmış ilişkinin içindedir. Bu yolla kazandığı paraları oğlunu Avrupa'da okutan ve mal mülk sahibi olan Sürurî Sırrım, yozlaşan devlet memurlarını simgeler. Zira Hanife'nin Şükrü Şaşmaz'ın evine hizmetçi olarak girmesinin arkasında Sürurî Sırrım'ın politik çıkarları vardır.

Romanda kart karakterler başkişinin olumlu yönde değişip dönüşmesine mani olan kişilerdir. İnsani yönleri gelişmemiş olan bu kişiler ahlaki normlara karşı da savaş açar.

2.3.5.7.4. Fon Karakterler

'Döner Ayna' romanında başkişi Hanife'nin içinde bulunduğu sosyal ortamın olumlu yönde kurulmasını sağlayan; Ziba kadın, Hamide Hala, Hacı Murat'ın eşi Elif, Mustafa, Katırcı Kamil, kız güzeli Yusuf, Şükrü Şaşmaz'ın ailesi, Fatma, Galata yolunda bulunan karakoldaki komiser ve polisler, İsmail, Peregrini, Vehbi Dede, Rabia ve

Erdoğan'dır. Bu kişiler başkişinin kendini gerçekleştirmesi için çalışan ve ülkü değerler dünyasında yer alan kişilerdir.

Ziba kadın, Hanife'nin çocukken yanında kaldığı ve ondan birçok şeyi öğrendiği İzmirli bir kadındır.

Tarık Hamsi de fon karakterdir. Tarık Hamsi iyi niyetli yardım sever bir Karadenizlidir. Dürüst ve saf Anadolu köylüsünü simgeler. Hamide Hala ise Mürsel'in Hanife'yi köyden İstanbul'a kaçarken rastladığı Karadenizli Tarık Hamsi'nin annesidir. Kadının güçlü ve özgüvene sahip olmasını düşünür.

Hacı Murat'ın eşi Elif, Hanife eve gelince ona iyi davranır ve hatta kendi çocuklarından ayırt etmez. Fatma ise Hıfzı Demirbaş'ın karısının ölen kardeşinin ikizlerinden biridir. İstanbul'da yetişen yeni nesil okumuş aydın kesimi simgeler. Felsefe bölümünde okur ve hayatın değişim ve dönüşümlerini ortaya koymaya çalışır.

Romanda olumsuz kimlikleri ile karşıt gücün ortaya çıkmasına yardımcı olan olumsuz karakterdeki fon karakter ise "Macit, Nazire, Emine, Halim, Salim, Saniye ve Leman'dır.

Macit, Hacı Murat'ın büyük oğludur. Okumuş aydın bir kişidir. İzmirli bir kızı köye getirerek, evlenir. Romanda dürüst görünse de özünde babasının işlerine ortaktır.

Nazire, Mürsel'in İstanbul'daki arkadaşı Salim'in hizmetli metresidir. Salim'in kendisine olan duygularını sömüren ve çalıştığı zengin evin kadınlarını üzen, bir kadındır.

Halim, Mürsel'in fırında çalışan arkadaşı, Emine'nin sevgilisidir. Mürsel, Hanife'yi İstanbul'a getirince ev konusunda ondan yardım olır. Halim, Mürsel'in Hanife'ye yaptığı zulmü çok yakından görse de Hanife'nin kurtulmasına yardımcı olmaz Hatta Mürsel'in Hanife'ye zorla rakı içirmesinde ona yardımcı olur.

Leman, Hanife'nin İstanbul'da ağlarına düşürdüğü ikinci kadındır. Mürsel'in Hanife ile yaşadığını bile bile evine gelir. Hatta evine gelmekle kalmaz, Hanife'nin yatağını alır. Mürsel'in aynı yatakta iki kadınla ahlaksız bir şekilde yatmasına neden olur.

Romanda belirli temaların ortaya çıkmasında ve başkişinin yaşadığı sosyal ortamın somut bir şekilde ortaya çıkmasına yardımcı olan fon karakterler, kendi kimliklerini kurmaktan çok başkalarına hizmet etmeyi amaç edinir.

2.3.5.8. İzleksel Kurgu

'Döner Ayna' romanında dramatik aksiyonun doğması ve entrik kurgunun oluşmasına katkı sağlayan değerler aşağıdaki "KORA" şemasındaki gibi sınıflanır.

	Tematik Güç/Ülküdeğerler	**Karşıt Güç/ Karşıdeğer**
Kişiler Düzeyinde	*Hanife, Hasan, Bilal Balkan, Hıfzı Demirbaş ve Ailesi, Satı Nine, Tarık Hamsi.*	*Mürsel, Huriye, Şaban, Süruri Sırrım, Halim, Nazire, Emine.*
Kavramlar Düzeyinde	*Sevgi/Aşk, Din, Millî Bilinç, Benlik Bilinci, İdeal Kadın, Evlilik, Bağlılık, Fedakârlık, Kadın, Ahlaki Değerler.*	*İntikam, Nefret, Kin, Yabancılaşma, Yozlaşma, Nikâhsız Evlilik, Sosyal Adaletsizlik, Toplumsal Çürüme, Kimlik Yitimi, Cinsellik, Yanlış modernleşme Algısı.*
Simgeler Düzeyinde	*Anne, Haliç, Türkü, Döner Ayna, Anadolu, Samananbarı, Alpinköyü.*	*Kahpe, Piç, Kanlıkaya, Rakı, İstanbul, Galata.*

Tablo–16: *Döner Ayna'ya yansıyan intikam ve ötesi.*

2.3.5.8.1. Dönem Kadınlarının Tevarüs Eden Yazgısı: Kahpe Damgası

'Döner Ayna' romanında alınyazısı ve kader inancı önemli bir yere sahiptir. Hanife'nin en büyük korkusu annesi gibi "kahpe" damgasını yemektir. Babası Hacı Murat'ın Hanife'nin annesini zorla elde edip onu iğfal etikte sonra tek başına kaderine terk etmesi, yozlaşan sistem içerisinde kadının umarsızca sömürüldüğünü gösterir. Anadolu kadınının erkekler tarafından sömürülmesi, bu sistemin içinde yetişen Hanife gibi genç kızların "kahpe'' olma korkusunu da beraberinde getirir. Hanife, bir kadın olarak, annesinin kötü yazgısından kurtulmak istemesi, kaderin karşı konulmaz akışı içinde çaresizce direnmesine neden olur. Yazar, anne gibi olma korkusunu ve annenin yazgısını çocuklarına bir miras olarak bırakması durumuna, Hanife'nin kötü yazgısını ele alarak eleştirir. Hanife'nin hayatta en büyük korkusu annesi gibi "kahpe" olma korkusudur ve bu korku karanlık bir gölge gibi onu takip eder. *"Eserde bilinçaltında annesi gibi "kahpe" olma korkusu taşıyan bir genç kız"* (Bekiroğlu, 1999: 79) bu korkuyla romanda kaçınılmaz bir gerçek olarak yüz yüze gelir. Kişi korkularından ne kadar kaçsa da tevarüs eden yazgı, sanki genetik bir miras gibi eninde sonunda onun karşına çıkar. Hanife bu yazgının kötü sonuçlarını ta küçük bir çocuk iken duyumsar. Annesinin kendini bir düşman gibi görmesinin nedeni, Hanife'yi babasız bir "piç" olarak dünyaya getirmesi yatar. Anne kendi kaderinin kızında tevarüs edeceğini sezerek, sıradanlaşan yozlaşmış yaşam içinde debelenir ve her debelenişinde kızına öteki olur. Oysa anne, kişinin ilk sığınağı ve ilk barınağıdır. Hanife'nin bu barınaktan kovulup düşman görünmesi, annesinin "kahpe" damgasını yemesinden ötürüdür

"Ona köyün "piç" demesi gücüne gitmez, çünkü sadece babasız çocuklara değil, her küçük çocuğa "piç" demek bir söz gelişinden başka bir şey değildir. Bunun anasını

neden çileden çıkardığını pek küçük iken kavrayamamıştı. Köylü kadınlar, hatta çapkınlar anasına sataşacakları zaman Hanife'ye bakarak "piç" derlerdi. Bunu anasında yüz bulmayan erkekler özellikle birkaç kez "piçi Hacı Murat'tan peydahlarken burnun bu kadar havada değildi" derler; kocalarını kıskanan kadınlar: ''köyümüzü piçlerle doldurmaya kalkma kahpe!" diye bağırırlardı." (s.28-29).

Hanife'nin, annesi gibi kahpe olma korkusu, annenin kendi eksikliğini Hanife'ye yansıtması sonucunda büyük bir baskıya dönüşür. Hanife'nin alınyazısına boyun eğmesi, veya annesinin kötü kaderinin kendisinde tecelli etmesi, onun Samananbarı köyüne gitmek için yola çıkmasıyla başlar.

"Alınyazısına baş eğerek kafası omuzlarının arasında kısılmış, koltuğunda heybe, Kamil'in peşine düşmüştü."(s.13).

Yazar, alınyazısının insanı kendi kaderine sürüklediğini ne kadar korksa da insanın bunu yaşayacağımızı belirtir. Hanife de kötü yazgısının peşine düşer. Yazar, Hanife'nin annesinde kendisine tevarüs eden yazgıyı, Macit ile Hasan'ın onu sinemaya götürdükleri anda daha derinden hisseder. Hanife'nin sahneye yansıyan filimde kendi kaderini görmesi onu dehşete düşürür. Bu filimin bir sahnesinde kovboy, kızın peşine düşerek yakalar, onu saçlarından tutarak sürükler. Hanife biran için orada kendini hayal eder.

"Hanife bütün varlığı ile dönüyor, perdenin altındaki çeviri yazıları insanın alınyazısı."(s.56).

Hanife'nin annesi gibi olma korkusu onun aşkına da mani olur. Çünkü yazgıyı yenme arzusu, beraberinde yenilgileri de getirir. Mustafa'nın kendisiyle evlenme ve kaçma teklifini bu yüzden reddeder.

"*—Sus, sus… Ben kaçamam, kaçanlar hep kahpe olur, piç doğururlar… Piçler de sonra… Birden bire sesi kısıldı."*(s.75).

Hanife'nin annesi gibi "piç" doğurma korkusu onu kaçıştan men etse de Hanife ilk defa kaçma ve kahpe olma korkusunu dışa yansıtır. Ancak Mürsel'in tıpkı sinemada izlediği filmdeki gibi kendisini kaçırarak kahpe yapması, Hanife'nin kötü yazgısının kaçınılmaz bir gerçeğidir.

"Acaba herhangi bir anda, kader denilen şeyin başına bela getireceğine inandığı kadar bitmez tükenmez bir işkence zihniyeti olabilir mi?"…Mürsel'in kahpesi olmalı alınyazısı."(s.93).

Yazar, kişinin kaderi ile yüzleşmesinin dayanılmaz acısını, Hanife'nin başkaldırmadan karşı koymasıyla başka bir boyuta taşınır. Yazar, kadere ve alınyazısına inanır fakat bunu değiştirmenin de insanın elinde olduğunu bilir. Hanife'nin Mürsel'in

‘’kahpesi’’ olmasını bilinçsizce bir alınyazısı gibi kabullenmesinden dolayı, yazar, Türk kadını eşleştirir. Romanın sonunda kötü yazgısını bilişsel bir uyanışla yenerek mutlu olan Hanife, annesinden kendinde tevarüs eden kahpe olma yazgısını yener.

2.3.5.8.2. Yabancılaşma/Öteki Sorunu

Romanda yabancılaşma bireysel ve toplumsal olarak iki alanda ortaya çıkar. Bireysel yabancılaşma bireyin kendine ve kendi değerlerine yabancılaşması şeklindedir.

Hanife’nin kendi “ben”ine yabancı olması ve bilinçaltında bastırdığı korkularla karşı karşıya gelmesi, onun kendi benliğine yabancı olduğunu ortaya koyar. Yazar, kendi “ben”ine yabancı olan kişileri parçalanmış bir benlik olarak görür ve bu parçalanmışlıktan dolayı asla kendini gerçekleştiremeyeceklerini vurgular. Hanife’nin romanda benlik kurma mücadelesine girmesi, özünde kişinin kendine yabancı olduğunu gösterir. Geleneksel yapının içinde bireyin kendi “ben”i ile karşılaşmaktan korkması, toplumsal ve geleneksel kişilik rollerinin kişiye yaptığı baskının bir sonucudur. Hanife de kendi “ben”ine yabancı hatta kendi “ben”inden korkan bir kişiliğe dönüşür. Bu yüzden *“sahte benlik sistemi”* (Laing, 1993: 95) kurarak kendini korumayı amaçlayan Hanife, kendi “ben”i ile her karşılaştığında kendine yabancılaştığını kavrar.

“Benliğinin kalesi içine kapanmış”, olan Hanife, dışa kapalı, içinde taşıdığı korkuları ile bir başka kimlikle kendini var etmeye çalışır. Zira Tophane garajı arkasında evde kilitli kaldığı vakit ilk defa kendi gerçek “ben” ile yüzleşir. Bu yüzleşmede Hanife’nin -bireyin- kendi “ben”ine ne kadar öteki olduğu, başka olduğu vurgulanır.

“Kendi kendisinden korkuyordu. O zaman Hanife’de adeta kuduran bir köpeğin alametleri belirdi. İçindeki o meçhul şeyden, o niteliğini bilmediği “Ben” denilen şeyle yalnız kalmak onu çileden çıkarmıştı.” (s.136).

Hanife’nin kendi “ben”i ile karşı karşıya gelmekten kaçması, bireysel yabancılaşmanın en üst düzeyde yaşandığını gösterir. Zira *“pasif ben odaklı karakterin olumsuz kendilik algısı”* (Funk, 2007: 81) onu kendi “ben”ini inkâra kadar götürür. Hanife’nin kendi “ben”ine yabancılaşması ya da “öteki” olması onun bilinçaltındaki korkularıyla her yalnız kalışında ortaya çıkar.

Romanda bireysel yabancılaşma, Mürsel’in kimliğinde yıkıcı bir yapıya dönüşür. İntikam, nefret ve kıskançlık duygusu ile insanî değerlere yabancılaşan Mürsel, bireyin kendi varlığını nasıl karanlık bir yüze dönüştürdüğünü bize gösterir. İntikam ateşi ile kendi “ben”ini “öteki”nin yıkıcı dünyasında yok eden Mürsel, ahlakî ve insanî değeri tahrip eder. Yazar, yabancılaşma sonrasında yıkıcı kimliğe dönüşen Mürsel’in “öteki ben”i cehennemi bir yaratık olarak ele alır. Kişinin dünyada cehennemi bir yüzle insanlara saldırması, intikam almak için başkalarının bedenlerini sömürmesi, bireysel boyutta yabancılaşmanın

en kötü görüntüsüdür. Hanife'nin bedenini aç kurt gibi sömürerek ona işkence eden Mürsel, ötekileşmiş kimliği ile insanları zehirleyen bir kişidir. Yazar, bireysel yabancılaşmayı kişinin kendi "ben" i ve kendi değerlerine "öteki olması" şeklinde ele alır. Nitekim kendi "ben"ini "öteki"nin emrine vererek insanî değerlere yabancılaşan kişiler, cehennemleşen yüzler olarak insanlara acı sunar.

Toplumsal yabancılaşma, köy yaşantısının bozulması, toplumun insanî ve kendilik değerlerine yabancılaşması şeklinde ele alınır. Hanife'nin annesinin istemeden işlediği günahı "kahpe" damgasını yiyerek ödemesi, toplumsal yapının acımasızca yargılamalarının bir sonucudur.

Köydeki bozulan sosyal yaşantı, sömürülen kadın bedeni ve benliği, toplumsal yanılgıların çıkarcı kişiler elinde tahrip olmasına neden olur. Köyde kadınların kaçırılarak iğfal edilmesine toplumsal anlamda tepki gösterilmemesi, geleneksel değerlere öteki olunduğunun bir göstergesidir. Hacı Murat için söylenenler, bir iltifat bir güç gösterisi olarak kabul görüp, onun kişiliğinin yüceltilmesi, toplumsal olayların kendilik değerlerine yabancılaştığını gösterir.

"—Yok a canım! Emanetçi, ama ne emanetçi! Katırlarının dünyanın bir ucundan öbür ucuna taşıdığı eşyayı şümendiferler çekemezdi. İzmir, İzmit, Konya, Erzurum... Ta Bağdat'a kadar eşya götürür, iş yapardı. Geçtiği yerlerde bıraktığı piçlerin sayısını bizim köyün hesap hocası bile toplayamaz." (s.16).

Toplumsal algıdaki körlük, Anadolu köylüsünü bilinçsiz kimliğe –ötekine- ve insani değerlere yabancılaşmış bir insan yığınına dönüştürür. Yazar, insanların özellikle kadınların bedenlerini kullanarak toplumda üst ve güçlü sınıfa ait olan insanların yaptığı kötülüklerden dolayı ödüllendirilmesini eleştirir. Sayısız "piç" çocuğun doğmasına neden olan kişilerin toplum tarafından el üstünde tutulması toplumsal yabancılaşmanın trajik bir görüntüsüdür. Zira toplumsal yaşantı bozuldukça kendilik değerlerine ötekileşmiş insan yığınları ortaya çıkar. İstanbul'da yaşanan gayr-i ahlakî ilişkiler, insanların çıkar elde etmek için din, siyaset, politika ve devleti kullanmaktan geri durmaması toplumsal anlamda çöküşün yaşandığını gösterir. Bu açıdan romanda yabancılaşma bireysel ve toplumsal boyutu ile Türk insanı kendine ve kendilik değerlerine öteki olmasına neden olur.

2.3.5.8.3. Sosyal Adaletsizlik

Sosyal adaletin olmadığı yerde, insanî değerlerden söz etmek imkânsızdır. Yozlaşan bireylerin kendi bireysel çıkarlarını düşünerek insanları ve insanların emeklerini sömürmesi, zengin sınıfının güvenini arttırırken orta sınıfın ezilmesine, neden olur. Sosyal adaletin koruyucusu olan devlet otoritesinin zayıflığı adalet kavramının kişisel bir özerklik

kazanmasına sağlar. Özellikle zengin sınıfının iktidarında paylaştırılan adalet kavramı, fakirin iyice fakirleşmesine ve sınıflar arasındaki farkın açılmasına sebep olur.

'Döner Ayna' romanında sosyal adaletsizlik, üst tabakayı temsil eden ağa sınıfı ile köylü arasında, şehirde ise işveren ile işçi-hizmetçiler arasındaki ortaya çıktığı gibi şehirli-köylü, İstanbullu ve Anadolulu, zengin ve fakir arasındaki paylaşım sorunu sonucu olarak ortaya çıkar.

Anadolu insanı ve köylüsünün, şehirde-İstanbul'da yaşayanlara nazaran daha kötü bir yaşantı sürmesi, eğitim olanaklarının sınırlı olması, sosyal adaletsizlik kavramını toplumsal bir yaraya dönüştürür. Zira Hasan zeki ve başarılı bir genç olmasına rağmen baytar okuluna gidemez iken, Saffet Demirbaş'ın yeğeni Ayşe İstanbul'da iki fakülte bitirir bir de üzerine doktora yapar. Eğitimdeki bu eşitsizlik, Anadolu köylüsünün ezilmişliğini yansıtır.

"Hasan, kısmen radyodan ve popüler yayımlardan, kısmen deneme ile kendi kendine yetişen bir nevi baytar oluyordu." (s.58).

Hasan'ın Ayşe ve Fatma gibi iyi bir eğitim alamaması, toplumsal anlamda, sosyal dengenin bozulduğunu gösterir. Ayrıca Anadolu köylüsünün tarla ve hayvanlarla uğraşırken, İstanbul'da yaşayan kişilerin eğlenceler düzenleyip politika ile uğraşması sosyal adaletsizlik sonrasında ortaya çıkan olumsuz durumun kişilerin yaşantılarını ne kadar değiştirdiğini yansıtır.

Anadolu yaşamak için Hacı Murat gibi ağaların baskısı altında inlerken, İstanbullu zenginler, politika ve siyasetle uğraşarak ülkenin yönetiminde hak sahibi olur. Yazar, Anadolu köylüsünün yaşamak için savaş vermesini, ağalık sisteminde ölmemek için yaşamaya mecbur olmalarını sosyal adaletsizliğin bir sonuçu olarak görür. Nitekim Hacı Murat da kendi zenginliğini arttırmak için köylüye zulüm etmekten geri durmaz. Elindeki güçe güvenerek fakir köylülerin tarlalarını gasp eder.

"Hacı Murat, her sınıf memura dalkavukluk eder, elverişli bulduklarına rüşvet bile verir. Ağa kanunun sınırlarını aşarken Hükümet nazarında söz sahibi olduğunu köylüye inandırmak, yoksa köylünün ne saygısını ne de sevgisini elde tutabilir." (s.60).

"Hacı Murat'ın bilincinin altında bambaşka bir ağa durumu yatıyor... Köylüye hep zorlayıcı, köyün kuruluşlarında ortak ve düzenleyici yepyeni bir ağa sınıfı." (s.60).

Ağa sınıfının köylüyü sömürmek için yeni düzenlemeler yaratma çabası, kendi çıkarlarını güçlendirmek, köylüyü biraz daha fakirleştirip kendine bağlamayı amaçlar. Yazar, Anadolu köylüsünün yaşama hakkının ağalar tarafından elinden alınarak kullanılmasını devletin buna göz yummasını sosyal bir adaletsizlik olarak görür. Fakirlerin

sömürüldüğü zenginlerin yüceltildiği ve adaletin olmadığı dünyada sosyal, demokratik bir düzenden bahsetmek mümkün değildir. Nitekim şehirde köylüleri ağalar sömürürken şehirde de demokrasi özgürlük ve hürriyet diyen kişiler, insanları sömürür. Bu açıdan yazar, evrensel anlamda adalet ve özgürlüğü arzular.

2.3.5.8.4. Kadının Ataerkil Söylem İçinde Yeri: Kadın Sorunsalı

Halide Edip Adıvar, kadını toplumun değişip dönüşmesinde yönlendirici bir unsur olarak görür. Kadının ataerkil söylem içindeki yeri ve Cumhuriyet Türkiye'sinde kadına bakış, kadın sorununun yozlaşan yaşam içinde nasıl bir dönüşüm yaşadığını gösterir. 1930-1945 yılları arasında kadının toplumsal anlamda hayata katılışı, gelenekselleşen ve kırılmayan kadın algısının demokratik Cumhuriyet Türkiye'sinde hala değişmediğini gösterir. Atatürk, tarafından kadının özgürlük sınırları Medeni Kanun, seçimlere katılma ve seçilme hakkının verilmesi şeklinde genişletilse de ataerkil yapının içinde kadının istenen düzeyde bir rol üstlenemediği yazar tarafından ısrarla vurgulanır. 'Döner Ayna' romanında kadın, kendi kimliğini inşa edememiş, erkekler tarafından sömürülen, hatta intikam almada kullanılan bir aracı varlığa dönüşür. Kadının ihlal edilen yaşam hakkı, erkeklerin kadını aşağılayarak "kahpe" olarak nitelemesi, Anadolu kadınının sömürülen ezik kimlik bulma çabalarını köreltir. Hanife'nin annesinin bir kadın olarak kötü yazgısı, Anadolu kadınının değişmeyen yazgısını simgeler. Hacı Murat gibi ötekileşmiş iktidar güçün elinde bedensel bir nesneye dönüşen kadın, cinsel anlamda sömürülen ve sömürüldükten sonra kaderine terk edilen bir varlığa dönüşür.

"*Bir gün akşam vakti, kadına musallat olan bir köylüye "Senin çocuklarına piç demiyorlarsa, sen onların babasıyım diyorsun da onun için" diye haykırmış ve o gece yattıkları odanın camı taşlanmıştı. Taş odanın ortasına düşünce anası Hanife'ye adeta boğmak istiyormuş gibi bakmış..."* (s.29).

Hanife'nin annesinin ataerkil yaşamın hüküm sürdüğü köyde erkekler tarafından sömürülmesi, kadının "kahpe" damgası yiyerek toplumdan uzaklaştır. Hatta kadının evrensel anlamda annelik rolünü tahrip ederek kızını boğmasını bile düşünmesine sebep olur. Nitekim Anadolu'da kadının erkekler tarafından sömürülmesi kadınının içine kapalı, cinsel kimliğinin rollerini baskı altına almalarına neden olur.

"Anadolu'da cinsel içgüdülerinin tabii yanlarını da vahşi ve esrarlı yanlarını da yedi yaşındaki çocuklar bile onlar, Anadolu'da erkeklerin erken çağda gönüllerini çeken herhangi kızı nasıl elde ettiklerini görür ya da işitir." (s.18).

Genç kızların cinsel anlamda erkekleri doyuran kimliksiz varlıklar olarak görülmesi, Anadolu kadınının cinsiyetsel rolünü oynamasına izin vermez. Bu yüzden Anadolu kadını *"Vücudunu hatta bütün varlığını saklamak içgüdüsünün etkeni olmuştu. Bu herhangi*

savunmadan yoksun, tehlikeyle karşı karşıya küçük yaratıkların alışkanlıkları" (s.19) haline gelir.

Yazar, kadınların içe kapanarak bilinçaltına bastırdıkları kadınsal duygularını hiç bir zaman sergileyemedikleri ve bu yüzden kadınlık bilincine ulaşamadıklarını belirtir. Hanife'nin İstanbul'da kendi ben'i ile yüzleşmeden korkmasının altında, kadınlık duyguları ile karşı karşıya gelme korkusu yatar.

Kadın, yazar tarafından iki karakterin kişiliği etrafında ele alınır. Bu karakterlerden biri kadının cadı olarak dünya ve insanları sararak hayatı yaşanmaz hale getirmesi, diğeri ise kadının bir bereket Tanrısı olarak dünyayı güzelleştirmesidir. Kadın bu iki rolden mutlak birisine tabidir.

Hanife Satı Nine'yi değerlendirirken aslında evrensel anlamda kadının kişilik açısından dünyada kazandığı rolleri dille getirir.

"Fırtınalar, felaketler, doğanın bilinmeyen gizli kuvvetlerine hâkim, istikbali haber veren herkesin içine korku salan cadı sınıfından mı, yoksa herkesin iş danıştığı, dert döktüğü, topraklarını sonsuz tahammülü ve sabır ile çevresine hayır, bereket saçan uğurlu ninelerden mi?" (s.25).

Melek-Tanrı ya da cadı rolüyle kendi kimliğinin sınırlarını keşfetmeye çalışan kadın, Hacı Murat gibi kişiler için aklı kısa saçı uzun yaratıklardır. Anadolu kadını yapılan "*saçı uzun aklı kısa yaratık"*(s.42) yakıştırması kadının toplumsal anlamda kendi özgürlüğü hala kavranamadığını bu düşünceyi yıkmak için bir girişimde de bulunmadığını gösterir.

Anadolu ya da köylü kadınının şehirli kadın olma arzusu, bilinçlenme ve özgürlüklerini genişletmek yerine *"kızıl tırnaklı, resim yüzlü bir kent kadını olmak(tan)"* (s.56) öteye gitmez. Yazar, Anadolu kadınının şehirli olmayı sadece boyanıp tırnak uzatmaktan ibaret görmesi, yanlış modernleşme ve gelişme arzusunun bir sonucu olarak değerlendirir.

Mürsel'in, Cumhuriyet Türkiyesi'nin kadına sunduğu özgürlüğü kendi çıkarı için kullanması ve kadınının bu özgürlüğü keşfederek erkeğe isyan etmemesi, kadının tam anlamıyla kadınlık bilincine ulaşmadığını gösterir.

"O cübbeli hâkimlere, ihtiyariyle peşinden geldiğini söyler, Kuran'a el basar... Cumhuriyet var be... Karılar istedikleri heriflerin koynuna girerler artık." (s.102).

Kadının sömürülmesi, Cumhuriyet Türkiyesi'nde devam eden bir çıkmaz olarak yazar tarafından ele alınır. Romanda kadın, sömürülen, cinsel rolünü oynayamayan, kadınlık bilincinden yoksun bir varlık olarak ele alınır. Yazara göre kadının ataerkil yapı

tarafından sömürülmesinin nedenleri ve kadının eğitimsizliği, kendi kimliksel rolünü kavrayamamasındır.

2.3.5.8.5. Modernleş(eme)me Sorunu

'Döner Ayna' romanında modernleşme sorunu, toplumsal yapıda meydana gelen değişimler sonrasında ortaya çıkar. Yazar, modernleşme sorununu, toplumsal bir çatışma ve uyuşma sorunu olarak görür. Bunun nedeninin, Türk toplumunun gerçek anlamda modernleşmeyi kavrayamamasıdır. Batılı ülkeler modernleştikçe aydınlanarak bilinçlenmekteyken bizde modernleşme, kılık kıyafet, yaşam biçiminde değişme, dinsizlik ve kendi değerlerini aşağılama şeklinde ortaya çıkar. Modernleşmeyi kendi değerlerinden tamamen koparak bir başkasına dönüşmek olarak algılayan bilinçsiz, eğitilmemiş insanlar, kendi varlıklarını başka milletlerin değerleri üzerine kurar. Halide Edip bu şekilde bir modernleşmeye karşıdır. O kendi köklerine bağlı kalmak şartıyla Batı'nın bilim, sanat, tıp alanında yaptığı atılımların kendi ruhumuzda eritilmesi gerektiğini düşünür. Ancak Mürsel gibi kendi "ben"i ile kavgalı ve insanları sömüren kişiler, modernleşmeyi dinsizlik olarak görüp dine savaş açar.

"Bu züppe kılığın ve tavrın arkasında, İzmit'te rastladığı modern gençliğe benzemek için yanıp tutuşan bir tutku vardı. Yalnız, kahvelerde oturup oturup dünya ahvalini bilgiç bir eda ile tartışan garip kıyafetli küçük gruplara sokulurdu. Onlara bazen "faşist", bazen "komünist" denmesi Mürsel'i hiç ilgilendirmezdi. Bunların arasından kafasının içine en derin şekilde yerleşen etki "din" denilen şeyin artık medeni ve büyük uluslarda olmadığı ve dindarların ancak alayla karşılanabilecek birer enayi grubu olmasıydı." (s.65).

Mürsel'in modernleşmeyi pragmatik bir şekilde kabullenerek din'in medeniyetleşme karşısında bir değer olduğunu düşünmesi tam anlamıyla modernleşmenin ne olduğunu kavrayamadığını gösterir. Mürsel'in medeniyetleşme karşısında dini karşıt bir değer olarak görmesi, sloganik modernleşme algısının kişilerin yanlış sonuçlarından biridir. Dinden kopmak yanlış medeniyetleşme algısına sahip olanlara göre en büyük medeniyetleşmedir. Ancak yazar, medenileşmenin dinsizlik olarak görülmesi, ya da medenileşmek için dinden uzaklaşmasının yanlış bir davranış olduğunu belirtir. Yazara göre medenileşme, kendi değerlerimizle Batı'nın ülküsel anlamda yararlı değerlerinin bir potada eritilmesidir.

Romanda yanlış medenileşmeyi bir hayat anlayışı olarak gören taklitçi kişiler alkol almayı medeni ve modern olmanın bir şartı olarak görür.

"Ama bana bak, biz modern bir milletiz, kadınlar da içki içmek zorundadır. Onun için sen mutlak bir şey içmelisin." (s.134).

Modern olmayı, Batı'nın eğlence hayatının ürünleri olan alkol almak olarak değerlendiren sığ bilince sahip kişiler, toplumun ahlaki yapısını bozar. Toplumsal çürümenin en önemli nedenlerinde olan yanlış modernleşme algısı, bu yönüyle kişileri kendi değerlerinden uzaklaştırır.

"*Örneğin acıma, modernliğe aykırıydı, içkiye düşkünlük, çıkar uğrunda her şeyi çiğnemek, hatta kan dökmek fazla modernlik gereği idi. Hele "ar ve mahremiyet" kavramı tamamen modernliğin karşıtı idi."*(s.134-135).

Romanda yanlış modernleşme algısı toplumun değer yargılarını, çökerten, Batı'nın terk etmek üzere olduğu davranışlar silsilesidir. Yazar, Türk toplumunda yanlış algılanan modernleşme kavramını, akıl, bilim ve ahlaki değerlerden yoksun olduğu için eleştirir. Dinsizliği ve ahlaksızlığı modernleşme olarak gören kişileri modern olmaktan öte insani değerlere isyan eden kişiler olarak değerlendirir.

2.3.6. Âkile Hanım Sokağı

2.3.6.1. Romanın Kimliği

Sallan Yuvarlan, Cıbıl Kız" olarak üç ayrı isim altında Hayat Mecmuası'nda 1957-1958 döneminde tefrika edilen roman, 1958 yılında Ahmet Halit Kitabevi tarafından 'Âkile Hanım Sokağı' adı ile basılmıştır.1972 yılında Çaresaz romanı ile birlikte Atlas Kitabevi tarafından basılan "Âkile Hanım Sokağı', daha sonra Özgür Yayınları tarafından müstakil olarak yayınlanmıştır. Biz bu çalışmada Özgür Yayınları'nın 2001 baskısını kullandık.

2.3.6.2. İsimden İçeriğe

'Âkile Hanım Sokağı', değişen Türk toplum yapısının bir panoramasıdır. Cumhuriyet Türkiyesi'nde meydana gelen siyasî, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler, toplumsal yapının yeni bir hayat algısıyla yeniden biçimlenmesine neden olur. Halide Edip Adıvar, bu romanında İstanbul'un yozlaşan yeni yaşam biçimini kültürel simgelerin diliyle realist bir şekilde ele alır.

Sokağa adını veren Âkile Hanım, geleneksel değerlerine bağlı eskinin baskıcı ve sınırlayıcı yaşam algısına karşı kendini yetiştirmiş, sokaktaki kişilere akıl verecek seviyede bir kadındır. Yazar, Âkile Hanım Sokağı'nı, Âkile Hanım'ın kimliğinde eski ile yeninin buluştuğu bir merkez olarak ele alır. Mahalledeki konaklar eskiyi simgeler iken, apartmanlar Batı'nın beton evlerini ve değerlerini simgeler. Romanda toplumsal anlamda yaşanan değişim ve dönüşümler, Batı'nın kültür değerleri olan *"Rock and Roll"* ve *"Strip-Tease"* olarak kültürel simgeye dönüştürülür.

2.3.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Çoklu bakış açısıyla kaleme alınan roman, Tanrısal anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla birlikte kurgulanılır.

'Âkile Hanım Sokağı' romanında "Sokağı Takdim (s. 93), Akile Hanım'ın Romanı (s.72), Hayat Sallantıları (s.85), Gülbeyaz'ın Hayat Sallantıları (s. 91), Emirgân'daki Sallanma ve Yuvarlanmalar (s.108) ve Cıbıl Kız (s.1-11)" adlı bölümleri Tanrısal anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır. Tanrısal anlatıcı, sınırsız bir bilme, görme ve sezgi gücü ile Âkile Hanım Sokağı'nda meydana gelmiş, gelen ve gelecek olan olayları bilir. Sokak hakkındaki bilgilere dışarıdan bir bakışla yorumlamalarda bulunur ve özet açıklamalar yapar. Özellikle "Sokağı Takdim" başlığı altında; sokağın tarihsel gelişimini, şuan ki durumunu özetlemesi sınırsız bir bilme yetisine sahip olduğunu gösterir.

"Herkes buraya "Âkile Hanım Sokağı" der. Fakat bu isim sokağın başındaki levhada yoktur. Resmî adı "Ahmet Kemal Sokağı"dır.." (s.12).

Tanrısal anlatıcı, sokağı hâkim bir bakışla görür, sokağın geçmişini iyi bilir. Zira sokağın tabelasında "Ahmet Kemal Sokağı" yazmamasına rağmen o, sokağın resmî ismini

de bilir. Bilmekle kalmaz adeta o sokakta yaşıyormuşçasına bütün ev ve sakinlerini tanır ve okuyucuya tanıtır.

"Kavga, gürültü, sövme, sayma, el veya dil dalaşı yok gibidir. Evet, oraya "Birleşmiş çocuklar" diyebilirsiniz ve herhalde Birleşmiş Milletler toplantılarındaki mücadeleden fazla bir mücadele göremezsiniz." (s.10).

Tanrısal anlatıcı, sokağın yaşam biçimini, hayat anlayışını ve sosyal ilişkilerini özet ve açıklama tekniğini kullanarak aktarır. Yine romanda "Akile Hanım'ın Romanı" adlı bölümde, Tanrısal anlatıcı, sınırsız bir güçle geçmişe dönerek Âkile Hanım'ın hayat öyküsünü okuyucuya aktarır. Akile Hanım'ın çocukluğundan şu an ki durumuna kadar verilen bilgiler, geriye dönüş tekniği ile şimdide okuyucuya aktarılır.

"*Babası Varna'dan geldikten sonra Fatih'te büyük bir ev almış, oraya yerleşmişti. Aynı zamanda o civarda altı dükkân satın almış, bunların birinde kendisi iş tutmuştu. Bunların hepsi Fatih'in büyük yangınında kül olmuş, sıhhati bozulan, âdeta evinden çıkmayacak kadar hasta olan babası büyük bir sıkıntıya düşmüştü."* (s.74-75).

Anlatıcı, Gülbeyaz'ın hayatını, Emirgân'da yaşanan değişimleri ve Cıbıl Kız'ın serüvenini hâkim bir bakışla ele alır. Bu bölümlerde kahramanların içinden geçenleri okuyucuya iç çözümleme ve iç monolog tekniklerini kullanarak aktarır.

Romanda yer yer kahraman bakış açısı ve buna dayalı olarak "ben" anlatıcı kullanılır. Kahraman "ben" anlatıcı, Nermin'dir. Nermin, olayların merkezindedir. Yazar, romanda yer yer sözünü ona emanet ederek, onun bakış açısıyla okuyucuyu olayların içine dâhil eder. Nermin'in, eniştesi Samim Akyürek ile teyzesi Ayşe Akyürek'in yanına misafir olarak gitmesi ile başlar ve olaylar, Nermin'in, bakış açısı ve ifadeleri ile okuyucuya aktarılır. Nermin, küçüklüğü, yetişme biçimi, Tarık Tamar ile evliliklerini okuyucuya aktarır. Bu durum Nermin'in kişiliğinin derin ve boyutlu bir şekilde okuyucuya aktarılmasını, başkişinin ben'inin ortaya çıkmasını sağlar.

"Babam Şark'taki sonsuz ayaklanmadan birinde şehit olmuştu. Annemi çocukken kaybetmiştim. Ondan sonra teyzem beni yanına almıştı. Hiç çocukları olmadığı için onları ana, baba bilirim." (s.15-16).

"Bütün bu on beş senelik hayatımızda Tarık bana tek defa kıskanmak fırsatını vermedi. Bütün kadınlara nazik davranır, lâzım gelen ölçülü komplimanları yapar, fakat hiçbirine, hatta en güzeline, kendisine sulanan aşüftesine bile zaaf gösterdiğine şahit olmamıştım". (s.24).

Nermin, kocası Tarık ile süren on beş yıllık evliliğini kendi ağzından aktarır. Ayrıca iç çözümleme ve iç monologlarla kendi duygularını içten bir üslupla okuyucuya sunar.

Çoklu bakış açısı; Tanrısal ve kahraman bakış açısının sunduğu imkânlar dâhilinde romana büyük bir zenginlik kazanır. Yazar, özet, açıklama, iç çözümleme, diyalog, iç monolog ve mektup tekniklerini kullanarak olay örgüsündeki kopukluğu gidermeye çalışır.

2.3.6.4. Olay Örgüsü

Çok zincirli vaka halkalarında oluşan roman, üç ayrı bölümden oluşur. Romandaki "Âkile Hanım Sokağı ve Sallan Yuvarlan" bölümleri kahraman ve mekân açısından birbirine bağlantılı iken üçüncü "Cıbıl Kız" bölümünde ise; mekân ortak, kahraman ve vaka birimleri tamamen farklıdır. Romanda birinci ile ikinci bölümler, birbirini bütünler özellik gösterirken üçüncü bölümle aralarındaki vaka bağıntısı oldukça zayıftır. Bu açıdan olay örgüsü açısından roman, temel üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Tarık Tamar'ın Roma'da düzenlenen toplantıya katılmak için hazırlık yapması üzerine Nermin'in İstanbul'daki teyzesinin yanına gitme kararı alması.

-*Geri dönüş tekniği kullanılarak* Nermin'in çocukluk yıllarına dönülmesi. Nermin'in küçük yaşta annesini kaybetmesiyle babasının kendisini eniştesi Samim Akyürek ve teyzesi Ayşe Akyürek'e emanet ederek Şark cephesinde savaştığını hatırlaması.

-Nermin'in babasının ölümünden sonra çocukları olmayan Samim Akyürek ve teyzesinin yanında kalması ve onların Nermin'i çocukları olarak görmesi.

-Nermin, on yaşındayken eniştesinin Washington sefirliğin atanması. Eniştesinin Amerika'ya giderken Nermin'i de yanında götürüp orada iyi bir eğitim almasını sağlaması.

-Samim Akyürek'in, Türkiye'ye döndüğü zaman Nermin ile Tarık Tamar'ı birbirine uygun görmesi. Gençlerin de birbirlerini istemeleri üzerine nişanlanmaları.

-Nermin'in evlendikten sonra eşi ile Ankara'ya gelerek teyzesinin Keçiören'de bulunan evine yerleşmesi ve Tarık Tamar ile on beş yıllık güzel bir evlilik geçirmeleri.

-*Anlatıcının geçmişten şimdiye dönerek,* Nermin'in İstanbul'a yolculuğunu anlatması, Nermin'in yolculukta kocası Tarık'ın kendisini Roma'ya neden götürmediğini düşünmesi.

-Teyzesinin evine gelen Nermin ve kocası Tarık'ın Güzide tarafından karşılanması.

-Tarık'ın, Roma yolculuğuna çıkmadan önce Nermin'e İstanbul'u gezdirdirek onu Roma'ya götürmediği için aralarında çıkan kırgınlığı gidermeye çalışması. Nermin'in ise Tarık'ın daktilosu Sevim Hoşsoy'un Roma'ya gidecek olmasını kıskanması.

-Nermin'in, Roma'ya gitmeyerek İstanbul'da teyzesinin evinde kalması. Evin karşısında yer alan kırmızı konakta bulunan Âkile Hanım ile tanışması.

-Nermin'in, kırmızı konakta yaşayan Doktor Sadri Köksal, eşi ve Gülbeyaz hakkında bilgi toplaması ve onlarla tanışmak için konağa gitmesi.

-Güzide'nin, Gülbeyaz için Samim Akyürek'ten sürekli para istemesi üzerine Samim Akyürek ile eşi Ayşe Hanım'ın tartışması.

-Ayşe Hanım'ın kocasının Gülbeyaz'a karşı anlamsız düşkünlüğünü kıskanması.

-Nermin'in, Âkile Hanım ve Gülbeyaz'ı yakından tanımak için kırmızı konağa gitmesi. Konakta Akile Hanım'ın geçmişine dönük bilgiler edinmesi. Âkile Hanım yaptığı evlilik, kocasının kendisini aldatması ve medeni şekilde kocasından ayrılmasının anlatılması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Roma'da bulunan Tarık Tamar'ın, Nermin'e mektup göndermesi ve mektupta "Sallan ve Yuvarlan" dansından bahsetmesi. Nermin'in Sevim Hoşsoy'un kocasının yanında olduğunu hayal ederek onu kıskanması.

-Samim Bey'in durmadan karşıki kırmızı konakta bulunan tıp öğrencisi Gülbeyaz'dan bahsetmesi üzerine Ayşe Hanım'ın kocasını Gülbeyaz'dan kıskanmaya başlaması.

-Doktor Sadri Köksal'ın evinde stajyer olarak çalışan Gülbeyaz'ın, Samiye Köksal tarafından sevilip kollanması.

-Gülbeyaz'ın, Feyzi Yürekli ile evlenmek istemesi ancak Gülbeyaz'ın fakirliği ve kimsesizliği yüzünden, Feyzi'nin ailesi tarafından hor görüleceğini düşünüp üzülmesi.

-Samiye Köksal ve eşi Doktor Sadri Köksal'ın, Samim Akyürek'in evine misafir gelen Nermin ile tanışmak için beyaz konakta düzenlenen toplantıya katılması.

-Gülbeyaz'ın çocukluğuna dönerek bilinçaltında bastırdığı komplekslerin sebeplerini belirtmesi.

-*Geriye dönüş tekniği kullanılarak* Gülbeyaz'ın çocukluk yıllarına dönülmesi. Sami Hoca ve Fatma Cansunar, çocukları olmadığı için Gülbeyaz'ı evlatlık almaları. Daha sonra çocukları Rukiye olunca Fatma Hanım'ın Gülbeyaz'ı aşağılaması ve Güzide'den ona bakmak için daha çok para istemesi.

-Gülbeyaz'ın, Sami Hoca ile eşi Fatma Hanım'ın gerçek annesi ve babası olmadığını öğrenmesi.

-Gülbeyaz'ın, Güzide teyze ile aralarındaki bağı çözmeye çalışması ve eğitimini tamamlamak için Çamlıca Lisesi'ne yatılı olarak kaydedilmesi.

-Gülbeyaz'ın, tıp fakültesine kayıt olması ve orada Doktor Sadri Köksal ile tanışması.

-*Anlatıcının öykü zamanına dönmesi.* Nermin ile Ayşe Hanım'ın tıp fakültesi öğrencisi Gülbeyaz'ın sevgilisi Feyzi'yi görmek için pencereden dışarıya bakması.

-Nermin'in Tarık Tamar'ın Roma'da Sevim Hoşsoy ile birlikte olduğu düşüncesine kapılarak Amerika'dan tanıdığı Dick Jones ile birlikte Emirgân Kahvehanesi'ne giderek orada "Salla Yuvarlan" dansı yapması.

-Nermin'in ertesi gün Emirgân'da yaptığı danstan dolayı utanması.

-Beyaz konakta Hırka-ı Şerif'in için düzenlenen toplantıya Nermin'in, uygun bir elbise ile çıkma kararı alması.

-Samim Akyürek'in toplantı gecesi Gülbeyaz'a yakınlık göstermesi üzerine karsısı Ayşe Hanım ile aralarında tartışma çıkması ve Ayşe Hanım'ın Samim Bey'den ayrılma kararı alması.

-Ayşe Hanım'ın Nermin aracılığı ile Samim Bey'e boşanma kararı beyan edeceği esnada Samim Bey'in, Gülbeyaz ile olan bağını açıklayıcı bir mektup yazıp Nermin'e vermesi.

-Nermin'in, mektupta Gülbeyaz'ın Samim Bey ile hizmetçi Güzide'nin kızları olduğunu öğrenmesi. Mektupta yaşanan talihsiz bir olay sonucunda Güzide'nin kendisinden hamile kaldığını ve bu çocuğun Gülbeyaz olduğunu söyleyen Samim Bey, ne pahasına olursa olsun kızı Gülbeyaz ve eşi Ayşe Hanımdan vazgeçemeyeceğini bildirmesi.

-Güzide'nin, kızı Gülbeyaz ve Samim Akyürek'i korumak için çabalaması.

-Gülbeyaz Feyzi ile evlenmek istediğini ama gerçek annesinin bir hizmetçi olduğu ortaya çıkarsa bu evliliğin olmayacağını Ayşe Hanım'a söylemesi.

-Ayşe Hanım'ın durumu kabullenerek Gülbeyaz'a babasının Samim Akyürek olduğunu söylemesi. Aynı gün evden kaçan Güzide'nin cesedinin kız kulesi yakınlarında bulunması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Yüksek Mimar-Mühendis Sadi Arslan'ın, Taksim Gazinosu'nda sunulan "Strip Tease" dans gösterisini izlemek için arkadaşlarıyla sözleşmesi.

-Sadi Arslan'ın Âkile Hanım Sokağı'nda ki yeşil evin önünden geçerken kamyon ve taksi şoförlerinin gece pencerenin önünde soyunan Cıbıl Kız'ı izlemek için sıraya girdiğini öğrenmesi.

-Sadi Arslan'ın, toplumsal değişimleri anlatmak için "Günümüz İç Meseleleri" adlı bir eser yazması ve Cıbıl Kız konusunu bu eserinde ele almak istemesi.

-Anlatıcının Cıbıl Kız hakkında bilgi vermesi. Aslen Bolu'lu olan Cıbıl Kız'ın adının Ayşe olduğunu ve Madam Karamanidis'in evinde hizmetçi olarak çalıştığını belirtilmesi. Açık göz ve hamarat olan Ayşe'nin Madam Karamanis'e özenip onun gibi geceleri çırılçıplak soyunması.

- Eniştesi ve teyzesinin tarafından Madam Karamanis'in yanında az ücret verildiği düşünülen Ayşe'nin, Safinaz Hanım'ın evine (yeşil eve) hizmetçi olarak vermesi.

-Ayşe'nin, yeşil evde Fuat Bey ve Nadide Hanım'ın gözüne girmek için çabalaması ve evin erkek çocuğunu elde etmeye çalışması.

-Sadi Arslan'ın, "Strip Teas" dans numarasını izlediği günün ertesinde zengin müteahhit İsmail Bey'in, Sadi Arslan ile çalışmak için öneride bulunması.

-İsmail Bey'in, Sadi Arslan'a kendisini de "Strip Tease" dans gösterisi götürmesi için ısrar etmesi. Ertesi gün Sadi Arslan'ın, Fehmi ile İsmail Bey'i yanlarına alarak Taksim Gazinosu'ndaki gösteriye gitmeleri.

-İsmail Bey'in gazinoda iyi bir şekilde ağırlanması. Rus gösterici kızların erkekler arasında soyunup dolaştığı an Dört Motorlu'nun İsmail Bey'in kucağına oturması.

-İsmail Bey'in eşi Feyziye Hanım'ın, Taksim Gazinosu'nda yaşanan olayları öğrenip kocasına kötü davranması. Bunun üzerine İsmail Bey'in durumu kurtarmak için Sadi ve Fehmi'den yardım istemesi.

-Sadi ile Fehmi'nin, İsmail Bey'in evine gelerek eşi Feyziye Hanım'ı ikna etmeye çalışması.

-Sadi Arslan ve İsmail Bey'in iş konusunda anlaşmaları ve anlaşmayı noterden tasdik ettirmeleri.

-Sadi Arslan'ın Fatih'teki inşaata giderken yeşil evin önünde Cıbıl Kız'ı görmesi ve onu Yunan heykeline benzetmesi.

-Mukaddes Hanım'ın evinde misafirleri kabul ettiği gece oraya Nermin ve Dick Jones'in da gelmesi. Dick'in kısa bir süre sonra kardeşinin de buraya geleceğini söylemesi.

-Sadi Arslan'ın annesinin Cıbıl Kız'ı işe almak için Sadi ile konuşması ve Sadi'nin annesine kendisinin Kayseri'ye iş için gittiği sürede çağırıp kızı denemesini eğer hoşuna giderse işe alabileceğini söylemesini istemesi.

-Sadi Arslan'ın, Kayseri'deki işleri yoluna koyup geldiğinde Cıbıl Kız'ın evde hizmetçi olarak çalışmaya başladığını görmesi. Cıbıl Kız'ın evin yaşantısına hızlı bir şekilde ayak uydurarak eski davranışlarından vazgeçip iyi bir kişiliğe dönüşmesi, böylece Sadi'nin ve annesinin gözüne girmeyi düşünmesi.

-İsmail Bey ile Feyziye Hanım'ın Sadi Arslan'ı yeğenleri Ferhunde ile evlendirmek için girişimlerde bulunması, Sadi'nin bu evliliğe uzak durması.

-Hamdi Sonsuz'un düzenlediği kabul gecesinde Sadi'nin Serin Esen ile tanışması ve bu kadından çok etkilenerek onunla evlenmek istediğini söylemesi.

-Serin Esen'in, Sadi Arslan'a kendisinin evli ve bir çocuğu olduğu ve evliliğinin iyi gitmediği için şu an boşanmak üzere olduğunu söylemesi ve yeni bir evliliğe sıcak bakmadığını söylemesi.

-Sadi Arslan'ın eve gelerek annesine Serin Esen'den hoşlandığını ve onunla evlenmek istediğini söylemesi, annesinin bu durumu anlayışla kabul etmesi.

-Tanınmış Muharrir Mary Jones'în, Türkiye'ye gelmesi ve Hilton yerine mutlak bir Türk mahallesinde kalmak istediğini belirtmesi.

-Serin Esen'in mahkeme günü yaklaştıkça ortamın gerilmesi. Sadi Arslan'ın Serin Esen'in babası Emekli Amiral Hayrettin Deniz'in evine giderek onunla tanışması ve kızını ikna etmesi için ondan yardım istemesi.

-Mary Jones'in, İstanbul'a gelerek Sadilerin evine yerleşmesi ve kendine hizmetçi olarak Ayşe'yi alması.

-Serin Esen'in mahkemesinin olumlu sonuçlanması sonucunda Sadi Arslan'la evlenme kararı almaları.

-Sadi Arslan'ın evlenme kararı alması üzerine Cıbıl Kız'ın çırılçıplak soyunarak evin üst katından kendini sokağa bırakması. Mary Jones'in Cıbıl Kız'ı hastaneye götürmesi ve iyileştikten sonra onu Amerika'ya götürmek istemesi.

2.3.6.5. Zaman

'Âkile Hanım Sokağı' romanı akronik karakterli bir zaman kurgusuna sahiptir. Romanda meydana gelen olaylar 1950'li yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu yansıtır. Öykü zamanı, yani asıl vaka 1955 yılının eylülünde başlar ve yaklaşık olarak üç-dört ay sürer. Asıl öykü zamanını Nermin'in, kocası Tarık Tamar'ın Roma görevi dolaysıyla Ankara'dan ayrılması ve eşi Nermin'i teyzesinin İstanbul'daki evine bırakmasıyla başlar.

"1955 yılının Eylül'ünde İstanbul'a hareket ettik. Evi, yüksek bir fiyatla üç ay için Amerkalılar'a kiralamıştık." (s.27).

Nermin'in ağzından aktarılan bu zaman dilimi, öykü zamanının başlangıcını ifade eder. Nermin'in kocası Tarık Tamar'ın üç ay sonra Roma'dan İstanbul'a gelip eşiyle Ankara'ya dönmesiyle son bulur. Anlatıcı bu üç aylık zaman diliminde geriye dönüşler yaparak, Milli Mücadele yıllarından itibaren değişen Türk toplumunun yapısını ele alır. Özellikle Nermin'in çocukluğunun geçtiği yıllar ve evliliğinin on beş yılı romanda zaman kurgusunun geriye dönük verildiği bölümlerdir. Öykü zamanında yaşanan bu geriye dönüşler öyküdeki sıradizimsel zaman akışını bozar. Nermin öykü zamanında otuz üç yaşındadır. Yapılan bu geriye dönüş yaklaşık olarak otuz yıldır. Çocukluğundan itibaren verilen geriye dönük zaman kırılması 1923-1925 dönemine tekabül eder.

"Babam Şark'taki sonsuz ayaklanmalardan birinde şehit olmuştu."(s.15) ibaresi kahramanın Şark İsyan'ından önce dünyaya geldiğini gösterir. Doğu Anadolu'da çıkan bu ayaklanmalar, Cumhuriyet Türkiye'sinin 1925'li yıllarda uğraştığı büyük bir sorundur. Zamandaki bu geriye dönüş Nermin'in on yıl sonra eniştesi ve teyzesi ile beraber Amerika'ya gitmesi geçmişten asıl öykü zamanına doğru ilerler.

"*Fakat on yaşına bastıktan sonra enişte Washington'a sefir olunca beni de Amerika'ya götürdüler."* (s.17).

Amerika'da sekiz yıl kalan Nermin bu zaman diliminde kendini yetiştirir. Ayrıca 1932-1935'li yıllar, sosyal zaman açısından Türkiye'de Amerikan hayranlığının arttığı, Amerikan kültür ve değerlerinin toplumda taklit yoluyla çokça sergilendiği yıllardır.

Anlatıcının, Nermin'in 1932-1940 yılları arasında Amerika'daki yaşantısını okuyucuya iletmesi, geriye dönük anlatımın gerçek öykü zamanına doğru ilerlediğini gösterir.

"O yıl artık ben de on sekiz yaşına basmış, biraz geçte olsa gençlik hayatımın çağlayan gibi akıp giden cereyanına kendimi kaptırmış gibi idim." (s.21).

Nermin'ın on sekiz yaşındaki durumu, öykü zamanda 1940 yıllarına rastlar. Nermin bu yıllarda Tarık ile evlenir. Bu yıllarda Amerika II. Dünya Savaşı'na girmek üzeredir. Nitekim romanda atom bombası ibaresi bu yıllardan sonra anlatı kişilerince dillendirir. Nermin'in ası

Romanda asıl öykü zamanı Nermin ile Tarık'ın evliliklerinin on beşinci yılında (1955) ortaya çıkar. Romanda bu yıllar, Sadi Arslan, Gülbeyaz ve Güzide'nin hayatlarının verilmesiyle derinleşir. Özellikle romanda sosyal olay olarak ele alınan "Rock and Roll" dansı 1950-1955 yıllarında toplumun yaşadığı sarsıntıları göstermesi açısından önemlidir. II. Dünya Savaşı'na katılan Amerika, teknolojinin yardımıyla savaştan zafer ile ayrılsa da atom bombasının toplumda yarattığı sarsıntı bütün dünyayı derinden sarsar. Sarsılan bireyler Amerikan kültürünün ürünü olan "Sallan Yuvarlan" dansının figürlerini sergileyerek simgesel anlamda yaşadıkları sarsıntıyı ortaya koyar.

1950'li yılların Türkiye'sinde yaşanan siyasi gerilimler ve değişimler de zamansal açıdan dans figürleri ile benzerlik gösterir. Siyasî krizlerin kapıda olduğu bu yıllar, toplumsal sallantıların ortaya çıktığı yıllardır. Anlatıcı "Rock and Roll" ve "Strip Tease" ile zaman içinde sosyal açıdan değişen Türk insanının yaşamını ele alır.

Romanda öykü zamanı, 1955 Kasım'ının sonuna doğru biter. Bu zaman diliminde Serin Esen, Sadi Arslan ile evlenir. Cıbıl Kız ise Amerika yolundadır.

Romanda öyküleme zamanı romanın ilk kısmı olan takdim kısmında öykü zamanı ile çakışır. Daha sonra öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında geriye dönüşler yüzünden derin farklar oluşur. Ancak anlatıcı asıl öykü zamanına her dönüşünde öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında ki zamansal mesafe daralır.

Nermin'in; *"On beş sene iyi geçinen, birbirine arkadaş ve dost, birbirine güvenen bir çift gibi yaşadık..."*(s.23) sözü geriye dönük öykü zamanını şimdiye taşır. Asıl öykü

zamanına dönen anlatıcı bu zaman diliminden sonra tekrar öykü zamanında döner. Ancak romanda karakterler çok boyutlu işlendiğinden Nermin'in Eylül, Ekim ve Kasım aylarına kadar teyzesinin evinde yaşadıkları ve öğrendikleri öykü zamanın diğer karakterlere bağlı olarak verilmesine neden olur. Bu da romanın sıradizimsel zaman kurgusunu sık sık bozar.

2.3.6.6. Mekân

2.3.6. 6.1. Çevresel Mekânlar

'Âkile Hanım Sokağı' romanında Ankara, İstanbul, Roma, Amerika, Washington, New York, Floransa, Fatih, Kayseri, Emirgân, Aksaray, Laleli, Beyoğlu ve Varna çevresel mekân olarak kullanılır. Bu mekânlarda anlatı kişileri mekânın içinde bulunsalar da mekânla ontolojik anlamda bir ilişki kurmaz.

2.3.6. 6.2. Olgusal Mekânlar

Anlatı kişilerinin iç dünyalarının yansıdığı ve yeni değerler kazandırdığı bu mekânlar, anlatı kişilerinin beslendiği ya da onların mekân tarafından yutulduğu yerlerdir. Bu yerler dinamik bir yapı arz eder ve bu yerlerde insan-mekân ilişkisi psikolojik ve sosyolojik açıdan yeni değerler üretir. Romanda; Emirgân Kahvehanesi, Taksim Gazinosu Âkile Hanım Sokağı, kırmızı konak, beyaz konak, yeşil ev, Sadi Arslan'ın evi, Müteahhit İsmail Bey'in evi, Beyoğlu, Ankara Palas, Şark Kahvesi, İzmir, Madam Karamaidis'in evi gibi yerler olgusal mekânlardır.

2.3.6.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

'Âkile Hanım Sokağı'nda Emirgân Kahvesi, Taksim Gazinosu, İsmail Bey'in evi, Beyoğlu, Ankara Palas, beyaz konak gibi yerler kapalı-dar mekânlardır. Anlatı kişileri, bu mekânlarda kendi içtenlik duygularını yaşayamaz. Mekâna sinen insan ruhu, insanların dışa doğru açılmasını engeller.

Romanda bu mekânların başında beyaz konak gelir. Nermin'in teyzesinin evi olan beyaz konak, geleneksel görüntüsü ve içinde sürülen yaşam açısından eskiyi simgelerken değişen toplumsal algılar ve ortaya çıkan yeni algılar beyaz konağın büyülü yapısını bozar. Nermin'in kocasının Roma'ya gitmesi üzerine geldiği beyaz konak, Ayşe Akyürek'in kıskançlık duygusu yüzünden sıcaklığını yitirir. Zira Nermin da beyaz konakta kocasının Roma'da kendisini aldattığını düşünmektedir.

"Beyaz konak ve sırasındaki evlerin arka mekânları çok gariptir: Bir takım daracık, inişli yokuşlu garip izbeler, kulübeler, eski zamandan kalmış yıkık hamam kulübeleri…" (s.10).

Beyaz konak ve sırasındaki evlerin garip manzaraları bu evlerin içinde yaşayan insanların garip yaşantılarını simgeler. Bir takım inişli çıkışlı yollar orada yaşayan kişilerin karanlık, gizli hayat öykülerini içerir. Nitekim Samim Akyürek'in Güzide ile yaşadığı yasak

ilişki, beyaz konağın içindeki karanlık sırlardan biridir. Güzide'nin Samim Akyürek'ten Gülbeyaz için para istemesi, Samim Bey'in Gülbeyaz'a gereğinden fazla yakınlık göstermesi, fiziksel açıdan geniş olan bu mekânı daraltır. Samim Akyürek ile Ayşe Hanım sık sık bu yüzden kavga eder. Evde düzenlenen gecede Samim Bey'in Gülbeyaz'a ilgisi Samim Bey ile Ayşe Hanım'ın mekânı karanlık ve dar bir mekâna dönüştürmesine neden olur. Nitekim Gülbeyaz'ın hayat acılarının kaynağı bu evde ortaya çıkar.

Romanda Taksim Gazinosu da kapalı-dar bir mekândır. Yaşanan sosyal çürümenin mekânı olan Taksim Gazinosu, eğlence ve kültürünün, yozlaşan insanî ilişkilerin ortaya çıktığı yerdir. "Strip Tease", "soyun takıl yahut taciz et" dansı burada yapılır. Birçok kişinin eşi ile birlikte geldiği bu mekân, insanî değerlerin eğlence kültürüne kurban edildiği ötekileşmiş bir mekân özelliği gösterir. Öteki kültürünün değerleri ile dolu olan Taksim Gazinosu, soysuzlaşan yaşam ve soyunan kadının/kişilerin darlaşıp körelmiş bilinçlerin yeridir.

"Bu akşam, bizim Fehmi ile beraber Taksim Gazinosu'nda, soyun-takıl manasına gelen "Strip-Tease" dansı yapan cıbıl gız numarası görmeye gideceğiz." (s.160).

Cıbıl Kız numarasının sahnelendiği Taksim Gazinosu, Rus kızlarının erkekler arasında soyunduğu ve bedenlerinin cinsel bir metaya dönüştüğü yerdir. Dört Motorlu lakaplı Pemela adlı Rus dansçının soyunarak gösteri yaptığı bu mekân ahlakî açıdan çürümenin merkezini teşkil eder. (Erlevent, 2005: 132). Yozlaşan ilişkilerinin mekânı olan Taksim Gazinosu, kadın bedeninin teşhir edildiği, alkollü eğlencelerin düzenlendiği yerdir.

"Dört motorlu, tam üç ihtiyarın oturup kalktıktan sonra gözlerini birden bire İsmail Bey'ye çevirdi. Kalçaların sallayarak ona doğru yürüdü. Yanlarındaki masalardan bazı kadın sesleri geldi.

—Yüzsüz aşüfte! Ne rezalet, haydi gidelim!" (s.182).

Toplumsal anlamda eğlence mekânının merkezi olan Taksim Gazinosu, Batı kültür ürünlerinin ahlakî değerleri hiçe sayarak hayatı eğlenceye dönüştürdüğü bir yerdir. Öteki kültürün ürünü olan eğlence hayatı bu yönüyle yazar tarafından eleştirilir ve bu tür mekânların insanları soysuzlaştırdığını, ahlakî değerlerinden uzaklaştırdığını belirtir.

Romanda Emirgân Kahvesi de toplumsal açıdan bir panaroma özelliği gösterir. Toplumsal değişimlerin bir arada ele alındığı Emirgân ve civarı "Rock and Roll" dansının, caz müziğin figürleri ile dolu, eski ile yeninin çatıştığı bir mekândır.

"—O my papaaaa!"

Yahut:

"— That's my baby!"

Galiba en gözde havalar. Kahveye giren, çıkan gençler, hatta ihtiyarlar bu havalar çalınırken onlara uyarak başlarını kalçalarını sağa sola hafif hafif sallıyorlar." (s.115).

"Ancak Bakırköy Tımarhanesi yerli meskenleri böyle garip hareketleri tahayyül edebilirler. Bütün Emirgân sallanıp yuvarlanıyor gibi." (s.119).

Mekânsal açıdan Batı kültürünün sergilendiği Emirgân, öteki kültürün simgesi olan "Rock and Roll" müziği ve dansının etkisi altında kalarak değer yitimine uğrar. Emirgân Kahvesi'nde bulunan kendilik değerlerine bağlı eski kuşak yaşlılar yapılan dansla çalınan müziği büyük bir köksüzlük olarak görür. Nitekim Nermin de Dick ile yaptığı "Sallan yuvarlan" dansında sonra yaptığından utanarak kendine kızar.

Romanda kapalı-dar mekânlar anlatı kişilerinin içtenlik değerleriyle kesiştiği yerler olup güvensizliğin ve mutsuzluğun içinde bireyleri var etmeye çalışır.

2.3.6.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda Âkile Hanım Sokağı, kırmızı konak, Sadi Aslan'ın evi, Madam Karamanidis'in evi açık mekânlardır. Bu mekânlar insanların düşünsel anlamda içerden dışarıya doğru açılmasını sağladığı gibi anlatı kişilerine ontolojik anlamda bir sığınak olur. Romanda, *"insan ömrünün belleği gibi duran mekânlar"* (Göka, 2001: 89) kişilerin düş kurmasını sağlar. Âkile Hanım Sokağı, Laleli civarında kendi içinde sıcak samimi ilişkilerin kurulduğu eski ile yeninin buluştuğu apartman ile konağın simgesel anlamda karşı karşıya geldiği yerdir.

"Laleli civarında, oldukça kısa fakat genişçe, orta yeni gayet dikkatle yapılmış beton bir sokak. Bu, ana caddeye muvazi olan sokakların galiba üçüncüsüdür. Bir tarafta Aksaray'a giden dik ve arızalı bir iniş vardır. Öbür tarafı Beyazıt a çıkar… Burası bütün manasıyla demokrat bir memleket çocuklarının oyun mekânı manzarası gösterir. Konaklardan apartmanlardan olduğu kadar izbelerden gecekondulardan da çocuklar orada birleşir." (s.9).

Bütün yolların kesiştiği bir noktada resmi adı Ahmet Kemal Sokağı olan bu mekân Türkiye'nin İstanbul'daki bir numunesidir.

Bütün içtenliğiyle toplumsal sınıfların ötesine geçerek insanları kucaklayan Âkile Hanım Sokağı, üstünde yürüyen, oturan insanlara dünyayı ve değerlerini algılama fırsatı verir. Bir mekânın üstünde yürüme onunla birleşme ve ona katılma anlamına gelir. Nitekim *"yürüyüş zamanı ve mekânın yeniden büyülenmesi konusunda son derece rahat bir yöntemdir… Yürümek insanı kendisine, titreyen nesnelere döndürür ve kollektif rutinlerin yok etme eğiliminde olduğu bir değerler hiyerarşisini yeniden kurma"* (Bertan, 2003: 18-19) fırsatı verir. Nermin, Güzide, Gülbeyaz, Sadi Arslan ve diğer anlatı kişileri bu sokakta kendi öykülerini yaşar. Sokak, bütün anlatı kahramanlarına kendi geçmişlerini hatırlatır. Bu

yönüyle şimdi ile geçmişin bir arada yaşadığı Âkile Hanım Sokağı, apartman ile konakların eski kuşak ile yeni neslin bir arada yaşadığı mekâna dönüşür. Toplumsal değişimlere açık olan Âkile Hanım Sokağı, küçük bir Türkiye örneğidir. Bu sokakta kavga, gürültü ve patırtı asla olmaz.

Romanda kırmızı konak da bir içtenlik mekânıdır. Âkile Hanım Sokağında bulunan bu konakta Âkile Hanım, Gülbeyaz ve Doktor Sadi Köksal yaşar. Kırmızı konak, geçmişin değerlerini simgeleyen bir mekândır. Tarihsel süreç içerisinde uğradığı değişimler kırımızı konağın geçmişini hatırlatan mekânsal belleğini asla silemez. Bu yüzden Âkile Hanım, kırmızı konağı tanıtırken tarihsel öyküsünü anlatma gereksinimi duyar.

"Bu konak-anladığıma göre Fransız edebiyatında gördüğümüz on sekizinci asrın kapalı, sanatkâr, yüksek mevki sahiplerinin toplandığı cemiyetleri hatırlatan toplantılara sahne olurmuş. Abdüllatif Bey'in çok kıymetli bir kütüphanesi varmış ve misafir olmadığı zaman hep yazı yazarmış."Herhalde saltanat günlerini canlandıran hatıralar olacak…" (s.51).

Geçmişin ruhunu içinde barındıran kırmızı konak, mekâna sinen insan ruhunun ve o ruhun yarattığı medeniyet algısının bir simgesidir. Bu yüzden kırmızı konak anılarda hep zengin ve güzel günleri çağrıştırır. Ayrıca şimdi de Gülbeyaz gibi anne ve babasız bir genç kıza barınak olduğu için sıcaklığın ve samimiyetin mekânı olur.

"Konağın iç kapısına iki tarafı mermer merdivenli gene bir mermer sahanlıktan giriliyor. Üstü kapalı, etrafını asmalar süslemiş. Ortasında henüz söndürülmemiş yeşil bir fener duruyor. Bahçeye bakan tarafında, demir parmaklıkların yeşil yapraklı örtüleri arasında bir genç kız durduğunu tahayyül edebilirsiniz… Çünkü bu yer insana Romeo ve Juliet piyesindeki Juliet'in kameriyesini hatırlatıyordu." (s.49).

Kırmızı konakta yanan fener, bilinçli insanların mekânı olduğunu, bahçesindeki yeşillik ile de içinde yaşayan insanlara mutluluk ve huzur verdiğini imler. Ayrıca Gülbeyaz için mutluluk mekânı olan kırmızı konak, Nermin'in bilinçlenmesinde de önemli bir yere sahiptir. İçinde yaşayan insanların olumlu kişiliklerinin mekâna yansıması, geçmişin değerleriyle mekânın yeniden anlamlandırılmasıdır. Samiye Hanım ile Doktor Sadri Köksal'ın mahalle halkı için çabalamaları, Âkile Hanım'ın okumamış olmasına rağmen sokaktaki insanların akıl danıştığı bir kadın olması kırmızı konağı huzur ve içtenliğin mekânı haline getirir.

Sadi Arslan'ın evi de açık-geniş mekândır. Babası ve annesiyle aynı konakta yaşayan Sadi Arslan, geleneksel değerlere önem veren kültürlü bir aileye mensuptur. Bu

ailenin içinde yaşadığı evde geçmişin değerlerini içinde taşıyan ve kendi kuralları olan bir mekândır.

2.3.6.7. Şahıs Kadrosu

2.3.6.7.1. Başkişi

Romanın başkişisi Nermin'dir. Nermin, kahraman anlatıcı olarak da karşımıza çıkar. Kahraman anlatıcının, olaylara vakıf olduğu bölümlerde Nermin, kendi ağzıyla hayat öyküsünü anlatır. Tanrısal anlatıcının ortaya çıktığı noktalarda ise Nerminle ilişkisi olan olaylar bakış açısının sınırsız bir görme ve bilme gücüyle okuyucuya sunulur.

Romanda Nermin ilk iki bölümde aktif olarak olayların merkezinde yer alır. Anlatıcı olayları Nermin'in kocası Tarık Tamar'ın Roma'ya görevli olarak gitmesiyle anlatmaya başlar. Bu noktada Nermin, otuz iki yaşında ve on beş yıllık evli bir kadındır. Nermin'in hal zamanındaki bireysel ve toplumsal statüsü geçmişin kendi ağzından aktarılmasıyla derinlik kazanır. Nermin, küçük yaşta anne ve babasını kaybeder. Onu "anne ve baba" olarak bildiği teyzesi Ayşe Hanım ve eniştesi Samim Akyürek büyütür. Bu dönem Nermin'in içinde hep bir baba ve anne özlemi duymasına neden olsa da teyze ve eniştesinin kendisine sunduğu imkânlar Nermin'in modern, kültürlü ve eğitimli bir kadın olarak yetişmesine imkân verir.

Eniştesinin Amerika'ya sefir olarak görevlendirilmesi, Nermin'in hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Zira eniştesi ve teyzesi, Nermin'in Amerika'da özel hocalar gözetiminde iyi bir eğitim almasını sağlar. Amerika'da kaldığı sekiz yıllık süre içinde kendisini yetiştiren Nermin, kültürlü bir genç kız olarak kendi değerlerine bağlı bir kimliğe dönüşür. Nermin'in Amerika'da gördüğü eğitim, onun medeniyet algısını sağlam bir temele oturttur.

"Nermin Hanım'ın çocukluğu ve ilk gençliği Washington'da geçmiştir. Hatta Tarık'la orada seviştiler. Fakat her şeye, hatta Rock and Roll'daki ustalığına rağmen Türk kalmıştır." (s.204).

Nermin'in kendilik değerlerine bağlı olarak, Batılı yeni eğlence kültürü ve gündelik hayatta varoluşu, kadının geleneksel anlamda yeni ile eskiyi sentezleyici bir güç olarak kavranmasını sağlar.

Nermin yer yer kıskançlık duygusuna kapılır. Bu durum kadının ideal bir kimliğe sahip olsa da özünde kadınlık olgusu duygusunun asla silinmeyeceğini gösterir. Kocası Tarık Tamar'ı, sekreteri Sevim Hoşsoy'dan kıskanan Nermin, kocasından intikam almak için Dick Jones ile Emirgân Kahvesi'nde "Rock and Roll" dansı yapar. Ancak ahlakî değerlerine bağlı bir kadın olduğundan daha sonra böyle bir davranış sergilemesinden ötürü kendi kendine kızar.

Nermin, eniştesi Samim Akyürek ile teyzesi Ayşe Hanım arasındaki çatışmayı da giderir. Samim Akyürek, İran'da görevli olduğu yıllarda bilinçli olmadığı bir an hizmetçisi Güzide'yi koynuna alarak onu hamile bırakır ve bunun sonucunda Gülbeyaz dünyaya gelir. Samim Akyürek'in bu durumu Ayşe Hanım'dan saklaması karı kocanın arasını açar. Bu durumu düzeltme görevi romanda Nermin'e verilir. Nermin, romanda ilk iki bölümde geçmişte yaşanan olayların ortaya çıkmasında aktif bir rol üstlenir. Romanın sonunda ise Nermin, kocasının Roma'dan dönmesiyle Ankara'ya giderek mutlu evliliğine devam eder.

Yazar, Nermin'in kimliğinde Türk kadının Batı ile münasebetini ele alır. Soyunan kadınların karşısında ideal kimliğiyle ortaya çıkan Nermin, Batı'da yetişmesine rağmen kendi değerlerine bağlı ideal bir Türk kadınıdır.

2.3.6.7.2. Norm Karakterler

'Âkile Hanım Sokağı'nda Gülbeyaz, Güzide, Âkile Hanım, Samim Akyürek, Ayşe Akyürek, Dick Jones, Sadi Arslan, Serin Esen norm karakterlerdir. Bu kişiler romanda başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip olan kişilerdir. Özellikle Gülbeyaz, Âkile Hanım ve Sadi Arslan yer yer başkişiden daha derin bir boyutta ele alınır.

Gülbeyaz, Güzide ile Samim Akyürek'in yaşadıkları yasak ilişki sonrasında doğar. Yasak bir ilişki sonrası hizmetçisi Güzide'yi hamile bırakan Samim Akyürek, Güzide'ye bu çocuğu doğurmamasını salık verse de Güzide, Samim Akyürek'i dinlemeyerek Gülbeyaz'ı dünyaya getirir. Anne ve babadan yoksun bir çocukluk geçiren Gülbeyaz, çocukları olmayan Sami Cansunar ile eşi Fatma'ya, Güzide tarafından evlatlık olarak verilir. Fatma Hanım, çocuğu Rukiye'nin doğmasıyla Gülbeyaz'ı evde istemez. Hatta ona bakmak için Güzide'den daha fazla para ister. Gülbeyaz bu durumu öğrendiği gün onun için büyük bir yıkım olur. Ancak hayata dört elle sarılmayı bırakmaz. Tıp fakültesini kazanarak okumaya başlar. Sami Cansunar'ın Erzurum'a tayini çıkmasıyla yalnız kalan Gülbeyaz, Güzide tarafından kırmızı konaktaki Doktor Sadi Köksal'ın evine yerleştirilir. Bu noktadan sonra Gülbeyaz okuyarak ve çalışarak hayatına devam eder. Gülbeyaz'ın hayat mücadelesi Feyzi ile evlenme kararlarının ortaya çıkmasıyla anne ve babasızlık engeline takılır. Ancak kırmızı konakta mutludur ve insanlara, severek yardım etmekten geri durmaz. Gülbeyaz'ın Samim Akyürek'in kızı olduğunu öğrenmesiyle bilinçaltında bastırdığı korkulardan kurtularak yeni bir başlangıca yönelir. Romanda Gülbeyaz anne ve babasızlığın acısını derinden yaşayan ve bilinçaltındaki korkularının üzerine gidemeyen bir kişi olarak da ele alınır.

Güzide de norm bir karakterdir. Samim Akyürek'in evinde hizmetçi olarak çalışan Güzide, kızı Gülbeyaz'ın okuması için büyük savaş verir. Nitekim romanın sonuna doğru Güzide'nin Gülbeyaz'ın annesi olduğunun ortaya çıkmasıyla Güzide, kızının mutluluğu için

kendini feda eder. Romanda annelik içgüdüleri büyük bir derinlik kazanan Güzide, Gülbeyaz için koruyucu, kollayıcı bir sığınaktır.

Akile Hanım da çok boyutlu bir karakterdir. Kırmızı konakta hizmetçi olarak çalışan Âkile Hanım, sokakta yaşayan insanların akıl danıştığı, eskinin değerlerini kendinde bütünleyen bir kadındır.

"Orada Akile adlı bir hatun vardır. Bütün sokak ondan akıl danışır." (s.14).

Âkile Hanım, etrafında yaşayan insanlara ışık tutan yüce ana arketipi olarak görevlendirilir. Kırmızı konaktaki bütün sorumluluk Âkile Hanım'a ait olduğu gibi sokaktaki yardıma muhtaç insanlara da engin hoşgörü ve bilgisiyle yardımcı olarak onlara yol gösterir. Âkile Hanım, kocası Fatih Varna'nın, Kara Gülsüm'le yaşadığı yasak ilişki öğrenir ve onu rezil etmeye karar verir. Ancak Akile Hanım, evliliğe kökten bağlı, sadakat sahibi bir kadın olduğu için boşanmaz. Kocasını zina davasından dolayı üç ay hapse mahkûm ettirir ve ondan boşanmaktan vazgeçer.

"Ben evlenmeyi bütün ömür süren bir bağ gibi telakki ederim." (s.69) diyen Âkile Hanım, oğlu Hüseyin'in karısı ile yaşadığı sorunu çözmeye çalışsa da kadının sorumsuzluğundan dolayı boşanmalarını ister. Eskinin ruhunu ve değerlerini kendileştiren Âkile Hanım, çağdaş bir kadın imgesi olarak toplumsal anlamda yeni bir kimlik kazanır. Âkile Hanım, erilleşen kimliği ile erkeklere ve mahalledeki insanlara yön verir.

"Akile Hanım'a ne kadın ne de erkek demek mümkündü. Erkeklerin halledemeyeceği en dolambaçlı işleri su gibi beceren, bir taraftan da kendisinden yardım istendiği zaman hiçbir zahmeti esirgemeyen bir insan… O, insanların akrep tarafları tabii buluyor, fakat onları bütün cepheleriyle yani iyi taraflarıyla da görüyordu." (s.61).

Mahallenin bütün sorunlarıyla yakından ilgilenen Âkile Hanım, aklın yol göstericiliği ile bilgi ve deneyimleri sayesinde sokaktaki insanı aydınlatır. Yazar, Akile Hanım'ın kimliğinde Osmanlı kadınının Cumhuriyet Türkiyesi'ndeki olumlu yönlerini ele alır.

Samim ve Ayşe Akyürek, olumlu kişilikleriyle ön plana çıkar. Samim Akyürek, emekli bir sefirdir. Birçok yabancı ülkede çalışmış medenî ve samimi bir kişiliğe sahiptir. Nitekim Nermin'in ideal bir kimlik kazanmasında onun ve eşinin büyük payı vardır. Samim Bey'in işlediği tek günah alkollü ve bilinçsiz olduğu bir anda hizmetçisi Güzide ile birlikte olması ve bu ilişki sonrasında Gülbeyaz isminde bir kızın doğmasıdır. Samim Bey'in eşi Ayşe Hanım'dan sakladığı bu sır, Gülbeyaz'ın kırmızı konağa gelmesi ve Güzide'nin Gülbeyaz için ondan daha fazla para istemesi olayları daha büyük bir çıkmaza sokar. Kızı

ile eşi arasında kalan Samim Bey, durumu karısına itiraf ederek işlediği günahı temizler ve kızı Gülbeyaz'a iyi bir gelecek sağlamak için elinden geleni yapar.

Romanın üçüncü bölümde okuyucunun karşınına çıkan Sadi Arslan, bu bölümde başkişiden daha boyutlu bir karakter özelliği taşır. Romanı eğer iki farklı eser olarak ele alsaydık ilk iki bölümün başkişisi Nermin, üçüncü bölümün başkişisi de Sadi Arslan olurdu. Sadi Arslan, Yüksek Mimar-Mühendistir. Toplumsal anlamda yaşanan değişimlerden etkilenen Sadi Arslan, ülkedeki sosyo-ekonomik değişimleri bir mühendis gözüyle kavramaya çalışır. Sadi Arslan, bilinçli bir Türk aydınıdır. Otuz beş yaşında olan Sadi Arslan, "Günümüzün İç Meseleleri" adlı bir eser yazmayı tasarlar Bu bu eserde Sadi, bireysel ve toplumsal boyutta yaşanan değişimleri irdeler. Yazar, Sadi Arslan'ın kimliğinde Cumhuriyet Türkiye'sinin aydın insanının toplumsal sorunlara ve ahlakî değerlere karşı tavrını ele alır. "Günümüzün İç Meseleleri" adlı eserinde İstanbul'da yaşanan sosyo-ekonomik yozlaşmayı ele alan Sadi Arslan, Taksim Gazinosu'nda yapılan "Strip Tease" dansının ahlakî açıdan insanları nasıl soysuzlaştırdığını, günlük hayatın eğlence kültürü içinde köksüz bir şekilde nasıl yok oluşa doğru götürüldüğünü ortaya koyar. Duyarlı ve bilinçli bir benliğe sahip olan Sadi Arslan, ülkeyi mimari açıdan yeniden yapılandırmaların yanında, toplumun da geleneksel değerlere bağlı medeni bir şekilde inşa edilmesini arzular. Bundan dolayı Cıbıl Kız'ın, yeşil evin penceresinde soyunup kendisini erkeklere teşhir etmesini olumsuz bir davranış olarak telakki eder. Sadi Arslan, romanın sonunda Serin Esen ile evlenerek animasına kavuşur ve beraber İstanbul'u yeniden inşa etmeyi amaçlar.

Dick Jones de norm karakterdir. Amerikan kültürünün simgesi olan Dick Jones, Nermin'in Amerika'da yaşadığı yıllarda tanıştığı dostudur. Yazar, Dick Jones'in kimliğinde Amerikalıların hayat algısını yansıtır (Enginün, 1992: 198-199).

Nermin ile Emirgân Kahvesi'nde "Rock and Roll" dansı yapan Dick, Nermin'e aşık olmasına rağmen onu elde edemez. Her fırsatta Nermin ile birlikte olmayı arzulayan Dick Jones, Nermin'in kendilik değerlerine bağlı kadın kimliğini yücelten aydın bir kişidir. Türklere ve Türk değerlerine büyük saygı duyan Dick Jones, romanda Amerika'nın gündelik yaşantısını İstanbul'a taşır.

İsmail Bey'de norm bir karakterdir. Sonradan zenginleşen Anadolu insanını simgeleyen İsmail Bey, İstanbul'un türedi zenginleri arasında en akıllı ve becerikli müteahhitidir. Sadi Arslan ile anlaşıp ülkenin birçok yerinde iş yapan İsmail Bey, karısı Feyziye Hanım'dan çok korkar. Nitekim Sadi Arslan ve Fehmi ile gittiği "Strip Tease" dansı gösterisinden sonra hanımın saldırılarına maruz kalır ve kurtuluşu Sadi Arslan'ın Feyziye Hanım'ı ikna etmesinde bulur. İsmail Bey, kişilik olarak cahil görünümlü olsa da

işini bilen ve takip eden hırslı ve kararlı bir kişidir. Romanda İsmail Bey, değişen eğlence hayatının sonradan zengin olan insanları nasıl zor duruma soktuğunu ve Anadolu insanının hayata tutunmak için nasıl bir savaş verdiğini vurgulayan kişidir.

2.3.6.7.3. Kart Karakterler

Başkişinin kendini gerçekleştirmesinin karşısında yer alan kart karakterler, tek tip kişilik olarak romanda karşıt değerler dünyasını savunurlar. Romanda Cıbıl Kız, Fatma Cansunar, Feyziye Hanım, Hacıağa, Akile Hanım'ın gelini, Dört Motorlu, Fatih Varna, Hüsnü Sarman ve eşi kart karakterlerdir.

Önemli kart karakterlerden biri olan Cıbıl Kız (Ayşe), romanın üçüncü bölümünde karşımıza çıkar. Cıbıl Kız, aslen Bolu'nun bir köyünden İstanbul'a gelmiştir. Beyoğlu'nda büyük bir apartmanda kapıcılık eden eniştesi Mehmet Ağa ve teyzesi Safinaz'ın yanında büyümüş, köyde kimsesi olmayan bir Anadolu kızıdır. İstanbul yaşantısı içinde kimliğini kazanan Ayşe, köyünden kopmuş, köylü kimliğini benliğinden silmiş bir kadındır. Dört katlı apartmanın ikinci katında oturan Rum asıllı Madam Karamanidis'in yanında hizmetçi olarak büyüyen Ayşe, onu kendine model alarak kendini öteki bir kadına dönüşür. Kendi kültürel değerlerinden kopan Ayşe, kendine model aldığı Madam Karamanidis gibi erkekleri peşinden koşturmayı amaçlar. Ayşe, bedenini ve dişiliğini kullanarak toplumda statü elde etmeye çalıştığı için benlik bilincinden yoksun bir kadın konumuna düşer.

"Adı Ayşe olan bu kızcağız, açık gözlülüğü, hamaratlığı, aynı zaman da müstesna yüceliği ile, kiracıların hepsinin hoşuna gider. Eğer Ayşe'ye kalsa ömrü boyunca Madam Karamanidis'ten ayrılmaz, onu model tutarak kendi hayatını vech ederdi." (s.161).

Benlik bilincinden yoksun olan Ayşe, gündelik yaşantıların içinde zengin bir erkek elde ederek gösterişli bir hayat sürmek arzusundadır. Kendisine model olarak seçtiği kadının taklidini yaparak tıpkı onun gibi geceleri çırılçıplak soyunarak yatması, bilinçsiz kimliğinin dışa yansımasıdır. Cıbıl Kız Ayşe'nin tek arzusu erkeklerin ilgisini çekmek ve bu yolla erkeklerin dünyasında *"Yunan heykeli"* (s.169) yüzüyle var olmaktır. Göka; *"İnsan seçim yapar, varoluşunu izleyen bir izleyici olmayıp kendi yaşantısını kendisi yaratır."* (Göka, 1997: 82) der. Ayşe'nin de yaptığı seçimle varoluşunu cinselliğin soyunan imgesi olarak görmesi, benlik bilincinin olmadığını kanıtlar. Ayşe'nin kendi varlığını Cıbıl Kız olarak kavraması, toplumsal açıdan bir statü kazanma arzusunun olumsuz bir göstergesidir. Cıbıl Kız, yetiştiği evin farklı bir yüzü olarak Türk aile yapısının bozulmuş veya dağılmış bir kimliği olur. Bu yüzden anlatıcı Ayşe'yi bir Türk kızına benzetmek yerine onu "Yunan heykeli" yüzlü bir kadına benzetir. Ayşe'nin başkalığı ya da ötekiliği taşıdığı özgürlük arzusunun dışa vurumundan kaynaklanır. Ona göre özgürlük; dönemin sosyal bir travması haline gelen ve Taksim Gazinosu'nda zengin erkeklerin ilgisini çeken "Strip Tease" dans

gösterisinden meydana gelir. Toplumsal yabancılaşma veya yozlaşma, Cıbıl Kız'ın kimliğinde, fingirdek, ölçüsüz ve çıkarcı bir kişilik özelliği alır.

"Mizaç itibariyle fingirdek olan Ayşe, herhalde bu aile muhitinde, eski sadrazamların gönlünü cezbeden küçük Rum kızlarının işvekarlığına sahip olmuş gibi görünüyordu". (s.164).

Rum işvesinin ölçüsüzlüğüne kaçan ve sululuğu ile erkekleri elde etmeye çabalayan Ayşe, yeşil evin penceresi önünde soyunarak kamyoncuları ve diğer kişileri mahalleye çekmesiyle mahalleli tarafından aşağılanır. Ayşe, ötekileşen kadın kimliği yüzünden hizmetçi olarak girdiği evlerde de tutunamaz. Romanın sonunda Ayşe, Sadi Arslan'ın evine hizmetçi olarak girer. Orada da tıpkı yeşil evde olduğu evin oğlunun koynuna girmeyi arzular. Nitekim Sadi'nin evlenmesi sonucunda çırılçıplak soyunup evin üst katından atlayarak intihar eder. Onun intiharı başkasına dönüşen benliğinin bir protestosu ya da arzularını elde edemeyen küçük insanın, yozlaşmışlığına verilen bir cevaptır.

Romanda Fatma Cansunar da kart bir karakterdir. Güzide'nin Samim Bey'den bir hata sonrası doğan çocuğu Gülbeyaz'ı evlatlık verdiği bu kadın, kendi çocuğu Rukiye'nin dünyaya gelmesiyle Gülbeyaz'ı aşağılayıp onu hor görür ve Gülbeyaz'ın evde olmasına dahi tahammül edemez.

"Senin kadar kedi yavrusuna benzeyen çocuk görmedim. Haydi şuraya otur, Güzide teyzenin getirdiği oyuncaklarla oyna, der; sonra Gülbeyaz'ın oturmaya çalıştığı yeri, kirli bir şey dokunmuş gibi iki eliyle silkelerdi. Zayıf yürekli olan kocası bu harekete karşı müteessir olduğunu belli ederse:

—Elin piçine dadılık edemem, diye adamı haşlardı."(s.100).

Gülbeyaz'ın soyadını aldığı Cansunar ailesi ona üniversiteye kadar sahip çıkar. Ancak orada yaşanan hayat, Gülbeyaz'ın onların çocukları olmadığını öğrenmesiyle korkunç bir hal alır. Bunda Fatma Hanım'ın aşağılayıcı, itici ve ötekileşen kişiliğinin büyük etkisi vardır.

İsmail Bey'in eşi Feyziye Hanım'da kart bir karakterdir. Sonradan görme ve zengin biri olan Feyziye Hanım, eşi İsmail Bey'in kişiliğini aşağılayan, kıskanç ve güçlü bir kadındır. Kocasını korkutmuş ve bu korkuyu o iri gövdesiyle Sadi Arslan'a da vermek istemişse de bunu başaramamıştır.

"İçeriye giden kadını Sadi birkaç defa Beyoğlu'nda görmüş, zihninde zamanımızın ucubelerinden biri diye yer etmiştir. Çok şişman, karnı dışarıya fırlamış, göğsü açık, sütyenden yukarıya doğru iki et kümesi, boynunda, dizi halinde bir sürü parlak kolye beline

kadar sarkıyor. Çıplak kollarına dirseklerine kadar altın bilezikler takılmış… Hülasa korkunç bir hınç ve şiddet sembolü." (s.191).

Romanda Feyziye Hanım'ın hınç ve şiddet dolu kimliği, geleneksel değerlerden kopmuş öteki kadını simgeler. Nitekim roman boyunca Feyziye Hanım bu kimliği ile kocasına hükmeder.

Dört Motorlu diye anılan Rus "Strip Tease" dans göstericisi Pamela da kart karakter olarak karşımıza çıkar. Taksim Gazinosu'nda Amerikan eğlence hayatına ait olan soyunma gösterisini yapan bu kadın, çıplak halde erkeklerin kucaklarına oturup, eserde o dönemin ahlakî değerlerinin çökmesini simgeler. Yazar, Pamela'nın kimliğinde Amerikan eğlence hayatının yozlaşmışlığını ele alır. Pamela'nın soyunma gösterisi, Türk kadının eğlence hayatını gündelik yaşamına taşımasıyla ahlakî bir çöküntüye neden olur. Romanda annelerin çocuklar önünde soyunması, Ayşe'nin pencerenin önünde soyunarak kendini teşhir etmesinin altında Pamela'nın eğlence hayatında gösterdiği figürler yatar. Bu açıdan İstanbul'da ki eğlence hayatının gözde yeri olan Taksim Gazinosu ve burada gösteri sunan dansçılar, ahlakî yozlaşmanın merkezini oluşturur.

Hacıağa da kart bir karakterdir. Anadolu insanını simgeleyen Hacıağa, sonradan görme zenginlerin kendi çıkarları için ülküsel değerleri nasıl sömürdüğünü göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Romanda Hacıağa gibi kişiler yozlaşmış Batılı eğlence hayatını eleştirseler de ona katılmaktan geri durmazlar.

"Arkasında, elleri önlerinde tanzimle kavuşturulmuş bir avane var. Gözleri Hacıağa'nın ayaklarından daima ilki adım arkada, sallanarak yürüyorlar. Hacıağa, kapının ağzında durmuş, ortadaki el kadar yerden sıçraşan sarılıp dönen, ateşli hatta biraz sarılı gibi dans eden gençlere ağzı sulanarak baktı. Artık köylü tavırlarını, hatta kıyafetini tamamen terk etmeyen eşini tekaüt etmek zamanı geldiğini düşündü… Hacıağa'nın kudretli kolları arasına on sekizlik bir civan kız yaraşır." (s.117-118).

Sonradan görme, Tanzimat kalıntısı, kendi değerleri ve ahlakî normlarını gündelik hayatın içinde ötekiyi simgeleyen " Sallan Yuvarlan" dansı karşılığında yok sayan Hacıağa, kadını bir madde olarak görüp kullanan eski neslin çıkarcı ve sömürücü kişiliğini simgeler. Samim Akyürek, Fuat Bey ve Hamdi Sonsuz'un ötekisi olan Hacıağa, sonradan *"büyük şehirde zengin olmuş ve kökünden kopmuş, düşmüş"* (Enginün, 1995: 395) bir kişidir.

Romanda Akile Hanım'ın kocası olan Fatih Varna da kart karakterdir. Akile Hanım'ı bedensel arzuları yüzünden Kara Gülsüm ile aldatan Fatih Varna, ideal kadının kimliği karşısında ezilen, kendini yetersiz gören bir kişidir. Özgüven problemi yaşayan Fatih Varna, Akile Hanım'ı, Kara Gülsüm ile aldatarak bedensel ve kimliksek zaaflarını

giderir. Fatih Varna'nın en büyük problemi, eşinin kendinden daha güçlü olmasıdır. Kadının kocasından üstün olması, Fatih Varna'nın iktidar mücadelesini, başka bir kadın üstünde gerçekleştirmesine iter.

2.3.6.7.4. Fon Karakterler

Roman fon karakter açısından oldukça zengin bir kadroya sahiptir. Romanda; Tarık Tamar, Ferhunde, Sevim Hoşsoy, Mehmet Ağa, Safinaz Hanım, Halime Hanım, Hamdi Sonsuz, Hayrettin Deniz, Kazım Özlü, Sadrettin Bey, Gülbeyaz'ın sevgili Feyzi Yürekli, Burhan Hürsoy, Akile Hanım'ın oğlu Hüseyin, Kara Gülsüm, Miss Melon gibi kişiler fon karakterlerdir.

Tarık Tamar, fon bir karakterdir. Nermin'in eşi olan Tarık Tamar, Amerika, İngiltere ve Avrupa'nın birçok yerinde görev yapan Cumhuriyet aydınlarından biridir. Eşi Nermin'i sever ona gönülden bağlıdır. Ancak Nermin'i Roma'da düzenlenen kongreye götürmemesi Nermin'in kıskançlık duygusuna kapılmasına neden olur. Nermin'in çocuğu olmamasına rağmen her zaman ona sadıktır.

Sevim Hoşsoy, Tarık Tamar'ın sekreteridir. Roma'ya giderken onu yanında götürmesi Nermin'in kıskançlık duygusuna kapılmasına ve eşi ile aralarının açılmasına neden olur. Romanda derinliği olmayan Sevim Hoşsoy, çalışan Türk kadının simgeler. Türk insanının çalışan kadına bakışı, kadının eril çalışma alanında sömürülmesi, Sevim Hoşsoy'un kimliğinde yansıtılır.

Safinaz ve Mehmet Ağa, Cıbıl Kız Ayşe'nin eniştesi ve teyzesidir. Ayşe'yi köyden İstanbul'a getirerek onun Madam Karamanidis'in yanında çalışmasını sağlamış, özünde iyi insanlardır. Ancak hırs ve arzularına yenilen Ayşe, romanda bu yönüyle onlara zıt bir kişilik teşkil eder.

Mükerrem Alabora, İsmail Bey'in eskiden yanında çalışan mühendisidir. İsmail Bey, Mükerrem ile iş konusunda anlaşamayınca Sadi Arslan'la çalışma ihtiyacı duyar.

Hayrettin Deniz, Serin Esen'in babasıdır. Emekli Amiral olan Hayrettin Bey, kültürlü, iyi yetişmiş, kendi değerlerine bağlı bir kişidir. Kızı Serin Esen'in, Sadi Arslan ile evlenmesi hususunda kızının kararını destekler.

Mary Jones, Dick Jones'in meşhur muharrir, büyük kız kardeşidir. Mary Jones, Türkiye'ye gelip Türkleri yakından tanımak isteyerek bu konuda bir roman yazmak ister. Bu yüzden Hilton Oteli yerine İstanbul'un arka sokaklarında kalan insanlara yakın olmak için Sadi Arslan'ın kiralık evlerine yerleşir. Orada Laleli civarı ve Âkile Hanım Sokağı'nda yaşayan kişileri yakından tanıyarak, Türk insanının hayat öyküsünü kavramayı amaçlar.

"Mary Jones, orta yaşlı, güler yüzlü, mavi gözlü şıldır şıldır etrafı tarayan, Amerikan örneği bir gazeteci muharriridi. Türkiye'ye, içinde sonsuz bir tecessüs ve alaka ile gelmişti." (s.252).

Mary Jones, sokakta gözüne takılan ilk kişi Ayşe'dir. Ayşe'nin ölümden kurtulması onun sayesinde olur. Ayşe'yi evlat edinen Mary Jones, Ayşe'yi Amerika'ya götürerek onun kırulan burnunu düzeltmeyi düşünür. Mary Jones'ın kimliği romanda Amerikan aydınının Türk toplumuna bakışını yansıtır. Yazar Mary Jones'ı fon bir kimlikte karşımıza çıkarır. Yazarın amacı Amerikalıları övmek, onların Türk insanına duyduğu yakınlık ve sevgi vermektir.

2.3.6.8. İzleksel Kurgu

'Âkile Hanım Sokağı', 1950-1955 döneminde yazılmış toplumda meydana gelen değişimleri bir mekânın içinde ele alarak bütün gerçekliğiyle yansıtan bir eserdir. Roman, toplumun yaşadığı sosyo-ekonomik değişimler, gündelik hayatın, eğlence hayatıyla şekillenerek yıkıcı bir güce dönüşüp nasıl bir toplumsal, kültürel ve bireysel travmaya yol açtığını vurgular. Romanda yozlaşmış evlilik, boşanma, yabancı kültürel değerlerin, kişiyi kendi değerlerine ötekileştirmesi, kadının rolü, kıskançlık, Rock and Roll (Sallan Yuvarlan), caz müziği ve "Strip Tease" i temel izlek olarak ele alır. Bu açıdan romandaki dramatik aksiyonu sağlayan temel değerler aşağıdaki "KORA" şemasındaki gibi şekillenir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	**Karşıt Güç/Karşıdeğer**
Kişiler Düzeyinde	*Nermin, Tarık Tamar, Gülbeyaz, Güzide, Samim Akyürek, Sadi Arslan, Serin Esen, Akile Hanım, İsmail Bey, Amerikalılar, Dick Jone.*	*Cıbıl Kız, Fatma Hanım, Feyziye Hanım, Fatih Varna, Akile Hanımın Gelini, Hacıağa.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk, Sevgi, Milli Bilinç, Evlilik, Sadakat, Benlik Bilinci, Geleneksel Değerler.*	*Kıskançlık, Yozlaşma, Kimlik Yitimi, Yabancılaşma, Köksüzlük, Boşanma, İhanet, Eğlence Hayatı, Soyunma.*
Simgeler Düzeyinde	*Kırmızı Konak, ,İdeal Kadın, Âkile Hanım Sokağı, Amerika, Anne-Baba.*	*Rock And Roll (Sallan Yuvarlan), Strip Tease, Caz, Öteki Kadın, Taksim Gazinosu, Beyoğlu.*

Tablo-17*: Âkile Hanım Sokağı'nda değerler çatışması*

2.3.6.8.1. Yabancılaşma Sorunu

Âkile Hanım Sokağı romanında yabancılaşma, toplumun kendi değerlerine öteki olması şeklinde ortaya çıktığı gibi, bireylerin kendine ve kendi değerlerine yabancılaşması

şeklinde de ele alınır. Bireyin benlik bilincini yitirmesi, kendisiyle birlikte toplumun ahlakî değerlerine de öteki olmasını doğurur. Romanda bireysel yabancılaşma Cıbıl Kız'ın kimliğinde ele alındığı gibi, Hacıağa, Fatma Hanım'ın benliklerinde ötekinin ortaya çıkmasıyla kişiyi insani değerlere öteki kılar. Romanda Gülbeyaz'ın evlatlık olarak verildiği Sami Cansunar ve eşi, küçük çocuğa bir yuva vermekten çok, tiranlaşan kimliğin bireyin duygularını aşağılamasıyla, eserde karşıt bir durum arz eder. Fatma Hanım'ın kendi çocuğu olmasıyla, Gülbeyaz'ı aşağılaması bireysel anlamda kadının ötekileşerek tiran kimliğine dönüşmesine neden olur. İdeal anne mitini yıkan Fatma Hanım, kendi kızının bir başkasına ait olan Gülbeyaz ile eş değerde tutulmasını kendisine yediremez. Bu yüzden anne arketipini yıkıcı bir güce dönüştürerek evrensel anlamda ideal kadın mitini yıkar ve Gülbeyaz'ın bilincinde ulaşılmaz bir anne ve baba imgesinin arzusunu doğurur. Kadının doğurucu ve doyurucu kimliğinden sıyrılarak Gülbeyaz'ı aşağılaması, onu bir sığıntı olarak görmesi bireysel anlamda kişinin insani değerlerine yabancılaştığını gösterir.

Cıbıl Kız (Ayşe) bireysel anlamda kendi değerlerine ötekileşerek, toplumsal değerleri ve ahlakî yapıyı tahrip eder. Batı'nın değerleri ve hayat anlayışının hâkim olduğu Madam Karamanidis'in evinde yetişen Cıbıl Kız kendi benliğini parçalayarak model aldığı Madam Karamanidis'e dönüşmek ister. Bedensel arzuların maddeyle bütünleşmesi sonrasında kendi benliğini silen Cıbıl Kız Ayşe, çıkarcı kimliği ile otoritenin ötekileşen gücünü oluşturur. Bireyin bir amaç için kendi değerlerini ötekileyerek başkalaşması, para, aşk ve hırsın kişiyi kendi değerlerine öteki kılmasına neden olur. Bu yüzden Cıbıl Kız kendi değerlerini yansıtan bir yüzden çok bir Yunan heykeline benzer. Benlik bilincinden yoksun Cıbıl Kız'ın erkeklerin arzularının nesnesi olma arzusu, şan, şöhret ve zengin olma hevesiyle yanan sığ bilinçlerin bir göstergesidir.

"*İşin garibi, Ayşe'nin bütün güzelliğine, taklit ettiği cazip Rum işvesinin ölçüsüzlüğüne kaçan sululuğuna rağmen şehevi bir mizacı yoktu. Erkekleri elde etmek için çabalaması acaba sırf zengin bir koca, yakışıklı bir âşık edinmek için mi,"* (s.166).

Ayşe'nin zengin koca bulma isteği onun ahlakî değerleri hiçe sayarak *"—Geceleri çırılçıplak soyunuyor, elektrikleri yakıyor, kapınızın önü(nün) kamyon şoförleriyle*" (s.208) dolmasına neden olur.

Bireysel anlamda kişinin ahlakî değerlere yabancılaşması, bilinçaltında bastırılmış duyguların eyleme dönüşmesiyle bir çatışmaya neden olur. Kişi kendi değerleri kendi arzuları doğrultusunda tahrip ettikçe toplumsal hafıza zarar görür. Bireyin kendi değerlerinin ötekileşmesi onun acı çekmesine ve acı çektikçe de kendine yabancı olmasını doğurur. *"Acı, kendi kendimize yeterlilik fantezilerimizi yerle bir ettiğinden, başkalarıyla*

ilişki kurmanın ve alışverişte bulunmanın meşru aracı" (Phıllıps, 1997: 49) olarak kişiyi başka benliklere bölerek yabancı kimlikleri meşrulaştırır. Romanda bireysel yabancılaşma, kendi benliklerini kuramayan anlatı kişilerinin yaşadığı bir sorundur ve soruna katılış arttıkça durum toplumsal bir vakaya dönüşür.

Toplumsal yabancılaşma, anlatı kişilerin kendilik değerlerini içselleştirmeden, öteki kültür ürünlerinin elinde bir nesneye dönüşmesine neden olur. Toplumsal anlamda 1950-1955 Türkiyesi'nde yaşanan kültürel ve ahlakî çürüme toplumun kendini gerçekleştirme yolculuğunu zafiyete uğratarak toplumsal bilinci tahrip eder. Yazar toplumsal değişmeleri sosyo-ekomomik değişimler sonrasında ortaya çıkan bir çürüme olarak ele alır. Emirgân Kahvesinde Rock and Roll dansı yapılması, Taksim Gazinosunda Strep Tease gösterilmesi, ahlakî açıdan Türk toplumunun kendi değerlerinden uzaklaşarak moda olan Amerika yaşantısına öykündüğü görülür. Nermin ile Dick Jones'in Emirgân kahvesinde yaptıkları "sallan yuvarlan" dansı, kendi değerlerine ötekileşen ve gündelik hayatta yaşanan sıkıntıları gösteren, öteki kültürünün ürünü olarak kişilerin toplumsal bilincini tahrip eder.

"Dick, Nermin'i yakalamış sallıyor, iki tarafından kalçaları vezinli ve mütemadi bir sara raşesi içinde sağa, sola gidip geliyor. Göbek çalkalamak bu sallantının yanında halt etsin. Bu iki genç, bazen karşı karşıya duruyorlar, fakat kalçalar makine ile kurulmuş gibi mütemadiyen sürati artan bir tempo ile hareket halinde… Beklenmedik bir anda kadın tepe aşağı oluyor, erkek onu belinden yakalıyor, omzuna atıyor, etek aşağıya iniyor, iki kadın bacağı havada…"(s.119).

Kendilik değerlerinden uzak olan bu dans, köksüzlüğün ve yabancılaşmışlığın bir imgesi olarak toplumu, bir yok oluşa götürmededir. Yazar, ritmik açıdan yapılan hareketleri Rufai ayinlerinde kol kola yapılan bir zikre benzeterek özünde bir farklılığın olmadığı ancak bize ait olanın yerine başka kültüre ait değerlerin madde haline gelerek, bizi kendimizden uzaklaştırmasına karşı çıkar.

Romanda yabancılaşma kadının toplumsal anlamda değer yitimine uğramasında da ortaya çıkar. Toplumsal anlamda kendini tam anlamıyla yetiştiremeyen kadınların Taksim Gazinosunda yapılan "Strip Tease" dansını evde çocuklarının önünde yapması, toplumsal yabancılaşmanın hangi boyutlara vardığını gösterir. Amerikalıların soyunup soyunmama numarasını kadını aşağıladığı için kaldırmasına rağmen bizim kadınlarımızın her fırsatta soyunarak kendilerini teşhir etmeleri ahlakî çöküntüyü gösterir.

" İfakat Hanım:

— Aman bizim evlerin içinde devam ediyor, dedi. Bizim evin iki odasında taşralı bir aile oturuyor. Bir küçük memur ailesi. Kadın her akşam çırılçıplak soyunup kocasının karşısında oynayıp duruyor.

—Siz nereden görüyorsunuz, a İfakat Hanım.

—Görmeye lüzum yok. Kadının on yaşında bir oğlu var. Geçen akşam kocası yokken oğlanın önünde soyunmuş, çırılçıplak oynamış. Yavrucak bağırarak sofaya fırladı." (s.209).

Kadının çırılçıplak soyunarak moda olan dansı çocuğunun önünde sergilemesi, toplumsal açıdan bireyin kedine ve toplumun ahlakî değerlerine yabancılaştığını gösterir. Yazar, körü körüne öteki kültüre ait değerlerin toplum tarafından kabullenilmesini ve gündelik hayatın olmazı haline getirilmesini eleştirerek toplumu ayakta tutan değerlerin gündelik modalar yüzünden yok edilmesine karşı çıkar.

2.3.6.8.2. Evlilik-Boşanma

Halide Edip Adıvar, evlilik kurumunun toplumda sağlıklı bir şekilde değişip dönüşmesini önemli bir unsur olarak görür. Bu yüzden romanlarında sık sık evlilik izleğini ele alarak, toplumsal anlamda sağlıklı ve bilinçli bireylerin kurduğu evlilikleri, aşk, saadet ve güven duyguları içinde yüceltir. Bunu yaparken Doğu ve Batı'nın sentezi olan ideal kişileri görevlendirir. Kadın sadece Batı'nın moda ve gösterişten ibaret olan değerlerini değil, bilim, sanat ve yaratıcı değerlerini kendi değerleriyle bütünleştiren bir birey, ideal bir anne olarak ele alınır. Nitekim erkekler de buna paralel olarak, Batıyı yakından tanıyan birçoğu Batı'da eğitim almış, ancak kendi geleneksel değerlerine bağlı kişiler olarak evliliklerinde örnek bir sentez oluştururlar.

'Âkile Hanım Sokağı' romanında evlilik, Cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel değişimler sonrasında ideal kimliklerin etrafında yüceltilirken, kendi değerlerine öteki olmuş kişiler tarafından bir sömürü, çıkar ilişkisi ağına dönüşür.

Romanda ideal evlilik yapan kişiler, ya da gerçek anlamda akıl ve kalbin onayı ile evlilik yapan kişiler, bütün sıkıntılarına rağmen evliliklerini korur. Bu kişiler, evliliklerinin yürümesine engel olan unsurlarla savaşarak aşklarının kutsal ittifakı olan evliliğini sürdürür. Yazar, Nermin-Tarık Tamar, Samim-Ayşe Akyürek, Sadrettin-Mukaddes Arslan'ın evliliklerini ideal evlilik olarak görür. Nermin'in Tarık Tamar ile yaptığı evliliklerini kutsal ve bütünleyici bir bağ olarak görür.

"*Tarık bu defa Roma'da toplanan kongreye giderken her nasılsa benim beraber gelmemi istemedi. Hâlbuki, ta evlendiğimiz günden beri (15 yılı geçiyor) her yere beraber gitmiştik."* (s.15).

Evlilik bir beraber olma, bütün olma ve hayatı iki bedenin tek ruhta yaşamasıdır. Nermin'in 15 yıllık hayat arkadaşı Tarık ile evliliğini sürdürmesinin arkasında bu yatar.

Çünkü bu iki kişi arasında yapılmış olan evlilik ortak bir anlaşma ve karar almanın sonucunda olmuştur. Amerika'da yapılan evlilik teklifi geleneksel evlilik anlayışına benzese de çiftler anlaşarak, evlenirler.

"—Ben sizi teyzenizden istedim, benimle evlenir misiniz?" (s.22) diyen Tarık Tamar kadının da onayını alarak evlilik iki tarafın rızası sonrası olacağını bilir.

"—Beni seviyor musunuz?" (s.22). Bu söz evlilikte bütün sorunların karşısında beraberce durmanın ve hayata devam etmenin bir ön koşuludur. Sevgi, evlilikte derin bağların oluşmasında önemli bir etmendir. Nitekim Nermin, Tarık Tamar'a: *"—Siz Miss Melan'ın yeğeni Edithe vurgun musunuz?"* sorusuna evlilik için sadece vurgun olmanın yetmeyeceğini belirtir:

"—Vurgunluğun bin bir şekli vardır, Küçükhanım. Evlenmek sadece vurgunlukla olamaz. Bütün bir hayat içindir. Bütün bir ömrü beraber, elele geçirmek sadece vurgunluktan daha çok derin şeylere bağlıdır." (s.22).

Evliliğin sadece bir bedensel arzudan ibaret olmadığını belirten yazar, özünde paylaşma, bütün olma, ortak karar alıp hayata katılma olduğunu da vurgular (Miller-Baruch, 1992: 69). Bu kararın aşktan yoksun olması, evliliğin ateşini düşük tutsa da çiftler arasında sadakat duygusu evliliklerin yürümesinde büyük güç oluşturur. Yazar bu tip evlilikleri romanda sürekli sorgular. Anlatı kişilerini evlilikleri konusunda test eder. Nermin ile Tarık'ın evlilik testleri ise kıskançlık duygusunu ortaya çıkmasıyla ortaya konur. Ateşi sönen Nermin ve Tarık evliliği, çocuklarının olmamasıyla sıradanlaşsa da kıskançlık duygusu evliliğin tekrardan çiftler tarafından kavranmasına, karşı tarafa ilgi ve alaka gösterilmesine neden olur. Yazar, aşırı olmamak kaydıyla evlilikte kıskançlığın olması gerektiğini belirtir. Tarık'a karşı Nermin'in ilgisi bir noktada karşıt güç olarak görülen Sevim Hoşsoy'un ortaya çıkması ile onların evliliklerini tekrardan sorgulanmasına, birbirlerine aslında ne kadar bağlı olduklarını kavramasına yardımcı olur.

Evlilik kurumu, değişen hayat algısı ve maddeleşen yaşam karşısında yozlaşmaya da maruz kalır. Kadın ve erkeğin evlilikten beklentilerinin artarak değişmesi, metalleşen bilinçlerin evliliği kişilerin birbirlerini sömürdükleri duygusal derinliğin olmadığı bir hale dönüştürür. Toplumsal anlamda gündelik hayatta yaşanan ahlakî sıkıntılar, Batılı, içi boşaltılmış ve gösterişten ibaret değerlerin kabul görmesiyle bireylerin geleneksel hayattan bağlarının kopmasına neden olur. Cıbıl Kız ile Âkile Hanım gelinin evlilik anlayışı, karşı tarafı sömürülecek ve kullanılacak bir değer olarak görmesiyle ortaya konur. Cıbıl Kız'ın, gece lambayı yakarak pencerenin önünde çırılçıplak soyunması; bedeniyle erkekleri ele geçirip zengin birini bularak onu elde etme arzusu yatar. Cıbıl Kız'ın yaşadığı değer yitimi,

onun zengin bir koca bularak, hayatını devam ettirme arzusundan kaynaklanır. Aşk, sevgi ve sadakat onun evlilik rüyası içinde önemli yer işgal etmez. O zengin bir erkekle evlenerek toplumdaki statüsünü arttırmak ve ezilmişliğini gidermek ister. Halide Edip, bu anlayış doğrultusunda yapılan ve yapılacak olan evliliklere her zaman karşıdır. Bu yüzden Cıbıl Kız ne kadar çok arzulasa da böyle bir evlilik yapamaz.

Romanda yanlış yapılmış evlilikler de eleştirilir. Bu evliliklerden ilki Akile Hanım'ın Fatih Varna ile yaptığı evliliktir. İkincisi ise oğlu Hüseyin'in yaptığı evliliktir. Akile Hanım'ın oğlu Hüseyin'in eşi, evlilik bağını gerektiği gibi kavrayamamıştır. Metalleşen yaşamın ürünü olan bu kadın, çocuklarına analık, kocasına hanımlık yapmak yerine onları terk ederek kaçan yuvasını ve evliliğini bozan bir kadın olmuştur.

"—Bizim gelin, size geçen gün anlattığım akrep akrabalardan birinin kızıdır. Yedi senedir oğlumla evli, fakat arada bir aklına esince evine bırakır, kaçar. Bazen oğlum gider, annesinin evinden alır getirir, bazen kendisi dönüp, dolaşıp gelir," (s.66).

"Tam yedi yıldır evlidirler. Oğlum ne kazanırsa ona getirir… Fakat bu kazanç ona kâfi gelmiyor galiba! Gördünüz ya, iki tanede nur topu gibi evlat. Lakin o ikide bir de çocuklarını yüz üstü bırakır, gider." (s.67).

Gelinin Âkile Hanım'a nikâhın olduğu gün ne takacaksan tak yoksa eteğimin ucunu bile göstermem, diyerek, Âkile Hanım ve Hüseyin'e saldırması, evlilikten beklentilerinin sadece para olduğunu gösteren kadının tiranlaşan yüzünün dışa yansımasıdır. Nitekim toplumda değer parçalanması/yitimi kadının evlilik hayatını sarsar. Romanda Âkile Hanım'ın gelininin kimliğinde toplumsal anlamda yaşanan sallantıların, sarsıntıların aile içine kadar girdiğini ve evlilikleri tehdit ettiğini vurgulanır.

Romanda boşanma izleği de sık sık vurgulanır. Özellikle Âkile Hanım ve Serin Eser'in aldıkları boşanma kararı, modern toplumun kendini inşa etmesinde önemli bir unsur olarak görülür. Geleneksel kadın kimliğinin sembolü olan Akile Hanım, kocası Fatih Varna'nın kendisini başka bir kadınla aldatması, boşanma kararı almasına neden olur. Lakin Akile Hanım'ın analık tarafının kuvvetli olması boşanma kararının ikinci plana itmesine sebep olur. Çünkü *"evlenmeyi bütün ömre süren bir bağ gibi telakki"* (s.69) eden bir kadındır. Boşanma kararının kadın tarafından alınması veya telakki edilmesi ataerkil yapının kadının özgürlüğünü sınırlayıcı yapısının kırıldığını gösterir. Ancak Âkile Hanım kendi isteğiyle kocasından boşanmaz, ondan ayrı yaşayarak kadın olarak özgürlüğünün sınırlarını genişletir. Romanda bir diğer boşanma kararını Serin Eser alır. Mahkemede süren boşanma davası Serin Eser'in mahkemeyi kazanıp çocuğunun velayetini almasıyla

sonuçlanır. Bu açıdan boşanma ve çocuğun velayetinin kadına verilmesi önemli bir gelişmedir.

2.3.6.8.3. Kadın–Erkek Çatışması

Halide Edip Adıvar, kadını toplumun temel gücü olarak görür ve toplumsal değişim ve dönüşümlerde kadının büyük bir rolü olduğunu vurgular. Cumhuriyet Türkiye'sinde erkeğin gözünde çalışan, hayata kendi görüşleri doğrultusunda katılan kadın, aynı zamanda Batı'nın moda olan ve toplumu çürümeye götüren yoz davranışlarını hızlı bir şekilde kabul eden ve toplumda bunun yaygınlaşmasına neden olan birey olarak ele alınır. Romanda kadın, ideal kadın ve öteki kadın olgusu altında ele alınır. Halide Edip, ideal Türk kadınını, iyi bir eş, arkadaş ve bilgili bir birey olarak topluma yön veren biri olarak görmeyi arzular. Romanda Nermin, Gülbeyaz, Âkile Hanım, Samiye Hanım gibi kadınlar ideal Türk kadınını simgeler. Bu kadınlar etrafındaki insanlara mutluluk verdikleri gibi toplumun ahlakî açıdan kendi değerlerine bağlı olarak asrileşmesini de sağlar. Akile Hanım, okuma ve yazma arzusu olan ve hatta hayatının romanını yazmayı bile düşünen, sokakta herkesin akıl danıştığı bir kadın olarak geleneksel Türk kadınının bir imgesidir. Toplumsal anlamda yaşanan değişimlerle kendilik değerlerine bağlı kalan Âkile Hanım erilleşen kimliğiyle romanda içtenliğin sesi olur.

"Akile Hanım' a ne kadın ne erkek demek mümkündü. Erkeklerin halledemeyeceği en dolambaçlı işleri su gibi beceren, bir taraftan da kendisinden yardım istendiği zaman hiçbir zahmeti esirgemeyen bir insan…" (s.61).

Romanda geleneksel Türk kadını erilleşen kimliğiyle ataerkil yapıda kendisine yer edinir. Yazar kadının toplumsal olaylarda aktif olarak kafa yormasını, kadının toplumda yeni bir rol üstlenerek kendi özgürlüğünü genişlettiğini belirtir. Bunun yanında kadın olarak Âkile Hanım çocukları için durmadan çalışan bir fedakârlık simgesidir.

Romanda kadının annelik rolü, kadına büyük bir sorumluluk yüklediği gibi kadının toplumsallaşmasını da sağlar. Türk kadınının annelik içgüdülerinin Güzide, Âkile Hanım gibi kadınları bilincinde yüceltilmesi, toplumun temelini teşkil eden kadının vazgeçilmez görevi olan annelik vasfını vurgular. Âkile Hanım, bir kadın olarak kendi cinsel kimliğini annelik rolüyle öreterek kocasının kendisine ihanet etmesine bile göz yumar. Ancak bu göz yumuş bir kabullenme anlamına gelmez. Aksine kendi özgür iradesiyle kocasından ayrı yaşamaya hatta onun Kara Gülsümle yaşamasına izin verir. Yazar kadının aile içindeki güçlü rolünü annelik kimliği altında genişleterek kadının ailesini koruyan, kollayan bir kimliğe sahip olduğunu belirtir.

"Çünkü onda kadınlığın analık tarafı çok kuvvetliydi. Kendi çocuklarına, yakınlarına olduğu kadar bütün muhitine yardım etmekten büyük bir haz duyardı… Herhalde iyi ana iyi hayat arkadaşı olduğuna hiç şüphe yoktu." (s.76).

Kadının iyi bir anne ve iyi arkadaş olarak hayata katılması ve toplumsal anlamda yeni roller üstlenmesini ancak aklı önceleyiği müddetçe yaratıcı bir güce dönüşeceği vurgulanır. Romanda Güzide de annelik içgüdüleriyle hareket eder. Onun Gülbeyaz için verdiği savaş, baba ve annesizlik özlemini çocuğun bilincinde silmeye yönelik bir davranıştır. Samim Bey'in alkollü olduğu bir gece koynuna girerek hamile bıraktığı Güzide, bu durumu gizler. Onun hamile olduğunu gizlemesinin nedeni geleneksel kadın rolünün dışa/çevreye karşı kendini ihanetle suçlamasındandır. Bir kadın olarak Gülbeyaz'ın hayatta acı ve sıkıntı çekmesine neden olan Güzide, özünde annelik duygusuyla yanan bir kadındır. Kadının çocuğunu yaşatmak için verdiği mücadele evrensel anlamda kadın mitosunun fedakâr bir örneğini teşkil eder. Her ne kadar yasak bir ilişki sonrasında çocuk dünyaya getirse de melek yüzlü anne imgesiyle kızının mutluluğu için savaşır. Bu yüzden kızının saadeti için intihar eder. Bir annenin çocuğunun mutluluğu için intihar etmesi bir taraftan kadına verilmiş bir ceza gibi dururken diğer taraftan da kadının evrensel mitosunu sıradanlaşan/metalaşan yaşam içinde tekrardan diriltir.

Yeni nesil Türk kadınını simgeleyen Gülbeyaz ise, modern yaşamın akışına babasız, annesiz olarak başlayan köksüz insanların hayata kendi akıllarıyla kök salmasını imgeleyen kadındır. Yazarın romanlarında tıp okuyan ilk kadın örneği olmasının yanında çalışarak kendi geleceğini kurmaya çalışan Gülbeyaz, yeni nesil Türk kadınının toplumsal kimliğini de genişletir. Bu noktada Sevim Hoşsoy da çalışan Türk kadınının yeni yüzü olarak erkeklerin dünyasında kendi iş hayatını yaratmaya çalışır. Kadının çalışma hayatında karşılaştığı olumsuz şartlar, toplumun kadının erkeklerin yanında çalışmasının hemcinsleri tarafından kıskanıldığını gösterir. Ayrıca erkekler tarafından çalışan kadınların bedensel açıdan yarışa tutulması eril bilincin kadını cinsel bir otorite olarak hala düşlediğini gösterir.

"—Daktilolar arasında bir müsabaka yapılmış.

—Hangisi daha çabuk yazıyor diye mi?

—Yok, a canım. Beyler, aralarında, seninki güzel, benim ki güzel diye bahse girmişler. Sizin anlayacağınız güzellik müsabakası." (s.32).

Kadının mesleki yeterliliğinden çok, eril bilincin dünyasında, çalışma gücünden çok güzelliği ile ele alınması, yazarın çalışan kadının toplumsal anlamdaki rolünün tam anlamıyla kavranmadığını vurgulamasına neden olur.

İdeal kadın kimliği, Nermin'in kimliğinde ele alınır. Nermin'in Amerika'da uzun süre kalmasına rağmen kendilik değerlerinden kopmadan hayata katılması, geleneksel Türk kadınına Batılıların hayran olmasını sağlar. Bu yüzden Dick Jones Nermin'i Türk kadınının bir numunesi olarak görür.

Romanda öteki kimliği ile var olan Cıbıl Kız ve Fevziye Hanım Anadolu'dan İstanbul'a gelerek modernleşmeye çalışan, bunu da yanlış algılayan kadınlardır. Kadının ötekileşerek anne ve arkadaş rolünden sıyrılarak dönemin moda akıntısı içinde geleneksel kimliğini tahrip etmesi yazarın kadınları eleştirdiği en önemli husustur. Kadının kendilikten uzaklaşarak Batı kültürünün yayılıcı ve kabul edici imgelerine dönüşmesi toplumsal çürümenin temelini oluşturur. Öteki kadını sorgulamadan Batılı kültür ürünlerine dönüşmesi yanlış algılanan modernleşmeyi sadece dans, alkol ve soyunmaktan ibaret gören kadınların türemesine sebep olur. Batı kültürü ve paranın gücüyle ortaya çıkan bu kadınlar toplumsal çöküşün başlıca nedenidir.

Sonuç olarak Adıvar, 'Âkile Hanım Sokağı' romanında kadının bireysel ve toplumsal özgürlüğünü savunurken kadının modernleşme sürecinde kendi değerlerine bağlı olarak yaşamayı öğrenmesi gerektiğini vurgular.

2.3.7. Kerim Usta'nın Oğlu

2.3.7.1. Romanın Kimliği

'Kerim Usta'nın Oğlu' adlı roman, canını, ailesini Millî Mücadele yolunda feda etmiş olan Kerim Usta'nın hayatta tek varisi olan Dr. Kasım Derman'ın hayat mücadelesini merkeze alır. Romanda Dr. Kasım, idealist bir insan olarak gerçeğin hayata yansıyan izdüşümlerini sorgular.

1958 yılında Milliyet gazetesinde tefrika edilen roman, yazarın sağlığında kitap olarak basılamamıştır. 1974 yılında 'Heyula' adlı roman ile birlikte yayımlanan eser, daha sonra Atlas Kitabevi, Ötüken Yayınları ve Özgür Yayınları tarafından basılmıştır.

2.3.7.2. İsimden İçeriğe

Kerim Usta, vatanı müdafaa etmek için ailesini feda eden idealist bir kişidir. Eskişehir'deki mütevazı muhallebici dükkânından ayrılarak çeteci olan Çerkez Kerim Usta, vatanın yeniden dirilmesi için savaşa katılır. Bu savaşta amaç gelecek nesillere güven içerisinde yeni vatan bırakmaktır. Romanın merkez kişisi olan Dr. Kasım Derman'ın babasının göstermiş olduğu refleks, Kasım'ın bütün hayatını etkiler. Nitekim yüceltilen anne sevgisi, bastırılan baba imgesiyle bir trajediye dönüşür. Yokluk içinde geçen çocukluk gizlenmiş kimliklerin yüzeye çıkışı ile yeniden anlamlandırırlar. Kasım'ın, hayat hikâyesi yazma sebebi arkasında Dr. Kasım Derman olarak geçmişini yeniden yaşama arzusu vardır.

2.3.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Kerim Usta'nın Oğlu' adlı roman çoklu bakış açısıyla kurgulanır. Yazarın birden fazla bakış açısı kullanması, olayları çok boyutlu şekilde okuyucuya verme çabasındandır. Romanın "Dr. Kasım Derman'ı Takdim" ve "Hikâye Başlıyor" kısmında söz Tanrısal anlatıcıya bırakılır. Bu bölümlerde anlatıcı, her şeyi bilme ve görme aracılığı ile donaltılmış Tanrısal bir konumdadır (Korkmaz, 2007: 156). Dr. Kasım Derman'ın hayatına her yönüyle hâkim olan anlatıcı, başkişisinin geçmişte ve anda yaşadığı her şeyi görür ve bilir.

"Bugün o İstanbul'un hatta Türkiye'nin en fazla rağbet gören meşhur doktorları arasındadır. Fakat kimse onun Kerim Usta'nın oğlu olduğunu bilmez. Mamafih Kerim Usta'nın oğlu olmanın onda uyandırdığı garip ve dikkate değer mudilenin bu şöhret ve şanında büyük rol oynadığını kabul etmek lâzımdır. Esasen bu hikâye onun bir nevi hal tercümesidir." (s.13).

Dr. Kasım'ın hayatını bütün yönleriyle bilen anlatıcı, onun geçmiş yaşantısına ait unsurları okuyucu ile paylaşır. Dr. Kasım'ın Kerim Usta'nın oğlu olduğunu da sadece o bilir. Nitekim *"Kimse onun Kerim Usta'nın oğlu olduğunu bilmez"* ifadesi anlatıcının Dr. Kasım Derman hakkında her şeyi bildiğini gösterir. Her şeyi bilen ve gören anlatıcı bu özelliği ile zaman, mekân ve fiziki şartlar itibariyle sınırsız bir görme ve bilme yetisine

sahiptir. Bu yüzden eserin geneli için bir çıkarım yapılması da kolaylaşır. Sınırsız bilme yetisine sahip olan Tanrısal anlatıcı, genel bir yargıya vararak eserin "bir nevi hal tercümesi" olduğunu söyler. Roman kişilerinin zihninden geçenleri kolaylıkla okuyan anlatıcı kahramanların görünür görünmez tüm dünyalarına hâkimdir.

"Şimdi artık doktor Kasım Derman denizde, yatağında gerinirken, başının içindeki örümcek ağlarına benzeyen, birbirine dolaşan hatıraları silkip atmak istiyor gibi." (s.20).

Kahramanın zihninden geçenleri okuyan anlatıcı, "bir birine dolaşan hatıraları" sancısını adeta kendisi yaşıyormuş gibi anlatır. III. tekil şahsın ağzından aktarılan hatıra sancıları adeta kahramanın kendisinin ifadesi gibi verilir. Bu da gösteriyor ki Tanrısal anlatıcı her zaman kendini gizler. Olayların dışında tepe bir noktada her şeye hâkim bir konumdadır.

Romanda bir diğer bakış açısı kahraman-anlatıcıdır. Kahraman-anlatıcı, Dr. Kasım Derman'dır. Kendi hayat hikâyesini yazan Dr. Kasım Derman, hem anlatıcı hem de olaylar içinde yer edinen kişidir.

"Geçi Nuriye Hanım'a romanımı yazacağımı söylemiştim ama bu yazıya bir monografi yani hal tercümesi adını vermeği daha münasip görüyorum." (s.23).

Kendi hayat hikâyesinden oluşan bir roman yazacağını söyleyen kahraman, yazdığı bu romanın hal tercümesi olduğunu ifade eder. Kahraman-anlatıcının kendi hal tercümesini yazması geçmişte yaşanan olayların kendi bilgi, duyuş ve görüş açısına göre yeniden anlamlandırılmasını sağlar.

"İşte benim dünyadan haberdar olduğum ilk devrin sahnesi bu dükkân ve dükkânın önündeki karışık kalabalığın yeridir. Kaç yaşındaydım bilmem, her halde üç yaşından pek fazla değil, belki de biraz eksik, çünkü çocuk hafızasına hayat sahneleri çok erken yerleşir." (s. 25).

Sınırlı bilme, görme ve duyma yetisine sahip olan kahraman-anlatıcı, çocukluğun vermiş olduğu hassasiyeti ile kendi yaşını ve kalabalığın neden orada olduğunu bilmez. Ancak sıcak ve samimi anlatımı, anlatıya gerçeklik kazandırır. Olay ve durumları yorumlamada sınırlılığı, anlatıcının birey olarak varoluşsal sorunudur. Nitekim insan sınırlı bilme, görme ve duyma acısını hep duyumsar. Bu da bireye insan olduğunu hatırlatır.

Kahraman-anlatıcı, kendi çocukluğunda babasının vatan mücadelesi için kendilerini İstanbul'a göndermesini ilk başlarda kavrayamaz. Ancak büyüdükçe ve olaylara vakit oldukça babasının ne kadar büyük fedakârlık yaptığını anlar.

Çocukluğu yokluk içinde geçen kahraman-anlatıcı, yaşadığı değişim ve dönüşümleri kendi hal tercümesinde okuyucuya sunar. Bu yönüyle kahraman anlatıcı, kendi ağzından bilinçaltındaki ve bilincinde bütün fikir ve duyguları okuyucuya direkt olarak aktarır.

Romanda kullanılan çoklu bakış açısı, olaylara farklı cephelerden bakılmasını sağlar. Çoğulcu bakış açısında yazarı temsil eden Tanrısal anlatıcı, kahramanın bilinç, bilinçaltı, geçmiş, şimdi ve gelecekteki halini bilir. Bu bilgileri güçlendirmek için kahraman anlatıcıyı da konuşturarak romanı gerçekçi bir teknikle oluşturur.

2.3.7.4. Olay Örgüsü

Çok zincirli olay örgüsünden oluşan roman, üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Dr. Kasım Derman'ın şimdiki zamanda geldiği sosyal statü ve kazandığı kişilik savaşı. Dr. Kasım'ın hal zamanında yaşam biçimi.

-Dr. Kasım Derman'ın zengin ve çok bilinen bir doktor olması ve bu yüzden insanların ona ilgi göstermesi.

-Dr. Kasım Derman'ın geleneksel hale gelen doğum gününün annesi tarafından kutlanmak istenmesi ve Kasım'ın Suadiye'ye gitmesi.

-Doğum günü kutlamasında Kasım'ın annesi Memduha Hanım'ın kriz geçirmesi. Bunun üzerine Dr. Kasım Derman'ın üzülmesi ve Cağaloğlu'ndaki apartmana kapanması.

-Dr. Kasım'ın kendi hayat hikâyesinin romanını yazacağını söylemesi ve üç ay sonra realist bir roman yazmaya başlaması.

-Anlatıcının olayları Dr. Kasım Derman'ın hal tercümesinden anlatmaya başlaması. Olayların Dr. Kasım merkezli derinleşmesi.

İKİNCİ BÖLÜM

-Kasım Derman'ın kendi hikâyesinin kahramanları olan anne ve babası hakkında bilgi vermesi.

-Kasım Derman'ın, babası Kerim Usta'nın vatanı savunmak için savaşa katılmayı düşünmesi. Bu yüzden Eskişehir'de tren istasyonunda olan muhallebici dükkânını kapatması.

-Kerim Usta'nın eşi Memduha ve oğlu Kasım'ın Emine Hanım tarafından karşılanarak Hüseyin Ağa'nın evine yerleştirilmesi.

-Çeteci Çerkez asıllı Kerim Usta'nın ailesinin İstanbul'a geldiğini duyan zabitlerin, Memduha Hanım ve oğlunu tutuklamak için gelmesi. Emine Hanım'ın, Eskişehir'den gelen kişilerin onlar olmadığını söylemesi.

-İstiklal Mücadelesine katılan Kerim Usta'nın İstanbul'da nam salması ve Anadolu'ya geçen bir paşa (Mustafa Kemal) önderliğinde dirilişin yediniden başlamsı. İstanbul'un heyecan içinde beklemeye geçmesi.

-İstanbul'da baskıların artması ve Memduha Hanım ile Kasım'ın Hüseyin Ağa'nın evinde gizlenmesi.

-Emine Hanım'ın Eskişehir'e dönerek Kerim Usta ile buluşması. Buluşmada Kerim Usta'nın kendini feda edeceğini söylemesi ve oğlu Kasım'a doktor olmasını vasiyet etmesi.

-Emine Hanım'ın Memduha ve Kasım adına düzenlenen nüfus cüzdanlarını alarak İstanbul'a dönmesi. Nüfus cüzdanına Memduha Hanım'ın Arslan Bey'in ilk eşi, Kasım'ın da Arslan Bey'in çocuğu olarak kayıt edilmesi.

-İstanbul'da yeni bir hayat başlayan Kasım'ın mahalle mektebine başlaması ve aynı zamanda işportacılık yapması.

-Kasım Derman'ın Akeretlerdeki rüştiyenin birinci sınıfına kayıt olması ve bu sırada babasının dayısı Sadık Usta ile tanışmaları. Sadık Usta'nın Memduha Hanım ile Kasım'ı yanına alması.

-Kasım Derman'ın Sultan'a aşık olması.

-Kasım'ın doktor olmak için kendini derslere vererek kadınlardan uzak durmaya çalışması. Anne psikozuna giren Kasım'ın başka kadınlara karşı ilgisizliğinin artması.

-Kasım Derman'ın Sadık Usta yardımıyla Şehir tiyatrosuna girmesi ve orada üstün bir başarı göstererek herkesin ilgisini çekmesi.

-Kasım Derman'ın aşık olduğu Sultan ile aynı oyunda rol almaları ve aşkına karşılık bulması.

-Sultan'ın kişisel hayatına giren Kasım'ın zamanla hayatının sıradanlaştığını sezmesi ve ilişkilerinin bir arkadaşlığa dönüşmesi.

-Kasım Derman'ın Robert Collage sahnesinde sergilediği oyunu izleyen Garden Lee ile tanışması. Garden Lee'nin onu Amerika'ya davet etmesi. Kasım'ın tıp eğitimi yapacağını ve bu eğitimi de ülkesinde yapacağını belirtmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Kasım Derman'ın tıbbiyeyi kazanması okulda siyasi ve politik çatışmalardan uzak durması. Sosyal statü bakımından zengin ve yoksul insanların ayrışması.

-Selim Bey'in Dr. Kasım Derman'a Moderno sirkinde iş bulması, Dr. Kasım'ın işlerin üstesinden iyi bir şekilde gelmesiyle bütün sorumluluğun ona verilmesi.

- Dr. Kasım Derman'ın iş başvurusu yapan Gülizar ile tanışması, onun ne kadar bilinçli bir kadın olduğunu kavraması. Ancak okuldaki arkadaşlarının Gülizar'ı komünist olarak nitelenmesi.

-Okuldaki siyasi ve sosyal çatışmalardan etkilenen Dr. Kasım'ın eğitimini tamamlamak için Amerika'ya gitmesi.

-Amerika'daki zengin hayatlarla bizdeki zengin hayatını kıyaslayan Kasım'ın büyük bir üzüntü yaşaması. Amerikalıların zenginliğini bir gösteriş olarak değil, insanlara yardım etmekte kullanması.

-Amerikalıların kadına verdiği değeri kavrayamayan Kasım'ın, eğitimini tamamlayarak İstanbul'a dönmesi.

-İstanbul'a gelen Kasım'ın görevine başlamak için Ankara'ya gitmesi. Ankara ile Amerika'nın şehirleşmesi biçimini kıyaslanması.

-Doktor olarak şöhreti olan Kasım'ın hastalarının hızlı bir şekilde artması.

-Kadınlar tarafından ilgiyle takip edilen Dr. Kasım'ın maddi yönden güçlenmesi.

-Safiye Asuman adlı kadının Dr. Kasım'a yaklaşmak için hasta numarası yapması. Dr. Kasım Derman'ın ona hiçbir şeyi olmadığını söylemesi ve bir daha onunla görüşmeyeceğini söylemesi üzerine intihar ederek ölmesi.

-Dr. Kasım Derman'ın kadınların ilgisinden kurtulmak için Nuriye Hanım ile evlenmek zorunda kalması.

2.3.7.5. Zaman

'Kerim Usta'nın Oğlu' romanında zaman başkişi Dr. Kasım Derman'ın hayat hikâyesi ile bağlantılıdır. Dr. Kasım Derman'ın şimdiki zamandaki durumu öyküleme zamanını oluşturur. Öyküleme zamanında Dr. Kasım Derman, kişisel macerasını yaşamıştır. Anlatıcı, öyküleme zamanında Dr. Kasım Derman'ın geçmişte yaşadıklarını bize hatırlatır. Romanda öyküleme zamanı 1956 yılının temmuzunda başlar. Temmuz ayından 1 Ağustos'a kadar geçen sürede Dr. Kasım Derman, 45 yaşındadır. Dr Kasım'ın kendi hayat hikâyesinin romanını yazmaya başlaması ile romanda öykü zamanı oluşur.

"Sene 1956. Temmuzun yakıcı sıcaklarında Cağaloğlu'ndaki büyükçe bir apartmanın üst katında, şahsına tahsis ettiği küçük dairede, doktor Kasım Derman, uykusuz geçen bir gecenin sabahında, yatağında büyük bir huzursuzluk içinde, sağına soluna dönüyor," (s.13).

Anlatıcının öyküleme zamanı ile öykü zamanının kesiştiği bu noktada kahramanın şimdiki andaki durumu ile ortaya konur. Öyküleme zamanı ile öykü zamanının iç içe olduğu bu kısım Dr. Kasım Derman'ın kendi romanını yazmaya başlaması ile farklı bir zamansal boyut kazanır.

"Realist bir hal tercümesi yazmanın, roman kadar güç ve içine girebilmenin ne kadar korkunç bir fikir ve irade görüşü olduğunu ancak üç ay sonra eserini yazmağa başlarken anladı. Tam bir buçuk yıl sonra eserini bitirdi. Nuriye Hanım'a dikkat ediyordu. Ancak bir buçuk yıl sonra neşredilebilecek hale soktu. İşte bütün Türkiye'de tedavisindeki muvaffakiyeti, Amerikan tıp mecmualarına kadar geçen doktor Kasım Derman'ın bundan sonra ki fasıllarda hayat romanını okuyacaksınız." (s.23).

Romanda Dr. Kasım Derman'ın "hal tercümesi" bir buçuk yıl içinde anlatılır. Öyküleme zamanının bir buçuk yıldan oluşması, aynı zamanda Dr. Kasım Derman'ın öyküleme zamanında 47 yaşında olduğunu kanıtlar. Romanın öykü zamanı, başkişinin kendi hikâyesini anlatması ile başlar. Dr. Kasım'ın öyküleme zamanından 1956 yılına geri dönerek çocukluk yıllarını anlatmaya başlaması öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki zamanı gösterir. Anlatıcı öykü zamanında küçük bir çocuktur.

"Kaç yaşındayım bilmem, her halde üç yaşından pek fazla değil, belki de biraz eksik, çünkü çocuk hafızasına hayat sahneleri çok erken yerleşir." (s.25).

Öyküleme zamanında 45 yaşında olan Kasım'ın çocukluk anılarına dönmesiyle zamanda 42 yıl geriye dönüş olur. Bu da zamanın 1914–1915 olduğunu gösterir. Öyküleme zamanı, öykü zamanı başlangıcı arasında bu büyük geri dönüş aynı zamanda zamanın bir çocuk bilinci ile kavradığı olaylar, sosyal zaman unsurlarının da öykü zamanında derinleşmesine yardımcı olur.

Öykü zamanında Kasım Derman'ın hayat hikâyesi sıradizimsel bir şekilde ilerler. Çocukluk yıllarının ilk kısmını Eskişehir'de geçiren Kasım, babası Kerim Usta'nın Millî Mücadeleye katılması ile İstanbul'a gelir. Romanda Millî Mücadele yılları sosyal zamanın vurgulandığı kısımlardır. Yazar, sosyal zaman, sayesinde *"zamanın, sosyal düzlemde faaliyet ve ilişkilerimizi tayin etme ve düzenleme aracı olma işlevini"* (Elias, 2000: 16) ortaya koyar. Kerim Usta da Millî Mücadele yıllarının sancılı ve sıkıntılı ortamından ailesini korumak için onları İstanbul'a gönderir.

"Halk ses etmiyor ama için için kaynaşıyor. Zat-ı şahane de endişe içindeymiş. Her ne ise işin tehlike tarafı Kerim Usta'nın İstiklal mücadelesinin en kuvvetli çetesine geçtiğini öğrenmişler, bizim Hüseyin Ağa da bilemez. Ben bilmezlikten geldim. Öyle bir muhallebici dükkânı olduğunu söyledikten sonra lafı değiştirdim. Büyük bir paşa Anadolu'ya geçmiş, bu işin başındaymış çok yaman bir adammış." (s.32-33).

Dr. Kasım Derman'ın babası, Kerim Usta'nın çeteciler arasına katılması Millî Mücadele yıllarında Anadolu'yu düşman askerlerinden korumak için yürütülen çete faaliyetleri dönemini kapsar. Bu yıllarda Osmanlı devleti I. Dünya Savaşı'nda büyük bir

yenilgi almış ve Sultan Vahdettin savaşın derin yaralarını sarmak için düşman devletlerle anlaşma yapmış ve böylece yıkılışı durdurmayı amaçlamıştır. Halk da kendi içinde birleşerek çete kurmuş İzmir, Adapazarı ve Eskişehir gibi bölgelerde direniş göstermiştir. Öykü zamanının *"Büyük bir paşa Anadolu'ya geçmiş"* ibaresi, Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a çıkarak Anadolu insanını yeniden diriltme çabalarının zamana sinen bir simgesidir. *"1919 yılı Mayıs'ın 19. günü Samsun'a çıktım."* (Atatürk, 2005: 21). Anadolu'ya çıkan yaman Paşa, zamana düşen çığlık olarak romanda öykü zamanının 1919 yılı olduğunu doğrular.

Romanda sosyal zamanın sosyal düzlemde vurgulandığı bir diğer husus padişahlığın kaldırılmasıdır.

"Rüştiyenin ilk sınıfında olduğum zamanki yıllar birer rüzgâr gibi geldi geçti. Türkiye bu yıllarda mutlak istiklaline kavuştu. Zat-ı şahane sadece bir halife oldu." (s.50).

Öykü zamanı Kasım'ın bireysel zaman algısı ile sıradizimsel şekilde ilerlerken, Türkiye de büyük değişimler geçirir. Zamanın her şeyi her şeyi değiştirme gücü hem Kasım'ın hem de ülke için lehte sonuçlar verir. Nitekim Kasım Derman'ın iyi bir okula başlamasıyla ülkenin düzelmesi doğru orantılıdır. *"Her şeyin kendi zamanı"* (Heidegger, 2001: 15) içinde var olduğunu bilmek olayların zaman içinde değişimini de kanıtlar. Sosyal açıdan büyük bir var olma mücadelesi yaşayan halk Mustafa Kemal'in *"1 Kasım 1919'da saltanatı kaldır(ması)"* ile büyülü bir değişim yaşar. (Karpat, 1996: 55).

Zamana yansıyan değişim imgeleri Kasım Derman'ın hayat hikâyesinin devam etmesi ile ilerler. Kasım Derman'ın tıbbiyeyi kazanması ve orada okumaya başlaması zaman içinde sosyal açıdan yaşanan çatışmalar siyasî ve politik çalkantıların bir yansımasıdır. Eğitim sistemine komünist ve ırkçı akımların bulaşması, sosyal açıdan hem toplumun hem de kahramanın değiştiğini gösterir. Kasım Derman'ın ilerleyen yaşı ve annesine karşı beslediği sevgi yaşının ilerlemesine rağmen azalmaz. Nitekim romanın sonunda yine annesinin isteği üzerine evlenir.

Roman zaman olarak 1911 ile 1956 yılları arasında meydana gelen olayları içine alır. Anlatıcı öyküleme zamanında Dr. Kasım'ın anda yaşadığı süreci, öykü zamanında ise çocukluğundan başlayarak şimdiye uzanan bir süreci ele alır.

2.3.7.6. Mekân

2.3.7.6.1. Çevresel Mekânlar

Romanda olayların geçtiği yer en geniş anlamıyla İstanbul ve Amerika'dır. Romanda Kasım, İstanbul'un Uzuncaova, Florya, Beşiktaş, Suadiye, Cağaloğlu gibi yerlerinde gezinerek çocuk ve gençlik yıllarını geçirir. Tıbbiye eğitimine başladıktan sonra

değişen dünya algısı eğitimi için onu Amerika'ya sürükler. Amerika'da Boston, New York gibi şehirlerin sokaklarında gezinir ve mekânın insana sinen ruhunu kavramaya çalışır.

Romanda geniş anlamıyla çevresel mekân teşkil eden Amerika ve Eskişehir, Ankara, İstanbul şehirleri olayların gelişmesine katkı sağlarlar.

2.3.7.6.2. Olgusal Mekânlar

Romanda Kasım'ın *"iç dünyasını yansıtan"* (Korkmaz, 2007: 403) bu mekânlar, mahalle mektebi, şehir tiyatrosu, Eskişehir'deki muhallebici dükkânı, ev ve apartman, Amerika gibi yerlerde ortaya konur. Kasım bu mekânları anılaştırarak kendi hayat hikâyesi içinde yeniden anlamlandırır.

2.3.7.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kerim Usta'nın Oğlu başkişi Dr. Kasım Derman'ın hal tercümesidir. Romanda babası düşman güçlerince arandığı için annesi ile birlikte Eskişehir'den İstanbul'a gelen Kasım, fakirlik ve yoksulluk içinde bir çocukluk geçirir. Babasının çeteci olduğunu kimseye söylememesi için yapılan uyarılar onun içine kapanık *"özerk"* (Lukes, 1973: 59) bir birey olmasını sağlar. Kasım'ın bastırılmış "özerk" kişiliği mekânları kendi değerler düzlemine göre anlamlandırmadır. Bu anılaştırma ve anlamlandırma da yokluk, yalnızlık ve kimsesizliğin verdiği baskı ve mekânları dar-kapalı bir yapıya dönüştürür. Burada söz edilen *"Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçük değil, karakterin imkânsızlığı ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır."* (Korkmaz, 2007: 403).

Dr. Kasım Derman'ın mekânlardan kendini soyutlaması, ruhsal bir varlık olan bireyin mekânı yalıtık hale dönüştürmesine neden olur. Romanda bu yalıtık mekânların başında İstanbul ve İstanbul'un semtleri gelir. Kasım'ın İstanbul'a geldiğinde Haydarpaşa İstasyonu onun için yutucu bir mekân olarak ortaya çıkar. Anılaştırılmamış olan ve kalabalık insan yığınının anlamsızlaştırdığı Haydarpaşa başka bir dünyadır. Haydarpaşa'nın kalabalıklaşan insan yığınlarını yutması kasım'ın çocuk bilincinde onun yeni bir dünya kurmasını imler. *"Yeni dünyada insan olmak yalnız olmak"* (Luskas, 1985: 34) anlamına gelir.

"Haydarpaşa istasyonunda Emine teyze kalabalıkta bir aşağı bir yukarı koşuyor, gözleri vagon pencerelerini tarıyordu." (s.31).

Kasım'ın, Emine teyzesinin insan yığını içinde onlara ulaşma çabası mekânın labirent bir özellik arz etmesine neden olur. Kalabalığın anılaştıramadığı mekân insanların bellek mekânlarından da silinir. Romanda en geniş anlamıyla İstanbul ve Anadolu kapalı, baskın ve yutucu bir mekân olarak konumlanır. Zira Kasım Derman ve annesi Memduha Hanım'ın Eskişehir'den kaçarak sığındıkları İstanbul büyük bir kargaşa yaşamaktadır.

"Bana bak Memduha, İstanbul heyecan içinde. Herkes ses etmiyor ama için için kaynaşıyor. Zat-ı Şahane de endişe içindeymiş." (s.32).

Mekâna sinen insan ruhu mekânın darlaşmasına neden olur. Padişah Vahdeddin'in endişe içinde olması İstanbul'un içten içe "kaynaş"masına sebep olur. İstanbul'un Millî Mücadele yıllarında darlaşması var olma mücadelesi veren milletin çektiği sıkıntıları yansıtır. İstiklal Savaşı'nın başladığı yıllarda simge mekân durumunda olan İstanbul, düşmanların kuşatılmışlığı altında adete yutucu-labirent mekân halini alır. Padişah Sultan Vahdeddin ile aynı ruh durumunu yansıtan İstanbul, darlaşan mekânın halkın psikolojisini gösterir. Romanda Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya geçişi ve Anadolu'da yürütülen mücadele de mekânı darlaştırır. Çünkü savaş, mekânda anıları siler, insanları yok eder. Kasım Derman'ın Eskişehir'den İstanbul'a gelmesinde Anadolu'nun savaş içinde karışık yere dönüştüğünü bize imgeler.

"İlk defa babamın bizi Eskişehir'den daha doğrusu kendi yanından ayırması bende sadece tahlil edemeyeceğim değil, isim veremeyeceğim bir felaket hissi bırakmıştı." (s.33).

Eskişehir ve babasından ayrılan Kasım Derman, büyük bir köksüzlük yaşar. Bunun nedenini mekânın baba imgesiyle bütünleşmesidir. Nitekim insan çevresindeki diğer insanlarla ilişki kuran ve bu ilişkiler sonrasında mekâna anlam kazandırandır.

İstanbul'da Beşiktaş'tan Uzuncaova'ya kadar yürütülen yolculukta kahraman mekânın kendini sınırladığını ve ontolojik olarak bir bağ kuramadığını sezer. *"Evlerin ekserisi derme çatma. Balkan harbinin Rumeli muhacirleri tarafından yapılmış birer baraka bozuntusu evciliklerden ibareti. Sokaklar yumru yumru, çarpık geçitler."* (s.33).

Mekânın insanı anlamsızlaştırması ve insanın da mekânı anımsamaması, mekânın kapalı-dar bir yapıya dönüşmesine neden olur. Dünyada ilk barınağımız olan ve insana mutluluğu ve huzuru çağrıştıran evin, "derme çatma" olarak adlandırılması, kahramanın mekânla uyuşamadığını gösterir. Sokakların "yumru yumru" oluşu darlaşan mekânda kişinin ontolojik bir bağ kurmasını zorlaştırır. Kasım'ın ontolojik olarak kendini kuramadığı bu sokak ve evler, aynı zamanda kahramanın mekâna yansıyan psikolojisini de kavramamızı sağlar. Evinden ve babasından uzaklaşan ve kendine yaşamak için yeni bir sığınak arayan Kasım, İstanbul'un yabancı yüzüyle uyuşamaz." Romanda mahalle mektebi de dar-kapalı mekân özelliği taşır. Ömer hoca'nın kişiliğine bürünen mektep çocukların korktukları bir labirent mekâna dönüşür.

"İkindi vakti, yanımızdaki sokağın köşesindeki mektebi gösterdi. Talebe dağılıyordu. Pencereleri sokağın üstünde tek dershaneli bir mektep. Üstündeki küçük odada

Ömer Hoca'nın ailesi yaşarmış. Ömer Hoca elinde bir değnekle kapıda ayakta duruyordu." (s.39).

Çocuklara elindeki sopa ile vurarak onlara eğitim ve öğretim vermeye çalışan Ömer hoca tıpkı "tek dershaneli bir mektep gibi", tek tip bir kişiliğe sahiptir. Mektebin tek derslikten meydana gelmesi, Ömer Hoca'nın değişmez kişiliğinin bir simgesidir. Her şeyi dini eğitimin bir unsuru olarak gören Ömer hoca, öğrencilerin kafalarına kırbaca benzeyen değnekle vurarak onları bu mekânlarda karma ve baskı altına alınmasına sebep olur.

"Tıbbiye" de darlaşan bir özellik gösterir. Kasım Derman'ın sınıftaki diğer öğrencilerle uyuşamaması okulu darlaştırır. Nitekim Kasım Derman bu ortamdan uzaklaşmak için Amerika'ya gider. Dar-kapalı mekânlar bireyi her zaman kaçışa davet eder. Bunun nedeni insanın içinde bulunduğu ortama-mekân uyum sağlayamaması yatar. Tıbbiyede siyasi ve politik görüşlerin yaygın olması, Kasım Derman'ın kendine verdiği "siyasete karışmayacağım" sözü ile çatışır. Böyle bir çatışma ortamından kurtulmak için başkişi Amerika'ya kaçar.

Romanda dar-kapalı mekân, başkişi ve onun değerlerini benimseyen kişileri sınırlar. Kahramanların ontolojik olarak kendilik süreçlerini tamamlamasına olanak vermez. İstanbul, Anadolu ve bazı semtler gerek olayların geçtiği sosyal zaman gerekse değişme başlayan insanlar açısından büyük bir uyuşma problemi yaratır. Dr. Kasım Derman'ın kendini konumlandıramadığı bu mekânlar, onun bütün kaçışlarının sebebidir. Ancak mekâna sinen insan ruhunun ve sosyal olayların romandaki oturma yerlerini labirentleştirdiği görülür.

2.3.7.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda açık ve geniş mekânlar, Dr. Kasım Derman'ın ontolojik anlamda kendi olma sürecine katkı sağlayan yerlerdir. Başkişi bu mekânlarda psikolojik ve duygusal anlamda rahatlık ve huzur hisseder. Bakışlar *"içten dışa doğru çevrilir."* (Korkmaz, 1997: 177) ve birey toplumla ve diğer insanlarla yüz yüze gelir. Romanda bu mekânların başında Dr. Kasım Derman'ın sahibi olduğu apartman gelir. Romanda konak ve evden apartmana geçiş, değişen Türk insanının mekân algısını da değiştirir. Kasım Derman'ın Cağaloğlu'ndaki apartmanı, onun içine oturduğu, huzur veren bir sığınak olarak ele alınır. Şehir hayatının simgesi olan *"betonlaşmanın, parçalanmışlığın, yabancılaşmanın ve ilişkilerin ölümünün timsali olan apartmanın"* (Korkmaz, 2000: 312) anlam değişimine uğrayarak, bir oturma yerine dönüşmesi söz konusudur. Dr. Kasım Derman'ın yaşadığı kötü çocukluktan sonra elde ettiği maddi güçle satın aldığı bu apartman, adeta onun dünyadaki tek sığınağıdır. Zira Dr. Kasım Derman anılarının yüzeye çıkmasını da bu apartman sağlar.

Mekânın değersel açıdan yeniden anlamlandırılması, apartmana yeni bir ruh kazandırır. Romanda apartman, aileyi, aileyi bir arada tutan, birleştirici, kapsayıcı bir barınağa dönüşür.

"Apartmanın birinci katı bir muayenehane olduğu kapıdaki tabelâdan anlaşılıyordu. İkinci katını dul annesiyle teyzesi işgal ediyorlardı. Üçüncü katı doktorun, kitap odasıyla, misafir odalarını ihtiva ediyordu…

Kendi dördüncü katı, iki oda bir banyo ve büyük kısmı üstü açık bir dam terasından ibaretti. Bundan başka da her katın büyük ve küçük bir de mutfağı vardı." (s.13-14)

Dr. Kasım Derman'ın sahip olduğu ve yaşadığı apartman modern şehirli hayatın düzeninden çok farklıdır. Apartmanda her kat başkasına ait parçalanmış bir özellik arz ederken, yazar Dr. Kasım'ın oturduğu apartmanı geleneksel konak yaşayışına göre konumlandırmıştır. Ayrı ayrı dört kattan ibaret olsa da bütün katları Dr. Kasım Derman'ın istek ve anlayışına göre düzenlenmiştir. Yani günümüz apartman sisteminden farklı, geleneksel yaşam biçimine uygun bir ruhu vardır. Dr. Kasım Derman bu mekâna gerek mesleği gerekse aile ilişkileri bakımından bütünlük gösterir. Nitekim mekânın insana verdiği huzur, onun anılarını da kitaplaştırmasına sebep olur. Çünkü apartman anıların, düşlerin ve geçmişin hayat bulduğu büyük bir ev olarak konumlandırılır.

Kasım Derman'ın sahibi olduğu muhallebici dükkânı da geniş bir özellik arz eder. Kerim Usta'nın sahibi olduğu bu mekân, Dr. Kasım Derman'ın yazdığı "kendi romanında" mutluluk, huzur ve sıcaklığın mekânı olarak aileye sınırsız bir açılım sağlar. Kasım'ın çocukluk anılarının mekânsal yüzü olan Eskişehir'deki tren istasyonunda yer alan bu yer, adeta insanları kendine çeken sıcak bir huzur limanıdır.

"Dükkânın arkasındaki mutfak geniştir, dükkânda satılan bütün müstahzarat orada hazırlanır." (s.25).

"Eğer annemi uzun müddet tanırsanız, istediğiniz şeyi istediği şeyi elde etmedeki kudretine-kullandığı vasıtaların basitliğine rağmen-şaşar kalırdınız. Onun mekânı hemen hemen tamamen mutfaktı. Dükkânlardan mutfağa açılan yuvarlak bir delikten mütemadiyen babamın sesini duyarsınız." (s.26).

Anıların mekânı olan muhallebici dükkânı, başkişiye çocukluk yıllarının anne ve baba imgesini kavramasını sağlar. Böylece kahraman geçmişle kendi ontolojik bağını kurar. Zira anılaştırılan mekânlar her zaman insana, geniş düş kurma yeteneği sağlar. Belki de bu yüzden Dr. Kasım, romanını yazmaya bu muhallebici dükkânında başlar. Dükkânın bulunduğu istasyon, Anadolu insanının dışa açıldığı bir yer olarak insanları düşlediği yerlere taşır. Kasım'ı da İstanbul'a taşıyan bu istasyon, Hüseyin Ağa'nın evini bir sığınak

olarak algılamasını sağlar. Yumru yumru sokakları geçilerek ulaşılan bu ev, Kasım'ın yabancısı olduğu İstanbul'da ilk sıcak barınağıdır.

"O loş, hatta karanlık sokaklardan sonra bana orası bir sığınak gibi geldi." (s.34).

"Taşlığa dört kapı açılıyordu. Burasını ezberlemiş gibiyim. Birisi mutfağa, birisi de içinde büyücek bir el lambası yanan bir odaya." (s.34).

Kasım sığınak olarak gördüğü bu evle hemen olumlu bir ilişki kurar. Zira açık ve geniş mekânlar insanı kendine davet eden yerlerdir. Bu davete hemen iştirak eden başkişi, İstanbul'da ilk sıcak barınağını bulur. Romanda ev imgesinin insanı kendine davet eden özelliği burada karşımıza çıkar. Çünkü ev Kasım'ın İstanbul'a kök saldığı ilk dünya köşesidir.

Bir kaçış mekânı olarak ele alınan Amerika, Türk insanına yeni bir sığınak olarak görülür. Türk aydınının, kendini gerçekleştirmek ve iyi bir eğitim almak için gittiği Amerika *"Yaşadığı devri ve o devrin insanlarının his ve heyecanlarını yansıtan"* yazar ve kahramanları için yeni bir sığınaktır (Siyavuşgil, 1964: 2) Dr. Kasım'ın okuldaki ırkçılık ve sosyal baskıya dayanamayarak gittiği Amerika, onun kişiliğini kadına bakışını ve hayal anlayışını değiştirir.*"Romanda konumuzu ilgilendiren özellik kahramanın Amerika'da yetişmiş olmasıdır. Kasım'ın hayat görüşü New York'ta teşekkül etmiştir."* (Enginün, 1995: 411). Bu açıdan Amerika ve Amerika'da yer alan şehirler başkişinin dışa açıldığı çevresiyle iyi ilişkiler kurduğu besleyici bir mekândır.

"New York'a varınca beni Gordon Lee'nin adamlarından biri karşıladı. Onun 42'nci sokakta bir apartmanın sekizinci katındaki dairesine götürdü.

İnsan Amerikan milyonerinin evi diyince muhteşem bir şey tahayyül eder. Hâlbuki burası çok mütevazı bir daire idi. Orta yaşlı, ana tavırlı amcazadesi Miss Lee eve bakıyordu." (s.81).

Amerika'da insanların hayat algısının mekâna yansıyan yüzü mekânın insanla olan koparılmaz ontik bağını gösterir. Zenginliğin gösteriş olmadığını kavranmasına yardımcı olan bu daire, kahramanın çevresi ile ve orada yaşayan insanlarla hızlı bir şekilde uyuşmasına yardımcı olur. Mütevazı ibaresi daireye ve içinde yaşayan insanlara karşı sıcak ver samimi duyguların oluştuğunu gösterir. Böylece mekân yaşanılabilir bir yapıya dönüşür.

Amerika, mekânsal açıdan Kasım Derman'ın hayat algısını değiştirerek dönüştüren ona yeni ufuklar açan bir simgeye dönüşür. Amerika'nın simgesel açıdan kahramana kazandırdığı değer ve bilinç, kadın algısı, zenginlik anlayışı, insan ve şehir ilişkisi gibi hususlardır.

Romanda açık-geniş mekânlar, kahramanın kendini gerçekleştirdiği yerlerdir. Kahraman bu mekânlar sayesinde hem kendi hem de reel dünyanın içine oturur. Kahramana sonsuz bir açılma ve genişleme olanağı sunan açık ve geniş mekânlar, kişilerin anılarını barındıran sığınaktır.

2.3.7.7. Şahıs Kadrosu

2.3.7.7.1. Başkişi

'Kerim Usta'nın Oğlu' adlı romanda başkişi Dr. Kasım Derman'dır. Kasım, İstanbul'da ünlü bir doktordur. Ancak sıradanlaşan hayatın insanı yok eden gerçekliği içinde kendini yeniden var edebilme bilincini de içinde taşıyan bir kişidir. Bu yüzden kendi yaşantısını konu alan bir roman yazmak istemektedir. Çünkü *"Yaşantı gerçek katmanın bir boyutudur."* (Aytaç, 2001: 40) kişiye kendi anılarını hatırlatır. Kasım'ın kendi hayatının romanını yazmak istemesi geçmiş yaşantısını yeniden anımsamasının bir tezahürüdür. Nitekim her insan kendi yaşantısının başkişisidir.

"Esasen bu hikâye onun bir nevi hal tercümesidir. Ve onun tarafından yazılmıştır." (s.13).

Her insanın bir hayat hikâyesi vardır ve esasen her insan kendi "hal tercümesi"nin bir tezahürüdür. Bu açıdan Kasım'ın kendi romanını yazma isteği bir var/olma çabasıdır. *"Nesnel açıdan ise hayatımın hikâyesi dış hikâyedir. Teknik olarak hayatımın gerçeğidir. Yalnızca tüm hikâye değil, ama doğru hikâyedir."* (Randall, 1995: 57) diyen Randall, her hikâyenin bir var olma süreci olduğunu ve doğru olduğunu ifade eder. Kasım'ın kendi olmak için yazdığı bu roman onun başkişi, anlatıcı olarak karşımıza çıkmasına neden olur. Kasım kendi hayat hikâyesini ana başkişisi olarak çocukluk yıllarından başlayarak bize kendi yaşam öyküsünü anlatır.

Kasım, Çerkez asıllı bir babanın oğlu olarak Eskişehir'de dünyaya gelir. Babası bir muhallebici ustasıdır ve Eskişehir tren istasyonunda bir dükkânları vardır. Kasım Derman'ın annesi İstanbulludur ve Kerim Usta ile ikinci evliliğini yapmıştır. İlk kocasını savaşta kaybeden Memduha Hanım, Kerim Usta ile evlenerek Anadolu'da yeni bir hayata başlar. Kasım'ın çocukluğunun ilk yılları Eskişehir'de geçer. Çocukluk yıllarında annesine aşırı düşkün olan başkişi anne şefkatini, baba imgesinin baskın ve otoriter olan özelliğinden dolayı hep yüceltir. Çocukluk yıllarında Kasım Derman'ın annesine düşkünlüğü, babanın kıskanılması, hatta aileden, evden, odadan atılmasına varacak düzeydedir. Anneye düşkünlük romanda Kasım'ın "Ödip Kompleksi" yaşamasına neden olur. Babanın anneden uzaklaştırılma arzusu, Kasım'ın annesini babadan kıskanmasına neden olur. Yaşamı boyunca bu yüzden gerçek anlamda evlenemez ve annesine bağımlı kalır. *"Erkek çocuğun ilk aşk hedefi annesidir. Ödipüs Kompleksi'nin oluşumu sırasında ve bütün yaşamı*

süresince annesine bağlı kalır." (Freud, 1997: 140). Kasım'ın annesine bağlı kişiliği, çocukluk yıllarının en önemli nesneleşmiş öznesidir.

"Sedirin üstüne, yani odanın ortasında babasıyla annesinin yatağı serilir. Onlar koyun koyuna yatar gördüğü zaman Kasım yutkunur, korkmasa babasına bir tekme atıp annesine sarılıp yatacaktır." (s.29).

Baba imgesinin şefkatten yoksun kişiliği ile annesine aşırı düşkün yetişen Kasım, Kerim Usta'nın Millî Mücadeleye katılmak için onları İstanbul'a göndermesi ile farklı bir boyut kazanır. Eskişehir'den ayrılarak İstanbul'a gelen Kasım, artık yeni bir yaşama başlamıştır. Çocukluğun verdiği saflık ve etrafı kendileştirme çabası, onun hayatına yeni kişilerin girmesine neden olur. Babasının vatanı kurtarmak için onları bir bilinmezliğe göndermesi onu içine kapalı *"düşünsel bir tipe"* (Jung, 1992: 26–27) dönüştürür. Düşünsel bir tip, duyguların esiri olmaz, başkalarına güvenmez bir kişilik arz edilir. Kasım da mektep arkadaşı, Şirret Şinasi başta olmak üzere Sultan, Gülizar ve diğerler kişilere karşı özellikle kadınlara karşı kendini kontrol eder. Kasım'ın düşünsel ideali babasının vasiyet ettiği gibi iyi bir doktor olmaktır. İstanbul'da yokluk içinde geçen çocukluğu onun Akaretler Rüştiyesi'ne başlaması, Sadık Usta'nın iyi niyetli yardımıyla değişmeye başlar. Okulda çok başarılı olan Kasım, okumak ve annesine bakmak için çalışmaya başladığı Şehir Tiyatrosu'nda yeni bir döneme girer. Sadece para kazanmak maksadıyla başlanan iş onun şehir tarafından tanınan bir oyuncu olmasını da sağlar. Bu oyunda âşık olduğu il kadın olan Sultan ile yakından tanışır. Kadınlar hakkında düşünceleri olgunlaşan Kasım, kadınları sadece cinsel bir nesne olarak algılar. Onun kadınlara bakışı, Tıbbiyeye başladığında devam eder. Nitekim tıp eğitimini sürdürmek için gittiği Amerika'da kendini gerçekleştirmesine olanak sağlar.

Kasım Derman'ın Amerika'ya gitmesi, yazarın bilinçli olarak üzerinde durduğu bir hususdur. Amerika'nın (Batı'nın) yaşam algısını Kasım Derman'ın üzerinden vermeye çalışan yazar, Batılı kültürel değerlerle yetişmiş ancak kendi değerlerine bağlı yeni bir insan yaratma peşindedir. Nitekim Kasım'ın Amerika'ya gittikten sonra gördükleri ve öğrendikleri onun hayatını bütün yönleri ile değiştirir. *"Yazarın bu Amerika sevgisi daha çocuk yaşındayken aldığı eğitimden kaynaklanmaktadır."* (Kanbolat, 1986: 75).

"Orada kaldığım bir hafta içinde annemin yanında geçirdiğim hayattan farklı yaşamadıklarına dikkat ediyordum. Bir farkla… Annem misafir olunca yemeklerimizi biraz değiştirirdi. Onların yemeği daima aynı, misafir kim olursa olsun." (s.81).

Amerika'da geçirdiği süre içinde Kasım'ın toplumsal olaylara bakışı da değişir. Daha gerçekçi ve doğru düşünür. Nitekim İstanbul'a döndüğünde "Amerika"da okuduğu

için kendisine büyük bir ilgi gösterilir. Anadolu'nun birçok yerinden hastası olur. Maddi yönden de büyük bir refaha ulaşan Dr. Kasım Derman artık kadınların peşinden koştuğu birisidir. Nitekim Safiye Asuman adlı zengin bir kadının kendisine aşık olup ve bu aşktan karşılık bulamayıp intihar etmesiyle kadınlardan kurtulamayacağını anlayan Kasım, annesinin de isteği ile Nuriye Hanım ile evlenir.

Romanın başkişisi, Dr. Kasım Derman, Halide Edip'in gerçek hayatta çok sevdiği dostu ve öğrencisi olan Dr. Kenan Binak'tır. Dr. Kenan, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Cerrahi Bölümü'nün başında olan Prof. Dr. İsmail Gürkan'ın asistanıdır. İsmail Gürkan, Dr. Kenan Binak'ı Halide Edip gibi dostlarına bakmak için görevlendirir. Bu görevlendirme sonrasında Kenan ile tanışan Halide ona Amerika'dan burs sağlamak için referans olur. Kenan'ın Amerika'ya gitmesi üzerine ona telkinlerde bulunur orada saçma sapan bir evlilik yapmamasını söyler. Dr. Kenan Binak New York'taki eğitimini tamamlayıp tekrar yurda dönünce Halide Edip kendisinin hayat hikâyesini romanlaştırdığını ve adının da 'Kerim Usta'nın Oğlu' olduğunu öğrenir (Çalışlar, 2010: 488-489).

Başkişi Dr. Kasım'da tıpkı Kenan Binak gibi Amerika'dan evlenmeden döner. Döndükten sonra hayatına başka üç kadın girer. Ancak evlenmeye hazır olmayan Dr. Kasım, bu kadınlardan bir bahane ile ayrılır.

2.3.7.7.2. Norm Karakterler

Başkişinin yanında yer alan ve başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip *olan "norm karakterler, yazarın benimsemiş olduğu değerleri doğrultusunda tematik gücü temsil eden kişilerin eksik yönlerini tamamlayan kişilerdir."* (Korkmaz, 1997: 44). Romanda Memduha Hanım, Sadık Usta, Emine Teyze, Hüseyin Ağa, Kasım Usta, Gordon Lee norm karakterlerdir.

Memduha Hanım, oğlu için kaygılanan, onun zarar görmemesi için çabalayan bir iyilik imgesidir. Kasım çocukluk yıllarında baskın bir karakterdir. Anlatıcı Memduha Hanım'ı şöyle tarif eder.

"Memduha Hanım aslen İstanbulludur. O da oldukça badireli ve acı bir hayat geçirmiştir. Bir emekli binbaşının kızı imiş. Çok genç yaşında bir mülâzımla evlendirmişler, fakat bütün varlığı ile bağlandığı bu subay Balkan harbinde şehit düşmüş." (s.24).

Memduha Hanım, Kerim Usta ile ikinci evliliğini yaptıktan sonra Kasım dünyaya gelir. Geleneksel aile anlayışına sahip olan bu kadın eşi ve oğlu Kasım ile mutlu bir yaşam sürer. Kasım, annesine aşırı düşkündür. Bu düşkünlük babasını kıskanacak kadar fazladır. Çocukluğunda anne imgesinin sıcaklığını derinden yaşayan Kasım, babasının İstiklal Savaşı'na katılması ile annesi ortak bir kader yaşar. Memduha Hanım Kasım'ı yanına alarak

onu istanbul2a götürür. Oğlunun iyi bir eğitim alması için var gücüyle çalışan Memduha Hanım, Kasım'ın her zaman yanında ona mutluluk verir.

"Onun güzel bir kadın olduğuna hiç şüphe yoktu. Gerçi sabahtan akşama, hatta gece yarısına kadar çalışmak yüzüne biraz bir yorgunluk ifadesi vermiş, gözlerinin altını simsiyah yapmış, yüzünün bütün hatlarını gevşetmişti, fakat yine de bilhassa gözlerinin güzelliğini söndürememişti… Belki bu şule bana karşı beslediği muhabbetin nuruydu." (s. 26).

Kasım Derman'ın annesine, annesinin de ona duyduğu muhabbet romanda tematik güç olan Kasım'ın kendini gerçekleştirmesine olanak sağlar. Nitekim romanın sonunda annesini mutlu etmek için var gücüyle çalışan Kasım Derman, hem annesinin hem de toplumun yücelttiği bir kişi olur. Anne Memduha Hanım da oğlunun başarılarıyla gurur duyar.

Hüseyin Ağa ve Sadık Usta da norm karakterdir. Kasım'ın İstanbul'a geldiğinde evinde kaldığı Hüseyin Ağa, onun mektebe başlamasını sağlayan kişidir. Hüseyin Ağa akıllı ve becerikli biri olarak Kasım'ın hayata tutunmasını sağlar. Yine Sadık Usta, önemli bir karakterdir. Kasım ve annesiyle yakından ilgilenen, onlara kol kanat geren sadık usta, başkişinin kendini gerçekleştirmesine önemli ölçüde yardımcı olur. Ona iş bulan ve yeni insanlarla tanışmasına vesile olan bu kişi tematik gücün her zaman yanındadır.

Romanda bir diğer norm karakter Gordon Lee'dir. Gordon Lee ile Robert Collage sahnesinde La Dame aux Camelios piyesini sergilerken tanışan başkişi, bu tanışmadan sonra yakın bir dostluk kurarlar. Gordon Lee, Amerika'nın meşhur zenginleri arasındadır. Kasım'ı oyunculuk alanında gelişmesi için Amerika'ya davet eder. Ama Kasım ona oyuncu olmaktan çok doktor olmak istediğini söyler ve eğitimini kendi ülkesinde yapacağını belirtir. Gordon Lee, Kasım'ın kişiliğinden çok etkilenir. Eğer isterse ileride Amerika'ya gelirse ona yardımcı olacağını söyler. Hatta Robert Koleji müdürüne Kasım Derman için burs gönderir. Gordon Lee, hiçbir karşılık beklemeden Kasım'a yardım etmesi bu yönüyle biraz abartılı,"gerçek dışı" gözükse de yazar, Gordon Lee'nin yardımsever kişiliğini tematik gücün yanında konumlandırarak ona olumlu bir kişilik kazandırır. Kasım'ın Amerika'da tıp eğitimi almasına sağlayan bu kişi, aynı zamanda başkişinin değişip dönüşmesini de sağlar. Özellikle kadın ve zenginlik konularında bilinçlenmesini sağlar.

"Gordon Lee'nin bana telkin ettiği şey, meslek edinmenin her fert için gaye olması ve servet edinmek elzem olmamakla beraber, büyük servet sahiplerinin daha ziyade, yalnız kendi memleketlerine değil, hariçte de bu servetin birer mütevellisi gibi davranmaları gerektiğiydi." (s.82).

Düşünsel açıdan kahramanın insanî değerler çerçevesinde kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan Gordon Lee, Dr. Kasım'ın yeni ve ideal bir insan olmasını sağlar. Zira Kasım çok tanınan meşhur doktor olduktan sonra kendisine öğretilen bu insanî görevi fakirlerden para almayarak gösterir.

Emine Teyze, Kasım Derman ve annesinin her zaman yanında yer alır. İstanbul'a geldiklerinde onları Emine Teyze karşılar. Kasım ve Memduha Hanım için her fedakârlığı yapan Emine Teyze, kendisine zarar geleceğini bile bile onları Eskişehir'den alarak İstanbul'a getirir. Nitekim romanın sonunda Kasım anne ve teyzesinin mutlu bir hayat sürmelerini sağlar. Çocukluğunda kendisine yapılan iyilikleri unutmayan Kasım satın aldığı büyük apartmanda ona da bir yer açar. Onun apartmanda teyzesine yer açması simgesel anlamda gönlünde de yer açtığını gösterir. Zira tıpkı Sultan ve Gülizar gibi o da Kasım Derman'ın hayat hikâyesinde olumlu bir rol üstlenerek onun kendini gerçekleştirmesine yardımcı olur. Kasım'ın hayatında önemli bir yer işgal eden Sultan ve Gülizar da norm karakterdir.

2.3.7.7.3. Kart Karakterler

Değişmeyen mizaçları, tek boyutlu kişilikleri ile tematik gücün karşısında yer alan kart karakterler, duyum/durum yerine kullanılan olumlu ötekilerdir. Bu tipteki karakterler romanda belirir belirmez, yıkıcı bir güçle ülkü değerleri tahrip ederler. Romanda; Safiye Asuman, Osmanlı Zabitleri, Ömer Hoca, tıbbiyedeki öğrenciler kart karakter özelliği gösterir.

Romanda annesine düşkünlüğü ile bilinen ve sevgisini üstünde yoğunlaştıran Kasım, kadınların gençliğini öteki olarak görür.

"Kadınlarda, zahirî olmasa bile, yine de garip bir hususiyet, yedisinden yetmişine kadar erkeklerle münasebetlerindeki o biraz yapmacık biraz da balık avına çıkmışların oltalarıyla erkekleri yakalamak istediklerini hatırlatan halleridir." (s.58).

Kadınlara genel olarak olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşan başkişi, kadınların basit davranışları ve erkekleri kullanma arzularına karşı tavır alır. Oysa kadın, evrensel anlamda doğum, huzur ve içtenliğin bir simgesidir. Kasım'ın etrafındaki kadınlara yaklaşmaması ve onlardan uzak durması, kadınların öteki görülmesindendir. Nitekim evlenme meselesi Kasım'ın ertelediği kaçınılmaz gerçeği olur. Bu yüzden elden geldiğince kadınlardan uzak durur. Safiye Asuman'ın da ısrarlı takibi başkişiyi kadınlara karşı iyiden iyiye olumsuzlar. Safiye Asuman, Kasım ile birlikte olabilmek için bahaneyle hastalanır ve sık sık başkişinin muayenehanesine onu görmek için gelir.

"Yüksek süslü sosyete kadınları arasında kendine bir mevki edinmişti. Bütün mânasıyla süzülmeden, elleri hareket etmeden konuşmayan, kahkahaları yapmacık bir genç

kadın. Hayli güzel olmasına rağmen bir türlü ondan hoşlanmadım. Bunu o da anlamış, içtimaî temaslarla beni elde edemeyeceğine kanaat getirince hastam olarak bana yaklaşmak istemişti." (s.88)

Safiye Asuman'dan "hoşlanmayan" Kasım, kadının yapmacık ve ciddiyetsiz hareketlerinden dolayı kendinden uzaklaştırmaya çalışır. Ancak Safiye Asuman Kasım ile dostluk kurmayı kafasına koymuştur. Onun sonu gelmez bahaneleri başkişinin onu kovmasına kadar devam eder. Tek tip bir kişiliğe sahip olan Safiye Asuman bu yönüyle başkişiyi sıkıştıran ve onun huzursuz olmasına neden olur. Zira Kasım'ı elde edemeyince intihar eden bu kadın, Dr. Kasım Derman'ın hiç arzulamadığı bir evliliği yapmasına sebep olur.

Sosyal zaman açısından ülkenin içinde bulunduğu durum, yöneticilerin halka baskı yapması, dönemdeki yönetici ve zabitlerin kart karaktere dönüşmesine sebep olur. Memduha Hanım ve Kasım'ın İstanbul'a geldiğini haber alan yöneticiler, gerek sosyal açıdan gerekse bireysel açıdan roman kişilerine baskı yapar. Memduha Hanım ve Kasım'ın, Hüseyin Ağa'nın evinde kaldığını duyan asker eve baskın yapar. Kasım bu baskın esnasında çok korkar. Başkişinin korkmasına, üzülmesine neden olan kişi ve yöneticiler anlatıcı tarafından olumsuz kişilik olarak çizilir.

Odip Kompleksi yaşayan Kasım, çocukluk yıllarında babasından korkar ve hatta onu kendisi için bir tehdit olarak görür. Ancak romanın sonuna doğru kendini gerçekleştiren Kasım aslında babasının fedakâr ve cesur bir kişi olduğunu dile getirir. Kerim Usta bu yönüyle kart karakter kimliğinden uzaklaşır. Zira kart karakterler, Ömer Hoca gibi değişmeyen tek tip insanlardır. Mahalle mektebinde çocukları dayakla eğitmeye çalışan Ömer Hoca, roman kişilerinin karşısına sopa ile dikilen biridir.

Romanda kart karakterler çok derin bir şekilde tahlil edilmez. Bu da romandaki çatışma unsurunu zayıflatır. Eğer yazar karşıt güçleri simgeleyen kart karakterleri ve değerleri geniş bir şekilde ele alsaydı romanda entrik kurgu daha sağlam olacaktı. Bu yönüyle kişiler çok silik ve aktif değildir.

2.3.7.7.4. Fon Karakterler

Roman bünyesinde yer alan, Nuriye Hanım, Tatar Osman, İkbal Hanım, Selim Bey, Florya'daki kalabalık, hastalar ve Miss Lee fon karakterlerdir. Bu kişiler olayların akışına direkt katkısı olmayan yalnızca dış görüntüyü sağlayan silik, derinliği olmayan kişilerdir.

Nuriye Hanım, Kasım'ın annesinin isteği üzerine formalite olarak evlilik yaptığı kadındır. Kahraman-anlatıcı, Nuriye Hanım'ı muayenehanesine asistan olarak alır. Daha sonra bu kadın aileden birisi haline gelir. Kasım, Nuriye Hanım'ı bütün yönleri ile ortaya koymaz. Psikolojik ve sosyal açıdan derinliğe sahip olmayan Nuriye Hanım, romanın

sonunda birden Dr. Kasım Derman'ın eşi olur. Sosyetenin peşinden koştuğu kahraman, derinliği olmayan ve yanında çalışan bir kadınla evlenmesi, çok gerçekçi olmayan bir durumdur. Eğer yazar Nuriye Hanım'ı fon karakter olarak değil de norm karakter olarak değerlendirseydi bu evlilik daha gerçekçi olurdu. Nuriye Hanım basit kişiliği yani fon özelliği, kendi hayat görüşü olmayan bir kadının bu sahte evliliği kabul etmesine sebep olur. Romanda çizilen basit kadın imajı ile Nuriye Hanım'ı ve onun gibi kadınları tek boyutlu, derinliği olmayan kişilere dönüştürür.

Romanda sadece Kerim Usta'nın muhallebici dükkânında karşımıza çıkan Tatar Osman, dükkânın gerçeğe yakın bir şekilde okuyucu tarafından algılanmasını sağlar. Dükkânda sadece fon bir görev üstlenen bu kişi derinliği olmayan olaylara gerçeklik kazandıran dış dünyanın romana yansımasını sağlayan kişidir.

Romanda fon karakter sosyal ortamların gerçeğe uygun bir şekilde kavranmasını sağlayan kişiler olarak konumlandırılır. Romanda olay örgüsü ve entrik kurguya hiçbir etkisi olmayan bu kişiler, sadece figüran kişilerdir.

2.3.7.8. İzleksel Kurgu

'Kerim Usta'nın Oğlu' adlı romanda dramatik aksiyon ve entrik kurguyu sağlayan değer aşağıdaki "*KORA*" şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Dr. Kasım Derman, Memduha Hanım, Kerim Usta, Sadık Usta, Hüseyin Ağa, Gordon Lee, Sultan, Gülizar*	*Şirret Şinasi, Ömer Hoca, Tıbbiye Öğrencileri, Zabitler, Safiye Asuman*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk, Sevgi, Millî Mücadele, İdeal İnsan, Yardımseverlik, Benlik Bilinci, Şefkat, Memleket Sevgisi, Fedakârlık, Kendini Gerçekleştirme*	*Nefret, Kıskançlık, Odip Kompleksi, Huzursuzluk, Yozlaşma, Siyasi Baskı*
Simgeler Düzeyinde	*Anne, Muhallebici, Mustafa Kemal Paşa, Apartman, Amerika*	*Baba, Kadın, Zat-I Şahane, Tren, İstanbul*

Tablo-18: *'Kerim Usta'nın Oğlu' romanında ideal insanın değerler sınıflandırması.*

2.3.7.8.1. Aşk/Sevgi

Sevgi, insanı kendilik değerlerine davet eden bir edimdir ve özünde paylaşmak, vermek ve birleşmek vardır. İnsan dünyada ancak severek ve sevilerek büyük insan olabilir. Kendini karşıdaki ile tek görme ve onun acılarına ve mutluluklarına ortak olmak sevginin kutsal yüzünün bir yansımasıdır. İnsan, sevgisinin nesnesine her zaman kökten bağlıdır ve ona karşılıksız olarak dünyayı sunar. Bu dünya hem sevenin kendi iç dünyası, hem de reel

âlemin bütün güzellikleriyle doludur. Özünde kişinin bencilliğinden sıyrılmasını sağlayan sevgi aşkın kıskançlık debilerini dizginleyerek insanı ölümsüzleştirir. Kişinin ruhsal dünyasını güzelleştiren sevgi, *"kaba gücün"* sahip olma arzusunu kırarak sahip olunanı paylaşma duygusunu artırır. Nitekim sevgi, insanın kendisini tanımasının bir şartı olarak dünyayı anlamlı kılar.

Romanda sevgi anneye, babaya, vatana ve sevgiliye yönelik aktif bir güç olarak ele alınır. Kerim Usta, ailesini korumak için onları Eskişehir'den uzaklaştırır. Bu uzaklaştırmanın arkasında da bir koruma ve sevme içgüdüsü yatar. Zira seven insan sevdiklerini her zaman korur ve bunu da karşılıksız yapar. Ancak burada önemli bir husus daha vardır. O da Kerim Usta'nın vatanı her şeyin üstünde sevdiği ve bu uğurda her fedakârlığı yapabilme gücüdür. Vatan sevgisi, onun karısı ve oğlundan ayrı kalmasını sağlasa da Kerim Usta, bu sevgiden vazgeçmez. Kerim Usta'nın vatan aşkı, daha sonra Dr. Kasım tarafından övülerek anımsanacak bir hal alır.

"Biz nasıl olsa muvaffak olacağız. Memleketi kurtaracağız." (s.29).

Memleketi için ailesini ayrılan Kerim Usta İzmir'de şehit olur. Onun şehitliği sevgisine bağlı bir kişinin, o sevgi uğruna verebileceği son şeydir.

Dr. Kasım Derman'ın annesine karşı beslediği sevgi ve annesinin de ona karşı duyduğu bağlılık anne çocuk arasındaki ontolojik sevgi bağını açıklar. Anne Kasım için sevginin en önemli nesnesidir. Onun yanında kendini hep mutlu hisseden Kasım, hayatı boyunca bu sevginin esiri olur. Nitekim *"Sevgi insanda aktif bir güç"* (Fromm, 2001: 31) olarak kendini diri tutar. Kasım Derman'ın aşırı anne sevgisi, anasını babasını kıskanmasına neden olur. Kasım Derman'da görünen aşırı anne sevgisi, anneye yönelik sevginin nesneyi kuşatarak etrafındaki insanları düşman görmesine neden olur. Freud da erkek çocuklarında görülen aşırı anne sevgisinin, tutkuya dönüştüğünde Ödip Kompleksi yaşadıklarını belirtir. *"Annesini kendi mülkiyeti olarak gören küçük oğlan, annesinin sevgi ve özverisini"* (Freud, 2003: 169) babasıyla paylaşmasını kıskanır.

"Bazen münakaşa ediyorlar, bazen kadın ağlıyor ve ancak o zaman Kasım yatağında, Kerim Usta'nın kudretli kolları ile karısını sardığını, boğazını tıkayan bir kıskançlıkla görüyor." (s.29).

Dr. Kasım'ın çocukluk yıllarında yaşadığı bu semptom, onun bütün hayatı boyunca annesinden başka kadınlardan uzak durmasına sebep olur. Anlatı zamanında kırk beş yaşında ve bekâr olan Kasım Derman yine sevgisinin biricik nesnesi olan annesinin isteği üzerine sevmediği ve aralarında ruhsal bir bağ olmayan Nuriye Hanım ile evlenir. Evliliği

kabul etme nedeni annesine yönelik sevginin gerçekten sevilecek başka bir kadın tarafından işgal edilme korkusu yatar.

Dr. Kasım, çocukluktan gençliğe adım attığı yıllarda Sultan ile karşılaşır. Sultan, Kasım'ın içinde ateşe dönüşen aşkın nesnesi olarak onu kendine seçer.

"Benim Beşiktaş'taki Sultanımı sakın Zat-ı şahane sanmayın. Bu, erken bunama gibi, erken bir aşkın timsalidir. Hemen hemen de son aşk diyebilirim." (s.50).

Dr. Kasım Derman'ın gençlik yıllarının ilk aşkı olan Sultan romanda kadının aşka ve daha sonra sevgiye dönüşen bir simgesi olur. Kahramanın "erken bunama" olarak gördüğü bu aşk, onun kadınları yakından tanımasına da yardımcı olur. O zamana kadar kızlara güvenmeyen Dr. Kasım Derman, Sultan'ı görürü görmez ona âşık olur.

"Gözlerimi kapıya çevirdim. İşte o günlerdeki Sultan'ım ilk defa görmeye muvaffak oldum ve İngilizlerin "İlk bakışta aşık" dedikleri derde galiba hemen tutuldum." (s.55-56).

Aşk, insanı kendine çeken bir olgu olarak Kasım Derman'ı Sultan'a yaklaştırır. Kasım Derman, Sultan'a duyduğu aşk ile kendini fark ederek, olgunlaşır. Onun kendini fark etmesi bir bilinçlenme halidir. Kendi içine dalan Dr. Kasım Derman, kalbinin sesini dinler ve bu ona insan olduğunu hatırlatır.

"Kalbim bir elektrik cereyanı geçirmiş gibi gümbür gümbür atıyor, gözlerim ona yapışmış, garip şey, o da bana bakıyor. Şimdi, o günkü ani vurgunluk ile ve daha sonraları tam erkek olduğum zaman beni çeken kadınlara karşı hislerimi mukayese etmeğe çalışıyorum, ama muvaffak olamıyorum. Sonrakilerde cinsî bir taraf var, ondakini tahlil edemiyorum. Bütün varlığımla ona saplanmış kalmış gibiydim." (s.56).

Aşk, Kasım'ın hayatın anlamını kavramasını sağlayan merkez bir güç olarak onu kendine getirir. Aşkın, sembolü olan Sultan, kahramanın varlığını, bilincini sarsar. Sarsılan kişi kendini bir boşlukta hisseder hayata ve kendine yeniden anlam vermeye çalışır. *"Kalp, elektrik, cereyan"* aşkın tutkulu çekim gücünü gösteren ibarelerdir. İlk aşkın insana yaşama sevinci veren ve dayanılmaz bir güçlü insanı kendine çeken gücü, ürperişlerin ve dirilişlerin güzelliğini ortaya koyar.

'Kerim Usta'nın Oğlu' romanında ele alınan sevgi ve aşk, insanı kimi zaman mutlu eden kimi zaman da geren bir özelliğe sahiptir. Aşırıya kaçan her duygunun yıkıcı bir güce dönüşeceğini imleyen yazar, sevgi ve aşkın aşırıya kaçmadan yaşanması gerektiğini vurgular. Nitekim aşırı, tutkulu sevgi ve aşk insanları mutlu edeceği gibi mutsuz da edebilir. Ancak şu da unutulmamalıdır ki insan ancak ve ancak severek ve âşık olarak kendini keşfeder.

2.3.7.8.2. Yabancılaşma Sorunu

Yabancılaşma kişinin kendine yönelik olabileceği gibi etrafındaki insanlara yönelik de olabilir. Çağdaşlaşma yolunda büyük adımlar atan Türkiye, kurulan bu yeni denge içinde nereye ait olacağı sorunsalı ile karşı karşıya gelir. Büyük bir imparatorluğun küllerinden yeniden varolan Türkiye, 1950 yılarda yaşadığı siyasî ve sosyal değişimler insanların medeniyet sorunu yaşamasına neden olur. 'Kerim Usta'nın Oğlu' romanında toplumsal yabancılaşma ve bireysel yabancılaşma çok derin olmasa da kahramanlar tarafından yaşanır. Kasım Derman'ın meşhur bir doktor olarak kuşatılması, başkişinin kadınlara öteki olmasına neden olur. Kasım'ın kadınları "kaypak" olarak görmesi bireysel anlamda kadın erkek çatışmasının ortaya çıkmasına neden olur. Çatışma ise yabancılaşmanın bir sonucudur. Kadınlardan uzak durarak kendini gerçekleştirmeye çalışan Kasım Derman, karşı cinsi olumsuz öteki olarak görür. Olumsuz öteki ise uzak durulması gereken yabancıdır. Kadın-erkek arasındaki yabancılaşma, Gordon Lee'nin kadın hakkında söyledikleri; *"bir kadın bulan bir dünya bulmuş gibi"* ibaresi ile çelişir. Kasım Derman'ın bilinçaltında yatan kadın korkularıyla yüz yüze gelmezse bilinçaltına bastırdığı her şeyle çatışır ve ileri boyutta öteki olur.

Kasım Derman'ın çocukluk yılları, babasını öteki olarak anımsadığı yıllardır. Çocukluğunun korku imgesi olan baba Kerim Usta, anneyi kuşatan ve kasım'ın ona ulaşmasına engel olan bir ötekidir. *"Babanın çocukları üzerindeki etkisi o denli büyüktür ki, bazı çocuklar yaşamları boyu babalarını kendine örnek alırlar ya da en azılı düşmanlarıymış gözüyle ona bakarlar."* (Adler, 2003: 138). Dr. Kasım Derman'ın çocukluk yıllarında annesini ondan çalan, babasına gösterdiği düşmanca tavır, bireysel anlamda bütün erkek çocuklarının duyumsadığı bir öteki güç kompleksidir.

Toplumsal yabancılaşma, Kasım Derman'ın Eskişehir'den trene bindiği sahne ortaya çıkar. *"Kafamdaki bu gölgelerin perdesi, Eskişehir tren durağının genişçe asfaltının üstündeki hayat hareketleridir. Uzun ve akla sığmayacak kadar birbirinden başka kılık kıyafet,cins ve tavır itibariyle birbirinden başka bir insan kalabalığı oraya hâkimdir."* (s.28).

Birbirinden başka insanların bir araya geldiği tren istasyonu yabancılaşmanın en belirgin olarak görüldüğü yerdir. Giyimleri ve kuşamları birbirinden çok farklı olan bu kalabalık aslında Türk milletinin yaşadığı değişim trajedisini yansıtır. Karşıdaki insanın yüzünde ve giyiminde kendini gören birey, ona göre artık "başka"dır. "Başka" ibaresi, değişme, tanımama ve yok sayma gibi anlamlar taşır. Bireylerin birbirine başkalaşması ise bir "benlik" sorunudur. Başkalaşan bir toplum, özünü yitirmiş ve kim olduğunu unutmuş bir varlığa dönüşür. Öykü zamanında yaşanılan bu bunalım, Millî Mücadele yıllarındaki halkın

kendini düşünsel ve eylemsel olarak parçalara böldüğünü ve her parçanın da kendine ötekini gördüğü vurgulanır. Yine tren istasyonunda zengin çocukların aileleri ile birlikte birinci sınıf vagonlarda seyahat edip istediklerini aldıklarını belirtirken, fakir Anadolu insanın çocukları ise onlara fındık fıstık satmak için tren pencerelerine koşturdukları görülür. Toplumsal açıdan yaşanılan bu çözülme, parası olanın her istediği olur, parası olmayan ise çalışmalı tezini doğrular. Metalaşan yaşamın, insanları sınıflara ayırması, onlara bir şeyler satmak için çabalayanların arasındaki yabancılaşmışlığı ortaya koyar.

Dr. Kasım Derman, İstanbul'a geldiğinde yabancılık çeker. Onun diğer insanlardan uzak durması, yabancısı olduğu şehrin kişileri üzerine sinen ruhudur. Babasının çeteci olması ve bunu herkesten saklamaya çalışması Kasım'ın aşağılık kompleksi yaşamasına neden olur. Kasım'ın yaşadığı aşağılık kompleksi etrafındakileri öteki görmesine sebep olur. Özellikle eğitimi esnasında yaşadığı yabancı olma durumu onun içe dönük bir birey olmasına neden olur. Dr. Kasım Derman'ın, Amerika'ya tıp eğitimi için gitmesi bir kaçış sorunudur. Tıbbiye'de uygun ortam bulamayan Kasım Derman, kaçarak Amerika'ya sığınır. Amerika ve yaşam biçimlerine hızlı bir şekilde uyum sağlayan Kasım Derman, yeni medeniyete bu kadar hızlı ayak uydurması şaşırtıcıdır. Amerika'ya gelir gelmez hemen değerlerini benimser ve hatta yüceltir. Dr. Kasım Derman gibi idealleri olan bir insanın yeni değerleri böyle hemen kabul etmesi biraz şaşırtıcıdır. Zira o vatanı ve kendilik değerleri için şehit düşen Kerim Usta'nın oğludur. Amerika'da hiçbir yabancılık çekmeden yaşaması yazarın bilinçli olarak verdiği mesajdır.

Romanda yabancılaşma bireysel anlamda Kasım'ın kendine ve kendi "ben"ine öteki olma sorunsalıdır. Toplumsal anlamda ise yazarın değişimler sonrasında Türk insanının nereye ve hangi değerlere ait olduğu kargaşasını ele alır. Düşünsel anlamda bilinçaltına bastırılan duygular kahramanı, kadına, babasına ve İstanbul'a öteki kılar. Bu yönüyle romanda yabancılaşma kendi olma yolunda bir engeldir.

2.3.7.8.3. Toplumda Kadın(lık) Sorunsalı

İnsanın dünyada bir düzen kurarak bu düzeni devam ettirme arzusu, evrensel anlamda dünyaya kök salmak anlamına gelir. İnsan dünyaya kök saldıkça çoğalır, kültür yaratır ve yeni bir dünya algısına kavuşur. Bu yeni algı içinde kadın ve kadın soruları ve kadına bakış da zamanla değişim gösterir. Kadın toplumun en küçük kurucu çekirdeğidir. Kadın sayesinde gelecek nesiller şekil alır ve toplum bilinçlenir. Toplumsal anlamda bilincin değerler aktarıcı gücü olan kadın; *"Kültürel ve iletişimsel bellek"* (Assmann 2001: 61) mekânlarımızı geleceğe sağaltır. Halide Edip de romanlarında kadına büyük görevler yükler. Onun eserlerinde kadın; doğum, dirilme ve kültürün simgeleridir. 'Kerim Usta'nın Oğlu' romanının daha önceki romanlardan farklı bir yaşam sergileyen yazar, başkişi Dr.

Kasım Derman'ı kadınlardan uzak tutmayı tercih eder. Toplumsal anlamda kadını ikinci plana iten yazar, kadın algısını toplumsal bir sorun olarak ele alır. Başkişinin kadınlara karşı olumsuz bakış açısı kadının kendilik değerlerinden uzaklaşınca, anlamsızlaştığını belirtir. Kültürel anlamda yaşanan çözümler, değişen dünya algısı romanda kadının evrensel anlamından uzak sömürü bir tip olarak algılanmasına neden olur.

"Ta çocukluğumdan itibaren (anam müstesna) dişi mahlûktan pek hoşlanmam. Mesela kız çocuklarla hiçbir zaman arkadaşlık beni tatmin etmemiş, olara karşı tam bir ehemmiyet hissetmemişimdir." (s.57).

Çocukluğundan beri kadınları öteki gören Kasım, kadınlık bilincinden yoksun bir karaktere sahip olduğu için kadınlara güvenmez. Kadına güvenmemem sorunu altında dışa ve karşı cinse kapalı olma yatar. Cinsel duygularını bastırarak öteki animayı düşman gören Kasım, kendi kişiliğini tam olarak tanımaz. Onun kadına karşı güvensizliği kendine güvensizliğini gösterir. Zira kadın ile erkek arasında en önemli bağ güven bağıdır. Bundan yoksun olan Kasım Derman, kadını hem düşünsel anlamda hem de eylemsel anlamda güvenmemesi gereken bir varlık olarak görür. Kadının değersel açıdan yitime uğraması, sosyal yaşamın değişimine bir kanıttır. Ahlakî açıdan yozlaşan kadın bilinci, erkekleri sömürülmesi gereken bir varlığa dönüştürmüştür. Nitekim Kasım Derman'ın da isyan ettiği nokta burasıdır.

"Kadınlarda, zahirî olmasa bile, yine de garip bir hususiyet, yedisinden yetmişine kadar erkeklerle münasebetlerindeki o biraz yapmacık biraz da balık avına çıkmışların oltalarıyla erkekleri yakalamak istediklerini hatırlatan halleridir. Belki bunu onlara hayat tecrübeleri telkin ediyor, çünkü erkekler bir nevi haz ve istiğnadan haz duyarlar.

Belki şahsî ahlâkım bu hallere karşı fena bir his bırakmıştır. Belki şahsî ahlâkımın başkalığından ziyade, dişilere her nedense çekici göründüğüm için üstüme fazla düşmeleri de bu hissime âmil olmuştur." (s.58).

Değişen hayat algısının kadın(lık) bilincini de değiştirdiğini belirten yazar, kadının saygınlığının azaldığını vurgular. Oysa kadın bizim dünyamızdır. Bu dünyanın yozlaşmış değerler ve çıkarcı ilişkiler tarafından istila edilmesi, kadınlara güvenmeyen kişiler yaratmaktadır. Başkişinin kadınları "dişi" olarak nitelemesi, nevrotik bir sorunun olduğunu gösterir. Bu sorun özünde annesiyle bütünleşen Kasım Derman'ın karşı cinsi öteki olarak görmesine sebep olur. Ayrıca kadınların gizemini yitirerek erkeklerin peşinden koşmaları kadına bakışını olumsuz yönde etkiler. Kadınları "kaypak" olarak gören bir kişinin kadınlarla ilişki kurması da olanaksızdır. Burada kadınlar, ötekini simgeleyen soysuz, kaypak ve sömürücü bir varlık olarak görülür. Ancak yazar, kahramanına annelerin de

kadın olduğunu ve annelik görevinin ne kadar üstün bir rol olduğunu söyletme gereksinimi duyar.

"Analık tarafı bütün dişilik mahlûktan paylaştığı, fetholunmaz bir sadakat ve fedakârlık kalesidir." (s.58).

Kadının en önemli özelliği olan annelik, yazar tarafından yüceltilir. Zira kadın anne olarak, bizi dünyaya getiren ilk sığınağımız ve barınağımızdır. Kadın(lık) bilincini, annelik kimliği ile yücelten yazar, sadakat ve fedakârlığın simgesi olarak görür. Kadını anlamlı kılan doğurucu ve doyurucu özelliği *"tarih, fikir ve analık sahasında kadınların göğüs geremeyeceği felaket ve işkence olmadığını gösterir."* (s.58). Yazar burada kadınlar, tarih ve fikir açısından önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Geçmişteki kadın kahramanlara gönderge yaparak özünde kadının vatan, tarih ve fikrin anavatanı olduğunu belirtir.

Batılı insanların, kadın anlayışını ortaya koyan Amerikalı ünlü zengin Gordon Lee, kadının insanlık ve medeniyet tarihi açısından ne kadar önemli olduğunu dile getirir. Yazar, iki medeniyetin kadın algısını karşılaştırarak kadının medeniyet ve yanlısı bir varlık olduğunu gösterir.

"Buna karşılık, kadınlarda tuvalete merak umumiyetle hâkimdi. Orada kadının hâkimiyeti dahi hayret verecek derecedeydi…

Gordon Lee der ki; "Biz Amerika kıtasına bir medeniyet kurmak için geldiğimiz vakit kadın o kadar nadir bir nesneydi ki… Bundan dolayı bir kadın bulan bir dünya bulmuş gibiydi. Bereket versin Kızılderililerden bazılarımız kadın tedarik edebilmişiz. Ondan beri beyaz kadın hâkimiyetini muhafaza etmiştir. Reyi olsun olmasın erkeğe hükmeder." (s.82).

Gordon Lee'nin kadın anlayışı ve kadına verdiği değer, bir kıtanın kadın sayesinde Amerika olduğunu düşündürür. Nitekim kadın, dünyaya benzetilerek ontik anlamda dünyaya kök salma özelliği vurgulanır. Romanda kadın, bizim dünyadaki ilk evimiz, tarlamız ve medeniyet kurucumuz olarak Gordon Lee tarafından vurgulanır. Kadının erkeğe hükmettiği düşüncesi Batı'nın kadını sömürmesi veya öteki olarak görmemesinin bir sonucudur. Zira romanda başkişinin hayatında önemli yere sahip olan kişiler genellikle kadındır. Bu kadınlardan ilki Sultan, bir aşk kadını, ikincisi Gülizar bir fikir arkadaşı, üçüncüsü ise kendisine âşık olan Safiye Asuman'dır. Bu kadınlar romanda başkişinin değişip dönüşmesine etkin şekilde katkı sağlar.

Sonuç olarak romanda kadın anlayışı faklı iki medeniyetin kadına bakışını yansıtır. Anne ve doğurucu olarak her iki medeniyette yüceltilen kadın evrensel anlamda insanlığın gerçeğidir. Zira kadın dünyanın kendisidir.

2.3.7.8.4. Kendini Gerçekleştirme

Hayatı ve dünyayı anlamlı kılan insan, kendi içinde taşıdığı gücü yine kendine dönük değer kurmak için kullanır. Yüzyıllardan beri süre gelen ve insanın en büyük sorunu olan kendilik ve kendini gerçekleştirme olgusu, yaşamın felsefesini çözme onunla bireysel anlamda mücadele etmedir. İnsan yaşamın içine atıldığından beri kendi kişisel macerasını tamamlamak ister. Eğer insan bu macerayı tamamlayıp bireysel anlamda kendini özgür ve tam hissederse o vakit kendini geliştirir. Kendini gerçekleştirme çabası, hayat ve ölüm arasında sıkışan bireyin ontolojik kökenli sorunudur. Birey, kendi yaşamının filozofu olarak kendini ve yaşamını tanıdıkça gerçek bir kahraman olur. *"Kendi yaptığı maymuncukla tüm güçlük kapılarını zorlayan filozof, giderek maymuncuğu kullanabilmek için gereksiz kilit yapımına geçer."* (Uygur, 1993: 8). Hayatın ve dünyanın filozofu olan insan, kendini bireysel anlamda gerçekleştirmek için "kilitler ve kapıları" zorlar. Eğer bu kapıları açarsa o zaman "kendilik" ilkesini yerine getirerek kendini gerçekleştirmiş olur.

Romanda kendini gerçekleştirme izleği iki kişi üzerinde yoğunlaşır. Bu kişilerden ilki Kerim Usta'dır. Kerim Usta, vatanın düşmanlardan kurtarılması için çok büyük fedakârlık yapar. Türk insanının bağımsız ve özgür bir şekilde yaşaması için ailesini, malını ve canını feda etmekten geri durmaz. Millî Mücadele yıllarında çete faaliyetlerine katılarak şehit düşen Kerim Usta, Türk Milletinin cesur, fedakâr ve özgür kimliğini simgeler. Eşi ve oğluna iyi ve özgür bir hayat sunmak için gönüllü olarak katıldığı savaşı, kendi "ben" i ile kazanan Kerim Usta bir Türk erkeği olarak kendini gerçekleştirir.

"Şimdi sana bizim oğlan için diyeceğim var. Belki ben de iki gün içinde şehit olacağım. Fakat çeteci oğlu namı üstünde kalmasın. Kasım'a söyle, çalışsın, vatan vazifesini yapsın, fakat hiç bir zaman benim girdiğim işe girmesin. Çünkü insan olarak her ne için olursa olsun çeteciliğin fena tarafları var. Kasım doktor olsun, isterdim. Adını onun için tezkerede Kasım Derman koydurdum." (s.49).

Kerim Usta'nın ideali vatanı ve milleti için mücadele edecek yeni neslin yaşaması ve aydınlanmasıdır. Bu yolda canını feda ederek İzmir'de şehit olan Kerim Usta, kendini gerçekleştirir. Ayrıca Kerim Usta vasiyetinin oğlu Dr. Kasım Derman tarafından yerine getirilmesi de onun kendini gerçekleştirdiğinin en önemli kanıtıdır.

Babası tarafından kendine vasiyet edilen görevi yerine getirmeye çalışan Dr. Kasım, birçok badireler atlatır. Yokluk içinde geçen çocukluk, hayatı kazanmak için yapılan işportacılık kendini gerçekleştirmek isteyen Kasın için açılması gereken kilitsiz kapılardır. Kasım'ı kilitsiz kapıları iradesi ile yavaş yavaş açarak kendi kişisel yolculuğuna başlar. Bu yolculukta hedef babasının istediği gibi vatan ve millet için "derman" olma erdemidir. Babasının kendisine verdiği "Derman" ismini kazanmak için gece gündüz çalışır. Bu yolda

kendini engellemeyecek bütün olumsuzlardan uzak durur. Girdiği okullarda üstün başarılar gösterir. Siyaset ve politikadan uzak durarak hedefine yoğunlaşır. Şehir Tiyatrosu'nda çalışmaya başladığında Selim Bey'in meslek seçme önerisine Tıbbiye okuyacağını belirtir. Romanda Kasım derman'ın seçme hassasiyetini onun aşması gereken bir eşiktir.

"—Oğlum, doktor olmak istediğini öğrendim. Aynı zamanda sahnede de büyük istidadın var. Gerçi doktorlardan fazla yazar olarak güzel sanatlarda nam kazanan yok değildir. Fakat hiç aktör olanı yoktur. İşte bunun için ikisinden birini seçmen lâzımdır…

—Ben mutlak doktor olacağım." (s.66).

Dr. Kasım Derman'ın seçim(e) eşiğinden geçerek kendini gerçekleştirme yolculuğuna devam etmesi, bireysel anlamda kazanılan en önemli zaferlerden biridir. Nitekim tıbbiyede okurken çalışmaya da devam eden kahraman, çalışkanlığı ve azmi ile etrafındakileri etkiler. Bu yolda kadını ve aşkı dahi ikinci plana iten Kasım Derman, iyi bir doktor olmak için Amerika'ya dahi gider. İdealleri için uzak ülkeye dahi gitmeyi göze alan ve orada başarılı bir okul hayatı geçiren kahraman, ülkesine geri döndüğünde herkesin beğeniyle baktığı İstanbul'da hatta tüm Türkiye'de en fazla rağbet gören doktorlar arasına girer. Babasının oğlu olduğunu doktor olarak ispat eden ve hedefine ulaşan Kasım Derman hastalarına şifa dağıtır.

Romanda kendini gerçekleştirme izleği kahramanların ideallerine dönüşerek bu yolda fedakârlık yapması gerektiğini vurgular. Bireysel anlamda yapılan her kendini gerçekleştirme yolculuğu evrensel anlamda dünyaya katılma ve anlam kazandırmadır.

2.3.8. Sevda Sokağı Komedyası

2.3.8.1. Romanın Kimliği

'Sevda Sokağı Komedyası' romanı bir değişim ve dönüşüm romanıdır. Toplumsal anlamda yaşanan gelişmeler bireyin kendilik değerlerini de değiştirerek ahlaki anlamda bir değer yitimine neden olur. Toplum ve ailenin ayrılmaz bir bütünlük arz ettiğini, bozulan aile yaşamının toplumsal anlamda çürümeyi de beraberinde getirdiğini vurgulayan eser, parçalanmış ve ötekileşmiş kişilerin kendilik değerlerine ötekileşmesini vurgular. Bireyin değişen dünya algısı, maddenin insanı kuşatan yüzü, toplumsal anlamda *"evlilik ve kadın münasebetlerinde"* (Hayber, 1993:163) yozlaşmayı beraberinde getirir.

Roman, II. Meşrutiyet'ten cumhuriyetin ilk yıllarına doğru yaşanan değişimleri ele alır. Bu değişimler müesseselerin yozlaşması, yozlaşan müesseselerin ötekileşen bireyleri yaratmasına neden olur.

'Sevda Sokağı Komedyası', Adıvar'ın ilgi çekici eserlerinden olup 1959 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir. Eser, daha sonra yazarın Döner Ayna romanı ile birlikte Atlas Kitabevi tarafından basılır. Biz bu çalışmada Atlas Kitabevi'nin 1971 baskısını kullandık.

2.3.8.2. İsimden İçeriğe

Bir medeniyetin merkezi olarak İstanbul, toplumsal anlamda yaşanan değişim sürecinin mekâna yansıyan insan ruhunun açmazlarını dünden bugüne taşır. Romanda *"Sokağın asıl adı İbnüssuut'tur. Fakat levhası çok eski ve siliktir. Asıl isminin üstüne bir muzip genç, büyük harflerle SEVDA yazmıştır. Esasen eski zaman usulü sevişmelere bu sokakta çok rastlandığı için mahalleli oradan sevda sokağı diye bahsederler*." (s.230). Eski aşkların mekânı olan Sevda Sokağı, Numune, Macit, Leylâ, Salime ve Doktor Kerim'in aşk anılarının sindiği mekândır. Mekân ile özdeşleşen sevgi, mekânsal anlamda anlatı kişilerinin aşkının ortaya çıkmasını sağlar. Ortak mekânda yaşanan parçalanmış aşklar, ölümü, çürümeyi ve acıyı beraberinde getirir. Romanda sevda ile komedya ibareleri, bir zıtlar bütünü olarak toplumun sosyal açıdan yaşadığı çatışmaları ifade eder.

2.3.8.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Roman Tanrısal bakış açısıyla yazılmıştır. Tanrısal anlatıcı, olayların dışında tepe bir noktada her şeyi görür, bilir, hisseder ve anlatılır. Üçüncü şahsın ağzından anlatılan olaylarda "*anlatıcı, kişinin varlığı, okuyucuya anlatılan olayların doğruluğu, düşüncelerin güvenirliği, sonuçların akla uygun olduğunu garantiler."* (Stanzel, 1997: 28). Bu açıdan anlatıcı, geniş bir görüş, biliş ve seziş gücüne sahiptir.

"Gerçi hikâyenin ismi bir komedi hissi veriyor, başlangıcında kısa bir facia havası esiyor ama bu roman ne facia ne de komedidir. Maamafih her facianın zaman zaman komik

anları olduğu gibi her komedinin sizi kahkahalarla güldürdüğü zaman dahi ardından gizli gözyaşları olabilir." (s.207).

Romanın ismi ile birlikte okuyuculara gereken mesajı veren anlatıcı, romanı bir komedi olarak adlandırılmasının yadırganmaması gerektiğini, zira hayatın insana ne sunacağının bir bilinmezlik olduğunu söyleyerek olayları anlatmaya çalışır. Yaşam hakkında yorumlar yapan anlatıcı bu noktadan sonra olayları anlatmaya koyulur. Olayların merkezinde Numune'nin kendisi ve hayat macerası yer alır. Numune, köyde çıkan yangında anne ve babasını kaybeder, anlatıcı bu yönüyle onun başından geçen her şeyi bilir.

"*Fildurağı köyünü bir alev deryası basmıştı. Köyde tutuşmamış ev kalmamıştı. Kadınlar evlerin alt katlarından yataklarını, kaplarını kucaklarını alıyorlardı. Sokak, bir kıyamet yerini andırıyordu.*" (s.208).

Anlatıcı, köyde çıkan "yangını, alev, tutuşma, basmıştı, kıyamet" gibi kelimeleri kullanarak okuyucunun yangını kendi bilincinde hissetmesini sağlar. Anlatıcının Numune'-nin çocukluğu hakkında verdiği bilgiler, onun sınırsız bilme ve görme yeteneğine sahip olduğunu gösterir. Numune'nin çocuk olmasına rağmen etrafındaki insanları, kullanması anlatıcının Numune'yi hem zihinsel hem de bedensel olarak tanıdığını gösterir. Anlatıcı, Numune'nin zihninden geçenleri okuyarak, onun değişim ve dönüşümünü okuyucuya yansıtır.

"*Fakat ertesi gün, bir misafirin hanımlarla konuşmasını kapıdan dinlerken, ileride evleneceği adamı içinden seçmişti."* (s.226).

Numune'nin içinden geçenleri ve hissettiklerini sınırsız bir güçle okuyucuya sunan anlatıcı, kahramanın psikolojisini bu yolla direk yansıtır. Bu durum anlatıcıya derin bir gerçeklik kazandırır.

Tanrısal anlatıcı, kahramanlar hakkında özet bilgiler verir. Bu bilgiler, Sabiha Hanım'ın geçmişi ile ilgili olduğu gibi, Leylâ ve Macit'in de hayatlarıyla ilgilidir. Sınırlı bir bilme gücüyle verilen özet bilgiler, anlatıya bütünlük kazandırır.

"Kilercibaşı Hamdullah beyin eşi Sabiha Hanım bir kazasker kızıydı. Eski usulde terbiye görmüş, fakat dindarlığı çok geniş ve insanî olan babası ona en fazla etrafına derin iyilik etme insiyakını aşılamıştı." (s.219).

Anlatıcı, özet bilgilerle hem anlatı kişilerinin geçmişi hem de psikolojik oluşumunu kesin ve doğru bilgilerle okuyucuya sunar. Numune, Leylâ ve Macit'in gelişim ve değişimleri, kendi kişisel maceralarının dışında toplumsal değişimlerini de içerir. Anlatıcı, Numune'nin bir Numune'ye, Numune'nin de hanımefendiye dönüşüm macerasını, bireysel

arzuların kişiyi nasıl ötekileştirdiği, kalıtsal olarak küçüklükten beri bilinçaltına atılan olumsuz değerlerin insanı hedeflerine ulaştırsa da mutlu etmeyeceğini gösterir.

Leylâ'nın olaylara dâhil edilmesi, romanda aşk üçgeninin oluşmasını sağlar. Anlatıcı, sosyal değişimleri, tarihsel olayları, bu aşk içinde ele alır. Anlatıcı Leylâ'nın hayat öyküsünü geriye dönüş tekniği ile olaya dâhil eder.

"Bu yaştaki bir kızın bu hissini anlamak için Leylâ'nın hayatını gözden geçirmek gerekir. Esasen Leylâ ile Macit çekildikten sonra kafasının içinde kendi bildiği günden itibaren hayatının bir revüsünü yapıyordu. Leylâ'nın ilk hatırladığı şey annesinin Macit'in babası Sırrı Efendi ile münasebetidir...

Leylâ ona "baba" derdi. Hayli zaman da onu babası zannetmişti."(s.240).

Leylâ'nın hatıraları, babası Ragıp Bey ile tekrardan bir araya gelmeleri ve babasının ölümüne kadar geçirdiği ve ruhî olgunluğa erdiği bu yıllar, anlatıcı tarafından geriye dönülerek verilir. Böylece olayların eksik kalan noktaları tamamlanır.

"Mademki annesi babasına ihanet etmiş, ona eziyet çektirmiş, Leylâ bu hıyanetini ödeyecek, hiçbir zaman evlenmeyecekti. Şuurunun altını birden bire saran bu his Leylâ'ya henüz on ikisini bitirdiği zaman gelmişti." (s.244).

Anlatıcı, romanda yaşanan olayları kimi zaman müzik ile simgeleştirmeye çalışır. Romanda yaşanan olayları müzik ile ifade etme, bireysel ve toplumsal değişimleri, kısa ve öz olarak vurgulama isteğinin bir sonucudur. Anlatıcı, romanın içinde yer yer türkü ve Türk sanat müziğine ait ürünler kullanarak metinlerarasılığa başvurur. Anlatıcı, *"iki ya da daha fazla metin arasında ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metin başak bir metindeki somut varlığı*" (Aktulum, 1994: 83) içinde eriterek anlamı zenginleştirip olaya derinlik kazandırır. Tanrısal anlatıcı romanda, Leylâ ile Macit'in aşkları bir Türk sanat müziğinin varlığında ele alarak bu aşkı simgeleştirir.

"Rengi ruhsârına gülgûn dediler

Sana Leylâ bana Mecnûn dediler." (s.229).

Bestesi Şevki Bey, güftesi Uryanizade Said Efendi'ye ait olan ve usulü ağır aksak olan *"Reng-i Ruhsarına Gülgün Dediler"* adlı parça, kolaj tekniği kullanılarak romana dâhil edilir. Anlatıcı, Leylâ ile Macit'in ilk isimlerinin geçtiği bu Türk sanat müziği aracılığıyla Macit'in Leylâ'ya olan aşkını dile getirir. Macit'in, Leylâ'ya tutulması, onun yanağının gül renkli olması, yüzündeki sihirli duruşundan dolayıdır. Zira romanda Leylâ ve Mecnun simgeleri, aşkın, hüznün, acı ve ulaşılmazlığının bir ifadesidir.

"Reng-i ruhsârına gülgûn dediler

Sive-i hüznüne efsûn dediler

Hal-i şuridime meftûn dediler

Sana Leylâ bana Mecnûn dediler"

Şevki Bey'e ait olan bu parçada aşkın, acıya ve hüzne dönüşen ıstırapları anlatılır. Leylâ ve Mecnun imgeleri ise, Fuzuli'nin Leyle ü Mecnun mesnevisine gönderme yaparak ulaşılmaz bir aşk hikâyesini bize hatırlatır.

Romanda mektup tekniği, iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme ve diyalog gibi teknikler kullanılarak anlatı kişilerinin psikolojik durumları ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde ortaya konur.

2.3.8.4. Olay Örgüsü

'Sevda Sokağı Komedyası' romanı, *"iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gel(en)."* (Aktaş, 2000: 73) çok zincirli olay örgüsünden oluşur. Olay örgüsü açısından zayıf bir romandır. Romanda dağınık ve gelişi güzel ilişkilendirilen vaka halkaları, bölüm ve metin halkaları arasında geçişlerin zayıflamasına neden olur. Özellikle birinci bölüm ile ikinci bölüm arasındaki bağ oldukça zayıftır. Birinci bölümde Numune'nin (Emine) kendini gerçekleştirme macerası anlatılırken ikinci bölümde Leylâ'nın hayat öyküsüne geçilir. Birinci bölümden ikinci bölüme geçilirken kesişme noktaları çok zayıf, vaka halkaları birbirini tamamlama açısından zayıftır. İkinci bölüm adeta romana sonradan sokulmuş gibidir. Roman, bu açıdan üç ana bölümden oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Fildurağı Köyü'nde yangın çıkması ve yangında birçok köylünün canını ve malını yitirmesi.

-Yangını söndürmeye gelen Develi Köyü sakinlerinden Mehmet Çardakçı'nın yangının ortasında küçük bir çocuk görmesi, çocuğun yangında ailesini yitirdiğini öğrenince onu evlalık olarak yanına alıp adını Emine koyması.

-Abdülhamit döneminin son yıllarında bir besleme bulmak için İstanbul'dan Anadolu'ya gelen aşçıbaşının Emine'yi beğenmesi, Emine'nin İstanbul'a gitme arzusuyla bunu kabul etmesi

-Numune'nin İstanbul'daki Hamdullah Bey'in konağına geldikten sonra üst başının görülmesi.

-Kilercibaşı Hamdullah Bey'in eşi Sabiha Hanım'ın Emine'yi yanına çağırarak ismini Numune koyması. Numune'nin buna itiraz ederek adının Emine olduğunu söylemesi.

-Numune'nin nevi şahsına münhasır bir kişiliği olduğunu anlayan Sabiha Hanım'ın onunla yakından ilgilenmesi. Numune'nin Hamdullah Bey'in eşi ve yaşantısından etkilenerek onun gibi olma arzusunun ortaya çıkması.

-Suzidilin evlenmesi ile Sabiha Hanım'ın famdöşambrı olan Numune'nin, Sabiha Hanım'ın gözüne girerek onun gibi zengin bir kocanın kucağına oturmayı arzu etmesi.

-Saffet Hanım'ın, Sabiha Hanım'ın yanına gelerek, kocasının Salim Hanım diye bir kadınla birlikte olduğunu, oğlu Macit'in okumayarak evin atında bir kunduracı dükkanı açtığını, saz, eğlence hayatına düşkün olduğunu söylemesi ve daha sonra Numune'ye "gelinim" diyerek hitap etmesi.

-Numune'nin bir beyle evlenme arzusunu kafasına koyması ve buna ulaşmak için Saffet Bey'in oğlu Macit'i gözüne kestirerek ona yanaşmaya başlaması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Birinci Dünya Savaşı ilan edildikten sonra Sabiha Hanım'ın, Nişantaşı'ndaki konaktan ayrılarak Fatih'teki büyük eve taşınması. Saffet Hanım'ın da oraya gelerek Numune'ye oğlu Macit'e alacağını söylemesi.

-Fatih'teki Sevda Sokağı'nın hayat biçimi, sokağın önceki adı "İbnüssuut" hakkında bilgi verilmesi. Sokağın Sevda Sokağı ismine dönüş öyküsü.

-Macit'in Sevda Sokağı'ndaki evlerinin altında kunduracı dükkanında küçük hanımlara ayakkabı yapması.Mahallelinin onu Mecnun diye çağırması.

-Macit'in çok çalıştığı ve yorulduğu bir gün sokağı seyrederken çorabını çeken Leylâ'yı görmesi ve ondan çok etkilenmesi.

-Aşkını dizginleyemeyen Macit'in yağmurlu bir günde elinde şemsiye ile Leylâ'yı beklemesi ve onu görünce şemsiyesini açarak onu evine kadar götürmek istediğini söylemesi, Leylâ'nın da bu teklifi kabul etmesi. Ancak eve vardıklarında Leylâ'nın onu eve almayarak kapıyı yüzüne çarpması.

-Macit'in dört beş gündür sokaktan geçmeyen Leylâ'yı düşünmesi, onun hasta olduğu düşüncesi üzerine tefini eline alarak Leylâ'nın evinin önüne gidip serenat yapması.

-Leylâ'nın annesi Salime Hanım'ın, Macit'in Leylâ'yı görme ısrarına dayamayarak onu eve alması. Bu sırada Salime Hanım'ın, Macit'in ölen aşığı Sırrı Bey'in oğlu olduğunu anlaması.

-Eve girdikten sonra Leylâ'nın odaya çıkan Macit'in, Leylâ'yı dudaklarından öpmesi. Leylâ'nın bu duruma kızarak ona saldırması.

-Anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanarak Leylâ'nın hayat öyküsünü anlatmaya başlaması.

-Salime Hanım'ın, kocası Ragıp Bey'den boşanmadan gayri meşru ilişki yaşadığı Sırrı Bey'i Leyla için baba olarak telakki etmesi.

-Leylâ'nın amcası Ahmet Bey'in Salime Hanım'a gelerek Ragıp Bey'in çok hasta olduğunu ve onları görmek istediğini söylemesi. Saffet Hanım'ın gelemeyeceğini ancak Leyla'yı kendisi gönderebileceğini söylemesi.

-Ahmet Bey'in, Leylâ'yı yanına alarak annesinden izin almaya gitmesi. Salime Hanım'ın ise kızı Leyla'yı kocasının kendisini boşaması şartıyla ona göndereceğini söylemesi.

-Leylâ'nın, babası birlikte İzmir'de yaşamaya başlaması. Bir hasta bakıcı gibi babasıyla ilgilenen Leyla'nın, babasını kalp krizinden kaybetmesi. Babası ölen Leyla'nın İstanbul'a dönmesi.

-Leylâ'nın hasta bakıcı mektebine devam ettiği yıllarda Safinaz ile tanışması. Safinaz'ın Leylâ'ya ağabeyi Doktor Kerim'in muayenehanesinde çalışmasını önermesiyle Leylâ'nın Doktor Kerim'in muayenehanesinde işe başlaması.

-Leylâ ile Doktor Kerim arasında duygusal yakınlaşmanın ortaya çıkması. Doktor Kerim'in Leyla'ya, eşi Suzan Hanım olmadan yaşamayacağını söylemesi.

-Leylâ'nın, Doktor Kerim'in aşk ve etkisinden kurtulmak için kendisine aşık olan ve bunu her fırsatta dile getiren Macit ile evlenmesi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Macit ile evlenen Leylâ'nın balayı için İzmir'e gitmesi. Balayında Leylâ'nın, Macit'i yatağına almayarak onu kendinden uzak tutması. Macit'in ise Leylâ'yı üzmemek bu kararına saygı duyup beklemeye başlaması.

-Leylâ ve Macit'in balayı esnasında Miralay Sadrettin Bey ile tanışması. Miralay Sadrettin'in Leylâ'ya yakın ilgi göstermesi ve ikinci eşinin doğumunu Haseki'de onun yaptırmasını istemesi.

-Balayını bitirip İstanbul'a dönen çiftlerin, Leylâ'nın babasından miras kalan eve yerleşmesi. Leylâ'nın, Macit'e ayrı bir oda hazırlanmasını istemesi üzerine annesi ve yengesinin buna karşı çıkması.

-Leylâ'nın hastanede tekrar göreve başlaması ve Miralay Sadrettin Bey'in eşinin doğumuna girmesi. Kötü giden doğuma müdahale etmek üzerine bir başka doktorun hastaneye gelmesi. Gelen Doktor Kerim olduğunu öğrenen Leylâ'nın, Doktor Kerim ile olan eski günlerini hayal etmesi.

-Leylâ'nın kendisini eşi Macit'in uzak tutması yüzünden Macit'in cinsel yönden kendini mutlu edecek kadınlara yönelmesi.

-Numune'nin, Macit'i ele geçirmek için harekete geçmesi. Balayından dönen Macit'in kunduracı dükkânında giderek onun kucağına oturup ayartmaya çalışması.

-Macit'in, Numune ile yakınlaşması. Bunu sezen Leylâ'nın, dükkana gelerek camı pencereyi aşağı indirip kocasına bir daha iskarpin yapmasını yasaklaması.

-Numune'nin, Macit'i ele etmesini kendine yediremeyen Leylâ'nın damarlarını keserek intihar etmesi.

-Macit'in yaşadığı iki aşkın Sevda Sokağı'nda "Katip" türküsüyle anılması sonrasında Numune'nin Macit ile evlenmesi.

-Numune'nin Macit ile evlendikten sonra Macit annesine yakınlık göstererek kadının evini ve mücevherlerini elde ederek zenginliğini arttırması. Buna rağmen hizmetçiliğe devam etmesi.

-Numune'nin bir hanımefendi müsveddesi olarak toplumda yer edinmesi, Salime Hanım evini yıktırarak hanımefendi payesini yükselmesi.

2.3.8.5. Zaman

Varlık, ontolojik gelişme ve yapılanışını zamanın içinde gerçekleştirir. Varlık köken itibariyle zamana özden bağlıdır ve ilerleyen zaman düzleminde kendini bulur. Nitekim "*Zaman" ne "özne" de ne de "nesne" de, ne "içeride" ne "dışarıda"... bulunur ve her özellikten ve nesnelikten "daha önce", " vardır"* (Heidigger, 2004: 589) ve insan bu süreçte kendi gerçekliğini kavrar. Böylece zamanın aşkınlığı içinde kendi geçmişini, şimdiki anını ve geleceğini irdeleyerek dünyayı kendi varlığı içinde yeniden anlamlandırır. Anlamlandırılan bu yeni dünya roman gibi edebi türlerde tarihi bir akış içinde gerçeğe uygun bir şekilde yeniden yaratılır. Nitekim zaman, varlıkla başladığı gibi edebi metinde tarihsel bir süreç sonrasında ortaya çıkar. Barthes, "*Anlatı, genel olarak, tarihsel bir anın seçimini ya da anlatımı olarak kalır"* (Barthes, 2006: 31) diyerek anlatı ile tarih arasındaki ilişkiyi açıklar. Romanda zaman, değişim ve dönüşüm yaşayan Türk halkının, tarihsel süreç içinde uğradığı kültürel erozyonu ortaya koyar. Romanda zaman, kahraman ve anlatılan olayların gelişip yayılmalarını sağlayan aksiyonun bir sıra dâhilinde sürekli ilerlediğini gösteren bir unsurdur. "*Sevda Sokağı Komedyası*" adlı romanda bu sıra, aksiyonu ileriye taşıyan ancak yer yer geriye dönülerek özet bilgilerin verildiği akronik bir özelliğe sahiptir. Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanı iç içedir. Anlatıcı, romanın başında öyküleme zamanında, öykü hakkında özet bilgi verir. Bu bilgiler okuyucuyu bilgilendirme amacı güder. Okuyucu bu bilgiler sayesinde öykü zamanı ve olaylar hakkında bilgi edinir.

"Gerçi hikâyenin ismi bir komedi hissi veriyor, başlangıcında kısa bir facia havası esiyor ama, bu roman ne facia, ne de bir komedidir… Orta Anadolu'daki yangın, Fildurağı denilen küçük köyde olmuştur." (s.207).

Anlatıcı, öyküleme zamanını, geçmişte yaşanan Orta Anadolu'nun bir köyünde çıkan yangın hakkında özet bilgiyle başlatır. Ancak öyküleme zamanında bilgiler öykü

zamanına ait hayat komedyalarının sonuçlarını da içerir. Komedya ibaresi ile Sevda Sokağı kavramı, öykü zamanının sonuna doğru birleşerek bir trajediye dönüşür.

Romanda öykü zamanı Orta Anadolu'nun Fildurağı Köyü'nde sabaha karşı çıkan bir yangınla başlar.

"Bir gün hava henüz ağarırken Fildurağı'ndan görülmedik bir duman yükselmeye başladı. Develi köyünde bunun farkına ancak sabah namazında kalkmış bir iki erkek köylü vardılar. " (s.208).

Öykü zamanı, zaman belirteci olan "*sabah namazı, hava henüz ağarırken"* ibareleri ile vurgulanır. Sabaha karşı çıkan yangın öykünün başlangıç noktasıdır. Bu noktadan sonra sıradizimsel olarak ilerleyen öykü zamanı, Emine'nin yangından kurtulması, Mehmet Çardakçı'nın onu evlat ederek büyütmesi ve aşçıbaşının Emine'yi İstanbul'a götürmesi şeklinde ilerler.

Emine'nin İstanbul'a götürüldüğü yıllar, sosyal zaman açısından önemlidir. Anlatıcı, Emine'nin İstanbul'a götürüldüğü yılları sosyal zaman açısından vurgular

"Bu günler, Abdülhamit'in son yıllarına yani hayli eski bir zamana aittir." (s. 211).

Emine'nin köyden İstanbul'a gidişi II. Abdülhamit'in yönetimi elinde tutmak için baskıyı arttırdığı ve bu baskılar sonucunda aydınların ve askerlerin yönetime el koyma planları yaptıkları yıllardır.

"Bugünlerde Yıldız'ın vaziyeti biraz karışık. İttihat ve Terakki diye bir cemiyet çıkmış, efendimize suikast yapacaklarmış, deniliyor." (s.224).

İttihat ve Terakki'nin etkisini arttırdığı ve II. Abdülhamit'e suikast düzenleneceği fikri sosyal bir olay olarak tarihin sayfalarında yerini alır. 1889 yılında İbrahim Temo önderliğinde kurulan İttihat ve Terakki Cemiyeti, Abdülhamit'e karşı gizli bir örgütlenmedir. Bu gizli cemiyet padişahı eleştirerek onu görevden düşürmeye çalışır. Nitekim bunu gerçekleştirmek için *"4 Şubat 1902 günü Paris'te bir toplantı yapılır. Abdülhamit'i devirmek için yapılacak ihtilale ordunun katılıp katılmayacağı"* (Aybars, 1984: 33) konuşulur. Anlatı metninde Yıldız Sarayı'nda endişelere neden olan ve saray sakinlerinin dışarıya çıkmamasına neden olan olay, 4 Şubat 1902 tarihinde yapılan suikast planıdır. Bu zaman diliminde Emine, Numune'ye dönüşerek kişisel macerasını yerine getirmek için çoktan harekete geçmiş, zaman düşen bir numune (örnek) olarak saraydaki yaşantısını devam etmektedir. Ancak bu günlerde halk, büyük endişe içindedir. Nihayet Abdülhamit'in 1908 yılında tahtan indirilir. Böylece Hamdullah Bey'in işi ve yaşantısı değişmeye Numune, sarayda kendini göstermeye ve Sabiha Hanım'ın gözdesi olmaya başlar.

Balkan Harbi ve sonrasında ortaya çıkan I.Dünya Savaşı, toplumu derinden etkiler Bu savaşlar sonrasında Sabiha Hanım, konağı satarak Fatih civarında büyük bir eve taşınır. Bu taşınma, özünde yıkılan ve yıkılmaya giden Osmanlı İmparatorluğu'nu simgeler. Fatih'e taşınma, zamansal bir belirteç olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarını kaybetmeye başladığının bir izdüşümüdür.

Romanda Sevda Sokağı'nda geçen olaylar I. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan değişmelere ışık tutar.

Roman, öykü zamanı açısından II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan bir süreci kapsar. Bu süreçte siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmeler öykü zamanını gösteren sosyal olayları içerir. Her sosyal olay kendisi ile beraber, toplum ve bireyde değişimi de beraberinde getirir. Ancak romanda öykü zamanından geriye dönüş yapılarak öykü zamanının akışı kırılır. Anlatıcı öykü zamanından geriye dönerek, farklı zaman boyutunda kalan olayları öykü zamanına taşımayı amaçlar. Leylâ'nın çocukluğu ve hatıraları geriye dönüş tekniği ile geçmişten hale taşınarak öykünün eksik yönleri tamamlanır.

Romanda bireysel zamanın ön plana çıktığı yerler Leylâ, Numune ve Macit'in psikolojilerinin zamana yansıyan yüzünü gösterir. Numune'nin, Nişantaşı'nda saray mensuplarının oturduğu binalardan birine besleme olarak geldiği ilk günlerdeki heyecanı, bireysel zamana iyi bir örnek teşkil eder.

"*Ne kadar uzun sürdü bu kahve!... Belki hanımefendi onu çağırtmayacak. Küçük kalbi nasıl çarpıyor, kulakları nasıl merdivenden ayak sesleri bekliyordu. Her dakika ona bir yıl kadar uzun geliyordu."* (s.217).

Numune'nin heyecanı zamana bireysel bir algı kazandırır. Sabiha Hanım ile görüşme arzusu, zamanı uzayan ve geçmek bilmeyen bir özelliğe büründürür. Zaman bireyselleştikçe sosyal özelliğinden çıkarak niteliksel bir anlam kazanır. Numune'nin bir kahve içimlik süreyi uzun ve geçmek bilmeyen bir yapıya dönüştürmesi zamanın *"öznel bir olaylar dizisi olarak düşünülmüş*" (Fabian, 1999: 20) olmasından kaynaklanır.

Numune'nin zaman içinde yaşadığı değişim ve dönüşümler, kendini gerçekleştirme yolunda başkişinin mücadelesini içerir.

2.3.8.6. Mekân

2.3.8.6.1. Çevresel Mekânlar

Yaşamın üretilmiş bilinci olan mekân, *"insanın ruhunun çözümleme aracı olarak ele alınabilir."* (Bachlelard, 1996: 28). Böylece içinde oturduğumuz veya kendimizi bulmaya çalıştığımız yer-mekân ruhumuzun dışa yansıyan bir aynası olur. Çevresel mekânlar da insanın dünyada içinde yaşadığı ancak mekân ile ontolojik mahremiyetin

paylaşılmadığı yerlerdir. Çevresel mekânlar bir ormanı andırır. Anlatı kişileri bu "*ormana girmekle kendini gerçekleştirme yolundaki ilk denemesine başlar."* (Özcan, 2003: 78). Ancak bu deneme daha çok amaca ulaşılmak için üzerinden yürünen ve kişinin mekânla bir ontolojik bağ kuramadığı yerlerdir. Romanda bu mekânların başında Orta Anadolu'nun Develi Köyü, İstanbul, Nişantaşı, Kanlıca, Fatih, İzmir gibi mekânlar çevresel mekân özelliği gösterir.

2.3.8.6.2. Olgusal Mekânlar

Düşlerin ve içtenliğin mekânı olan olgusal mekânlar, yaşanan anılara dönüştürülmüş yerleridir. Anlatı kişileri bu mekânlarda ontolojik birliktelik kurarak mekâna kendi bilinç üretimlerine göre anlam kazandırır. Bu mekânlar "*her tekil nesnenin tüm öteki nesneleri yansıttığı ve imgelediği büyük bir aynalı oda"* (Eco, 2003: 43) gibi anlatı kişilerinin ruhlarını kendi içinde dışa yansıtmasını sağlar. 'Sevda Sokağı Komedyası'nda anılaştırılan ve yeni anlam üreten mekânlar, Fildurağı Köyü, İstanbul Boğazı, Saray Bahçesi, Hamdullah Bey'in Konağı, Sevda Sokağı, Leylâ'nın Fatih'teki evi, Doktor Kerim'in apartmanı, İzmir Palas Oteli, Haseki Hastanesi, Macit'in kunduracı dükkânı olgusal mekânlardır.

2.3.8.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda bu mekânların başında Numune'nin (Emine) doğduğu Orta Anadolu'nun Fildurağı Köyü gelir. Romanın bir yangınla başlaması, mekânın yok edeci bir unsur olan ateşle insanları yokluğa, parçalanmışlığa taşımasından kaynaklanır. Fildurağı Köyü'nde çıkan yangın birçok ailenin yok olmasına, evlerin yıkılmasına neden olduğu için bu köy ateş, acı, parçalanmışlık ve kimsesizliğin mekânı olarak görülür.

"Damlarda ateş fışkırmaya, heyecan ve korku içinde koşuşan, bağrışan bir kalabalığın sesleri gelmeye başladı… Fildurağı köyünü bir alev deryası basmıştı. Köyde tutuşmamış ev kalmamıştı. Kadınlar evlerin alt katlarından yataklarını, kaplarını kaçaklarını alıyorlardı. Sokak bir kıyamet yerini andırıyordu…Çardakçı bu kıyamet ortasında bir beşik gördü." (s.208).

Başkişi Numune'nin çocukken yaşadığı korkunç yangın Fildurağı Köyü'nü yok eder. Köy, korku, acı ve parçalanmışlığın mekânı olarak anlatı kişilerine bir imkânsızlıklar eşiğine dönüşür. Fildurağı Köyü'nü ortadan kaldıran ateş ve alev, mekânın içinde yaşayanları kendi benliklerinin ötesinde yeni bir başlangıca sürer. Sonun başlangıcı olan yangın, köy halkının imkânsızlıklarını, sınırlandırılmışlığını simgeler. Zira ateş, yok edici güç olarak sıcak yuvayı parçalayarak kimsesiz kalan insan topluluğunu ortaya çıkarır. Fildurağı Köyü, Numune'nin kimsesizliği, parçalanmışlığı ve imkânsızlığını simgeler.

İstanbul, dar-kapalı bir özelliğe sahiptir. II. Abdülhamit'i tahtan indirmeye çalışan, İttihat ve Terakki, saray sakinlerinin huzurunu kaçırdığı için Numune'nin besleme olarak

geldiği Sabiha Hanım konağı bundan etkilenir. Romanda İstanbul idari düzen açısından ve sosyal çatışmaları bakımından kapalı-dar bir özelliğe sahiptir. İstanbul'un iç çatışmaları devletin başkenti dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğunun yaşamak olduğu mücadeleleri içerir.

"Bundan sonraki yıllarda ortalık çok karıştı. Epeyce zamandan beri İttihat ve Terakki söylentileri bir hakikat halini almış, Abdülhamit tahtan indirilmiş, Sultan Reşat onun yerini almıştı. Bu hadisenin Hamdullah beyde hatta bütün konakta uyandırdığı yankı onu hiç ilgilendirmedi." (s.228).

"Balkan Harbi başladığı zaman Hamdullah bey çok endişeli görünüyordu. Bundan başka artık eskisi gibi konak kalabalık değildi. Hele saz caz ve kalabalık ziyafetler tamamen durdu." (s.228).

Yaşanan sosyal ve siyasi çatışmalar Abdülhamit'in 31 Mart olayından kısa bir süre sonra tahtan indirilmesi ile İstanbul'un dar-kapalı bir mekâna dönüşmesine neden olur. Balkan Harbi ve arkasından çıkan I. Dünya Savaşı, İstanbul'da olduğu gibi tüm Osmanlı topraklarında kargaşaya neden olur. Yazar, İstanbul'u tarihi misyonu ve simgelediği değerler açısından, darlaştırarak, bütün Anadolu topraklarını bir çatışma yeri haline getirir. İstanbul, Osmanlı'nın gücünü, düzeni ve yaşamını vurguladığı gibi aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun kuşatılışlığını ve imkânsızlıklarını da simgeler. Yazar, İstanbul'un mekânsal acıdan zenginliğini savaşın gelmesi ve iktidarın el değiştirmesine bağlı olarak daraltarak yeni yaşam alanları kurmaya çalışır. Kurulan bu yaşam alanları aslında mekânsal bir değişimden çok, değişen ve dönüşen hayat algısının bir sonucudur. Numune'nin besleme olarak geldiği Kilercibaşı Hamdullah Bey'in konağı ve saray, yaşanan kötü olay sonrasında değişmek zorunda kalır. Değişen yaşam algısı Sabiha Hanım'la beraber Numune'yi de Sevda Sokağı olarak anılan İbnüssuut'a taşır. Sevda Sokağı, yozlaşmış ilişkilerin, metalaşan yaşamın, toplumsal anlamda çözülmelerin bir barınağıdır. Eski, binalar ve dar sokaklarıyla kahramanların aşklarını ve benliklerini kuşatan ve etrafındakilere aşılmaz duvarlar ören bir yerdir. Her ne kadar, Numune'nin hizmetçilikten hanımefendiliğe yükselmesinde önemli bir yere sahip olsa da ülkü değerler arasında yozlaşmış ilişkilerin ve imkânsız aşkların simgesel mekânıdır. Zira Numune'nin Sabiha Hanım ile buraya taşınması, bir gereklilik sonucunda olmuştur. Ülkenin içinde bulunduğu kötü durumu, Sabiha Hanım ile Numune'yi buraya sürüklemiştir.

" Fatih'te oldukça küçük ve dar bir sokak, iki tarafında muhtelif sınıflara mensup ailelerin umumiyetle eski, kimi küçük, kimi büyük ahşap evleri var ve altlarında her çeşit dükkân:

Sokağın asıl adı İbnüssuut'tur. Fakat levhası çok eski ve siliktir. Asıl isminin üstüne bir muzip genç, büyük harflerle SEVDA yazmıştır. Esasen eski zaman usulü sevişmelere bu sokakta çok rastlanıldığı için mahalle oradan Sevda Sokağı diye bahsederler. İşin garibi bu sevda hadiseleri sadece gençler arasında değil, yaşlı başlı, oldukça çok mevki sahibi kadın ve erkekler arasında gelip geçmiştir." (s.230).

Sevda Sokağı, Fatih'teki sokaklardan biri olarak, insanları kendi sınırlandırılmışlığı içinde hapsetmiş, eski ve dar sokaklarının yanında, sosyal anlamda da çözülmeye uğramış bir mekândır. Yazar, Sevda Sokağı'nı toplumsal yaşama biçimini eleştirmek için ele alır ve buradaki yaşam biçimi ve hayatı algılama anlayışıyla ironik bir şekilde alay eder. Sokak adında da anlaşıldığı gibi başkalaşmış başka bir değere dönüşmüştür. Levhadaki eski ismin silinmesi, sokağın eski anlamını ve değerini yitirerek yeni değerler bütünü kurduğunu gösterir. Geçmişi ile köklerini koparan sokak, simgesel anlamda Türk insanının değişim ve dönüşümler sonrasındaki köksüzlüğünün simgeler. Kendi değerlerine ötekileşen insanların bir araya gelerek oluşturduğu bu sokak, ahlaki değerlerin yozlaştığını, kadın erkek ilişkilerini sığlaştığı bir yerdir.

Yazar, romana 'Sevda Sokağı Komedyası' ismini vererek mekâna yansıyan yozlaşmış ilişki ağını ortaya koymayı amaçlar. İçinde yaşayan insanları ahlaki erozyona uğraması, körelen bilinçlerin kendi benliklerine öteki olma ile mekân darlaşır. Zira Leylâ'nın annesinin babasına ihanet etmesi, Leylâ'nın da annesi gibi olma korkusu, insanî ilişkilerin zayıflamasına neden olur. Karşıt değerleri simgeleyen Numune için adeta "balina karnı" olan sevda sokağı, ötekileşmiş değerleri benimseyen kişileri büyütürken, Leylâ gibi ülkü değerleri simgeleyen kişiler için intihar alanına dönüşür. Nitekim Numune metalaşan yaşamın mekânı olan ve hakiki anlamda sevdaların yaşanmadığı bu mekânda, hizmetçilik hanımefendiliğe yükselir. Numune'nin bu yükselişi mekâna yansıyan ötekileşmiş değerle aynı referans değerlerine sahip olan kişilerin çoğalması ifade edilir. Leylâ ile Macit'in aşklarının yeşermemesinin sebebi de mekânın kendi değerleriyle alay edecek kişilere mekân olmasından kaynaklanır.

Romanda İzmir Palas Oteli, ve Leylâ'nın baba evi dar-kapalı bir özelliğe sahiptir. Leylâ, annesi gibi olacağı korkusuyla Doktor Kerim'den uzaklaşır. Bu yüzden Macit ile evlenerek İzmir'e balayına gider. İzmir'de konaklama yeri olarak seçilen İzmir Palas, kaçış ve yeni bir başlangıcın mekânı olur. Fakat Leylâ ile Macit için İzmir Palas kahramanların birbirine yabancı olduklarını kavradıkları yere dönüşür.

Romanda dar-kapalı mekânlar, anlatı kişilerini baskı altına alan onların gerçek anlamda mutlu olmalarına mani olan yerlerdir. Anlatı kişileri bu mekânlarda devamlı bir

kaçış ve arayış içindedir. Çünkü anlatı kişileri bu mekânlar da ülküsel anlamda değişip dönüşemezler.

2.3.8.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Açık-geniş mekânlar, anlatı kişilerin kendilerini güvende hissettikleri *"paylaşım mekânlar(dır)"* (Korkmaz, 2007: 414). Bu tür mekânlarda insan, içten dışa doğru açılır ve etrafında gördüğü nesne ve canlılarla olumlu ilişki kurar. "*Dünya-insan-âlem birliğinin kutsal ve tanrısal yanı"* (Kulakoğlu-Berkes, 1990: 31) olan diyalektik ilişki ağı, insanın mekânda kendi ruhunu tanıyarak onu içine oturtmasıyla mümkün olur. Kişi, ancak kendi ruhunu tanıyarak onun içinde oturmayı öğrenir ve yaşam ormanında kendine özgü yaşam alaları açar. Dünyada mutluluğa ve huzura açılan açık-geniş mekânlar ve kurucu ve kuşatıcı bir kimliğe sahiptir. Romanda ve kurucu ve kuşatıcı bir kimliğe sahip mekânlar, İstanbul Boğazı, Saray Bahçesi, Sabiha Hanım Konağı, Doktor Kerim'in evi, Nişantaşı gibi yerlerdir.

Numune, İstanbul'a geldiğinde ilk an Nişantaşı'nda saray mensuplarını oturduğu binaları görünce hayrete kapılır. İçten dışa doğru açılan Numune, mekânın insana verdiği huzur karşısında adeta büyülenir.

"Nihayet Nişantaşı'nda saray mensuplarının oturduğu muazzam binaların birinin önünde durdular. Soldaki büyük binaya bir bahçe duvarındaki kapıdan girdiler. İçerisi, birinci bahçe, solda harem, sağ tarafta selamlık sıra ile muazzam bir ahır, mutfak ve mutfağın yanında hizmetkârlarına mahsus bir daire." (s.214).

Numune (Emine)'nin Hamdullah Bey'in evi karşısında büyülenmesi, mekânın insanı kendine davet etmesi ile büyük bir şaşkınlığa dönüşür. Numune'nin bahçe kapısından içeriye girmesi simgesel anlamda yeni hayata başlaması anlamına gelir. Binanın bahçe duvarı içindeki düzeni ve gösterişi, Numune'nin bilinç yansıması yaşamasına neden olur. Çünkü burası onun için düzen, zenginlik, gösteriş ve bir huzur diyarıdır. Numune'nin etrafını hayranlıkla seyretmesi, içten dışa doğru yöneldiğini gösterir. Bir açılma ve yayılma mekânı olan konak, içinde yaşayan insanlara güven verdiği gibi Numune'yi de kuşatır.

"Emine, aralık kapıdan harem bahçesine daldı. Önünde yemyeşil bir çardak vardı. Asmalardan üzüm salkımları sarkıyordu. Emine, buralara saldırmağı düşünmekle beraber, gözleri fıldır fıldır bu harikulade bahçenin her köşesini tarıyordu. Ne yüksek çamlar, ne kadar çeşitli yemiş ağaçları vardı!...Emine ilk defa nar ağacını burada gördü." (s.215).

Numune'nin köyden yeni gelen bir çocuk algısı ile mekânı kavrayarak yeni şeyler görüp öğrenmesi, onun kendini değiştirip dönüştürmesine olanak sağlar. Köyün acı ve sıkıntılarını bu mekânda unutarak kendine yeni bir yol çizen Numune, mekânın insana sunduğu mutluluğu derinden yaşar. Yukarıdaki tasvirinde dönemin saray yaşantısının

izlerini görmek de mümkündür. Saray sakinlerinin içinde yaşadığı bahçe, içindeki insanları sonsuzluğa taşıyan ütopik bir mekân gibidir. Anlatı kişileri burada bir imparatorluğun mekâna yansıyan yüzünü rahatlıkla görür. Harem yaşamı, saraydaki düzen insanlara sonsuz bir görüş açısı sunar.

"*Emine'ye her şeyi unutturdu: Boğaziçi, ... Adalar... Emsali görülmemiş inhinalı kıyıların ortasında olan, güneşin altında parıldayan Boğazın suları."* (s.216).

Emine'ye her şeyi unutturan bu mekân aslında onun kendinin farkına da varmasını sağlar. Köyden saraya gelen ilk örnek olarak mekânı kendi bilinç düzeyinde yeniden düzenleyen Numune "iç benlik" mitosunu gerçekleştirmeye çoktan hazırdır. Artık o da böyle bir mekânda hanımefendi olarak yaşamak ister. Sabiha Hanım'ın beslemesi Suzidil'in evlenmesi ile konağın en önemli beslemeleri arasına girer. O artık bu mekânda bir famdöşambr numunesi olmuştur. Numune'nin hizmetçilikten hanımefendiliğe yükselişinde önemli bir yere sahiptir.

Doktor Kerim'in oturduğu apartman da geniş bir özellik arz eder. Leylâ, burada ilk kez kendinin farkına varır ve mutluluğun mekâna yansıyan yüzünü olur.

Doktor Kerim'in evi sıcak bir yuva olarak Leylâ'yı etkileyerek insanlara huzur verir.

"Leylâ doktorun yüzüne dikkat etmemiş olduğu için cevap vermedi. Biraz sonra geniş, süslü olmaktan ziyade temiz ve insana hakiki bir aile yuvası hissini veren bir kata girdiler." (s.246).

Yuva, huzur ve mutluluğun merkezidir. İçindeki insanların düş kurmasını sağlayan yuva içtenliğin sesidir. Nitekim Leylâ bu evde Doktor Kerim ile ailesinin mutluluklarını derinden hisseder. Onun bu yuva karşısında duyduğu hisler, Dr. Kerim ile ilişki kurmasını engeller. Zira *"Yuva, tüm dinginlik ve erinç imgeleri*" (Bachelard, 1996: 118) olarak içinde yaşayan insanları kuşatıp saran onların mutluluğa ulaşmasını sağlayan kaledir.

2.3.8.7. Şahıs Kadrosu

2.3.8.7.1. Başkişi

Başkişisi Numune (Emine) Orta Anadolu'nun Fildurağı Köyü'nde dünyaya gelir. Emine'nin Numune'ye dönüşme macerası romanın temel göndergesini oluşturur. Emine Fildurağı Köyü'nde çıkan bir yangında kundakta iken ailesini yitirir. Yangından sonra kendine kimsenin sahip çıkmaması sonucu Develi Köyü'nden Mehmet Çardakçı sahip çıkar, onu evine alarak kendi kızı gibi büyütür adını Emine koyar. Emine küçük iken çalışmayı sevmeyen etrafındaki çocukları kullanan bir kızdır. Şişmanlığı ve uyanıklığı yüzünden köydeki diğer çocuklar tarafından sevilmez.

"*Develi köylüleri onunla-yangından sonraki günler dışında-hiç meşgul olmamışlardı. Çardakçıların evinde büyüyen bir mahlûk-Emine'nin biraz da tombulluğu köyde görülmemiş bir derecede –olduğu için-onu görünce şöyle bir küçümserler… Emine, belki şişmanlığından hiç iş görmek istemediği için bütün işlerini etrafındakilere gördürür, kendisi ise oturduğu yerde etrafını seyreder yahut gözlerini kapayıp horuldayarak tatlı tatlı uyurdu.*

Emine bütün oğlan kaz çobanlarını avucunun içine almıştı: Kendi sürülerini onlara güttürdü. Kızların da yüzlerine güler, onları kendisine bağlamaya çalışırdı. Tek işi yaz günleri sahiden fil ayağı gibi düztabanları suya sokmak ve günde birkaç defa yıkanmaktı". (s.211).

Şişmanlığı ve kurnazlığı ile insanları etkileyen Emine, küçük yaşta olmasına rağmen kendi çıkarları doğrultusunda insanları kullanan bir kızdır. Emine'nin insanları kendi çıkarları için kullanması, onun kimseye gerçek anlamda bağlanamayacağını, arzu ve istekleri doğrultusunda kendini yeniden kurgulayacağını gösterir. Nitekim köye gelen kilercibaşının aşçıbaşısı, Emine'yi İstanbul'a götürmek istediğinde bunu hemen kabul eder. Kendisine emek vererek büyüten Mehmet Çardakçı ve karısı Saffet'i bir çırpıda unutarak, yeni yaşamın büyülü cenneti İstanbul'u hayal eder.

Numune'nin çocuk olmasına rağmen kendisini emek vererek büyüten Mehmet Efendi ve ailesine sırt çevirmesi, ilerideki Numune'nin kendi arzu ve istekleri doğrultusunda her şeyi yapabileceğini gösterir. Numune'nin kendini var eden ortamı yıkarak ve kendisine yabancılaşması onun ötekileşen yüzünün ilk belirtisidir. Aşçıbaşı ile Kilercibaşı Hamdullah Bey'in konağına besleme olarak gelen Numune, artık yeni bir yaşamın kapılarını da aralar. Konağa getirildiğinde oradaki yaşantıdan çok etkilenen Numune *"cennet olarak bahsedilen"* (s. 212) İstanbul'a kavuşur. İstanbul yaşantısının bir örneği olan konaktaki yaşam Numune'nin değerler düzlemini de yeniden şekillendirir. Köyde uyuşukluğu ile bilinen Numune, konakta kendine yer edine bilmek için var gücüyle çalışır. Numune'nin kimliğinde ilk değişim adı ile başlar. Kilercibaşının eşi olan Sabiha Hanım ve kızı, Numune'nin ismini değiştirerek ona Numune ismini verirler.

"Küçük hanım: "Aman anne adam akıllı bir ad koyun. Ama Suzidil, Çeşmielâ gibi acayip adlar olmasın" dedi.

"O halde adını değiştireyim."

"Olmaz."

"Ben Emine ismini severim."

Damat Bey alaylı bir tebessümle söz aldı:

"Aynı harflerle bir isim koyun, olmaz mı?"

Hanımefendi gülerek: " Galiba en yakın NUMUNE olacak"...

"Örnek demektir... Sen bir nevi örneksin! dedi. " (s.219*).*

Emine isminin değişmesi ile Numune'ye dönüşen bu köylü kızı, kişiliği ve kimliği ile Anadolu'dan İstanbul'a gelen ve İstanbul'da yaptığı hizmetlerle bir örnek olacak kişidir.

Numune'nin kişiliğini ilk tahlil eden Sabiha Hanım'dır. O, Numune'nin *"nevi şahsına has bir mahlûk olduğunu derhal sezmiş, onu yakından tetkik etmeye karar vermişti."* (s.220).

Numune ilk önce konakta dini eğitime tabi tutulur. Ancak o, zihni derslerle alakalı olmak yerine Sabiha Hanım'ın gösterişli hayatıyla alakalıdır. Ders hocasının alık diye nitelendirerek derslere bir daha almadığı Numune, *"hanımefendinin gözdesi"* olmak için bu yolu seçer. Numune her fırsatta hanımefendinin yanında olmak onun davranışlarını taklit etmek ister. Bunun nedeni daha ilk günlerden itibaren bir hanımefendi olma arzusunun ortaya çıkmasıdır. Nitekim bu yolda başarılı olmak için büyük bir değişim yaşar ve çalışkanlığı ile bir hizmetçi numunesine dönüşür. Ancak her fırsatta hanımefendi olmak için kendine göre çıkarımlar yapar. Bu çıkarımlar sonucunda mutlaka Hamdullah Bey gibi bir erkek bularak onun kucağına oturmayı ve böylece hanımefendi olmayı aklından geçirir.

"Evet evet erkekleri elde etmek için mutlaka kucaklarına oturmak lazımdı. Numune her halde bir erkeğin kucağına oturmayı deneyecekti," (s.223).

Numune'nin bir erkeğin kucağına oturma arzusu, onun bastırdığı duygulara ulaşmasının bir basamağıdır. Zira Numune'nin, *"bey olmayan erkeklere karşı zaafı yoktu."* (s.223). Erkekleri hedefe giden yolda bir araç olarak gören Numune, *"şehre hizmetçilikten hanımlığa yükselen yeni bir tipin"* (Enginün, 1995: 214) ilk örneğidir.Bu yolda Macit, Numune'yi istediği değerlere taşıyacak yardımcı bir güçtür. Zira Macit zengin bir ailenin çocuğu ve bir beydir. Numune'nin metalaşan kişiliği, yaşanan ferdi ve sosyal değişimler sonucunda yavaş yavaş sonuca ulaşır. Numune'nin kişiliği onun görüş ve inançlarına dayanmaz ve *"zihnine sunulan kanıtları istemsizce takip eder. Zira "karakter kişinin yerine getirdiği bir güce bağlıdır."* (Sennett, 2002: 39). Değişen yaşam algısı karakter değişiminin bir sonucu olarak Numune'nin kişiliğini benliğini kuşatır. O artık hanımefendi olmak için her yolu mubah sayar. Macit'i evli olmasına rağmen ele geçirmeye çalışan Numune, Leylâ ile aralarını bozar. Kendi mutluluğunu başkalarının acıları üzerine kura Numune insanî duygularını yitirmiş bir ötekidir.

Uyanıklığı ve açgözlülüğü ile insanı sömüren Numune, Saffet Hanım'a hastalığında iyi bakarak, Salime Hanım ile yakından ilgilenerek bu kişilerin mallarını ele geçirir.

Romanda Numune kendilik değerlerini hiçe sayan, ötekileşmiş kişiliği ile mazi ile köklerini koparmış yeni bir örnek olarak toplum hayatımıza giren insanları simgeler. Para için yapmayacağı hiçbir şey olmayan Numune, çocuğu olmayarak cezalandırılır. Neyi kimin için yaptığı belli olmayan Numune, hilebazlığın, çıkarcılığın, ötekileşmişliğin kişiler düzlemindeki kadınsı görünümüdür.

2.3.8.7.2. Norm Karakterler

Romanda bu kişiler Leylâ (Gülgün), Macit, Sabiha Hanım, Mehmet Çardakçı, Doktor Kerim, Ahmet Bey gibi kişiler gelir.

Leylâ (Gülgün) romanın ikinci vakasında karşımıza çıkan dürüst ve akıllı bir kadındır. Doğulu yaşamın akıllı kadını olan Leylâ, kendilik bilincine ulaşmış ve annesinin tevarüs eden yazgısını değiştirmeye çalışan bir kadındır. Leylâ, kaymakam Ragıp Bey'in kızıdır. Annesi Salime Hanım babası ile boşanmadan Hâkim Sırrı Bey ile gayri meşru ilişki yaşamış parçalanmış bir ailenin çocuğudur.

Leylâ, babasına çok düşkün olup annesine düşman gözü ile bakar. Babasını başka bir erkek yüzünden terk etmesini bir ihanet olarak gören Leylâ, çocukluğunun en büyük düşmanı olarak annesini görür. Leylâ'nın babasına düşkünlüğü annesinin ihaneti, bilinçaltına atması ve onun annesi gibi olmama arzusunu kamçılar.

" Baba kız birbirlerine kalpleri kilitlenmiş gibi sarılıyorlardı. Hakikat halde Leylâ bu kadar masum, bu kadar derin bir muhabbeti ömrünün sonuna kadar kimseye karşı hissedemezdi. Madem ki annesi babasına hiyanet etmiş, ona eziyet çektirmiş. Leyla bu hiyanetini ödeyecek, hiçbir zaman evlenmeyecekti. Şuurunun altını birden bire saran bu his Leylâ'ya henüz on ikisini bitirdiği zaman gelmişti." (s.244).

Leylâ'nın bilinçaltı dünyasını alt üst eden annesi gibi olmama isteği, onun kendi, benliğini başkası gibi kendine yabancı olarak yaşamasına neden olur. "*İnsanı tanımak, bilmek ona yardımcı olmak için bilinci bilmek yeterli değildir. Bilincin temelinde bilinçaltı vardır. Şöyle ki: İnsan hoşuna gitmeyen hatıralarını, duygu ve düşüncelerini unutur, endişesiyle bilinçaltına atar ve böylece rahatlar."* (Şen, 2005: 18). Leylâ'nın bilinçaltına atıp bastırdığı hayatını değiştirecek bu durum, tevarüs eden anne talihin kendi karşısına çıkmasıyla Leyla bilinç parçalanmasına uğrar. Ömrü boyunca evlenmeyeceğini ve babası gibi hasta insanlara bakacağını söyleyen *"rahibe ruhlu bir hasta bakıcı(*ya)" (s. 247) dönüşür. Leylâ'nın en büyük korkusu annesi gibi olmaktır. Nitekim Doktor Kerim'e âşık olduğunu anlayınca annesi gibi olacağını düşünerek, hemen oradan kaçar ve bu ilişkiyi bitirmek için Macit ile formalite bir evlilik yapar. Macit'i aslında sevmeyen Leylâ'nın onu kendi ilişkisini örtmek için bir sığınak olarak görür ve onu bir mal nesne gibi kullanır.

"Macit gibi bir erkeği istediği şekilde kullanacağından emindi. Doktor Kerim'in muayenehanesinden ayrıldıktan sonra içine bir yalnızlık korkusu düşmüştü. Macit'i bir erkek diye pek düşünmüyordu ama onu istediği zaman yanında oturtabilir, istediği kadar hırpalar, içindeki hırçınlığı dışarıya döker, sükûn bulurdu." (s.272).

Leylâ'nın, annesi gibi olma korkusu, Leylâ'nın bilinçaltına bastırdığı evlenmeme şartı ihlal etmesine neden olduğu gibi Macit'in bir meta gibi kullanılacağı duygusunda doğru olmadığını anlamsına sağlar. Ancak Macit'in her ne olursa olsun kendi kocası olduğunu kavradıkça onu kaybetmekten de korkar. Nitekim Numune'nin, Macit'e yaklaştığı ve onunla ilişki içinde olduğunu anlayınca buhran yaşar ve Macit'in dükkânına giderek bağırıp çağırır dükkânı yıkar. Leylâ ile Macit'in yaşadıkları bu çarpık ilişki ağı, Leylâ'nın gerçek anlamda Macit'i sevmemesinden dolayı meydana gelir. Onun sevgisizliği, kendi evliliğinin anne ve babasının evliliğine dönüşmesine neden olur. Bu acıya dayanamayan Leylâ, bileklerini keserek intihar eder. Leylâ'nın intiharı, gerçek anlamda dürüst olmaya çalışan bir kadının yozlaşmış ilişkiler ağına başkaldırıdır. Numune ise yıkılan bir evliliğin üzerine yuva kurar. Romanda Numune'den sonra en boyutlu kişi Leylâ'dır.

Romanda bir diğer norm karakter Macit'tir. Macit Hâkim Sırrı Bey ile Saffet Hanım'ın oğullarıdır. Okuma ve yazmayı sevmediği için kendilerine ait apartmanın altındaki dükkânda kunduracı dükkânı açarak İstanbul'un güzel kızlarına ayakkabı yapar.

"Bu genç, dükkânın üstündeki evin oğluydu. Evin sahibi Saffet hanımdı. Mecnun diye bahsettiği Macit Bey buydu. Bu Mecnun lakabı birkaç sene içinde mahalleli tarafından da ona verilmeğe başlandı. Çünkü süslü kunduraların bulunduğu dükkânına sık sık birçok kadın geliyordu." (s.231).

Macit, aşk ve sevgi kokan Sevda Sokağı'nın eski usul aşklarını yüreğinde taşıyan biraz çapkın, ancak köklerine bağlı bir gençtir. Onu şarklı kalbi para puldan çok aşka, dürüstlüğe ve güzelliğe meyillidir. Yüreğinde saf temiz duygular taşıyan Macit, Leylâ'yı Doktor. Kerim'in muayenehanesinden eve giderken görür ve ona âşık olur.

"*Hayatı gel içelim, içelim bu kâsede kadehle"* (s.232) şarkısı onun ruhunu dışa yansıtan bir imgedir. Nitekim bir cesur bir hareketle Leylâ'nın hasta odasına girip onun dudaklarını öpen Macit, Leylâ'nın temiz kadınlığını ihlal eder. Leylâ ile evlendikten sonra ona her zaman içten davranan Macit, Leylâ'nın kendisini aşağılaması, yatak odasına sokmamasına sükûnla karşılar. Bu yönüyle ideal, sabırlı bir kişiliktir.

Numune'nin hanımefendiliğe yükselmek için yaptığı planlarının merkezinde yer alan Macit, onun oyununa gelerek Leylâ'yı aldatır. Leylâ bu acıya dayanamayarak intihar eder. Leylâ'nın intiharı ile büyük buhran yaşayan Macit, Numune'nin kendisi ile ilgilenmesi

ve annesinin de Numune ile evlenmesini istemesi sonucunda ikinci evliliğini yapar. İkinci evliliği Macit'i gerek beden gerekse ruhsal anlamda bütünler ancak hiçbir zaman Leylâ'yı unutamaz. Macit bu yönüyle aşkı arayan ve aşk için her şeyi yapan biridir.

Romanda bir diğer norm karakter Doktor Kerim'dir. Doktor Kerim, sağlam bir kişiliğe sahip, mesleğinde başarılı biridir. Leylâ'nın hastabakıcı mektebini bitirdikten sonra çalışmaya başladığı muayenehanenin sahibidir. Karısı Suzan ve oğluna düşkündür. Sert kişiliği ve çalışma azmi onu romanda ideal bir kimlik olarak karşımıza çıkarır. Leylâ ile Doktor Kerim, birbirlerinden etkilenirler. Ancak Doktor Kerim, karısı Suzan'a derin bir sevgi ve saygı bağı ile bağlıdır. Leylâ'ya aşık olduğunu anlayınca hemen ondan uzaklaşır.

"O da kollarını kızın beline doladı. Leylâ doktorun yüzünü görmüyordu. Fakat şimdi yanak yanağa birbirine sarılmışlar, ikisini birleştiren aşk elektriği tekrar onları sarmıştı. Garip olarak doktor bu vaziyetten istifade ederek kızı öpmedi. Leylâ kendisine yabancı gelen bir inleyişle mütemadiyen söyleniyordu: "Ben seni seviyorum, daima seveceğim." Leylâ bunu söylerken ikisinin de gözlerinde yaşlar akıyordu." (s.258-259).

Gözlerden akan yaş, Doktor Kerim ile Leylâ'yı birbirine öteki kılar. Nitekim Doktor Kerim karısına ihanet etmekten, onu üzmekten sakınır, Leylâ ise annesi gibi olma korkusundan üzüntülüdür. Doktor Kerim bu yaklaşma sonrasında olacakları sezerek ondan uzaklaşmaya çalışır.

Doktor Kerim, toplumun kadına bakışı ve hayatı kadın pençecisinden görenlerin sınıflandırmasını yansıtması açısından önemlidir. Ona göre üç türlü kadın ve erkek vardır.

"Erkeklerin en basitinde bile, hayatta kadına karşı iki cepheleri var; benimki üç cepheli: Evvela karıma karşı olan cephem…İkincisi tabiî maddi tarafı. Buna cinsi veya hayvani taraf da diyebiliriz. Bunu ben hiç tereddüt etmeden dışarıdan tatmin ederim…

Üçüncü tarafım, kafamın, ruhumun yani iç varlığımın bağlandığı yer… Bu herkese nasip olmaz. Bunun hemen hemen hiç cinsi tarafı yoktur." (s.280-281).

Doktor Kerim'in kadınlara bakışı Leylâ'nın bilincindeki erkek imgesi yıkar. Aşkı ve sevgiyi Leylâ'da tanıyan Doktor Kerim, Leylâ'da ruhi olan gizli ilişkiyi önerir. Doktor Kerim'in kadın algılaması Leylâ'nın bilincinde kurduğu erkek ütopyasını tahrip ederek onun içine dönmesine, buhranlar yaşamasına da neden olur. Leylâ Doktor Kerim'in kimliğinde ihanet ile kurulan ilişki ağını görür. Ancak Doktor Kerim evliliğini de kurtarmak için çabalar. Bu yönüyle boyutlu kişidir.

Romanda Sabiha Hanım'da norm bir karakterdir. Kilercibaşı Hamdullah Bey'in karısı olan Sabiha Hanım, akıllı prensip sahibi, dürüst ve yardım sever bir kişiliğe sahiptir. Konağına fakir aile kızlarını alarak onları büyütüp yetiştirmesi ve neticesinde evlendirmesi,

onun yapıcı kişiliğinin bir göstergesidir. Yaşama tarzı ve insanlara bakışı ile ideal Türk kadınının kimliğini yansıtır. Numune'nin yetişmesinde onun hizmetçilikten hanımefendiliğe yükselmesinde çok büyük katkıları vardır.

2.3.8.7.3. Kart Karakterler

Romanda tek tip kişilikleri ortaya çıkan kart karakterler, boyutsuz, değişmeye kapalı, yalıtık karakterli kişilerdir. Bu kişiler, *"Kirli, bulanık ve karanlık olanı"* (Sartre, 2001: 24) önceleyerek yaşamın karşıt değerlerini savunurlar. Romanda, Salime Hanım, Saffet Hanım, Sırrı Bey, Nermin ve Orta Anadolu'da bulunan Fildurağı ve Develi Köyü sakinlerinden bazıları kart karakter özelliği gösterir.

Salime Hanım, kendi değerlerine yozlaşmış kart karakterdir. Macit'in babası Sırrı Bey ile gayri meşru ilişki yaşayan Salime Hanım, kızı Leylâ'nın hayatı boyunca annesi gibi olma korkusu yaşamasına neden olan kişidir. Hakim Sırrı Bey'in eşi Saffet Hanım'ın nefret ettiği Salime Hanım, yuva yıkan ve ahlakî normlara uymayan davranışlar sergileyen dejenere bir tiptir. Toplumun ahlaki açıdan yozlaşmışlığını simgeleyen Salime Hanım, Leylâ'nın *"elektra kompleksi"* yaşamasına neden olur. Leylâ'nın babası Ragıp Bey'e yönelmesi, onun Salime Hanım'ı düşman görmesindendir. Anneyi düşman görme, babaya karşı ihanetin bir bedelidir. Leylâ bundan dolayı Salime Hanım'ı kendine rakip olarak görür ve ondan kaçar. Salime Hanım işlediği günah, aynı zamanda Leylâ'nın erkeklerden uzak durmasın ve onun, evliliği kâbusa dönüştürmesinin nedenidir. Zira Leylâ hayatı boyunca annesi gibi olmamaya çalışır. Leylâ'nın yaşadığı bunalım, onun erkeklere karşı öfke beslemesi, annesi gibi olan kadınları affetmemesine neden olur. (Weldon, 2001: 40-43). Karşıt değerlerin simgesi olan Salime Hanım, Leylâ'nın bunalımlarının temel nedenidir.

Anneyi rakip görme, Leylâ'nın bilinçaltında bastırdığı öfkenin dışa yansımasıdır. Nitekim Leylâ babası Ragıp Bey öldükten sonra annesine karşı olan *"hırs bir kat daha arttı.*" (s. 245). Anneye karşı öfke, Leylâ'nın hayatına evlenmeme, yasak ilişki yaşamama korkusu yaşamasına neden olur. Ancak Leylâ Doktor Kerim'i tanıdıktan sonra annesi gibi olacağı korkusuyla, Macit ile evlenir. Salime Hanım romanda bir anneden çok düşman ve karanlık bir karakter olarak çizilir. Gençliğin önüne yozlaşmış bir yüz olarak çıkan bu kadın, gelecek kurma endişesi olan bireyin saldırganlaşarak dünyaya öteki olmasına neden olur. Leylâ'nın saldırganlığı ve intiharı, annesinin kendisinde tevarüs eden yazgısına bir başkaldırıdır. *"Saldırganlık eğiliminin insanda var olan kökensel, bağımsız bir içgüdü olduğu"* (Freud, 1999: 76) tartışılmaz bir gerçek olarak annenin Leylâ üzerindeki etkisinin bir sonucudur. Leylâ'nın intiharı yozlaşmış ilişkiler ağına takılan anne imgesiyle gelecek kuşaklara aktarılmaktan korunur. Bu yüzden Leylâ annesi gibi olan kadınların çoğalmaması

için intihar eder. Salime Hanım'ın körelerek ötekileşmiş ilişkiler ağının başlıca kişilerindendir.

Saffet Hanım da kart bir karakterdir. Hakim Sırrı Bey'in eşi olan Saffet Hanım, oğlu Macit'in Leylâ ile evlenmemesi için çabalar. Numune'yi Macit ile evermek ve oğlu ile Leylâ'nın arasını bozmaya çalışan Saffet Hanım, kendi ezilmişli ve kinini oğlu Macit üzerinden gidermeye çalışır. Salime Hanım'ın kocasının elinden almasına çok üzülen Saffet Hanım, Leylâ'nın annesi gibi bir kadın olacağı görüşünü savunur. Bu yüzden Macit'i Leylâ'dan uzak tutmak için çabalar. Bu çabalara hizmetçi Numune'yi de katan Salime Hanım, romanda Macit ile Numune'nin evlenmelerine neden olur. Salime Hanım, Numune'nin bilinçaltına, Macit ile evlenme planını sokar ve onun Macit'i ele geçirmesine hizmet eder.

Sırrı Bey Saffet Hanım'ın kocası Macit'in babasıdır. Hâkim olarak hayatını devam ettiren Sırrı Bey, Ragıp Bey'in eşi Salime Hanım ile yasak ilişki yaşar. Bu kadına İstanbul'da ev tutarak bütün ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Özünde iyi bir adam olan Sırrı Bey, toplumsal anlamda ahlaki değerleri önemsemediği için eleştirilir. Sırrı Bey, yozlaşan toplumsal ve aile yaşamının bir simgesidir. Evli bir kadınla gayri meşru ilişki yaşayan Sırrı Bey, yuvasını bu ilişkiden dolayı parçalama noktasına gelir. Romanda Macit kendini gerçekleştirmesine hizmet etmek yerine, kendi cinsel arzuları peşinde koşan yozlaşmış yaşamın, ötekileşmiş bir kişi olarak ele alınır.

2.3.8.7.4. Fon Karakterler

'Sevda Sokağı Komedyası'nda fon karakter kadrosu oldukça geniştir. Romanda; Develi Köyü ve Fildurağı Köyü sakinleri, Kilercibaşı Hamdullah Bey, aşçıbaşı, Dilaver Ağa, Kâhya, Hatice Hanım, besleme Suzidil, Safinaz, hizmetçi Eleni, Kemahlı Salim, Sabiha Hanım'ın kızı Mübeccel, Doktor Feridun, Leylâ'nın babası Kaymakam Ragıp, Ahmet Bey, Miralay Sadrettin, Doktor. Kerim'in karısı Suzan, Nermin ve Sevda Sokağı sakinleri fon karakterdir.

Develi ve Fildurağı Köyü'nün çocukları, bozulan köy yaşamının temiz, saf yüzünü teşkil eder. Ancak yaşam bu temiz yüzleri, değiştirerek kendi değerlerine ötekileşmiş bir insana dönüştüren değerdir. Yazar köy çocuklarını yaşamı kendine yaşanmaz hale getiren köylülerin yozlaşmışlığını vurgulamak için kullanır. Köylü kan davası ile birbirine düşman iken çocuklar evrensel barış simgesi olarak ele alınır.

"*Belki aralarında şimdi hafızalarından silinmiş olan bir kan davası, belki tarla meseleleri ve biraz da kıskançlık olabilirdi. Fakat bu his dere kenarındaki çocuklara hiç de işlememişti."* (s.208).

Yazar, çocuk sevgisinin ve saflığını köy çocuklarından yola çıkarak ele alır. Yaşamın insanı değiştiren gücü, çıkar ilişkileri, yozlaşmış değerler, zamanla o çocukları da esir alacaktır. Yazar insan zamanla yaşadığı çevreye benzer fikrini verir.

Sabiha Hanım'ın kocası Kilercibaşı Hamdullah Bey, romanda önemli fon karakterlerden biridir. Tarihsel olaylar ve toplumsal değişimler Hamdullah Bey'in saraydaki görevi aracılığı ile romanın olay örgüsüne dâhil edilir. Hamdullah Bey sarayda önemli bir göreve sahip olmasına rağmen romanda fazla derinliği yoktur. O, sadece eşi Sabiha Hanım'ın kocası ve gösterişli yaşamın temin edilmesini sağlayan fon bir kişidir. Nitekim romanda ölümü de birkaç cümle ile geçiştirilir. Hamdullah Bey, Numune'nin hanımefendiliğe yükselmekte kendine örnek olarak seçtiği ilk örnek kişisidir.

Safinaz, Doktor Kerim'in kız kardeşidir. Leylâ ile Doktor Kerim'in tanışmalarına yardımcı olur. Romanda olumlu bir kişilik olarak çizilen Safinaz, arkadaşlığın ve dostluğun sesi olarak anılır.

Ailesine bağlılığı ile ön plana çıkan Doktor Kerim'in eşi Suzan da fon karakterdir. Suzan bir eş olarak eşini yuvasına bağlayan ve vazgeçilmez kadındır. Roman pasif karakter olarak çizilir. Kerim ile Leylâ arasında bir aşk olduğunu bildiği halde hiçbir müdahale bulunmaz.

Kemahlı kayıkçı Salim de fon karakterdir. Yazar, birçok romanında Erzincan'ın Kemah ilçesine ait karakterleri romana dâhil eder. Salim, güçlü ve iradeli kişiliği dürüstlüğün, mertliğin, doğruluğun simgesidir. Yazar'ın Kemahlı erkekleri bu şekilde romana dâhil etmesi, annesinin (büyük) babasının Kemahlı olmasının büyük etkisi vardır. Yazar, Kemahlı Salim kişiliği ile dedesinin bilinçaltına kalan kimliğini tekrardan dışa yansıtır.

2.3.8.8. İzleksel Kurgu

'Sevda Sokağı Komedyası', değişen toplum yapısının, birey ve aile yaşamını nasıl etkilediğini gözler önüne seren bir eserdir. Bireyin, kendi arzuları için etrafını hiçe sayarak amaca giden yolda her şeyi mubah görmesi, sosyal çürümenin/çözülmenin bir göstergesidir. Köyden kente gelen, ferdi ve toplumsal değişimler sonucunda bir "Numune" ye dönüşen kişiler, metalaşan yaşamın içinde kendilerine uygun bir yer arama savaşına girer. Romanda Emine'nin, Numune'ye dönüşmesi, ferdi ve toplumsal yönden yaşanan olumsuz dönüşümlere bir eleştiri niteliğindedir. Romanda yaşanan değişim ve dönüşümler, ferdi ve toplumsal anlamda *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	*Leylâ, Macit, Mehmet Çardakçı, Sabiha Hanım, Ragıp Bey, Doktor Kerim, Safinaz*	*Numune(Emine), Salime Hanım, Saffet Hanım, Sırrı Bey, Anadolu Köylüsü.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/Sevgi, Sadakat, Bağlılık,Maneviyat, Kendilik.*	*Yabancılaşma, Yozlaşma, Toplumsal Çözülme, İhanet, Metalaşma.*
Simgeler Düzeyinde	*İstanbul, Baba, Şemsiye, Müzik/Sanat, Sarı Leylâ, Hz. Âdem, Hz. Havva.*	*Anadolu Köyleri, Anne, Sevda Sokağı, Kara Leylâ, Hanımefendi.*

Tablo-19: *Bireysel ve toplumsal değişimlerin Sevda Sokağı'ndaki görünümü*

2.3.8.8.1. Aşk/Sevgi

Aşk ve sevgi, insanın kendini yenilemesini, yeniden doğmasını sağlayan en önemli edimdir. Birey her aşık oluşunda ruhsal olarak yeniden doğar. Bu yönüyle *"aşk, hayat algımıza ait tüm renklerin, biçimlerin, tanımladığımız ya da tanımlayamadığımız tüm deneyimlerimizin, beğenilerimizin göz kamaştırıcı bir ışık halinde bir insanda/eşyada/ varlıkta/nesnede tezahür etmesidir."* (Tosun, 2006: 64). İnsan, aşkın değişik şekilde tezahürleri sonrasında kendini ve çevresini keşfederek yaşamayı, olmayı, olgunlaşmayı öğrenir. Romanda aşk ve sevgi, anlatı kişilerinin birbirlerini keşfetmesini sağlayan bir değerler bütünüdür. Romanda Macit'in, Leylâ'ya duyduğu aşk, arzunun nesnesi olan kadına yönelme ve onun bedeninde var olma ihtiyacından doğar. Leylâ'nın Doktor Kerim'e duyduğu aşk ise mahremiyetini kendi iç dünyasından alan ve ulaşılması zor olan aşktır. Romanda *"Aşkın saflığı kendi mahrem gerçekliğinin"* (Bataille, 2004: 23) sınırlarını aşındırmasından dolayı yıkıcı bir özellik gösterir. Yasak aşkın toplumsal normları yıkarak ve anlatı kişilerini mutluluğa erişemediği görülür.

Macit'in Leylâ'ya karşı duyduğu aşk, esarete atılan cennetsi bir yüzün karşılık bulamayarak yaşamının cehenneme dönüşmesine neden olur. Macit, saf duygularının kurbanı olarak Leylâ'ya doğru çekilir. Leylâ'yı, Sevda Sokağı'nın dar sokaklarında görür görmez ona aşık olan Macit, kendini tamamlayacak olan kişiyi Leylâ' da bulur. Ona tutkuyla bağlanır.

"Ufak tefek, muntazam ve cazibeli vücutlu kir kızcağızdı… Bu hassas ve çapkın delikanlının yüreği hopladı… Göz göze geldiler. Macit'e çevrilen pırıl pırıl yanan yeşil gözler, uzun siyah kirpikler arasından kendisine istihfafla baktığının farkına varamadı. Çünkü Macit, bu beyaz tenli simayı süsleyen iki tane ince siyah kaş altındaki yeşil ışıklara

değil, insanın ağzını sulandıran turfanda kirazları hatırlatan kırmızı dudaklara dalmıştı." (s.231-232).

Macit'in Leylâ'ya duyduğu arzu aşkın insanı birbirine yakınlaştırması ve çekmesiyle olur. Bir farkındalık olarak Macit'in yüreğinde yer bulan Leylâ, başlangıçta cinsel aşkın nesnesi olarak *"turfanda kirazları hatırlatan kırmızı dudakları"* ile ön plana çıkar. Aşkta cinsellik önemlidir. Beden arzuları bireyin karşı cinsi fark etmesi ve ona çekilmesini sağlar. Macit'in körelen gözü ve bilincini açan Leylâ, aşkın yakıcı simgesi olarak onun kendini fark etmesini sağlar.

"Hayatı gel içelim, içelim bu kâseden kadehle diye dükkânı" (s.232) inletmesi aşkın bir farkındalık olarak insanı yakması, kendine dönüştürmesidir. Ancak Macit'in Leylâ'ya duyduğu aşk imkânsız bir aşktır. Çünkü Leylâ, Doktor Kerim'e âşıktır. Macit'in imkânsız aşkı, Leylâ'dan aldığı ret cevabı ile büyük bir çıkmaza dönüşür. Şemsiyenin altına alarak evine götürdüğü Leylâ onun kalbine sığmayacak onu parçalara bölecek kadar hırçın ve dizginlenmeyecek olması, cinsel aşkın imkânsız aşka, imkânsız aşkında gerçek sevgiye dönüşmesine sağlar. Macit ile Leylâ aşkı, Macit'in babası Sırrı Bey ile Leylâ'nın annesi Salime Hanım'ın yaşadıkları yasak aşk engelline takılır. Bu neden Macit ile Leylâ arasında aşkta gerçek anlamda bir birleşme olmaz.

"*Rengi ruhsarına gülgün dediler*

Sana Leylâ bana Mecnun dediler." (s.236).

Leylâ ile Mecnun, imkânsız aşkın simgesi olarak ele alınır. Macit'in söylediği bu şarkı onların aşklarının bir imkânsızlıklar birlikteliği olduğunu belirtir. Yazar, Leylâ ve Mecnun aşkının imkânsızlığını geleneksel aşk anlayışı çerçevesinde verir. Romanda Leylâ'ya yapılan bütün aşk serenatlar boşunadır. Çünkü o, âşık olmayı bir günah olarak görmektedir. Bu günahı işlememek için Macit'in aşkına ortak olmaz. Leylâ ile Macit'in aşkları karşılıksız aşkın bir örneğidir. Ancak Macit seven ve arzulayan olarak romanın sonuna kadar hep Leylâ'yı düşler. Leylâ ise Doktor Kerim'in aşkıyla kendini var etmeye çalışır. Ancak Doktor Kerim'in evli olması romanda bir başka imkânsız aşk üçgeninin ortaya çıkmasına neden olur. Leylâ ile Doktor Kerim'in aşkları bir bütünleşme arzusu sonrasında ortaya çıkar. Bu aşkta da imkânsızlık aşkı büyüten bir güçtür.

"Leylâ o gece pek az uyumuştu. Hep daldığı vakit Doktor Kerim'in elini başında hissediyor, onu yakalayıp dudaklarına getiriyordu. O gece doktora karşı, nevi şahsına münhasır bir aşk uyanmıştı. Fakat bunun hiç cinsî bir tarafı yoktu." (s.253).

Cinsel arzuların anaforundan sıyrılan aşk, Leylâ'nın bilinçaltında bastırdığı annesi gibi olmama isteğini yıkar. Annesi gibi evli bir erkeğe âşık olan Leylâ, aşkın sınır tanımaz gücünü kavrar.

"Uzun müddet sarılı olan eli sıktı durdu. Birden bire ikisinin arasında ikisini birleştiren bir elektrik cereyanı hâsıl olmuş gibiydi. Leylâ ruhunun başka bir ruhla birleşmiş olduğunu hissediyordu." (s.255).

Leylâ ile Doktor Kerim arasındaki ruh birleşmesi, aralarındaki aşkın hem başlangıcını hem de sonunu getirir. Leylâ, Doktor Kerim'in eşini ve çocuğunu düşünerek hemen Doktor Kerim'den uzaklaşır. Zira Doktor Kerim, karısına aşık, karısından başkası ile yaşam sürdüremeyecek bir kişidir. Leylâ, bu durumun farkına vararak cinsel arzularına ve ruhuna hizmet edecek bir kadın arayan Doktor Kerim'i kendisinden uzaklaştırır. Aşkın acısını unutmak Doktor Kerim'in etkisinden kurtulmak için Macit'i kullanan Leylâ, artık evli bir kadın olarak hayatını sürdürmek ister. Macit ile aralarında bir sevgi bağı olmamasına rağmen Leylâ'nın onunla evlenmesi, aşk acısını unutarak istemesinden kaynaklanır. Ancak aşk, özne ile bütünlük kurduğu müddetçe anlamlıdır. Macit kurulamayan bütünlük, evliliğin bir formaliteye dönüşmesine neden olur. Aşktan yoksun bir evlilik sönmeye yüz tutmuş bir ateş gibidir. Kavga ve çatışmalar aşk ateşinin olmayışındandır. Doktor Kerim'in gizli aşk olmayı kabul de etmeyen Leylâ artık aşk bunalımı içinde bocalamaktadır. Bu yüzden buhranlar geçiren Leylâ, aşkı yok edici bir trajikliğe dönüştürerek intihar eder. Leylâ'nın intiharı aşkı için savaşamayan ve toplum değerlerini aşkı uğruna kurban eden kişilere bir başkaldır. "Seviyye Talip" romanında aşkı için toplumsal değerlere savaşan Seviyye, aşkını dönüşürken, aşkını ihanet yemini ile çepçevre saran Leylâ ise imkânsız aşkın kurbanı olur.

Romanda aşk ve sevgi insanları birleştirmesinin yanında trajik sona da götüren bir unsurdur. Romanın isminin 'Sevda Sokağı Komedyası' olması, değişen toplum algılarının ve ferdi ve sosyal anlamda yaşanan bunalım ve çözülmelerin Türk insanını derinden sarstığını gösterir. Sevda Sokağı'nda yaşanan gayri meşru sevdalar, sevgi bağının evrensel anlamla tahrip olduğunu gösterir.

2.3.8.8.2. Yabancılaşma Sorunu

Bireyin kendi değerlerine öteki olması, yabancılaşmanın başlıca sebebi olduğu gibi toplumsal yabancılaşmanın da ortaya çıkmasına neden olur. Yabancılaşma, bireyde başlar ve daha sonra topluma yansır. Romanda Numune'nin kendine yabancılaşması, her şeyden önce onun düşünsel dünyasını tahrip eder. Tahrip olan bilinç, kendini yeniden inşa etmek için yeni değerler benimser: *"İnsanın içinde yaşadığı evren, insanın kendisidir, yani hayattır."* (Adıvar, 1964: 638). Evren ve hayatın kendisi ile bağlarını koparan kişi ise

hayatın anlamını yitikleştirir ve değerler düzlemin bozulmasına sebep olur. 'Sevda Sokağı Komedyası'nda anlatı kişileri, içinde yaşadığı değerler dünyası ile bağlarını koparark benliklerini tahrip eder. Yazar, bu tahrip olmuşluğu, Orta Anadolu'nun köyünden hareketle bütün Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti sınırlarına yayar. Köydeki insanların birbirine öteki olması, kan davası gütmeleri ve yaşanan felaket karşısında tepkisiz kalmaları, Anadolu köylüsünün problem yitimine uğradığını gösterir. Fildurağı Köyü'nde çıkan yangına Develi Köyü sakinlerinin tepkisizliği, bireysel yabancılaşmanın toplumsala dönüşen yabancılaşmaya dönüşmesidir.

"Bu ıssız ve geniş boşlukta karşı karıya duran bu iki köy halkı, garip olarak birbirlerine düşman değilseler bile pek de dost sayılmazlardı." (s.208).

Dostluk ve birlikteliğin olmadığı yerde ortaya çıkan umursamazlık/kayıtsızlık ötekiliğin başlıca nedenidir. Anadolu'nun ıssız ve geniş boşluğunda yaşanan *"karşı karşıya"*lık devlet ve toplumun en küçük yapı taşı olan köylerin/köylülerin yabancılaşmışlığının hangi boyutlara ulaştığını gösterir. "*İster köy, ister kentle ilgili olsun, toplum sorunları romancının bilincinde yankılanmadıkça, bu yankılar sanat gücü ile düzenlenmedikçe yazılanlar birer belge olmaktan ileri gidemez."* (Yetkin, 1962: 343) diyen Yetkin, sosyal anlamda yaşanan çözülmelerin metinlerde ele alınması gerektiğini, böylece yaşanan değişimlerin izlenerek günümüze ışık tutacağını bilir. Halide Edip de Anadolu köylüsünün yaşadığı değimleri, olumlu bir dönüşüm olarak görür.

Bozulan geleneksel düzen ve metalaşan yaşam anlayışı, insanları kendi çıkarları için yaşayan varlığa dönüştürür. Nitekim Anadolu'da ötekileşen yaşam algısı, Mehmet Çardakçı'nın yardımı ile büyüyen Numune'nin kendisine yapılan bütün yardımları bir anda unutmasının temel nedenidir. Aynı zamanda Numune'nin, köydeki çocukları kendi çıkarları doğrultusunda kullanması bir çocuk olarak onun ileride kendi değerlerini hiçe sayan bir kimliğe dönüşeceğinin bir göstergesidir. Bu yüzden köydeki çocuklar arasında da sevilmez.

"Kız arkadaşları onu sevmezlerdi. Ona, Fildurağı'ndan geldiği için Filin Kızı derlerdi." (s.211).

Numune'nin Develi Köyü'nde sevilmemesi, Fildurağı Köyü'nden bir ailenin kızı olmasının yanında çıkarcı kişiliğinin de etkisi vardır. Köylüler arasındaki çatışma, Numune'nin Develi Köyü'nü ve ailesini hiçbir zaman gerçek anlamda sahiplenmemesine neden olur. Kendisini küçük yaşta alıp büyüten Mehmet Çardakçı'yı terk ederek cennet olarak nitelediği İstanbul'a gitmesi. Numune'nin kendine ve değerlerine yabancı bir birey olarak ortaya çıkmasına neden olur.

"Satı içeride küçük bir bohçe hazırladı, getirdi. On dakika sonra Emine aşçıbaşının atı üstünde, kolları aşçıbaşıya sıkı sıkıya sarılmış kendini kurtarıp büyütmüşlerin ellerini bile öpmeden küçük çiftlikten ayrıldı." (s.212).

Numune'nin körelmiş bilinci, İstanbul'da yapacaklarının bir işaretidir. O, kendi arzuları için, kendisini büyüten aile bağlarını hemen kopartabilecek kadar emeğe saygısız ötekileşmiş bir bilince sahiptir. Nitekim İstanbul'a geldikten sonra kendi değerlerini silen yeni bir kişi olarak karşımıza çıkar. Numune'nin İstanbul'da Numune'ye dönüşmesi bireysel anlamda yabancılaşmışlığı derin bir yaraya dönüştürür. Her şeyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya başlayan Numune, ferdi ve toplumsal anlamda yaşanan değişimlerin olumsuz bir yüzü olur. Hanımefendi olmak için bir koca arayan ve bu kocayı bulur bulmaz kucağına oturmaktan çekinmeyen Numune, metalaşan bir kişiliğe dönüşür. Onun hanımefendi olması için attığı her adım, bireysel anlamda kendi değerlerine yabancılaşmasına neden olur.

Romanda metalaşan yaşam ferdi ve toplumsal yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Numune'nin hanımefendi olmak için Macit'i ele geçirmek istemesi, Salime Hanım'ın Sırrı Bey ile gayri meşru ilişki yaşaması, kendi değerlerine yabancılaşan birey ve toplumun çözülmesine ve ahlaki yönden çökmesine neden olur.

Yabancılaşma romanda bireylerin kendilik bilinçlerini tahrip ettiği gibi toplumun değerlerini de yozlaştırır. Leylâ'nın aşkına ve annesine yabancılaşması, toplumsal yaşamın bireyleri bunalıma sürüklemesinin bir sonucudur. Leylâ, aşkını bilinçaltında bastırarak onun dışarıya yüzeye çıkmasına izin vermez. Bu yönüyle Leylâ, kendine yabancı, toplumun değerlerine hangi şartla olursa olsun boyun eğen bir kişiliğe dönüşür. Leylâ'nın aşk ve annesi gibi olama korkusundan intihar etmesi, bireysel yabancılaşmanın bir sonucudur. Annesi gibi olma korkusu, onun benliğini tahrip ederek hayata/evrene kendine katılmasını engeller

Romanda toplumsal yabancılaşma, Sevda Sokağı sakinlerinin yaşam biçiminde görülür. Ahlaki değerlerin ötelendiği bu sokak gayri meşru sevdaların bir barınağı halindedir. Kendilik değerlerine öteki kişilerin bir araya gelerek oluşturduğu yozlaşmış sosyal ortam toplumsal yabancılaşmanın yaşam biçimine dönüştüğü sosyal bir alandır.

2.3.8.8.3. Değişim ve Sosyal Çözülme: Yozlaşma

Romanda ortaya çıkan toplumsal değişimler, kültürel ve ahlakî değerlere yabancı insan toplulukları yaratır. Yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinin en büyük sorunlarından olan aidiyet sorunu, değerler düzleminde de bir çatışmayı beraberinde getirir. Çatışmanın başlıca nedeni değişim sürecinin sancılı olması ve toplumun *"modernleşme sürecini Batılılaşma biçiminde kabul etme*" (Türkdoğan, 2002: 501) yanılgısıdır. Modernleşme ile

Batılılaşma arasında ayrımı kavrayamayan toplum, kendi değerlerinin içini boşaltarak yaşamın geleneksel yapısını bozar. Değişimleri bir "kargo kültürü" biçiminde olan Türk halkı, sosyal açıdan tabakalaşarak halkın sınıf çatışımsı yaşamasına neden olur. Geleneksel değerlerin öteki görülerek dışlanması, aşağılanması, kurucu değerleri yaşam alanından uzaklaştırır. Numune'nin Hamdullah Bey'in konağındaki yaşantıya öykünerek Sabiha Hanım gibi olma arzusu, onun yozlaşmış bir tip olarak kendilik değerlerini yok etmesine neden olur. Ayrıca konaktaki yaşam ve kişilerin yetişme biçimi, geleneksel yaşamdan çok Batılı yaşamı simgeler.

"Damad bey setresinin düğmesi ilikli, kaynanasının yanında kemali edeple oturuyordu. Küçük hanım o devirde garplaşmaya başlayan, yeni ecnebi mürebbiyeleriyle büyüyen bir tip. Bu kılığı kıyafetleriyle Paris'ten yeni gelmiş sanabilirsiniz. Bunların hepsini Emine'nin yerlerinden fırlayan fındık gözleri yuttu." (s.218).

Numune'nin benliğini sarsan Batılı tarzda yaşam, eğitim ve kıyafetler, onun yozlaşmış bir benlik olarak kendi değerlerini hiçe saymasına kolaylaştırır. Küçük hanımın Batılı mürebbiyeler elinde yetişmesi, toplumsal anlamda Batı'nın değerlerini kendi değerleri olarak gören bir neslin yetişmesine neden olur. Bir Batılı gibi giyinip ve yaşayan küçük hanım, kendi değerlerinden bihaber, kendi öğretilerini içselleştiremeyen biridir. Yazar, romanda kadınların kendi değerlerine yozlaşmasını bilinçli olarak ele alır. Çünkü kadının geleceğe kuran bir güçtür ve gelecek nesiller kadının elinde şekillenir. Kadınların kendi geleneksel değerlerini kavrayamaması, gelecek nesillerin kendi değerlerinden habersiz kadınların elinde yetişeceğini belirtmek için vurgulanır. *"Birçok kahramanı etrafında (iyi ve kötü yönleri ile) bütün bir devri yaşatmış"* (Kabaklı, 1985: 353) ve yansıtmış olan Halide Edip, küçük hanım yetişme biçimiyle kendi değerlerinden habersiz bir neslin yaratıldığını belirtir. Emine de bu neslin ilk kurbanı olarak Numune'ye dönüşür. Toplumsal değişimler sonrasında millî ve manevî değerlerin erozyona uğraması, anlatı kişilerini soysuzlaştırır. Sırrı Bey'in yaşadığı yasak ilişkisi, Macit'in Sevda Sokağı'nda eğlence hayatına dalması, savaştan habersiz ve millî bilinçten yoksun insanların problem yitimine uğrandığını gösterir.

I. Dünya Savaşı yıllarında savaştan habersiz, çıkar çatışmaları içinde bocalayan İstanbul sosyetesi, ahlaki bir yozlaşma sonucunda kendi değerlerini unutur. *"Kendini unutmak ise tam bir şaşkınlık halidir*." (Kılıç, 1987: 35). Bu yüzden Saffet Hanım, kocasının yaşadığı ahlaka aykırı ilişki karşısında şaşkınlık duyar. Yozlaşma problemi yaşan toplumlarda çürüme, bireyden başlayarak aile daha sonradan bütün çevreye yayılır.

Numune'nin yozlaşmış hayat karşısında tavrı, kendilik değerlerden yoksun olduğu için hemen değişen yeni yaşam biçimine dönüşmesiyle sonuçlanır.

Romanda yozlaşma, evlilik anlayışının da değişmesine neden olur. Mutlu bir yuva kurarak toplumun değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılması görevini üstlenen evlilik kurumu, maddi değerlerin öncelenmesi nedeniyle kısır, sığ kuruma dönüşür. Nitekim Numune'nin kısırlığı, çocuğunun olmayışı, sakat bir anlayış sonucunda gerçekleşen evliliğin doğurucu ve çoğaltıcı olamayacağını gösterir.

2.3.8.8.4. Evlilik Sorunu

'Sevda Sokağı Komedyası' romanında evlilik olgusu, birey ve toplumun yaşadığı değişimleri yansıtması bakımından önemli bir simgedir. Yazar, toplumun temel taşı olan evlilik kurumunu değişen zihniyet algılarını yansıtmak için kullanır. Evlilik, anlayışındaki değişim, toplumsal yaşamı derinden etkiler. Yazar evliliği, *"toplumsal yaşamı oluşturan ilişkiler dokusu…sembolik bir nitelik"* (Sunar, 1979: 3) olarak temellendirir. Evlilik kurumunun çökmesi, sembolik anlamda toplumun çökmesi, ailenin dağılması, millî beraberliğin ortadan kalkması anlamına gelir. Romanda iki türlü evlilik algısı vardır. Bunlardan ilki bireylerin kendi menfaatlerini evlilik kurumu çatısı altında yüceltmek istemesidir. Nitekim Numune'nin evlilik anlayışı, toplumsal açıdan çözülmeye giden Türk insanının trajik sonunu hazırlar. Evlilik, para, sınıfsal fark ve toplum tarafından saygı görme arzusunun bir şartı olarak, tahrip olan belleklerin amaçlarına ulaşmalarında bir basamak niteliği kazanır. Numune'nin bir *"Bey"*le evlenmek istemesi de kendine maddi yönden bir kaynak bulma çabasından başka bir şey değildir. Hamdullah Bey ile karısı Sabiha Hanım arasındaki evlilik bağına özenen Numune, evlilik algısını Hamdullah Bey'in Sabiha Hanım'a sağladığı sosyal statü açısından önemser.

"Bunu seyreden on beş yaşındaki Nümune, kendisi bir bey ile evlendiği zaman onun hizmetini kendi görecek değil, onu kendisine hizmet ettirmeye karar veriyordu." (s.222).

Sömürücü bir tip olarak evlilik kurumunu yozlaştıran Numune, zengin bir "Bey"in karısı olarak kendisine hizmet ettirmeyi amaçlar. Zira kendisi de Hamdullah Bey gibi bir erkek bulursa hemen kucağına oturacaktır.

"Evet, erkekleri elde etmek için mutlaka kucaklarına oturmak lazımdı. Nümune her halde bir erkeğin kucağına oturmayı deneyecekti." (s.223).

Oturmak ibaresi, evlenmek anlamında kullanılır. Nitekim kadın evlendikten sonra evinde oturur. Bu toplumsal bir yargıdır ancak oturmak kavramı, bir gösterge olarak evliliği imler. Numune'nin tek bir amacı vardır. Bir "Bey" ile evlenip "hanımefendi olmak" ve herkesin ona hanımefendi muamelesi yapmasıdır.

"O akşam dadı, kalfanın odasında yatağını sererken sordu:

"—Kayıkçının adı ne?"

"—Salim…"

"—Efendi mi denir, bey mi?"

"Kayıkçıdan ne bey olur ne de efendi sadece ağa olur."

Numune kendi de farkında olmayarak: "Ben beyden başkasına varmam" diye mırıldanıyordu." (s.225).

Numune'nin bilinçaltını istila eden "Bey" ile evlenme arzusu, Macit'i kendine koca olarak seçmesiyle derin bir yaraya dönüşür. Numune eşini ona sağlayacağı şan, para, ve sosyal statü acısından önemser. Bunu kendine sağlayacak bir kişi arar. Evlilik kurumunun metaya dönüştürülmesi, yaşamın akışkanlığını sağlayan geleneksel değerleri tahrip eder. Böylece algı ve anlayış açısından sakat bir nesil meydana gelir. Yazar, böyle bir evlilikten doğacak çocukları, öteki gördüğü için Macit ve Numune'nin çocukları olmasına karşı çıkar.

"Macit beyin karısı olmağa karar vermişti. Mutlak onu bulacak, ona varacaktı. Esasen adının sonunda bey olması kifayet ederken, aynı zamanda saz çalması, hovardalığı, ele avuca sığmaz olması da onu pek çok çekiyordu." (s.226-227).

Bir hizmetçinin hanımefendi olmak için göze aldığı evlilik, onu hizmetçilikten hanımefendiliğe taşıyan bir amaçtır. Nitekim romanın sonunda bu amacına ulaşan Numune, Macit Bey'in eşi olarak zengin, gösterişli bir kadına dönüşür.

Romanda Leylâ ile Macit'in evlilikleri, bireysel ve toplumsal yaşantının baskıları ve sınırlandırılmışlığı içinde bir kaçış ve sığınmadır. Leylâ ile Macit'in evlenmesi, Leylâ'nın annesi gibi başkasının yuvasını bozma korkusunu gidermek için yapar. Leylâ bu evlilikle Doktor Kerim'in gizli aşkı olmaktan kurtulmayı ve evli bir kadın olarak etrafında kimliksel bir rol kazanmayı amaçlar. Macit ile yapılan evlik, aşkının acısını hafifletmekte bir paravan olarak kullanılır.

Evlilik kurumunun bu şekilde yozlaşması toplumsal çözülmenin en önemli göstergesidir. Ancak yazar romanda Hamdullah Bey ve eşi Sabiha Hanım, Doktor Kerim ile karısı Suzan'ın evliliklerini yücelterek, aşk ve bağlılık üzerine kurulan evliliklerin her sarsıntıya göğüs gereceğini de vurgular.

2.3.9. Çaresaz

2.3.9.1. Romanın Kimliği

'Çaresaz', modernleşme sürecini yaşayan erken dönen Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal anlamda yaşadığı değişim, dönüşüm ve ilerlemeleri aksettiren bir romandır. Feminist bir bakışla kadının toplum içindeki rolünün sorgulandığı eser, aşk, cinsel özgürlük, imam nikâhı ve evlilik izlekleri etrafında yeniden yorumlanır. *"Roman kurgu bakımından zayıf ama korkunç feminist bir romandır"* (Kanbolat, 1986: 20). 'Çaresaz' romanı, Türk modernleşmesi ve feminizmi üzerinde durarak evlilik, cinsel özgürleşme, seçebilme, imam nikâhı ve resmi nikâh gibi olguların yeniden yorumlanmasına olanak sağlar.

24 Eylül-18 Ekim 1961 tarihleri arasında Cumhuriyet gazetesinde bir dizi halinde tefrika edilen roman, 1971 yılında kitap olarak sanatçının Akile Hanım Sokağı romanı ile birlikte basılmıştır. 1979 yılında Atlas Kitabevi tarafından ikinci baskısı yapılan eser, 2001 yılında Özgür Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Biz bu çalışmada Özgür Yayınları'nın 2006 baskısını kullandık.

2.3.9.2. İsimden İçeriğe

Romanın adı olarak seçilen 'Çaresaz' sözcüğü, izleksel kurguyu bütünlemesi açısından önemli bir göstergedir. 'Çaresaz'; çare bulan, çare olan yardımsever ve fedakâr gibi anlamlara gelir. Romanın başkişisi Mediha'nın, etrafındaki insanlara karşılıksız yardım etmesinden dolayı mahalle halkının kendisine verdiği 'Çaresaz' isimi, iyiliğe, yardımseverliğe dönüşen bir kişiliğin yüceltilmiş simgesidir. Öğrenciler, mahalleli, Neyyriye Hanım ve diğer insanlar tarafından sevilmenin ve saygı görmenin bir bedeli olarak kazanılmıştır.

Roman bir taraftan Çaresaz'ın (Mediha) hayatını, diğer taraftan da cumhuriyet Türkiyesi'nin kadına, evliliğe, iyi insan olma gibi meziyetlere bakışını yansıtır. 'Çaresaz', cumhuriyet Türkiyesi'nin olması veya olunması gereken insan tipini, toplumsal yaşam biçimini ve değişmesini yansıtır. Kadının değişen yaşam biçimi içindeki rolü eş seçebilme ve boşanma özgürlüğü, her derde deva olan Çaresaz tarafından bir düzene oturtulur.

2.3.9.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Çaresaz' romanı, Tanrısal bakış açısı tarafından kurgulanır.*"Romanda Tanrısal anlatım yöntemi denilince akla gelen; her şeyi bilen, her şeyi gören, istediği bilgiyi veren, istediği zaman susan, bazen olayları bütün detaylarıyla aktaran, bazen birkaç cümleyle özetleyen yorum ve değerlendirmede bulunan anlatıcıdır."* (Boynukara 1997: 116). Bu bakış açısı sosyal ve toplumsal değişimler başta olmak üzere, anlatıcının pek çok roman kişisinin ç dünyasına girmesine olanak sağlar. Romanda asıl kişi olan Mediha, bir diğer ismiyle Çaresaz, anlatıcının odak noktasıdır. Anlatıcı, *"elöyküsüsel"* (Yücel, 1995: 30)

olarak olayın dışında Çaresaz'ın hayat öyküsünü anlatır. Tanrısal anlatıcı, roman başında Mediha hakkında özet bilgiler verir. Bu bilgilerden anlaşılacağı üzere yazar anlatıcı, her şeyi bilen bir özellik arz eder.

"Asıl adı Meliha'ydı fakat karakteri, belki de hayatını etrafına vakfetmesi dolayısıyla bütün mahalle ondan "Çaresaz" diye bahsederdi.

Erenköy civarında bir ilkokul öğretmeniydi. Hoşkadem Bacı adlı zenci bir kadının iki odasından birinde otururdu. Erkek-kadın bütün mahalleliler ona selam verir, onu görünce yüzlerinde bir muhabbet havası eserdi. Ne kadınlarda bir kıskançlık ne de erkeklerde bir ihtiras sezilirdi." (s.9).

Mediha'nın, neden Çaresaz olarak anıldığını bir çırpıda okuyucuya aktaran anlatıcı, kahramanın şimdiki zamandaki sosyal ve psikolojik durumu hakkında bilgi verir. Anlatıcının sınırsız görme ve bilme yetisi, mahalledeki kadın ve erkeklerin Mediha hakkında ne düşündüklerini bütün yönleri ile okuyucuya aktarır. Özetleme tekniği ile Mediha'nın hal zamanındaki konumunu okuyucuya ileten anlatıcı, öyküleme zamanında Mediha'nın öğrencileri mahalleli ve diğer insanlar tarafından sevildiğini belirtir.

"Okulda çocuklar ona tapınır. Gerçi hiçbirine yüz vermez, kimseyi şımartmazdı ama, hiddet ve şiddet göstermezdi. Her dersi şüphesiz dikkatle hazırlar, her çocuğa da durumuna göre bir sual sorardı." (s.10).

Mediha'nın öğretmenlik hayatı hakkında sınırsız bir bilgiye sahip olan anlatıcı, onun soruları hazırlarken sergilediği tavrı da sınırsız bir görme yetisiyle aktarır. Çocukların ona karşı beslediği duyguyu bütün boyutlarıyla sezen, bilen anlatıcı, Mediha'nın meslek hayatındaki gelişmelere vakıftır.

Tanrısal anlatıcı, geçmişte yaşanan olayları ve Mediha'nın yaşadıklarını bilir. Sınırsız bir güce sahip olan anlatıcı öykü zamanında geriye dönerek Mediha'nın geçmişi, çocukluğu ve çektiği sıkıntıları aktarır. Anlatıcının zaman boyutunda sıçramalar yapması, mekân, olay, zaman ve kişilere ne kadar hâkim olduğunu gösterir.

"Babası Selim Bey, Abdülhamid devrinde, Kilercibaşı'nın yanında mühim bir mevki sahibiydi. Sarayın yüksek fikirli adamlarıyla arkadaşlık ederdi. O zaman Yıldız'da oldukça büyük bir de ev edinmiş ve orada Emine Hanım isimli iyi bir aileden güzel bir kadınla evlenmişti." (s.11).

Tanrısal anlatıcı, başkişinin ailesi ve yaşam biçimini geniş ve çok boyutlu şekilde bilir. Hatta bilmekle kalmaz yorum ve açıklamalarda bulunur. Hal zamanından Abdülhamit dönemine dönerek o dönemin sosyal olayları hakkında bilgi verir. Emine Hanım ve güzelliği hakkında yorum yapar. Dönemin siyasi olayları hakkında verilen bilgiler, ülkenin

içinden geçtiği karışık yılların zamana düşen iz düşümleridir. Sosyal zamanın fazla verilmeyişi, bireysel zaman ve olayların anlatıcı tarafından verilmesini sağlar. Mediha'nın doğumundan başlayarak sıradizimsel olarak olayları aktaran anlatıcı, başkişi ve diğer karakterlerin yaşantılarını etraflıca bilir. Mediha'nın kendini gerçekleştirme sürecini zaman ve mekânı aşarak verir.

"Çocuk bu devrede on bir yaşındaydı. Eve hafta sonları geliyor, babasının yanına oturuyordu…

Mediha Kolej'i on yedi yaşında bitirdi. Nikolakiler de son dostluklarını yaptılar."(s.17).

Zamansal geçişlerde Mediha ve diğer kişilerin yaşadığı psikolojik ve sosyal değişimleri yakından takip eden anlatıcı adeta kahramanlarının "ben"i gibidir. Öyle ki kahramanların başından geçenleri, anıları, sayıklamaları ve iç konuşmaları adeta bir ayna gibi okuyucuya sunar.

"Yine Mediha, Münir'i kapıda bırakarak içeri girdi, kapıyı kapadı. Karacan çabuk terk edilişine gücenmiş gibi havlıyordu. Münir'in ayak sesleri, sert adımlarla yeşil köşkün bahçesine giriyordu.

Mediha içinden "Karacan'ı da Akcan'ı da bu akşam biraz gücendirdik" diyordu." (27).

Mediha'nın çok sevdiği köpeğinin neden havladığı, üzüldüğü hakkında yorumlar yapan yazar anlatıcı, Mediha'nın bilincinde tasarladığı konuşmaları bir projektör gibi yansıtır.

Yazar anlatıcı romanda bazen olayları kahramanların kendi aralarında kurduğu diyalog halinde okuyucuya sunar. Burada gösterme tekniği kullanılır. Bu teknik sayesinde okuyucu kendini olayların içinde hisseder. Çünkü olayların geçtiği ana sanki tanık olur. Okuyucu bu yöntem ile kişi, mekân, zaman gibi hususlarla baş başadır.

"—Çaresaz… Seninle bir imam nikâhı yapmamızı teklife geldim.

—Neden icap etti bu?

—Selçuk bana, belki senin başka biriyle evlenmek ihtimalin olduğunu söylediği zaman… Acaba?...

—Olabilir… Sen de ben de evlenebiliriz… Benim size dostluğum beni alın diye değil ki…" (s.43).

Yazar, evlilik konusunda iki kahramanın düşünceleri verirken gösterme buna dayalı olarak anlatma tekniği kullanılır. Tanrısal anlatıcı, kahramanları konuşturarak evlilik

konusunda nasıl bir düşünceye sahip olduklarını kendi ağızlarından okuyucuya aktarmasını sağlar. Bu anlatıya daha gerçekçi ve sıcak bir anlatım kazandırır.

Romanda Tanrısal anlatıcı, sınırsız bilme güçü ile konuyla ilgili metinleri konunun bütünlüğüne ekleyerek metinler arasılıktan da yararlanır. Romanda söylenen türküler, kahramanların ruh hallerini yansıtacak şekilde kullanılır. Edebi bir metinin bir parçasının anlatıcı tarafından anlatıya dâhil edilmesi alınan metnin bütününe gönderge yapar. Böylece verilmek istenen duygu, derin bir biçimde anlatılmış olur. Mediha'nın babası Selim Bey'in işi ve eşini kaybettikten sonra alkole başlaması ve yaşadığı ruh halini şarkılara dökerek ifade etmesi romanda metinlerarası ilişkinin ortaya çıkmasını sağlar

"Nihânsın dîdeden ey mest-i nâzım" diye başlayan şarkının son beyti, "Bana insan değil ağlar melekler" onu bir gün bir çocuk gibi hıçkırtarak ağlatmıştı."(s.13).

Anlatıcının ifade ettiği iki dize, şarkının geri kalan kısmına gönderge yapar. Hayatta mutluluğu yitiren bir kişinin iç dünyasını yansıtan bu şarkı, özlem ve yitirmişliğin acısını ne kadar derin bir yara olduğunu gösterir. Hacı Faik Bey'e ait olan rast makamındakı meşhur şarkı, kahramanın ruhsal dünyasının sese dönüşmüş halidir. Şarkının tamamı şöyledir:

"Nihânsın dîdeden ey mest-i nâzım
Bana sensiz cihanda cân ne lâzım
Benim sensin felekte çaresazım
Bana sensiz cihanda cân ne lâzım
Sezadır matemim tutsa felekler
Bana insan değil ağlar melekler
Hevâya gitti hep bunca emekler
Bana sensiz cihanda can ne lâzım"

Şarkının tamamı sevgilisini kaybeden bir insanın, dünyada hiçbir ümit umut ve hevesi kalmadığını vurgular. Dünyaya anlam katan şeyin can-sevgili olduğu gerisinin boş olduğunu, onsuz yaşamanın da bir sürgün olduğunu belirten şarkı, kendisini kaybeden Selim Bey'in buhranını anlatması acısından önemlidir. Enginün'ün; *"İkinci mesele şarkılarla ruh hallerinin ifadesidir. Klasik musiki artık yerini yaşanmış duyguların ifadesi olan Türk musikisinin popüler şarkı ve türkülerine bırakmıştır."* (Enginün, 1995: 420) diyerek romanda musikinin önemini vurgular. Anlatıcı musiki ile kahramanların ruh hallerini derin ve estetik bir anlayışla okuyucuya sunar. Musiki, insanın yaşam biçimini hayata bakışını yansıtan, ritmin büyülü güçüdür. Anlatıcı, metinlerarası ilişki tekniğini kullanarak türkülere sinen gizli anlamları, kahramanların bilinçlerinde yeniden canladırır.

İnsana tarihselliği kazandıran şarkılar, eriştirici bir güç olarak, kahramanların acılarını anlatmada kullanılır. Böylece anılar, acılar ve mutluluklar yeniden bilincimizde yerini alır.

Sonuç Tanrısal anlatıcı, romanın bütüne hâkim gören, bilen, duyan, yorumlayıp anlatan olarak bize olay ve kişileri anlatır.

2.3.9.4. Olay Örgüsü

Romanda olay örgüsünü oluşturan bölümler üçe ayrılır. Bu bölümleri oluşturan vaka halkalarını aşağıdaki gibi sıralanır.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Mediha'nın, babası Selim Bey'in Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle saray Kilercibaşılığı görevinden uzaklaştırılması.

-Emine Hanım'ın, Mediha'yı doğurması ve doğurduktan kısa bir süre sonra ölmesi. Çocuğun bakımı ile ilgilenen Selim Bey'in işsizliğe ve eşinin ölümüne dayanamayarak alkol almaya başlaması.

-Selim Bey'in hastalanması, komşuları Nikolaki Efendi'nin Mediha ve Selim Bey ile ilgilenmesi.

-Küçük Mediha'nın babasının hastalığına üzülmesi ve hastalığı iyileştirme çabası Selim Bey'in bilincini yitirerek ölmesi.

-Mediha'yı yanına alan Nikolaki Efendi'nin, onu Üsküdar Koleji'ne bulaşık yıkama gibi vesaire işleri yapma karşılığında okula yazdırması. Mediha'nın on yedi yaşında okuldan mezun olması.

-İlkokul öğretmenliğine başlayan Mediha'nın Erenköy'e gelerek Hoşkadem Bacı'nın evindeki bir odayı kiralaması.

-Mediha'nın, yeşil köşke taşınan Münir Doğru ile tanışması ve -Münir ile Mediha'nın hızlı bir şekilde yakınlaşmaları, Münir'in Mediha'ya mahalle tarafından neden Çaresaz denildiğini öğrenmesi, onu hasta annesi ile tanıştırması.

-Mediha'nın, Münir'in hasta annesine karşılıksız olarak ilgilenmesi onun dertlerine çare olması. Mediha'yı tanıyan Münir ile annesinin hayatlarının değişmeye başlaması.

-Mediha'nın, hikâye ve şiir yazdığını öğrenen Münir, kendinin de hikâye yazdığını söylemesi. Sanatın insanları birbirine yaklaştırması.

İKİNCİ BÖLÜM

-Mediha'nın, Münir'in bastırmak istemediği *"Cennetle Cehennem Arasında Aşk Macerası"* adlı gayrı manzum hikâyelerini bastırmak için anlaşma yapması.

-Münir'in tifoya yakalanarak hastalanması üzerine Mediha'nın Münir, iyileşene kadar okul müdüründen izin alması.

-Münir'in hastalığının uzun sürmesi. Mediha'nın, Selçuk'un önerisi ile okuldan ayrılarak yeşil köşkte İngilizce dersi vermeye başlaması ve aldığı para ile ana-oğul'a yardım etmesi.
-Mediha'nın yardımlarıyla Hukuk Fakültesini bitiren Münir'in, hakim olması. Ruhani bir bağlı ile bağlandığı Mediha'yı kaybetme korkusuna kapılıp ona imam nikâhı ile evlenmeyi önermesi.
-Mediha'nın, Münir'in evlenme teklifinin iki tarafın da özgür olmak şartıyla kabul etmesi.
-Münir'in emekli paşanın kızı Şehnaz ile tanışması ve onun güzelliğinden etkilenerek onunla resmi nikahla evlenmek istemesi.
-Münir'in, Mediha'ya, Şehnaz adlı bir kızla evleneceğini ve ona resmi nikâh yapacağını söylemesi. Mediha'nın ise bu durumu olumlu karşılaması.
-Şehnaz ile evlenecek olan Münir'in, annesinden çekinmesi. Münir'in bu durumdan dolayı Mediha'dan yardım istemesi, Mediha'nın ise Büyük Hanım'ı ikna etmesi.
-Münir'in, Şehnaz'ı babasından istemesi. Paşa'nın, bu evliliğe kızının karar vereceğini söyleyerek kızı ile Münir geziye göndermesi. Gezintide esnasında Şehnaz'ın, resmi nikâh önkoşulu ile Münir'in evlilik teklifini kabul etmesi.
-Münir ile Şehnaz'ın evlenerek Akdeniz'e balayına gitmeleri üzerine Çaresaz'ın Yıldız'daki Nikolaki Efendilere gitmesi.
-Balayından dönen Münir'in, Mediha'yı evde göremeyince telaşlanması üzerine Şehnaz'ın bu durumu kıskanması.
-Şehnaz'ın hamile kalması. Ancak hamileliğin tehlikeli olacağını öğrenilince çocuğun alınması. Şehnaz'ın bu durumdan Mediha'yı suçlaması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-İki yıl sonra tekrar hamile kalan Şehnaz'ın, Mediha'nın çocuğuna kötü bir şey yapacağını düşünmesi.
-Mediha'nın, Şehnaz'ın hamileliği esnasında her cumartesi günü Nikolaki Efendilere gitmesi, Münir'in de arkasından oraya gelmesi.
-Şehnaz'ın kıskançlıklarının artmasına büyükhanımın ortadan kalkmasının da eklenmesiyle yeşil köşkten Mediha'nın uzaklaşması.
-Münir ile Şehnaz'ın kıskançlık yüzünden aralarında kavga çıkması. Mediha'nın buna dayanamayarak evden ayrılarak Nikolaki Efendilere gitmesi.
-Münir'in, Mediha'nın peşinden Nikolaki Efendi'nin evine gelerek ona sana bin Şehnaz kurban olsun demesi, kendi başını yumruklaması ve yanlış bir evlilik yaptığını söylemesi.
-Münir'in imam nikâhını yüceltmesi ve önemli olan nikâh değil orada kurulan ruhsal bağ olduğunu vurgulaması, bu ruhsal bağ da "imam nikâhı" sayesinde kurulduğunu belirtmesi.

-Şehnaz'ın kızını dünyaya getirmesi. Mediha'nın ise Nikolaki Efendi yardımıyla aldığı eve taşınması.

-Mediha'nın, Çaresazlık etmeyerek Münir'e bir kadın gibi davranmaya başlaması. Münir'in Mediha'ya olan aşkının daha da artması.

-Münir'in resmi nikâhlı eşini boşayarak, Mediha'nın yanına taşınması ve mutlu bir hayat sürmesi.

2.3.9.5. Zaman

Varlığın anlamı zaman içinde kavranır ve varlık, zamana bağlıdır. *"Varlığın anlamı zamansızlıkta kendini ortaya koyar"* (Cücen, 2000: 67) diyen Cücen, insanın zaman içinde kendini gerçekleştirip kavradığını dile getirir. Varlığın zaman aracılığıyla mevcudiyet olarak belirlenmesi, her şeyin her var olanın doğru zamanda oluşmasını sağlar. Bu açıdan insan zamana kökten bir bağlılık gösterir ve zamanın kendisini kuşatmasını yaşam çizgisi olarak algılar. Anlatı kişilerde itibari yaşamın zamana bağlı kişileridir. Yazar, anlatıyı kurarken kişi ve olayları bir zamana bağlı olarak verir. Çünkü *"Yazarın genellikle anlatıyı zaman-sanatı olarak sınıflandırılır."* (Wellek-Waren, 1982: 292). Zamanla bilinçlenen insan, kendisiyle beraber yeni bir zaman algısını da yaratır. Varılan bu zaman algısı, sanatçının zamana yansıyan olayları bir sıra halinde vermesini zaruri kılar. 'Çaresaz' adlı romanda zaman, başkişi Mediha'nın Çaresaz'a dönüşümü ve kadınlık bilincini keşfetme sürecini kapsar. Bu süreç dâhilinde meydana gelen olaylar, tarih ve sosyal yaşama düşen izdüşümleriyle bir zamana oturtulur. Yazarın romanı beş bölüme ayırması, her bölümde zaman okunun ileriye doğru hareket etmesi, öykü zamanı ile öyküleme zamanının iç içe girmesini sağlar. Romanın öykü zamanı, Mediha'nın babası Selim Bey'in görevden alınması ile başlar. Mediha'nın babası Selim Bey, II. Abdülhamit döneminde Kilercibaşı'nın yanında iyi bir mevkide görev yapar. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi ile görevden alınan Selim Bey, romanın başlangıcı olan sosyal zamanın belirginleşmesini sağlar.

"Babası Selim Bey, Abdülhamid devrinde, Kilercibaşı'nın yanında mühim bir mevki sahibiydi. Sarayın yüksek fikirli adamlarıyla arkadaşlık ederdi. O zaman Yıldız'da oldukça büyük bir ev edinmiş ve orada Emine Hanım isimli iyi aileden güzel bir kadınla evlenmişti. Ne yazık ki, evlendiği sene Abdülhamid tahttan inmiş, sarayda bazı değişiklikler olmuş, Selim Bey'de açıkta kalmıştı. Karısı beş altı yıl sonra Mediha'yı doğurdu sonrada çok yaşamadı." (s.11).

Abdülhamit, 31 Mart olayından sonra baskılara dayanamaz ve tahttan iner. Bu olay 13 Nisan 1909 yılında meydana gelir. *"Ancak 31 Mart hadisesi dolayısıyla II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra gerek idari gerek siyasi bir takım köklü*

düzenlemelere gidilmiştir." (Yalçın vd, 2004: 50). Yapılan bu düzenlemeler sonrasında Selim Bey de işten ayrılmıştır. Selim Beyin işten ayrılması romanda sosyal zamanı göstermesi açısından önemlidir.

Ülke siyasî ve sosyal olarak büyük bir değişim yaşamakta ve bu yaşananlar toplumu derinden etkilenmektedir. Selim Bey'in evliliği "1909" yılına rastlar bu olaylar, maddi yönden onun büyük sıkıntılar yaşamasına sebep olur. Yıldız'daki büyük ev artık maddi bir sıkıntı içindedir. Nitekim Emine Hanım'ın "beş altı yıl sonra" Mediha'yı dünyaya getirdikten sonra ölmesi zamanın sıradizimsel olarak ilerlediğini gösterir. Mediha anne ve babasının 1909 yılında evlendikleri dikkate alınacak olursa takriben 1915 yılında dünyaya gelir. Dünyaya geldikten sonra kısa bir süre sonra annesi ölür. Bu yıllar, Türk halkı için zor yıllardır. I. Dünya Savaşı'nın etkileri, halkı sıkıntı içinde bırakmış, ülke buhran yaşamaktadır. Bu yıllarda babası ile birlikte yaşamaya başlayan Mediha, maddi sıkıntıları derinden yaşar.

"Bu vaziyet, Mediha'nın sekiz yaşına gelinceye kadar devam etti." (s.13).

Mediha'nın sekiz yaşına girmesi romanda öykü zamanını 1923'e ilerletir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllara rastlayan Mediha'nın çocukluğu babasının alkole başlaması ile onu yeni ve zor bir hayata iteler.

"Çocuk bu devrede on bir yaşında" (s.17).

"Mediha Kolej'i on yedi yaşında bitirdi." (s.17).

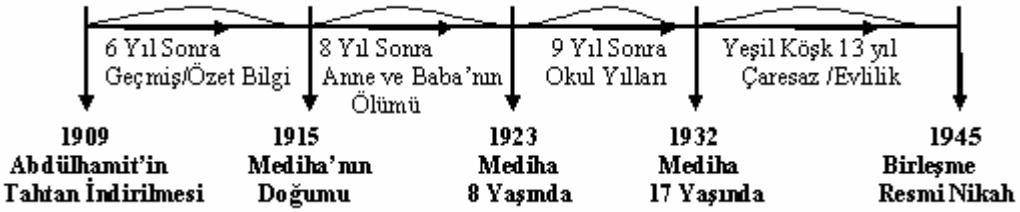
Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi romanda Mediha hızlı bir şeklide büyümekte ve olaylar da o oranda hızlanmaktadır. Zamanın bu şekilde hızlanması, Mediha'yı bir an önce genç kız haline getirme çabasının sonucudur. Romanda Mediha'nın çocukluk ve gençlik yıllarına ait önemli hususlar yukarıda belirtilen yaş zaman aralığında verilir. Bu noktadan sonra zaman durağandır ve olaylar daha derin ve yavaş yaşanır. 17 yaşından sonra okulun bitmesi ile başlayan Erenköy'deki hayat, Mediha'nın hayatının ve olayların geçtiği odak noktadır. Münir ve annesi yeşil köşkte taşındıktan sonra, Mediha'nın hayatının ve olayların geçtiği odak noktadır.

"Yeşil köşke gidip gelmeler, oranın işleriyle meşgul olmalar iki yıl kadar sürdü." (s.37).

Bu iki yıllık süre içinde ilişkilerini geliştiren Mediha ile Münir, Münir'in dört yıllık fakülteyi bitirip hâkim olması ile sıradizimsel olarak ilerler. Romanda taşınma ve birlikte hayata katılma süreci, dört yılı zaman dilimini kapsar. Yazar, zamanın sıradizimsel olarak ilerlemesini: *"Münasebetleri hiçbir zaman maddi olmamıştı, işte [o]günlerden tam dört yıl sonra Münir Hâkim oldu."* (s.38) diyerek ifade eder. Münir'in hâkim olması Mediha'nın

hayatında büyük değişimler geçirmesine neden olur. Mediha ile kısa bir süre evlenmek istediğini belirtir.

Romanda öykü zamanının bitişi Mediha'nın Şehnaz'ın kıskançlıklarına dayanamayarak yeşil köşkten ayrılarak Yıldız'daki evine taşınması ile son bulur. Mediha, babasının 1909 yılında işten ayrılmasından sonra altı yıl sonra 1915 yılında dünyaya gelir. Romanda geçen zamanı hesapladığımız Mediha romanın sonunda yirmi dokuz veya otuz yaşındadır. Bu yılar 1944-1945 yılları arasını kapsar. Bu yönüyle öykü zamanı yaklaşık olarak otuz atı yıldır. Romanda öykü zamanı aşağıdaki tablodaki gibi sıradizimsel bir sıra takip eder.



Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere vaka zamanı Mediha'nın yaşamına bağlı olarak sıradizimsel olarak ilerler.

Romanda bireysel zamanda da sık sık ele alınır. Özellikle Mediha'nın çocukluk yıllarına denk gelen bu zaman dilimlerinde derinlik kazanır. Roman ve olaylar durağanlaşır. Yazar böylece zaman ve olayların karakterlerin psikolojilerine göre derinlik kazandığını vurgular.

Romanda öyküleme zamanı, romanın ilk sayfalarında görülür. Anlatıcı hal zamanında Mediha ile ilgili okuyucuya tanıtıcı bilgiler verir. Bu kısımlarda öykü zamanı geniş zaman kurgulanır. Öyküleme zamanında olayların bittiğini varsayacak olursak öyküleme zamanı 1945'tir.

2.3.9.6. Mekân

2.3.9.6.1. Çevresel Mekânlar

Romanda kullanılan çevresel mekânlar, Mediha'nın çocukluğunun geçtiği Yıldız civarı, öğretmenlik yaptığı Erenköy, Ihlamur, Çamlıca gibi yerlerdir. Kahramanlar bu mekânlar arasında devamlı hareket halindedirler ve bu mekânlar üzerinde kişisel maceralarını tamamlar.

2.3.9.6.2. Olgusal Mekânlar

'Çaresaz' adlı romanda olgusal mekânların başında yeşil köşkün içi ve bahçesi, Çamlıca'nın halka açık güzel yerleri, Yıldız'daki apartman, Erzurumlu tüccarların evi gibi yerlerdir. Bu mekânlarda kahramanlar mekânlarla ruhsal bir bağ kurar. Zira mekân, insan

ruhunun dışa yansımasını sağlayan bir aynadır. Kişi bu aynada kahramanın iç dünyasını görür.

2.3.9.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

İnsan, dünyaya anlam kazandıran tek bilinçli canlıdır. Dünya ise insanın hayatta iken oturduğu everensel yuvadır. Dünyanın insanla anlam bulması insanın içinde barındığı mekânı kendine dönüştürmesi sonucunda olur. İnsan, *"kendisini çevreleyen sonsuz ufkuyla dünyanın gerçekliğini"* (Uygur, 1972: 18) yeniden anlamlandırır. Romanda mekâna yansıyan insan bilinç ve ruhu, mekânın yutan dar-kapalı ve labirent bir özelliğe dönüşmesine neden olur. Kahramanların ruh ve değerlerini yutan dar-kapalı mekânlar içinden çıkılmaz bir evrene dönüşür. 'Çaresaz' romanında bu mekânların başında Selim Bey'in Yıldız'daki evi, Münir'in sahibi olduğu köşk gelir. Romanın başında dar-kapalı bir mekân arz eden Yıldız'daki geniş ev, Selim Bey'in psikolojik ve sosyolojik durumuna göre labirentleşir. Selim Bey'in Abdülhamit'in tahttan indirilmesi ile işinden ayrılması, güzel ve geniş evin kapalı-dar bir yapıya dönüşmesine sebep olur. Özellikle Emine Hanım'ın ölmesiyle ev, sıcaklığını yitirir. Evin sıcaklığını yitirmesi, Selim Bey'in bireysel ve toplumsal kimliğini tahrip ederek onu anlamsızlaştırır. Zira insanın kurduğu ve anlamlandırdığı mekânlar onun "*toplum ve mekâna uyum yeteneğini"* (Öncü–Weylend, 2000: 107) güçlendirir. Ancak Selim Bey'in değişen hayatı onun mekânla olumlu ilişki kurmasını engeller. Dışarıdan içeriye doğru çekilen Selim Bey, artık kuşatılmış bir mekânın içinde bunalım ve acılarıyla iç içedir.

" O günden sonra umumiyetle evin masrafını Nikolaki Efendi yapıyordu. Madam da gündüzleri geliyor, artık yatağa düştüğü için bütün feryatlarına rağmen Selim Bey'e rakı vermiyordu. Bütün bunlara karşılık, Selim Bey evini eşyasını Nikolaki Efendi'ye terk eden bir senet yazdı. Akşamları Madam Nikolaki evine döndüğü zaman, Selim Bey'in yanında mesul bir insan olarak sekiz yaşındaki Mediha kalıyordu. Geceleri bütün yük bu çocuğun üstündeydi. Babası uyumuyor, Mediha'yı ayakta tutuyor, o da babasına bir küçük ana şefkatiyle bakıyordu." (s.16).

En güzel günlerin anılarını sürerek acının ve yükün barınağı olan ev, Mediha'nın çocukluğunun acı içinde geçmesine sebep olur. Babasının hastalığı evin bütün güzelliklerini siler. Burada Selim Bey'in hastalığı mekânı kapalı yutucu bir mekâna dönüştürür. Mediha'nın yalnızlığı ve kimsesizliği babası ile bu evde her yalnız kaldığında derinleşir. Ağırlaşan yaşam, Mediha'yı erken yaşta olgunlaştırır. Artık Mediha, ev ve babasının annesidir. Evin sorumluluğu ve babasına gösterdiği ilgi mekânın insana yeni bir kimlik kazanmasına neden olur. Çekilen sıkıntılar sonrasında Selim Bey'in de ölmesi evin anılarda çaresizlik ve hastalığın barınağı olarak anılmasına sebep olur.

Romanda diğer bir kapalı mekân "yeşil köşk"tür. Romanın başında geniş ve sıcak olan bu mekân, Münir'in Şehnaz ile evlenmesi ile dar-kapalı bir ortama dönüşür. Şehnaz'ın kıskançlığı, yeşil köşkün anlam yitimine uğramasına sebep olur. Huzursuzluğun mekânına dönüşen bu yer, Mediha için uzaklaşılması gereken bir yere dönüşür.

"Oda kapısından çıkarken Şehnaz arkasından gidiyor, merdiven başında bağırarak konuşuyor:

—Yine onun odasına, değil mi?

—Evet, sade rahatı orada buluyor, başımı dinliyorum.

Bu aralık Mediha sofadaki gürültüyü duymuş, odasından fırlamış, merdiven başındaki sözleri işitmişti. Yukarı seslendi:

—Şehnaz nafile telâş ediyorsun. Ben on gün sonra buradan gidiyorum. Sen doğumunda yanında bulunacak birini bul." (s. 98).

Şehnaz'ın mekâna sinen huzursuz ruhu, Mediha'nın oradan ayrılmasına neden olur. Şehnaz'ın bağırtılarıyla daralan yeşil köşk, sevgi, huzur ve mutluluğun mekânı olmaktan çıkarak uzaklaşılması gereken bir kimliğe bürünür ve eski içtenliğini yitirir. Eve anlam kazandıran Büyükhanım'ında ölmesi köşkü tamamen dar-kapalı bir yapıya dönüştürür.

"Münir ben artık eve dönemem." (s. 100) diyen Mediha, Yeşil köşkün artık onun için anlam taşımadığını, orada yaşamanın imkânsız olduğu nu ifade eder. Sınırlayıcı özelliği ile yeşil köşk, karanlık bir köşke dönüşür.

2.3.9.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Anlatı kişilerin psikolojik olarak kendilerini huzurlu ve mutlu hissettikleri açık-geniş mekânlar, insana dünyayı anlamlı kılma olanağı verir. Düş ve güzel anıların barınağı olan bu mekânlar, *"ülküsel bilincin evidir."* (Lawrence, 2004: 35). İnsan bu mekânlar sayesinde kendi özgürlüğünü kavrar. Romanda Hoşkadem Bacı'nın evi, Erenköy ve civarı, Çamlıca, Ihlamur ve "yeşil köşkte" geçen ilk yıllar mekânın açık ve geniş bir atmosfere sahip olduğu yerlerdir. Romanda Erenköy geniş bir mekândır. Mediha'nın okuldan mezun olduktan sonra öğretmenlik yapmak için geldiği bu mahalle, ona dünyaya ve etrafına dönüşme fırsatı sunar. Mediha burada *"insanın başkalarıyla bir tür işbirliği kurmaksızın yaşamayacağını"* (Fromm, 1997: 33) kavrar ve kendini etrafındaki insanlara adar. Nitekim mekânla sıkı bir bağı olan insan, Mediha'ya sıcak yüzünü gösterir. Mediha da buna olumlu karşılık vererek mekânı kendi için anlamlı hale getirir. Zira Mediha, Çaresaz olarak burada yeni bir kimlik ve rol üstlenir.

"Tanıdıkları hatırlı insanlar vasıtasıyla onu Erenköy'de bir ilkokula öğretmen olarak tayin ettirdiler ve Hoşkadem Bacı'nın bir odasını kiraladılar. Odadaki eşyaları ve kitapları da Nikolakiler ona hediye etmişti.

Aynı yıl Nikolakiler Yıldız'daki evi satarak İstanbul'dan ayrıldıkları zaman Mediha yapayalnız kalmıştı. İşte o zaman burada çalışırken içindeki "dertlilere deva, hastalara şifa" insiyakı arttı. Size başta söz ettiğimiz Mediha bu devirde komşuları tarafından Çaresaz ismini alacak kadar etrafıyla meşgul olamaya başladı."(s. 17-18).

Mediha'nın içten dışarıya doğru açılması, açık geniş mekânların kişiye sağladığı psikolojik huzurun göstergesidir. Etrafı ile olumlu ilişkiler kuran Mediha, Erenköy'ü kendi içtenlik mekânı haline getirir. Hoşkadem Bacı'nın tek odasında yaşamasına rağmen, orası onun için mekânsal anlamda bir sığınağa dönüşür. Tek odada kendilik değerlerini mekâna yansıtan Mediha, büyük bir ruhsal gelişim yaşar. Zira yeni bir başlangıç olarak seçilen Erenköy ve Hoşkadem Bacı'nın evi, *"insan ruhunun çözümleme aracı olarak ele alınır."* (Bachelard, 1996: 28). Hoşkadem Bacı'nın evinde etrafında yaşayan insanları fark eden Mediha, özgür iradesi ile mahalleyi kendine dönüştürür. Mahalledeki herkes ona saygı duyar. Bu yönüyle Erenköy ve Hoşkadem Bacı'nın evi açık-geniş ve huzur dolu mekândır.

Yeşil köşk romanın başında açık ve geniş bir mekândır. Zira Mediha, Münir ile bu evde tanışır.

"Yine elleriyle Karacan'ın başını okşarken, gözleri yeşil köşke döndü. Bahçesinden bir ayak sesi geliyordu. Biraz sonra bahçenin kapısı açıldı. Çamların ortasından bir adamın çıktığı gördü." (s.20).

Yeşil renk insana huzur verir. Köşkün yeşil renkle bir bütün olarak ele alınması mekâna *"serin ve sakinleştirici bir etki"* (Karat, 2001: 109) verir. Mediha bu etki ile dışa doğru açılır ve Münir'in dünyasına girer. Yeşil köşkün bahçe kapısının açılması, simgesel anlamda Mediha ile Münir'in gönül kapılarını birbirine açılmasını imler. "Bahçe" gönül bahçesi, kapı ise gönül kapısıdır. Kapının açılması sembolik olarak duygusal bir paylaşımın yaşanacağına vurgular. Zira açılan bu kapı Mediha'yı yeşil köşkün içine taşır.

"El ele, iki çocuk gibi köşke girdiler. Tahta merdivenlerden çıkarak ikinci katta bir odada bir kanepede yatan kadının yanına gittiler…

Köşkten el ele çıktılar. Mediha'yı Münir evine kadar geçirdi." (s.24).

Tutkulu bir aşk ve arkadaşlığın mekânı olan yeşil köşk, Mediha'nın ikinci sığınağı olur. Münir'in tifoya yakalanmasından sonra Mediha köşke yerleşir ve kendinin bir odası olur. Mekânın olumlu havası Münir ve Mediha'nın imam nikâhı kıydırarak evlenmeleri ile yuvaya dönüşür. Bu yuvada Münir'in annesi Neyyire Hanım, Münir ve Mediha mutlu bir şekilde hayatlarını sürer. Eğer bir mekân yuvaya dönüşürse orası *"kanatlı yaşamın gizlenme yeri"* (Bachelard, 1996: 114) olur. Ancak yeşil köşkün büyüsü Şehnaz'ın gelmesi ile

karanlık, sıkıcı bir atmosfere dönüşür. Mediha'nın aydınlık bir gelecek için tasarladığı mekân, Şehnaz'ın kıskançlığı yüzünden kararır ve yaşanmaz hale gelir.

Romanda bir diğer açık-geniş mekân, Çamlıca'dır. Çamlıca mutluluğun paylaşıldığı bir içtenlik mekânıdır. Münir, Çaresaz ile evlendikten sonra onu Çamlıca'ya götürür. Orada mekânın insanı özgürleştirici özelliği vurgulanır. Oraya gelenler bu bahçede mutluluk şarkıları söyler

"Sazlar çalınır Çamlıca'nın bahçelerinde
Bülbül sesi var şarkıların nağmelerinde
Bir taze bahar şenliği var," (s.46-47).

Çamlıca'nın mekânsal düzleminde genişliği dile getiren bu şarkı, kahramanların mekâna yansıyan psikolojilerinin sese dönüşmüş halidir. Sazların çalındığı, bülbüllerin seslerinin eksik olmadığı Çamlıca, kahramanlara huzur verir.

Çamlıca açık-geniş mekân olarak Münir'in cinsel aşkı, Şehnaz ile bütünleşmesini de sağlar.

"*Büyük Çamlıca'ya doğru yürüdüler. Araba da arkalarından geliyordu. Tepeye yakın yerdeki bir söğüt ağacını işaret ederek Münir dedi ki:*

—Haydi, şu ağacın altına gidelim araba da yolda bizi beklesin.

Yavaş yavaş sırta yükseldiler. Ağacın altına gelince yan yana oturdular. Münir'in etrafını gözleriyle tarayıp da kimse olmadığını görünce Şehnaz'ın göğsünden arkaya iterek akasyanın yeşil gölgesi altında uzattı. Kolları kızın boynunda dudak dudağa öpüşürken Münir gece gördüğü cennet rüyasının tekrar başladığını hissediyordu." (s.68).

Düşlerin mekânı olan Çamlıca, roman kişilerine ruhsal açıdan huzur verir. Düşü ve mutluluğu simgeleyen Çamlıca, varlığa kendi olma fırsatını verir. Münir de Şehnaz'ı ilk defa kollarına burada alarak rüyaya dalar.

Sonuç olarak romanda açık-geniş mekânlar roman kişilerine huzur vererek onların kendilerini gerçekleştirmesine yardımcı olan oturma yerleridir. Mediha, Münir ve Şehnaz bu mekânlar vasıtasıyla bireysel özgürlükleri mekânla bütünleşir.

2.3.9.7. Şahıs Kadrosu

2.3.9.7.1. Başkişi

'Çaresaz' adlı roman *"bir "karakter romanı"* (Özgül, 2002: 14) olmasından dolayı olaylara yön veren merkez kişi Mediha'dır. *"Bu tür romanlarda pek az aksiyon vardır, ancak aksiyon ayrıntıları ve bu ayrıntılara kahramanların gösterdikleri tepki romanın esasını oluşturur."* (Boynukara, 2002: 185) Mediha, tematik güç olarak, kendi kişisel macerasıyla romanın genel dokusunu oluşturur.

Romanın başkişisi Mediha, II. Abdülhamit devrinde Kilercibaşı'nın yanında iyi bir mevki sahibi olan Selim Bey ve Emine Hanım'ın kızları olarak dünyaya gelir. Annesini doğduktan altı ay sonra kaybeden Mediha, babasının işten uzaklaştırılması üzerine kötü bir çocukluk geçirir. Selim Bey'in eşini kaybetmesi, bütün ilgisini Mediha'ya çevirmesine neden olur. Ancak eşini ve işini kaybetmesinin verdiği bunalım ile alkole başlar. Babasının açıklarının unutmak için seçtiği bu yol, Mediha'nın erken yaşta olgunlaşmasına neden olur. Alkol batağına düşen Selim Bey, hastalanır ve onun bakımı ile küçük Mediha ilgilenir. Küçük yaşta olmasına rağmen bir melek edasıyla babasının çektiği dertleri dindirmeye çalışan, kahraman, babasının bilincinde anne imgesine dönüşür.

"Babası uyumuyor, Mediha'yı ayakta tutuyor, oda babasına küçük bir ana şefkatiyle bakıyordu.

Bu zan [ile] koynuna giriyor, kollarını babasının boynuna sarıyor, ona ninni söylüyordu. Çocuğun güzel ve merhamet dolu sesi onu biraz teskin ediyordu. Selim Bey, "Mediha ana, Mediha ana" diye diye nihayet uykuya dalıyordu." (s.16).

Mediha'nın küçük yaşta üstlendiği anne rolü, onun hayatı boyunca insanlara bir anne şefkatiyle bakmasına neden olur.*"Çocuklukta yaşananlar kaybolmaz. Eğer olumluysalar, bireyin insan ilişkileri, çalışma ve mutluluk için olan üretkenliği, bozulmadan olgunluğa erişir."* (Wolff, 2004: 15). Onun çocukken babasıyla yaşadıkları, ileriki yaşantısında insanları iyileştirmeye kendisini adamasına neden olur.

Mediha'nın herkesin yardımana çare olan kişiliği, babasını iyileştirmeye büyük çaba harcasa da bunu başaramaz. Mediha'nın çektiği sıkıntıları fark eden komşuları Nikolaki Efendi, onu evden alarak yatılı olan Üsküdar Koleji'ne verir. Mediha burada bulaşık vs. gibi işleri görmek karşılığı ile parasız okur. Maddi yönden çok sıkıntılı günler yaşayan Mediha, on bir yaşında babasını kaybeder. Artık hayatta tek başınadır. Onun kimsesizliği, bütün hayatı boyunca onu derinden etkiler. Nitekim o hayatını kimsesiz, fakir ve hastalara adayan birine dönüşür.

Mediha on yedi yaşında koleji bitirerek Erenköy'de bir ilkokul öğretmeni olur ve Hoşkadem Bacı'nın evinin bir odasını kiralar. Bu dönem Mediha için yeni bir başlangıçtır. Mediha var gücüyle mahallenin sorunları ile ilgilenir. Mahalledeki insanlar ve okuldaki öğrenciler onu bir anne olarak görürler. Mahallede yaptığı fedakârlıklar onun Çaresaz olarak anılmasına neden olur. Genç kız bu rolünden sıyrılarak, çare bulan, çare olan kişiliğe dönüşen Mediha artık toplum için yaşamaktadır.

"Asıl adı Mediha'ydı fakat karakteri, belki de hayatını etrafına vakfetmesi dolayısıyla bütün mahalle ondan "Çaresaz" diye bahsederdi…

Erkek-kadın bütün mahalleliler ona selam verir, onu görünce yüzlerinde bir muhabbet havası eserdi. Ne kadınlarda bir kıskançlık ne de erkeklerde bir ihtiras sezilirdi." (s.9).

Mediha'nın cinsiyetinden arınarak *"sembol derecesinde yüksek"* (Karaalioğlu, 1969: 13) bir kadına dönüşmesi, Çaresaz olarak anılmasına sebep olur. Mediha, Çaresaz olarak anılmaya başlaması ile yeni bir kimlik kazanır.

Mediha'nın hasta, ihtiyar ve küçüklerle alakadar olması, kendi "ben"inin ihmal edildiğini de gösterir. Başkaları için yaşayan Çaresaz hastalara şifa, kalplere huzur veren bir simge olur. Münir'i, yakından tanımak istemesinin nedeni de annesinin hasta olmasıdır.

Mediha kültürlü bir kadındır. Etrafındaki insanlarla ilgilendikten sonra boş zamanlarında hikâyeler de yazar. Sanatsal bir ruha sahiptir. Bu hikâyeleri daha sonra bastırır. Mediha'nın fedakâr kişiliği onu her zaman yardım etmeye, dertleri olanlara çare olmayı ister. Münir hastalandıktan sonra da annesi ve Münir'e maddi manevi destek olur. Hatta bu yüzden öğretmenlikten dahi ayrılır. İnsani duyguların ötelendiği, herkesin kendini düşündüğü bir çağda Mediha'nın bu şekilde yardıma koşması yadırganacak bir davranıştır. Ancak yazar, Mediha'nın kimliğinde kadınları bir anne, dost ve ruh arkadaşı olarak yüceltilir. "*Toplumun nabzını kendi nabzında duyan yazar"* (Tuncer, 1954: 116) toplumsal açıdan ihtiyacımız olan ideal bireyi yaratır. Mediha kadınlık kimliğini bastırarak ideal bir insan olarak kendini insanlığın hizmetine adar. Bu durum Münir'in onu imam nikâhlı eşi olmasını istediğini dahi baskı altına alır. Mediha Münir ve annesinin mutluluğu için imam nikâhını kabul eder. Ancak bu evlilikte her iki tarafın özgür olmasını şart koşar. Bu durum Mediha'nın bir kadın olarak eşler arasında özgürlüğü önemsediğini gösterir. Amaç Mediha'nın kötü kadın olarak anılmasını başka bir erkekle evlenmesini engellemek içindir. Mediha, kadın kimliğini iyilik ve yardımseverlik duygusu altında bastırarak kendini idealize eder. Nitekim Münir'in maddi ve manevi, ruh arkadaşı olarak hayatına devam eder. Münir ve annesine iyi bir hayat sunmak için İngilizce dersleri dahi verir. Öyle ki Münir Şehnaz ile evleneceği ve ona resmi nikâh yapacağını söylediği halde onun mutlu olması için elinden geleni yapar.

Romanda Mediha, idealize edilmiş, kendini topluma adamış bir kadındır. Aşkını ve arzularını bilinçaltına bastırarak kendini insanlara vakfetmiş sembol kadındır.

2.3.9.7.2. Norm Karakterler

Başkişinin kişisel macerasını tamamlamasına yardımcı olan norm karakterler, *"başkişi/ Birinci ses'i tanımlayan"* (Deveci, 2005: 234) kişilerdir. Bu bağlamda 'Çaresaz' adlı anlatıda Münir Doğru, Nikolaki Efendi, Selim Bey, Nevriyye Hanım ve Sami Selçuk norm karakterdir.

Romanda Münir Doğru'dur bir norm karakter. Münir, hukuk fakültesinde okumaya başladığı yıllarda Mediha'nın oturduğu evin karşısındaki yeşil köşke taşınır.

"Uzun boylu, ince bir genç. Biraz dişlek, kara bıyıklı.. Açık başının gür saçları itina ile taranmış üstü başı temiz ve ütülü. Kunduraları yeni boyanmış elleri ceplerinde…" (s.20).

Fiziki görüntü olarak yakışıklı olan Münir, içinin saflığı dışına yansıyan biridir. Yeşil köşkün sahibidir. Hasta annesiyle birlikte yaşayan Münir, maddi yönden fazla geliri olmayan biridir. Mediha'yı görür görmez ona tutkulu bir şekilde bağlanır ve onu hemen annesiyle tanıştırır. Mediha'nın Nevriyye Hanım'ı görmesi kendisini hasta ve kimsesiz insanlara adayan kadını Münir ile daha yaklaştırır. Münir de bu zaafı kullanmaktan geri duramaz.

Münir, zeki duygusal ve iyi bir insan olarak çizilir. Mediha'ya duyduğu sevgi karşı cinse duyulan ilgiden uzak dost, arkadaş ruh birlikteliği kurma çabasıdır. Nitekim o da sanatçı bir ruha sahiptir. Mediha gibi o da gayrı manzum hikâyeler yazar. Yazdığı hikâyeleri Mediha ile paylaşan Münir, Mediha'ya içten bir duyguyla bağlanır.

"—Affedin. Bu akşam dizinizin dibinde oturup sükûn bulmak istiyorum. Cennet kızı Çaresaz…

Çaresaz onu kovamazdı. Duvardaki lambayı yaktı, koltuğuna oturdu. Münir'e de sandalyeyi gösterdi. Fakat o yere çökerek başını kızın dizine dayadı." (s.30).

Münir'in içten bir duygu ile Mediha'nın peşinden gitmesi, Mediha'nın bir kadın olarak yavaş yavaş uyanmasını sağlar. "Duvardaki lambayı yaktı" ibaresi sembolik bir göndergedir. Lamba Mediha'nın bilincidir. Bilincin yanması, uyanmak ve farkına varmak anlamına gelir. Münir, Mediha'nın sönük olan kadınlık bilincinin uyanmasını sağlar. Anlatıcı, bu durumu lamba sembolü ile ifade eder. Aynı zamanda Münir, Mediha'ya cennet kızı diyerek onun saf ve temiz kişiliğini kutsal bir gönderge ile yüceltir. "Cennet Kızı" ibaresi, huri, melek anlamına gelecek şekilde kullanılır. Böylece Münir, Mediha'nın safiyetini ve temizliği vurgulamış olur.

Münir, aynı zamanda sanatsal bir kişiliğe sahiptir. Yazdığı "Cennetle Cehennem Arasında Bir Aşk" hikâyesi onun kişiliğinin dışa yansımasıdır. Hâkim olduktan sonra kendini cinsel yönden tatmin edecek bir kadın arayan Münir, imam nikâhlı eşi Mediha'yı resmi nikâhlı eşi Şehnaz ile karşı karşıya getirir.

Münir Doğru'nun ruh arkadaşı gördüğü ve elinden kaçırmamak için imam nikâhı ile evlendiği Mediha, ona mutluluk veren bir sığınaktır. Bunun karşısında ise Münir'in cinsel arzularını kamçılayan Şehnaz ve ona kıydığı resmi nikâh vardır. Romanda Münir'in imam

nikâhlı eşi Mediha cenneti, resmi nikâhlı eşi Şehnaz ise cehennemi simgeler. Bu her iki kadında Münir'in aşkının nesneleridir. Münir, Mediha'ya ruhsal bir bağ ile bağlıdır. Ondan ayrılması, uzaklaşması ölüm anlamına gelir. Diğer taraftan Şehnaz güzelliğin ve cinselliğim karşı konulmaz simgesidir. Münir ise arafta kalan bir kocadır.

Romanda imam nikâhlı eşi Mediha ile resmi nikahlı eşi Şehnaz arasında sıkışı kalan Hâkim Münir, Şehnaz'ın aşırı kıskançlığından ötürü, Mediha'ya sığınır. Mediha'nın peşinden Yıldız'a gelen ve ondan asla ayrılmayacağını söyleyen Münir aslında yazdığı "Cennetle Cehennem Arasında Bir Aşk" hikâyesinin kahramanıdır. Münir romanda cenneti seçerek imam nikâhlı eşe döner. Münir'in Mediha'ya dönmesi, imam nikâhı ile resmi arasına sıkışan bireyin sevgi, saygı ve özgürlük olarak niteleyen imam nikâhı seçmesi ile farklı bir boyut kazanır. Yazar, Münir 'in kişilinde toplumsal bir sorun olan imam nikâhı ile resmi nikâh olgularını eleştirir ve aslolanın sevgi ve saygı bağı olduğunu vurgular. Romanda imam nikâhı, Mediha'nın kimliğinde ve kişiliğinde yüceltilir. Çünkü Münir, Mediha olamadan yaşayamaz.

"-Ben sensiz olamam, ben sensiz olamam. O doğuruncaya kadar sabrederim, fakat ondan sonra ondan ayrılacağım, diyordu." (s.100).

Münir'in trajik aşk hikâyesi, Mediha'nın onu tekrar istemesi ile kadın-erkek eşitliğini ortaya koyar. Kadının cinsel özgürlüğü; Münir'in Mediha'ya kıydığı imam nikâhı ile tekrardan ele alınır. Bu düzlemde aktif olan kadının erkeğini seçebilmesi onu istemesi Münir'in yeni bir hayata başlamasına neden olur. Romanda Münir, Mediha'dan sonra en fazla derinliğe sahip olan kişidir. Mediha'nın kendini gerçekleştirmesine olanak sağlayan, Münir, cinsel özgürlüğün ve kadınlık bilincinin oluşmasına yardımcı olur.

Romanda Münir gibi hukukçu birinin imam nikâhı ve resmi nikâhlı olmak üzere iki kadınla evli olması şaşırtıcıdır. İmam nikâhına sığınarak ruhsal olarak bağlandığı kadını elinde tutma bir hukukçunun mesleki ve toplumsak kimliği ile çelişir.

Nikolaki Efendi, Rum asıllı iyi bir insandır. Mediha'nın çocukluk yıllarından beri tanıdığı bu adam, yardımsever insani yönleri gelişmiş duyarlı bir bireydir. Anlatıcı Nikolaki Efendi'yi romanın başlarında olumsuz bir karakter olarak çizer. Selim Bey, karısı öldükten sonra kendini yalnız hisseder ve Nikolaki Efendi ile samimiyeti arttırarak alkole başlar. Selim Bey'in alkol almaya başlamasına neden olan Nikolaki Efendi, bu sahneden sonra olumlu bir karaktere dönüşür. Selim Bey'in hastalığı, evi ve kızıyla yakından ilgilenen Nikolaki Efendi, artık Mediha'nın kendini gerçekleştirmesine hizmet eder. Mediha'nın Üsküdar Koleji'ne (Üsküdar Amerikan Kız Lisesi, 1876 yılında Amerikan Board Heyeti tarafından kurulmuştur.) başlamasını sağlar. Okul bittikten sonra Mediha'nın Erenköy'de

bir ilkokula tayininin çıkmasına dahi yardımcı olan Nikolaki Efendi, romanın sonunda tekrardan yardımcı güç olarak belirir. Mediha'nın Münir'i resmi nikâhlı eşi ile kavga etmesinden sonra yine ona hemen kucak açarak başkişiyi korur ve kollar.

"Nikolaki hakiki bir hâmî, bir amca vaziyetini almıştı. Âdeta babasının ruhunun vekili gibiydi. Mediha'nın arkasını okşayarak sordu:" (s.101).

Baba şefkati ile Mediha'nın her zaman zor günlerinde yanında olan Rum asıllı Nikolaki Efendi, gerek tespitler, gerekse olaylara karşı tavrı ile Mediha'nın benimsediği değerleri yücelten bir karakterdir. Onun bir baba gibi Mediha'yı sahiplenmesi, bireysel anlamda kendini gerçekleştirdiğini gösterir. Ruhun derinliklerinde Mediha'ya karşı duyduğu koruma hissi, Nikolaki Efendi'nin ideal bir kimliğe dönüşmesini sağlar. Yazar, Rum asıllı Nikolaki Efendi'yi insani değerler açısından yücelterek hangi ırk ve dinden olursa olsun özünde bütün insanların iyi olduğunu vurgular.

Romanda Münir'in annesi, Selim Bey ve Sami Selçuk başkişinin benimsediği değerleri savunur. Münir'in annesi Neyyire Hanım sıcak, cana yakın bir kadındır ve Mediha'yı kendi kızı gibi sever. Oğlu Münir'in Hâkim olduktan sonra Mediha ile evlenmesini ister. Neyyire Hanım'a göre Mediha hastalıklara şifa, kalplere huzur verir. Oğlu Münir'in Mediha'nın üzerine resmi nikâhla Şehnaz'ı getirmesini istemez. Münir annesinden çekindiği için bu durumu Mediha'ya söyletir. Neyyire Hanım, Mediha'ya gönülden bağlıdır. Onun yanında olmadığı vakitlerde asabileşir ve her zaman yanında görmek ister. Roman sonuna doğru ölen Neyyire Hanım sıradanlaşan yaşamın da bozulmasına neden olur. Zira Mediha yeşil köşkte bütün acı ve sıkıntılara büyükhanım için katlanmaktadır. Mediha ve Münir için Neyyire Hanım ortak bir noktadır. Onun ölümü ile evdeki huzur ortamı iyice bozulur ve Mediha, Yıldız'daki eve taşınmak zorunda kalır.

"—Allah'a şükür, artık Çaresaz'ımızı kimse elimizden alamaz, dedi.

Münir, Mediha'nın iki yanağından öptükten sonra, annesinin boynuna sarıldı.

—Anneciğim, Çaresaz'ı buraya bağlayan nikâhtan fazla sensin. Allah seni başımızdan eksik etmesin." (s.45).

Romanda Sami Selçuk da norm bir karakterdir. Mediha ve Münir'in her zaman yanında olan Sami Selçuk, hukuk son sınıfta okuyan yardımsever ve akıllı bir gençtir.

"Önce okuldan iki haftalık izin aldı, sonra Sami Selçuk'u buldu. Sesiz ve iyiliksever bir gence benziyordu." (s. 35-36).

Sami Selçuk, Mediha'nın maddi yönden güçlenmesi için ona İngilizce ders vermesini salık veren bu yönde ona yardımcı olan bir karakterdir. Ayrıca Mediha ve Münir'in de evlenmesine sebep olur.

"Aynı zamanda adliyede kendisine bir mevki edinmiş olan Sami Selçuk ona bir gün sordu:

—Niçin Çaresaz'ı nikâh etmiyorsun? Sana yaptığı fedakârlığın ve kendi şahsının kıymeti buna layık değil mi?

—Bizim nikâhımızı ruhlarımız kıydı ondan artık ayrılamam fakat ben başka aşka tutulursam… (s.38).

Sami Selçuk ve Münir'in iki hukukçu olmasına rağmen evlilik konusundaki tutumları çok ilginçtir. Sami Selçuk, Hâkim Münir'in imam nikâhı ile evlenmesine hiçbir müdahale de bulunmaz. Dönemin aydınlarının evlilik konusunda imam nikâhına bakışları, kadın erkek eşitliği ve seçebilme özgürlüğü etrafında yoğunlaşır. Sami Selçuk romanda bu yönüyle kadın ve erkek kahramanın birleşmesine yardımcı olan aydın bir kişidir.

Mediha'nın babası olan Selim Bey de norm bir karakterdir. Mediha'ya güzel bir çocukluk yaşatmasa da onun olumlu bir kimlik kurmasını sağlar.

2.3.9.7.3. Kart Karakterler

'Çaresaz' adlı romanda kart karakterler oldukça sınırlıdır. Romanda en önemli kart karakter Şehnaz'dır. Şehnaz, Münir'in Erzurumlu tüccarların evinde görür görmez âşık olduğu kadındır. Şehnaz romanın başında olumlu, sıcak, samimi ve güzel bir kadın iken, Münir'in imam nikâhlı eşi Mediha'ya karşı duyduğu ilgiden dolayı kıskançlık yaşar. Şehnaz'ın kıskançlığı yeşil köşkün sükûnet ve huzur dolu ortamını bozarak orayı yaşanılması zor bir sosyal ortama dönüştürür.

Şehnaz'ın bedensel güzelliği, etrafındaki insanları kendine çekecek ve esir edecek derecededir. Emekli bir paşanın kızı olan Şehnaz, aşkın cinsel yönünü simgeler.

"Müzik durdu. Münir onu ev sahibi hanımın yanına götürdükten sonra, Hatice ile beraber ona kokteyl ve meze ikram etti. Münir'in iştahlı ve ihtiraslı anlarındaki yüzü, dişleri meydanda, kadına yiyecek gibi bakıyor. Güzel, körpe. Aman Allah!" (s.53).

Güzelliği ve dişiliği ile etrafındaki insanların ruhlarında şeyh ve arzu uyandıran Şehnaz, Münir'in bilinçaltında da bastırdığı cinsel duyguların açığa çıkmasına sebep olur. Kadının erkeği kendine davet etmesi, cinsel kimliğin ve rollerin kişinin hayatını ne kadar çok etkilediğini gösterir. *"Cinsiyet normlarını"* (Butler, 2007: 18) yıkıcı bir kimlik olarak olumsuz ötekine dönüştüren Şehnaz, güzelliğiyle, Münir'i cinsel aşkının uyanmasına neden olur. Mediha'nın cennetleşen yüzü, Şehnaz'ın aşk ve cinsellik kokan bedeninde yeni bir yaşamın kaplıları aralanır. Münir bu kapıdan imam nikâhlı eşini, öteleyerek geçer. Şehnaz'ın, Münir'in Mediha ile imam nikâhlı olduğu bildiği halde onunla evlenmesi tiranlaşan ve insani değerlere ötekileşen yüzünü ortaya koyar. Şehnaz bu yönüyle kendi mutluluğunu düşünen bencil bir kadındır. Kendi mutluluğu için resmi nikâh şartıyla bir

başka kadın ile evli olan erkekle evlenmekten çekinmez. Nitekim Şehnaz'ın kalbi parçalayan güzelliği Münir'in ruhsal sevgi /aşk ve cinsel aşk arasında bir seçim yapmasına sebep olur.

"Bu kıza mutlak, mutlak sahip olmak istiyor fakat… Ya Çaresaz! Hâkim'in kalbi ikiye ayrılmış gibiydi. Bir tarafı sakin, huzur içinde. Öteki taraf çırpınıyor, çırpınıyordu." (s.61).

Huzur ve sessizliğin mekânı olan Mediha, Münir için ruh dostudur. Ancak Şehnaz, aşkın yıkıcı, insanı parçalayan nesnesidir. Münir, aşkın cinsellikle birleşen bu yüzüne ancak resmi nikâhla sahip olacağının da farkındadır.

Şehnaz, resmi nikâhın kişisel görüntüsünü simgeler. Yazar, Şehnaz'ın kendini düşünen çıkarcı kadın anlayışını eleştirir. Bu eleştiri, Şehnaz'ın resmi nikâh avantajını kullanarak Münir'i kendine bağlayıp Mediha'dan uzaklaştırmaya başlaması ile yeni bir boyut kazanır. Şehnaz, Münir'in sadece kendine ait olması ve Mediha'nın evden ayrılmasını ister. Özellikle Şehnaz, ilk çocuğunu Mediha yüzünden doğuramadığını düşünmesi, onu asabi, hırçın ve kıskanç bir kadına dönüşmesine sebep olur. Kıskançlık ve hırs, güzellik ve aşkı öldüren doğasıyla etrafa sevgisizlik dağıtır.

Şehnaz resmi nikâhla erkeğini elinde tutacağını ve ona her istediğini yaptıracağını düşünen bir kadındır. Kendi mutluluğu için bir başkasının evliliği hiçe sayan aşk ve cinsellik nesnesi kadın, Münir ve Mediha'nın karşısında yer alır. Onların ruh arkadaşlığını tahrip etmeye çalışan Şehnaz, Münir'in hayatının bir arafa dönüşmesine sebep olur. Şehnaz, Münir'in yazdığı "Cennetle Cehennem Arasında Bir Aşk" adlı eserin cehennemleşen bir simgesidir.

2.3.9.7.4. Fon Karakterler

Romanda fon karakterler; Hoşkadem Bacı, Erzurumlu tüccarlar, Sabiha Hanım, Şehnaz'ın babası ve Hatice Hanım'dır.

Mediha'nın Erenköy'de öğretmenliğe başladığı evinin bir odasını kiraladığı Hoşkadem Bacı, fon bir karakterdir. Olayların her zaman çevresinde olan Hoşkadem Bacı, hiçbir zaman olaylara müdahale etmez. O sadece romanda meydana gelen olay ve durumların gerçeğe yakın bir atmosferde oluşmasını sağlar. Evinin odasını Mediha'ya vererek onun Erenköy'de ikamet etmesini sağlayan bu zenci kadın, Mediha'nın Münir Doğru ile tanışmasına zemin hazırlayan kadındır. Zira Münir hastalığında bu durumu Mediha'ya haber veren de odur.

Erzurumlu tüccar ve ailesi zengin İstanbul sosyetesini temsil eder. Münir Doğru ile Şehnaz'ın tanışmaları bu aile sayesinde olur. Erzurumlu tüccar ve ailesi Erenköy'deki evlerinde kızları Hatice için bir doğum günü düzenler. Hatice'nin önce hocası olan Mediha

ve ailenin iş davalarına bakan Münir, bu yemeğe davet edilir. Mediha yemeğe katılmaz ancak Münir, katılır. Yemekte İstanbul'un zengin aileleri oradadır. Kokteyl içilir, danslar edilir ve bu esnada Şehnaz, da gelir. Münir ile Şehnaz'ın tanışmalarına yardımcı olan bu aile, kendi değerlerine yabancılaşan İstanbul sosyetesinin romana yansıtılmış kişileridir. Sosyal ortam oluşturmakla görevlendirilen bu aile tematik gücün karşısındaki değerlerin bir ayna gibi yansıtılmasına yardımcı olur. Görevleri sadece sosyal yaşamı yansıtmaktadır. Ancak normalde temel gücü etkileyecek bir özelliğe sahip değiller.

Şehnaz'ın babası emekli paşa, kızının evlilik kararında bir fon karakter görevi üstlenir. Münir'in Şehnaz'ı ondan istediğinde bu kararı kızının vereceğini söyleyen paşa, kültürlü ve iyi bir kişidir. Ancak romanda sadece bir dekoratif görevi üstlenir. Bu görev de baba rolüdür. Bu rolün dışına çıkmayan paşa, boyutsuz silik bir karakterdir.

2.3.9.8. İzleksel Kurgu

'Çaresaz', II. Abdülhamit dönemindeki siyasal değişim ve çözümleri, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve kurulduktan sonra meydana gelen sosyal değişimleri konu alan bir romandır. Roman, bir karakter romanı olmasından dolayı sosyal olaylar başkişinin kişisel macerası içinde eritilmiştir. Bu açıdan romanda tematik gücü şekillendiren değerler aşağıdaki *"KORA"* şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç /Ülküdeğer	***Karşıt Güç/Karşıdeğer***
Kişiler Düzeyinde	*Mediha, Münir, Neyyire Hanım, Sami Selçuk, Nikolaki Efendi.*	*Şehnaz, Erzurumlu Tüccar ve Ailesi.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk/Sevgi, Fedakârlık, Sadakat, Evlilik, Yardımseverlik, Çare Bulan*	*Kıskançlık, Bencillik, Yabancılaşma, Cinsellik, Yalnızlık.*
Simgeler Düzeyinde	*İmam Nikâhı, Çaresaz, İngilizce, Cennet Çamlıca, Şarkı, Lamba.*	*Resmi Nikâh, Cehennem, Alkol, Piyano, Vals.*

Tablo-20: *'Çaresaz' romanında Türk kadınının sosyal açıdan kazandığı haklar kadının özgürlük açılımı.*

2.3.9.8.1. Aşk/Sevgi

Aşk, farkına varma ve bir bilinçlenme halidir. İnsan, etrafının farkına vararak yeniden kendini kurmaya çalışır. Bu aşamada sevgi/aşk, insanı yeniden kuran biçimlendiren bir erdemdir. İnsan, sevgi ve aşkla şeyler dünyasında yitip gitmekten kurtulur ve kendi ruhsal gücünü kavrar. Nitekim *"gözleri açan aşktır"* (Barthes, 1999: 60) ve insan, aşk sayesinde kendi "ben" ini tanır. Aşk, insanın bedeninde gizil bir güçtür. Her ortaya çıkışında ateşten bir ırmak gibi insanı başka "ben"lere taşıyarak onu "biz"leştirir. İnsan, aşka meyilli bir varlık olarak sevgi/aşk ateşini içinde her zaman aktif tutar ve böylece

"ruhsal yüceliğe" (Bachelard, 1999: 11) ulaşır. İnsanı değiştiren en önemli gizil güç olan sevgi/aşk, Mediha ile Münir'in "ben"den bize dönüşümün süreçlerini tamamlar. Zira aşk bütünleyen ve birleştiren bir güçtür. Mediha ile Münir'in aşkları ruhsal aşk Şehnaz ile Münir'in aşkı ise cinsel aşktır.

Mediha ile Münir'in aşkları, insanı birbirine bağlayan özgürlük, masumiyet simgesidir. Münir ile Mediha birbirlerini ilk gördüklerinde hemen tutkulu bir şekilde bağlanırlar.

"Genç ve kudretli bir el gencin cebinden çıktı, tekrar Mediha'nın elini sımsıkı yakalayarak kaldırıp dudaklarına götürdü." (s.21).

El simgesi, aşkın bağlayıcı ve birleştirici gücünü imgeler. İnsan eli ile sevdiklerini kucaklar. Münir'in, Mediha'nın elini sımsıkı sıkması gönlünde onun için bir yer açtığını gösterir. Zira el bizi birbirimize bağlayan bir organdır. Aşkın dönüştürülmüş bir imgesi olan "sımsıkı" el bu noktadan sonra bir daha Mediha'yı bırakmayacaktır. Varoluşsal anlamda Mediha'nın yeniden doğuşunu ve uyanışını simgeleyen Münir-Mediha aşkı, aşkın içtenliği ve samimiyeti ile onları birbirine kopmaz bir bağ ile bağlar. Mediha'nın, Çaresaz'a dönüşen cinsellikten arınmış kişiliği ve dişiliği, bu sıcak duyguların yardımıyla içten içe uyanışa geçer. Münir zihninde Mediha, cenneti andıran bir yüz olarak ona doğru akar. Bu akışta cinsellik yoktur, sadece ve sadece ruh dostluğu ve sevgili olma arzusu yatar. Cinsellikten arınmış sevgi bağıyla el ve gönüllerin birbirine sımsıkı kenetlenmesi ile büyük aşk bir kutsiyete dönüşür ve *"ortak yaşamın yazgısı"* (Funk, 2006: 18) olarak Mediha ile Münir'i birbirine kopmaz şekilde bağlar. Mediha, Münir'i bir anne bir arkadaş bir sevgili gibi kucaklar ve onu değişip dönüşmesine yardımcı olur. Münir bu durumu şöyle ifade eder:

"Çaresaz benim ruhumun sevgilisi, kardeşim, dostum, her an her vaziyette güveneceğim bir melek…"(s.38).

Cinsellikten arınmış bir aşkın nesnesi olan Mediha, içten bağlılıkla Münir'i kucaklar. Münir de Mediha'ya kutsal bir görev yükleyerek onu cennetin en saf varlığı olan meleğe benzetir. Mediha'nın melek olarak simgeleştirmesi insanlara karşı ön yargısız bir sevgi beslemesindendir. Nitekim Münir'i tanır tanımaz hayatını ona ve annesine vakfeder.

Öyle ki Münir'in Mediha'ya duyduğu sevgi ve saygı onun kendini değiştirip ideal bir insan olmasını da sağlar.

"Hâlbuki Çaresaz beni yetiştirdi, canımı kurtardı. O olmasa ben serseriden başka bir şey olamazdım." (s.39).

Karşılıklı bir sevgi ile Münir'in dünyasına giren Mediha, onun dünyanın farkına varan bir aydına dönüşmesine de hizmet eder. Zira sevgi ve aşk insanı birbirine bağlayan ve

insanı değiştirip dönüştüren bir güçtür. Münir'in aşk konusundaki düşünceleri aşkın insanı değiştirip dönüştürdüğüne örnek teşkil eder.

"—Anneciğim bu gibi aşklarda nikâh, düğün yoktur. Kalpten kalbe öyle bir kenet vardır ki, onu bir şey kıramaz. Bir erkek bir kadından ötekine sıçrayabilir ama, içindeki bağ çözülmez." (s.29).

Aşkın nikâh ve düğüne gerek olmadan görünmez bir bağ ile erkek ve kadını birbirine bağlaması, ideal aşkın en önemli özelliğidir. Nikâh aşkın resmiyete dökülmesi, sosyal bir bağın oluşmasını sağlayarak ilişkiyi meşrutileştirir. Ancak bu bağlılığın ve sadakatin olduğu anlamına gelmez. Aşk özgürce ve kalbin derinliklerinde yaşarsa görünmez bir bağ oluşur. Bu türlü aşklar insana dünyayı cennet kılar. Münir'in yazdığı "Cennetle Cehennem Arasında Bir Aşk" adlı gayri manzum hikâye birbirine kalpten bağlı olanları cennetten bir yüze dönüştürür. Böyle bir yüzle aşk yaşamak *"aşkı çiftleşme arzusundan"* (Kundera, 1987: 23) uzaklaştırarak onu masumiyet simgesi haline getirir. Münir artık Mediha'ya bağımlı yaşayan ondan uzak yaşamayı düşünmeyen biridir.

"—Hayır, aşkım sönmedi, Çaresaz, seni başka bir adamın kolları arasında onun Çaresaz'ı diye düşünmek aklımı başımdan aldı.." (s.43).

Aşkının dayanılmaz sancısı içinde hırçınlaşan Münir, Mediha'yı bir başkası ile hayal etmeye dayanamaz. Çünkü aşk parçalanma değil birleşmeyi ve tek olmayı ister. Etrafındaki rakip güçleri kabullenmez. Mediha'yı yalnız kendisinin olması koşuluyla seven Münir, Mediha'nın sevgisine bir ruh sağaltıcı gözü ile bakar.

Romanda cinsel aşkın nesnesi olan Şehnaz, Münir'in şeyh ve arzularının güzelliği ile elde eder. Erzurumlu tüccarın evinde karşılaşır karşılaşmaz Münir'in içinde cinsel ateş yanmasına neden olan Şehnaz, işve cilvesi ile aşkın cinsel yönünü simgeler. Münir Şehnaz'ın bu kışkırtıcı güzelliğine kapılarak ona âşık olur. Şehnaz ile Münir'in aşklarında beden güzelliği önemli bir yere sahiptir. Duygusal yönden ortak noktaları olmayan bu çift, dış güzelliğin büyüsünde bir tutkuyla birbirine bağlanır. Şehnaz'ın güzelliği, Münir'in bilinçaltında tasarladığı cinsel kadın imgesidir. *"Güzellik duygusu kendiliğinden gelişmez. Bilincimizde sadece bir potansiyel olarak bulunur."* (Carrell, 1993: 24). Bilinçaltında bastırdığı cinsel kadın imgesine Şehnaz'ın bedensel güzelliği ile farkına varan Münir, artık yeni bir aşkın peşinden koşar. Şehnaz'ın aşkı, Münir'in gözlerini kör eder ve onun tutkulu ve ateşli bir insana dönüşmesine sebep olur. Ancak özünde fedakârlık, sevgi ve içtenliğin olmadığı bu aşk, Şehnaz'ın Mediha'yı kıskanması ile cehennemleşen bir evrene dönüşür. Münir artık cennetle cehennem arasında kalan bir insandır. Onun cennetteki aşkı Mediha,

cehennemdeki aşkı ise Şehnaz'dır. Şehnaz'ın aşkı cinsel bir bağ ile oluştuğu için Münir'i parçalar, huzursuz eder, Mediha'nın aşkı bir sığınak huzuru diyarı olur.

Romanda insan sevgisi ve iyilik imgesi de önemli yer tutar. Mediha'nın mahalledeki insanlara karşılıksız yardım etmesi, sevginin bir tezahürüdür. İnsan sevmediği ve aralarında ontolojik bir bağ kurmadığı insanlara yardım etmez. Fedakârlık özünde sevgiyi barındırır. Sevginin olmadığı yerde yardımseverlik ve iyilik olmaz. Mediha romanda bu yönüyle insanlara sevgiyi ama karşılıksız sevgiyi öğretmeye çalışan simge bir karakterdir. Nitekim mahalledeki insanları ona "Çaresaz" ismini vermeleri kahramanın içinde taşıdığı insan sevgisinin bir tezahürüdür. Metalaşan yaşamın insanları birbirine öteki kıldığı, insani değerlerin ötelendiği çağda, Mediha'nın insanlara yardım etmesi sevgi ve iyiliğin yüceltilmesi anlamına gelir. Romanda aşk ve sevgi insanları birbirine bağlayan çevreyi yaşanılabilir kılan bir güç olarak ele alınır. Ancak buna önemli olan gerçek aşk ve sevgiyi bulma şarttır. Eğer aşk ve sevgi tinsel bir varoluşa sahip ise o zaman insan ve dünya güzelleşir evlilikler daha mutlu şekilde devam eder.

2.3.9.8.2. Evlilik Bilinci (İmam Nikâhı/Resmi Nikâh Çatışması)

İnsan, dünyaya anlam kazandıran bir varlık olarak etrafına şekil veren sosyal bir varlıktır. İnsanın sosyalleşmesinde ve toplumu şekillendirmesinde evlilik kurumunun önemli bir yeri vardır. Aşk ve sevginin meşrulaştırılmasını sağlayan evlilik kadın ve erkeği birbirine bağlayan kutsal bir kurumdur. *"Evlilik yasal bir kurum olduğu için elbette diğer cinsel ilişkilerden farklıdır. Ayrıca birçok toplumda evlilik dinsel bir kurumdur da, fakat asıl olan, onun yasal yanıdır."* (Russell, 2003: 99) diyen Russell, evliliğin erkek ve kadın arasındaki ilişkiyi yasalaştırması toplum tarafından ilişkinin aranması anlamına geldiğini belirtir. 'Çaresaz' adlı romanda çok eşlilik söz konusudur. Münir ile Mediha arsındaki evlilik imam nikâhı ile sağlanırken, Münir ile Şehnaz'ın evlilikleri resmi nikâh düzleminde gerçekleşir.

Romanda evlilik kadın ve erkeği birbirine bağlayan kopmaz bağ olarak görülür. Münir ruhsal olarak kendine yakın hissettiği Mediha'yı dedikodu ve rakip erkeklerden korumak için onunla evlenmek ister. Burada evlilik kurumunun kadın-erkek ilişkisi toplum tarafından kabullenilmesi özelliği vurgulanır. Mediha ile Münir'in imam nikâhı ile evlenmeleri aşk, sevgi ve ruh birlikteliğinin ön plana çıktığı bir evliliktir.

"Bizim nikâhlarımızı ruhlarımız kıydı, ondan artık ayrılamam Fakat ben bir başka aşka tutulursam…" (s.38).

Her iki tarafın da anlaşıp gönülden yaptıkları evlilik, yazar tarafından en üst düzeyde kıyılmış nikâh olarak görülür. Münir'in vurguladığı ruh evliliği, insanın özgürlüğünü kısıtlayan bir evlilik değil her iki tarafa özgürlük veren bir evliliktir. Bu

evliliği imam nikâhında görür. Mediha da evlilikte özgür olmayı savunur. Eğer ileride anlaşamaz veya başka birine ilgi duyarsa medeni bir şekilde ayrılabilecekleri söyler.

"Mediha sözünü kesti:

—Bir şartım var. Hayatımız eski temposunu muhafaza edecek, iki taraf da hürriyetini muhafaza edecek.

Münir işitmemiş gibi kalktı. Yine dişlek ve iştahlı, gözleri yirmi yaşındaymış gibi pırıl pırıl yanıyor:

—İstediğimiz zaman koyun koyuna, istemediğimiz odanda. Fakat seni daima kollarım arasına alabilirim..." (s.44).

Münir'in Mediha'yı kaybetmek korkusunu ortadan kaldırmak ve Mediha'yı kendine bağlamak için istediği imam nikâhı ile yapılan evlilik, romanda bir özgürleştirme imgesi olarak görülür. Burada yazar birbirini seven kadın ve erkeğin birleşmelerine meşrutiyet kazandırmak için resmi zorunlu olmadığını, meşrulaştırma işini imam nikâhının da yapabileceğini savunur. Aynı zamanda bir hâkimin imam nikâhı ile evlenmek istemesi, çağın gereksinimlerinin geleneksel yöntemlerle anlaşılabileceği duygusunu da verir. Bu durum birçok araştırmacı tarafından eleştirilirse de yazar, imam nikâhı ile yapılan evliliklerin, sevgi ve aşk birlikteliğine dayandığı müddetçe daha kalıcı ve sağlıklı olduğunu vurgular. Mediha ile imama nikâhı ile evlenen Münir, ruh arkadaşı, ebedi karısını elde etmiş olur. Böylece dedikodular ortadan kalkmış her iki taraf da ilişkilerinde özgürleşmiş olurlar.

Şehnaz ile yapılan resmi nikâh, Münir'in imam nikâhlı ve resmi nikâhlı iki eşinin olmasına neden olur. Şehnaz ile yapılan ve Münir'in cinsel arzularını söndüren evlilik, cinsel arzuların ve ilişkilerin meşrulaştırılmasını sağlar. Şehnaz'ın kendini güvenceye almak için istediği resmi nikâh, onun Münir'i tamamen sahiplenmesine neden olur. Ancak bu evlilik Şehnaz'ın aşırı kıskançlığı yüzünden çekilmez hale gelir. Gerçek anlamda bir ruh uyuşması sonucunda yapılmayan evlilik resmi nikâh zırhı ile korunmuş olsa da Münir bu zırhın insanı sınırlayan ve yok sayan baskıları yüzünden Mediha'ya yönelerek Şehnaz'dan boşanır.

Yazar, imam nikâhı ile resmi nikâh arasında bir çatışma yaratır ve imama nikâhının, resmi nikâha göre daha özgürlükçü ve bağlayıcı bir güce sahip olduğunu vurgular. Bu durum İnci Enginün tarafından eleştirilir. *"Bu romanda, hukuki bakımdan hiçbir kıymeti olmayan imam nikâhının daha sağlam bir bağ teşkil ettiği fikri üzerinde durulur. Halide Edip'in bu romanda müspet birer tip olarak takdim etmek istediği kahramanların, dedikodunun ötesine geçmeyen çevre baskısına mukavemet edemeyerek, hiçbir sosyal ve*

hukuki değeri kalmamış olan imam nikâhına sığınmalarını izah biraz güçtür." (Enginün, 1995: 420). İmam nikâhı, bir sığınma ihtiyacından çok kadın ve erkeğin cinsel arzu ve isteklerini meşrulaştıran kurum olarak görülür. Yazar, geleneksel değerleri hiçe sayarak kadın ve erkeğin bir araya gelmesini bir özgürlükten çok insani ve geleneksel değerlere bir başkaldırı olarak görür. Seviyye Talip romanında aşk için yıkılan değerler, 'Çaresaz' romanında imam nikâhı ile meşru bir zemine oturtulur. Zira imam nikâhı meşru bir evlilik zeminidir. Gayr-ı resmi de olsa kadın ve erkeğin ilişkilerinin toplum tarafından onanmasını sağlar.

Romandaki; *"Bazen imam nikâhlarını bozmak resmi nikâhı bozmaktan zor."* (s.101) ibaresi, imam nikâhının bağlayıcı ve birleştirici gücünü vurgular. Münir'in resmi nikâhlı eşinden ayrılarak Mediha'ya dönmesi ve Mediha'nın da Münir'i kabul etmesi, imam nikâhının kadına verdiği özgürlüğü ortaya koyar.

Mediha'nın zaten roman başında belirttiği gibi her iki tarafın hürriyeti devam edecek ve eğer kendi uygun görürse Münir'i boşayabilecekti. Bu yönüyle romanda evlilik; imam nikâhı ve resmi nikâh sorunsalı değişik bir bakış açısıyla yeniden ele alınır.

Yazarın çağdaş ve feminist bir kimliğe sahip olduğu düşünülecek olursa, neden imam nikâhını resmi nikâhtan daha üstün tuttuğu ayrı bir tartışma konusudur. Ancak yazar üstü kapalı da olsa kadını özgürleştirme, ona seçebilme özgürlüğü vermeye çalışır. Romanda evliliğin daha çok sevgi, sadakat ve mutluluk üzerine kurulduğunda sağlıklı bir şekilde süreceği vurgulanır

2.3.9.8.3. Üçgen Arzu Çıkmazında Kıskançlık

Kıskançlık, insanın iç yaşantılarının ve sosyal ilişkilerinin en bildik ve en karışık olanlarından biridir. İnsanlar bu duyguyu yüz yıllardan beri yaşaya gelmiş, kimisi bilinçaltında bastırılmış kimisi eyleme dökmüştür. Kıskançlığın temelinde üçlü bir yapı vardır. Bu üçlü yapının merkezinde arzulanan nesne, sağ ve sol yanında ise arzulayan ve rakip bulunur. Kıskanç kişi, sahip olmak istediği merkez nesneye karşı, başka birinin eğilim ve ilgi gösterdiğini görünce tepki koyar. Koyulan tepkinin altında sahiplenme duygusu yatar. Birey, kendi için değerli olanı yitirmek korkusuyla bir tepki sergiler. Sergilenen davranış çok yıkıcı olabileceği gibi, kimi zaman baskı altına da alınır. **A**ncak arzulayan kişi her zaman karşıdakini kendisi için bir tehdit olarak görür. Nitekim korku ve güvensizlik duygusunun tetiklediği kıskançlık, insanın ötekileşmesine ve etrafını huzursuz etmesine sebep olur. Adler; *"Kıskançlık, hırsın kız kardeşidir. Tüm yaşam boyunca kendini gösterebilecek bir karakter özelliğidir, kaynağını kişinin dışlandığı ve ayrıma uğradığı hissinden alır."* (Adler, 2003: 232) diyerek kıskançlık duygusunun ortaya çıkış nedenlerini belirtir. Romanda Münir'in resmi nikâhlı eşi Şehnaz, imam nikâhlı eşi Mediha'yı kıskanır.

Şehnaz Münir ile ilk tanıştıklarında Mediha'nın Münir'in evinde kaldığı ve Münir'in de ona bir dost, kardeş ve ruh dostu olarak bağlı olduğunu bilir. Evlilik aşamasında Şehnaz, bu durumu olağan karşılar. Mediha da bir kardeş, bir arkadaş hassasiyeti ile Şehnaz ile Münir'in evlenmelerine yardımcı olur. Hatta Münir'in Şehnaz ile evliliğine annesini o razı edebileceğini bildiği için ondan yardım ister. Mediha'nın bir eşten çok bir arkadaş olarak ikna ettiği Neyyire Hanım, Mediha'nın ısrarına dayanamayarak Münir ile Şehnaz'ın evlenmelerine razı olur. Nikâh günü balayına çıkarken Şehnaz dostane bir tavırla abla dediği Mediha'nın elini öper.

"Hatta gelin, Mediha'nın elini talebelerinin önünde öptü. Münir işte o an kalbine bir ok saplanmış bir günah hissiyle kıvrandı." (s.83).

Şehnaz'ın iyi niyetli davranışları on beş günlük Akdeniz turundan sonra değişmeye başlar. Balayından gelen Münir, Mediha'nın Şile'ye gittiğini duyunca üzülür ve annesini yalnız bırakmamak için onun yanına gider. Şehnaz'ın kıskanç kişiliği ilk olarak burada ortaya çıkar.

"Akdeniz seyahati bu çift için hakikaten bir balayı olmuştu. İkisi de neşeli dönmüşlerdi. Fakat Şehnaz yeşil köşke ayak basar basmaz üstüne bir gölgenin çöktüğünü hissetti." (s.84-85).

Şehnaz'ın üzerine çöken gölge simgesel anlamda Mediha'nın Münir ve ailesi tarafından sevilmesidir. Yazar, gölge simgesi ile Şehnaz'ın kıskançlığına sebep olan rakibi ifade eder. Jung: *"Gölge, rüyalarda aşağılık ya da çok ilkel bir insan biçiminde, hoşa gitmeyen niteliklere sahip ya da hoşlanmadığımız birisi olarak ortaya"* (Frodlam, 2004: 63) koyar. Şehnaz'ın evliliği üzerine bir gölge gibi saldıracak zannettiği Mediha, Şehnaz için karşıt bir güce dönüşür. Yazar, gölge simgesi ile Şehnaz'ın aşk ve evliliğini tehdit eden kişileri görüntü seviyesine taşır. Zira gölge, *"düşman olarak algıladığımız"* (Stevens, 1999: 67) kişilerin bilinçaltındaki ortak ismidir. Şehnaz'ın düşman güç olarak gördüğü Mediha, onun duygu ve düşüncelerinin karmaşaya dönüşmesine neden olan kişidir.

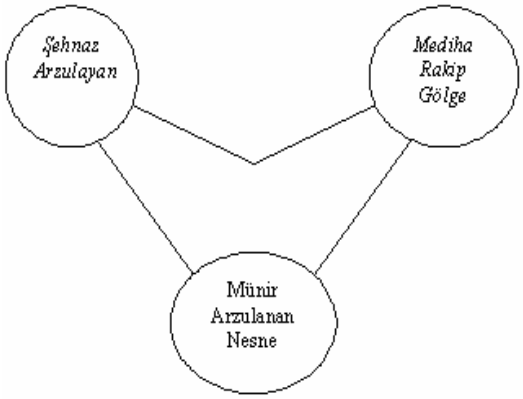
"Şehnaz içinden "Çaresaz"ın kalesi annen" diye geçirdi ise de bir şey söylememeyi uygun buldu. Ama on beş gün süren saadet güneşinin ışığı üstünde bir bulut hâsıl olduğunu hissetti. Gerçi her çift ne kadar mesut olursa olsunlar mizaçlarında tabiî olan başkalarından türlü münakaşalar olabilir, fakat bunların ikisini de içini yiyen Çaresaz'dı. Yani bir üçüncü şahsın kudretli elâ gözleriydi." (s.85).

Şehnaz Münir'in Mediha'ya bağlılığını gördükçe kendi aşk ve evliliğinin saadeti için kaygılanır. Mediha'yı aşk ve saadetini bozacak rakip olarak görür.

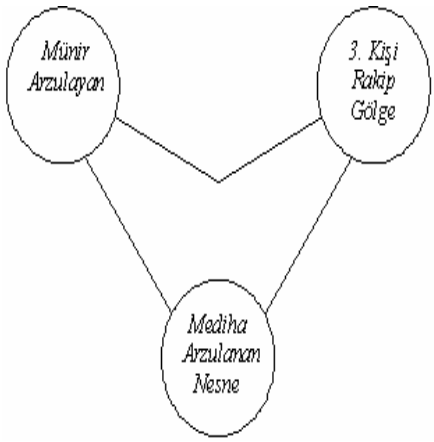
Münir de Mediha'nın kendisinden uzaklaşarak üçüncü bir şahsa meyil vermesinden kaygılanır.

"—Hayır, aşkım sönmedi, Çaresaz, seni başka bir adamın kolları arasında onun Çaresaz'ı diye düşünmek aklımı başımdan aldı…" (s. 43).

Münir'in Mediha'ya duyduğu bağlılık onun başkası ile evleneceği korkusuna dönüşür. Kendini güvende hissetmeyen Münir, Çaresaz ile imam nikahı kıyarak etrafındaki üçüncü şahısları uzaklaştırır. Bu yönüyle romanda üç kişiden oluşan iki kıskançlık üçgeni bulunur.



I. Tablo



II. Tablo

I. tabloda Şehnaz, kendisine rakip olan Mediha'yı görür. Şehnaz'a göre Mediha, onun evliliğini tehdit eden rakip güçtür. Bu yüzden onu Münir'den uzak tutmaya çalışır. Münir'in Mediha'nın odasına fazlaca gitmesine kızar ve bu yüzden Münir ile kavga eder. Mediha'nın Şile'den geldiği an Şehnaz körelen bilincinin esiri olarak kendini yitirir ve Münir ile Mediha'nın birbirine sarılmalarını ihanet olarak algılar.

"Nihayet kapıda bir araba durdu ve Mediha lacivert kostümü ile elinde çantası içeri girdi. Münir koşarak boynuna sarıldı. Kocasının bu tehalük ve heyecanını pencereden gören Şehnaz kendi kendine "imam nikâhlı yahut nikâhsız bu karı mutlak Münir'in metresi" diyordu." (s.87-88).

Kıskançlık, Şehnaz'ın kendine karşı özgüvenini yitirmesine neden olduğu gibi onun etrafındaki diğer insanları tehdit olarak görüp onları suçlamaya başlamasına neden olur. Kocasını evde takip eden ve Mediha'nın odasına indiğinde kapıyı dinleyen Şehnaz, kıskançlığın esiri olmuştur. Nitekim ilk çocuğunu kaybetmesini de kıskançlığın verdiği yansıtma nedeni ile Mediha'nın bir günahı ve suçu olarak görür ve bu yüzden onun evden uzaklaştırılmasını ister. Münir ile Mediha konusunda durmadan kavga eden Şehnaz, Neyriyye Hanım'ın da ortadan kalması ile bütün gücüyle Mediha'ya saldırır. Mediha da kendisine yapılan haksızlığa dayanamayarak köşkten ayrılır.

II. tabloda ise Münir kendisine rakip olarak 3. kişileri görür. Bu kişiler romanda beli değildir ancak her an ortaya çıkabilir ve Mediha'yı Münir'den uzaklaştırabilir. Münir Mediha'yı ortaya çıkacak rakiplerinden kıskandığı için ona imam nikahı kıyarak onu sahiplenir.

Romanda kıskançlık duygusuna insanın ne zaman ve nasıl yakalanacağı meçhul ve karmaşık bir edim olarak ele alınır. Yazar, kıskançlık duygusunu, kişilerin özgüven ve öz saygı eksikliğine bağlar.

2.3.10. Hayat Parçaları

2.3.10.1. Romanın Kimliği

'Hayat Parçaları' adlı roman, bireyselden toplumsal olana yönelen yazarın son romanıdır. Romanda birçok "Hayat Parçası" anlatılır. Yazar, romanı hayata tutulmuş bir ayna olarak görür ve bireyin yaşadığı değişim ve dönüşümlerin toplumdaki yansımalarını okur. Özellikle İstanbul'daki toplumsal değişimi derin bir yaraya dönüştüren zengin ve aydın sınıfının yaşantısı, 'Hayat Parçaları'nın bir sahnesidir. Romanda Amerika ve Amerika'yı temsil eden kişi ve kurumlar ise bir ütopya olarak görülürek roman denilen sahneye yansıtılır. Yazar, eserin ön süzünde *"İşte bu romanın yazarı, şimdi burada hayat parçalarına tutunan aynadan kafasına akseden canlı resimleri seyretmektedir."* (s.5) diyerek romanın bireye ve topluma tutulmuş bir ayna olduğunu ifade eder.

1963 yılında Remzi Kitabevi tarafından basılan eser, daha sonra Atlas Kitabevi ve Özgür Yayınları tarafından basılmıştır. Biz bu çalışmada Özgür Yayınları'nın 2000 baskısını kullandık.

2.3.10.2. İsimden İçeriğe

Hayat, insanın yaşadığı ve yaşaması gereken bir olgudur. İnsan dünyaya geldiği andan itibaren hayata sıksı sıkıya sarılır. Bu durum ontolojik kökenli bir olgudur. Çünkü yaşam bize istemeden verilen ve yine istemeden alınan bir gerçektir. İnsan, hayata geldiği andan itibaren hayatın gerçeği ile yüz yüze gelir ve kendi öyküsünü yaşamaya başlar. Bu öykü, kimi zaman çok trajik kimi zamanda çok mutlu ve mesut geçer. Mutluluk ve acılarımız hayat öykümüzde insanlığın evrensel anlamda yaşadığı olgulardır. Yazar da 'Hayat Parçaları' adlı romanında bu olgulardan yola çıkarak Türk halkının yaşadığı değişim ve dönüşümleri ele alır. Yazar, toplumun birçok kesimine ve kişi ve sınıfına bu aynayı döndürerek birbirine yakın ve uzaklıklarını ele alır. Bireyin yaşantısını toplumsal yaşantı içinde eriten eser parçaları bir araya getirerek, ortak bir hayat algısına dönüştürmeye çalışır. Burada amaç; *"toplumsal değişimlerin nasıl keşmekeş yarattığını göstermedir."* (Uyguner, 1979: 65). 'Hayat Parçaları' romanında ilk hayat parçası olarak Anadolu insanını ele alınır. Anadolu insanının trajik yazgısını, türkülerin öyküsü ile bu aynaya yansıtan yazar, daha sonra bu aynayı İstanbul'a çevirir. İstanbul'un arka sokakları ile zenginlerin yaşadıkları hayat sahneleri aşk ve sınıf farklılıkları etrafında ele alır.

2.3.10.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

'Hayat Parçaları', Tanrısal anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılır. *"Tanrısal anlatım konumunda anlatıcının kendini ortaya çıkarma eğilimi sezilir, yani aradan çekilip kaybolmaz, açıklamalar, yansımalar yaparak ben buradayım der."* (Aytaç, 1999: 14). Eserde Tanrısal anlatıcı olay, kişi, zaman ve mekânı ortaya koymak için sınırsız bir güce

sahiptir. Anlatıcı, anlatı kişilerinin geçmişini bütün yönleri ile bilir ve bu konuda özet bilgiler verir. Romanın birinci bölümünde, Şekip Taş ve oğlu Çatık Mustafa'nın yaşadığı trajik durum, asıl öykü zamanından çok önce yaşamasına rağmen anlatıcı önceden yaşanan aile geniş bir şekilde anlatır. Yine Amerikalı Profesör George Martin hayatı, Naciye Aksoy'un çocukluğu anlatıcının sınırsız görme bilme tutumu ile özet şeklinde okuyucuya sunulur. Şekip Taş'ın karısının kendisini aldattıktan sonra çocuğunu nasıl kendi başına büyüttüğü geriye dönüş tekniği kullanılarak özet bilgiler şeklinde ortaya konulur.

"Günün birinde, komşu köylerden birinde dolaşırken, çatık kaşlı, esmer bir yosmaya tutulmuş ve ailesinden ayrı yaşamak için tepedeki evi kurmuştu. Birkaç yıl çocuğu olmamış. Nihayet günün birinde karısı bir oğlan doğurmuş ama, çok geçmeden, kadın kendi köyünde rastladığı Zonguldaklı bir delikanlıya gönül vermiş, üç aylık çocuğunu kocasına bırakıp kaçmıştı."(s.14).

Şekip Taş'ın hayatı hakkında geriye dönerek bilgi veren Tanrısal anlatıcı, sınırsız bir bilme gücüne de sahiptir. Şekip Taş'ın karısının yaptığı ahlaksızlığı bütün yönleriyle okuyucuya bildirir.

İkinci bölümde, George Martin'in arka sokakları gezdiği sırada pencerede gördüğü muhallebici Mehmet Aksoy'un kızı Naciye Aksoy ve babasının hayatı, dıştan ve içten bir bakışla nakledilir. Naciye'nin çocuklukta yaşadığı bunalımlar, geçmişin tozlu raflarında eksiksiz olarak indirilerek okuyucuya sunulur. Yazar anlatıcı bu noktada bir taraftan geriye dönüş tekniğini bir taraftan da özetleme tekniğini kullanarak yorum yapar ve ben buradayım der. Geriye dönülerek verilen özet bilgide; Naciye İzmit'te doğmuş dört yaşına kadar orada kalmış, babası ise bir fabrikada işçi olarak çalışmakta annesi ise hizmetçilik etmektedir. İstanbul'a taşındıktan sonra köylü bir delikanlıyla kaçan Emine Hanım, kızının hayatının "öteki" yüzünü bir kadın olarak anlatıcı tarafından verilir.

"Anasının evden kaçmasıyla Naciye ne derece üzülmüştü? Bir türlü kestiremiyordu bunu. Bildiği tek şey, annesinin gitmesiyle eve gelen sessizlikti. Naciye tam sekiz yaşından bu yana anasını hiç görmemiş. Babası da o gün bu gün oldukça sakin bir adam olmuştu."(s.78).

Tanrısal anlatıcı, Naciye Aksoy'un geçmişi hakkında özet bilgiler verirken, George Martin'in onu Şişli sosyetesine soktuğu ortam hakkında da bilgi verir. Anlatıcı, Şişli ve sosyetesi hakkında yorumlar yaparak Türk insanının içine düştüğü ötekileşme bunalımını gösterir. İstanbul'un arka sokaklarında yaşanan hayatla Topağacı'nda yaşanan hayatın gerek düşünsel gerekse eylemsel açıdan ne kadar birbirinden farklı olduğunu anlatıcının yaptığı tasvir ve çözümlerden yola çıkarak ortaya konur. Şişli ve insanları metalaşan yaşamın

kendilerine sunduğu sonsuz tüketme arzusu ile yaşarken, arka sokaklarda yaşayan insanların ne sıkıntılar içinde olduğu belirtilir. Anlatıcı, romanda ayna metaforunu sık sık kullanarak dışarıdan bir bakışla toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümleri yansıtır.

"Çoğunlukla hâkim olan konuları şöyle sıralayabiliriz: Bir apartmanda kat edinmek; edinebilmek için eğer para yoksa Emlâk ve Kredi Bankası'ndan on bin lira, İş Bankası'ndan açık krediyle iki bin lira almak gerekti. Fakat bunları elde etmek için aylarca sokak sokak dolaşmak biraz da iltimas bulmak lâzım."(s.35).

"Havanın serinliğine rağmen kollar ve göğüsler, hatta bazen sırtlar tamamen cıbıl. Hepsinin elinde yelpaze. Camları ardına kadar açmışlar." (s. 34).

İstanbul sosyetesinin içinde bulunduğu durum, yazar anlatıcı tarafından içten bir bakışla ele alınır. Sosyetik insanların yaşadığı gösterişli hayat, yazar anlatıcının onları bayağı hareketli göstermesi ile kimi zaman üstü örtük bir şekilde eleştirilir.

Romanda yazar anlatıcı anlamı güçlendirmek için sınırsız görme, bilme ve sezme yeteneğini kullanarak montaj, iç monolog, iç çözümleme, leitmotif ve mektup tekniklerini kullanır. Eserin birinci bölümünde Şekip Taş ile Çatık Mustafa'nın yaşadığı kötü durum bir türkü aracılığı ile ortaya konur. Anlatıcı Şekip Taş'ın oğlu Çatık Mustafa'nın askere gitmesi ile gelini ile birlikte olması ve Çatık Mustafa'nın askerden geldikten sonra bu durumu görüp karısı ve babasını öldürmesi bu türkü vasıtasıyla öyküleştirilir. Yazar, anlatıcı türküyü yaşanan olayları canlı tutmak ve olaya derinlik kazandırmak için romana ekler. Romana eklenen anonim türkü; *"Yazarın gerçekliği çok boyutlu yansıtmak*" (Aytaç, 1999: 42) amacından kaynaklanır. Türkü köyde yaşanan cinayetin öyküsünü anlatır:

"*Çantamı boynumda asker mi sandın?*
Askere gideni dönmez mi sandın?
Evdeki gelini karın mı sandın?
Öldürürüm baba, sağ komam seni." (s.24).

Çatık Mustafa'nın öyküsünü anlatan türkü, bölüm halinde romanın içine yerleştirilerek, anlatıma canlılık kazandırmıştır. Dokuz kıtadan oluşan bu türküde askere giden Çatık Mustafa'nın çok sevdiği eşi Güllünün babası ile ahlaka aykırı bir şekilde yaşaması sonucunda Türk köylüsünün bilincinde uyandırdığı yankıyı ifade eder. Bu türkünün *"öldürürüm baba sağ komama seni"* nakaratı romanda Dilli Kaval tarafından sık sık tekrarlarla yapılan leitmotive dönüştürülür. Yazar anlatıcı bu tekrarlarla yapılan günah ve suçun mutlaka karşılığının bulunacağını ifade eder.

Halide Edip, romanda Tanrısal anlatıcının sınırsız gücünden yararlanarak iç monolog ve iç çözümleme gibi birçok anlatım tekniğini kullanır. Böylece kahramanların iç dünyaları derinlemesine dışarıya yansıtılır.

George Martin'in, Naciye'yi evlat edindikten sonra onu Ahmet Gürliyen ile evlendirmesi ve bu evliliği, Amerika'da sürdürmeleri için onları Amerika'ya götürmesi, psikolojik çözümlerin yoğunlaşmasına neden olur. Amerika'ya gitmek için çıkılan yolculuk, romanda kişilerin kendi iç dünyasında da keşfettikleri bir yolculuğa dönüşür. Yazar, bu yolculukta kahramanların psikolojiklerini iç çözümleme tekniği kullanarak sunar.

"Artık bu evlenmeye vasıta olmuş olmanın onda birkaç gündür hâsıl ettiği azap ortadan kalkmıştı. İçindeki merak şuydu: "Acaba Dorothy bu hüznü bir olta gibi mi kullanıyordu? Acaba Lord'un Naciye'ye gösterdiği şefkatin az kalsın tutkunluk derecesine varmasının sebebi, sırf kızcağızı saran hüzün havası mıydı?" (s. 112-113).

Yazar, bu iç çözümleme ile kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumu daha inandırıcı bir şekilde ortaya koyar. George Martin'in zihninden geçenlerin dışa aktarılması, bu yönüyle içinde bulunduğu durumun gerçekçi şekilde ifade bulmasına yardımcı olur. Romanda mektup tekniği de kullanılır. Ahmet Gürliyen'in, Amerika'dan yazar Halim Kalem'e yazdığı mektuplar, onun Amerika'da yaşadığı değişim ve dönüşümleri kendi ağzından aktarmasına yardımcı olur.

2.3.10.4. Olay Örgüsü

'Hayat Parçaları' romanı, olay örgüsü takip edilmesi açısından en zor ve teknik bakımından en zayıf romandır. Romanda birbirinden bağımsız görünen vaka halkaları, bazı noktalarda kesişirken bazı noktalarda da birbirinden uzaklaşır. Aktaş bu tip vaka halkalarını *"iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belli bir noktaya kadar nakledilir, sonra diğerlerine geçilir."* (Aktaş, 2000: 73) diyerek tanımlar. Roman, yaşama tutunmuş bir ayna gibi hayatın birçok parçasından oluşur. Yazar, parçadan bütüne giderek özelde insanın, genelde ise Türk halkının değişim ve dönüşümlerini ele alır. Romanda her hayat parçası, bir vaka halkasına tekâmül eder. Roman bu açıdan üç bölümden meydana gelir. Her bölüm, birbirinden bağımsız gibi görünse de merkezde Türk halkının yaşadığı kültürel, ekonomik ve ahlakî değişimleri ele alır.

BİRİNCİ BÖLÜM

-Şekip Taş'ın köylerde dolaşırken çatık kaşlı, esmer bir yosmaya tutulup bu kadın ile evlenmesi.

-Şekip Taş'ın evliliğinden bir oğlu olması ve ona Mustafa adını vermesi.

-Şekip Taş'ın karısının köyde bir delikanlıya gönül vermesi ve üç aylık oğlunu bırakarak evden kaçıp gitmesi. Şekip Taş'ın bu olaydan sonra bir daha evlenmemesi.

-Şekip Taş'ın oğlu Çatık Mustafa'nın evlilik çağına gelmesi ve Güllü'yü görünce ona aşık olması. Babasına askere gitmeden bu kız ile evlenmek istediğini söylemesi.

-Şekip Taş'ın kendine neden bu kızı daha önce kendisinin görmediğini sorması.

-Çatık Mustafa ve babasının Güllü'yü istemek için halasının evine gitmeleri ve yapılan pazarlık sonucunda üç yüz liraya alınması.

-Çatık Mustafa'nın, Güllü ile evlendikten altı ay sonra askere gitmek için köyden ayrılması ve karısını babasına emanet etmesi.

-Çatık Mustafa'nın Balkan Savaşları esnasında düşmana esir düşmesi. Köylünün Çatık Mustafa'dan ümidi kestiği sırada yapılan bir mübadele sonucu serbest bırakılıp köyüne gelmesi.

-Şekip Taş'ın oğlu askere gidince gelini ile karı koca ilişkisi yaşamaya başlaması. Askerden gelen Çatık Mustafa'nın bu durumu öğrenmesi üzerine babası ve karısını vurup tımarhaneye düşmesi. Köylünün bu trajik durumu türküye dönüştürmesi.

İKİNCİ BÖLÜM

-Halim Kalem'in, George Martin ve diğer arkadaşlarıyla Ankara'dan gelirken Taşlıdere Köyü'nün kahvesinde mola vermesi, bu mola esnasında Dilli Kaval'ın söylediği türküyü işitmeleri ve türküyü söyleyen Dilli Kaval ile tanışmak istemeleri.

-Halim Kalem ve George Martin'in, Dilli Kaval'ın söylediği türküden etkilenerek onun İstanbul'a gelmesini istemeleri ve eğer gelirse kendisine para vereceklerini söylemeleri.

-Halim Kalem ve George Martin'in, İstanbul'a geldikten bir hafta sonra arkalarında Dilli Kaval'ın İstanbul'a gelmesi.

-İstanbul sosyetesinin ünlü ailelerinden Güzide Hanım'ın, Topağacı'nda bulunan katında haftalık partiler düzenlemesi ve partilerle yozlaşan yaşamın gözler önüne serilmesi.

-Halim Kalem'in evinde misafir olarak kalan muhabir Profesör George Martin'in, Güzide Hanım'ın Topağacı'ndaki evine davet etmesi, ünlü Amerikalı Profesör George Martin'in gecikmeli olarak toplantıya katılması.

-George Martin'in toplantıda düşünceli görünmesi üzerine Halim Kalem'in durumu kendisine sorması, George Martin'in Prof. Faik'in evinin karşısında bulunan arka sokakları gezdiğini ve oradaki bir evde genç bir kız gördüğünü ve onun fotoğrafını çektiğini söylemesi.

-Halim Kalem, George Martin'in pencerede gördüğü kıza ulaşmasını sağlamak için Prof. Faik'in evine gitmeleri. Prof. Faik'in, profesör bir arkadaşının oğlunun Amerika'ya gitmek istediğini George Martin'e söylemesi.

-Ahmet Gürliyen'in, George Martin ile tanıştıktan sonra George Martin'i pencerede gördüğü kızın evine götürmesi. George Martin'in kızın Naciye Aksoy adında bir terzi olduğunu öğrenmesi.

-George Martin'in Naciye Aksoy ile yakından tanışmak için Dilli Kaval ve Şadiye Hanım'a elbise dikmeye çağırması.

-Naciye Aksoy ile Ahmet Gürliyen arasında bir aşk olduğunu anlayan George Martin'in gençlere yardım etmesi. Naciye'nin babasını ikna ederek gençlerin sinemaya gitmelerine izin verilmesi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Dilli Kaval'ın imam nikahlı eşinin İstanbul'a gelerek onu köye götürmek istemesi. Bunun üzerine Dilli Kaval'ın korkudan evden dışarı çıkmaması.

-Ahmet Gürliyen ile Naciye'nin birbirlerin aşık olduğunun ortaya çıkması. Ahmet Gürleyen'in baba ve annesi'nin, Naciye'nin fakir bir temizlikçinin kızı olmasından dolayı evliliğe onay vermemesi. George Martin'in, Naciye'yi evlat edinerek, profesörün oğlu Ahmet Gürliyen ile evlendirmek istemesi.

-Ahmet Gürliyen ile Naciye Aksoy'un Hilton'da düğünlerinin yapılması, düğün bitiminde Naciye'ye tutku ile bağlı bir gencin kıskançlık dolayısıyla Ahmet Gürliyen'i yaralaması.

-Halim Kalem, Sacide Kalem ve Dilli Kaval'ın Ahmet Gürliyen'i hastanede ziyaret için geldiklerinde Dilli Kaval'ın eşinin ona saldırması ve Şoför Kenan'ın onu adamın elinden kurtarması.

-George Martin'in Ahmet Gürliyen ve Naciye'yi Amerika'ya götürmesi ve yolculuk esnasında Dorothy'nin sorumsuca davranışları yüzünden yeni evli çiftin aralarının açılması.

-Yolculuk bitiminde George Martin'in, Ahmet Gürliyen'i yanına çağırarak evlatlığı Naciye'yi üzmemesi, yaptığı davranışların yanlış olduğunu söylemesi. Ahmet Gürliyen ve Naciye Aksoy'un karı-koca olmaları.

-New York'a varan George Martin, evlatlığı Naciye ve damadının Mrs. Simith tarafından karşılanarak apartmanına götürerek onları dostane şekilde misafir etmesi.

-Ahmet Gürliyen'in, Amerika'da zaman kaybetmeden ünlü bir bilim adamı olamak için okula başlaması. George Martin'in Columbia Türkiye hakkında konferanslar vererek Türk insanının ne kadar yaratıcı olduğunu söylemsi.

-Ahmet Gürliyen ile Naciye'nin yeni bir yaşamla tanışmaları çalışmanın ne kadar üstün bir erdem olduğunu Amerikalılara bakarak kavramaları.

-George Martin'in Amerika'dan dönerek kızı Naciye için bir daire alıp onun geleceğini kurmaya çabalaması

-George Martin'in, Mevlevi olması ve Eyüp Sultan'da bir ev alarak oraya yerleşmesi.

2.3.10.5. Zaman

Öykü zamanı ile öyküleme zamanının iç içe olduğu Romanda öyküleme zamanının başlangıcı, Halim Kalem'in arkadaşları ile Ankara'dan İstanbul'a dönmek için çıktığı yolculukta Taşlıdere Köyü'nün kahvesinin önünde mola vermesi ile başlar.

"Mevsim yaz sonlarıydı. Her zamanki gibi, bunaltıcı bir sıcak vardı." (s. 26).

Yaz sonlarına doğru bunaltıcı bir sıcak dolayısıyla köyde dinlenmek için duran Halim Kalem, George Martin ve diğer kişiler, sıcağın vermiş olduğu bunalımı Dilli Kaval'ın söylediği türkü ile neşeye dönüştürür. Bu türkü ile romanda vaka zamanı ve öyküleme zamanı yaklaşık yirmi yıl geriye döner.

"Bu insan sesli kavalı nereden buldunuz. Ne güzel bir ses!

—Bunu köyde bir gadın söyler. Te şu tepede oturur. Ona Dilli Kaval derük.

—Bu yeni bir türkü mü?

—Evet. Ama, yirmi yıl önce geçen bir olaya ait." (s.26-27).

Öykü zamanında yaşanan bu olay, geriye dönüş tekniği kullanılarak türkünün öyküsünü öyküleme zamanına taşır. Türkünün öyküsü yirmi yıl önce Taşlıdere Köyü'nde yaşanan bir cinayet öyküsüdür. Anlatıcı farklı bir zaman boyutunda yaşanan bu çekirdek vakayı şimdiye taşıyarak yirmi yıl önce askere giden Çatık Mustafa'nın evlendikten altı ay sonra başından geçen olaylar vaka zamanına taşınır. Çatık Mustafa evlendikten altı ay sonra askere gider. Onun askere gittiği sırada Balkan Harbi patlak verir. Balkan Harbi'nde düşmana esir düşen Çatık Mustafa, iki yıl sonra mübadele sonucunda serbest bırakılır ve köyüne gider.

"Ayna yukarıdaki sahneden sonra çekildi.

İki yıl sonra, tekrar buraya aksettiği zaman, orada şöyle bir manzara vardı:

Çatık Mustafa, çantası boynunda yurduna dönüyordu. Balkan Harbi'nde esir düşmüş, ailesiyle hiç mektuplaşmamış, babası öldü mü kaldı mı öğrenememişti." (s. 21).

Romanda Çatık Mustafa'nın askere alınışı Balkan Savaşı (1912-1913) yıllarıdır. Bu da romanda sosyal zamanın, Balkan Savaşı yılları olduğunu gösterir.*"Bu savaşta Türkiye büyük toprak kaybı yanında çok sayıda insan kaybına da uğradı."* (Alpargu vd., 1995: 43). Çatık Mustafa savaşta esir düşer ancak iki yıl sonra serbest kalır. Askerliği biter bitmez köye gelen Mustafa, babasına emanet ettiği Güllü'yü onunla koyun koyuna yatar görünce ikisini de öldürerek bir namus cinayeti işler. Bu olaydan sonra köy halkı bu trajik durumun unutulmaması ve toplumsal hafızaya nakledilmesi için cinayetin türküsünü yapar. Dokuz kıtadan oluşan bu türkü Anadolu köylüsünün zamana düşen çığlığıdır ve herkes bu türküyü dinleyerek yaşanan trajediyi hafızasında diri tutar.

"Kıt'adan çıktım, başım selâmet,
Kapıya geldim, koptu kıyamet,
Ben dedim ki baba, karım sana emanet
Öldürürüm baba, sağ komam seni." (s. 24).

Zamana düşen bir çığlık olarak Dilli Kaval'ın ağzından dökülen türkü, Balkan Savaşlarından iki yıl sonra eve dönen Çatık Mustafa'nın işlediği cinayetin tarihsel bir izdüşümüdür. Balkan Savaşının 1913 yılında yapıldığı ve Mustafa'nın iki yıl esir düştüğü göz önünde bulundurulduğunda türkünün yazılış yılının 1915 olduğu ortaya çıkar. Mustafa'nın askerden döndüğü gün bu cinayeti işlemesi ve hemen ardından bu türkünün oluşması türkünün öykü zamanının 1915 olduğunu gösterir. Anlatıcının bu olayı yirmi yıl geriye dönerek özetlemesi çekirdek vakanın 1935 yılı yazı olduğunu gösterir. Yani Halim Kalem ve arkadaşları 1935 yılının sıcak bir yaz mevsiminde Taşlıdere Köyü'nün kahvesinde oturmaktadır. Olaylar bu noktadan sonra sıradizimsel bir şekilde öykü zamanı ile öyküleme zamanı iç içe devam eder.

Halim Kalem ve arkadaşlarının İstanbul'a dönmesi ile mekân İstanbul olur. İstanbul'da vaka zamanı ve öyküleme zamanı yavaş ilerlerken olaylar artar. Halim Kalem'in George Martin'i Topağacı'nda toplantılara sokması sonbahar mevsimine rastlar. Yaz bitmiş yerini sonbahar mevsimine bırakmıştır.

"Mevsim sonbaharın ilk günleri. Gümüş ışıklı ay sahici bir nur aynası. Bu defa Topağacı dolaylarında yedi sekiz katlı bir dev, çevrenin kibrit kutusu gibi küçük evlerine kurum taslayan bir binadayız." (s.33).

Topağacı'ndaki Güzide Hanım'ın evinde düzenlenen eğlence ve toplantılar, öykü zamanının yavaşlamasına neden olur. Bu bölümde zaman bireysel bir özellik kazanır ve daha çok kahramanlar psikolojisini dünya algılayışlarına göre ilerler. Anlatıcı bu bölümde öykü zamanını sonbaharda, birinci ve ikinci cumartesileri arasında kurgular. Bölümlerde kozmik zaman belirteçleri kullanılır ve tasvirler ağırlıklıdır. İstanbul sosyetesinin Akile Hanım, Seyyare Başaran gibi diğer kişiler bu bölümde kişilik yönünden verildiği için zaman belirteçleri oldukça azdır. Ancak tasviri anlatım bitip olay anlatımına geçilmesi ile zaman tekrardan ilerlemeye başlar.

Romanda çekirdek öykü zamanı çok kısa bir zamanı kapsar. Bu zaman dilimine aşağıdaki olayların akışında meydana gelir.

-Naciye'nin George Martin tarafından görülmesi.

-Ahmet Gürliyen ile Naciye'nin yasak ilişkileri.

-George Martin'in Naciye'yi evlatlığı yapmak için Ahmet Gürliyen ile evlendirmesi.

-Evlilik merasimi sırasında Ahmet Gürliyen'in yaralanması.

-George Martin'in Ahmet Gürliyen ve Naciye'yi alarak Amerika'ya götürmesi.

-Ahmet Gürliyen'in doktorasına başlaması ve Naciye'nin iyi bir terzi olması.

Ahmet Gürliyen'in doktorasını bitirmesine iki ay kalması ve Naciye'nin hamile kalması.

Romanda zaman bu olaylar aracılığı ile verilmeye çalışılır. Sosyal zaman belirteçleri ay ve yıl olarak çok azdır. Romanda zaman daha çok gün adları ile verilir. Ancak romanın öykü zamanının 1935'te başladığı kesindir. İstanbul'da yaşanan olayların aynı yıl içinde olması muhtemeldir. George Martin'in Naciye'yi evlat edinip Ahmet Gürliyen ile evlenmesi aynı yıl içinde olmuştur. Ancak Amerika'da geçen yıllar ise Ahmet Gürliyen'in doktorasını bitirmesi ile vurgulanır. Bu da muhtemelen iki veya üç yıldır. Amerika'da geçirilen zaman dilimi öykü zamanının 1939 yılında sona erdiğini gösterir. Bu zaman dilimi aynı zamanda yazarın yurt dışında geçirdiği sürgün hayatının sona ererek İstanbul'a döndüğü yıllardır. Bu yönüyle çekirdek öykünün zamanı yaklaşık dört yıldan meydana gelmektedir.

2.3.10.6. Mekân

2.3.10.6.1. Çevresel Mekânlar

Bu mekânlar sadece bir güzergâhtır ve ontolojik anlamda bütünleyici bir güce sahip değildir. Zira bu *"mekân(lar) olayın bir öğesi olarak aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına"* (Narlı, 2000: 469) katkı sağlar. Romanda Taşlıdere Köyü ve kahvesi, İstanbul'un Şişli ve Beyoğlu semti, Güzide Hanım'ın evinin bulunduğu Topğacı, yazar Halim Kalem'in evi, Amerika seyahatinde kullanılan gemi ve Amerika'nın New York ve Columbia şehri gibi yerler çevresel mekânların başında gelir.

2.3.10.6.2. Olgusal Mekânlar

'Hayat Parçaları' romanında; Taşlıdere Köyü, İstanbul'un arka sokakları, Topğacı'ndaki Güzide Hanım'ın apartmanı, Ahmet Gürliyen'in babasının evi, Cerrahpaşa Hastanesi, Hilton Oteli, Amerika'ya girmek için binilen gemi, Amerika ve Amerika'da George Martin'in halası Mrs. Simith'in evi, Hudson Nehri'nin etrafı ve Eyüp Sultan ve George Martin'in burada kendisine aldığı ev olgusal mekânlardır. Yukarıdaki mekânlarda kahramanlar psikolojik ve fiziksel açıdan büyük değişim ve dönüşüm yaşar.

2.3.10.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kahramanların kendilerini gerçekleştirmelerine olanak vermeyen ve onları sınırlandıran kapalı ve dar mekânlar, yıkıcı bir güce sahiptir. Bireyin, psikolojik durumuna ve çağın yaşam biçimine göre anlam kazanan mekânların *"kişisel mekâna"* (Cüceloğlu, 1999: 274) dönüşmesi, kapalı ve dar mekânların toplumsal ve bireysel bir algıyla ortaya çıktığını gösterir. Romanda kapalı-dar mekânlar, fiziksel özellikleriyle değil anlatılan

karakterin o andaki ruhsak durumuna göre bir anlam kazanır. Bireyin mekâna yansıyan yüzü, bir ayna gibi mekân tarafından tekrar bize yansıtılır. Romanında dar mekânlar, Taşlıdere Köyü, Şişli, Beyoğlu, Güzide Hanım toplantı düzenlediği Topağacı'ndaki evi, Ahmet Gürliyen'in baba evi, Cerrahpaşa Hastanesi, Amerika'ya gitmek için kullanılan gemi ve kamaralardır.

Halim Kalem ve arkadaşlarının Ankara'dan dönerken durdukları Taşlıdere Köyü, dar-kapalı bir özelliğe sahiptir. Taşlıdere Köyü, Çatık Mustafa'nın babası ve eşini namusunu temizlemek için vurduğu yerdir.

"Bu köy adını deresinden almıştır. Bir yandan boğazına kadar yükselen sular, bir yandan çocukların oyun yeri, kadınların çamaşırhanesi ve bütün köyün, kadın, erkek bazen çene yarıştırdığı, bazen da oynaşlık ettiği veya dövüştüğü bir meydandır.

Derenin sol tarafındaki köy sokağı on iki evden ibarettir. Sağ tarafında, Karadeniz'e giden yolun üstündeki yamaçta ise rastgele serpilmiş evcikler vardır. Bu yamaç, insanın gözünü kendine çeker. Yüksek tepelere doğru uzanan kambur mambur, koca koca toprak yığınlarıyla örtülüdür. Tepeleri çok garip, çocukları ürküten, umacı şekilli kayalarla köye bakar." (s.13).

Taşlıdere Köyü'nün dere ile sınırlandırılmış olması ve derenin sularla dolu olması, kuşatılmışlığın bir göstergesidir. Meydan ile dere arasında sıkışan köylü, bir çıkmazın içindedir. Yazar, Anadolu'nun bu imkânsızlıklar alanını sembolik bir karakter olarak da kullanır. Köyün adının Taşlıdere olması, başlı başına bir imkânsızlık alanı olduğunu imler. Taş, simgesel anlamda sabitliği ve değişmezliği; dere ise akıcılık ve değişkenliği simgeler. Yazar, köye böyle bir isim vererek değişen dünya ve ülkelere ayak uyduramayan veya uydurmakta zorluk çeken Anadolu insanını ifade eder. Taşlıdere, zamana ayak uyduramayan Anadolu insanının kendisidir. İstanbul su gibi değişken, Anadolu ise taş gibi değişmeye kapalı ve adeta koca koca toprak yığınları ile çevrilmiştir. Kuşatılmışlığın içinde bir çıkmazı yaşayan Anadolu insanı, mekânın insana sunduğu değerler düzlemini yaşamaktan başka çaresi yoktur. Tepeleri çocukları hayalet gibi korkutan köy, dışa kapalı açılmaz bir mekân düzlemidir. Mekânda hayal etmeyi unutan çocuklar, köyün dere ve toprak yığınları arasına hapsolmuş çevreleriyle bağlarını koparmıştır. Bu yüzden mekânın öyküsünü anlatan türkü, bir aşk ve sevgi Türküsü yerine bir cinayet türküsü olur. Gazeteci Ahmet Deniz, bu durmuş öle ifade eder:

"—Böyle bir türkü çıkan yerde çocukların çoğalacağını düşünmediniz mi?" (s.27).

Çocukların sınırlarını belli ve değişmez yazgıyı kabul etmeleri Çatık Mustafa'nın evinde yaşadığı bunalımı bir ömür boyunca bu mekânda duyumsamalarına neden olur.

"Mustafa evlerine vardığı zaman, kapıyı çalmadı. Yukarıdaki odanın penceresi açıktı. Burası gelinin odasıydı. Babası, tabiî aşağıda yatıyordu. Anlatılmaz bir haset, belki de acı bir merakla aşağıdaki odanın penceresine dayanarak, henüz ağarmaya başlayan havada, içeriye baktı. Gördüğü manzara kafasına bir taş çarparak, şuurunu kaybettirdi: Bir genç kadınla, pırasa bıyıklı bir erkek, birbirine sarılmış yatıyorlar…" (s.22).

Mustafa'nın yaşadığı acı, mekânın bir cinayet ortamına dönüşmesine ve evin içtenlik anlamını yitirerek haset ve kinin mekânı olmasına neden olur. Mustafa'nın kafasına çarpan "taş", Anadolu köylüsünün bilincine atılmış bir tokat olarak, mekânı yozlaştıran insanlara ölüm sunar. Romanda Taşlıdere, açık âşıkların yozlaşmış ilişkilerin mekânı haline gelir.

Diğer bir dar mekân ise İstanbul'dur. İstanbul, değişen dünya ve yenilenen medeniyet algısı ile insanları kendi değerlerinden uzaklaştıran bir mekân dönüşür. İstanbul'un kapalı-dar özellik arz etmesi, insanların mekânı kendi içinde ikiye bölerek çatışma yaşamasına neden olur. Köprünün öbür tarafı Şişli-Beyoğlu gibi semtlerin yaşantılarını yansıtırken eski İstanbul yani Fatih, Aksaray, Laleli gibi yerler ise arka sokak olarak anlamlandırılır. İstanbul'un kendi içinde böyle bir parçalanma yaşaması, mekânın çatışma ve anlaşmazlık yeri haline gelmesine neden olur.

Cumhuriyet Türkiyesi aydınlarının ve yarattığı zenginlerin mekânı olan Şişli ve İstanbul sosyetesi, kendine özgü bir kültür oluşturarak ötekileşme yolunda ilerler. Güzide Hanım'ın Topağacı'ndaki katı, yozlaşan ilişkilerin sergilendiği bir mekândır. İnsanların para, moda ve Batı taklitliğinden ibaret gördüğü yaşam tarzı, suni ve ahlaksız ilişkilerin mekânı haline gelir. Arka sokaklar yani köprünün beriki tarafı ise, fakirlik ve düzensiz bir yaşamın hüküm sürdüğü yerdir. Yazar'ın İstanbul'u bir karmaşa mekânına dönüştürmesi, aynaya yansıyan yerlerin kendilik değerlerinden uzaklaşması ve düş mekânına dönüşmesine neden olur. Romanda İstanbul kişilerin kendilerini gerçek anlamda keşfettikleri bir mekân değil adeta yaşamak zorunda oldukları bir yerdir.

"Bunlardan başka da, İstanbullular, İstanbul tarafını göklere çıkarıyorlar; Köprünün ötesindekilerse, zamana uymak için tek çarenin Batılılaşmak, medenileşmek olduğunu ileri sürüyorlardı. Onlarca İstanbullular görgüsüzdür. Buna karşılık İstanbullular, karşı tarafın hep taklitçilerden ibaret olduğunu söylüyorlardı." (s.35).

İstanbul'un toplumsal açıdan kültürel çatışmanın mekânıdır. Bölünmüşlük sadece kişilerin benliklerinde değil, şehrin ruhunu da bozar. Bu bozukluk mekân sinen insan ruhlarının bir yansımasıdır. Zira bu durum İstanbul'un arka sokaklarında kendini gösterir. Dar sokaklar ve çarpık evler, toplumsal açıdan İstanbul insanının yaşadığı çıkmazı yansıtır.

2.3.10.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda Güzide Hanım'ın Şişli'de aldığı kat, İstanbul'un arka sokaklarında bulunan dükkânlar, Hilton Oteli, New York, Columbia, Hudson Nehri'nin çevresi, Halim Kalem'in evi, Mrs. Simithy'in evi ve Eyüp Sultan geniş açık mekânlardır.

Güzide Hanım'ın, Topağacı'nda satın aldığı kat önceleri açık-geniş mekândır. Mekânın sonsuza açılan özgürlükçü yapısı içini dolduran insanların bencillikleri dolayısıyla sadece eğlence yerine dönüşür. Burada insanın mekâna nasıl olumsuz bir değer kazandırdığı, mekânların nasıl anlam yitimine uğrayarak yalıtık hale dönüştüğü görülür.

"Kadınlar, erkek tarafıyla hiç ilgili görünmüyorlardı. Güzide Hanım, nesilden nesile geçen Fatih civarındaki evini sattıktan sonra bu katı satın almış, duvarlarını eflatuna boyatmış, tavanlarına değerli avizeler astırmış duvarlara dayalı duran camlı dolaplar da eski antika eserleri yerleştirilmişti." (s.34).

Yeni anlayışın mekânı olan bu apartman gerek düzeni gerekse içinde barındırdığı yeni konsept ile insanları kendine davet eder. Ancak Güzide Hanım buraya topladığı insanların Şişli sosyetesi olması ve hayatta amaçlarının sadece eğlence para ve şöhret olması ile mekân sığ ilişkilerin ortamı haline gelir. Güzide Hanım'ın Fatih civarındaki evini satması, köksüzleşen yaşamın bir işaretidir. Zira evimiz bizim geçmişle bağlarımızı kuran bir simgedir. Bir yana gibi bizim anılarımızı taşır. Güzide Hanım'ın yeni katı yeni anıların durağıdır.

Bu açık-geniş mekânlardan bir de Hilton Oteli'dir. Zenginliğin ve gösterişin yeri olan bu Hilton Otel'i, dönem zenginlerinin moda ve yaşantısını yansıtan bir yerdir. George Martin, evlat edindiği kızı Naciye'nin doğum gününü burada yapar. Diğer taraftan Seyyare Başaran ve Ferit Haksever'in düğünleri de burada olur. George Martin'in bütün masrafları ödeyerek yaptığı düğün Hilton Oteli'nin geniş salonunda yapılır. George Martin, evlatlığı Naciye evlendirdiğ, Naciye de sevdiği erkeğe kavuştuğu için burada mutludur. Çevreleriyle sıkı ilişki içinde olan anlatı kişileri, Hilton Oteli'nin insanı rahatlatan yapısıyla bütünleşir.

Romanda açık-geniş mekânların başında Amerika ve Eyüp Sultan gelir. Amerika eğitimin ve özgürlüğün simgesi olarak anlatı kişilerini kendine çeker. Ahmet Gürliyen eğitimini tamamlamak için Amerika'ya gitmek ister. İstanbul sosyetesi ise Amerika'yı bir özgürlükler mekânı olarak görür. Kadının yüceltildiği, insan haklarının öncelendiği Amerika, yeni medeniyet merkezidir.

Yazar önceki romanlarında kahramanlarını Fransa, İngiltere gibi Avrupa ülkelerine gönderirken bu romanda ısrarla Amerika üzerinde durmuş ve medeniyet algısının Amerika sevgisine dönüşmesine neden olmuştur. Önceki romanlarda kaçış mekânı olarak görülen Avrupa bu romanda yerini Amerika'ya bırakmıştır. Amerika'yı sembolik bir karakterde

bize sunar. Amerika eğitimin, medeniyetin bilimin ve çalışkanlığın merkezi olur. Bu yüzden Ahmet Gürliyen İngiltere yerine Amerika'ya gitmeyi arzular.

"—Ahmet Gürliyen bir yandan Amerika'ya gidip bilgisini ilerletmek ve profesörlük mesleğine girmek istiyor, bir yandan da içini Naciye'nin aşkı doldurmuş. İşte Gürliyen bunların ikisini birleştiremiyor…

—Babası Amerika'daki öğrenimini bitirmeden evlenmesine izin vermiyormuş." (s.72).

Amerika'ya gidip orada eğitimini almak Ahmet Gürliyen'in en büyük arzusudur. Zira bu arzu onu biricik aşkı Naciye ile dahi ayıracak kadar güçlüdür. Ahmet Gürliyen'in Amerika ve aşkı Naciye arasında seçim yapma acısı çekmesi, Amerika'nın bir fırsat yeri olarak Türk aydınını kendine çağırmasıdır. George Martin bir iyilik meleği olarak bu iki gencin ayrılmalarına izin vermez ve bu gençleri evererek ve Naciye'nin bütün masraflarını üstlenerek bu gençleri Amerika'ya götürür. Ahmet Gürliyen Columbia Üniversitesinin fen şubesine kayıt olur. Üniversitedeki sosyal ortam eşitliği, huzurun ve ilmin sıcak bir barınağıdır. Bu yüzden Ahmet Gürliyen buraya hemen uyum sağlar ve çalışmalara başlar. Ahmet Gürliyen Halim Kalem'e yazdığı mektubunda Amerika'yı şöyle anlatır:

"Kuzey, tabiî, bambaşka. Tam eşitlik ve hak taraflısı, ne de olsa, orada da tesirlerini göstermiyor değil. Bunun bir örneğini size biraz sonra vereceğim."

"Asillik düşüncesine gelince, o da acayip. Burada kimse büyük babam Lord gibi iddialarda bulunmuyor. Tabiî, Boston'a ilk gelmiş olan İngilizlere çok önem veriyorlar. Fakat, asıl asillik, bir Amerikalının vahşet devrindeki yerli kabilelerin birinde ecdadı olmasıdır…

Bunun dışında İtalyan ve Fransız ecdadı önemli değil. Hele İtalyanlar'dan Dego diye bahsediyorlar. Fakat bir kadın, herhangi bir yabancı İtalyan, Fransız veya Türk'le evlenirse, hiç mevkiini kaybetmiyor." (s.118).

Ahmet Gürliyen'in Amerika'nın bir eşitlik ülkesi olduğunu vurgulaması ile insanların sınıfsal ayırıma tabi tutulmadığını anlatması ve onun Amerika'yı eşitlikler mekânı olarak anlamlandırmasına neden olur.

Halide Edip'in 1928 yılında ilk Amerika'ya gittiğinde orada yaşayan aydın insanlarla bir araya geldiğini, sosyal yaşamı bizzat kendi gözleriyle gördüğünü düşünecek olursak Adıvar'ın, Amerika'yı yeni Türkiye'nin medeniyet açısından ulaşması gerektiği simge değer olarak gördüğünü söyleyebiliriz. *"Edip Amerika'yı Yeni Türkiye'nin günün birinde onun düzeyine erişebileceği örnek ülke olarak görür."* (Kazan, 1995: 11). Bu örnek ülkede yazarın kahramanları güzel günler geçirerek örnek insan olur. Naciye iyi bir terzinin

yanında işe başlar, Ahmet Gürliyen ise doktorasını bitirmek üzeredir. Bu yönüyle Amerika kahramanların kendilerini fark ettikleri ve arzularını dönüştürdükleri yerdir.

George Martin'in ruhunun sukuta erdiği Eyüp Sultan da açık geniş mekândır. Biz mutluluğu ve huzuru başka ülkelerde görürken George Martin, ruhunun sığınağı olarak Eyüp Sultan'ı görür.

"—Bilirsin, Eyüp Sultan benim ruhumun bir numaralı merkezidir. Orası bana tasavvur edemeyeceğim kadar sabır ilham eder. Tevekkeli değil, Allah Eyüp Sultan sabrı versin, dersiniz siz. Evet, sabır ve sükûnu orada öğrendim," (s.133).

Eyüp Sultan George Martin için bir içtenlik mekânıdır. Burada anlatı kişisi kendisi ve çevresiyle büyük bir uyum içindedir. Ontolojik anlamda huzur, sükûn ve sabır mekânı olan Eyüp Sultan, varlığın içten dışa doğru aktığı olanak diyarıdır.

2.3.10.7. Şahıs Kadrosu

2.3.10.7.1. Başkişi

Romanın başkişisi Amerikalı Profesör George Martin'dir. George Martin, olayları ve kişileri birbirine bağlayan ve mekânların anlam kazanmasına olanak sunan kişidir. George Martin, *"tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılması"* (Korkmaz, 1997: 293) hizmet eden önemli bir kişidir.

George Martin, altmış yaşında, uzun boylu sevimli biridir. Dünyayı ve insanları evrensel bir sevgi ile kucaklayan George Martin, "Yeni İstanbul gazetesinin "B. Amerika hususi muhabiri"dir.

George Martin, araştırmayı seven ve insanların zengin-fakir, köylü-şehirli olarak ayrıştırılmasına karşı çıkan, bir iyilik imgesidir. Anlatıcı, George Martin'in kişiliğini, insanlarla kurduğu sıcak ve samimi ilişkiler neticesinde derinleştirir. Taşlıdere Köyü'nde Dilli Kaval'ın sesini duyar duymaz etkilenen George Martin'in, onun söylediği türküyü, Anadolu insanının çektiği acıların bir neticesi olarak değerlendirir.

George Martin, Türkiye'de Halim Kalem'in evinde misafir olarak kalır ve İstanbul'un arka sokaklarını gezerek değişen toplumun, yaşadığı çatışmaları ortaya koyar. Topağacı'nda düzenlenen toplantılara katıldığında bütün zenginlerin ona ilgi göstermesi, onu şımartmaz. Kişiliği oturmuş, insanı sömürülecek bir nesne veya parayı insanları ezecek bir değer olarak görmez. Şişli sosyetesinin Türk insanını ve kadını aşağılamasına karşı çıkan George Martin, Türk insanının aslında ne kadar üstün bir ahlaka sahip olduğunu ancak bazı insanların bunun farkında olmadığını vurgular.

"—Güzel veya genç. Genç veya ihtiyar; (Subayın anasına bakarak) ben bu gün bütün Türk kadınlarının hepsine âşıkım. Bakın, ben altmışıma geldim. Genç göründüğüme bakmayın. Evlenmedim henüz… Çünkü, bir Türk hanımıyla evlenmek istiyorum." (s.42).

Türk kadınlarını samimi ve sıcak bulan George Martin, toplumun kendi değerlerine ötekileşmesine karşı çıkar. Ona göre Amerika erkekleri kılıbık ve Amerika kadınları bu kılıbık erkeklerden hoşlanmaz. Bu durumun eşit olduğu yer ise Türkiye'dir. Bu yüzden George Martin, Türk gelenekleri ve yaşam biçimini önemser.

George Martin, İstanbul'un arka sokaklarını gezindiği sırada Naciye'yi görür. Genç kadın onun içindeki aşk ateşini yakar ve karşı konulmaz bir şekilde kızın fotoğrafını çeker. Naciye ise George Martin'den fotoğrafın bir kopyasını ister. George Martin'in bu olaydan sonra hayatı değişir ve Halim Kalem ile bu kızın evini bulmak için Topağacı'ndaki bayanların anlattığı İstanbul'un arka sokaklarına gelir. Anlatıcı, George Martin'i yönlendirici bir güç olarak arka sokaklara taşıyarak, toplumsal anlamda yaşanan çatışmayı yansıtmayı amaçlar George Martin'e göre İstanbul'un arka sokakları ve bu burada yaşayan insanlar, İstanbul'un gerçek kimliğidir. Naciye ise yeni İstanbul kadınlarının bozulmamış yüzüdür. George Martin'in Naciye'ye gösterdiği ilgi, tematik gücüne yön veren kahraman bir iyilik imgesine dönüşmesini sağlar. Zira George Martin bu kızın mutlu olması için romanda elinden gelen fedakârlığı yapar. Şişli sosyetesinin Naciye'yi kabul etmesi için onu evlatlık dahi alır.

George Martin'in kimliğinde yüceltilen samimiyet, dürüstlük ve fedakârlık, olumsuz yönde değişen Türk toplumuna ders verecek mahiyettedir. Yazarın George Martin'i başkişi olarak seçmesi hayat parçalarını yansıtan aynanın her parçasında ona ait bir anının olmasından kaynaklanır.

George Martin, bir iyilik imgesi olarak Naciye ile Ahmet Gürliyen'i yanına alarak Amerika'ya götürür. Bu sahnede ayna Amerika'daki hayat sahnelerini gösterir.

Romanın sonunda büyük bir değişim ve dönüşüm yaşayan George Martin İstanbul'a tekrar dönerek Eyüp Sultan'da bir ev alarak Mevlevi olur. Gerçek huzuru Türkiye'de bulan anlatı kişisi, Türk aydınının Batı'yı üstün bir güç ve değer olarak görüp özenmelerine böylece tepki gösterir.

Başkişi George Martin, bilim, ahlak ve aklın yüceltilmiş bir simgesi olarak Türk insanına yol gösterir. Yazar, George Martin'in kimliğinde hem Amerika'yı hem de Amerika insanını Türk toplumuna sevdirmeye çalışır. Romanda diğer karakterler George Martin'in kişiliğinin ortaya çıkması için yaratılmış karakterlerdir. Taşlıdere Köyü'ndeki cinayet ve cinayet sonrasında ortaya çıkan türkü, Türk köylüsünün Amerikalı George Martin tarafından algılanma biçimini, İstanbul sosyetesi ise kendi değerlerine ötekileşmiş, yabancılaşmış kişilerin bir yabancı tarafından değerlerinin farkına varılması çağrısını içerir.

Amerika'da yaşanan güzel günler ise George Martin'in yetişme biçimini ve sosyal çevresini romanda kurgulamak için kullanılır.

2.3.10.7.2. Norm Karakterler

Romanda Halim Kalem, Ahmet Gürliyen, Naciye Aksoy ve Mrs. Simithy'dir.

Halim Kalem, İstanbul'un en büyük ve tanınmış yazarlarındandır. George Martin'i evine misafir ederek onun Türk insanını yakından tanımasına yardımcı olur. Halim Kalem, "Arka Sokaklar" adında bir roman yazarak İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşanan olayları ve yaşamı, gerçekçi bir şekilde anlatır. George Martin, her sıkıntısını Halim Kalem ile paylaşır ve bir sıkıntısı olduğunda ondan yardım ister. Halim Kalem, akıllı, dürüst ve öngörülü bir adamdır. George Martin, Naciye'yi ilk gördüğünde bunu Halim Kalem'e söyler. Bu kızı tekrar görmek istediğinde ise Halim Kalem, ona yardım eder. Onu Profesör Faik'in evine getirerek Ahmet Gürliyen ile tanıştırır. Ahmet Gürliyen de onu Naciye'nin evine götürür. Halim Kalem, George Martin'inin, Naciye ve Ahmet'i evlenmedirmesinde büyük katkısı vardır. Naciye'nin babası Mehmet Bey'in kızı ile Ahmet Gürliyen'i evde uygunsuz durumda yakalaması sonucu Halim Kalem'i arayarak ondan yardım istemesi, Halim Kalem'in bütün içtenliği ile zengin ve fakir görmeksizin insanlara bakışını gösterir.

"—Merak etme Mehmet Efendi. Bizim gibi okumuşlar, insanlar arasında fark gözetmezler. Hepimiz hizmetçiyiz biz." (s.71). İnsanlara karşı beslediği sevgi Halim Kalem'in ne kadar dürüst bir insan olduğunu gösterir. Zira *"insanın büyüklüğü, küçük insanlarla kurduğu ilişkilerde meydana çıkar."* (Carnegie, 2001: 27). Halim Kalem'in toplumsal anlamda yapıcı kişiliğini göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim George Martin'in Naciye'yi evlatlık alarak onu Ahmet ile everip Amerika'ya götürmesinde de en büyük destek ondan gelir. Ahmet Gürliyen de bu desteği hiçbir zaman unutmaz sık sık Amerika'dan Halim Kalem'e mektup yazarak dostluklarının kalıcı olduğunu gösterir.

Romanda Ahmet Gürliyen de norm karakterdir. Kendi idealleri uğruna savaşan Ahmet Gürliyen, Amerika'da doktora yapmak isteyen yeni neslin aydın bir bilincidir ve Naciye'ye âşık olduktan sonra çok büyük sıkıntılar çeker. Bu sıkıntıların en önemlisi ailesinin Naciye'yi kendilerine gelin olarak istememeleridir. Zengin bir profesörün oğlu olan Ahmet Gürliyen, Naciye'nin aşkı ile yanıp tutuşur. Dürüst, samimi ve akıllı bir gençtir. Bu yönüyle romanda Türk gençlerini simgelemektedir. Hayatta en önemli arzusu Amerika'ya giderek orada fen şubesinde doktora yapmaktır. George Martin'i tanıdıktan sonra bu arzusu daha da artar. Ancak Naciye'ye âşık olduktan ve Naciye ile ahlaka aykırı bir vaziyette Mehmet Efendi'ye yakalandıktan sonra büyük bir çıkmaza düşer. Aşkı ve idealleri arasında kalan Ahmet Gürliyen büyük bir çıkmazdadır. Onun çıkmazları başkişi George Martin'in ona yardım etmesi ile mutluluğa dönüşür. George Martin'in bu iki genci

evererek Amerika'ya götüreceğini söyler. Ahmet Gürliyen, aşkının bedelini öder. Amerika'ya gittikten sonra eğitimine hız veren Ahmet Gürliyen Dorothy'in Amerika seyahati esnasında kendisine yaptığı baskıdan kurtularak Naciye'yi mutlu eder.

Romanda diğer norm karakter Naciye'dir. Naciye İzmit'te doğmuş, annesi küçük yaşta onu terk etmiş ve babası Mehmet Bey tarafından büyütülmüş bir genç kızdır. George Martin'in İstanbul'un arka sokaklarını gezdiği bir sırada karşılaştığı bu kız onun arka sokakları keşfetmesini sağlar.

"—Sardunya saksıları arasında kesik sarı saçlı, taze bir yüz yükseldi, ela gözlerini bana çevirdi. Taze derken burada yaşça da tazelik demek istiyorum. Çünkü tazelik her zaman yaşı genç olanlarda görülmez. Bazen, yaşlılarda da o tazelik vardır. Hayata, dünyayı yeni görmüş gibi bakan,, hiç bıkmak nedir bilmemiş bir insan! İşte, bu kızla göz göze gelme bana bu hissi verdi. Fakat, kız birden bire çekildi. Bir taraftan fotoğraf makinesini hazırlıyor, bir taraftan da onun çıkmasını bekliyordum. O altın saçlı kızın başı tekrar göründü, ama yine çekildi. Belki benim hâlâ orada olup olmadığımı anlamak için, canlı bir bebek gibi, başını bir çıkarıp bir çekiyordu." (s.48-49).

Naciye'nin güzelliği ve ürkekliği karşısında ona hayran olan George Martin aşk heyecanını ilk defa gönlünde hisseder. Bu yönüyle Naciye, aşkın gizemin ve tutkunun kadını olur. Naciye'yi Halim Kalem'in evine Dilli Kaval için elbise diktirmeye teşvik eden George Martin, artık Naciye için bir iyilik meleği, Naciye de onun için korunması ve kollanması gereken bir bayana dönüşür. Naciye'nin Ahmet Gürliyen'e âşık olması, aşk ve kıskançlık duygusunun romanda işlenmesine yardımcı olur. Naciye, Dorothy'nin Ahmet Gürliyen'i kendinden uzaklaştırması aşk ve sevgi ıstırabı olarak duyumsar. Özellikle Amerika'ya gitmek için binilen gemi, Naciye'nin Ahmet Gürliyen'e hissettiği duyguların açığa çıkmasına neden olur.

Naciye Amerika'ya gittikten sonra Mrs. Simith tarafından karşılanır. Mrs. Simith George Martin'in halasıdır. Naciye George Martin'in evlatlığı olduğu için hemen onu bağrına basarak onun mutlu olmasını sağlar.

Romanda norm karakterler, George Martin'in kişisel macerasını gerçekleştirmesine olanak sağlar. George Martin'in aşkı tanıması, ancak aşkını iki gencin mutluluğu uğruna feda etmesi, kahramanın kişisel macerasını derinleştirir.

2.3.10.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler başkişinin değerler dünyasını tahrip eden *"yıkıcı karakterde"* kişilerdir. (Fromm, 1984: 392). Bu kişiler genellikle karşıt güce ait değerleri benimserler. Benimsedikleri değerler aslında sadece *"tek bir düşüncenin kuklası"* (Eliuz, 2001: 80)

olarak romanda çatışmanın oluşmasına neden olurlar. Şekip Taş, Dorothy, Ahmet Gürliyen'in annesi, Naciye'nin annesi Emine ve Dilli Kaval'ın Kocası kart karakterlerdir.

Romanın birinci bölümünde anlatılan ve kendi içinde bir öyküsü olan Anadolu insanının türküsü, cinayete dönüşen sosyal olayların bir dışa vurumudur. *"Öldürürüm baba, sağ komam seni"* (s.24) nakaratı öykünün açar ibaresidir. Bu öyküde baba Şekip Taş, oğlu Çatık Mustafa'nın eşi Güllü'ye göz koyar. Şekip Taş ile Güllü arasındaki ilişki, Şekip'in onu Mustafa'ya istemeye gittiğinde ortaya çıkar. Karısının bir delikanlı ile kaçmasından sonra oğlu Mustafa'ya hem bir anne hem de bir baba olan Şekip Taş, oğlunu büyütmek için büyük çabalar verir. Oğlunun zarar görmemesi için evlenmez. Ancak Çatık Mustafa, köydeki Güllü'ye âşık onlunca ve onu babasına gösterince işler değişir. Şekip Taş oğlunun âşık olduğu ve evlenmek istediği kızı görünce; *"bu aralık, kendi kendine: "Neden o kızı daha evvel ben görmedim" diye düşünmekten kendini bir türlü alamıyordu."* (s.16). Şekip Taş'ın bu içinden geçirdikleri yaşanacak baba oğul trajedisinin ilk işaretidir. Şekip Taş'ın Güllü'yü daha önceden görüp onu kendisinin olmasının sağlayamaması bir üzüntü sebebidir. Ancak bu üzüntü, bir baba olmaktan çok o kadına sahip olma arzusudur. Bir babanın oğlunun evleneceği kadın hakkındaki sakat düşüncesi, onun bilinçaltında yatan cinsel arzuların dışa sızmasıdır. Bu ilk belirti, oğlu Mustafa'nın askere gitmesi ile bastırılmaz ve karşı konulmaz bir isteğe dönüşür. Mustafa'nın; *"—Baba gelin sana emanet! Ona kötü bakan gözü oy! Saldıran kolun sahibi kim olursa olsun, ahrete yolla onu!"* (s.19) sözleri kötü gözün içerideki bir insan olmasıyla büyük bir acıya dönüşür. Şekip Taş'ın oğlu Çatık Mustafa'yı askere gönderdiği gün Güllü'ye karşı hissettiği karşı konulmaz arzu tiranlaşan yüzün ardından başka bir şey değildir.

"Mustafa iki büklüm, ağlaya ağlaya köyden ayrıldı. O gözden kaybolunca, Şekip Taş gelinini avutmak için kollarının arasına alarak yanaklarından öptü. Bu temas onu birdenbire alt üst etmişti. Onun kiraz dudaklarından öpmek için yenilmesi güç bir istek sarmıştı vücudunu." (s.19).

Şekip Taş'ın baba rolünden sıyrılarak bilinçaltında bastırdığı cinsel arzularına yenik düşmesi ve gelinini arzulaması, onun yıkıcı bir kimliğe dönüşmesine neden olur. Bu yönüyle cinsel arzular *"içsel bir eylem yoluyla ruhun kendi içinde bir çıkış yeri bulur."* (Craib, 2004: 50) ve kendini Güllü'nün teninde ortaya koyar. Şekip Taş Mustafa'nın askere gitmesi ile bu arzularını dizginleyemez ve gelini ile karı-koca hayatı yaşar. Şekip Taş'ın geleneksel köylü yaşamına uymayan bu davranışı, ahlakî yönden onun yitikleştiğini gösterir. Anadolu köylüsünün böyle ahlaksız bir davranış göstermesi, Şekip Taş'ın oğlu

tarafından öldürülmesi ile sembolleştirilir. Köylü tarafından okunan türkü tiranlaşan yüzlerin sonunun ne olduğunu gelecek kuşaklara aktarır.

Romanda diğer bir kart karakter, Naciye'nin annesidir. Naciye'nin annesi Emine'dir. Emine çok sinirli ve hamarat bir kadındır. Ancak Naciye çocukken sinirlendiği vakit onu hırpalayacak kadar gözü dönmüş bir kadındır. Nitekim köyden gelen akrabalardan birine kaçarak Naciye'nin anne şefkatinden yoksun büyümesine neden olur. Emine'nin hem kocasına hem de kızına karşı ihaneti, annenin çocuk bilincinde sinilmesine neden olur. Bu durum Naciye'nin Ahmet Gürliyen ile evlenmesi ile değişir. Kızının Ahmet Gürliyen ile evlenmesinin hata olacağını, kendisinin fakir bir muhallebicinin kızı olduğunu söylemesi Naciye'nin bu evlilikten vazgeçirmek için söylenen sözlerdir.

""Hah hah hah! Sen bunun ne demek olduğunu ancak musalla taşında anlayacaksın, Naciye" diye başladıktan sonra, hizmetçi veya herhangi bir işçi sınıfı ile profesörler ve memurlar ve memur karıları arasında uçurumu öyle büyüterek, öyle ressam ve romancıvari bir dille anlattı ki, kız şaşırdı kaldı. Bir de gâvur babalık eklenirse, Naciye cehennemde cayır cayır yanacaktı… Daha neler neler…" (s.79).

Emine, kızı Naciye'yi bu evlilikten vazgeçirmek için, Şişli'de oturan zenginleri bir düşman gibi gösterir. Çünkü Emine *"yalnız ikiyüzlü değil bütün yüzleri ve ruhları temsil eden"* (s.80) kart karakterli bir kadındır.

George Martin'in Amerika'da arkadaşlarından birinin kızı olan Dorothy de kart bir karakterdir. Ahmet Gürliyen ile Naciye'nin Hilton Oteli'nde yapılan düğününde ortaya çıkan bu yabancı kadın, Ahmet Gürliyen ile Naciye'nin evliliklerini tehdit eden bir kadındır. Naciye'nin düğünde Ahmet Gürliyen ile dans ettikten sonra bu çiftin yanından ayrılmaz. Ahmet Gürliyen'den hoşlanan bu kadın onun evliliğini tehdit eder. Ahmet Gürliyen'in Naciye'yi seven ve onun evlenmesini istemeyen bir erkek tarafından yaralanmasından sonra Dorothy Ahmet Gürliyen'in yanından ayrılmaz.

Dorothy'nin şımarık ve anlamsız davranışları, Naciye ile Ahmet'in arasını açar. Naciye, Ahmet Gürliyen'in bu genç kadına tutulduğunu düşünmekte ve gemide bulunan diğer insanlar da bu kadının yeni evli çiftin evliliğini tehdit ettiğini düşünmektedir.

"Ama diyorlar ki balayına çıkan genç adam, hem Amerika'nın en zengin ve şımarık zengin kızlarından biriyle dolaşıyormuş. Biz merak ettik. Bütün kamara yolcularının ağzında hep bu." (s.108).

Dorothy'nin bu ahlaksız davranışları, gemideki herkesi rahatsız eder. Nitekim George Martin'in devreye girmesi ile Ahmet Gürliyen kendine çeki düzen verir ve ondan uzaklaşır. Dorothy bu durumu anlayınca hemen Lord Rawlinson'a yanaşır ve bundan

sonraki ideali Lord eşi olmaktır. Şımarık çıkarcı ve insanlara yüksekten bakan Dorothy bu yönüyle kart bir karakterdir.

Romanda Ahmet Gürliyen'in annesi de kart karakterdir. Naciye'yi fakir bir aile kızı olduğu için aşağılayan ve onun oğlu ile evlenmesini istemeyen bu kadın Şişli sosyetesinin ötekileşmiş yüzüdür.

2.3.10.7.4. Fon Karakterler

'Hayat Parçaları'nda fon karakterler oldukça fazladır. Fazlalığın nedeni, anlatıcının birçok hayat parçasını ele alıp bu parçalardan hareketle asıl vakayı anlatmaya çalışmasından kaynaklanır. Romanda fon karakterler, üç mekânda-Taşlıdere Köyü, İstanbul ve Amerika-olumlu ve olumsuz kimlikleri ile karşımıza çıkarır. Bu karakterlerin *"kişisel alanları",* (Mert, 2000: 172) içinde yaşadıkları çevre ile sınırlıdır. Taşlıdere Köyü' sakinleri ve köyün kahvecisi, İstanbul'da; Topağacı sakinleri, Şişli sosyetesi, Profesör Faik, Seyyare Başaran, Ferit Haksever, Şadiye Hanım, Mehmet Aksoy, Güzide Topçu, Akile Bilgin, Ahmet Deniz, Dilli Kaval, Cerrahpaşa doktorları ve Şoför Kenan'dır. Amerika'da ise Lord Rawlinson, Ahmet Gürliyen'in üniversiteden arkadaşları Tom, John ve genel olarak Amerikalılar yer alır.

Taşlıdere Köyü'nün insanlarının yaşantısı, fazla derinliği olmadan verilir. Köy yaşantısının sorunlarının ortaya konulmasında dekoratif görev üstlenen bu insanlar, *"iç dünyasıyla ilgili sıkıntı ve bunalımları üzerinde yeterince durmazlar. Söz gelişi köylünün cinsi hayatına ait söylenenler yani sinsi ilişkilerin açık seçik verilmesinden veya belli konularda bilinenleri tekrarlamaktan ibarettir."* (Kaplan, 1997: 536). Köy halkının boyutlu bir şekilde anlatılmaması, Anadolu insanının yaşam biçimini ve hayata karşı mücadelesini silikleştirir. Köy halkını ve köyü üzerinden geçerken durdukları ve konuştukları bir dekor haline getirir. Köy yaşamının namus davası sorunsalı üzerinden ele alınması, modern yaşamın Anadolu insanından ne kadar uzak olduğunu gösterir. Yazar, köy halkını geleneksel yaşamın sürdüğü bir coğrafyada değişmez yazgıları ile ortaya koyar. Hayatlarını sürdürebilmek için verilen mücadele, Balkan Savaşları'nın Anadolu insanına verdiği maddi ve manevi zarar, Taşlıdere Köyü halkının yüzünde simgeleşir.

İstanbul'da yaşayan ve olaylara maddiyat gözüyle bakan İstanbul sosyetesi, toplumsal anlamda çözülmeyi, ötekileşmeyi gözler önüne serer. Hayatları eğlenceden ibaret olan bu yeni İstanbul zenginleri, cumartesi toplantılarında para, kat ve moda tartışması yapan kişilerdir. Yanlış Batılılaşmanın ve Amerikan hayranlığının toplumda ne derece yaralar açtığını gösteren bu olumsuz karakterli fon kişiler, ötekileşen toplumun birer üyesidir. Bu kişilerin başında Akile Bilgin ve Seyyare Başaran gibi kişiler yar alır. Akile Bilgin Topağacı'nda düzenlenen toplantılara katılan ve kocası Bay Bilgin'i kadınlardan

kıskanan bir kişidir. Ad ve soyadlarına tezat teşkil eden kişiliği ile Batılı yaşam tarzına körü körüne bağlanmıştır.

Seyyare başaran da olumsuz bir fon karakterdir. Amerika'yı ve Amerikan insanlarını kendi değerlerinin üstünde tutan bu kadın roman sonunda bir kat ve araba karşılığı evliliği kabul eden ötekileşmiş bir İstanbul sosyetesi kişisidir.

İstanbul sosyetesinin Şadiye kalem, Profesör Faik gibi üyeleri ise toplumun gerçek anlamda aydın kimliklerini yansıtan içten sıcak ve samimi kişilerdir. Bu kişiler romanda George Martin ve Naciye'nin mutlu olmaları için elinden gelen yardımı yaparlar.

İstanbul'da bir diğer insan grubu Cerrahpaşa'daki doktorlardır. Dr. Haydar, Dr. Kazım İsmail Gürkan, Dr. Muzaffer Esat gibi kişiler dönemin aydın kesimini teşkil ederler. Ancak onların Topağacı'nda toplantılara katılması ile değiştikleri görülür. Bu yönüyle İstanbul ve İstanbul'da yaşanan yaşam olumlu ve olumsuz yönleriyle ortaya koyar. Yazar İstanbul'un eğlence hayatını eleştirirken yeni Türkiye Cumhuriyetinin olumlu aydın kişilerini yüceltir. Bu yüzden Ferit Haksever gibi akıllı ve samimi kişileri romana dâhil eder.

Amerika ve Amerikalılar ise romanda olumlu kimlikleriyle ortaya konur. Ahmet Gürliyen ve Naciye'nin Amerika'da tanıştıkları bu kişiler cana yakın, akıllı, dürüst ve misafirperverlikleriyle ön plana çıkar. Bu kişiler aracılığıyla Amerika'da sosyal yaşam romana aksettirilir. Ancak bu kişiler çok derin bir şekilde verilmez. Bu kişiler arasında Tom, Amerika'lı bir zenci olarak yaşadığı sıkıntıları dile getirir. Zenci ve beyaz çatışması Tom'un karakteri üzerinden verilir. Genel olarak romandaki fon karakterler derinliği az olan ve bireysel psikolojisi tam olarak yansıtılmayan kişilerdir. Yazar bu kişiler sayesinde romanda sosyal ortamı ele alır.

2.3.10.8. İzleksel Kurgu

'Hayat Parçaları' romanı, toplumun değişen yüzünü gerçekçi bir şekilde eleştirerek, toplumsal anlamda değer yitimine uğradığını ve kendi değerlerinin yerine Batı'nın değerlerini yücelttiğini gözler önüne serer. Bu açıdan roman, bireysel anlamda aşk, ihanet, toplumsal anlamda ise yozlaşma, ötekileşme ve çözülme gibi sorunları ele alır. Bu değerler bütünü aşağıdaki "*KORA*" şemasındaki gibidir.

	Tematik Güç/ Ülküdeğer	***Karşıt Güç/ Karşıt değer***
Kişiler Düzeyinde	*George Martin, Halim Kalem, Ahmet Gürliyen, Naciye Aksoy, Mehmet Aksoy, Mrs. Smithy, Lord Rawlinson.*	*Emine, Şişli Sosyetesi, Dorothy, Bayan Gürliyen, İrfan, Seyyare Başaran, Akile Bilgin, Şekip Taş.*
Kavramlar Düzeyinde	*Aşk, Sevgi, Fedakârlık, Benlik Bilinci, Sadakat, Millî Bilinç, Evlilik*	*Yabancılaşma, Toplumsal Çözülme, Ötekileşme, İhanet, Sınıf Çatışması, Cinayet, Aldatma, Kıskançlık.*
Simgeler Düzeyinde	*Türkü, Ayna, Amerika, Mevlana, Eyüp Sultan, Köprü'nün Beri Tarafı, İstanbul.*	*Kat, Topağacı, Para, Dans, Taşlıdere Köyü, Cadillac, Köprü'nün Öteki Tarafı (Şişli).*

Tablo-21: *'Hayat Parçaları' romanında parçalanan yaşamların aynadaki aksi.*

2.3.10.8.1. Parçalanan Hayatlar: Yabancılaşma

İnsan, toplumsal bir varlık olduğu için hep bir arada yaşama gereksinimi duyar. Bu aynı zamanda ontolojik kökenli bir olgudur. Bu arada yaşarken kendine özgü değerler/de kuran insan, kendi içinde oturmayı/da öğrenir. Kendi içinde oturan insan, her şeyden önce, kendi benliği ve benlik değerleriyle uyum içindedir. Uyum, parçayı bütüne taşıyarak ahenk yaratır. Uyumun ve bütünün olduğu yerde parçalanma söz konusu değildir. Yazar, romanda bireysel ve toplumsal anlamda Türk insanına bir ayna tutar ve bu tutulan aynada Türk halkının yaşadığı değişim ve dönüşümleri ele alır.

"İşte, şimdiye kadar gözlerimizin önündeki hayat parçaları! Hayat aynası döndükçe, hepsi değişecek ve hiçbir zaman bu ayna sabit kalmayacaktır." (s.135).

Hayat, bireysel anlamda insanın içine atıldığı bir zaman dilimidir. İnsan bu zaman dilimine istemeden gönderilmiş ve kaderini yaşamakta olandır. Yazarın hayatı, bir aynaya benzetmesi, başlı başına ontolojik bir sorundur. Ayrıca, her hayat sahnesi yansıtılmasında başak bir macerayı ortaya koyarak insanın parçalanmışlığını hatırlatır. Aynadaki sahnenin değişmesi ise hayatın sürekliliği ve vazgeçilmezliğini ifade eder. Ancak hayatın bir bütün değil de parçalardan oluşması ve her parçanın da bir ötekine yabancı olması simgesel anlamda bireyin ve toplumun parçalandığını simgeler. Romanın başlığı 'Hayat Parçaları' ibaresi ile çözülüşün, kopuşun ve öteki oluşun göstergesidir. Her çözülüş ve kopuş aynaya yansıyan hayatları parçalayarak bölerek yaşamı anlamsız bir birliktelik olarak ortaya koyar. Bunun nedeni "içinde yaşadığımız dünyanın parçalanmışlık, süreksizlik ve sonuçsalsızlık ile belirleniyor." (Bouman, 2001: 342) olmasından kaynaklanır.

Taşlıdere Köyü'nde yaşanan parçalanmışlık baba ile oğlun bireysel anlamda bastırdığı cinsel dürtülerin yüzeye çıkması, insanın kişiliğini cinsel arzularının esir aldığını gösterir (Charrier, 2000: 8). Babanın toplumsal ahlakı ilga ederek oğlunun karısı ile ilişkiye girmesi, bireysel anlamda yabancılaşmışlığı gösterir.

"Mustafa evlerine vardığı zaman, kapıyı çalmadı. Yukarıdaki odanın penceresi açıktı. Burası gelinin odasıydı. Babası, tabiî aşağıda yatıyordu. Anlatılmaz bir hasret, belki de acı bir merakla aşağıdaki odanın penceresine dayanarak, henüz ağarmaya başlayan havada, içeriye baktı. Gördüğü manzara kafatasına bir taş gibi çarparak, şuurunu kaybettirdi: Bir genç kadınla, pırasa bıyıklı bir erkek, birbirine sarılmış yatıyorlar… Babası ve karısı. Sonuç: feci bir cinayet…" (s.22).

Çatık Mustafa'nın işlediği bu cinayet bireysel anlamda kendi değerlerine ötekileşen kişilerin cezalandırılmasıdır. Şekip Taş'ın oğlunun karısı ile yasak ilişkiye girmesi, bireysel anlamda ötekileşmişliğini gösterir. Oysa baba, koruyan, kollayan, sahiplenen, ev, kök ve geleneksel anlamda değerleri yaşatan bir aktarıcıdır. Yazar, Anadolu küçük bir köyünde yaşanan bu ahlakî çöküşü, simgesele anlamda Türk toplumunun bir sorunu olarak görür. Şekip Taş'ın karısı da onu çocuğu ile tek başına bırakıp başka bir erkekle kaçmıştır. Bu durumun benzeri İstanbul'da Mehmet Aksoy'un da başından geçer. Mehmet Aksoy'un eşi Emine de Naciye'yi bırakıp başka bir erkekle kaçar. Yazar, kadınların çocuklarını bırakıp kaçmasını bilinçli olarak kullanır. Yazar'a göre kadının kendi değerlerine yabancılaşması ve ahlakî normları çiğnemesi, bireysel ve toplumsal anlamda yabancılaşmanın temel nedenidir. Kadının değişen hayat sahnesinde tümkimliksel veri alanını yıkarak ötekine dönüşmesi, *"dünyanın bulaşıcı hastalıklara kapılarını"* (Lingis, 1997: 58) açması demektir. Kadınların ev ve çocuklarını bırakarak başka erkeklerle kaçmaları, toplumsal anlamda yaşanan çürümeyi gösterir. Yazar, burada kadının anne ve kurucu kimliğini unutarak kendi arzuları doğrultusunda hareket etmesini eleştirir. Bu yüzden romanda Naciye'nin annesi Emine, *"iki yüzlü"* (s.80) olarak değerlendirir. Toplumsal anlamda aile sisteminin parçalanması, ahlakî ve kültürel çözülmenin de başlıca nedenidir.

İstanbul sosyetesinin yaşamı ve önemsediği değerli nesneler, dünyasında kaybolan kişilerin köksüz insanlara dönüşmesine neden olur. Paranın değiştirdiği bu insanlar, insanî değerlere ötekileşerek şan, şöhret ve makam peşinde koşar.

""Aman Allah aşkına, bu kat kat, yedinci kat göğe çıkan bir kule oldu. Biraz da başka şeyden konuşalım" diyince bu defa laf tuvalete geçti. Arada bir hanımlar, kocalarından, onları avuçlarının içinde aldıklarından yahut, dul iseler, onları kocalarından ayırmaya zorlayan roman konusu olabilecek olaylardan bahsediyorlardı." (s. 35).

İstanbul sosyetesinin metalaşan yüzü, hayatı sadece apartman katı ve tuvaletlerinden (elbise) ibaret görmektedir. Geleneksel aile yaşamının bozulduğu ve kadınların kocalarını bir kuklaya dönüştürmesi, yaşamın geleneksel büyüsünü bozar. Sınıfsal çatışmanın üst düzeyde olduğu İstanbul sosyetesinin yaşamı, kendi değerlerine yabancılaşmış insanları da doğurur. Bundan ötürü İstanbul, köprünün öbür tarafı ve beriki tarafı olmak üzere ikiye bölünür.

"Bundan başka da İstanbullular, İstanbul tarafını göklere çıkarıyorlar. Köprünün ötesindekilerse, zamana uymak için çarenin Batılılaşmak, medenileşmek olduğunu ileri sürüyorlardı. Onlarca İstanbullular görgüsüzdü. Buna karşılık, İstanbullular, karşı tarafın hep taklitçilerden ibaret olduğunu söylüyorlardı." (s.35).

İstanbul'un yaşamış olduğu bölünme, özünde toplumsal anlamda bir yabancılaşma ve çatışmayı barındırır. Aynı şekilde yaşayan ancak biri, diğerini öteki gören insanlar, kökten bir savaş içindedir. Bunun nedeni arka sokaklarda yaşayan İstanbulluların, Şişli ve Beyoğlu gibi yerlerde yaşayan insanların benimsediği değerlere savaş açması vardır. Toplumsal anlam değersel açıdan yaşanan gruplaşma, parçalanmış hayatların bir ahenkten uzak olduğunu ortaya koyar. Halim Kalem;

"—Anlatayım. İstanbullu yaşlı bayanlar Beyoğlu tarafında oturan bayanlara giyinişleri, konuşmaları, tavırları bakımından Amerikan taklitçileri gözüyle bakıyorlar. Bunu düşündüğümde, aklıma o olay geldi. Bu hanımlar, İstanbul'un arka sokaklarında biraz dolaşsalar, Beyoğlu'ndakilere taş çıkaracak açık tuvaletlere, saç, kılık şekillerine rastlarlar." (s.47).

Parçalanmış bir hayatın yabancılaşan yüzü olarak birbirlerini öteki gören insanlar, aynı kültürün ve yaşam biçiminin ürünleri olduklarını unutarak birbirlerini öteki ilan eder. İstanbul tarafında ve arka sokaklarında oturan kişilerin modaya uygun giyinip, kendi değerleri doğrultusunda yaşamaları, Beyoğlu gibi sosyetenin ağırlıklı yaşadığı kesim tarafından dışlanarak aşağılanır. İstanbul'un yeni sosyetik bayanlarının arka sokaklarındaki yaşamları görgüsüz olarak değerlendirmesi, bireysel ve toplumsal anlamda ötekilerin ürediğini belirtir. Yapılan partiler, giyilen elbise ve yapılan danslar Amerikan taklitçiliğinden başka bir şey değildir. Bu yüzden partilerde vals, twist yapılarak Batı'ya ait değerler toplumsal açıdan çözülüşün hangi noktaya geldiğini gösterir.

Romanda yabancılaşma bireyin kendine ve değerlerine ötekileşmesi ile toplumsal anlamda da çözülüşün, parçalanmanın başlıca nedeni olur. Yazar, körü körüne Batılılaşmayı yabancılaşmanın başlıca sebebi olarak görür. George Martin gibi yabancı birine Türk

gelenek ve göreneklerini sevdirerek kendi değerimizin ne kadar gerekli ve önemli olduğunu vurgular.

2.3.10.8.2. Aşk/Sevgi

Aşk ve sevgi, insanları birbirine yaklaştıran, parçaları bütüne dönüştüren bir duygudur. İnsan aşk ve sevgi sayesinde kendini ve çevresini tanır. Böylece insan kendi gerçekliğini kavrar ve *"aşkın diriltici havasını"* (Özcan, 2005: 134) her zaman aktif bir güç olarak anımsar. Romanda aşk, bütün çatışmaların tetikleyici gücüdür. Çatık Mustafa'nın Güllü'ye karşı hissettiği duygular, insanları aşkı nerede olursa olsun ve hangi şartlarda yaşarsa yaşasın duyumsadıklarını gösterir. Çatık Mustafa'yı Güllü'ye bağlayan ve onun hayatının değişmesine neden olan aşk, *"ben"i yaşamak"* (Geçtan, 1992: 41) arzusunun ön koşuludur. Mustafa Güllü'yü dere kenarında görür görmez âşık olur. Aşk, anlık bir yanmadır. Bu yanma sonucunda âşık, sevdiğine ulaşmayı arzular.

"Bir aralık, Çatık Mustafa kendisine "Aman beni kurtar!" der gibi bakan kızla göz göze geldi. En sıcak köy güneşi bile kızın kaymak tenini esmerleştirememişti. Sarı elâ gözleri, biraz çapkın bir bakışla Çatık Mustafa'nın o ateş gibi parlayan kestane renkli gözlerine daldı. Bu gözler, bu ak topuklar ve kiraz dudaklar çatık Mustafa'yı sarıvermişti." (s.15).

Mustafa'nın, Güllü'yü görünce ona tutulması, aşkın insanı birbirine çeken gücüdür. Göz ise aşkta iletişimi kuran ilk organdır. Zira aşk ilk önce gözde başlar. Aşk, görmek ve görünmek ister, âşık ise bakmak ve fark etmek ister. Çatık Mustafa içten yanma ile Güllü'nün büyüsüne kapılır. Güllü bir güneş gibi Mustafa'nın yalnız yüreğine doğarak onu kendine çeker. Bu çekilmede kendi "ben"ini fark eden Çatık Mustafa, aşkını meşrulaştırmak için onunla evlenmek ister.

Romanda aşk bir gizem ve çekicilik duygusu olarak ele alınır. George Martin'in İstanbul'un arka sokakları gezdiği sırada karşılaştığı Naciye, aşkın çekingen gizli yüzüdür. George Martin'in küçük bir evin penceresinde gördüğü bu kız, onun yüreğinin üzerindeki tozları kaldırır ve George Martin farkında olmadan Naciye'ye doğru çekilir. Onun Naciye'ye doğru çekilişi, içindeki animayı bulmasının bir sonucudur. Naciye onun yıllarca içinde taşıdığı kadın imgesinin kişisel nesnesidir. Ancak George Martin bunu kendisine dahi söyleyemez. Bunun nedeni George Martin'in başkalarının mutluluğu için kendini adaması yatar. Bu aşk başlamadan derinlere gömülerek sevgiye dönüşür.

Ahmet Gürliyen ile Naciye'nin aşkları George Martin'in kendini ötelemesine neden olur. Ahmet Gürliyen ve Naciye aşkı ise ilk önce bir kıskançlık belirtisiyle kendi gösterir ve aşka dönüşür

"Yazar başını salladı ve köşedeki Naciye'ye bakarak fısıldadı:

—Senin öteki hanımlarla kırıştırman hoşuna gitmedi galiba. Bak, nasıl acı acı seni süzüyor.

Gürliyen:

—Bu kız bana Carmen Operası'ndaki ünlü türküyü hatırlatıyor: Ona sokulursam kaçıyor, davranışlarıyla sen beni seversen ben seni sevmem diyor ama, ben başkalarına bakınca bu sefer de: Ben seni seversem, kendini gözet! der gibi hırçınlaşıyor." (s.65).

Aşk bir zıtlıklar bütünüdür. Gürliyen'in Naciye'nin sevgisi hakkında görüşleri aşkın evrensel anlamda bir özetidir. Nitekim sevilen, sevdiği tarafında ne kadar çok arzulanırsa, o derece uzaklaşır. Bu, karşı tarafın onu sevmediği anlamına gelmez. Aşık, her zaman aşkını ifade ederken dikkat etmesi gerekir. Ahmet Gürliyen'in tespiti, aşkın karşı konulmaz bir güçle insanları kuşatmasıdır. Ne var ki o da bu kuşatmanın içine hapsolmuş, Naciye'ye karşı konulmaz bir tutkulu aşk olur. Aşk, tutkuya dönüştüğünde insan büyük bir çatışma yaşar. Ahmet Gürliyen ve idealleri Naciye'nin aşkı ile çatışır.

"İşte bende bu ilim tutkusu yanında bir de Naciye'ye tutkunluk çıktı şimdi." (s.68).

Tutku, aşkı bütünleyen en büyük güçtür. Aşk, tutku sayesinde yücelir ve bir ateşe dönüşerek kişinin bütün bedenini sarar.

"Naciye ile münasebetim geçici bir flört gibi başladı. Ama, zaman zaman, bir ateş gibi, bazen bir kıvılcım halinde başlıyor, sonra dört bir yanını tutuşturuyor. Bu tutkunluk beni biraz fazla sardı ve tutuşmaya başladı." (s.68).

Yazarın aşkın bir ateş olduğu ve insanı kuşattığı vakit kurtuluşun olmadığını ifade ettiği yukarıdaki sözler, aşkın gücünü ortaya koyar. Bu güç Ahmet Gürliyen ile Naciye'yi birbirine gittikçe bağlar. Onların aynı beden tek ruh olmalarını sağlar. George Martin bu aşka saygı duyarak bu iki genci evlendirir. Aşk, ideal insanlarca saygı duyulması gereken bir değer olarak algılanır. Ancak düğün günü Naciye'nin tutkunu olan bir gencin Ahmet'i yaralaması büyük ıstıraba dönüşür. Yazar, George Martin'in kişiliğini aşk düzleminde yüceltir. Naciye'ye ilgi duymasına rağmen onun mutluluğu için fedakârlık yapan Amerikalı George martin, aşk saygı duymayan ve kendi çıkarlarını düşünen bir Türk delikanlısı karşısında yüceltilir.

Aşk, George Martin'in algısında büyür. George Martin'e göre aşk cinsi bir maceradan çok bir hayat desteğidir.

"Çünkü aşk, daha önce de dedim ya, sade, bir cinsi macera değildir. Aşk, aynı zamanda, ana baba, dost ve her türlü hayat desteğidir." (s.133).

Romanda aşk, öz acısında saf ve temiz duyguların hepsidir. İnsan, aşkı bir destek olarak hayatın içinde her zaman bulur. Önemli olan bunu bilmektir. George Martin de

Naciye'yi ilk gördüğünde duyduğu hisleri, kalbinin derinliklerinde gömerek onun mutlu olması için çabalayan bir kişiye dönüşür.

Eserde aşk, insanı değiştiren ve dönüştüren en büyük güç olarak ele alınır. Ahmet Gürliyen'in, Naciye'nin aşkı için verdiği savaş, Naciye'nin Ahmet Gürliyen'i kaybetmemek için verdiği mücadele kahramanları olgunlaştırır.

2.3.10.8.3. Kendi Oluşta Millî Bilinç İmgeleri

İnsan, kültürel açıdan kendi değerlerini yaratan ve dünyayı bu değerler ışığında kuşatan bir canlıdır. Birey, kendilik değerlerine sahip çıkıp bu değerleri yaşatmasıyla toplumsal hafızanı oluşturur. Millî değerlerimiz, bizi diğer topluluklarından ayıran, bizi biz yapan en önemli kıymetlerimizidir. Millet, *"ülküsel bilincin evidir"* (Lawrwnce, 2004: 35) ve bu ülküsel değerler toplumsal reflekslerimizi bir ayna gibi yansıtan değerlerle çepeçevre sarılıdır. Bizi çepeçevre saran bu kendilik değerleri *"Kültürel bilinci(mizin)"* (Ercilasun, 2000: 206) gelişmesini sağlar. 'Hayat Parçaları' romanında bireysel ve toplumsal anlamda millî bilinçlerini yitiren toplumların ne gibi sorunlar yaşadığı dikkate sunulur. Yazar, kendi millî kimliklerini inşa edemeyen ve başka milletlerin değerlerini kabul eden kişilerin ben olmak yerine öteki ve başkası olduğunu dile getirir.

Taşlıdere Köyü'nde Çatık Mustafa'nın yaşadığı olay, türküler yoluyla millî bilincimize kaydedilir. Bireysel olarak yaşanan cinayet, türkü yoluyla bilincimize yerleştirilir. Romanda türküler millî bilincin inşasında bir simge görevi üstlenerek toplumsal hafızımızı sese ve yazıya dönüştürür. Bize tarihselliğimizi hatırlatan türküler, aşkın ve acının büyülü nağmeleridir. Çatık Mustafa'nın Güllü'ye âşık olur olmaz dile getirdiği:

"Ak topuk, mavi şalvar
Hamamdan gelir her sabah" (s.15).

mısraları aşkın temizliğini bizim hayal gücümüzle ifade eden değerler bütünüdür. Kendilik değerlerimizi içeren türküler, geçmiş ruhunu ve bilgisini bize sunarak bizim değerlere katılmamızı sağlar. Çatık Mustafa'nın babası ve karısı öldükten sonra, köylü tarafından yapılan cinayet türküsü, Anadolu insanının yaşadığı acı anıları, gelecek kuşaklara taşıyarak inancımızın tekrar böyle hatalar düşmesini amaçlanır. Dokuz kıtadan oluşan cinayetin türkü, varoluşsal bir kaygının sonucu olarak Anadolu insanına ihanetin bedelinin nasıl ödendiğini ifade eder. Yazar bunu türkü yoluyla belleğimize kazıyarak *"millî romantik"* (Aktaş, 1996: 104) duyuş tarzını toplumun bilincinde yeniden uyandırır. Türküden aldığımız bölümler, köyde yaşanan cinayetin öyküsünü anlatır:

"… … …
Kıt'adan çıktım, başım selâmet,
Kapıya geldim, koptu kıyamet,

Ben dedim ki baba karım sana emanet
Öldürürüm baba, sağ komam seni."

İşte bu hikâyeyi usta bir şair veya romancı gibi, bir halk ozanı canlandırmıştı. Artık bu eski facia ozanların şiiri, mezarlığa kadar gidip söylediği türküdür ve herhangi bir köylüden dinleyebilirsiniz. (s. 24).

Çatık Mustafa'nın askerden geldikten sonra baba ve karısının yaşadığı gayrı ahlakî ilişkiyi öğrendikten sonra işlediği cinayet, ozanların diliyle bütün köylülerin hafızasına nakşedilir. Böylece köylüler bu tür olayların ne gibi sonuçlar doğuracağını devamlı hafızalarında canlı tutar. İnsana tarihsel kimliğini ve deneyimlerini kazandıran türküler, bizi geçmişin bilgisi ile kuşatarak millî bilincimizin oluşmasını sağlar.

Romanda Türk kadını ve annesi, millî ve ülküsel değerleri simgeleyen bir değerler bütünüdür. Geleneksel yaşamın birleştirici ve doğurucu gücü olan kadın, geleneksel değerleri gelecek kuşaklara aktaran bir simge olarak ele alınır. George Martin, Türk kadınını, millî bilincin en önemli unsuru olarak görür ve bu yüzden bir Türk kadını ile evlenmek ister. Ona göre Türk kadını, geçmişin bilgisini gizli bir şekilde içinde taşır. Bu kadınlardan biri de Dilli Kaval'dır. Dilli Kaval, köyün ozanı tarafından oluşturulan türküyü o güzel ahengi ile gelecek kuşaklara aktarırı. George Martin, Dilli Kaval'ı yerel bir musiki icra ettiği için çok beğenir. Çünkü onun sesinde Anadolu'nun gizli kalmış duygu, düşünce ve acıları şimdide yankısını bulur. Dilli Kaval, geleneksel yaşamın ayrılmaz bir parçası olan "ozan" motifiyle, yeniden dirilterek bize ait olan musikimizi İstanbul'un Batılılaşan yaşam biçiminde yeniden canlandırıp farkındalık yaratır. Yazar, millî ruhun en önemli kaynağı olan türküyü bir kadına söyleterek hem kadının toplum içinde değişen rolüne hem de kadının millî bir hafıza olarak bizi geleceğe taşıyacak en önemli güç belirtir. George Martin, Naciye'nin gizemli yüzünde aşkı ve geleneksel yaşam biçimini gördüğü için ona içten bağlılıkla tutulur. Ancak onun *"tutkusu, bilinçli deneyimin sırları içinde kalır."* (Jung, 2007: 17) ve aşkın insanı kuşatmasına, kendine dönmesine neden olur. Şişli kadınları Türk kadınlarını küçük görürken, George Martin, Türk kadının üstünlüğünü savunarak Türk kadınının kendinin farkına varmasını sağlar. Ayrıca Türk milletinin ahlak anlayışı geçmişin bilgisini içinde barındırdığı ve en büyük zenginliğin de bu olduğu ifade edilir.

"George dedi ki:

—Ben ne zenginim ne de en büyük Amerikalıyım. Ben zenginliğe iyi ahlakı tercih ederim. Bu konuda da sizin milleti geçmiş bir millet görmedim." (s.84).

Ahlakî bir varlık olarak Türk insanı, derin bir geçmişin bilgi, sevgi ve mücadelesini içinde barındırır. Bu ahlak sayesinde biz kendilik değerlerine ulaşabiliriz. Zenginlik, şan ve

şöhret gelip geçicidir. Bizi dünya sahnesinde ebedî zengin kılacak olan ahlak anlayışımızı ve dünyayı ahlakı kılma çabamız yatar. Yazar, Türk insanının ahlak anlayışını yücelterek bir tarih süzgecinden geçirir. Millî bilincin inşasında geçmişin deneyimleri, ahlak düzleminde bizi yeniden filizlendirecek değerler olarak ele alınır.

Halide Edip Adıvar, Amerika'da yaşanan beyaz ve zenci çatışmasını modern çağda hala sürdüğünü, Türk insanının ise engin ahlakı sayesinde bu ayrışmaları çoktan ortadan kaldırdığını ifade edilerek millî hafızamızın ve geleneksel dünya görüşümüzün zenginliğini dile getirir.

"George bu fırsattan faydalanarak, Türkler'in renk ve ırk farkına önem vermediklerini, onları ne kadar beğendiğini ve gelecek için Türklerin bir örnek millet olacaklarını söylüyor ve etrafındaki halk onu dikkatlice dinliyordu." (s.88).

Yazarın Türk milleti hakkında düşündükleri Amerikalı bir profesöre söyletmesi, Türk insanının dünyada nasıl bir kimliğe sahip olduğunu göstermeye yöneliktir. Burada önemli olan Türk insanının dünya üzerinde yaptığı ve yapacağı soylu davranışlardır. Türk insanının soylu bir millet olarak, bütün çatışmaları ortadan kaldırdığı ve bu yüce bir sevgi ile bütün insanları kucakladığı ifade edilir. Gönderge olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan farklı renk ve ırkta olan insanlara adil davranması, onlara hak ve adalet dağıtmasıdır. Yazar, geçmişte yaşananları tekrardan hatırlatarak Türk milletinin bilincini yeniden harekete geçirerek kendi değerlerine sahip olmasını dile getirir.

Romanda Mevlana ve Mevlana sevgisi millî bilincin oluşması ve millî kimliğin tanınmasına yönelik bir olgudur. Zira Mevlana, evrensel anlamda bütün insanları aşkı ile kucaklayan insanlara kardeş olmayı öğütleyen bir tasavvuf erbabıdır. Halide Edip, Mevlana'nın kimliğinde Türk insanının engin hoşgörüsünü dile getirir. Aynı zamanda kendi değerlerimize gerçek anlamda sahip çıkmadığımız için de bizi eleştirir. George Martin Columbia'da verdiği bir konferansta *"Türk kadınının ruhundaki edep ve terbiyeyi göklere çıkarırken"* (s.121) aynı zamanda ünlü Mevlevi tarikatının kurucusu Mevlana'yı de Türk milletinin millî hafızası olarak ele alır.

"Bugün, eğer insanlık yaşayacaksa, ona genel anlaşma ve muhabbet yolunu gösteren Hindistan'ın Mahatma Gandi'sidir. Fakat, bu yolda on üçüncü yüzyılda Mevlana gösterilmişti. Bir Hintli dinleyici, genel olarak Mahatma Gandi, gerek Mevlan'nın adları geçerken, elini göğsüne koyarak, eğilip onlara bir ruh selamı verdi. Fakat, bir İranlı yazar, hem de Türklere çok dost görünen bir yazar köpürdü: Ona göre, Mevlâna Türk değil, Acemmiş. Sonra da Türkler hiçbir zaman bu ruhta adam yetiştirmemişler…

Buna George uzun uzun cevap verdi. Evvela Mevlana'nın annesi İranlı, babasının Türk olduğunu söyledi." (s.121).

Yazar Mevlana'nın kimliğinde Türk insanının gerek sanatta gerekse muhabbet yolunda üstün bir kişiliğe sahip olduğunu vurgulaması bizi biz yapan değerlerin farkında olmamız gerektiğini ortaya koyma çabasıdır. Mevlana simgesel açıdan Türk milletinin tarihsel bilincini kişi düzeyinde simgesidir. Kültürel belleğin en önemli kişilerinden olan Mevlana, kendinden sonra birçok düşünürü etkileyerek dünyaya Türk insanının gönlünün yüceliğini gösterir.

Sonuç olarak Halide Edip Adıvar, millî bilincin korunması ve oluşturulması için okuyucuda bir farkındalık yaratmaya, körelen bilinçleri millî bilinç potasında yeniden canlandırmaya çalışır.

2.3.10.8.4. Yıkıcı ve Diriltici Bir Olgu Olarak Evlilik

Halide Edip evlilik sorunsalı üzerinde ısrarla duran bir yazardır. Son romanı olan 'Hayat Parçaları' romanında da bu olguya dikkat çekerek evlilik kurumunun ne kadar önemli olduğunu bir kez daha vurgular. Evlilik, toplumu inşa eden ve toplumun sağlıklı bir şekilde gelecek kuşaklara ulaşmasını sağlayan bir değerler bütünüdür. Günümüzde yapılan evliliklerin üçte birinin boşanma ile sonuçlandığını dikkate alırsak toplumsal anlamda yaşanan çözülme ne derece büyük olduğu ortaya çıkar. Çağımızda en önemli toplumsal sorunların başında gelen evlilik ve boşanma, sosyal anlamda diriltici ve çoğalıcı bir güce sahip olduğu gibi yıkıcı ve tahrip edici bir güce de sahiptir. İyi ve mutlu evlilik, topluma sağlıklı bireyler kazandırırken kötü evlilikler ise özgüven olmayan saldırgan ve mutsuz bireyler meydana getirir. Halide Edip de evliliği sosyolojik bir olgu olarak değerlendir ve toplumu şekillenmesinde büyük bir öneme sahip olduğu belirtilir. Romanda yapılan bazı yanlış evlilikler yıkıcı bir güce dönüşerek mutsuz insanlar yaratır. Bu evliliklerin başında Şekip Taş ile eşinin evlilikleri gelir. Şekip Taş'ın evliliği Anadolu'da yapılan ve yaşanılan evlilik sorunsalını ön plana çıkarır. Bu evlilikte önemli olan evlilik sonrasıdır.

"Günün birinde, komşu köylerden birinde dolaşırken, çatık kaşlı, esmer bir yosmaya tutulmuş ve ailesinden ayrı yaşamak için tepedeki evi kurmuştu. Birkaç yıl çocuğu olmamış. Nihayet, günün birinde karısı bir oğlan doğurmuş, ama çok geçmeden kadın kendi köyünde rastladığı Zonguldaklı bir delikanlıya gönül vermiş, üç aylık çocuğunu kocasına bırakıp kaçmıştı."(s.14).

Şekip Taş'ın evliliği, Anadolu'da yaşanan evlilik sorunsalına ışık tutacak verileri barındırır. Geleneksel evlilik yöntemiyle evlenen Şekip Taş, karısını gerçek anlamda tanıyamamış ve bu yüzden evlilikleri uzun süreli olmamıştır.

Yazar, çiftlerin birbirini tam anlamıyla tanımadan evlenmelerini eleştirir. Eğer evlenen kişiler birbirini tam anlamıyla tanısaydı bu evlilik sona ermeyecekti. Anadolu'da yapılan geleneksel evlilik tarzı Şekip Taş ve eşinin kimliğinde eleştirilir. Ancak toplumsal bir olgunun da altı çizilir. Toplumsal olarak değişip modernleşmenin yolu, sağlıklı evliliklerle bağlıdır. Kadının eşi ve çocuğunu bırakarak başka bir erkekle kaçması, evlilik kurumunun yozlaştığını ve bir an önce müdahale edilmesi gerektiğini gösterir. Şekip Taş'ın oğlu Çatık Mustafa'yı tek başına büyütüp ona baba olması parçalanan evlilikler sonucunda zarar gören kişilerin çocuklar olduğunu ortaya koyar. Bu durum Naciye'nin babası Mehmet Aksoy'un da başına gelir. Toplumun değişik kesimlerinde benzer olayların ortaya çıkması, evlilik sorununun kanayan bir yara olarak toplumu çıkmaza götürdüğüdür.

Romanda bir diğer evlilik sorunsalı Şekip Taş'ın oğlu Çatık Mustafa'nın Güllü ile evlenmesi sonucunda ortaya çıkar. Çatık Mustafa babasına Güllü ile evlenmek istediğini söyleyince babası kızın halasının evine giderek pazarlığa tutuşur. Güllü'nün halasının kocası Osman, bir mal gibi Güllü'yü para karşılığı satar.

"Kız evde yoktu, fakat Osman gelmişti. İki erkek hemen pazarlığa giriştiler. Osman çok büyük ağırlık istiyor, üç bin lira almadan kızı vermeyeceğini söylüyordu…Sonunda Şekip Taş, Osman'ın üstüne bir tarlasını vermeye razı oldu. Halaya da üç yüz lira vermeyi kabul edince, gece yarısına kadar teferruat üzerinde konuşup anlaştılar." (s.18).

Geleneksel evlilik tarzında kadının bir mal gibi alınıp satılması, kadının özgür bir birey olarak kabullenilmediğini gösterir. Yazar bu türlü evliliğe ısrarla karşı çıkar. Güllü'ye Çatık Mustafa ile evlenmek istediği sorulmadan yapılan bu evlilik, tıpkı Mehmet Aksoy ve Şekip Taş'ın başından geçen kötü evliliklerin kökünü teşkil eder. Yazar, Anadolu'da yapılan geleneksel evlilik anlayışının ne kadar gerici olduğunu dile getirir.

Romanda değişen ve modernleşen toplumun yüzünü yansıtan İstanbul, yapılan evlilikleri ile dikkati çeker. Şişli sosyetesinin evlilik olgusuna bakışı, sınıfsal bir ayrışma ve paranın ne derece ön planda tutulduğunu ortaya koyar. İstanbul sosyetesinde: *"Evlilik bir kadınla başak bir kişi ya da grup arasında kurulmuş töresel ilişkiden"* (Bozkurt, 1996: 243) çok metanın şekillendirdiği bir olgudur. Ahmet Gürliyen ve Naciye arasındaki evlilik bir aşk evliliği olmasına rağmen ortaya çıkan sınıf farklılığı evliliği tehdit eden en büyük olumsuz güçtür.

Naciye ile Ahmet Gürliyen birbirine âşıktır. Ancak Naciye'nin babası bir gün eve geldiği vakit onları uygunsuz bir şekilde görür. Bunun üzerine Mehmet Bey, Halim Kalem'in yanına gelerek gençlerin evlenmeleri gerektiğini söyler. Halim Kalem de bunun doğru olacağını belirtir. Ancak orada evliliğin gerçekleşmesinde bir sorun vardır. O da

Ahmet Gürliyen ailesinin, annesi hizmetçi babası bir muhallebici olan kızla oğullarının evlenemeyeceğidir.

"Gürliyen'in bir muhallebici kızıyla evlenmek istediğini, ama babasının vermemesi gerektiğini söylüyorlarmış." (s.70-71).

İstanbul sosyetesinin veya zenginlerinin fakir insanlara karşı tutumu evlilik öncesinde evlilik önünde en büyük engeldir. Zira Ahmet Gürliyen'in annesi oğlunun arka sokaklarda yaşayan ve alt sınıfta olan terzi bir kız ile evlenmesine karşıdır. Buna yazar, Anadolu'da yapılan evlilikle İstanbul'da yapılan evlilik arasında bir bağ kurar ve aradan yıllar geçmesine rağmen para, mal ve şöhretin evlilik önünde bir engel olarak kullanıldığını ifade eder. 1913 yılında yapılan Anadolu'nun Taşlıdere Köyü'nde yapılan evlilikle,1935 yılında İstanbul'da yapılan evlilikler arasında bir farkın olmadığı sadece istenen materyallerin değiştiği vurgulanır.

Romanda Ahmet Gürliyen ile Naciye arasında yapılan Amerikanvari evlilik taraflara birbirini tanıma ve keşfetme olanağı verdiği için olumlanır. Nitekim Ahmet Gürliyen ile Naciye bu sürede birbirini tanıyarak evliliklerinin uzun ve mutlu bir evliliğe dönüşmesini sağlar. Medeni bir evlilik sonrasında *"toplumsal örgütlenmenin giriftliğini"* (Meriç, 1986: 44) diriltici bir güce dönüştüren yazar gelecek kuşakların sağlam evlilikler sonrasında kurulacağı fikrini vurgular. Türk erkeği ile kadını arasında meşru ilişkinin temeli olan evlilik, kadını kocasına, kocasını da kadına bağladığı müddetçe, gerçek değerine kavuşur.

2.3.10.8.5. Kimlik Bunalımı: Sınıf Çatışması

Kimlik, toplumsal ve ferdi açıdan çok önemli bir konudur. Toplumun kimlik verileri kültürel kaynaklı iken ferdin kimlik olgusu psikolojik ve biyolojik özelliklere dayanır. Toplumsal kimlik, içinde yaşayan bireylerin değerler düzlemine göre şekil alan ve geçmişin bilgilerinden oluşan bir bütündür. Biz bu bütüne kültür diyoruz. *"Kültür, manevi bir araçtır; ve manevi bir araç olarak, bir toplumda insanlar arasındaki ilişkileri sağlamaya yarar. Yani inanç, düşünce ve davranışlar ilkesini sağlamaya yarar."* (Ergun, 1991: 33). Bu açıdan toplumsal kimlik bir inançlar ve ilişkiler sisteminin gerçek adıdır. Kısacası *"kimlik farklılıkların ifadesinden ortaya çıkan"* (Sezen, 2002: 66) ve kişiye kendine özgü olmayı sağlayandır. 'Hayat Parçaları' adlı romanda kimliklerini ötekileştiren ya da kendine özgü olguları yok ederek Batılı insanlara dönüşen kişiler kimlik bunalımı yaşar. Romanda kimlik bunalımı yaşayan kahramanlar, her şeyden önce bir aidiyet sorunu ile karşı karşıyadır. Nereye ait olduğunu bilmeyen ve kendisinden çok başkası olmaya özenen anlatı kişileri, Batı'nın yaşam kabullerine dönüşmeye çabalar. Romanda *"kimlik bunalımı lüks içinde yaşayan veya ahlak bozukluğu"* (Sezen, 2002: 93) içinde parçalanan benliklerin bir

sonucudur. Cumhuriyetin kurulmasından sonra yaşanan değişimler ve Osmanlıdan kalan eski hastalıklı olgular, yeni Cumhuriyet insanının kimlik bunalımı yaşayarak sınıfsal çatışmalar içine düşmesine neden olur.

İstanbul sosyetesine sosyal değişimler, kendinin kim olduğunu ve nereye ait olduğunu bilmeyen yozlaşmış insanların ortaya çıkmasına neden olur. Kendi tarihi ve sosyolojik kültürel ve psikolojik süreci tahrip eden kahramanlar, kendi değerlerini küçümseyerek ona öteki olur. Ötekiliğin en büyük nedeni, kahramanların kendi benlik ve değerlerine aşağılayıcı gözle bakmalarına neden olur. Paranın ve Batı'nın değerleri üzerine kurulan bu yeni yaşam, kişileri birbirine öteki kılar.

"Köprünün ötesindekilerse, zamana uymak için tek çarenin Batılılaşmak, medenileşmek olduğunu ileri sürüyorlardı." (s.35).

Batı'yı ve değerlerini tek kurtuluş olarak gören parçalanmış kimlikler, toplumsal anlamda kendi kendisiyle bütünleşmesini bilmeyen çeşitli kültür ve ilişkiler sonrasında aldıklarını kendilerine dönüştüremeyen bir kimliğe dönüşür. Batılıyım o halde medeniyim kompleksi içinde kendi arzularını hedonist bir şekilde gidermeye çalışan anlatı kişileri, medeniyet anlayışını bireysel anlamda bir kimlik aşağılamasına dönüştürür. Batılı olmanın medeni olmak anlamına gelmediğini vurgulayan yazar, toplumsal açıdan bir kimlik bunalımı yaşayan İstanbul sosyetesini eleştirir. Romanda İstanbul sosyetesi çoğunluğu aydın insanlardan oluşmaktadır. Aydınların yaşadığı medeniyet ve kimlik çatışması, simgesel anlamda çözülüşü, öteki oluşu gösterir.

Romanda bir başkasına dönüşen insanlar sınıf çatışmasının da doğmasına neden olur. Sınıf farkı *"günaha bulaşmış insanların"* (Yavuz, 1987: 91) Türk toplumuna sirayet eden maddeci hayat algısının bir sonucudur. Batı'nın yaşam biçimini sade görüşte alan Türk insanı bu yönüyle eleştirilir. Zengin, fakir çatışmasının başlıca nedeni değişen toplum algılarının negatif yönde kutuplaşmasıdır.

"—Sen Profesör Gürliyen'in oğluna varıyormuşsun… Bir hizmetçi ile bir muhallebici kızının onunla evlenmesi ne demektir. Hiç düşündün mü? Hizmetçi kullanan, hizmetçileri köle zannedenlerin hepsi zındık. Senin ananın hizmetçi olduğunu bilmiyorlar mıydı?

—Beni zengin ve meşhur Amerikalı evlat edindi. Onun için severek alıyorlar." (s.79).

Naciye ile annesi Emine arasında geçen yukarıdaki diyalog, sınıf çatışmasının toplumu nasıl parçaladığını gösterir. Naciye'nin annesine verdiği cevap ise hem kimlik açmazı, hem de aidiyet sorunu yaşayan bireyin dışa vurduğu çığlıktır.

Romanda kimlik bunalımı *"özkimliklerine"* (Wagner, 2005: 117) yabancılaşan anlatı kişilerinin yaşadıkları sınıfsal çatışmaların başlıca nedenidir. Yazar, kendi öz kimliğine yabancılaşan bireylerin, toplumsal anlamda da kimlik bunalımı yaşadıklarını ve "ben olmak" yerine başkasına-ötekine dönüştüklerini belirtir. Romanda toplumsal çözülmenin en önemli sebebi olarak görülen kimlik bunalımı, aidiyet sorunu yaşayan birey ve milletin kendi değerlerine ve insanına öteki olarak bakması problemidir.

2.4. ROMANLARDAKİ ORTAK YAPI

Türk edebiyatının geçiş dönemi olarak nitelendirilen imparatorluktan, cumhuriyete geçiş sürecinde yazın dünyasına giren Halide Edip Adıvar, sadece edebiyat tarihimiz açısından değil, yakın dönem kültür ve siyaset tarihimizin açısından da önemli bir şahsiyettir. Son devir Türk edebiyatında çok sevilerek okunan ve eserleri en çok baskı yapan edebiyatçılarımızdan olan Halide Edip Adıvar, inceleme yazıları, çevirileri, anıları, roman, hikâye ve tiyatro gibi değişik edebiyat türlerinde eserler verir. Bir kültür ve tarih elçisi olan ve bunu da eserlerinde realist bir şekilde öyküleştiren Halide Edip Adıvar, Doğu ve Batı'nın değerlerini kendilik ve çağdaşlık ekseninde özümseyerek bir senteze ulaşır. Bunu yaparken Halide Edip, hem İstanbul'un sosyal yaratısını hem de Anadolu'nun geleneksel yaşantısını merkez alır ve kendilik ekseninde medenileşme sürecine dâhil eder.

Türkiye'nin yirminci yüzyılın başında geçirdiği değişim ve dönüşümleri bizzat kendi gözlemlerine dayanarak eserlerine taşıyan Halide Edip Adıvar, yaşam biçimi, kişiliği ve eserlerinde Doğu ve Batı'yı özümseyen aydın, modern ve bilinçli biri olarak toplumun geçiş süreçleri ve aksayan yönlerini romanlarında gerçekçi bir şekilde irdeler. Kendisinden önce Fransız edebiyatının etkisi ile gelişen Türk romanına farklı bir yaklaşımla İngiliz romanın realist anlatımını ekleyip zenginleştiren Adıvar, romanlarına kendi ruhundan ve yaşam biçiminden de çok şeyler katar.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra roman yazmaya başlayan ve sürekli bir arayış içinde olan Halide Edip, eserlerini 1909 ile 1963 yılları arasında verir. Adıvar'ın 1909-1912 yıllarında yazdığı 'Heyulâ', 'Raik'in Annesi' ve Seviyye Talip' adlı eserleri acemilik dönemi;1912-1923 yılları arasında yazdığı 'Handan,' 'Yeni Turan', 'Son Eseri' ve 'Mev'ut Hüküm' adlı romanları gelişme; bu eserlerden daha sonra kaleme aldığı 'Ateşten Gömlek', 'Vurun Kahpeye', 'Sinekli Bakkal', 'Kalp Ağrısı'i 'Zeyno'nun Oğlu', 'Sonsuz Panayır' gibi diğer romanları olgunluk dönemi romanlarıdır. Yazarın romancılık yaşamında en verimli olduğu yıllar 1912 ile 1945 arasıdır.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanının önde gelen isimleri arasında yer alan Halide Edip Adıvar'ın romanları yapı ve izleksel kurgu açısından "*Bireysel ve Psikolojik İzlekli*

Romanlar, Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanlar ve Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar," olmak üzere temel üç ana başlığa ayrılır. Bu temel ana başlıklar altında yer alan romanlar birbirinden tamamen kopuk olmayıp izlek, mekân, kişi ve zaman açısından toplumsal olana doğru bir geçişkenlik gösterir.

Adıvar'ın '*bireysel ve psikolojik'* içerikli 'Heyulâ', 'Raik'in Annesi', Seviyye Talip', 'Handan', 'Son Eseri', 'Mev'ut Hüküm' ve 'Kalp Ağrısı' gibi ilk dönem romanları romantik aşk serüveni, kadın sorunsalı, evlilik, boşanma ve bireyin kendine ve kendilik değerlerine yabancılaşmasını konu alır. Bu dönemde Halide Edip, kadının bireysel kimliğini ve kendi içinde yaşadığı çatışmaları ele alarak kadının iç dünyasını metnin merkezine taşır. İdealize edilen kadının aşk ve kıskançlık sarmalında yaşadığı çatışmaları, dönemin en büyük sorunsalı olan evlilik ve boşanma paradoksu içinde çözmeye çalışan yazar, kadını ailenin kurucusu ve millî benliğin koruyucusu olarak görür. Bu döneme ait eserlerin birçoğunda ezeli bir aşk ve kıskançlık üçgeni vardır. Bu aşk ve kıskançlığın öznesi olan kadınlar güzel oldukları kadar fikir ve ruh bakımından olgun, eğitimli kadınlardır. Kendi arzuları doğrultusunda yaşamak yerine evliliğin kutsal büyüsüne inanan kadınlar, genellikle erkekler tarafından sömürülür.

Geçiş ve katılma dönemi olarak adlandırdığımız *'Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanları'*nda bireysel duygulardan millî duygulara yönelen Adıvar, İstanbul'un dışına çıkarak Anadolu ve Anadolu insanına yönelir. 'Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye', 'Zeyno'nun Oğlu' gibi romanlarda Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu insanın ihmal edilmişliği, değer yozlaşması, bireyin kendine ve toplumsal değerlere yabancılaşması, eğitim sisteminin aksaklıklarını eleştiren Adıvar, Türk milletinin bir an önce kendilik değerlerine dönerek yeniden eski gücüne kavuşmasını ister. Bu doğrultuda romanlarında millî bilinç, benlik bilinci ve bağımsızlık gibi olumlu izlekleri işleyerek Türk milletinin yeniden kendini gerçekleştirmesini vurgular. 'Yeni Turan' romanında ise Türklük bilincini yeniden harekete geçirmeye çalışan yazar, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ortaya çıkan fikir akımlarının siyasetteki yansımalarını irdeler. Bu dönem romanları merkezi fonksiyonları açısından kurtuluş ve yeniden kuruluşun bir destanıdır. Nitekim romanlardaki karakterlerin bireysel aşkları, ruhsal bir gelişim göstererek vatan ve millet aşkı içinde erir ve ateşten bir gömleğe dönüşerek ulusal bilincin yeniden ve durmaksızın yaşamasını sağlar.

Son dönem olarak adlandırdığımız '*Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar'da* Adıvar, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet Türkiyesi'ne geçiş sancılarını realist bir şekilde ele alır. Toplumsal anlamda yaşanan değişim ve dönüşümler, yanlış Batılaşma ve asrîleşme, Türk burjuvazisinin yozlaşması, kültürel çözülme, aidiyet sorunu, kadın ve yeni kadın

imgesinin toplumsal alandaki yansımaları, Doğu-Batı çatışması ve evlilik gibi izlekleri toplumsal gerçekçi açıdan ele alan Adıvar, hayatın parçalarını toplumsal bir refleksle irdeler.

Romanlarında isim ile içeriğin bir bütünlük göstermesine önem veren yazar, romanlarına genellikle ya romanın içindeki bir kadın veya erkek kahramanın adını ya da bu kadın veya erkek kahramanın yaşadığı sokağın adını verir. Sokak ve kadın ismini taşımayan romanlar ise genellikle bir kadınla bir erkeğin trajik aşk macerası veya dönemin sosyal sorunlarını içerir.

Halide Edip Adıvar'ın romancılık yaşamı ilk romanlarından itibaren sürekli bir gelişim çizgisi içersinde ilerler. Yazarın ilk romanlarında; 'Heyulâ', 'Raik'in Annesi', 'Seviyye Talip', 'Handan', 'Son Eseri', 'Mev'ut Hüküm' ve 'Kalp Ağrısı'nda klasik vaka düzeni hâkimdir. Olay örgüsü, genellikle tek vaka halkasından oluşur ve neden-sonuç ilişkisi açısından basit, güçlü, vaka halkaları açısından ise belirli bir sıra dâhilinde (giriş-gelişme-sonuç) oluşur. Bu romanlarda asıl vaka halkası, ikinci dereceden bazı vaka halklarınca desteklenir. Yazarın daha sonra kaleme aldığı romanlarında olay örgüsü genellikle çerçeve ve çok zincirli vaka halkalarından oluşur. Bu romanlarında olaylar genellikle ikici ve üçüncü derecen birçok vaka birimleri ile kesişip daha sonra tekrar ana vakayla bütünleşir. Son dönem romanlarında ise olay örgüsü, dağınık bir yapı arz eder. Özellikle 'Hayat Parçaları', 'Tatarcık' ve 'Sonsuz Panayır' romanlarında vaka birimleri arasındaki bağ zayıftır.

Sanatçının romanlarındaki yapı, tema ve üsluba ait ortak özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1- Yazarın yirmi bir romanından altısı (Heyulâ, Raik'in Annesi, Seviyye Talip, Handan, Yeni Turan ve Son Eseri) kahraman bakış açısı ve anlatıcı, dokuzu (Mev'ut Hüküm, Vurun Kahpeye, Sinekli Bakkal, Yolpalas Cinayeti, Tatarcık, Döner Ayna, Sevda Sokağı Komedyası, Çaresaz ve Hayat Parçaları) Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı, altısı (Kalp Ağrısı, Ateşten Gömlek, Zeyno'nun Oğlu, Sonsuz Panayır, Kerim Usta'nın Oğlu, Akile Hanım Sokağı) ise çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır. Çoklu bakış açısıyla kurgulanan altı roman, Tanrısal ve kahraman bakış açısının imkânlarından yararlanarak okuyucuya aktarılır. Yazar, ilk dönem eserinde genellikle olayları kahraman anlatıcının ağzından aktarır. Halide Edip, son dönem romanlarında ise genellikle Tanrısal bakış açısını kullanır. Sanatçı, yirmi bir romanında daha çok Tanrısal bakış açısı ve anlatıcıyı kullanılmıştır.

2- Bir İstanbul romancısı olan Adıvar, romanlarında en geniş biçimde İstanbul'u mekân olarak kullanır. II. Meşrutiyet sonrasında yaşanan olayları anlattığı, 'Heyulâ'da

Fener, ‘Raik’in Annesi’nde Heybeliada, Camlimanı, Beyoğlu; ‘Seviyye Talip’ Çamlıca, Beyoğlu; ‘Mev’ut Hüküm’ Şehzadebaşı, Erenköy, Büyükada, Büyükdere, Fatih, Cağaoloğlu gibi yerler kullanılır. Yazarın bu dönem esrelerinde Avrupa’nın da mekân olarak kullanıldığı görülür. Avrupa’nın mekân olarak kullanıldığı romanlar genellikle ya İstanbul’da başlar ya da Avrupa’da başlayıp İstanbul’da biter. Bu romanlar; ‘Seviyye Talip’de İngiltere-Londra; ‘Handan’ romanında Paris, Londra, Manş ve Marsilya, Sicilya; ‘Son Eseri’nde Viyana, Roma, Nis, Königsi ve Berlin’dir. Yazarın, Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığı romanlarda mekânsal açıdan İstanbul’dan Anadolu’ya bir kayış vardır. Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan en önemli eserlerden olan ‘Ateşten Gömlek’, Anadolu’nun içinde bulunduğu durumun gerçekçi bir panoramasını çizen romanın vakası Adapazarı, Eskişehir ve Ankara’da geçerken, ‘Zeyno’nun Oğlu’ adlı romanında yazar, Güneydoğu Anadolu ve Diyarbakır’ı mekân olarak kullanır. Yine ‘Vurun Kahpeye’ romanında Anadolu insanını eğitmek için Batı Anadolu kasabasına giden Aliye’nin kasabada başından geçenler anlatılır. Yazarın son dönem romanlarında mekân tekrar İstanbul ve çevresidir. Bu dönemde yazılan ‘Sinekli Bakkal’da Aksaray çevresi; ‘Sonsuz Panayır’da Cerrahpaşa, Köprü’nün öbür tarafı, Aksaray, Beyoğlu; ‘Âkile Hanım Sokağı’nda Fatih, Emirgân, Aksaray, Laleli, Beyoğlu ve Varna çevresel mekân olarak kullanılır. Bu dönemde yazılan romanlarda yabancı mekân olarak Avrupa yerine daha çok Amerika görülmeye başlar. Sonsuz Panayır’da New York; ‘Âkile Hanım Sokağı’nda Washington, New York; ‘Hayat Parçaları’ New York ve Columbia’dır. Mekânsal açıdan yaşan bu değişimin arkasında Cumhuriyet Türkiyesi’nde insanların yüzünü Avrupa yerine Amerika’ya döndüğü söylenebilir.

3- Yazarın ilk dönem romanlarında öykü zamanı ile öyküleme zamanın iç içedir. Bu romanlarda öykü zamanı, genellikle bir yıl, birkaç mevsim veya birkaç aydan meydana gelir. Daha sonraki (Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye, Zeyno’nun Oğlu) romanlarında ise romanın içeriği, zaman kurgusunu belirleyicidir.

4- Adıvar’ın roman yazma serüveninin II. Meşrutiyet’tin ilanından sonra başlayıp 1963 yılına kadar uzanan süreci kapsaması, romanlarındaki zaman kurgusunu zenginleştirir. Romanlarındaki zaman algısı, uzun yazma serüveni ile derinleştiren yazar, özellikle son dönemde yazdığı romanlarda zamanı, geriye dönüş, özetleme teknikleri ile zamanı aktif tutmaya çalışır.

5- Sanatçının romanlarında öykü zamanı genellikle başkişilerin geçmiş yaşantılarını şimdiki zaman dilimine taşınması biçiminde sunulur. Geriye dönük anlatımla kendilerini ve geçmişlerini yargılayan başkişiler, zamanın psikolojik baskısını da hisseder.

6- Halide Edip Adıvar'ın romanlarında kişilerin sayısı oldukça fazladır. İlk romanlarda az olan kişi sayıları son dönem romanlarında oldukça fazlalaşır. 'Raik'in Annesi' ve 'Seyiyye Talip'te beş olan kişi sayısı, 'Tatarcık', 'Sonsuz Panayır' ve 'Hayat Parçaları' gibi romanlarında on beşi geçer.

7- Yazar'ın romanlarındaki aslî kadın kahramanlar genellik güçlü, idealist, eğitimli ve moderndir. Aşk ve evliliğin kutsallığına inanan kadınlar, yuvalarına sadık fedakâr kadınlardır. 'Handan' romanında Handan, 'Seviyye Talip'te Seviyye ile Macide, 'Yeni Turan'da Kaya, 'Ateşten Gömlek'te Ayşe, 'Yolpalas Cinayeti'nde Akkız, 'Tatarcık 'da Lale ve 'Sinekli Bakkal'da Rabia gibi kadınlar bunlardan bazılarıdır.

8- Romanlardaki kadın kahramanların birçoğunun anneleri yoktur. 'Raik'in Annesi' romanında Refika, 'Son Eseri'nde Kamuran, 'Yeni Turan'da Kaya, 'Vurun Kahpeye'de Aliye ve Kalp Ağrısı'ndaki Zeyno gibi.

9- Sanatçının 'Kalp Ağrısı' adlı eserinin devamı olan 'Zeyno'nun Oğlu' romanında Zeyno, Saffet, Hasan, Muhsin Bey, Asım Bey vb; 'Sinekli Bakkal' romanındaki Kız Tevfik ve Recep 'Tatarcık'ta, 'Zeyno'nun Oğlu'ndaki Hasso Çocuk 'Tatarcık' romanında ortak karakterler olarak romanlarda yer alır.

10- Yazarın ilk romanlarında erkek kahramanlar genellikle pasif bir kişiliğe sahiptir. Fakat daha sonra yazdığı romanlarda erkek karakterler daha baskın bir kişilikle karşımıza çıkar. 'Ateşten Gömlek' romanında Peyami, İhsan ve Cemal, 'Vurun Kahpeye' Tosun Bey ve Hacı Fettah Efendi, Zeyno'nun Oğlu'nda Binbaşı Hasan ile Ramazan, Sinekli Bakkal'da Peregrini, Vehbi Dede, İmam Hacı İlhami Efendi ve 'Döner Ayna'da Mürsel, Hacı Murat bunlardan bazılardır.

11- Roman başkişileri genelde kadın olmak birlikte 'Raik'in Annesi' romanında Siret, 'Seyiyye Talip'te Fahir, Son Eseri'nde Feridun Hikmet, Kerim Usta'nın Oğlu'nda Dr. Kasım Derman kendine özgü birer erkek başkişi olarak dikkat çeker.

12- Adıvar, genel olarak romanlarının ilk cümlesini izleksel kurguyu yansıtacak biçimde yazmıştır. 'Yeni Turan', 'Ateşten Gömlek', 'Vurun Kahpeye', 'Döner Ayna', Hayat Parçaları', 'Çaresaz' ve 'Yolpalas Cinayeti' gibi romanlar bunlardan bazılarıdır.

13- Halide Edip Adıvar'ın romanlarındaki en temel izlekler; aşk/sevgi, kıskançlık, kadın ve kadının toplum içimde rolü, evlilik, bireysel ve toplumsal yabancılaşma, değer yozlaşması, millî bilinç, benlik bilinci, kendilik, bağımsızlık, Doğu-Batı çatışması ve Doğu-Batı sentezidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HALİDE EDİP ADIVAR'IN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP

3.1. Dil ve Ötesi

Halide Edip Adıvar, 1909–1963 yılları arasında roman yazmış Millî edebiyat ve Cumhuriyet dönemi Türk romancılığında önemli yeri olan bir sanatçıdır. Onun 'Heyulâ', 'Raik'in Annesi' ve Seviyye Talip' adlı acemilik-hazırlık dönemi eserleri, sanatçı için birer kalem denemesidir. Adıvar, bu denemelere sevk eden etkenler arasında;

1- Ailesinin hazırladığı sosyal ve kültürel ortam (Mor Salkım'lı evde elde ettiği imkânlar; dini bilgiler, Kur'an vd. okumaları).

2- Ahmet Ağa'dan dinlediği masal, türkü, kahramanlık öyküleri (Battal Gazi), Rıza Tevfik'ten öğrendiği pozitif bilimler (Felsefe, Psikoloji, Edebiyat) gibi değerler

3- Türk ve dünya edebiyatından okuduğu şiir ve romanları sayabiliriz. (Şeyh Galip, Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Mehmet Emin, Yaya Kemal; Bayron, Shakespeare, Zola Balzac ve Mapussant).

Halide Edip, romanları ve diğer eserlerinde kullandığı dil açısından *"Millî Edebiyat'ın ilkelerine bağlı"* (Bekiroğlu, 1999: 70) 'Yeni Lisan' anlayışına uygun eserler vermiştir. Millî Edebiyat anlayışının dil politikasını romanlarına uygulayan dönemin en önemli sanatçıları arasındadır.

Halide Edip Adıvar, gerek kişiliği gerekse edebî yönü eserlerinde bir bütünlük oluşturur. Sanatçının bir düşün ve eylem insanı olması, yazdığı eserlerde kendilik değerlerini ön plana çıkarmasına neden olduğu gibi onun dil konusunda da duyarlı olmasını sağlar. Sanatçı, yazın hayatı boyunca sade bir Türkçe kullanarak kendi dil poetikasını oluşturur. Halkın kullandığı dili kendi eserlerinin merkezine alarak Türk insanın öyküsünü kendi anlatımıyla ortaya koyar. *"Çünkü Edebiyat ve canlı veçhesini tayin eden halk, lisanın yaratıcı ve yaşatıcı menbalarıdır."* (Adıvar, 1950: 7). Sanatçı halkın kullandığı dili ve yaratıcı muhayyilesini kendi dil gelişiminde büyük bir tesir yarattığını her fırsatta dile getirir. Halide Edip Adıvar'a göre Türkçe Arapça ve Farsça gibi dillerin istilası yüzünden fazla ağdalı ve süslü yapıya bürünmüştür. Ancak bu durum Batı'nın Rönesans'ta sonra, bilim ve teknolojide süratle ilerlemesiyle değişir ve Türkçe Batı'dan yeni kelime ve terimler almaya başlar. *"Tanzimatla birlikte yöneldiğmiz yeni medeniyet dairesi içinde de paylaşmak zorunda olduğumuz bir kısım değerler ve kavramlar söz konusu olunca be defa Batı dillerinden çeşitli öğler almaya başladık."* (Buran, 2008: 166). Bu durumun da tabii ve gerekli bir gelişim olduğunu birçok yazısında vurgulayan yazar, Batı dillilerinin ve bu dillere ait kelimelerin zamanla Türkçeye hâkim olmasını eleştirir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında konuşma dili ile resmî dilin birbirinden çok farklı olması sanatçının en çok tenkit ettiği dil sorunudur. *"Mamafih, sebebi ne olursa olsun, resmî yazılar bugün konuşulan ve*

yazılan dilden o kadar ayrılmıştı ki, bu ancak imparatorluk devrinde Babıâli'nin resmi dili kadar yaşayan dile yabancı olmuştur." (Adıvar, 1950: 7). Adıvar her şeyden önce bir dil politikamızın olması gerektiği ve dilin gelişmelere açık ancak yabancı dillerin de tamamen boyunduruğu altına girmemesi gerektiğini her fırsatta vurgular.

Bu anlamda yazarın dil hakkında düşünceleri aşağıdaki özelliklerden meydana gelir.

1- Dil maziden gelen kıymetlerin zihniyet ve psikolojinin fert ve cemiyetin bir ifadesi olmalıdır.

2- Türkçenin en önemli eserlerini çocuklarımıza okutarak onların dil bilincine sahip olması sağlanmalıdır.

3- Yazar ve sanatçılar, kendi edebiyat ve dillerini iyi tanımalı ve eserlerinde halkın diline ve ifade tarzına yer vermelidir.

4- Sanat eserlerini hayatın içinde kullanılan dilden oluşturmalıdır.(Dil hayattan doğar ve hayat yarattığı dilden beslenir.)

5- Dil, gelişen ve sürekli değişen yaşama ayak uydurmalı bunu yaparken köklerine bağlı kalmalıdır.

6- Dilin gelişiminin sürekli ve düzenli olması için akademiler açılmalı ve bu akademiler dilin gelişimini sürekli takip etmelidir.

Yukarıdaki özellikler Halide Edip Adıvar'ın dil dünyasını şekillendiren özelliklerdendir. Bu açıdan yazar tam bir Türkçe aşığıdır. Ancak dil hakkındaki görüş ve düşüncelerini romanlarında kısmen uygular.

Yazarın ilk dönem eserlerinde özellikle hikâye ve mensur eserlerinde Servet-i Fünun edebiyatının dil ve üslubunun etkisinde olduğu görülse de zamanla bu etki azalarak yazar kendi dil ve üslup anlayışını eserlerinde hâkim kılar.

Halide Edip Adıvar, romanlarında sade bir Türkçe kullanmasına rağmen eserleri dil ve anlatım açısından problemlidir. Yazarın üslubuna dikkat etmemesi anlatımda kargaşaya neden olur. Halide Edip'in eserlerinde üslup endişesi taşımaması, "*Son devir Türk edebiyatında üslupçuluğun genellikle ikinci plana düşmüş olduğunu gösterebilecek en açık deliller"* (Akyüz, 1990: 177) olduğu gibi üslup açısından bu durumun onu *"şahsilik, beylik ve basmakalıp ifadeler kullanmaktan"* (Kaplan 1997: 80) kurtardığa da ortadadır.

3.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri, bir konunun en etkili biçimde aktarılmasını sağlayan önemli unsurlardan biridir. Yazar, sanatını icra ederken anlatım tekniklerini kullanarak romanlarını anlatım açısından zenginleştirir.

Halide Edip Adıvar, olayların merkezinde yer alan bireyi ve onun oluşturduğu toplumsal yapıyı iyi bir şekilde gözlemler. Bu durum, onun romanlarında iç monolog ve diyaloglara genişçe yer verilmesine sebep olur. Adıvar, anlatı kişilerinin psikolojik durumlarını sadece romanın anlatımını kurgulayan bakış açısı ile değil aynı zamanda dış-iç diyalog, iç monolog ve iç çözülmeler gibi birçok tekniğin verdiği imkânlardan yararlanarak okuyucuya sunar. *"Diyalog, monolog veya konuşmada, okuyucu ile konuşan kahraman arasında herhangi bir anlatıcı veya aracı yoktur. Konuşma eylemi aracısız olarak okuyucuya sunulur/gösterilir."* (Çetişli, 2000; 42). Böylece kahramanların yaşama tutunma mücadeleleri psikolojik durumları, iç ve dış konuşmalarla metne taşınır. Okuyucu bu metinde kahramanların içinde bulunduğu sosyal ortam ve onların ruh halleri ile ilgili bilgi edinir.

Halide Edip Adıvar, anlatımı güçlendirmek ve kişilerinin iç ve diş dünyalarını okuyucuya gerçekçi bir şekilde yansıtmak için durum zarflarından da yararlanır. Böylece romandaki konuşmalara anlatı kişilerinin hem kendisi, hem de karşısındaki kişi hakkında düşündükleri kendi ağzılarından aktarılır. Bu tarz anlatımı kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan romanlarda kahramanının kendisi; Tanrısal bakış açısı ile kurgulanan romanlarda ise yazar-anlatıcı yapar.

"Handan'ın o kadar derin, tatlı ve her şeyi anlayıp affeden bir tebessümü vardı ki bütün cehresinin hüzün ve zulmeti üstünde kesif karanlıkta parıldayan uzak bir nur:" (Handan, s.121).

Hiç Şüphe yok ki, bu kız yepyeni bir âlem… Hiç şüphe yok ki, resim bahanesiyle onun karşısında geçen saat bana gençliğimin bir parçasını, heyecan kabiliyetimi iade etti. Sevdim mi sevecek miyim?" (Son Eseri, s.61).

"Kasım'a bir ince filiz gibi nazı ve güzelliği ile sarılan bu kadını ruhu, şimdi aynı nazlı yumuşaklığıyla aynı yatkın sevimlilikle ötekinin varlığı çevresinde dolaşıyordu." (Mev'ut Hüküm, s.203).

"Kudurmuş bir köpek gibi hırlayan, mütemadiyen söven bağıran Ramazan…" (Zeyno'nun Oğlu, s.87).

"Sen Kabe'den gelen bir hacı değilsin, sen şeytanı yer yüzündeki elçisisin." (Vurun Kahpeye, s.116).

"Uzun entarisinin içinde narinliği daha fazla göze çarpan vücuttan çok hareli gözleri iki erkeğin de içini karıştırdı. Ali Bey, bu mavi gözlerin içinde çölde kaybolmuş bir çocuğun ana baba serabına bakar gibi…" (Sonsuz Panayır, s.169*).*

Anlatı kişilerinin iç dünyalarının beden diline yansıması ve anlatıcı konumundaki kişinin bunları okuyup kendi iç dünyasındaki yansımalarla birlikte okuyucuya aktarması, anlatıma hem psikolojik derinlik hem de samimiyet katar. Kahramanın karşısındaki kişinin *"çehresindeki hüzün ve zulmeti, köpek gibi hırlayan (sesi), heyecan kabiliyeti"* gibi özellikleri kahraman ya da yazar anlatıcı tarafından dışa yansıtılması bireyin kendi iç dünyası ile dış dünyası arasındaki bağın ortaya konmasına yöneliktir.

Halide Edip Adıvar, romanlarında diyaloglardan önce kısa bir yorum cümlesi kullanarak kahramanların iç dünyalarındaki oluşum veya durumların açıklamasını yapar. Böylece anlatı kişilerinin bir fert olarak neden böyle bir düşünceye sahip olduğu, neden sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirilir.

"Başımı çevirdim yüz yüze geldik:" (Kalp Ağrısı, s.70).

"Beni görünce sustular. Birinin Tarık'ın dairesindeki kâtiplerden biri olduğunu anladım." (Akile Hanım Sokağı, s.47).

Halide Edip Adıvar, romanlarında sık sık dış diyalog tekniğini kullanır. Bu tarz anlatımlarda yazar anlatıcı aradan çekilerek okuyucuyu direk olarak olayların içine dâhil eder. Okuyucu, bu teknik sayesinde olayların şahidi konumuna gelir. Bu tür anlatımlarda iki veya daha fazla kişi sesli bir şekilde konuşur.

"—Bu ne kadar çabuk dostluk?

—İyi görmüyor musun?

—Böyle bir şey söylemdim.

—Sen bu gençleri tanımak istemez misin?

—Hayır.

—Neden?

—Misafir oldukları evdeki genci sevmem de onun için,

— O hangisi?

— Kalın siyah kaşlı…" (Tatarcık, s.61).

Adıvar, Miss Barkley ile Lale arasında geçen yukarıdaki konuşmayı dış diyalog tekniğini kullanarak Lale'nin Haşim hakkındaki düşüncelerini okuyucuya direk olarak yansıtır.

Halide Edip Anadolu'ya ve Anadolu insanına yer verdiği romanlarda ise kahramanlarını bulundukları çevrenin ağız özelliklerine göre konuşmasına özen gösterir. Bu durum romanlarda anlatımı daha gerçekçi hale getirir.

"—Bu çalgıyı sevdin mi, Haso?

Cevap tereddütsüz geldi:

—Yoh…Sen Sevir misin?

—Ben de seviyorum, Haso!

—Çok çığrir. Hem burnundan çığrir, çakal örir gibi," (Zeyno'nun Oğlu, s.205).

Halide Edip, iç monolog tekniğini de sık sık kullanır. Romanlarda iç monolog tekniğinin kullanılması, bireyin kendi iç sesini okuyucuya direk olarak aktarılmasını sağlar. Böylece kahramanların iç dünyalarında yaşadığı çatışmalar, aradaki perde kalkarak direk olarak kişinin kendi ağzından verilir. "*Ruhsal bir sağaltım niteliğindeki iç monologlar, üslûbunun en önemli belirleyicisidir."* (Deveci, 2005: 422). Bu yönüyle iç monolog tekniği, kişi ve anlatıcının kendi benliğini ortaya koyduğu, gösterme tekniğinin ön planda olduğu bir anlatım biçimidir. Tekin'e göre *"İç monolog" (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyası ile karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın daha doğrusu anlatıcının varlığı ortadan kalkar, muhtemelen yorum ve açıklamaları, okuyucuya bırakır."* (Tekin, 2002: 264). Halide Edip de okuyucu ile kahramanın iç dünyasını ya da içteki "ben" ve "öteki"nin sesini iç monologla dışa yansıtır. Yazar, iç monologlarla kişilerin bireyselliğini açığa çıkarır. Böylece kahramanlar kişilik olarak derinlik ve gerçeklik kazanır.

Şu tekliften pek de memnun olmadım. Mamafih nezaketim buna itirazdan beni men ediyordu. Kim bilir gözlerinin feri kaybolmuş, isterik bir genç kadın olsa gerek. Hele muzıka mutlak utta yeknesak, uzun, gamlı taksimler olacak. Bir de şu haliyle arkadaşça bir yemek yemeği bozcak-bari bizi sofrada beklemese." (Heyulâ, s.99).

"Rabia içinden 'Bizi köpek gibi dairesinden atan o yüreksiz zalim zaptiye Nazırı'nın bu olduğuna kim inanabilir? Demek dairesine girerken yüreğini kapısının üstüne asıyor, çıkarken alıp, göğsüne takıyor.' diyordu." (Sinekli Bakkal, s.320).

Helen içinden: "Oğlan Lale'ye tutuldu… Zavallı çocuk" diyor." (Tatarcık, s.91).

"İçindeki tek merek şuydu: "Acaba Dorothy bu hüznü bir olta gibi mi kullanıyordu? Acaba Lord'un Naciye'ye gösterdiği şefkatin az kalsın tutkunluk derecesine varmasının sebebi, sırf kızcağızı saran hüzünlü havası mıydı." (Hayat Parçaları, s.122-113).

Yazar, iç monolog tekniği ile kahramanların içsel dünyalarını tanımamızı sağlar. Bu anlatım tekniğinde yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi kişilerin zihinleri serbest ve etkin bir şekilde çalışmaktadır. Kahramanlar, zihinlerinden geçirdiği düşünceleri kendi konuşma ve kültürüne uygun olarak yine kendileri tarafından aktarılır. Rabia'nın içsel düşüncelerinin kendi mizacına uygun bir doğallıkla okuyucuya aktarması, onun duygu ve düşüncelerinin gerçekçi bir şekilde metnin içine taşınmasını sağlar.

Halide Edip Adıvar, romanlarında iç çözümleme tekniğine de sık sık başvurur. Bu teknikle yazar anlatıcı, kahraman ile okuyucu arasına girerek kahramanın psikolojini, duygu ve düşüncelerini kısacası zihninden geçenleri dışa aktarır.

"Sarı saçları bir dişi arslan yelesi gibi rüzgârda uçuyor, boyalı dudakları o kadar cazibeli ki… Kasım Derman kendi kendine: "Ne tuhaf bu yüzü tanıyormuşum gibi geliyor." diyor. (Kerim Usta'nın Oğlu, s.19)

"Gerçi Ayşe içinden, okula hiçbir öğrencinin yazıda kendisini geçemeyeceğini biliyordu. Fakat o, yalnız birinci olmak değil jüri üzerinde kuvvetli bir etki göstermek istiyordu." (Sonsuz Panayır, s.16)

"Sabiha Hanım içinden: Galatasaray'dan birinci çıktı. Fakat ne yarar, hala Maliye'de küçük bir kâtip. Aylığı terzisine bile yetmiyor. Babasını beğenmiyorsa, parasını neden sarf ediyor?" dedi.

Hilmi içinden: "Annemin bütün derdi başıma dalkavuk toplamak, elmas satın almak, parayı sokağa atmak…." (Sinekli Bakkal, s.56)

Edebî metinler toplumların kültürel bellekleridir. Bu bellekteki veriler sayesinde edebi zevk ve dünyamız gelişir. Bütün metinler özünde kolektif bilincin edebî eserlerdeki farklı bir görüntüsüdür. Bu açıdan edebî eser özünde toplumsal bilinçdışının görüntü seviyesinin ve kendisinden önce yazılmış bir metnin farklı bir şekilde söylenmesinden oluşur. Bu bağlamda oluşturulan her metnin, kendisinden önce ve sonra yazılan edebî eserlerle arasında metinlerarası bir ilişkisi vardır.

Adıvar, romanlarında anlatımı zenginleştirmek ve olaylara derinlik kazandırmak için metinlerarası ilişki tekniğine de başvurur. Halide Edip,*"iki ya da daha fazla metin arasında ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metin başak bir metindeki somut varlığı*" (Aktulum, 1994: 83) içinde eriterek romanlarda anlatımı zenginleştirir.

Özellikle romanın duygusal yönden ağırlık kazandığı ve kişilerin psikolojilerin yansıtıldığı bölümlerde türkülere başvuran romancı, türküleri metnin içine taşıyarak folklorik anlamda bir zenginlik oluşturur.

"Galatanın minaresi,
Ezan okur zennaresi" (Döne Ayna, s.54)
"Kız pınar başında testi doldurur
Testinin kulpuna şahin kondurur. " (Döne Ayna, s.66 *)*
"Hamsi koydum tavaya
Başladı oynamaya

Baktım hamsi kalmamış

Başladım ağlamaya" (Döne Ayna, s.111).

Bu teknik sayesinde anlatı kişilerinin kültür düzeyini kendi diliyle esere yansıtır. Karadenizlilerin hayat algısı ve mücadeleleri, bir Karadeniz türküsüyle metnin dünyasına taşınarak geçmişin, geleneğin ve şimdinin sesi olan türküler, okuyucunun olayları kavramasını yardımcı olur.

Sevda Sakağı Komedyası' romanında Leylâ ile Macit'in aşkı, Türk sanat müziğinin metinleşen varlığında ele alınarak romanı anlam bakımdan zenginleştirir.

"Rengi ruhsarına gülgün dediler

Sana Leylâ bana Mecnun dediler." (Sevda Sakağı Komedyası, s.229).

Bestesi Şevki Bey, güftesi Uryanizade Said Efendi'ye ait olan ve usulü ağır aksak olan *"Reng-i Ruhsarına Gülgün Dediler"* adlı parça, kolaj tekniği kullanılarak romana dâhil edilir.

Yazar, romanlarında mektup tekniğini de kullanır. Bu teknik ile yazılan ilk ve en önemli eser, 'Handan' romanıdır. Halide Edip, mektup tekniğini hemen hemen bütün romanlarında kullanır. Mektup tekniği "…*romandaki şahısların hayatlarındaki önemli kesitleri aydınlatan ve onların bu durumdaki hislerini, duygularını an be an, inceden inceye işleyen, tahlil eden belgeler"* (Kefeli, 2002: 32) dir. Bu teknikte anlatıcı aradan çekilir ve mektup onu yazan kahramanın ağzından okuyucuya aktarılır.

"Handan'dan Hüsnü Paşa'ya

Londra, 20 Mart 1322, gece

Nafile üç saattir ayakta ateşler içinde yanıyorum. Kabil değil, sana giden bu soğukkanlı mektubu yazan ben olduğuma inanamıyorum.

Hayır, mutlak bana geleceksin? Niçin yalvarmadım? Niçin birlikte geçen sevgili saatleri birer birer saymadın." (Handan, s.14).

'Handan' romanında kullanılan ben anlatım, mektup tekniği sayesinde teknik yapılanmanın yanında birey olma niteliği özelliği ile anlatıma bağımsızlık kazandırır. Yazar, anlatı kişilerine yazdırdığı mektuplarla onları ben anlatıcı olarak görevlendirir. Böylece kahramanlar kendi yazdığı mektuplar sayesinde psikolojik derinlik kazanır. 'Ateşten Gömlek' romanında:

*"İkinci İnönü geldi, geçti. Çok zamanlardır senden haber alamıyorum. Seyahatte olduğunu söylediler. Ben de Birinci İnönü'den sonra biraz maddi, biraz manevi yorulmuştum. İkinci İnönü şifa cerdi." (*Ateşten Gömlek, s.143)

Ayşe, cephede yaşadıklarını bizzat kendi ağzından okuyucu ile paylaşır. Ayşe'nin II. İnönü Savaşı'nda başından geçen olayları anlattığı yukarıdaki mektup, okuyucuya savaş sonrasında yaşanan trajik olayları anlatmasına ve Ayşe'nin içinde bulunduğu psikolojik durumun kavranmasına yardımcı olur.

'Son Eseri'nde de Kâmuran'ın "ben"inin merkezde olduğu mektup, aşkın ıstırabını içten duyan ressam kızın, bütün yönleriyle kavranmasını sağlar.

"Ben anasız büyümüş bir çocuktum. Benliğimi ilk idrak ettiğim zaman dünyama hâkim olan kardeşimdi. O, dünyadaki korkunç şeylerden beni muhafaza eden, iyi şeyleri bana veren, benim için hep o sevgili kardeşti." (Son Eseri, s.96).

Zira Kâmuran'ın, öykü ve öyküleme zamanında psiko-sosyal yönleri kendi ağzından bu mektup nakledilir.

3.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri

Halide Edip Adıvar, yaşadığı dönemin sorunlarıyla yakından ilgilenmiş ve bu sorunları da romanlarında gerçekçi bir şekilde işlemiştir. Bir geçiş dönemi yazarı olan Adıvar, gerek dil ve anlatımda gerekse ele aldığı konular açısından kendi kimliğini ve anlatım tarzını oluşturmuş bir yazardır. Bir düşün ve eylem insanı olan Halide Edip, ilk dönem romanlarında kahraman bakış açısı, ikinci dönemde romanlarında çoğulcu bakış açısı, üçünü dönem romanlarında ise Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının sunduğu imkânlardan yararlanır. Adıvar, romanlarında bireysel, millî ve toplumsal konulara yer verirken; isim, fiil ve sıfat gibi kelime türlerini sıklıkla kullanır.

Halide Edip Adıvar'ın, bir düşünce ve eylem insanı olması, onun anlatımını şekillendiren önemli unsurlardandır. Yazar, romanlarında kişi, toplum, olay ve düşünce betimlemelerinde daha çok sıfat soylu sözcükleri kullanır. Ancak bunun yanında yazar, çevre, doğa ve mekân betimlemeleri çok yapmaz. Adıvar, anlatımında kişi güçlendirmek için sıfatları kullandığından dolayı romanlarında daha çok isim ve isim soylu (isim, zamir, sıfat, zarf) kelimelerden sonra fiil kullanmayı tercih eder. Bunun arkasında yazarın dünya görüşü yatar. İnsan ve toplumun sorunlarına kendini adayan Adıvar, kahramanların bireysel duygularını, eylem ve davranışlarını sıfatlar yardımıyla güçlendirerek verir. Fikir ve eylem onun kendini tanımlamasında en büyük iki unsurdur Bu yüzden anlatımlarında hareket çok önemlidir. Ancak bu harekette varılan nokta, çevresi değil, kişi ve toplumun kendini tanıyıp gerçekleştirmesidir. Bu açıdan yazarın romanlarındaki anlatım biçimi aşağıdaki özelliklerden oluşur.

1- Halide Edip Adıvar, romanlarında çevre ve zaman tasvirlerine fazla yer vermez. Bunun yerine mekânın içinde oturan veya konumlanan toplum ve kişinin düşüncelerini ön plana çıkaran betimlemeler yapar.

"Yeni Turan gazeteleri hep bir ağızdan aynı sesi çeşitli nağmelerle, Yeni Osmanlı gazeteleri karşı koymalar ve şiddetlerle tekrar ediyor. Hiç budar tutkulu bir secim olmamıştı." (Yeni Turan, s.42).

"Safa, yedi yıl içinde yaşadığı Galatasaray havasına kendini bir türlü uyduramamıştı. Galatasaray'ın kendine özgü ince bir mizahi görünüşü vardı. Safa her işi büyütmeye eğilimliydi, âdete kaba bir hicivle karşıtlarına saldırırdı." (Tatarcık, s.68).

2- Halide Edip Adıvar'ın doğa betimlemelerine yer verdiği romanlar genellikle Anadolu'yu ve Anadolu insanını konu alan romanlardır. Bu romanlarda betimlemeler daha çok Anadolu'nun ihmal edilmişliği ve içinde bulunduğu çıkmazları dikkate sunmak için yapılır. Halide Edip'in 'Ateşten Gömlek,' 'Vurun Kahpeye' ve 'Zeyno'nun Oğlu' gibi romanlarında bu betimleler sıkılıkla görülür. Ayrıca yazar, bu romanlarda yer yer Anadolu'nun güzelliklerini yansıtacak betimlemeleri de vardır.

"Ovada, üç yüz hanelik bir köy; sarı çorak topraklar arasında sarı topraklardan yapılmış küçük bir sırtın üzerinde, önü yeşil Anadolu nahiyesi…" (Ateşten Gömlek, s.132).

"Mektebin pis ve karanlık toprak avlusunda kokusuna mani alamadığı kırık kapalı hela Maarif Müdürü'nün şüpheli işlerine alet olan ikinci muallime Hatice Hanım'ın rastıklı kaşları…" (Vurun Kahpeye, s.9).

Adıvar'ın, Anadolu'yu ve Anadolu insanı anlattığı romanlarda; sarı, kurak, çıplak, sesiz, gibi sıfatları, toprak kelimesiyle birlikte kullanarak Anadolu'nun ihmal edilmişliğini vurgular. Bunun yanında yeşil, bereketli, altın gibi sıfatlarla da Anadolu'nun bozulmayan güzelliklerini betimler.

3- Yazar, roman kahramanlarını tanıtırken onları belirgin kılacak, ruhsal veya fiziksel yönden tanımlayacak sıfatları da sıklıkla kullanır. Zira *"Kelimenin anlamı, içinde yer aldığı metinde diğer kelimelerle kurduğu ilişkiler"* (Aktaş, 2002: 24) zenginleşir. Yazar bu anlamda kelimeleri cümle içinde güzellik, acıma ve kuvvet bildiren sıfatlarla kullanır.

Güzellik bildiren sıfatlar; *" mavi açık emniyet ve nikbinle dolu gözler, gök kurşuni, zeytuni yeşillikler, beyaz çehreli, melek çocuk, güzel yüzlü ihtiyar, beyaz bir melek, alımlı kadın, hayal kadın",* güç kuvvet bildiren sıfatlar; *"gürbüz oğlan, İhsan, yüksek kayadan bir uzviyet, ateşin gözlü, ateşten gömlek, kartal yüzlü, aydır adam,"* ve acıma bildiren sıfatlar ise "*acayip mahluk, zavallı çocuk, zavallı Handan, zavallı zavallı Cemal, zavallı zavallı Raik, biçare insan, zavallı erkekler, köhne zümre, zavallı kız"* gibi sıfatlardan oluşur. Yazar,

bu sıfatları kişilerin psikolojik be bedensel görünümlerinden hareketle kullanır. Böylece roman kişilerinin okuyucu tarafından tanınmasını sağlar.

4- Halide Edip, romanlarında türkü ve deyim gibi halk edebiyatı kültürüne özgü değerleri de kullanır. Böylece okuyucuya sıcak ve samimi bir anlatım sunar.

Deyimler: "*Kulak vermek, söz kesmek, yuva yıkmak, yüreği kabarmak, paçaları tutuşmak, tabanları yağlamak, gözleri kararmak, yüz vermek, ateş püskürmek, pabucunu dama atmak*,"

Türküler:

"Hamsi koydum tavaya

Başladı oynamaya

Baktım Hamsi Kalmamış

Başladım oynamaya" (Döner Ayna, s.111).

" *Çantamı boynumda asker mi sandın?*

Askere gideni dönmez mi sandın?

Evdeki gelini karın mı sandın?

Öldürürüm baba, sağ komam seni." (Hayat Parçaları, s.24).

5- Halide Edip Adıvar, mahallî ağzı kişinin yaşadığı muhiti dikkate alarak kullanır. Halkın günlük konuşma dilini yansıtan "*çığrir, emmi, gidek, soyha, nidiyon* gibi sözcüklerle yazar kahramanları içinde yaşadıkları mahalli kültürüne göre konuşturur:

"Güllü geliyor! Diye haykırınca, kadınların hepsi bir ağızdan : "Gız! Gaç gundur nidiyodun, görünmedin" diye başladılar." (Hayat Parçaları, s.15).

"Soyha Haso nidiyon? Sizlere bir şey iktiza mı Perihan Nine? diye sorar..." (Zeyno'nun Oğlu, s.74).

"Tarık kırmızı evin kapısında, elleri ağzında, " Heeeyy, gelün gelün diye bağırıyordu. (Döner Ayna, s.116).

6**.** Adıvar, romanlarında argo kelimelere de yer verir.

"—Piçti ama artık değil","—Sen sen bir it, bir pezevenk, bir kerata…." (Döner Ayna, 16-17).

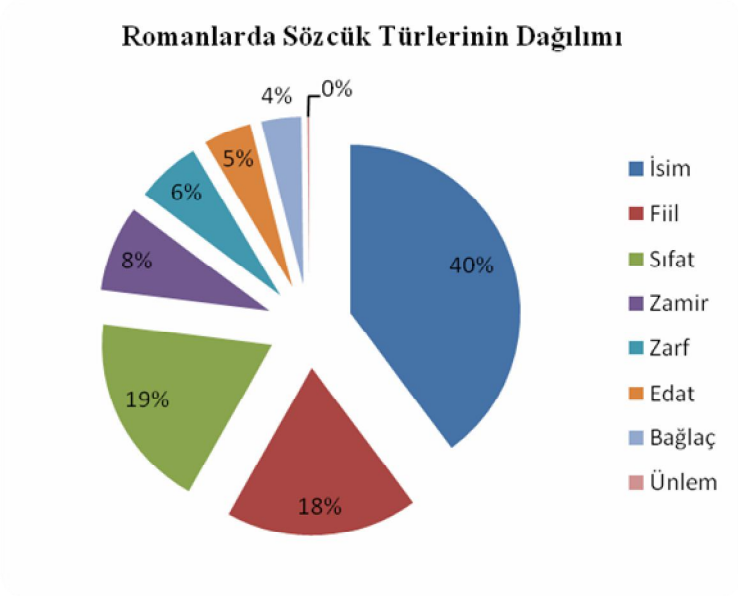
"Vurun Kahpeye, vurun kahpeye" (Vurun Kahpeye, s.173).

Yazar, anlatım açısından romanlarında yaşadığı dönem ve çevrenin dilini kullanarak kendine özgü bir anlatım oluşturur. Halkın konuşma dilini, yaşam biçimini kendi anlatımı içinde eriten yazar, konuşur gibi yazarak Türk dilinin deyim, türkü vb. hususlarını kullanır.

3.3. Romanlarda Sözdizimi

Anlatı dünyası, sözcük ve sözcük guruplarının bir araya gelerek oluşturduğu cümlelerle değer kazanarak bize kendi kapılarını açar. Bir metni değerli ya da değersiz kılan seçili sözcük dünyasının metin içindeki işlevselliğine bağlıdır. Bu bağlamda Halide Edip Adıvar'ın toplam yirmi bir romanında (her romanın ilk, sayfasından 100) toplam 2100 üzerinde yapılan inceleme aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Roman Adı	Sayılan Sözcük	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	Ünlem
Heyulâ	100	39	19	18	10	7	4	2	1
Raik'in Annesi	100	38	21	19	7	8	5	1	1
Seviyye Talip	100	38	19	21	8	5	6	3	-
Handan	100	41	15	17	9	8	7	3	-
Yeni Turan	100	42	20	19	7	5	1	6	-
Son Eseri	100	37	16	20	10	6	7	4	-
Mev'ut Hüküm	100	41	16	17	9	5	6	5	1
Ateşten Gömlek	100	37	19	24	8	4	3	5	-
Kalp Ağrısı	100	39	19	16	9	8	4	5	
Vurun Kahpeye	100	43	16	19	7	6	5	4	-
Zeyno'nun Oğlu	100	38	18	21	8	6	4	5	-
Sinekli Bakkal	100	40	17	16	7	9	5	6	-
Yolpalas Cinayeti	100	42	18	16	9	6	5	4	-
Tatarcık	100	39	20	18	8	6	3	6	-
Sonsuz Panayır	100	38	21	18	7	5	6	5	-
Döner Ayna	100	39	18	23	8	6	4	2	-
Akile Hanım Sokağı	100	40	17	20	8	6	5	3	1
Kerim Usta'nın Oğlu	100	41	17	19	11	6	4	2	-
Sevda Sokağı Komedyası	100	41	19	22	9	5	2	2	-
Çaresaz	100	39	19	16	8	7	6	5	-
Hayat Parçaları	100	45	20	17	7	5	4	2	-
Toplam	**2100**	**837 39,8**	**384 %18,2**	**396 %18,8**	**174 %8,2**	**129 %6,1**	**96 %4,5**	**80 %3.8**	**4 0,19**



Yukarıdaki tabloda Halide Edip Adıvar'ın romanlarında kullandığı sözcük dünyası ortaya kondu. Bu tabloda, yazarın en fazla isim kullandığı görülmektedir. Yazarın romanlarında % 40 oranında isim kullanması, kişi, çevre ve sosyal unsurları ön plana çıkardığı ve gözleme önem verdiğinin gösterir. İlk dönem romanlarında kişilerin iç dünyası anlatmak için genellikle sıfat kullanan Adıvar, daha sonra yazdığı romanlarda kişilerin çevresi ile olan ilişkisini ortaya koymak için gözlemler yapar. Bu gözlemler, daha çok anlatı kişilerinin içinde bulunduğu sosyal çevre ile alakadır.

Halide Edip Adıvar, kişilerin iç ve dış dünyasını anlatırken sıfatlardan da yararlanır. Nitekim içe ve dışa dönük anlatım unsurlarına önem veren yazar, romanlarında % 19 oranında sıfat kullanarak kişi ve yaşadığı çevreye ait renkli/canlı anlatımlar yapar.

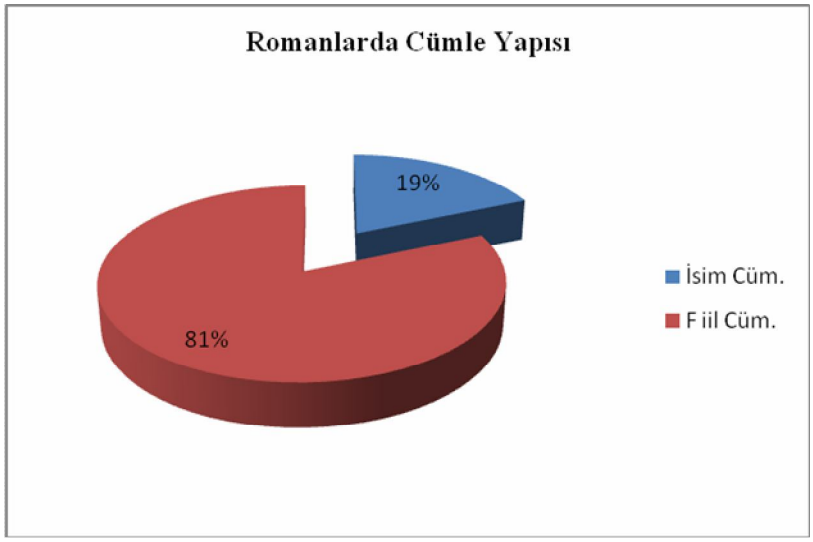
Adıvar'ın, romanlarında en çok tercih ettiği sözcük türünden bir diğeri de fiildir. Yazar, birey ve onun içinde bulunduğu toplumu, realist bir şekilde romanlarında konu edinir. Özellikle toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümler, bir düşünce ve eylemi de beraberinde getirir. Halide Edip'in, toplumun yaşadığı medeniyet krizini metnin merkezine taşıması, bu sorunun çözümü için eylemleri beraberinde getirir. Toplumcu eleştirel bir yaklaşımla yaşadığı çağın sorunlarını irdeyen yazar ve yarattığı kahramanlar eylem kişileridir. Kendini milletinin gelişmesine adayan Adıvar, kişi, mekân ve zaman unsurlarını olayların niteliğine göre betimleyerek anlatmıştır Bunu yaparken de düşünsel boyutun eylemsel boyuta taşınması gerektiğini eserleriyle ortaya koymuştur.

Sonuç olarak yazar, dış dünyayı isim ve isim soylu sözcüklerle anlattığı gibi bireyin içsel dünyasını da sıfatlarla ortaya koymuştur. Bir eylem insanı olan Adıvar, kahramanlarını hem bir birey hem de toplumsal bir varlık olarak gördüğü için onların çevreleri ile olan

ilişkilerine de değinir. Anlatı kişilerinin toplum içindeki fonksiyonları onların düşünsel ve eylemsel durumlarına bağlıdır. Halide Edip Adıvar, kahramanların toplum içindeki bağlantılarını, fiiller ile aktivleştirirken sıfatlarla da onların karşı tarafta uyandırdığı izlenimleri yansıtır.

Halide Edip Adıvar'ın dil ve üslubundaki bir diğer özellik cümle yapısında görülen sağlamlıktır. Yirmi bir romandan periyodik aralıklarla seçtiğimiz toplam 112 sayfalık metinde, 2100 cümle üzerinde yaptığımız incelemede aşağıdaki değerlere ulaştık:

Roman Adı	Sayılan Cüm.	İsim Cüm.	F iil Cüm.	Kurallı Cüm.	Kuralsız Cüm.	Olumlu Cüm.	Olumsuz Cüm.	Soru Cüm.	Basit Cüm.	Bileşik Cüm.	Sıralı Cüm.	Bağlı Cüm.	Ünlem Cüm
H.	113	17 %15,0	96 %85,0	104 %92,1	9 %7,9	94 %83,1	19 %16,9	4 %3,53	51 %45,1	41 %36,2	13 %11,50	6 %5,30	2 %1,76
R. A.	105	20 %19,0	85 %80,9	95 %80,9	10 %9,5	91 %86,6	14 %13,3	6 %5,71	49 %46,6	40 %38,1	8 %7,61	5 %5,76	3 %2,85
S. T.	112	19 %19,6	93 %83,0	103 %91,9	11 %9,9	97 %86,6	15 %13,4	5 %4,46	43 %38,4	46 %41,0	10 %8,92	8 %7,14	5 %4,46
H.	106	22 %20,7	84 %79,3	94 %88,6	12 %11,4	90 %84,9	16 %14,1	6 %5,66	30 %28,3	63 %59,4	6 %5,66	4 %3,77	3 %2,83
Y. T.	92	17 %18,4	75 %	83 %81,6	9 % 9,78	79 %85,8	13 %14,1	5 %5,43	28 %30,4	51 %55,4	8 %8,7	3 %3,26	2 %2,17
S. E.	72	13 %18,0	59 %82,0	64 %88,8	8 %11,1	54 %75,0	18 %25,0	3 % 4,16	22 %30,5	34 %47,2	9 %12,5	4 %5,55	3 %4,16
M. H.	86	20 %23,2	66 %16,7	75 %87,2	11 %12,7	68 %79,0	18 %21,0	4 %4,65	26 %30,2	49 %56,9	6 %6,97	4 %4,65	1 %1,16
A. G.	117	21 %17,9	96 %82,0	105 %79,7	13 %11,1	93 %79,4	24 %20,5	9 %7,69	33 %28,2	66 %56,4	8 %6,93	6 %5,12	4 %3,41
K. A.	85	16 %18,8	69 %82,2	75 %88,2	10 %11,8	73 %85,8	12 %14,2	5 %5,88	29 %34,1	47 %55,2	4 %4,70	3 %3,52	2 %2,35
V. K.	118	22 %18,6	96 %81,4	105 %88,9	13 %11,1	96 %81,3	22 %18,7	3 %2,54	26 %22,0	72 %61,0	9 %7,62	5 %4,23	6 %5,08
Z. O.	106	20 %18,8	86 %81,2	93 %87,7	13 %12,3	87 %82,0	19 %18,0	4 %3,77	21 %19,8	66 %62,2	8 %7,54	8 %7,54	3 %2,83
S. B	110	19 %17,2	91 %82,8	98 %89,9	12 %10,9	97 %88,1	13 %11,9	7 %6,36	27 %24,5	71 %64,5	6 %5,45	4 %3,63	2 %1,81
Y. C.	70	12 %17,1	58 %82,9	62 %88,5	8 %11,4	61 %87,1	9 %12,9	9 %12,9	18 %25,7	39 %55,7	7 %10,0	4 %5,71	2 %2,85
T.	74	19 %25,6	55 %73,4	65 %87,8	9 %12,2	63 %85,1	11 %14,8	6 %8,10	30 %40,5	36 %48,6	6 %8,10	2 %2,70	-
S. P.	88	18 %20,4	70 %79,6	80 %90,9	8 %9,09	76 %86,3	12 %13,7	8 %9,09	25 %28,4	47 %53,4	8 %9,09	5 %5,68	3 %3,40
D. A.	95	17 %17,8	78 %82,2	84 %88,4	11 %11,6	82 %86,3	13 %13,7	5 %5,26	23 %24,2	64 %67,3	5 %5,26	2 %2,10	1 %1,05
A. H. S.	102	20 %19,6	82 %	88 %83,4	14 %13,7	88 %86,2	14 %13,8	4 %3,92	22 %21,5	67 %65,6	7 %6,86	4 %3,92	2 %1,97
K. U. O.	106	19 %17,9	87 %82,1	91 %85,8	15 %14,2	92 %86,7	14 %13,3	3 %2,83	41 %38,6	51 %48,1	5 %4,71	6 %5,66	3 %2,83
S. S. K.	109	17 %15,5	92 %84,5	95 %97,1	14 %12,9	97 %88,9	12 %11,0	5 %4,58	33 %30,2	63 %57,7	6 %5,50	5 %4,58	2 %1,83
Ç.	115	19 %16,5	96 %83,5	99 %86,0	16 %14,0	105 %91,3	10 %87,0	6 %5,21	37 %32,1	59 %51,3	9 %7,82	4 %3,47	6 %5,21
H. P.	119	21 %17,6	98 %82,4	97 %81,5	22 %18,5	110 %92,4	9 %7,6	4 %3,36	40 %33,6	62 %52,1	7 %5,88	6 %5,04	4 %3,36
Toplam	**2100**	**390** **%18,5**	**1710** **%81,4**	**1854** **%88,2**	**248** **%11,8**	**1793** **%85,3**	**307** **%14,6**	**111** **%5,3**	**654** **%31,1**	**1134** **%54,0**	**155** **%7,38**	**98** **%4,66**	**59** **%2,80**



Halide Edip Adıvar'ın 21 romanında % 19 isim cümlesi, % 81 fiil cümlesi, % 85,3 olumlu cümle ve %88,2 kurallı cümle kullanılmıştır. Yazarın, bir düşün ve eylem insanı olması, onun romanlarında fiil cümlesini fazlaca kullanılmasına neden olmuştur. Anlatılarda fiil cümleleri bir yandan yazarın düşüncesini ortaya koyarken, bir yandan da düşüncelerinin eyleme geçirilmesini kolaylaştırır. Anlatılarda fiil cümlelerinin %81 oranında kullanılması, bir eylem insanı olan Halide Edip'in, şahsi kişiliğinin romanlara yansımasıdır.

Halide Edip Adıvar'ın romanlarında; % 31,1 basit cümle, % 54,0 bileşik cümle ve % 7,48 oranında sıralı cümle kullanır. Yukuradaki oranlar, yazarın uzun cümleleri tercih ettiğinin gösterir. Adıvar, bazı romanlarında uzun soluklu cümleler kurar ve durum onun cümle kurgusunda aksaklıklar meydana getirir. Yazarın, romanlarında %11,8 oranında devrik cümle kullanması, anlatımı bozar ve okuyucunun olayı anlmasını güçleştirir.

Romanlarında yüklemlerini fiil soylu sözcüklerden tercih eden yazar, anlatım ve olayların akıcılığını eylemlerle sağlamaya çalışır. Bu durum yazarın romanlarına eylemsel açıdan zenginlik katar. Halide Edip Adıvar, romanlarında yer yer isim cümlelerini de kullanır. Yazar, isim cümlelerinde bir yargı veya düşünceyi açıklamaya çalışır. Bu husus yazarın romanlardaki olayların akışını kısmen de olsa keser.

Sonuç olarak yaşadığı çağın değişim ve dönüşümlerini kendi dil dünyası içinde eriten Halide Edip Adıvar, sanatı toplumun gelişmesinde bir araç olarak görür. Bu yüzden romanlarda dili, toplumun bir aynası gibi kullanır. Okuyucu bu dil aynasında kendine ait olan hayat anlayışı ve yaşam biçimini kolaylıkla kavradığı gibi kendisinin ve kendilik değerlerinin üst bir anlatımda ifadesi de bulur.

SONUÇ

Son devir Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Halide Edip Adıvar, Türkiye'nin imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde, Türk insanı ve toplumunun yaşadığı değişim ve dönüşümleri kendi benliğinde yaşamış ve bunlarıda yazdığı metinlere taşımış, modern bir kadın, düşün ve eylem insanıdır. Yaşadığı devre ve tarihi köklere, kopmaz bir bağ ile bağlı olan yazar, dönem ve edebî eser arasındaki çift yönlü ilişkiyi güçlü bir seziş, okuma ve gözlemleriyle eserlerine yansıtmıştır. Yazın hayatına yirmi bir roman, dört hikâye kitabı, iki tiyatro, onlarca çeviri, yüzlerce fikir yazısı, yedi inceleme kitabı ve üç anı kitabı sığdıran Adıvar, yaşadığı döneme gerek kişiliği gerekse eserleriyle damgasını vurur.

Türkiye'nin yirminci yüzyılın başında geçirdiği değişim ve dönüşümleri bizzat kendi gözlemlerine dayanarak eserlerine işleyen Halide Edip Adıvar, yaşam biçimi, kişiliği ve eserleriyle Doğu ve Batı'yı özümseyen aydın, modern ve bilinçli biri olarak toplumun geçiş süreçlerini ve aksayan yönlerini gerçekçi bir şekilde irdeler.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra roman macerasına başlayan ve sürekli bir arayış içinde olan Halide Edip, eserlerini 1909 ile 1963 yılları arasında vermiştir. Adıvar'ın romancılık yaşamında en verimli olduğu yıllar 1912 ile 1945 arasıdır. Nitekim bu dönem yazarın romancılığında, gelişim ve olgunluk dönemini kapsar.

Adıvar, kendisinden önceki dönemde özellikle şiir alanda Tanzimat'ın birinci kuşağından Namık Kemal ile Abdülhak Hamid'i çok beğenenir. Servet-i Fünun döneminde ise Tevfik Fikret'i dil ve ifade bakımından başarılı bulan sanatçı, Halit Ziya'yı nesirde kendi başına bir ilerleme gösteremediği için eleştirir. Batı edebiyatından Bayron'u ve Emile Zola'yı çok beğenen Adıvar, birçok romanında realist anlatımıyla Zola'yı kendine örnek alır. Böylece bireyin içsel dünyası ve toplumda yaşadığı çatışmaları realist bir şekilde kendi metinlerinin içerisine taşır.

Çalışmamızda Halide Edip Adıvar'ın romancılığını konuları seçimi, isleyiş tarzı ve izleksel bütünlük açısından; *"Bireysel ve Psikolojik İzlekli Romanlar, Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanlar ve Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar,"* olarak üç ana başlık altında inceledik.

Halide Edip Adıvar, ilk dönem romanlarında ahlakî değerlerle aşk serüvenlerinin çatışmasını konu alır. Feminist bir bakış açısıyla kadının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bireysel ve toplumsal rollerini sorgular. 'Handan' ve 'Seviyye Talip' romanı ile karakterize edilen bu dönem romanları, genellikle aşk, kadın, evlilik, boşanma, kendine ve topluma

yabancılaşama gibi bireysel ve psikolojik konuları içermesinin yanında, toplumda ortaya çıkan yanlış medenileşme/çağdaşlaşma algısı üzerinde durur. Bu dönem romanlarında ebedi bir aşk ve kıskançlık üçgeni kuran yazar, bireyin özellikle kadının iç dünyasını dışa sızdırılır.

İlk dönem romanlarında kadın imgesi; geleneksel kadın, fedakâr kadın, alfaranga kadın ve modern kadın şeklinde kendini gösterir. Adıvar, bu kadın imgelerinden hareketle birbirine karşıt olarak algılanan kadın-erkek, Doğu-Batı, kendilik-ötekilik ve evlilik-boşanma gibi değerler üzerinden işleyerek bireyin psikolojik sorunlarını irdeler.

Halide Edip Adıvar'ın ikinci dönem romanları *"Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanlar"* olarak değerlendiğimiz dönemi kapsar. Yazar, Kurtuluş Savaş'ı ve yeniden kuruluş sürecinde *"sanat için sanat"* anlayışından uzaklaşarak, kendini memleketin sorunlarını işlemeye adar. Bu dönem romanlarında bireysellikten, millî olana yönelen yazar, yabancılaşma, değer yozlaşması, eğitim ve sağlık problemlerini işlediği gibi maksat aşkı, millî benlik, ulus bilinci, gibi izlekleri yücelterek ülkenin kurtuluşu ve yeniden kuruluşunu dile getirir. Böylece Anadolu insanın varoluş mücadelesini bütün yönleriyle metinleştirir.

*"Yeniden Kuruluş ve Kurtuluş Savaşı İzlekli Romanlar"*ında ülkenin sorunlarını bireysel bir yaklaşım yerine çözümleyici ve uzlaştırıcı bir anlayışla analiz etmeye çalışan yazar, asli güç konumundaki kadınları sadece bir aşk ve ev dekoru olmaktan çıkararak fikirsel yönleriyle de derinleştirir. Kaya (Yeni Turan), Ayşe (Ateşten Gömlek), Aliye (Vurun Kahpeye) dönemin idealist yeni kadın imgesinin temsilcileri olarak bireysel mutluluk ve arzularını millî değerler uğruna feda ederler.

Üçüncü dönem ise sanatçının olgunluk dönemidir ve yazar, bu dönemde *"Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar"*a yer verir. Halide Edip Adıvar, Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşanan sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, ve siyasî değişim ve dönüşümleri, "Döner Ayna" gibi realist bir şekilde işler ve bireyden yola çıkarak toplumun kolektif bilincini harekete geçirmeye çalışır. Türk toplumunun asrîleş(eme)me sürecinde yaşadığı uyum sorununu, yabancılaşma ve kadının toplum içindeki rolünü, Doğu-Batı senteziyle aşmaya çalışan Adıvar, kendi değerlerine bağlı yeni bir toplum yaratmaya çalışır. Yazarın bu dönem romanlarının ruhunu 'Sinekli Bakkal' adlı eser, bütün yönleriyle yansıtmaktadır.

Romanlarında isim ve içeriğe önem veren yazar, eserlerinin ismini genellikle ya romanın içindeki bir kadın kahramanın adından ya da bu kadın kahramanın yaşadığı sokağın isminden almıştır. Sokak ve kadın kahramanlarının ismini taşımayan romanları ise genellikle bir kadınla bir erkeğin trajik aşk ve hayat öyküsünü anlatır.

Halide Edip Adıvar, romanlarında bakış açısı ve anlatıcı düzlemi olarak birçok bakış açısı ve anlatım tekniği kullanır. Yazarın yirmi bir romanından altısı kahraman bakış açısı ve anlatıcı, dokuzu Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı, altısı ise çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır. Çoklu bakış açısıyla kurgulanan altı roman, Tanrısal ve kahraman bakış açısının imkânlarından yararlanarak okuyucuya aktarılır. Yazar, ilk dönem eserinde genellikle kahraman anlatıcı kullanılır. Olaylar genellikle romanın içindeki bir erkek kahraman ağzından aktarılır. Bu kişi, roman içindeki fonksiyonuna göre kimi zaman başkişi olur kimi zaman da aslî kadın kahramana aşık ve geri planda kalmış bir erkektir.

Halide Edip'in ikinci dönem romanları, bakış açısı ve anlatıcı düzlemi açısından farklılık gösterir. Bu dönemde yazılan dört romanın ikisi çoklu bakış açısı, biri kahraman, biri de Tanrısal bakış açısıyla kurgulanır. 'Ateşten Gömlek' romanı genel olarak kahraman bakış açısıyla aktarılmasına rağmen romanın sonunda yer alan "Hatime" kısmında Tanrısal bakış açısından yararlanılır. Son dönemin sosyal içerikli olan romanlarında ise Adıvar, genellikle Tanrısal bakış açısını kullanır. Her şeyi bilen, duyan ve gören Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı, okuyucuyu bütün yönleriyle bilgi sahibi yapmasının yanında yazara güçlü bir anlatım da sunar.

Yazarın ilk romanlarındaki olay örgüsü, genellikle tek vaka halkasından oluşur ve olaylar, doğal akışı içerisinde gelişir. Bu romanlarında olaylar genellikle ikinci ve üçüncü dereceden birçok vaka birimleri ile kesişerek daha sonra tekrar ana vakayla bütünleşir. İkinci dönem romanlarındaki olay örgüsü ise çerçeve ve çok zincirli vaka halkalarından oluşur. Son dönem romanlarında ise olay örgüsü, dağınık bir yapı arz eder. 'Hayat Parçaları' 'Tatarcık' ve 'Sonsuz Panayır' romanlarında olay akışı ve vaka birimleri arasındaki bağ zayıftır.

Halide Edip Adıvar'ın romanlarında zaman kurgusu, sıradizimsel bir sürecin devamı olarak kurgulandığı gibi bazı romanlarda öykü zamanını geriye döndürerek zaman kurgusunu akronik şekilde oluşturur. Böylece yazar öykü zamanın gerisinde kalan olayları öyküleme zamanına taşır.

Yazarın ilk romanlarında öykü zamanı ile öyküleme zamanı iç içedir ve öykü zamanının sıradizimsel yapısında, geriye ve ileriye doğru kayışlarda ise öykü ve öyküleme zamanı arasındaki zamansal mesafe fazla değildir. Bu romanlarda öykü zamanı, genellikle bir yıl, birkaç mevsim veya birkaç aydan meydana gelir ve kişilerin psikolojik durumları, sosyal zaman, mevsim ve günlere bağlı olarak anlam kazanır. İkinci dönem (Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye, Zeyno'nun Oğlu) romanlarında ise romanın içeriği, zaman kurgusunun belirleyicisidir. Romanlardaki sosyal zaman belirteçleri, olayların yaşandığı

zamanın içeriğine uygun olarak kullanılır. Böylece sosyal açıdan öykü ve öyküleme zamanı belirginleştirilir. Türk insanının, II Meşrutiyet bunalımını, İstiklal Mücadelesi'ni zamanın içine düşmüş bir çığlık olarak romanlarında anımsayan Halide Edip Adıvar, zamanı tarihsel gerçekliği ve derinliği olan sosyo-psikolojik bir unsur olarak değerlendirir.

Halide Edip Adıvar'ın romanlarda görülen mekânlar, insan-mekân özdeşikliğinde gelişirek anlam kazanır. Romanlardaki mekân, kahramanların ontolojik olarak oturduğu bir yer-sokak, dünyaya tutunduğu noktadır. Bu tutunma noktalarında Halide Edip Adıvar, mekân-insan eytişimini kapalı/dar ve labirent mekânlar olarak ele alır.

Romanlarda mekân, genellikle İstanbul ve çevresidir. İstanbul merkezli romanlarında mekân; Aksaray, Boğaziçi, Şişli, Harbiye, Fatih, Beyoğlu, Beşiktaş, Çağaloğlu, Nuruosmaniye, Kuzguncuk, Poyraz Köy gibi yerlerdir. Yazar, genel olarak İstanbul dekoru içinde verdiği romanlarında mekânı; sosyal zaman ve kişilerin psikolojilerine göre anlamlandırır. İstanbul'un Haliç'e göre köprünün öbür tarafı yani eski İstanbul, muhafazakâr insanların, beriki tarafı; yeni, alafranga ve sonradan görme zenginlerin yaşamı olarak değerlendirilmesi, kişi ve toplumun yaşadığı çatışmaların mekâna yansıdığını gösterir. Romanlarda mekân, bazen İstanbul'un dışına kayar. 'Ateşten Gömlek', 'Vurun Kahpeye' ve 'Zeyno'nun Oğlu' kısmen 'Yolpalas Cinayeti' ve 'Döner Ayna' gibi romanlarda mekân Anadolu'dur. Halide Edip Adıvar, bu romanlarında Anadolu insanının ihmal edilmişliğini ve Kurtuluş Savaşı içinde verdiği mücadeleyi mekânın ruhuna yansıtır. 'Handan', Seviyye Talip', 'Son Eseri' ve 'Kalp Ağrısı' gibi romanlarda Avrupa'nın anlatı kişilerine sunduğu imkânları olgusal anlamda geniş ve dar boyutlarıyla verirken; 'Seviyye Talip', Mısır'ı; 'Hayat Parçaları' ve 'Kerim Ustanın Oğlu' adlı romanlarında Amerika'yı romanlarının dünyasına taşır.

Halide Edip Adıvar'ın romanlarında kişi sayısı oldukça fazladır. Yazarın ilk romanlarında karakter sayısı az iken daha sonraki dönemlerde yazdığı eserlerinde izleksek kurguya bağlı olarak karakter sayısının arttığı görülür. Adıvar'ın ilk romanlarında bireysel ve psikolojik izlekleri işlemesi, karakterlerin sayısını azaltır. Bu durum yazarın kişilerin içsel dünyaları ve çevreleri ile olan ilişkilerini geniş bir şekilde ortaya koymasına katkı sağlar. İlk dönem romanlarında dramatik aksiyonun oluşmasına sağlayan kişiler genellikle kadınlardır. Yazar bu kadınları, bir erkek kahraman ağzından tanıtarak kadının ataerkil söylem içinde yeniden anlamlandırılması amaçlar. Böylece kadının ideal ve yeni kadın imgesi toplum tarafından onanmış olur.

Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığı romanlarda ise ideal kadın ve erkek karakterleri kendilik ekseninde ele alan yazar, kurtuluş ve yeniden dirilişin öncü kişilerine yeni

kimlikler kazandırır. Ayrıca bu dönemde yazdığı romanlardaki kadın kahramanlar, bireysellikleri yanında toplumu yönlendirmesi açısından önemlidir. Yazarın bu dönem romanlarındaki kadın kahramanlar eğitimli, fedakâr ve idealize edilmiş kişileri ile ön plana çıkar.

Son dömem romanları olarak adlandırdığımız *"Töre ve Toplumsal İzlekli Romanlar"*ında ise toplumsal açıdan yaşan değişim ve dönüşümler, olumlu ve olumsuz tipler aracılığı ile verir. Adıvar'ın son dönem romanlarda toplumsal sorunlara eğilmesi, karakter sayısını artırdığı gibi Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşanan yeni yaşam algısı, yabacılaşma, asrileş(eme)me, Doğu-Batı çatışması gibi problemlerin ortaya konmasını sağlar. Bu dönem romanlarında olumsuz karakterli kişiler, modern yaşama ayak uyduramayan, eski yanlısı ve Batı'nın değerlerini asrileşmek için kendi değerlerinden üstün tutan kişilerdir.

Romanlarında sade, bir dil kullanan, yabancı kelime ve tamamlara yer vermeyen Halide Edip Adıvar'ın günümüze kadar beğenilerek okunması, onun halkın dili ile sanatın dilini ortak bir paydada buluşturduğunu gösterir. Özellikle Anadolu insanının anlatı sahnesine girdiği eserlerinde kahramanlarını yörenin ağız özelliklerine uygun olarak konuşturur. Bu durum anlatıma canlılık kazandırır.

Romanlarında genellikle fiil cümleleri kullanan Halide Edip Adıvar, basit cümleleri fazla tercih etmez. Yazarın romanlarında bileşik cümle ve uzun anlatımlarla betimleme yapması, romanlarının anlaşılması ve anlatımını olumsuz yönde etkiler. Adıvar'ın romanlarındaki birçok cümlenin dil bilgisi kuralına uygun olmaması, yazarın anlatımını zayıflattığı gibi okuyucunun metnin dünyasına inmesine de mani olur. Romanlarında vaka ağırlıklı bir anlatm tercih etmesi, tasvire daha az ye vermesine sebep olmuştur. 'Ateşten Gömlek', 'Vurun Kahpeye', 'Zeyno'nun Oğlu', 'Sinekli Bakkal' ve 'Sevda Sokağı Komedyası' gibi romanlarında ise mekân ve kişi anlatımları canlıdır. Yazar gözlemlerini insan-mekân ilişkisini göz önüne olarak yapmıştır.

Sonuç olarak Halide Edip Adıvar, gerek ilk dönem romanlarında gerekse Millî Mücadele ve cumhuriyetin ilanından sonra yazdığı romanlarında, Türk milletinin varoluş mücadelesini, kendi şahsi mitiyle birleştiren önemli bir tarih ve kültür romancısıdır.

Yapmış olduğumuz bu çalışmada Halide Edip Adıvar'ın romanlarını ayrı ayrı ele alarak yapı ve izleksel kurgusu açısından tahlil ettik. Böylece -romanlarından hareketle- yazarın şahsi miti ile çağın ruhu arasındaki yankı ve yansımalarını dikkatlere sunduk.

KAYNAKÇA

1. HALİDE EDİP ADIVAR KAYNAKÇASI

1.1. Halide Edip'e Ait Kitaplar

1.1.1 Romanları

Adıvar, Halide Edip (1976), **Heyulâ**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (1967), **Raik'in Annesi**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (1987), **Seviyye Talip**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (2005), **Handan,** Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (1967), **Yeni Turan,** Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (2008), **Son Eseri**, Can Yay., İstanbul.

_____,_____, (1983), **Mev'ut Hüküm**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (2008), **Ateşten Gömlek,** Can Yay., İstanbul.

_____,_____, (2000), **Kalp Ağrısı,** Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (2005), **Vurun Kahpeye,** Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (2006), **Zeyno'nun Oğlu**, Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (2000), **Sinekli Bakkal**, Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (2008), **Yolpalas Cinayeti,** Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (1993), **Tatarcık,** Atlas Kitabevi., İstanbul.

_____,_____, (1987), **Sonsuz Panayır**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (1977), **Döner Ayna**, Atlas Yay., İstanbul.

_____,_____, (2001), **Akile Hanım Sokağı**, Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (1976), **Kerim Usta'nın Oğlu**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (1977), **Sevda Sokağı Komedyası**, Atlas Yay., İstanbul.

_____,_____, (2006), **Çaresaz**, Özgür Yay., İstanbul.

_____,_____, (2000), **Hayat Parçaları**, Özgür Yay., İstanbul.

1.1.2. İncelemeleri

Adıvar, Halide Edip (1937), **Hindistan'ın İçyüzü-İnside İndia**, (Bu Eser Henüz Türkçe Olarak Yayınlanmamıştır.)

_____,_____, (1940), **İngiliz Edebiyat Tarihi I**, Kenan Matbaası, İstanbul.

_____,_____, (1943), **İngiliz Edebiyat Tarihi II**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (1944), **Edebiyatta Tercümenin Rolü,** Kenan Matbaası, İstanbul.

_____,_____, (1949), **İngiliz Edebiyat Tarihi III**, İstanbul Ün. Fak Yay., İstanbul.

_____,_____, (1956), **Doktor Abdülhak Adnan Adıvar**, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul.

_____,_____, (2009), **Türkiye'de Şark -Garp ve Amerikan Tesirleri**, Can Yay., İstanbul.

1.1.3. Hikâyeleri

Adıvar, Halide Edip (1974), **İzmir'den Bursa'ya**, Atlas Yay., İstanbul.

_____,_____, (1974), **Kubbede Kalan Hoş Seda**, Atlas Yay., İstanbul

_____,_____, (1986), **Harap Mabetler,** Atlas Kitabevi, İstanbul.

_____,_____, (2001), **Dağa Çıkan Kurt**, Özgür Yay., İstanbul.

1.1.4. Anıları

Adıvar, Halide Edip (2004), **Memoirs** , Epsilon Yay., İstanbul.

_____,_____, (2008), **Türk'ün Ateşle İmtihanı,** Can Yay., İstanbul.

_____,_____, (2008), **Mor Salkımlı Ev**, Can Yay., İstanbul.

1.1.5. Oyunları

Adıvar, Halide Edip (1968), **Kenan Çobanları,** Atlas Yay., İstanbul.

_____,_____ (1968), **Maske ve Ruh**, Atlas Yay., İstanbul.

1.1.6. Çevrileri ve Makalleleri

Adıvar, Halide Edip-Turhan, Vahit (1941), **Hamlet,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul. (1943)

Adıvar, Halide Edip-Turhan, Vahit (1943), **Nasıl Hoşunuza Giderse,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Adıvar, Halide Edip-Turhan, Vahit (1945), **Coriolanus**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Adıvar, Halide Edip – Urgan, Mina (1949), **Antonıus ve Kleopatra**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Adıvar, Halide Edip (1990),**Orwell, George,:Hayvan Çiftliği**, M.E.B, Anakara.

1.2. Halide Edip Adıvar Hakkında Yapılan Çalışmalar

1.2.1. Yazılan Kitaplar

Ağbaba, Gönül (1997), **Hayatı-Sanatı Eserleri,** Boğaziçi Yay., İstanbul.

Altınkaynak, Ahmet Hikmet (1989), **Halide Edip Adıvar**, Bilgilik Yay., İstanbul.

Barlas, H. Uğurol (1963), **Halide Edip Adıvar, Hayatı ve Eserleri,** Yurttaş Yay., İstanbul.

Bekiroğlu, Nazan (1999), **Halide Edip Adıvar,** Şule Yay., İstanbul.

Betin, Saffet (1951), **Atatürk İnkılâbı ve Ziya Gökalp, Yahya Kemal-Halide Edip Adıvar**, Güven Yay., İstanbul.

Çalışlar, İpek (2010), **Halide Edip Biyografisine Sığmayan Kadın,** Everest Yay., İstanbul.

Doğuş Kültür Hizmetleri (1997), **Halide Edip Adıvar,** Doğuş Kültür Yay., İstanbul

Dürder, Baha (1940), **Halide Edip: Hayatı, Sanatı Hakkında, Kitaplarının Mevzuları ve Metinler**, Çığır Kitabevi, İstanbul.

Enginün, İnci (1989), **Halide Edip Adıvar,** Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

_____,____ (1995), **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu Batı Meselesi**, M.E.B., Yay., Anakara.

Göze, Hicran (2003), **Zor Yılların Zor Kadını Halide Edip Adıvar**, Boğaziçi Yay., İstanbul.

Güntürkün, Nazan (2005), **Halide Edip ile Adım Adım**, M.E.B., İstanbul.

Hayber, Abdülkadir (1993), **Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışması**, M.E.B. Yay., Ankara.

Kanbolat, Yahya (1986), **Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu**, Bayır Yay., Ankara.

Kazan, Frances (1995), **Halide Edip ve Amerikada** (Çev. Bernar Kutluğ), Bağlam Yay., İstanbul.

Kılıçoğlu, Mehmet (1996), **Kurtuluş Savaşı ve Halide Edip**, Güldikeni Yay., Ankara.

İleri, Selim (1993), **Halide Edip Adıvar**, YKY, İstanbul.

Uluköse, Güven (2006), **Halide Edip Adıvar,** Koçtaş Yay., İstanbul.

Uyguner, Muzaffer (1994), **Halide Edip Adıvar**, Bilgi Yay., İstanbul.

Yücebaş, Hilmi (1964), **Bütün Cepheleriyle Halide Edip (Derleme)**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul.

Yücel, Mustafa (2003), **Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı: Halide Edip Adıvar – Seçmeler**, Berikan Elektronik Basım Yay., Ankara.

Yeşilyurt, Evrim (2002), **Halide Edip Adıvar-Hayatı ve Eserleri**, Yeryüzü Yayınevi, Ankara

1.2.2. Hakkında Yayınlanan Makaleler

Acaroğlu, Türker, "Halide Edip ve Eserleri", **Yeditepe,** S.94, Şubat 1964 s.7.

Ağaoğlu, Samet , "Sinekli Bakkal", **Yücel**, ,C.15, S. 85-87, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s.5-9.

Ahmet, N, "Halide Edip Aramıza", **Yedigün,** S. 316, 1942, s. 14-17.

Akçaçura, Yusuf, "Halide Hanım Hazretleri'ne" **Türk Yurdu**, C.II, , Temmuz 1912, s. 560-564.

Akçaçura, Yusuf, "Türklük Şuuru: Yeni Turan", **Türk Yurdu**, C.II, Eylül 1912, s.695.

Arbel, Bedi, "Sinekli Bakkal", **İstanbul,** C.1, S.7, Mart 1944, s.2-3.

Banarlı, Nihat Sami, "Halide Edip", **Yedigün**, S.655, 23 Eylül 1945, s.13.

Bardakçı, Murat, "Halide Onbaşı'nın Gizli Mektupları", **Hürriyet Süper Show**, 15. Ağustos 1993.

Barlas, Uğur, "Halide Edip Vefat Etti" **Akşam**, Ocak 1964.

Baydar, Mustafa, "1957 de Diyorlar ki-Halide Edip Adıvar", **Hayat**, 22 Temmuz 1957

Bekiroğlu, Nazan, "Ateşten Gömlek Romanı", **Türk Edebiyatı,** S. 172, Mart 1988, s. 58–61.

Beydaş, İrfan, "Yeni Kitaplar, Sinekli Bakkal", **Son Posta**, 1936.

_____,____, "Yolpalas Cinayeti" **Yeni Adım**, İkinci Teşrin 1936 s. 16.

Boran, Behice, "Halide Edip'in Yeni Romanları", **Yurt ve Dünya**, Mayıs 1941.

Buğra, Tarık, "Halide Edip İçin", **Yeni İstanbul**, Ocak 1964

Burian, Orhan, "Yeni Halide Edip" (Sinekli Bakkal), **Yücel**, S.31, Eylül 1937, s.20-24.

Bürün, Vecdi, "Bizde Roman Var Mı?" (Sinekli Bakkal), **Ülkü**, 17 Temmuz 1943.

_____,_____, "Sinekli Bakkal", **Yeni Edebiyat,** S.39, 20 Haziran 1942, s10-11.

Çalışlar, İpek, "Tanıdığımız Halide Edip", **Cumhuriyet Dergi**, 2 Eylül 2001,

Çaloğlu, "Sinekli Bakkal", **Yürüyüş**, S.14, 25 Mart 1943, s.29-33.

Derviş, Suat, "Tatarcık", **Yeni Edebiyat**, S.10, 1 Mart 1941, s.3-4.

Dizdaroğlu, H., "Mor Salkımlı Ev", **Varlık**, Nisan 1964, s. 14-15.

Durakbaşı, Ayşe, "Feminist Tarih Açısından Otobiyografiler: Halide Edip", **Kadın Araştırmaları Dergisi**, İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, S.3, 1995, s.77-86.

Emerson, Gertrude, "Halide Hanım", **Asia**, C. XX, Ocak 1920, s.86-89.

Emin, Ahmet, "Onbaşı Edip Kızı Halide", **Vakit**, Şubat 1922.

Enginün, İnci, "Ateşten Gömlek Romanının İngilizce Tercümeleri", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. XX, 1972, s.93-104.

_____,_____, "Halide Edip Adıvar'ın Nehruya Bir Mektubu", **Türk Kültürü**, Kasım 1976, s. 42-44.

_____,_____, "Halide Edip'in Toynbee'ye Yazdığı Bir Mektup", **Türk Dili**, C.22, Kasım 1977, s.163-168.

_____,_____, "Ziya Gökalp ve Halide Edip Adıvar", **Milli Kültür**, Eylül 1977, s.10-16

_____,_____, "Halide Edip ve Mevlevilik", **Mevlana ve Yaşama Sevinci**, 1978, s.39-52.

_____,_____, "Bir Oyun Kahramanı Olarak Nasreddin Hoca (Halide Edip Adıvar`ın Maske ve Ruh Adlı Piyesi Üzerine)", **Milli Kültür**, S 47, 1984, s.16-20.

_____,_____, "Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Çocuklar", **Türk Dili,** S. 400, 1985 Nisan, s.247-258.

Erbil, Bilal, "Yeni Turan Romanlarındaki Eğitim Felsefesi ve Öğretmen Modeli", **Burdur Eğitim Fak. Dergisi**, Ocak 2008, s.163–174,

Erden, Fethi, "Halide Edip Hanım'ın Bilinmeyen veya Az Bilinen Tarafları ve Türk Ocağı İle Alakalı Hatıraları", **Türk Yurdu**, C. 11-12, S. 305-306, Kasım 1964, s. 15-30.

Esen, Nüket, "Türk Romanında Güçlü Kadınlar", **Türk Dili**, S. 479, s. 380-384, 1991a.

Etingü, Turgut, "Halide Edip'le Son Konuşma", **Hayat Mecmuası,** 23 Ocak 1964, s.8-9

Fikri, Bekir, "Yeni Kitaplar: Seviyye Talib", **Servet-i Fünun**, C. 39, Ağustos,-Eylül 1910.

Gezgin, Hakkı Süha, "Halide Edip", **Yeni Mecmua**, Mart 1940.

Görünmeyen Adam, "Sonsuz Panayır", **Akbaba**, 8 Nisan 146.

Gülensoy, Tuncer, "Dün, Bugün Adlı Anı Kitabında Halide Edip Adıvar ve Ahmet Hamdi Tanpınar", **Türk Dili,** C. XCVII, S.688, Nisan 2009, s. 313-318.

Güntürkün, Güntürkün., "Halide Edip ve Musiki", **Türk Dili,** S.150, C: XIII, Mayıs 1964, s. 362-363.

Günyol, Vedat, "Handan", **Varlık**, C.5. Mayıs 1938, s.14.

_____,_____, "Halide Edip'le Yakup Kadri Arasında Kısmî Bir Mukayese: Dile Gelseler...", **Yücel**, C.10, S.62, Nisan 1940, s.111-117.

_____,_____, "Tatarcık", **Yücel,** C.10, S.58-59, Son Kanun 1940, s.179-187

_____,_____, "Sinekli Bakkal", **Yücel**, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s.3-4.

_____,_____, "Halide Edip'in Son Yılları", **Yeni Ufuklar**, 1 Şubat 1964, s.1-3

Gür, Rahmi, "Sinekli Bakkal", **Yeni Edebiyat**, S.19, 1 Ağustos 1941, s.3.

Güvemli, Zahir, "Halide Edip Adıvar", **Yeni Sabah**, Ocak 1964.

İleri, Selim, "Halide Edib İçin", **Milliyet**, Ocak 1993, s.13

Kansu, Ceyhun Atıf, "Aliye Öğretmen, Ayşe Hemşire Halide Onbaşı", **Türk Dili,** Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, C. 34, S. 298, Temmuz 1976, s.41-48.

Kaplan, Mehmet, "Türkün Ateşle İmtihanı", **Yol**, 4, Haziran 1962.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Handan Hakkında, **Rübab**, S.40, Ekim 1912, s.458-462

_____,_____, "Halide Edip Hanım: Son Eseri Münasebetiyle", **İkdam**, Şubat 1920.

_____,_____, "Halide Edip Hanım 19 Mayıs 1335'te Fatih Mitingindeki Hitabesi", **İleri**, 1 Mayıs 1922.

_____,_____, "Büyük Dostum Halide Edip", **Milliyet**, 12 Ocak 1964, s.2.

Kemal, Yaşar, "Sevda Sokağı Komedyası Üzerine Bir Konuşma", **Cumhuriyet**, 16 Nisan 1959, s. 6.

Koloğlu, Orhan, " Halide Edip'in Gönüllü Sürgün Yılları", Tarih ve Toplum, S.176, Ağustos 1998.

Köksal, Ahmet, "Sinekli Bakkal", **Yeditepe**, Eylül 1962, s. 8.

Köni, Yunus Kâzım, "Dergiler Arasında: Sinekli Bakkal", **Ülkü**, Mart 1942, s.20.

Köprülü, Fuat, "Mev'ut Hüküm Münasebetiyle", **İnci,** 1 Şubat 1919.

Körükçü, Muhtar, "Bizde Sanat Hareketleri: Vurun Kahpeye", **Şadırvan**, Nisan 1949, s.9.

Kurdakul, Şükran "Yüz Yaşındakiler", **Gösteri,** S.46, Eylül 1984, s.19-23

Kükürtçüoğlu, Feza, "Halide Edip'le Son Konuşma", **Popüler Tarih,** S.17, Ocak 2002, s.96–99.

Levend, Agah Sırrı, "Eserler ve Hadisler: Sinekli Bakkal", **Yeni Türk**,1Mart 1937, s.831-834.

_____,_____, "Eserler ve Hadiseler-Tatarcık", **Yeni Türk Mecmuası,** C. 8-9, S. 89, 1940, s. 213-216.

_____,_____, "Tatarcık", **Cumhuriyet**, Nisan 1940.

Moran, Berna., "Sinekli Bakkal'da Politik Sorun", **Birikim**, Kasım,1976, s.7-10

Mutluay, Rauf, "Türk Romanında Tipler: Rabia", **Türk Dili**, C.XIII, S.151, Nisan 1964, s. 400-407.

Mübîn, Behlül,"Seviyye Talib İçin", **Musavver Şahika**, Aralık 1910.

Nafiz, Mehmet, "Seviyye Talib Hakkında", **Tanin**, Eylül 1910.

Nayır, Yaşar Nabi, "Sinekli Bakkal" **Ülkü**, 1 Temmuz 1937, s.9-10.

Okurer, Cahit, "Halide Edip ve Sinekli Bakkal", **Millet**, S.4, Ağustos 1942, s. 109-111

_____,_____, "Handan", **Millet**, S.17, Eylül 1943, s.140-144.

_____,_____, "Halide Edib'le Başbaşa: Âkile Hanım Sokağı", **Hayat**, 19 Şubat 1957, s.17,

Oral, Haluk, "Bir İmzanın Peşinden: Halide Edip", **Collection,** S. 5, 2001, s.12-17.

Orhan, Seyfettin, "Kalp Ağrısı", **Ayın Bibliyografyası**, 1 Mart 1943.

Ozansoy, Munis Faik, "Düşündüğüm Gibi: Halide Edip Adıvar", **Hisar,** S. 77, Ocak 1964

Öztürkmen, Neriman, "Halide Edip Adıvar'la 1954 Yılında Yapılan Bir Konuşma", **Türk Kadını,** Nene Hatun Özel Sayısı, S.1, 31 Ağustos 1954, s.17-24.

Sadi, Süleyman, "Halide Edip Hanım", **Tanin**, 1 Şubat, 1914.

Safa, Peyami, "Harp, Hayalet ve Edebiyat", **Cumhuriyet**, Mart 1937, s.7

Sevük, İsmail Habip, "Edebi Hareketler-Gene Yaban" (Vurun Kahpeye Hakkında), **Cumhuriyet**, Nisan 1939.

_____,_____, "Sinekli Bakkal", **Cumhuriyet**, 5 Mayıs 1942, s.2.

_____,_____, "Tatarcık", **Cumhuriyet**, 11 Mayıs 1942, s.2.

_____,_____, "Hüseyin Rahmi ve Sinekli Bakkal Romanı", **Yarım Ay**, Mayıs-Haziran 1942

_____,_____, "Halide Edip'in İlk Kadınları", **Aydabir,** 1 Ağustos 1953, s.15.

Sezer, Şeynur, "Halide Edip", **Hürriyet Gösteri**, S.51, Şubat 1985, s.52-53.

Sırrı, Nahit, "Sinekli Bakkal", **Ülkü**, Temmuz 1937, s.7

Siyavuşgil, Sabri Esad, "Çöken Abide", **Yeni Sabah**, 11 Ocak 1964, s.2.

Sönmez, Emine, "Halide Edip Adıvar and Turkısh Feminism", **Die Welt des Islams**, S.14, Nisan 1973, s.81-115.

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

Şişmanoğlu, Şehnaz, "Halide Edip: Cumhuriyetin Asi Kızı", **Virgül,** S.40, Nisan 2001, s. 49-51.

Taner, Haldun, "En Yaman Kadınımız", **Yeditepe**, S. 91, Şubat 1964, s.5-6.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Bibliyografya-Halide Edip, Tatarcık", **Ülkü**, C.15, S.85, Mart 1940, s.93-96.

Tekeli, Sefa, "Halide Edip, Amerikan Yandaşı mıydı?", **Popüler Tarih** , S.18, Şubat 2002, s.40-44.

Tural, Sadık Kemal, "Halide Edip'in Kültür Değişimlerimizdeki Yeri Üzerine Bir Çalışma", **Türk Kültürü**, C.XVI, Ekim 1978, s.25-33.

Turhan Vahit, Hocalık Yönüyle Halide Edip Adıvar", **Yeditepe**, S.94, Şubat 1964, s.4.

Uçar, Nail, "Halide Edip Adıvar", **Türk Edebiyatı**, S.173, Mart 1988, s. 56-57.

Uğurcan, Sema (1984), "Kiralık Konak ve Tatarcık Romanlarında Nesiller", **Mehmet Kaplana Armağan**, Dergâh Yayınları, Mart 1984, s. 286-305.

Uyguner, Muzaffer, "Halide Edip Adıvar Doğu Batı Sorunu**"**, **Türk Dili**, C.39, S. 328, Ocak 1979, s. 62-66.

Ünaydın, Ruşen Eşref, "Halide Edip Hanım'da Bir Gün", **Türk Yurdu**, C.16, , Eylül 1917, s.3585-3597.

_____,_____, "Halide Edip İle Bir Gün", **Türk Yurdu**, Yıl.6, S. 144, 2000.

Yağmur, Sem, "Yeniden Vurun Kahpeye". **Hareket**, Kasım 1973, s. 77-80.

Yedigün, "Yolpalas Cinayeti: Büyük Realist Roman", 5 Ağustos 1936, s.178-189.

Yener, Cemil, "Sinekli Bakkal-Türkçülüğün Esasları", **Ulusal Kültür**, Nisan 1979, s.11.

Yorulmaz, Bülent, "Hint Basınında Halide Edip Adıvar", **Türklük Araştırma Dergisi**, S.4, Mart 1988, s. 179-182.

Zati, Refika, "Sultanahmet Mitingi", (H, Edib'in Nutku) **Vakit**, 1 Mayıs 1919.

_____,_____, "Fatih Mitingi", (Halide Edip Nutku), **Vakit**, 1 Mayıs 1919.

1.2.3. Tezler (Yüksek Lisans ve Doktora)

Arabacı, Murat, "Milli Mücadele Döneminde Halide Edip Adıvar", **Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Anakara, 1996.

Arifoğlu, Zekeriya, "Halide Edip'in Romanlarında Temalar", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Ankara,1966.

Atalay, Ayşe, "Kurtuluş Savaşı Siyasi Akımları İçinde Halide Edip'in Yeri", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Doktora Tezi), İstanbul, 1991.

Ayvaz Vural, Selma, "Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Dini Tip ve Karakterler", **Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, 2002.

Başbuğu, Ayşegül, "Yaraman Halide Edip Adıvar Et La Naissance Du Mauvement Feministe En Turquie", **Paris VII Jussieu**, (Tez), Paris, 1986,

Cahid, Arif, "Halide Edip", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1936.

Can, Gülnur, "Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kadın", **Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 1987.

Coşkunsu, Nesteren, "Halide Edip'in Hikâyelerinin Toplanması ve Tahlili", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Lisans Tezi), İstanbul, 1967.

Çullu, Filiz, "Halide Edip'in Makaleleri", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1968.

Dilgen, Tezer, "Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında İçtimai Unsur", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Tez), Ankara, 1961.

Duranoğlu, Neriman, "Halide Edip'in Romanlarında Tasvir", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Ankara,1956.

Erdal, Kelime, "Halide Edip ve Halide Nusret Zorlutuna'nın Eserlerinde Öğretmen ve Eğitim"**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Doktora Tezi), Bursa, 2009.

Erdoğan, Türkan, "Payemi Safa ve Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet", **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara, 2004.

Erlevent, Damla, "Halide Edip Adıvar'ın Son Dönem Romanlarında İstanbul'da Gündelik Hayat ve Müzik", **Bilkent Üniviversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisan), Ankara, 2005.

Esentürk, Ayşe, "Halide Edip Adıvar'ın 1955-1958 Yılları Arasında Yeni İstanbul Gazatesi'nde Neşredilen Makaleleri", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1972.

Gocul, Tancıl, "Halide Edip'in Romanlarında Erkek Tipleri", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Tez), Ankara, 1959.

Güntürkün, Nazan, "Halide Edip Adıvar'ın Roman ve Hikâyelerinde Güzel Sanatlar", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Tez), İstanbul, 1958.

Hepçilingirler, Feyza., "Halide Edip'in Makaleleri", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1958.

Işıksalan, Nilay, "Reşat Nuri, Halide Edip ve Yakup Kadri'de Anadolu", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1978.

Keskin, Yüksel, "Halid Ziya'nın Mai ve Siyah, Halide Edip'in Handan, Yaşar Kemal'in İnce Memed Romanlarında Tasvir", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1963.

Kutlu, Cevdet, "Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Kadın Tiplerinin Hususiyetleri", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Tez), Ankara, 1955.

Küçükgörmen, Gülcan Calayir, "Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi", **Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2010.

Kültüral, Sayıl, "Halide Edip'in Romanlarında Garplı Tipler", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1964.

Lezki, Misbah, "Halide Edip", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1939.

Müren, Nuran, "Halide Edip'in Romanlarında Kadın Tipleri", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul,1953.

Nazlıpınar, Muzaffer Derya, "The Female Exploration in a Patriarchal Society as Reflected in Virginia Woolf's The Voyage Out and Halide Edip-Adıvar's Handan", **Dumlupınar University Institute Of Social Sciences,** (Master's Thesis), Kütahya, 2008.

Olgu, Elvan, “Woman's voice against patriarchy in "Their Eyes Were Watching God" by Zora Neale Hurston and in "Sinekli Bakkal" by Halide Edip Adıvar”, **Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek LisansTezi), İstanbul, 2010.

Öncü, Ali, “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Din Eğitimine Bakış (Halide Edip Adıvar Örneği”, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2009.

Özer, Halis Ahmet, “Roman Tenkitleri 1923-1928 Yılları Arasında Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanları Hakkında Yazılan Makaleler”, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2001.

Özgütürk, Cavidan, “Halide Edip’in Beş Romanı”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Tez), Ankara, 1947.

Paralı, Ece, “Halide Edip Adıvar ve Romanlarında Cumhuriyet Dönemi Yeni Kadın Kimliği”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans), Ankara, 2001.

Şahin, Şadan “Halide Edip Adıvar'ın Yedigün Dergisi ve Tan Gazetesi`nde Çıkan Yazıları (1936-1944) İnceleme-Metin”, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2008.

Şengül, Aynur, “Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Aşk Teması”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), Ankara,1962.

Şuhla, Pelin, “Women's autobiography as self-discovery: Halide Edib Adıvar's memoirs of Halide Edib and Edith Wharton's a Backward Glance (Kadın otobiyografilerinde benliğin keşfi: Halide Edib Adıvar'ın Memoirs of Halide Edib ve Edith Wharton'ın a Backward Glance Adlı Eserleri)”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Doktora Tezi), İzmir, 2010.

Tarı, Gültekin, “Halide Edip’te Anadolu ve Anadolu İnsanı”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), İstanbul, 1965.

Temel, Elif, “Halide Edip’in Romanlarında Din ve Toplumsal Motifler”, **Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisan Tezi), Ankara, 2004.

Tulga, Mecdude, “Halide Edip Adıvar’ın Küçük Hikâyeler”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Tez), Ankara, 1951.

Tuna (Dinekli), Süreyya, “Halide Edip'in Romanlarındaki Kadınlar ve Sorunları”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi) Konya, 1997.

Uygun Aytemiz, Beyhan, "Halide Edip Adıvar ve Feminist Yazın", **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2001.

Uysal Elkatip, Zeynep, "Kahraman"dan "Aydın"a Adıvar ve Karaosmanoğlu'nda Entelektüel Kimlik", **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü** (Doktora Tezi) İstanbul, 1999.

Yasuo, Aki, "Türkiye ve Japonya'da Kadın Mücadelesinden İki İsim, Halide Edib ve Raiteu Hiratsuka", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul, 2003.

Yorulmaz, Osman Bülent, "Halide Edip Adıvar'ın Hindistan Hayatı", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1988.

2. GENEL KAYNAKÇA

2.1. Kitaplar

Aksoy, Nazan. (2004), "Halide Edip Adıvar'ın Seviyye Talip'inde Kadın Kimliği", **Berna Maron'a Armağan Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, (Der. Nazım Aksoy), İletişim Yay., İstanbul.

Adler, Alfred (2000), **Yaşama Sanatı,** (Çev. Kamuran Şimal), Say Yay., İstanbul.

_____,_____, (2002), **Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji**, (Çev. Dr. Halis Özgü), Hayat Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Yaşamın Anlamı ve Amacı**, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Yaşamın Doğasını Anlamak**, (Çev. Deniz Başkaya), İlya Yay., İzmir.

_____,_____, (2004), **Nevroz Sorunları,** (Çev. Ali Kılıçlıoğlu), Say Yay., İstanbul.

Akad, Lütfi (2004), **Işıkla Karanlık Arasında,** İş Bankası Yay., İstanbul.

Akçura, Gökhan (2002), **Gramofon Çağı Ivır Zıvır Tarihi 2**, Om Yay., İstanbul.

Aksoy, Nazan. (2004), "Halide Edip Adıvar'ın Seviyye Talip'inde Kadın Kimliği", **Berna Maron'a Armağan Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, (Der. Nazım Aksoy), İletişim Yay., İstanbul.

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

_____,_____, (2002), **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara

_____,_____, (2007), "Yenileşme Dönemi -Millî Edebiyat 1911-1923", **Türk Edebiyatı Tarihi III**, (Editör: Talat Sait Hamlan vd.), Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, s.183-268.

Aktulum, Kubilay (1994), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Ankara.

Akyüz, Kenan (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,** Mas Yay., İstanbul.

Alpargu, Mehmet vd. (1995), **Türk İnkılâp Tarihi ve Atatürk İlkeleri**, DTCF Yay., Ankara.

Altınay, Ayşe Gül (2000), "Millîyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm", **Vatan, Millet, Kadınlar,** s.11-29, İletişim Yay., İstanbul.

Aras, Lerzan (2005), **Mekânın Ruhu,** Kozmik Kitaplar, İstanbul.

Arestah, A. Reza (2000), **Aşkta ve Yaratılışta Yeniden Doğuş,** (Çev. Bekir Demirkol-İbrahim Özdemir), Kitâbiyât Yay., Ankara.

Argunşah, Hülya (2007), "Millî Edebiyat", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı** (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara, s.171-222

Aslanoğlu, Rana A. (2000), **Kent Kimlik ve Küreselleşme**, Ezgi Kitapevi, Bursa.

Assmann, Jan (2001), **Kültürel Bellek,** (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Atatürk, Mustafa Kemal (2005), **Nutuk,** Kvaryum Yay., İstanbul.

Ateş, Nihat (2003), **Çöküş Romanları**, Papürüs Yay., İstanbul.

Atıker, Erhan (1998), **Bireyselleşme, Toplumsal Farklılaşma**, İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Aybars, Egün (1984), **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 1**, Ege Üniv. Basımevi Müdürlüğü, İzmir.

Ayda, Adile (1984), **Böyle İdiler Yaşarken**, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

Aytaç, Gürsel (1999), **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara.

_____,_____, (2001), **Gerçek Edebiyat Bilimi**, Say Yay., İstanbul.

Aytür, Necla (1977), **Herry Jomes ve Roman Sanatı**, DTCF Yay., Ankara.

Bachelard, Gaston (1996)**, Mekânın Poetikası,** (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.

_____,_____, (1999), **Ateşin Tin Çözümlemesi,** (Çev. Nail Bezel), Öteki Yay., Ankara.

_____,_____, (1999), **Bir Kandilin Alevi,** (Çev. Fahrettin Aslan), Yeditepe Kitapları, İstanbul.

_____,_____, (2006), **Su ve Düşler,** (Çev. Olcay Kunal) Y.K.Y., İstanbul.

Balcı, Yunus (2002), **Türk Romanında Aydın Problemi (1980-1950)**, T.C., Kültür Bakanlığı, Anakara.

Bancalı, Hasan (2004), **Sosyal İlişkilerde Benlik**, M.E.B., İstanbul.

Barthes, Roland (1999), **Yazı ve Yorum,** (Çev. Tahsin Yücel), Metis Yay., İstanbul**.**

_____,_____, (2006), **Yazının Sıfır Derecesi**, (Çev. Tahsin, Yücel), Metis Yay. İstanbul.

Baruch-D.W., Miller-Hyman (1992), **Evlilikte Cinsellik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Bataille, George (2004), **Edebiyat ve Kötülük,** (Çev. Ayşegül Sönmezay), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Batlaş-Zuhal, Batlaş-Acar (2004), **Beden Dili,** Remzi Kitabevi, İstanbul.

Baumann, Zygmunt (1997), **Özgürlük,** (Çev. Vasıf Erenus), Sarmal Yay., İstanbul.

Baydar, Mustafa (1968), **Hamdullah Suphi Tanrıöver ve Anıları**, Menteş Kitapevi, İstanbul.

Benazus, Hanri (2002), **Sevginin Gizemi**, Sistem Yay., İstanbul.

Bergson, Henri (1997), **Şuurun Doğrudan Verileri**, M.E.B., İstanbul.

Bertan, David le (2003), **Yürümeye Övgü,** (Çev. İsmail Yergus), Sel Yay., İstanbul.

Bıyıkoğlu, Tevfik (1962)**, Türk İstiklal Harbi, Mondros Mütarekesi ve Tatbikatı**, M.S.B. Genel Kurmay Başkanlığı Harp Tarihi Dairesi Yay., Ankara.

Bouman, Zygmunt (2001)**, Parçalanmış Hayat**, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Bourneur-Qellet Roland-Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi,** (Çev. Hüseyin Gümüş), K.B.Y., Ankara**.**

Boynukara Hasan, (1997), **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı**, Boğaziçi Yay., İstanbul.

Bozkurt, Güvenç (1996), **İnsan ve Kültür,** Remzi Kitapevi, İstanbul.

Branden, Nathasel (2002), **Kadının Özgüveni**, Sistem Yay., İstanbul.

Budak, Selçuk (2000), **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara.

Buran, Ahmet (2008), **Makaleler,** (Der. Ercan Aklaya vd.), Turkısh Studıes Yay., Ankara.

Butler, Judhit (2007), **Yaşam ile Ölümün Akrabalığı,** (Çev. Ahmet Ergenç), Kabalcı Yay., İstanbul.

Campbell, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu,** (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.

Carnegie, Dale (2001), **Dost Kazanma Sanatı**, (Çev. Lütfi Yarbaş), İlya Yay., İzmir.

Carrell A. (1993), **Yaratıcı Düşünme Gücü,** Düşünen Adam Yay., İstanbul.

Charrier, J.P. (2000), **Bilinç Dışı ve İnsan**, (Çev. Hüseyin Portakal), Cem Yay., İstanbul.

Comell, R. W. (1998), **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar,** (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yay., İstanbul

Craib, İan (2004), **Psikanaliz Nedir?**, (Çev. Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul.

Cüceloğlu, Doğan (1999), **İnsan ve Davranışı,** Remzi Kitapevi, İstanbul.

_____,_____, (2000), **Yeniden İnsandan İnsana,** Remzi Kitabevi, İstanbul.

Cücen, Kadir A. (2000), **Heidiger'de Varlık ve Zaman**, Asa Yay., Bursa.

Çakır, Serpil (1996), **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yay., İstanbul.

Çamuroğlu, Reha (1999), **Dönüyordu,** Om Yay., İstanbul.

Çelik, Yakup (2002), **Sait Faik ve İnsan**, Akçağ Yay., Ankara.

_____,_____, (2007), Cumhuriyet Dönemi 1923-XXI "Roman, 1920-1960", **Türk Edebiyatı Tarihi IV,** (Editör: Talat Sait Hamlan vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Anakara, s.219-278.

Çetinsaya, Gökhan (2001), **Kalemiye'den Mülkiyeye Tanzimat Zihniyeti, Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi,** İletişim Yay., İstanbul.

Çetişli, İsmail (2003), **Metinler Tarihine Giriş Roman-Hikâye**, Kardelen Kitabevi, Isparta

Dawe, Alan (1990), **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi,** (Çev. Füsun Akatlı, Arda Uykur), V. Yay., İstanbul.

Demir, Yavuz (1995), **Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yay., Ankara.

Develioğlu, Ferit (1999), **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, Aydın Kitabevi, Anakara.

Doğan, Mehmet (1990), **Dil Kültür Yabancılaşma**, Beyan Yay., İstanbul.

Doğdu, Süleyman (2005), **Kadın ve Yaradılışı**, Pozitif Matbaacılık, Ankara.

Doğramacı, Emel (1992),**Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü,** Türkiye İş Bankası Yay., Ankara.

Dowling, Collette (1983), **Dişilik Kompleksi,** (Çev. Sevin Okyay), Kelebek Yay., İstanbul.

Dökmen, Üstün (2002), **Yarına Kim Kalacak? Evrenle Uyumlaşma Sürecinde Varolmak Gelişmek Uzlaşmak**, Sistem Yay., İstanbul.

Eco, Umberto (1996), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti,** (Çev. Kemal Ataköy), Can Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Yorum ve Aşırı Yorum**, (Çev. Kemal Atakay) Can Yay. İstanbul.

Elaide, Mircea (1994**), Edebi Dönüş Mitosu,** (Çev. Ümit Altuğ) İmge Yay. Ankara.

Elçi, Handan İnci, (2003), **Roman ve Mekân Türk Romanında Ev**, Arma Yay., İstanbul.

Eliade, Mircea (1993), **Mitlerin Özellikleri,** (Çev. Sema Rıfat), Simavi Yay., İstanbul.

Elias, Nobert (2000**), Zamanın Üzerine,** (Çev. Veysel Ataman), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Eliuz, Ülkü (2009), **Küçük Adam –Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Öykü Yay., Ankara.

Enginün, İnci (1992), **Mukayeseli Edebiyat**, Dergah Yay., İstanbul.

_____,_____, (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., İstanbul.

Ergil, Doğu (1980), **Yabancılaşma ve Siyasal Katılma**, Olgaç Mat. İstanbul.

_____,_____, (1994), **Toplum ve İnsan**, Turhan Kitapevi, Ankara.

Ergin, Muharrem (2000), **Türk Dil Bilgisine Giriş**, Bayrak Basım Yay., İstanbul.

Ergun, Doğan (1991), **Türk Bireyi Kurumuna Giriş: Türk Kültürünün Olanakları**, Gerçek Yay., İstanbul.

Eroğlu, Ebubekir (1988), **Yenileme Bilinci**, Nehir Yay., İstanbul.

Esen, Nükhet (1991b), **Türk Romanında Aile Kurumu** (1870–1970), T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara.

Fabian, Johannes (1999), **Zaman ve Öteki,** (Çev. Selçuk Budak), Bilim ve Sanat Yay., Ankara.

Forster, E.M. (1985), **Roman Sanatı,** (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

Foucault, Michel (2007), **Cinselliğin Tarihi,** (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Freud, Anna (2004), **Ben ve Savunma Mekânizmaları,** (Çev. Yeşim Erim), Metis Yay., İstanbul.

Freud, Sigmund (1997), **Psikanaliz Üzerine,** (Çev. Avni Öneş), Say Yay., İstanbul.

_____,_____, (1999), **Uygarlığın Huzursuzluğu** (Çev. Haluk Barışcan) Metis Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Rüya Yorumları I** (Çev. Akın Kanat), İlya Yay., İzmir.

_____,_____, (2003), **Sevgi ve Cinsellik Üzerine,** (Çev. Akın Kanat), İlya Yay., İzmir.

Frodlam, Frieda (2004), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları** (Çev. Aslan Yalçıner), Say Yay., İstanbul.

Fromm, Erich (1984), **İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri I,** (Çev. Şükrü Apagut), Panel Yay, İstanbul.

_____,_____, (1985), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri II,** (Çev. Şükrü Alpagut), Panel Yay., İstanbul.

_____,_____, (1990), **Rüyalar, Masallar, Mitoslar,** (Çev. Aydın Arıtan-H. Ökten), Arıtan Yay., İstanbul

_____,_____, (1993), **Özgürlükten Kaçış,** (Çev. Semsa Yeğin), Panal Yay., İstanbul.

_____,_____, (2001), **Sevme Sanatı,** (Çev. Özden Saatçi-Karadana), İlya Yay., İzmir.

_____,_____, (2001), **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum,** (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul.

Funk, Rainer (2007), **Ben ve Biz: Modern İnsanın Psikanalizi,** (Çev. Çağlar Tanyeri), Y.K.Y., İstanbul.

Gasset, Ortega Y Jose (1995), **İnsan ve Herkes,** (Çev. Nevriye Gül Işık), Metis Yay., İstanbul.

_____,_____, (2005), **Sevgi Üstüne,** (Çev.Yurdanur Selman), Y.K.Y., İstanbul.

Geçtan, Engin (1992), **Varoluş ve Psikiyatri**, Remzi Kitapevi, Ankara.

Giddens, Anthony (2004), **Modernliğin Sonuçları,** (Çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Girard, Réne (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)** (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yay., İstanbul.

Goleman, Daniel (2000), **İş Başında Duygusal Zeka,** Varlık Yay., İstanbul.

Gordon, Thomas (2004), **Etkili Ana Baba Eğitimi,** (Çev. Birsen Özkan), Sistem Yay., Ankara.

Göka, Erol (1997), **Varoluşun Psikiyatrisi**, Vadi Yay. Konya.

_____,_____, (2001), **İnsan ve Mekân**, Pınar Yay., İstanbul.

Gökalp, Ziya (1976), **Makaleler 1,** (Haz. Şevket Beysanoğlu), K. B.Y., İstanbul

_____,_____, (2004), **Türkçülüğün Esasları**, M.E.B. Yay. İstanbul.

Göka-Sema, Göka-Erol (2008), **Kadınlar-Erkekler-Âşıklar**, Timaş Yay., İstanbul.

Graber, Gustav Hans (1996), **Kadının Psikolojisi,** (Çev. Kamuran Şipal) Cem Yay. İstanbul.

Guntrip, Harry (2003), **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik,** (Çev. İpek Babacan), Ayrıntı Yay., İstanbul

Güler, Ali (2008), **Türk Toplumunda Korku Kültürü**, Akçağ Yay., Ankara.

Gümüş, Semih (1996), **Başkaldırı ve Roman**, Oğlak Yay., İstanbul.

Gündoğan, Ali Osman (1997), **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi** , Birey Yay., İstanbul.

Gündüz, Osman (1997), **Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema**, M.E.B., Ankara.

_____,_____, (2007), "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Editör. Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara. s.379-518.

Halbrook, R. Victoria (1998), **Aşkın Okunmaz Kıyıları,** (Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç), İletişim Yay., İstanbul.

Heidegger, Martin (2001), **Zaman ve Varlık Üzerine,** (Çev. Deniz Kanıt), A Yay., Ankara

_____,_____, (2004), **Varlık ve Zaman,** (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yay., İstanbul.

Hewood, Andrew (2003), **Siyasî İdeolojiler,** (Çev. Ahmet Kemal Bayram vd.) Adres Yay., Ankara.

İleri, Selim (2001), **Türk Romanında Altın Sayfalar**, Doğan Kitap, İstanbul.

İsmet, Emre (2005), **Edebiyat ve Psikoloji**, Anı Yay., Ankara.

Jacobson, Edith (2004), **Kendilik ve Nesne Dünyası**, (Çev. Saffet Murat Tura) Metis Yay., İstanbul.

Jacoby, Russel (1999), **Belleğini Yitiren Toplum,** (Çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Jung, Carl Gustav (1997), **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevleri,** (Çev. Engin Büyükinal), Say Yay., İstanbul.

_____,_____, (1992), **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri,** (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Dört Arketip,** (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yay., İstanbul.

Kabaklı, Ahmet (1985), **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Türk Edebiyatı Yay., İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (2000), **Türk Şiiri, Modernizm**, Büke Yay., İstanbul.

Kandiyoti, Deniz (1997), **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler** (Çev. Aksu Bora vd.) Metis Yay., İstanbul.

Kaplan, Bert (1999), **Akıl Hastalıklarının İç Dünyası,** (Çev. Bengi Güngör), Öteki Yay., Ankara.

Kaplan, Mehmet (1985), **Kültür ve Dil**, Dergah Yay., İstanbul.

_____,_____, (1992), **Büyük Türkiye Rüyası**, Dergâh Yay., İstanbul.

_____,_____, (1996), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul.

_____,_____, (1997), **Hikâye Tahlilleri**, Dergah Yay., İstanbul.

_____,_____, (2000), **Şiir Tahlilleri 2**, Dergah Yay., İstanbul.

Kaplan, Ramazan (1997), **Türk Romanında Köy**, Akçağ Yay, Ankara.

Karaağaç, Günay (2005), **Dil, Tarih ve İnsan**, Akçağ Yay., Ankara.

Karaailoğlu, Seyit Kemal (1983), **Özetli Örnekli Türk Romanları**, İnkılâp ve Anka Kitapevi, İstanbul.

_____,_____, (1969), **Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü**, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul.

Karat, Akın (2001), **Renk ve Duygu Psikolojisi,** İlya Yay., İzmir

Karpat, H. Kemal (1996) , **Türk Demokrasi Tarihi**, Afa Yay., İstanbul

Kavcar, Cahit (1974), **II. Meşrutiyet Devrinde Edebiyat ve Eğitim 1908-1923**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

_____,_____, (1995), **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.

Kefeli, Emel (2002), **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, Kitabevi Yay., İstanbul.

Kemal, Yahya (2005), **Siyasi ve Edebi Portreler,** Y.K.Y. İstanbul.

Kerman, Zeynep (1998), **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Akçağ Yay., Ankara.

Kılıç, Sadık (1987), **Ruhsal Yozlaşma Toplumsal Çürüme**, Akçağ Yay., Ankara.

Kılıçbay, Mehmet Ali (2003), **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, İmge Kitapları, İstanbul.

Kıymaz, Ahmet (1991), **1918–1928 Arası Romanda Millî Mücadele**, Akçağ Yay., Ankara.

Klein, Malanie (1999), **Haset ve Şükran,** (Çev. Orhan Koçak Yavuz Ertan), Metis Yay., İstanbul.

Koçak, Orhan (1995), **İmgenin Halleri,** Metis Yay., İstanbul.

Kohut, Heinz (2004), **Psikanalizin 'Öteki' Yüzü: Heinz, Kohut** (Düzenleyen: Yavuz Erten vd. Çev. İrem Anık vd.), İthaki Yay., İstanbul.

Kolcu, Ali İhsan (2007), **Millî Edebiyat II**, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

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

_____,_____, (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü**, Akçağ Yay., Ankara.

_____,_____, (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", (Editör: Ayşenur Külahlıoğlu İslam vd.) **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan,** Anakara.

_____,_____, (2007), "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara.

_____,_____, (2007), "Yeni Türk Edebiyatına Giriş", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara.

_____,_____, (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yay., Ankara.

Köroğlu, Erol (2005), **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı,** İletişim Yay., İstanbul.

Krich, A. (2005), **Aşkın Anatomisi,** (Çev. Mehmet Harmancı), Say Yay., İstanbul

Kudret, Cevdet (1998), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II**, İnkılap Yay., İstanbul.

Kulakoğlu, Mine-Berkes, Fikret (1990), **Çevre ve Ekoloji**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Kundera, Milan (1987), **Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği,** (Çev. Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul.

_____,_____, (2001), **Roman Sanatı,** (Çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul.

Kurktan, Amiran (1986), **Genel Sosyoloji**, Filiz Kitapevi, İstanbul.

Kurnaz, Şefika (1997), **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, M.E.B., İstanbul.

Kutlu, Şemsettin (1970), **Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Romanı**, Türkiye Yay., İstanbul.

Laborit, Henri (1996), **Yaratıcı İnsan,** (Çev. Bertan Onaran), Panel Yay., İstanbul.

Laing, R. D. (1993), **Bölünmüş Benlik,** (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yay., İstanbul.

Lauster, Peter (2000), **Sevgi ve Özgürlük,** (Çev. Nurettin Yıldırım), Doruk Yay., Ankara.

Lawrence, David Herbet (2004), **Ruhsal Çözümleme ve Bilinçdışının Doğaçlaması**, (Çev. Erol Esençay), İlya Yay., İzmir.

Le Bon, Gustave (2005), **Kitleler Psikolojisi,** (Çev. Selahattin Demirkan), Yağmur Yay., İstanbul.

Levis, Bernard (1970), **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** (Çev. Metin Kıratlı) T.T.K. Basımevi, Ankara.

Lingis, Alphonso (1997), **Ortak Bir Şeyleri Olamayanların Ortaklığı** (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Lings, Martin (2003), **Simge ve Köken Örnek,** (Çev. Süleyman Sahra), Hece Yay., Ankara.

Locke, John (2004), **İnsanın Anlığı Üzerine Bir Deneme,** (Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu), Kabalcı Yay., İstanbul.

Lukacs, George (2003), **Roman Kuramı,** (Çev. Sedan Ümran), Say Yay., İstanbul.

Lukes, Steven (1973), **Bireycilik,** (Çev. İsmail Serin), Ark Yay., Ankara.

Marcusse, Herbet (1997), **Tek Boyutlu İnsan,** (Çev. Aziz Yıldırımlı), İdeal Yay., İstanbul.

Mardin, Şerif (2000), **Türk Modernleşmesi 4**, İletişim Yay., İstanbul.

Marley-David, Robins-Kevin (1995), **Kimlik Mekânları,** (Çev. Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı Yay., İstanbul.

May, Rollo (1994), **Yaratma Cesareti,** (Çev. Alper Oysal), Metis Yay., İstanbul.

Meginnis, Alan Loy (1999), **Sevginin Gücü,** (Çev. Fulden Çetin), Beyaz Yay., İstanbul.

Mengüşoğlu, Takyettin (2005), **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Meriç, Cemil (1986), **Kültürden İrfana**, İnsan Yay., İstanbul.

Meriç, Nevin (2000), **Osmanlıda Gündelik Hayatın Değişimi**, Kaknüs Yay., İstanbul.

Michael, Faucault vd. (1998), **Kendini Bilmek**, Om. Yay., İstanbul.

Miller-Hyman, Baruch-D.W (1992), **Evlilikte Cinsellik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Miyasoğlu, Mustafa (1998), **Roman Düşüncesi ve Türk Romanı**, Ötüken Yay., İstanbul.

Moran, Berna (2005), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay., İstanbul.

Naci, Feti (2008), **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. , İstanbul.

Oktay, Ahmet (1993), **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, 1923-1950,** Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Öncü Ayşe, Weylend Petra (2000), **Mekân Kültür-İktidar,** (Çev. Leyle Şimşek-Nilgün Uygun), İletişim Yay., İstanbul.

Önertoy, Olcay (1984), **Türk Roman ve Öyküsü,** İş Bankası Yay., İstanbul.

Özbudun-Sibel, George-Markus, Temel-Demirer (2008),**Yabancılaşma ve…,** Ütopya Yay., Ankara.

Özcan, Tarık (2005), **Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rıfat**, Akçağ Yay., Ankara.

_____,_____, (2007), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yay., Elazığ.

Özçelebi, Hüseyin (1998), "Sinekli Bakkal ve Tatarcık", **Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Özher, Sema (2009), **Kaptanın Aynasına Yansıyanlar/ Romancı Yönüyle Attila İlhan**, Akçağ Yay., Ankara.

Özodaşık, Mustafa (2001), **Modern İnsanın Yalnızlığı**, Çizgi Kitabevi, Konya.

Öztürk, Nurettin (2001), **Türk Edebiyatında İnsan**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara

Pauman, Zygman (2001), **Parçalanmış Hayat,** (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Paz, Octavio (2002), **Çifte Alev Aşk ve Erotizm,** (Çev. Tomris Uygar), Okyanus Yay., İstanbul.

Pearson, Carlos S. (2003), **İçimizdeki Kahraman,** (Çev. Semra Ayanbaşı), Akaşa Yay., İstanbul.

Peat, F. David (2003), **Filozof Taşı,** (Çev. Orhan Düz), İmar Yay., İstanbul.

_____,_____, (1996), **Eş Zamanlılık,** (Çev. İsmail Boz) İnsan Yay., İstanbul.

Phıllıps, Adam (1997), **Dehşetler ve Uzmanlar,** (Çev. Tuna Erdem), Metis Yay., İstanbul.

Plisnler, Charles (2003), **Roman Üzerine Düşünceler,** (Çev. Hilmi Uçan), Hece Yay., İstanbul.

Randall, William (1995), **Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler,** (Çev. Şen Sürer Kaya), Ayrıtı Yay., İstanbul.

Reich, Wilhelm (1991), **Kişilik Çözümlemesi,** (Çev. Bertan Onaran), Pagel Yay., İstanbul.

Ricceur, Paul (2007), **Zaman ve Anlatı: Bir,** (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul.

Russell, Bertnand (2003), **Evlilik ve Ahlak**, (Çev. Işıtan Gündüz), Mopa Kültür Yay., İstanbul.

Santanel, K. Farnz (1997), **Roman Biçimleri,** (Çev. Fatih Tepebaşlı), Çizgi Kitapevi, Konya.

Sartre, Jean Paul (2001), **Varoluşçuluk**, (Çev. Asım Bezirci,), Say Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Ego'nun Alışkanlığı,** (Çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu), Alkım Yay., İstanbul.

Sazyek, Hakan (2008), **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Akçağ Yay., Ankara.

Sennett, Richard (1999), **Gözün Vicdanı,** (Çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay), Ayrıntı Yay., İstanbul.

_____,_____, (2002), **Karakter Aşınması**, (Çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yay., İstanbul

Sevük, İsmail Habib (1942), **Tanzimat'tan Beri I**, Kenan Basımevi, İstanbul.

Sezen, Yümni (2002), **Çağdaşlaşma, Yabancılaşma ve Kimlik**, Rağbet Yay., İstanbul.

Stevens, Anthony (1999), **Jung,** (Çev. Ayda Çayır), Kaknus Yay., İstanbul.

Stevick, Philip (2004), **Romanın Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

Sunar, İlkay (1979), **Düşün ve Toplum**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Şen, Serpil (2005), **Psikoloji**, M.E.B. İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul

_____,_____, (1997), **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2003), **"Halide Edip"** Cilt I, A-İ, YKY, İstanbul.

Tarhan, Nevzat (2005), **Mutluluk Psikolojisi,** Timaş Yay., İstanbul.

Taşdelen, Vefa (2004), **Kierkegaard'da Benlik ve Varoluş,** Hacettepe Yay., Ankara.

Teber, Sorel, (2003), **Davranışlarımızın Kökeni,** Say Yay., İstanbul.

Tekin, Mehmet (2002), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Thaler, Susan (2000), **Öykü Sanatı,** (Çev. Hasan Çakır), Çizgi Yay., Konya.

Tok, Nafiz (2003), **Kültür, Kimlik ve Siyaset**, Ayrıntı Yay., İstanbul.

Tokpınar, Cemil (2001), **Ömür Boyu Aşk**, Nesil Yay., İstanbul.

Tolen, Barlas (1980), **Çağdaş Toplumun Bunalımı-Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadi ve İdari İlimler Akademisi Yay., Ankara.

Touraine, Alain (2002), **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz?** (Çev. Olcay Kural), Y.K.Y., İstanbul.

Touraine, Alain (1994), **Modernliğin Eleştirisi,** (Çev. Hülya Tufan), YKY., İstanbul.

Törenek, Mehmet (1999), **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf**, Kitapevi Yay., İstanbul.

Tuğcu, Tuncar (2002), **Yabancılaşma Problemi**, Alesta Yay., Ankara.

Tuna, M. Nusret (1994), **Gönül ve Aşk**, İnsan Yay., İstanbul.

Tunaya, Zafer Tarık (1996), **Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri**, Arba Yay., İstanbul.

Tura, Saffet Murat (2002), **Seyh ve Arzu,** Metis Yay., İstanbul.

_____,_____, (2005), **Günümüzde Psikoterapi,** Metis Yay., Anakara.

Tural, Sadık (1993), **Edebiyat Bilimine Katkılar**, Ecdad Yay., Ankara.

Turhan, Mümtaz (1972), **Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik**, Çamlıca Yay., İstanbul.

Tümer, Gürhan (1984), **İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka**, Sanat Koop Yay., İstanbul.

Türkçe Sözlük (2005), **Türk Dil Kurumu**, Anakara.

Türkdoğan, Orhan (2002), **Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı**, Çamlıca Yay., İstanbul.

Türkkahraman, Mimar (2000), **Siyasal Sosyalleşme ve Siyasal Sembolizm**, Birey Yay., İstanbul.

Uçan, Hilmi (2003), **Edebiyat Bilimi ve Eleştiri**, Hece Yay., İstanbul.

Ulağlı, Serhat (2006), **İmgebilim "Öteki"nin Bilimine Giriş**, Simes Yay., Ankara.

Urry, John (2005), **Trajik Gerçekçilik ve Modern Toplum,** (Çev. Abdullah Şevki), Hece Yay., Ankara

_____,_____, (1999), **Mekânları Tüketmek**, (Çev. Rahmi G. Öğdül), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Uygur, Nermi (1972), **Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i**, İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

_____,_____, (1993), **Yaşam Felsefesi**, Kabalcı Yay., İstanbul.

Ülken, Ziya (1999), **Aşk Ahlakı,** Y.K.Y., İstanbul.

Ünaydın, Ruşen Eşref (1972), **Diyorlar ki,** MEB. Yay. İstanbul.

Wagner, Peter (2005), **Modernliğin Sosyolojisi**, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Watts, Alan (1996), **Benlik Tabusu,** (Çev. Ayhan Sargüney), Güncel Yay., İstanbul.

Weldon, Estela V. (2001), **Anne: Melek mi Yosma mı?,** (Çev. S. Kunt Akbaş-C. Kurutulay), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Wellek R. -Waren A. (1982), **Yazın Kuramı,** (Çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay), Altın Kitaplar Yay., İstanbul.

Wolff, Sula (2004), **Problem Çocuklar**, (Çev. A. Oral-S. Kara), Say Yay., İstanbul.

Yakar, Aytekin (1977), **Türk Romanında Milli Mücadele,** Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Yalçın, Alemdar (2002) **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)**, Akçağ Yay., Ankara.

Yalçın, Durmuş vd. (2004), **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi, Atatürk Kültür**, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

Yalom, Irvın (2001), **Varoluşçu Psikoterapi,** (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yay., İstanbul.

Yaraman, Ayşegül (2001), **Resmi Tarihten Kadın Tarihine**, Bağlam Yay., İstanbul.

Yardım, Mehmet Nuri (2000), **Romancılar Konuşuyor,** Kaktüs Yay., İstanbul.

Yavuz, Hilmi (1987), **Kültür Üzerine**, Bağlam Yay., İstanbul.

Yücel, Tahsin (1995), **Anlatı Yermeleri**, Y.K.Y., İstanbul.

_____,_____, (2005), **Yazın Gene Yazın**, Can Yay., İstanbul.

2.2. Genel Makaleler

Acun, Fatma (2007),"Görsel Verilerde Kadın İmajı", **SDÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 16, s. 91-112, Aralık.

Adıvar, Halide Edip (1950), "Edebiyata Götüren Dil", **Bilgi**, C.4, s.5-8, Aralık

_____,_____ (1964), "Roman Üzerine", **Türk Dili Roman Özel Sayısı I** , C. 13, S.154, s. 637-639, Temmuz.

_____,_____(1950), "Kadın Tahsilinin Bir Büyük Bayraktarı", Akşam, 9 Mart

Akın, Hüseyin (2009), "Milli Edebiyat Dönemi Romanlarında Çocuk Eğitimi", **Turkisch Studies**, Volume 4/8, s.427-441.

Alver, Köksal (2006), "Öyküde Mekân, Mekânda Öykü", **Hece Öykü**, Türk Öykücülüğünde Mekân-1, S.17, s. 37-42, Ekim-Kasım.

_____,_____,(2009), "İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi", **Uluslar arası Multidisipliner Kadın Kongresi,** Dokuz Eylül Üniversitesi, 13-16 Ekim, İzmir.

Ateş, Ayvaz Sezer (2006), "Öykünün Mekânları", **Hece Öykü**, Türk Öykücülüğünde Mekân–1, S.17, s. 101, Ekim-Kasım.

Baudrillard, Jean (2004), "Tutkunun Kötülük Meleği" "Aşk ve Batı", **Doğu Batı Dergisi,** S. 27, s.82-84.

Bıçakçı, Levent (2004), "Türklerde Evren Tasavvuru ve Ölüm Anlayışı", **Kutadgu Bilig Felsefe-Bilim Araştırmaları,** S.6, s. 164-168, Ekim.

Bodur, Selim (2004), "Ölüm Üzerine Çeşitlemeler", **Cogito,** S.40, s. 92-94, Yaz.

Boynukara, Hasan (2002), "Karakter ve Tip", **Hece Öykü Roman Özel Sayısı**, S.65/66/67, s.174-187, Mayıs-Haziran-Temmuz.

Buhara, Salah (1972), "Yabancılaşmanın Özgürlüğü", **Deneme**, S. 13, s.20–21, Mayıs.

Canbaz, Firdevs (2006), "Üç Harfli Muammanın Öyküden İp Uçları", Türk Öykücülüğünde Aşk I, **Hece Öykü**, S.14, s.77-84, Nisan-Mayıs.

Daşçıoğlu-Yılmaz, Koç Okan (2009), "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar", **Turkish Studies,** Volume 4/1, Winter, s. 799-900 .

Derman, Çağdaş (2008), "Kadınlık Dolayımıyla Erkeklik Öznelliği", **Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi**, C.32, s.73–92, Mayıs.

Deveci, Mutlu (2004), "Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyasının İşlevsel Analizi", **Türk Dili**, S. 636, s.781-794, Aralık.

_____,_____(2005),"Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açıdan İncelenmesi", **Türk Kültürü,** S. 503-504, s. 109-122.

Direk, Zeynep (2009), "Simone de Beauvoir Abjeksiyon ve Eros Etiği", **Cogito,** Femium Özel Sayısı, S.58, s.11-38.

Doğan, Mehmet H.(1976), "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı" **Türk Dili,** Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, C. 34, S.298, s. 7-40, Temmuz.

Duymaz, Recep (2000), "Muhayyelât'ın Anlatı Geleneğindeki Yeri", **Hece Öykü,** Türk Öykücülüğünün Özel Sayısı S.46/47 s.64-71.

Eliuz, Ülkü (2001), "Dede Korkut Hikâyelerinde Şahıs Kadrosunun Karakter Yapıları Bakımından İncelenmesi", **Bilig,** s.63-86, Yaz.

_____,_____ (2008), "Meşrutiyete Giden Süreçte Yeni Kadın İmgesi: Fatma Makbule Leman", **Bilig**, II Meşrutiyet Özel Sayısı, S. 47, s.177-192, Güz..

Enginün, İnci (1982), "Millî Mücadele'de Türk Kadını", **Türk Kültürü**, S.232, s.618-624, Ağustos.

Er, Sadık Erol (2009), "E. M. Cıoran'da Şiddetin Ontoloji Kökeni", **Doğu Batı**, S.48, s.75-94), Şubat-Mart-Nisan.

Ercilasun, Ahmet (2000), "Yirmi Birinci Yüzyıla Girerken Millî Kimlik Oluşturmada Dilin Önemi", **Türk Dili**, S. 579, s. 203-207, Mart.

Erdoğan, Türkan (2008), "Toplumsal Sistemin Düzen Sağlayıcı Unsuru Olarak Cinsiyet Rolü Farklılaşması", **TSA**, S.3, s. 123-145, Aralık.

Ertop, Konur (1964), "Türk Edebiyatı: Cumhuriyet Çağında Türk Romanı", **Türk Dili Roman Özel Sayısı – I,** C. XIII, S. 154, s. 592-607, Temmuz.

Evci, Necmettin (2006), "Darlaşan Mekânlar ve Eriyen Bilinç", **Ay Vakti**, S. 65-66, s. 8-11, Şubat-Mart.

Göçgün, Önder (1996), "Halit Ziya Uşaklı'nın Mai ve Siyah Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi", **Türk Dili,** S.529, s.134-154, Ocak.

Gökşen, Enver Naci (1957), "Türk Romanında Çocuk", **Türk Dili**, C. VI, S. 69, s. 486-488, Haziran.

Güler, Ali (1992), "İlk Yazılı Türkçe Metinlerde Aile ve Unsurları", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi,** T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, s.69-81, Ankara.

İçli, Tülin Günsen (1998), "Cumhuriyet Döneminde Kadının Sosyal Konumu", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Dergisi**, Cumhuriyetimizin 75. Yılı Özel Sayısı, s. 93-101

İnci-Elçi, Handan (2003), "Abdülhak Şinasi Hisar ve Ev", **Türk Dili,** S. 623, S. 717, s.715-729.

Jung, Carl Gustav (2007), "Psikoloji ve Yazın", (Çev. F. Gül Koçsoy), **Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları,** s.13-21, Elazığ.

Kara, Esra (2006), "Hikâyede Mekân Unsuru Olarak Hastaneler", **Hece Öykü**, Türk Öykücülüğünde Mekân-1, S.17, s. 83, Ekim-Kasım.

Karaer, Cem (1998), "Aşk Deyince", **Türk Dili**, S.575, s.197-199.

Karaman, Fikret (2000), "Millî Mücadelede Din ve Din Görevlilerinin Rolü", **Diyanet**, S. 18, s. 14-17, Ekim.

Kılıçbay, Mehmet Ali (2000), "Negatif Kimlik Ya Da Ötekinin Zıddı Olarak Ben**",** **Karizma Dergisi**, s. 77-79, Temmuz /Ağustos/ Eylül.

Korkmaz, Ramazan (1989), "Derviş ve Ölüm Üzerine Bir Deneme", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.3, S.2, s. 223-243.

_____,_____, (1990), "Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf", **Fırat Üniversitesi Dergisi**, , C.4, S.2. s.173-186.

_____,_____, (1996), "Cengiz Aytmatov'un Gün Uzar Yüzyıl Olur Romanında İnsani Öz", **Türk Kültürü**, S.396, 221-228, Nisan.

_____,_____, (1997), "Kemal Tahir'in Sağırdere Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", **Adam-Sanat**, s. 42-44.

_____,_____, (2000), "Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu", **Türk Kültürü**, C. 20, S. 153-154, s. 311-317.

_____,_____, (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler", **Scholarly Depth and Acuracy-Lars Johanson Armağanı,** Grafiker Yay., Ankara.

_____,_____, (2005), "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Oteli", **İlmi Araştırmalar**, S. 20, s. 139-148.

_____,_____, (2006), "Yaratıcı Bir Kimliğin Mekân Poetikası, Behçet Necatigil ve Ev", **Tuba**, S. 307, s.223-230.

Kulamshaeva, Baktygut (2009), "Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım", **Turkich Studies**, Volume 4/8 Fall, S. 1763-1783.

Levend, Agâh Sırrı (1964), "Son Yüzyılda Roman", **Türk Dili Roman Özel Sayısı,** C. XIII, S. 154, s. 570-572, Temmuz.

Mert, Necati (2000), "Öyküde Kişisel Alan", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S. 46/47, s. 172-176, Ekim/Kasım.

Mıgnan, Laurent (2001), "Vuslattan Sonra: Cumhuriyet Türk Şiirinde Aşk", **Hece Öykü Türk Şiiri Özel Sayısı,** S. 53-54-55, s.324-349, Mayıs-Haziran-Temmuz.

Narlı, Mehmet (1998), "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", **Balıkesir Üniviversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, s.91-106.

_____,_____, (2004), "Roman İncelemesi Üzerine Notlar", **Türk Dili**, S. 634 s. 462-476, Ekim.

Okyay, L.R. (2000), "Öyküde Mekân", **Adam Öykü**, S.28, s.83-84, Mayıs Haziran.

Orhanoğlu, Hayrettin (2002), "Anlatıcılar Açısından Roman Gelişimi", **Hece Öykü**, Roman Özel Sayısı, S.65-66-67, s.188-201, Mayıs-Haziran-Temmuz.

Öğüt, Hande (2009), "Kadının Tinsel ve Cinsel Uyanışı", **Varlık,**, S. 11249, s. 65–67, Mayıs.

Özcan, Tarık (2000), "Romanda Sosyal Ortam", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, s.99-110.

_____,_____, (2003), "Oğuz Kağan Destanı'nın Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlenmesi", **Milli Folklor**, S. 57, s. 76-81, Bahar.

Özgül, M. Kayahan (2002) "Romanın Hikâyesi", **Hece Öykü Roman Özel Sayısı**, S.65/66/67, s. 7-15, Mayıs-Haziran-Temmuz.

Rıfat, Mehmet (2009), "Bakış Açısı/Ünlü Roman Kişisi", **Varlık**, S. 203, s.43-44, Nisan.

Sağlık, Şaban (2002), "Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân Tasvir", **Hece Türk Roman Özel Sayısı,** S.65/66/67/ S.130-163, Mayıs-Haziran – Temmuz.

Serdar, Mehmet (1964), "Tip Karakter İkilemi", **Varlık**, S.627, s.6, Ağustos.

_____,_____, (1996), "Yabancılaşma", **Adam Sanat**, S.126, s.28-34, Mayıs.

Sevinç, Canan (2009), "Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Romanında Millî Mücadele", **Turkish Studies,** Volume 4 /1-II Winter, s.2011-2020.

Seyda, Mehmet (1982), "Romancının Günlüğü: Kıskanmak", **Türk Dili**, S.365, s. 272-275, Mayıs.

Siyavuşgil, Sabri Esat (1964), "Çöken Abide", **Yeni Sabah**, 11 Ocak.

Solak, Ömer (2006), "Batılılaşma Sürecindeki Türk Romanında Üç Kadın Tipi: Zerefşan, Sermed, Refika", **Türk Dili,** C. XCI, S: 649, s. 39-49 Ocak.

Şahin, Veysel (2006), "Sevgilerde Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** C. 16, S.2, s.73–82, Elazığ.

_____,_____, (2010), "Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik", **Türk Dili,** S. 697, s. 23-31, Ocak..

Şakar, Cemal (2006), "Sığınma Mekânı Olarak Ev", **Hece Türk Öykücülüğünde Mekân**, S.18, s.81-87, Aralık-Ocak.

Tabakoğlu, Ahmet (1992), "Osmanlı Toplumunda Aile", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi,** T.C. Başbakanlık Araştırma Kurumu, s.92-96, Ankara.

Tosun, Necip (2006), "İmkansız Aşkın Öyküleniş Biçimleri" , **Hece Öykü Türk Öykücülüğünde Aşk I**, S. 14, s. 64-73, Nisan-Mayıs.

Tökel, Dursun Ali (2002), "Niyet Boyundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu", **Hece Öykü,** Türk Romanı Özel Sayısı, S.65/66/ 67, s. 202-237, Mayıs/Haziran/ Temmuz..

Tuncer, Ferit Rakıp (1954), "Türk Kadını", **Nene Hatun Özel Sayısı**, S.1, s. 5

Tural, Sadık Kelam (2000), "Kültürel Kimlik ve Bütünlüğün Korunmasında Ailenin Yeri ve Önemi Üzerine Bir Konuşma", **Belge**, S.26, s.3-7, Güz.

_____,_____, (2000), "Millî Benlik ve Kimlik", **Bilge,** S.24 s.9-16, Bahar.

Turan, Ertuğrul R. (2009), "Agon Kökendeki Savaşın Öyküsü", **Doğu-Batı**, S.48, s.39-47, Şubat-Mart-Nisan.

Turan, Refik (1992), "Osmanlıların Kuruluş Yıllarında Aile Kuramı", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi,** T.C. Başbakanlık Aile Kuramı, s.82-91, Ankara.

Türker, Sibel K. (2006), "Öykü Mekân", **Hece Öykü,** S.18, s.119-120, Aralık-Ocak.

Yener, Ali Galip (2000), "Behçet Necatigil'de Mekânın Sınırları", **Varlık,** s.61-64, Ocak.

Yeniçer, Özcan (2002), "Kitle Kültürünün Dayanılmaz Egemenliği", **Türkiye Günlüğü**, S. 22, s.135-141, Bahar.

Yetiş, Kazım (2002), " Türk Romanında Alile"**, Hece Öykü**, Türk Romanı Özel Sayısı, S.65/66/ 67, s. 271-274, Mayıs/Haziran/ Temmuz.

Yetkin, Suut Kemal (1962), "Köy Romanı", **Türk Dili**, C. 11, S. 126, s. 341-343, Mart.

Yılmaz, Engin (2008), "Türk Edebiyatında Kadının Öğretmen Tipleri", **Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** S.14, s. 240-251.

2.3. Genel Tezler

Adasal, Canan (1990), "Kadın", **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Anakara.

Ahn, Son-Ae (1995), "Türk Kadınının 1876–1942 Yıllarında Geçirdiği Sosyal Kültürel Değişim Sürecinin 3 Türk Romanında İncelenmesi", **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisan Tezi), Ankara.

Akgün, Nebahat (1993), "Türk Basınında (1860-1876) Yılları Arasında Aile ve Kadın", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), İstanbul.

Çanaklı, Levent Ali (2007), "Türk Romanında Bürokrasi ve Memurlar (1872-1950)", **Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Doktora Tezi), Bursa.

Çelik Yaman, Seyhan (2007), "Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e Geçiş Dönemi Türk Romanlarında İstanbul Ailesi", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**,(Yüksek Lisans Tezi), Konya.

Çeri, Bahriye (1992), "1923–1938 Dönemi Türk Romanı", **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Deveci, Mutlu (2005), "Varoluş ve Bireyselleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek", **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Doktora Tezi), Elazığ.

Gökeri, A.İ., (1979), "Arketipe Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Doktora Tezi), Ankara.

Güneş, Zeliha (1997), "Millî Edebiyat Romanlarında Aydın Tipi", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara.

Kacıroğlu, Murat (2007), "1919–1928 Arası Türk Romanında Yapı ve Tema", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Doktora), Erzurum.

Kanter, Fatih (2008), "Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek", **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü ,**(Doktora Tezi), Elazığ.

Uğurcan, Sema (1983), "Türk Romanında Çalışan Kadın Tipler-Tanzimat'tan Cumhuriyete Kadar", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Aksaray'ın Ortaköy İlçesi'nin Namlıkışla Köyü'nde doğdum. 1998 yılında Doğu Akdeniz Üniversitesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazanıp, burslu bir şekilde okudum. 2002 yılında lisans öğrenimimi bitirdim. 2004 yılında Fırat Üniversitesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimine başladım. Yine yıl, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'na Araştırma Görevlisi olarak atandım. 2006 yılında "Tahsin Yücel'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme" adlı çalışmayla yüksek lisans eğitimimi tamamladım. Akabinde aynı yıl içinde doktoraya başladım. Yabancı dilim Almanca'dır.