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

ROMANCI KİMLİĞİYLE ATTİLA İLHAN

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

HAZIRLAYAN
Sema ÖZHER

ELAZIĞ - 2008

T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ROMANCI KİMLİĞİYLE ATTİLA İLHAN

DOKTORA TEZİ

Bu tez ...../ ..... / 2009 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Danışman	Üye	Üye
Üye	Üye	

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

Yukarıdaki Jüri üyelerinin imzaları tasdik olunur.

Doç. Dr. Erdal AÇIKSES

Enstitü Müdürü

“Sanatkâr cemiyette uzun cehd ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hisseden insandır.”

MUSTAFA KEMAL

ÖZET

DOKTORA TEZİ

ROMANCI KİMLİĞİYLE ATTİLA İLHAN

SEMA ÖZHER

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

2008, SAYFA XVI+464

Bu çalışmada 1925-2005 yılları arasında yaşamış, yazın dünyasının pek çok alanında eser vermiş olan Attila İlhan'ı romancılığı yönünden ele almaya çalıştık.

Temelde üç ana bölüm halinde düzenlediğimiz çalışmanın birinci bölümünde Attila İlhan'ın hayatı, romancı kimliği ve eserlerinin listesini sunduk.

İkinci bölümde, Attila İlhan'ın toplam on iki romanını sanatçının romancılık anlayışında bir temel kabul ettiğimiz 'ekonomik ve tarihi yapılanmayı' göz önünde bulundurarak oluşturduğumuz sınıflamaya bağlı kalarak yapısal ve tematik bakımdan çözümlemeyi denedik. Romanları 'topluma yabancılaşan aydın', 'toplumu tarihsel süreç içerisinde yapılandırmaya hazırlanan aydın' ve 'yapılandıran aydın' kimliğinin yönlendirdiği bakış açısıyla üç bölüm halinde değerlendirirken Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay romanlarını bu sınıflandırmanın dışında, insanın –ağırlıklı biçimde- kişisel diyalektiğini belirlemede cinselliği temel alarak başka bir bölüm halinde değerlendirdik.

Üçüncü bölümde, Attila İlhan'ın dili kullanma biçim ve üslubunu romanlardan yapılan örneklemelerle yorumladık.

Çalışmanın sonuna ise Attila İlhan'ın romancı yönünü aydınlatacak bir kaynakça ekledik.

Anahtar Sözcükler: tarihi roman, nehir-roman, cinsellik, tema, yapı, çözümleme

SUMMARY

DOCTORATE THESIS

WITH HIS NOVELIST IDENDITY ATTILA ILHAN

SEMA ÖZHER

FIRAT UNIVERSITY

THE ENSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

THE DEPARTMENT OF NEW TURKISH LITERATURE

2008, PAGE XVI +464

We tried to study Attila İlhan's novelist side who has lived between 1925-2005 and many works have been written by him on different types of Literature.

We presented the study with three main parts. The first part is subjected Attila İlhans' life, novelist idendity and the list of his works.

In the second part we tried to analyse Attila İlhans' whole twelve novels on stuctural and tematic aspects which are related to our classification that has been consisted of our consideration is resulted from economic and historical sctructure that has been accepted by us as a foundation on his novelist understanding. When we studied his novels as three parts which are orientated by aspect of identiy of "intellectual who has been alienated to society", "intellectual who gets ready to construct the society in historical process " and "constructive intellectual" idendity, exclude of this classification Fena Halde Leman and Haco Hanım Vay novels have been examined in an another part as take the sexuality a base while determining the indivudial dialectic of human being.

In the third part, Attila İlhan's using type of language and his style have been interpreted with examples from his novels.

At the end of the study we added a bibliography in order to enlight his novelist side.

Key Words: historical novel, river novel, sexualty, theme, structure, analyz**.**

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....VI-XII
ÖN SÖZ……XIV-XV
KISALTMALAR…….....XVI

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

1.1.Hayatı…….2
1.1.1. Aile Çevresi…….....2
1.1.2. Çocukluğu ve Öğrenim Yılları…….....4
1.1.3. Paris Yılları ve Sonrası…….....5
1.1.4.Yaşama Veda: Uğurlanış…..…….8
1.2. Romancı Yönüyle Edebi Kişiliği…….8
1.2.1. Oluşum Dönemi…….....9
1.2.2. Gelişim ve Olgunluk Dönemi…….....11
1.3. Eserleri……....22
1.3.1. Şiir Kitapları…….22
1.3.2. Romanları…….22
1.3.3. Deneme-Anı…….22
1.3.4. Anılar ve Acılar…….23
1.3.5. Attila İlhan Defteri……...23
1.3.6. Cumhuriyet Söyleşileri…….23
1.3.7. Öykü…….23
1.3.8. Çeviriler…….23

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. TOPLUMA YABANCILAŞMIŞ AYDIN: TARİHSEL BİR TEKRAR…..25
2.1.1. Sokaktaki Adam……...26
2.1.1.1. Romanın Kimliği…….26
2.1.1.2. İsimden İçeriğe……...26
2.1.1.3. Olay Örgüsü…….26
2.1.1.4. Zaman…….28
2.1.1.5. Mekan…….29

2.1.1.5.1. Çevresel Mekanlar……...29
2.1.1.5.2. Olgusal Mekanlar…….....30
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan…….30
2.1.1.6. Kişiler Dünyası……33
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....33
2.1.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……....37
2.1.1.8. Tematik Kurgu……40
2.1.1.8.1. Yabancılaşma……...41
2.1.1.8.2. Aidiyet Sorunu...……..43
2.1.1.8.3. Aşk ve Sevgi……45
2.1.1.8.4. Son Sığınak: Ölüm……...46

2.1.2. Zenciler Birbirine Benzemez……...47
2.1.2.1. Romanın Kimliği……47
2.1.2.2. İsimden İçeriğe……...47
2.1.2.3. Olay Örgüsü……48
2.1.2.4. Zaman……50
2.1.2.5. Mekan…….52
2.1.2.5.1. Çevresel Mekanlar……..52
2.1.2.5.2. Olgusal Mekanlar……... 52
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……52
2.1.2.6. Kişiler Dünyası……..55
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter....55
2.1.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……..62
2.1.2.8. Tematik Kurgu……..65
2.1.2.8.1. Yabancılaşma…….66
2.1.2.8.2. Aidiyet Sorunu ve Kaçış……68
2.1.2.8.3. Toplumsal Çözülme……...70
2.1.2.8.4. Sevgi/Aşk…..……..72
2.2. TOPLUMUN YANIBAŞINDA DURAN AYDIN……74
2.2. Kurtlar Sofrası……74
2.2.1. Romanın Kimliği……..74
2.2.2. İsimden İçeriğe…….....75
2.2.3. Olay Örgüsü…….……76

2.2.4. Zaman……..…78
2.2.5. Mekan……..…….80
2.2.5.1. Çevresel Mekanlar……80
2.2.5.2. Olgusal Mekanlar…….. ..81
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……...81
2.2.6. Kişiler Dünyası…..……..85
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter....85
2.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı…….....93
2.2.8. Tematik Kurgu……..……...97
2.2.8.1. Batı Düşüncesi: Sömürü Düzeni……...99
2.2.8.2. Tarih Bilinci……..103
2.2.8.3. 'Ben' Bilinci…….104
2.2.8.4. Sevgi……...….106
2.2.8.5. Yalnızlık……..108
2.3. TÜRK TOPLUM HAYATININ İÇİNDEKİ AYDIN: AYNANIN İÇİNDEKİLER……..111
2.3.1. Bıçağın Ucu……...……..113
2.3.1.1. Romanın Kimliği..…….....113
2.3.1.2. İsimden İçeriğe…….113
2.3.1.3. Olay Örgüsü…….114
2.3.1.4. Zaman……..118
2.3.1.5. Mekan……..120
2.3.1.5.1. Çevresel Mekanlar……120
2.3.1.5.2. Olgusal Mekanlar……..120
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……...120
2.3.1.6. Kişiler Dünyası……123
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....123
2.3.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……129
2.3.1.8. Tematik Kurgu…….130
2.3.1.8.1. Tarih ve Kültür Olgusu…….132
2.3.1.8.2. Batılılaş(ama)ma……...136
Yabancılaşma……137
Yalnızlık……..139

2.3.1.8.3. Bağımsızlık…….....140
2.3.1.8.4. Sevgi……..…….....141
2.3.1.8.5. Cinsellik....…….....144
2.3.1.8.6. Ölüm…....…….....146
2.3.2. Sırtlan Payı.……...……..148
2.3.2.1. Romanın Kimliği..…….....148
2.3.2.2. İsimden İçeriğe……149
2.3.2.3. Olay Örgüsü…….150
2.3.2.4. Zaman……..153
2.3.2.5. Mekan……..155
2.3.2.5.1. Çevresel Mekanlar……155
2.3.2.5.2. Olgusal Mekanlar……..156
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……...156
2.3.2.6. Kişiler Dünyası…….161
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....161
2.3.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……169
2.3.2.8. Tematik Kurgu……..173
2.3.2.8.1. Bağımsızlık Düşüncesi: ‘Kurtuluş Savaşı’…… .174
2.3.2.8.2. Batı’nın Sömürgeci Zihniyeti……...176
Yabancılaşma……177
2.3.2.8.3. Tarih ve Kültür Olgusu ……181
2.3.2.8.4. Aşk ve Sevgi……..…….....183
2.3.2.8.5. Cinsellik....…….....185
2.3.2.8.6. Ölüm…....…….....187
2.3.3. Yaraya Tuz Basmak……..……188
2.3.3.1. Romanın Kimliği..…….....188
2.3.3.2. İsimden İçeriğe……....189
2.3.3.3. Olay Örgüsü…….189
2.3.3.4. Zaman……..193
2.3.3.5. Mekan……..196
2.3.3.5.1. Çevresel Mekanlar……....196
2.3.3.5.2. Olgusal Mekanlar…….196
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..196
2.3.3.6. Kişiler Dünyası……198

Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....198
2.3.3.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……203
2.3.3.8. Tematik Kurgu…….206
2.3.3.8.1. Özgürlük ve Demokrasi…….……...207
Cinsellik……208
Basın Özgürlüğü……210
2.3.3.8.2. Batı'nın Sömürgeci Zihniyeti……...211
2.3.3.8.3. Tarih ve Kültür Olgusu ……213
2.3.3.8.4. Savaş…….……..…….....214
Ölüm…….216
2.3.4. Dersaadet'te Sabah Ezanları..……..……..218
2.3.4.1. Romanın Kimliği..…….....218
2.3.4.2. İsimden İçeriğe……....218
2.3.4.3. Olay Örgüsü…….219
2.3.4.4. Zaman……..222
2.3.4.5. Mekan……..225
2.3.4.5.1. Çevresel Mekanlar……....225
2.3.4.5.2. Olgusal Mekanlar…….225
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..225
2.3.4.6. Kişiler Dünyası……230
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....230
2.3.4.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……240
2.3.4.8. Tematik Kurgu…….245
2.3.4.8.1. Batı'nın Sömürgeci Zihniyeti……. ….……....246
2.3.4.8.2. Yabancılaşma……...248
2.3.4.8.3. Tarih ve Kültür Olgusu ……253
2.3.4.8.4. Aşk..…….…….……..…….....255
2.3.4.8.5. Cinsellik…..……..258
2.3.5. O Karanlıkta Biz……...……..……...260
2.3.5.1. Romanın Kimliği..…….....260
2.3.5.2. İsimden İçeriğe……260
2.3.5.3. Olay Örgüsü…….261
2.3.5.4. Zaman……..264
2.3.5.5. Mekan……..265

2.3.5.5.1. Çevresel Mekanlar……...265
2.3.5.5.2. Olgusal Mekanlar…….266
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..266
2.3.5.6. Kişiler Dünyası……269
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....269
2.3.5.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……278
2.3.5.8. Tematik Kurgu…….283
2.3.5.8.1. Batı'nın Yayılmacı ve Sömürgeci Zihniyeti…..……....284
2.3.5.8.2. Aydın Sorumluluğu……..286
2.3.5.8.3. Yabancılaşma……289
2.3.5.8.4. Aşk ve Sevgi……..…….....291
2.3.5.8.5. Cinsellik…..……..293
2.3.6. Allah'ın Süngüleri: 'Reis Paşa'……..……..294
2.3.6.1. Romanın Kimliği..…….....294
2.3.6.2. İsimden İçeriğe……....295
2.3.6.3. Olay Örgüsü……296
2.3.6.4. Zaman…….299
2.3.6.5. Mekan…….301
2.3.6.5.1. Çevresel Mekanlar……...301
2.3.6.5.2. Olgusal Mekanlar…….301
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..301
2.3.6.6. Kişiler Dünyası……305
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....305
2.3.6.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……315
2.3.6.8. Tematik Kurgu…….319
2.3.6.8.1. Batı'nın Sömürgeci Zihniyeti: İşgal…….……....320
Yabancılaşma……...322
2.3.6.8.2. Tam Bağımsızlık: 'Kurtuluş Savaşı'……326
Milli Kültür……..327
2.3.6.8.3. Aşk ve Sevgi ……...329
2.3.6.8.4. Sapkın Cinsellik…….……....332
2.3.7. Allah'ın Süngüleri: 'Reis Paşa'……..……..334
2.3.7.1. Romanın Kimliği..…….....334
2.3.7.2. İsimden İçeriğe……...334

2.3.7.3. Olay Örgüsü…….335
2.3.7.4. Zaman……..338
2.3.7.5. Mekan……..340
2.3.7.5.1. Çevresel Mekanlar……...340
2.3.7.5.2. Olgusal Mekanlar…….340
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..340
2.3.7.6. Kişiler Dünyası……343
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....343
2.3.7.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı……350
2.3.7.8. Tematik Kurgu…….354
2.3.7.8.1. Batı'nın Sömürgeci ve Yayılmacı Gücü: İşgal…….....355
Yabancılaşma……...357
2.3.7.8.2. Tam Bağımsızlık: 'Kurtuluş Savaşı'……359
Milli Kültür……..361
2.3.7.8.3. Aşk ve Sevgi ……...362
2.3.7.8.4. Sapkın Cinsellik……..…….....365
2.4. İNSANIN ÜÇÜNCÜ CİNSİYETİ VE TOPLUM…….367
2.4.1. Fena Halde Leman…….....368
2.4.1.1. Romanın Kimliği…….…....368
2.4.1.2. İsimden İçeriğe…..…….....368
2.4.1.3. Olay Örgüsü……..…….……..369
2.4.1.4. Zaman…….…….....371
2.4.1.5. Mekan……..…….……...373
2.4.1..5.1. Çevresel Mekanlar……...373
2.4.1..5.2. Olgusal Mekanlar…….373
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..373
2.4.1.6. Kişiler Dünyası…….……...377
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....377
2.4.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı…..……..……..382
2.4.1.8. Tematik Kurgu.....…….....387
2.4.1.8.1. Ekonomik Bağımlılık…….....388
2.4.1.8.2. Aydın Sorumluluğu..…..……..……..390
2.4.1.8.3. Cinsel Özgürlük…….…….....392
2.4.2. Haco Hanım Vay..…….....395

2.4.2.1. Romanın Kimliği……..395
2.4.2.2. İsimden İçeriğe…..……395
2.4.2.3. Olay Örgüsü……..……395
2.4.2.4. Zaman…….……..……397
2.4.2.5. Mekan……..…….399
2.4.2.5.1. Çevresel Mekanlar……399
2.4.2.5.2. Olgusal Mekanlar……..400
Açık/Geniş Mekan/Kapalı/Dar/Labirent Mekan……..400
2.4.2.6. Kişiler Dünyası…….……403
Başkişi/Norm Karakter/Kart Karakter/Fon Karakter.....403
2.4.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı…….……...411
2.4.2.8. Tematik Kurgu…….……414
2.4.2.8.1. İşgal…….……..415
Silahlı İşgal……416
Yabancılaşma/Yozlaşma……417
2.4.2.8.2. Bağımsızlık..…..……420
2.4.2.8.3. Benlik Bilinci…….……421
2.5. ROMANLARDA ORTAK YAPI……425

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Attila İlhan'ın Romanlarında Dil ve Üslüp…….…..433
3.1. Hazırlık Dönemi…….....433
3.2. Romanlarda Anlatım Teknikleri……..……..434
3.3. Romanlarda Anlatım Biçimleri…… …….438
3.4. Romanlarda Anlatım Yöntemleri…….....441
3.5. Romanlarda Sözdizimi…….....445
SONUÇ……451
KAYNAKLAR……....454
Attila İlhan'ın Tezde Kullanılan Kendi Kitapları……..454
Attila İlhan'la İlgili Tezler…….....455
Makale ve Söyleşiler……..455
Genel Kaynaklar……459
ÖZGEÇMİŞ…….....465

ÖN SÖZ

Edebiyat, nesneler dünyasının tükenişe sürüklediği insanı kendilik değerleriyle bezenmiş bir dünyaya taşıyan sözsel bir varlıktır. Elbette ki bu varlığı inşa eden ustalar çıktıkları bu soylu yolculukta toplumu aydınlatmakla sorumlu olduklarını da unutmayacaklardır.

Attila İlhan, elli yılı aşkın sanat hayatında bireyi ait olduğu toplumsal sınıfın içerisine oturturken onun içsel çırpınışlarını kimi zaman şiirsel kimi zaman da bir roman formu içerisinde yansıtmakla üzerinde yürüdüğü soylu yolun *'uzun cehd ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hisseden'*lerinden biri olmuştur. Yazdığı yedi ciltlik *'Aynanın İçindekiler'* roman dizisinde Türk aydın sınıfının içine düştüğü yabancılaşma sorunsalını 19. yüzyıl Osmanlı ekonomi-siyaset ilişkilerinde arayan Attila İlhan, çözümü ulusal bağımsızlık-ulusal ekonomi-ulusal kültür üçgeninde bulmuştur. Sanatçı *'Aynanın İçindekiler'* roman dizisinin çıkarımı olarak değerlendirebileceğimiz son romanı Gazi Paşa'da yarattığı ***Gazi tipi*** ile de bu çözümü mitik bir kahramana dönüştürmüş; böylece öne sürdüğü çözüme ilksel zamanların yaratıcı, yaşatıcı ve koruyucu gücünü eklemiştir.

Bilimsel tarafsızlık ilkesiyle yürütmeye çalıştığımız bu tezin birinci bölümü monografik nitelikli olup halihazırda var olan bilgilerin değerlendirilmesinden ibarettir.

Metinleri merkez alarak incelediğimiz ikinci bölümde cinsel edimlerin kör noktasında kalmış olan Attila İlhan romanlarındaki ekonomi-tarih-kültür ilişkisini ortaya koymaya çalıştık. Bunu yapmakla romanların gölgede kalan toplumcu yanını günışığına çıkarmak bakımından önemli bir adım attığımız düşüncesindeyiz.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Attila İlhan'ın romanlarında kullandığı dil, sözcük seçimi, cümle yapısı ve üslubu üzerinde durmaya çalıştık.

Çalışmanın sonuna eklenmiş kaynakçada doğrudan Attila İlhan romanlarıyla ilgili yayınlara yer verdiğimizi, metinleri kavramsal ve sembolik düzlemde açımlayabilmek amacıyla da bazı genel kültür kaynaklarına gönderme yaptığımızı belirtmek isteriz.

Uzun ve meşakkatli bir uğraşının ürünü olan bu çalışmada bana fikirleriyle her zaman yol gösteren danışmanım Prof. Dr. İbrahim KAVAZ'a; metinleri ölümsüz kılan şeyin *'görünen'*in ardına sinmiş kavramsal ve simgesel değerlerde saklı kaldığını kavratan ve

bunları ‘okuma’yı öğreten hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ’a; akademik bilgisini, Attila İlhan arşivini bana açan ve her şeyden önemlisi büyük şehrin kalabalığına rağmen diri tuttuğu *‘şark insanı’*na özgü hoşgörüsüyle dostluğunu esirgemeyen hocam Doç. Dr. Yakup ÇELİK’e teşekkürü borç bilirim.

Adana 2008 Sema ÖZHER

KISALTMALAR

BU : Bıçağın Ucu
DSE : Dersaadet'te Sabah Ezanları
FHL : Fena Halde Leman
GP : Gazi Paşa
HHV : Haco Hanım Vay
KS : Kurtlar SofrasI
Ltd. : Limited
OKB : O Karanlıkta Biz
RP : Allah'ın Süngüleri Reis Paşa
s. : sayfa
S : Sayı
SA : Sokaktaki Adam
SP : Sırtlan Payı
Şti. : Şirketi
YTB : Yaraya Tuz Basmak
ZBB : Zenciler Birbirine Benzemez

BİRİNCİ BÖLÜM
HAYATI – EDEBİ KİŞİLİĞİ - ESERLERİ

1.1.1. Aile Çevresi

15 Haziran 1925'te İzmir-Menemen'de dünyaya gelen Attila İlhan'ın babası Muharrem Bedri Bey, Sivas-Gürün'de dünyaya gelmiştir. Ancak onun babası Mehmet Hamdi Efendi köken olarak Karslı olup Malatya ve Sivas çevresinde kadılık görevi yapmış nihayetinde de Gürün'e yerleşmiştir. İki evlilik yaptığı bilinen Mehmet Hamdi Efendi'nin çocukları hakkında Attila İlhan'ın anlattıkları şunlardır:

"Bir tanesi Hayrettin amcamız. Hayrettin Özilhan diye bilinir. Edebiyat öğretmenidir. Başlangıçta sarıklı. Ondan sonra Bahri amcam var. Bir de Osman amcam var. Osman amcam öbür eştendir. Osman amcam eczacıydı. Kastamonu'ya yerleşmişti eşiyle beraber. Onun soyundan gelen Vecdi İlhan bakan olmuştu. Onun Necmi ve Nemide diye çocukları vardı. Nerede oldukları hakkında bir bilgim yok. Bir de Abdullah amcamız olması lazım. Onun da Mısır'a gittiğine dair bir laf var. Aile hakkında bildiklerim bu kadar."(Çelik, 2006:3)

Mehmet Hamdi Efendi çocuklarından Osman Efendi'yi eczacılık, Hayrettin Efendi'yi medrese hocası (ileride edebiyat öğretmeni olmayı tercih edecektir) olmak üzere İstanbul'a göndermiştir. Daha sonra babası tarafından Aksaray civarı, Tavukpazarı'nda bir medresede kiralık odalarda kalan abilerinin yanına gönderilen Muharrem Bedri Bey Mercan İdadisi'ne yazdırılır. Böylece on bir yaşında Gürün'den ayrılan Muharrem Bedri Bey, bir daha dönmemek üzere İstanbul'a gelmiş olur. İdadiyi bitirmesinin ardından Mekteb-i Hukuk'a devam eden Bedri Bey, bu sırada Tefeyyüz İdadisi'nde müdür muavinliği görevini de yürütür. Hukuk Mektebi'ni bitirmesinin ardından Dahiliye Nezareti'nde çalışmaya başlayarak Ankara Hükümeti'nin kurulmasıyla Adliye Vekaleti'ne yaptığı başvuru sonucunda Menemen Müddei Umumiliğine (savcı) atanır.

Menemen'e savcı olarak tayin edilen Bedri Bey'in İstanbul'dan tanıdığı eczacı Kenan Gemicigil'le başlayan arkadaşlığı Kenan Bey'in kız kardeşi Perihan Memnune Hanım'la evlenmesine ortam hazırlayacaktır. İstanbul'da bulunduğu yıllarda bohem bir hayat süren, Nejat müstearıyla Nedim tarzında şiirler yazan Muharrem Bedri Bey; Perihan Hanım'la 1924 yılında evlenir. Hizmet Gazetesi'ndeki yazıları ve yoğun iş yaşamıyla dönemine göre çok çağdaş bir aile babası olarak yaşamını sürdürür. Bedri Bey'in ne kadar farklı bir kişiliğe

sahip olduğu Attila İlhan'ın bir lise öğrencisiyken tutuklanması olayında belli olur. Oğlunun tutuklanma haberini alan babanın oğluna cevabı *'Hayat budur. Üzülme, geçer.'* biçiminde olacaktır. Bu, günümüz şartlarında bile oldukça hoşgörülü ve sıra dışı bir babanın verebileceği bir cevaptır.

Perihan Memnune Hanım Sadiye, Enver ve Kenan adlı kardeşlerin en küçüğü olarak dünyaya gelmiştir. Perihan Hanım'ın annesi Zekiye Hanım, Menemen eşrafından Arap Hasan Efendi (Hasan Fehmi Sögüt)'nin kızıdır. Attila İlhan hayatının daha sonraki yıllarında güzel bir Anadolu insanı olarak hatırlayacağı Zekiye Nine'yi şöyle anlatır:

"Ninem bir kere çok çalışkan, gayretli bir kadındı. Çok da güzelmiş; öyle düşünüyorum, gözlerini düşünüyorum; iri, yeşil gözleri vardı, etkileyici, pırıl pırıl. Anadolu tarzı entariler giyerdi. Biz orada, teyzemler filan, ortakçılar, bir yığın insanız; ninem bunların ekmeklerini fırında yapardı.

Fırın yandığı zaman bizim için ayrıca bayramdı: Odun taşırız nineme, bunlar büyük bir düzen içinde yakılır, hamur yoğrulur, ekmekler pişerdi. (…) ninem bir çıkar bağın içerisine, bir sürü meyve ağacı var, onları aşılar, ilaçlar, meyveler olmuşsa onları toplattırır(…)

Şimdi gelelim gecelere: Ayıklanması gereken, toplanmış bazı meyveler olurdu. Ninem bir branda sererdi büyük dut ağacının altına, meyveleri olduğu gibi yayardı. Tepeye de bir fener konurdu… Hepimiz ninemin etrafına otururuz! Ninem, 'Size bir masal anlatacam,' der. Masal anlatacak ama, bir şartı var: Bir taraftan meyveler ayıklanacak, kabuklarından çıkartılacak. Biz onları yaparken başlardı masal.

Ben çok defa masala dalardım, meyve ayıklamayı unuturdum. O kadar güzel anlatırdı ninem."(İleri, 2002:17)

Zekiye Nine'nin Anadolu insanına has samimi, sevecen ve bilge kişiliği daha sonra Attila İlhan'ın romancılığı üzerinde büyük etki gösterecektir.

Perihan Hanım'ın babası Ali Dede Menemen'de astsubaydır. Zekiye Hanım, ailesinin karşı çıkmasına rağmen çok yakışıklı bulduğu Ali astsubayla evlenir. Bu evliliğin ardından Ali astsubay mesleğini bırakarak toprak ve ticaretle uğraşmaya başlar. Attila İlhan'ın *'Müslüman sakallı, hayata fevkalade bağlı'* dediği Ali Dede hakkındaki izlenimleri de tıpkı Zekiye Nine gibi çok olumlu olacaktır.

Bu bilgiler etrafında Attila İlhan'ın hem baba hem de annesinin ailelerinden gelen zengin bir kültür ortamı içerisine doğduğunu söyleyebiliriz.

1.1.2. Çocukluğu ve Öğrenim Yılları

Attila İlhan Cengiz ve Çolpan kardeşlerin en büyüğü olarak dünyaya gelmiştir. Babası Muharrem Bedri Bey'in savcılıktan istifa ederek Menemen ve İzmir'de avukatlık yapması dolayısıyla çocukluğunun ilk yılları bu bölgede geçmiştir.

Attila İlhan'ın çocukluk yıllarında etkilendiği önemli iki kadın vardır. Bunlardan birisi anneannesi Zekiye Nine, diğeri ise Emine Nine'dir. Menemen'in Emiralem Köyü'nden çocuklara bakmak üzere eve getirilmiş olan Emine Nine, çocukları çok sevmesi ve onlara çok yakın oluşu sebebiyle ailenin bir üyesi konumuna gelmiştir. Çocukluk yıllarında sanatçıyı etkileyen bu iki Anadolu kadını, Attila İlhan'ın yarattığı bazı roman kahramanlarında etkili olmuştur. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Neveser'in anneannesi Hamınne ile Manastırlı Salih Paşa konağının emektarı Mercimek Nine'de bu iki sevecen ve sağduyulu kadının izlerini buluruz.

İlhan ilköğrenimine 1932 yılında Karşıyaka Cumhuriyet İlkokulu'nda başlamıştır. Başarılı bir öğrencilik hayatıyla ilkokulu bitiren Attila İlhan, babasının Konya-Ilgın Kaymakamlığı'na (1935-1936) atanması üzerine ailesiyle birlikte buraya yerleşir. Bu taşınma olayı, onun daha sonra bütün sanat hayatına damgasını vuracak olan bir sürecin başlangıcıdır. Çünkü İlhan Ilgın'a gelmekle *'Türk insanını yakından görme fırsatı kazanmıştır.'*(Kaplan-İlhan, 1984:20)

Ilgın'a taşınmak İlhan'ın eğitim hayatında bazı sorunlara neden olur. Ilgın'da ortaokul bulunmaması sebebiyle bir yıl okuldan uzak kalır. Ailesi tarafından Atatürk Ortaokulu'na yazdırılan İlhan, bu dönemde sinemayla yakınlaşarak büyük bir okuma sürecinin içerisine girer. Daha sonra Atatürk Lisesi'nde öğrenimine devam eden İlhan, komşu kızına yazdığı aşk mektuplarında Nazım Hikmet'in şiirlerine yer verdiği için tutuklanarak 141.-142. maddelerden hüküm giyer ve Türkiye'deki hiçbir okulda okuyamayacağına dair bir belgeyle dışarıda kalır. İzmir Cezaevi'nde geçen bu ilk tutuklanma günlerinin etkisi belki hayatı boyunca Attila İlhan'ın bilinçaltında yer edecektir. İlhan bu olayı şöyle anlatır:

" 'Tecrit', inanılmaz kötülükte bir yerdi. Revir diye bir yer var, onu kullanıyorlar. Revirin bodrum katı tecrit sayılıyordu. Parmaklıklı iki kapı; aslında büyük bir bodrum fakat boş. İçine sadece, tahtadan bir sedir koymuşlar, böyle teneşir gibi. Onun üstünde yatacağız…. Bu macera aşağı yukarı on beş gün sürdü.

Bu arada annem babama telgraf çekip durumu bildiriyor. Bunun üzerine babamdan bana bir telgraf geldi. O telgraf, babamın ne kadar farklı bir adam olduğunun çok güzel bir işaretidir. Çünkü telgraf şöyleydi: 'Hayat budur. Üzülme, geçer.'"(İleri, 2002:47)

Hapis yattığı bu dönem içerisinde Manisa Akıl Hastanesi'nde geçirdiği zor günler de onun hayatında unutulmaz izler bırakır. Hapisteyken tanıdığı Tornacı Ömer, Attila İlhan'ı -daha sonraki bütün hayatında etkisi görülecek olan- Türkiye Komünist Partisi'yle tanıştırır. Bu ilk tecrübe ilerleyen yıllarında Sansaryan Hanı'na kadar uzanacak sorgulamaların başlangıcı niteliğindedir.

Babasının Adana-Bahçe Kaymakamlığı'na atanması dolayısıyla Bahçe'de de Anadolu'yla yakın bir temas içerisine giren İlhan, Muharrem Bedri Bey'in Danıştay'a açtığı dava sonucunda okuma hakkını yeniden elde eder ve 1943 yılında kardeşi Cengiz İlhan'la birlikte İstanbul Özel Işık Lisesi'ne kaydolur. 1945-46 öğretim yılında bu okuldan mezun olur. Lise öğrencisi olarak katıldığı 1946 CHP Şiir Yarışmasında Cahit Sıtkı'nın *'Otuz Beş Yaş'* şiirinin ardından Bahçe'de kaldığı dönemde Gavur Dağları'na ait izlenimlerinden yararlanarak yazdığı *'Cebbar Oğlu Mehemmed'* adlı şiiri ile ikinci olurken Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı geride bırakır. Böylece Türk şiir dünyasına –kendi deyimiyle- *'paraşütle iner'*. Onun çok genç yaşta kazandığı bu başarı, daha sonra da değineceğimiz üzere şairliğinin romancı kimliğinin önüne geçmesinde etken olmuştur.

Liseyi bitiren Attila İlhan, babasının isteği üzerine Hukuk Fakültesi'ne kaydolur. Sınavlara son iki ay kala yaptığı çalışmayla birinci sınıfı birincilikle bitirerek burs kazanır. Ancak okuduğu bölümde devam zorunluluğunun bulunmamasından yararlanarak 1949 yılın da ilk Paris yolculuğuna çıkar.

1.1.3. Paris Yılları ve Sonrası

Attila İlhan çeşitli aralıklarla üç kez Paris'e gider. Burada geçirdiği yılları onun kişiliğindeki *'kendini sorgalama ve geliştirme'* süreci olarak değerlendirebiliriz.

İlk Paris yolculuğuna 1949'da Nazım Hikmet'i kurtarma operasyonuna katılmak için çıkar. Ancak bunu ailesine Sorbonne'da hukuk okumak amacıyla yaptığını açıklamıştır. Operasyon başarılı olamamasına rağmen bu ilk yolculuk sırasında Margot ve Demirperde ülkelelerinden gelen mültecilerle tanışması, toplumsal ve siyasi fikirlerini temellendirmesinde çok önemli bir yer kaplar. Soylu bir aileden gelen Margot, bir eşcinsel olarak yaşamında

kurduğu denge ve fikirlerindeki sağlamlık bakımından onu etkileyecek ve şiirlerinde de yansıma bulacaktır. İlhan, Margot hakkındaki düşüncelerini şöyle anlatmıştır:

"Yıl 1949. Paris'e ilk gidişim. Oraya inanmış bir Marksist olarak gittim. Savaş sonrası: Komünistler çok güçlü! Bu yüzden arkadaşlarım, diğer çevrelere hor bakıyor. Ben, meraklıyım ya, olmadık yerleri kurcalıyorum onlardan gizli. Troçkistlerin çevresine girdim, tartışmaya başladım: Anarşistleri merak ettim, onların federasyonuna gittim, konuştum. Bir tesadüf sonucu, 'Hangi Seks'te anlattığım Margot'yu tanıdım. Onun vasıtasıyla kadın eşcinsellerin dünyasına girdim. Bunlar bende, şok üstüne şok yapıyordu….

Ben hayatım boyunca, bu kadar tutarlı ve dengeli, çok az insan gördüm. Bu özelliği, beni çok çarpmıştır. Yaygın olarak, eşcinsellerin tutarsız olduğuna inanılır. Tutarsız çok eşcinsel tanıdım. Ama Margot'nun söylediği şu söz çok doğrudur: 'Tutarsızlık, bütün insanlara özgü bir şeydir: Heteroseksüellerde tutarsızlık oranı neyse, eşcinsellerde de tutarsızlık oranı odur. Ama onlarınki, göze batıyor.' Sanırım Margot haklıdır."(Civaroğlu, 1997:51-56)

Attila İlhan birinci Paris yolculuğundan 1950 yılında döner. Paris'e ilk gidişin ona kazandırdıkları Margot'un dikkatini yönelttiği bir bilinçlenme olgusu olarak cinsellik, farklı görüşlerdeki insan tiplemeleri ve geniş bir dünya kavramı olmuştur.

Attila İlhan'ın 1951'de çıktığı ikinci Paris yolculuğu daha çok edebi kimliğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu dönemde tek ve ortak bir Batı kültürünün bulunmadığını idrak eden İlhan, buradan hareketle Türk ulusunun da ulusal senteze rağmen çağdaşlaşması gerektiği düşüncesine ulaşır. İlhan ikinci Paris yolculuğunun geliştirdiği düşüncelerini *'Kendi Kendime Sanat Konuşmaları'* adıyla kaleme alır.

1953 yılında Türkiye'ye dönen İlhan, 1956-58 yılları arasında Erzincan'da yedek subay olarak askerliğini yapar ve İstanbul'a döner. Ali Kaptanoğlu adıyla yazdığı senaryo çalışmalarıyla ilgilenen Attila İlhan, 1962 yılında üçüncü Paris yolculuğuna çıkar ve 1965'te bir daha dönmemek üzere Türkiye'ye gelir. Bu sırada babasını kaybettiği için annesi Perihan Memnune Hanım'ın isteği üzerine İzmir'de kalır ve Demokrat İzmir Gazetesi'nin hem genel yayın yönetmeni hem de başyazarı olarak sekiz yıl çalışır. 1968 yılında Biket İlhan'la on altı yıl sürecek evliliğinin imzasını atar.

1973'te gazetecilikten ayrılarak Bilgi Yayınevi'nden gelen editörlük teklifini kabul eder ve Ankara'ya yerleşir. Kendisi 1981 yılına kadar kaldığı Ankara'nın hayatında bir etki bırakmadığını söyler. Bunu şu cümlelerle dile getirir: *'(…) herhalde Ankara bir müsamere dekoruydu ve ben bu kente yanlışlıkla gitmiştim.'*(Eşmekaya-Gürbüz, 1999:11) Attila İlhan'ın

romancı olarak mekan olgusunu biçimlendiren temel ifadelelerden birisidir bu. Çünkü romanlarında en çok yer kaplayan kent İstanbul'dur.

Bilgi Yayınevi'nde geçirdiği aşağı yukarı yedi yıllık zamanın ardından Yeni Ortam Gazetesi'nin genel yayın yönetmeni göreviyle 1980 yılının başlarında İstanbul'a gelir. Ancak kendisine sağlanan çalışma koşullarıyla kişiliği bağdaşmadığı için bu görevi kabul edememiştir.

Daha sonra Sanat Olayı'nda *'yayın danışmanı'* olarak görev alan sanatçı, çeşitli zamanlarda Milliyet, Güneş, Meydan, gibi gazetelerde gazetecilik yaşamına devam etmiş, 1996'dan ölümüne değin ise Cumhuriyet Gazetesi'nde yazmıştır.

Ömer Turan, Attila İlhan'ın 1990'lı yılların sonundan ölümüne kadar geçen süreçte *'anti-entelektüel bir tavır'* geliştirdiğini belirtir. Bu süreçte siyasal görüşlerinin hepsini -Türkçülüğün öneminden, nükleer güç olmanın gerekliliğine kadar- *'edebiyatçı Attila İlhan adının genel saygınlığının kolaşlaştırıcılığıyla seslendirebildi(ğini)'*(Turan, 2005:104) belirtmiştir.

Attila İlhan kendisiyle ilgili söyleşilerde sürekli olarak zamana çok bağlı kaldığını ve şaşmaz bir düzen anlayışı içerisinde yaşadığını vurgulamıştır.(Nokta Söyleşi-a, 1982:21) Öyle ki yoldan geçtiğini gören esnafın saatini ayarladığından bile söz etmiştir. Bu kadar yoğun bir zaman kaygısı taşıması onun çok şey yapma gereği duyan aydın karakteriyle ilgili olsa gerek. Çünkü gazete yazılarından sinema ve dizi film senaryosuna, televizyon sohbetlerinden denemeye kadar çok değişik alanlarda yazdığı eserler ancak böyle bir çalışma disipliniyle bir ömre sığdırılabilir.

1.1.4. Yaşama Veda: Uğurlanış

Attila İlhan 11 Ekim 2005 tarihinde saat 22:15 sularında Kanlıca'daki evinde geçirdiği kalp krizi sonucu yaşama veda etmiştir. Seksen yıllık bir zamanı dopdolu geçiren sanatçı, büyük kalabalıkların eşliğinde 13 Ekim günü KanalTürk, Atatürk Kültür Merkezi ve Teşvikiye Camii'nde yapılan törenlerle Âşiyan Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Attila İlhan *'An gelir Attila İlhan ölür'* dediği gibi apansız giderken arkasında sevenlerinin hüzünlü ve gururlu; düşüncesini benimsemeyenlerinse olumsuz eleştirilerini bırakarak gitmiştir. 12-18 Ekim 2005 tarihleri arasındaki bir hafta içerisinde Attila İlhan'la ilgili 100 kadar yazı yayınlanır.(Çetişli, 2006:479) Bu yazılarda onun şâirliğini övenler olduğu gibi romancılığını *'militarist ve hâlâskâran ruh'* sebebiyle beğenmediğini belirtenler de çıkar. Prof. Dr. İsmail Çetişli, Attila İlhan'ın ölümü üzerine basında çıkan yazıları incelediğinde sanatçının romanlarını ve romancılığını ciddi manada değerlendiren ve eleştiren yazı bulmanın mümkün olmadığını belirtirken *'Acaba köşe yazarlarımız dikkatlarini Attila İlhan'ın şiirlerine mi verdiler; yoksa romanlarını okumaya zamanları mı olmadı?'* biçiminde önemli bir soru sorarak sanatçının her zaman önyargıyla eleştirilen romancılığına da örtülü bir biçimde gönderme yapmıştır.

Attila İlhan arkasında bıraktığı film senaryosundan sinema eleştirmenliğine, siyasi köşe yazılarından magazin haberlerine, şiirden romana, düşünce kitaplarından öyküye kadar pek çok alanda verdiği eserlerle Türk toplum hayatında kültürel anlamda büyük bir iz bırakarak aramızdan ayrılmıştır.

1.2. Romancı Yönüyle Edebi Kişiliği

Attila İlhan'ın babası Muharrem Bedri Bey'in Nedim tarzında şiirler yazıyor olması, İzmir'de çıkan Hizmet Gazetesi'nde yazılar yayınlaması ve ulema bir aileden gelmesi; annesi Perihan Memnune Hanım'ın roman okuma düşkünlüğü sanatçının doğduğu günden itibaren şiir, roman ve gazete ile çevrilmiş zengin bir kültür dairesinin içerisinde yetişmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda onun sanatçı kişiliğini istidatla beraber kültürel ortamın şekillendirdiği bir kimlik olarak değerlendirmek mümkün.

Attila İlhan'ın romancı kişiliğini aşağıdaki gibi iki evrede inceleyebiliriz:

1- Oluşum Dönemi

2- Gelişim ve Olgunluk Dönemi

1.2.1. Oluşum Dönemi

Bir sanatçı çok farklı alanlarda eser üretmiş olsa da sanatçının ortaya koyduğu bütün eserlerin benzer bir bakış açısını yansıttığını ileri sürersek yanlış olmaz sanırım. Özellikle söz konusu olan Attila İlhan ise. Bu nedenle daha çok şairliği ve düşünce yazılarıyla okuyucuların belleğinde iz bırakmış olan Attila İlhan'ın kendisini *'Ben asıl romancıyım. Benim asıl yapım romancı yapısıdır.'*(Aliye, 2001:137) biçiminde tanımlamasından yola çıkarak romancı

kimliliğinin oluşmasında çocukluktan başlayan bazı durum, olay ve kişilerin etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Attila İlhan İzmir gibi Osmanlı'nın gelişmiş bir ticaret kentinde dünyaya gelmiş olmakla büyük bir kültür zenginliğini hazır bulmuş bir sanatçıdır. Babası Muharrem Bedri Bey'in klasik şiire düşkünlüğü, şiirler yazması, Hizmet Gazetesi'nin köşe yazarlarından ve mesul müdürü oluşu; annesi Perihan Memnune Hanım'ın iyi bir roman okuyucusu olması sebebiyle Attila İlhan gazete, roman ve şiirle çok küçük yaşta tanışma fırsatı bulmuştur. Ayrıca gazete ekleriyle eve giren çizgi romanlar ondaki okuma tutkusunu geliştirmiştir.

Sanatçının çocukluğu göz önünde bulundurulduğunda romana başlamasında şunların etken olduğu görülmektedir:

1- Zekiye Ninesi (anneannesi)nden dinlediği masallar,

2- Sinema tutkusu,

3- Annesinin okuduğu romanlar.(Çelik, 2002:70)

Sanatçının Menemen'de anneannesi ve dedesinin yanında geçirdiği tatiller onun anlatma yeteneğini ve imge dünyasını zenginleştiren en önemli kaynak olarak değerlendirilebilir. Daha sonra yaratacağı roman kişilerinde de yansımaları görülecek olan Zekiye Nine –ki biz buna dadısı olarak eve giren ama zamanla evden biri konumuna gelen Emine Nine'yi de eklemek istiyoruz- Attila İlhan'ın roman dünyasında yaşamı tüm gerçekliğiyle özümsemiş Anadolu insanının prototipini oluşturmaya yardımcı olmuştur. Çünkü Attila İlhan Selim İleri ile yaptığı söyleşide *'O (Emine Nine) ve ninem, ve bağ olmasa, Menemen olmasa toprağı, toprak insanlarını, çalışan insanı, hakiki Türk'ü belki de tanıyamayacaktık.'*(İleri, 2002:21) demekle bu kişilerin onun sanatçı kişiliği üzerindeki önemli etkisini belirtmiştir. Ayrıca anonim metinlerin imgelem üzerindeki yapıcı etkisi, sinemanın yarattığı dünya ve annesinin okuduğu romanların olayları kurgulama yetisi üzerindeki geliştirici etkisi birleşerek çok küçük yaştan itibaren Attila İlhan'ın metin kurgulama becerisini geliştirmiştir.

Attila İlhan'ın bütün sanatsal faaliyetlerinde en önemli şeyin ona geniş kültürel birikim kazandıran düzenli okumalar olduğunu belirtmekte fayda var. Çocukluğunda okuduğu Mektepli, Çocuk Sesi, Afacan, 1001 Roman Serisi, çocuk dergilerinde çıkan tefrika romanlar (Galiçyalı Koç Mustafa, Murat Reis'in Oğlu, Canlı İskelet); ortaokul ve lise yıllarında okuduğu Esat Mahmut, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir, Suat Derviş, Peride Celal (özellikle Kızıl Vazo), Reşat Enis(özellikle Afrodit Buhurdanında Bir Kadın), Sadri Ertem (özellikle Bir Şehrin Ruhu), Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Halide Edip (Gül'ün Babası Kim? gibi), Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi gibi Türk

romancıları ile dünya klasiklerinden okuduğu Maksim Gorki, Anatole France, Zola, Dostoyevsky gibi romancılar onun romancı kişiliğinin temellerini oluşturmuşlardır.

Attila İlhan'ın bütün sanat yaşamını şekillendiren en önemli olay, Nazım Hikmet'in şiirleriyle tanışması olmuştur. Şairliğinden romancılığına bütün sanat yaşamının etimonunu ortaokul ikinci sınıfta Nazım Hikmet'in şiiriyle tanışması belirlemiştir denebilir. Daha sonra Paris'e farklı zamanlarda yapacağı üç yolculuk (birincisine çıkış nedeni de Nazım Hikmet'i kurtarma operasyonuna katılmak gibi yine doğrudan Nazım Hikmet'le ilgilidir) Nazım'la başlayan toplumcu sanat anlayışına kesin bir biçim kazandıracaktır. Ayrıca lise ikinci sınıf öğrencisiyken Nazım Hikmet'in şiirlerini okumasından dolayı hapse girmesi, sosyal olaylarla sanat eseri arasındaki yadsınamaz ilişkiyi görmesini sağlamıştır. Kendisine Marksist söylemin yalın uygulamasını gösteren Tornacı Ömer'le tanışması da İzmir Cezaevi'nde hapis yattığı bu dönemde gerçekleşmiştir.

Sanatçı bu şartlar altında ortaokulun birinci sınıfında ilk romanı *'Merih'e Seyahat'*i yazmış; lise ikinci sınıfta tutkuklandığı sırada İzmir Cezaevi'nde edindiği izlenimleri *'aklı başında ilk romanım'*(Seçilmiş Hikayeler Söyleşi, 1953:33) dediği *'Bir Mahkum Var'*da anlatmış; babasının Bahçe Kaymakamı olarak atanması sebebiyle Bahçe'de okul dışında geçirdiği sene içerisinde de *'Denize Çıkan Sokak*'ı; *'Harman Zamanı'*nda Bahçe'de edindiği izlenimlerin etkisiyle kasaba ve köy hayatını anlatmıştır. Attila İlhan daha sonra iki cilt olarak planladığı ve Gerçek Gazetesi'nde birinci bölümü yayınladığı *'Saadet Hepimize Mahsustur'* adlı romanda İzmir'deki ticaret burjuvazisi ile işçilerin durumunu anlatmıştır.(İleri, 2002:67) Sanatçı Zeynep Ankara'yla yaptığı söyleşide on romanını beğenmediği için yayınlamadığını söylerken bunun sebebi olarak henüz on altı yaşındayken toplumsal konuları ele alan eserler yazmaya karar vermiş olmasını göstermiştir.(Ankara, 1996:97)

Bir süreç içerisinde değerlendirildiğinde ilk günden itibaren sanatçının yaşamıyla yazdıkları arasında bir izdüşümü bulunduğu ve Attila İlhan'ın on altı gibi erken bir yaştan itibaren sanat yönünü belirlediği dikkati çekecektir. Bu tespitler sanatçının edebiyat dünyasında ilk romanı olarak kabul gören Sokaktaki Adam'da niçin basit hatalara düşmediğine açıklık kazandıracaktır.

Attila İlhan, ilk yazdığı romanları yayınlanmamış ya da yırtmış olsa bile uzun bir hazırlık aşaması olarak değerlendireceğimiz bu sürede *'kalem bilemiş'*(Seçilmiş Hikayeler Söyleşi, 1953:33); bu nedenle de yayınlanan ilk romanından son romanına kadar eserleri arasında çok büyük ihtilafa düşmemiştir.

1.2.2. Gelişim ve Olgunluk Dönemi

Attila İlhan farklı zamanlarda çıktığı Paris yolculuklarıyla sanatçı kişiliğini geliştirecek önemli gözlemlerde bulunmuş, ilk gençlik yıllarından itibaren sürdürdüğü okumalarla da kültürel altyapısını zenginleştirmiştir. İlhan Paris'te geçirdiği bu süre içerisinde öncelikle Batı kavramının ne olduğunu yakından görme fırsatı kazanmıştır. Dünyanın sömürgeleştirilmiş ya da geri kalmış ülkelerinden gelen insanlarla tanıştığında o güne kadarki öğrendiği Batı kavramı arasında büyük benzerlik olduğunu fark etmiştir. Sanatçı, uzaktan bakıldığında bir bütün olarak algılanan ve hayranlık duyulan Batı'nın içine girildiğinde her milletin kendi kültürünü yaşadığı bir düşünce sistemi olduğunu görecektir. Bu nedenle Paris'in ona en büyük kazancının belleğinde oluşturduğu ve bütün sanat görüşünü etkileyecek millet kavramı olduğunu söyleyebiliriz.

Paris'in Attila İlhan'ı etkileyen başka bir yanı rastlantı sonucu tanıştığı ressam Margot'tur. Özellikle Margot'un cinsellik konusundaki düşünceleri sanatçıyı derinden etkilemiştir. Onun sosyal hayatı ile cinsel tercihi arasında kurduğu denge, sanatçının düşüncelerini bu yöne çekmiş ve artık İlhan, cinselliği bir kendilik sorunu olarak ele almaya başlamıştır. Bu etkilenme daha sonra yazacağı romanların yoğun biçimde eleştirilmesine de neden olacaktır.

Paris'i dünyanın kültür kenti olarak gören İlhan, Türkiye'de yasak olduğu için bulamadığı kitap ve dergileri burada rahatça okuma olanağı edinir. Bu okumalarla teorik olarak kendini geliştirecektir. Okudukları arasında onu en çok etkileyenler - Özdemir İnce'nin deyişiyle *'yazınsal ve işlevsel akraba ve hısımları'* (İnce, 1991:22)- Malraux, Sartre, Aragon ve Joseph Condrad'tır. Sanatçı bu kişilerden öğrendiği olay kurgulama, anlatım biçimleri ve karakter yaratma gibi yöntemlerle Hasan Tanrıkut'tan öğrendiğini söylediği diyalektik düşünme biçimini geliştirerek karakterinin temellerini oturtmaya başlamıştır.(Seyda, 1967:10) Attila İlhan'ın okuma denemelerinin geniş perspektifini gösterebilmek için Remerque, Istrati, Sade, Maupassant, Silone, Şolokhov, Çekhov, Duhamel, Jack London, Somerset Maugham, Graham Green, Virginia Woolf, Aragon, Ehrenbourg, Koestler, Zola ve Soljenitsin(İlhan-a, 2003:6) gibi yabancıları; Refik Halit, Reşat Nuri, Kenan Hulusi, Samim Kocagöz, Sabahttin Ali, Sadri Ertem, Sait Faik gibi Türk yazarlarını ilgiyle okuduğunu belirtmek isteriz.(Aliye, 2001:40)

Attila İlhan Paris'te geçirdiği zaman içerisinde sanata ve dolaylı olarak edebiyat eserlerine bir tanım getirmeye, sınırlarını belirlemeye başlar. Ona göre sanat eserleri *'toplumun doğayla, insanın toplumla insanın kendi kendisiyle çelişkilerini estetik bileşimler yaparak yansıtmak zorundadır.'*(İlhan, 2004-a:216) Bu tanım, bir sanat eseri olarak romanın

da sınırlarını belirlemiştir. Özellikle temelini insanın toplumla ve insanın kendi kendisiyle yaşayabileceği çelişkilere yer veren bir roman anlayışıdır. Yani '*altyapıda meydana gelen değişikliği bir üstyapı elemanı olan sanat eserinin varlığında yansıtmayı amaçlayan'* Marksist estetiğin biçimlendirdiği bir anlayış olacaktır. Marx'a göre *'insanın varlığını oluşturan onun bilinci değildir, tersine, insan bilincini oluşturan onun toplumsal varlığı(dır).'*(Tunalı, 2003:78) Attila İlhan, toplumu bireylerin oluşturduğu bir yapı olarak ele alırken insanın tarihselliğini mutlak surette göz önünde bulundurmuş; yazdığı romanlarda da bu tarihsel altyapıya gittikçe artan bir oranda yer vermiştir.

Attila İlhan, toplumun içerisinde tarihsel bir varlık olarak yaşayan insanın zaman içerisinde edindiği deneyimlerle oluşturduğu bilinci irdelemiştir. Bu nedenle İlhan, bilinçlenme süreci sonunda '*ona yeni bir ahlak, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmayı'*(Tunalı, 2003:119) amaç edinmiş olan toplumcu gerçekçi düşünceyi roman anlayışının merkezine oturtmuştur. Attila İlhan toplumcu gerçekçiliği kendi ifadesiyle şöyle tanımlamıştır:

'Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir. Toplumsal gerçekçilik, geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içerisinde değerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek Halk Edebiyatımızın, gerekse Divan Edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için milli; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inandığı için milliyetçi; alaturka ve Osmanlı geleneğinin terk edilerek, ulusal koşullar içerisinde Batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının Batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmanın ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için toplumsal; toplumsal gerçekler ne kadar acı ve ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur."(İlhan, 2000:129-130)

Yukarıdaki alıntı metin Attila İlhan'ın romancılığındaki önemli dayanak noktalarını kendi ifadesiyle açığa çıkarmıştır. Onun romanları öncelikle olaylara toplumsal ve tarihsel bir açıdan bakacak, Türk milletinin uzun zaman sürecinde ortaya koyduğu edebi gelenekten

yararlanacak, gelenek kavramının getirdiği özgün ve milli olma özelliklerini bünyesinde barındıracak, milli olduğu için milletin yararına hizmet edecek ve elbette ki Türk sanatını dünya çapında temsil edebilmesi için Batılı estetikten yararlanacak.

Romanın '*gerçekleri yansıtan, yola tutulmuş bir ayna gibi'*(Stevick, 2005:326) hatta salt bir '*yansıtma da değil, ondan daha fazla ve ona katkıda bulunan bir şey'*(Kahraman, 2005-a:52) olarak toplumu ve toplumsal olayları anlatması gerektiğini savunan İlhan, bu edebiyatın Batılı estetik yöntemlerden yararlanması gerektiğini ileri sürerken asla taklitçilikten yana olmamıştır. O, romanlarında toplumu Osmanlı-Türk kültürünün ortaya koyduğu çizgiden daha ileri bir aşamaya götürmek için ulusal bileşim düşüncesini savunmuştur. Bu düşüncenin temelinde "*ulus bilinci üzerine inşa edilecek 'çağdaşlaşma' kavramının doğru anlaşılması düşüncesi yatar ki sağlıklı bir ulusal bileşimin kültürel öğeleri tarih ve dil(dir)".*(Taşdemir, 1995:66) Bu anlayış Marksizmin temelinde yatan tarihsel materyalizm düşüncesiyle birleştiğinde Attila İlhan romanlarını yönlendiren temel temaları belirlemiş olur. Bu nedenle Kurtlar Sofrası'ndan itibaren bütün Aynanın İçindekiler roman dizisini oturtacağı altyapıdaki değişimin etkisiyle toplumsal yapıda meydana gelen dalgalanmaları anlatır. Kurtlar Sofrası'nda Demokrat Parti iktidarının dış siyasete bağlı olarak geliştirdiği ekonomi ilişkilerini; Türk siyasi tarihinde önemli dönüm noktalarından biri olan 27 Mayıs 1960 İhtilalini Bıçağın Ucu'nda aydın çevreler; Sırtlan Payı'nda bir imparatorluktan ulusal bir devlet kurmayı başaran *'seferberlik kuşağı'*; Yaraya Tuz Basmak'ta ise Cumhuriyet'in yetiştirdiği subay nesli tarafından irdeleyerek '*ordunun Kemalist düzenden yana olan kesimlerine arka çıkmış(tır)'.*(Oktay, 2002:269)

Toplumsal değişimleri diyalektik yöntemle roman kurgusuna aktaran İlhan'ın romanlarında Marksist felsefenin gereği olarak *'tarihsel perspektif'*(Zima, 2004:131) çok önemli bir yer tutar. *'Bir insan eserini tarihi perspektif içine oturtmazsa, yazdığı roman olur ama bireysel ya da bireyselin romanı olur, toplunmsal ya da toplumcu olmaz'*(İlhan, 1997:63) diyerek tarihsel sürecin önemini vurgulayan sanatçı, yeni Türkiye'nin tarihini II. Meşrutiyet yıllarına kadar götürürken *'resmi tarihin dışına çıkarak'*(Aliye, 1999:19) Osmanlı İmparatorluğun'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne değişen siyasal düzen içerisinde devam eden batılılaşmaya bağlı kompradorlaşma sürecini de ele almıştır. Kurtlar Sofrası'nda Zihni Keleşoğlu, Seyit Sabri ve Asım Taga; Bıçağın Ucu'nda Hayrunisa Bayraktar; Sırtlan Payı'nda Dr. Sevim Merdoğlu gibi Batı özentisi içerisine düşmüş iş adamları ile Cumhuriyet Türkiyesindeki kompradorlaşmayı anlatırken Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Halıcızade Abdi Bey ve *'Alaman'* Ziya Bey'le bu sürecin Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki kökensel uzantılarını ele almıştır. Aynı tarihsel perspektif Fena Halde Leman'da İzmir çevresindeki

yabancı sermayenin kökeni meselesinde irdelenmiş, Haco Hanım Vay'da bu şüphelere tarihsel derinliğine inilerek açıklık kazandırılmıştır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz tarihsel perspektifin bazı romanlarda parça parça alıntılarla bazılarında ise tamamen yansıtıldığını belirtmek isteriz. Sırtlan Payı'nda 1960 yılında ölüm döşeğinde bir kalp hastası olarak gördüğümüz Miralay Ferit'i roman içerisindeki iki ayrı bölümde 1919 yılında Kuva-yı Milliyeci genç bir subay olarak buluruz. Burada parça parça anılarla roman kurgusuna eklenen tarihsel perspektif, Dersaadet'te Sabah Ezanları, Haco Hanım Vay, Reis Paşa ve Gazi Paşa gibi romanlarda *'tarihi roman'*(Argunşah, 2002:444) özellikleri yansıtacak biçimde kullanılır. Bu romanlarda sanatçı kendisi için de *'uzak bir zamana tekabül eden'* bir dönem içerisinde yaşanan olayları tarihi gerçeklikten yola çıkarak ama kendi tasarımı dahilinde işler.

Gerçek ve iyi bir toplumcu romanı *'hem toplumsal hem bireysel çelişkileri çatışma süreçleri içinde izleyip saptayan bunu okuruna yansıtan roman'*(Yeni Ortam Söyleşi, 1975:7) olarak tanımlayan İlhan, bu çatışma sürecini nehir-roman tarzında okuruna aktarmıştır. Aynanın İçindekiler dizisi ile Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay ikilisinde adeta *'aynı bütünün ayrıntıları üzerinde dur(ur)'*.(Onaran, 2005:61) Sanatçı bunu irdelenen *'tarihi döneme özgü'*(Sazyek, 2002:507) dış dünyadan gelen etkenlerin neden olduğu *'iç çatışmalar'*(İleri, 1977:15) içerisindeki roman kahramanlarını toplumsal eleştiriyi gerçekleştireceği *'bir araç'*(Aytaç, 1999:47) biçiminde kurgulayarak yapar. Sanatçı Aynanın İçindekiler dizisinde II. Meşrutiyet ile 1960 arasında *'Türk toplumunun büyük dönüşümler yaşadığı'*(Kahraman, 1988:24) bir zaman dilimini ele alır. Bu süreç, aynı zamanda Türk aydın sınıfının yaşadığı büyük *'yabancılaşma'*(Karaosmanoğlu, 2005:56) olgusunu da kapsar.

Herhangi bir romanından okunmaya başlanabilecek olan Aynanın İçindekiler dizisinde yeni kurulan Cumhuriyet'in yanlış kültür politikasıyla yetiştirdiği Türk toplumuna yabancı bir aydın sınıfı eleştirilir. Bıçağın Ucu'nda yabancılaşma olgusundan sıyrılmaya çalışan Suat, Yaraya Tuz Basmak ve Sırtlan Payı'nda bireysel tercihleriyle toplumsal düşüncelerini uzlaştırmaya çalışan bir yolda ilerlerken görülür. Yine Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda bir Spartakist olarak karşımıza çıkan Ahmet Ziya, O Karanlıkta Biz'de solun kendi içerisindeki çelişkilerini eleştiren ve Türk milletinin geleceğinden kaygılanan bir aydın olarak görülür. Benzer değişimi Kurtlar Sofrası'nın Ümit'inde de görürüz. Kurtlar Sofrası'nda komprador iş adamı Zihni Keleşoğlu'nun tek varisi olarak Paris'ten dönen Ümit, bir aydınlanma süreci sonucunda büyük bir niteliksel değişim yaşar ve Yaraya Tuz Basmak'ta Kemalist bir gazeteci olarak roman kurgusuna yansır. Böyle bir değişim içerisinde

gördüğümüz roman kahramanlarını yaşanan toplumsal olayların öne sürümü olarak değerlendirdiğimizi belirtmek isteriz.

Attila İlhan aşağı yukarı elli yıllık bir süreci kapsayan Aynanın İçindikiler dizisinde Kurtlar Sofrası'ndan itibaren *'siyasal yönsemelerini gizleme gereği duyma(dan)'*(Oktay, 2002:269) *'Türkiye'deki burjuvazinin oluşumunu anlat(mıştır)'*. (İlhan, 1997:64) Bu konu seçimi Attila İlhan'ın romanlarını kente kaydırmıştır. Çünkü *'dışa bağımlı da olsa hızlı bir kapitalistleşme süreci içinde olan Türkiye'nin sorunları, kentlerde oluşacak ve yine buralarda çözülecektir.'*(Kongar, 1976:103) Kurtlar Sofrası'nda yabancı sermayedarların işbirlikçisi olarak gördüğümüz Zihni Keleşoğlu, Asım Taga ve Seyit Sabri gibi komprador iş adamlarının Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Halıcızade Abdi Bey ve ailesi çevresinde Osmanlı topraklarına yerleşme dönemi ele alınmıştır. Yine dizinin pek çok romanında karşımıza çıkan Bayraktarpaşazade Haluk Bey'in eşi Hayrun tipi de bu burjuvalaşma sürecinin 1960'a yansıyan yüzünü temsil eder.

Kurtlar Sofrası'ndan itibaren '*gerçek anlamıyla bir bütünlük, bir süreç kaygısının göze çarptığı'*(İleri, 1979:24) romanlarda kişiler dünyası bu bütünlüğün en göze çarpan yanlarından birini oluşturur. Roman kahramanları dizinin değişik romanlarında ayrı işlevlerde karşımıza çıkar. Bu nedenle romanlarda kişiler ortak olsa da değişen bakış açılarından ayrı bir yönüyle romana yansıtılır. Örneğin Bıçağın Ucu'nda İnönü sempatizanı emekli bir subay olarak karşımıza çıkan Miralay Ferit, Sırtlan Payı'nda hayal kırıklığına uğramış geçirdiği kalp krizi sonucu yatağa bağlanmış emekli bir subaydır. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda ise onu vatan için savaşan Kuva-yı Milliyeci bir subay olarak görürüz. Yine Bıçağın Ucu'nda *'İhtilalin Karıncaları'* arasında görev alan Yüzbaşı Demir'i Yaraya Tuz Basmak'ta Kore Savaşı'nı sorgulayan, cinsel sıkıntıları olan bir asker olarak tanırız. Genel bir söylemle bu kişilerin *'zaman içerisinde sosyal şartlara bağlı olarak sabit kalmayıp değiştiği ve değişirken de birbirlerini etkilediği(ni)'*(Mumcu, 2004:236) böylece *'kendini geliştirme yükümlülüğü(nü)* (Foucault, 2005:184) yerine getirdiğini söyleyebiliriz.

Sanatçı koşullarla birlikte değişen roman kişilerini anlatırken belki bir şeyi değiştirmedi, onlar için yarattığı imgeyi. İlhan henüz göründüğü ilk romandan itibaren kahramanları için karakterleriyle örtüşecek bir imge kurar ve bunu öyle geliştirir ki o kişinin adını söylemediğinde bile kim olduğunu okuyucuya hissettirir. Örneğin Neveser'in *'gülünce sağ gözü hafif şehla'* bakışı; Miralay Ferit'in *'çalı çırpı bıyıkları'* ve etrafı sarsan sesi; Ümit'in *'siyah kuğu zarafetinde uzun boynu'*; Abdi Bey'in *'ağzında şeker eritiyormuşçasına'* şapırdattığı ağzı; Raşel'in *'havagazı mavisi'* gözleri; Ruhsar'ın *'yansıtılmış bir görüntü, imgelemden kaçmış bir yorgun imge gibi, uçucu ve soyut' varlığı, 'bulut mavisi'* gözleri;

Münif Sabri'nin *'güneşli başak aydınlığı saçan yüzü';* Müzeyyen Hanım'ın *'kasap satırı gibi parıldayan'* görünüşü… Bunlar, Attila İlhan'ın roman kişilerinin akılda kalmasını sağlamış önemli ifadelerdir.

Attila İlhan bu geniş roman kişilerini genellikle *'çeşitli kişilerden edinilmiş izlenimlerin bileşkesi'*(İlhan, 2003-a:7) olarak kurduğunu belirtmiştir. Bir kişinin görünüşü ile diğerinin karakterini birleştirip bir sentez yaratmak gibi. Onları kurguladığı zaman süresinde adeta onlarla birlikte yaşadığını söyleyen İlhan, sentez olmayan tek tipinin Hayrun olduğunu belirtmiştir.

Attila İlhan'ın tarihi roman dokusu içerisinde anlattığı romanlarında başkişilerle ilgili yarattığı bir özelliği de burada belirtmek gerekir. Lukacs'a dayandırılan bir saptamayla tarihi romanda sanatçının büyük tarihi kişileri doğrudan anlatmayıp genelde yanındakileri işlediği belirtilir. Oysa Reis Paşa ve Gazi Paşa adlı romanlarında Attila İlhan bu genelleminin dışına çıkmıştır. Her iki romanda da Mustafa Kemal Paşa'yı başkişi işlevinde yansıtmıştır.

Tarihsel gerçekliğe bağlı, ancak bu gerçekliği '*kendi dünya görüşüne göre, yeniden tasarlayarak yeni bir form ver(en)'*(Yavuz, 1997:69); *'Türk tarihinde romana malzeme olacak konuların en bol olduğu dönem'*(Yavuz, 1972:10) olarak nitelendirilebilecek II. Meşrutiyet ve 27 Mayıs askeri harekatı arasında geçen elli yıllık sürece eleştirel bir bakış getiren Attila İlhan'ın bu romanları sıkı ve titiz bir çalışmanın sonucunda yazdığını söyleyebiliriz. Çünkü o romana ciddi bir iş olarak yaklaşmıştır. Ona göre romancılık üç aşamalı bir iştir. Öncelikle tabanında '*sanattan çok bilim, duyarlıktan çok akıl, estetikten çok zekayla ilgili bir çalışma'*(İlhan, 1980:22) yatar. Yani roman yazmanın ilk aşaması sağlam bir bilgi birikimidir. İkinci aşama fikirlerin insan ve olay olarak somutlaştırılmasını, üçüncü aşama ise kağıda dökmeyi kapsar. Bu nedenle zengin bir bilgi ve kültür birikimine sahip olan Attila İlhan romanlarının Jale Parla'nın *'anlamlandırma'* açısından 20. yüzyıl sanatı için yaptığı *'her zamankinden daha çok seçkin okurun alanı haline gelmiş'*(Jarla, 2001:178) olma tespitiyle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bildirişim düzeyinde okumalarla gerçek değeri kavranamayacak İlhan romanlarının asıl belirleyici ilkesi *'içerik'(tir)'*(Lukacs, 1999:257) ve bu yoğun simge-değerlerle dizinin bütün romanlarına yayılmakla parçaları birbirine bağlamıştır.

Titiz ve disiplinli bir çalışmanın ürünü olduğunu söylediğimiz romanlardaki değerler sınıflamasını toplu biçimde KORA (Korkmaz, 2002:273) şemasında şöyle gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Kemalist gazeteciler Kemalist subaylar Kemalist aydınlar	komprador iş adamları komprador politikacılar komprador aydınlar
KAVRAMLAR	milli kültür bağımsızlık: Kurtuluş Savaşı sevgi/aşk kendisi olma/ben kendini gerçekleştirme çalışma	Batılılaş(ama)ma ekonomik sömürü kültür emperyalizmi yabancılaşma toplumsal çözülme hedonizm
SİMGELER	Şirket-i Hayriye Vapurları konak/yalı Birlik Gazetesi *'Kâtibim'* türküsünü çalan saat semaver gümüş zarflı fincanlar Dersaadet musıki ezan sesi vanilya kokusu mühmel topuz Gazi Paşa	*'zıvanalı'* Rus cigaraları apartman parfüm kokusu (Yardley, Bandit, Reve d'Or) *'yürek biçimi'* kırmızı boyanmış ağız Constantinapol muhkem topuz

Tablo-1: Bütün Romanlardaki Değerler Sınıflaması

Yukarıdaki tablo, Attila İlhan'ın romanlarını yoğun bir simgesel düzleme oturttuğunu, batılılaşma teması adı altında da bir kültür krizi yaratan yaklaşık iki yüz yıllık çağdaşlaşma çabalarımızın yabancılaşma gibi bir olguyu ortaya çıkardığını göstermektedir.

Yoğun bir simgesel anlatımın görüldüğü romanlarda olaylar Marksist estetiğe bağlanabilecek '*sosyo-tarihsel bağlamı anlamaya yardım edecek anlamlı bir bütünlük ol(uşturacak)'*(Zima, 2004:132) kişilerle okuyucunun dikkatine sunulur. Sanatçının değişik kişilerden bileşim yoluyla yarattığı roman kahramanları, hem toplumsal değişimi yansıtmak

için bir araç olarak görülmüş hem de içsel çatışmaları yansıtmaları bakımından eleştirilmiştir. Taner Timur'un *'Türkiye'de değil, Paris ve New York gibi kozmopolit merkezlerde dahi az rastlanacak tipler'* (Timur, 1991:250) olarak gördüğü bu kişilerin aşırı bir genellemeye tabi tutulduğu düşüncesindeyiz. Sanatçı bazı roman kişilerini cinsel kaymaları içerisinde değerlendirmekle beraber bazılarını da bir geleneğin taşıyıcısı olarak işlemiş, böylece önemli bir olguyu da roman kurgusuna taşımıştır. Attila İlhan'ın daha çok çocukluğunda etkisi altında kaldığı Emine Nine ile Zekiye Nine'den esinlenerek yazdığını düşündüğümüz bu kişiler, *'nineler'* olarak adlandıracağımız *'ailenin ait olduğu grubun anlatı etkinliğini üstlenen kişilerin yeni neslin düşünsel'*(Connerton, 1999:64) biçimlenmesinde oynadığı rolü yansıtırlar. Toplumsal değerlerin aktarıcısı durumundaki nineler kuşağı, yeni neslin ulusal kültürle biçimlendirilmiş ulusal bir bilinç kazanmasında önemli yere sahiptir. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nın başkişisi Neveser ve O Karanlıkta Biz'in başkişisi Ahmet Ziya ile Hamınne-Mercimek Nine arasındaki ilişki yukarıda anlattıklarımızın izdüşümüdür. Alman bakıcılara teslim edilen bu çocuklar ninelerinin sağladığı kültür aktarımı sayesinde daha sonra milli bir bilinçlenme yaşayacaklardır.

Kişilerin yaşadığı cinsel kaymalar yoğun eleştirilerle karşılaşırken bu tutum, romanlarda yer verilen toplumsal temaların biraz da ikinci plana atılmasına neden olmuştur. Enver Okur sanatçının toplumsal konuları göz ardı ederek sadece cinsellik konusunu fazlaca işlemiş olmasına dikkati çekerken(Okur, 2002:70) Mustafa Miyasoğlu Attila İlhan romanlarında yasak aşkın ve sapık sevginin bütün tezahürlerinin görüldüğünü söyleyerek pornografinin romanı kurtaramayacağının anlaşıldığını söyler.(Miyasoğlu, 1998:103) Atilla Özkırımlı cinselliği *'yaşanan bir gerçeklik olarak içinden kavrayama(dığını)'*(Nokta Söyleşi, 1984:55) belirtirken Ahmet Kekeç de *'değeri kendinden menkul'* dediği romanları alaylı bir üslupla eleştirmiş(Kekeç, 2002:85); Vecihi Timuroğlu ise *'Hangi Attila?'* başlıklı yazısında sanatçının tutumuna benzer biçimde karşı çıkmış, Attila İlhan'ın şair olarak kabul göreceğini belirtmiştir.(Timuroğlu, 1991:205) Ayrıca Sırtlan Payı'nda Kurtuluş Savaşı'nı *'küçük küçük tablolar halinde anlat(tığı)'*(Doğan, 1976:9) için; Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda kullandığı Osmanlıca ağırlıklı dil için(Naci, 1997:58); genel olarak imge kuramından dolayı(Naci, 1981:31); ya da kamarotluk gibi yaşamadıklarını yazmak(Hazar, 1954-28), *'kendisi gibi 'keskin, zeki, köşeli cümle ve garip buluş meraklısı'* (Körükçü, 1958:22) kahramanlar yaratmak bakımından ilk romanlarından itibaren eleştirilmiştir. Romanlar öyle çok eleştirilmiştir(Aygündüz, 2000:1; Akbal, 1981:82; Özhan, 1984:25) ki bazen bu eleştirilerin bir kör nokta yarattığı düşüncesindeyiz. Çünkü romanlarında asıl anlattığı Demokrat Parti

dönemi, II. Dünya Savaşı vahşeti dikkatten kaçmış(Yağcı, 2000:8) cinsel temalı romanlar olarak görülmelerine neden olmuştur.

İlhan, olumsuz eleştirilerin yanında olumlu eleştiriler de aldı elbette ki(Soysal, 1954:11; Çavdar, 1981:14; İnce, 1991:22; İnam, 1999:44; Enginün, 2003:343; Purut-Ayhan, 1995:37). Bu eleştiriler karşısında Prof. Dr. Gürsel Aytaç cinsellik açısından yapılan eleştirilere cinselliğin bir '*postmodernizm öğesi'*(Aytaç, 1999:48) olduğunu belirterek cevap verirken Attila İlhan daha geniş bir söylemle cinsel açıdan normal kişi olmadığını söyler:

"(…) klasik manada normal dediğimiz insan cinsel açıdan mevcut değildir. Yani yoktur. Hormonal olarak her insanda kadın ve erkek hormonları vardır. Bu kiminin dışına vurur, kiminin içinde kalır, başka bir sahaya yönelir. Ama herkesin içinde böyle çarpıklıklar vardır. Çok kişi biraz sapık, eşcinsel, narsist yani kendine hayran vesairedir."(Pekşen, 2004:373))

Ferit Edgü eşcinsel olmakla eşcinsellik konusunu işlemek arasındaki farka dikkat çekerken(Edgü, 1981:5) Murat Belge olaya *'özgürleşme süreci'* açısından yaklaşmış ve *'eşcinsel olmayan yazarlar bir sanat eserinin insani dünyasında bu soruna bir soluma alanı açmak ister(ler)'*(Belge, 1981:10) demiştir. Ancak sanatçının ölümünden sonra Hasan Bülent Kahraman tarafından yazılan aşağıdaki cümleler İlhan'ın romanlarına hakkı olan ilgiyi teslim eder:

*"Attila İlhan, Türkiye'de edebiyatın şehirli bir şey olduğunu, bir 'kültürel birikim' gerektirdiğini, düşünsel boyutu olmayan bir birikimin 'mugalata'dan ileri gidemeyeceğini ilk keşfeden kişiydi. O nedenle de yapıtı daima belli bir düzeyin üstünde kaldı ve ilginç oldu, çoğu kavramaya yakın durdu***."**(Kahraman, 2005:13)

Attila İlhan'ın romanları *'her gün ve günde bir sayfa olmak üzere'*(Kongar, 1991:26) sistematik ve disiplinli bir çalışmanın ürünüdür. Tarihi süreç içerisine yerleştirdiği kahramanları sayesinde bir dönemin değelendirmesini yapan sanatçı 20. yüzyılda '*sinemanın roman üzerine etkisini'*(Eroğlu, 1975:12) kavramış biri olarak görselliğin roman okuyucusu üzerindeki etkisinden yararlanmak amacıyla sinemaya ait olan *'montage'* ve *'decoupage'* tekniklerinden yararlanmış, böylece okuyucunun romanları okuma yanında görmesine de olanak sağlamıştır. Özellikle bölümler arasına yerleştirdiği belgeler anlatılan olayın tarihsel gerçekliğini teyit ederken olayları kronolojik olarak takip etme fırsatı da yaratmıştır.

Düşünce yazılarından şiir ve romana kadar değişik alanlarda pek çok şey yazıp söyleyen Attila İlhan'ın özünde bütün eserlerinin bir uyum içerisinde olduğu dikkati çeker. Diyebiliriz ki sanatçı şiir formunda anlatabileceğini şiirle, roman konusu olabilecek şeyleri romanla anlatmıştır. Bu romanlarda da daima bir tez öne sürdü ve bunu ispatlamaya çalıştı.

Yazdığı romanlarıyla olduğu kadar karşı çıktıklarıyla da konuşuldu. *'Gerçek dünyayı sistemli olarak dışarıda bırakan, kişilerin toplumsal belirlenimlerine ve niteliklerine boş veren –hatta aile ve adlarını bile önemsemeyen-, küçük burjuvanın toplumsal yaşantıdan koparılmış ve kendi çelişkileriyle, özel önyargılarıyla sınırlanmış dünyasını sunan'*(Grillet, 1989:21) Yeni Roman anlayışına karşı çıktı.. Böyle bir düşüncenin ışığında da Attila İlhan Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecr-i Âti edebiyatlarını *'taklitçi'*(İlhan, 2002:278) bulurken, Meşrutiyet Dönemi sanatçılarımızı *'kendi dönemlerinin toplumsal sorunlarını kendi çevrelerinin insancıl ve siyasal çekişmelerini şaşılacak bir meslek ustalığıyla romanlaştırmış, çağlarından somut kesitler ver(dikleri)'*(Yavuz, 1972:100) için oldukça başarılı kabul etmiş; köy romancılarını ise gerçek kalkınmayı eğitim ve kültür gibi *'üstyapı kurumlarında aradıkları'* (Onaran, 1976:59) ve *'gerçekçi bir çizgi kalayayım derken, farkında olarak olmayarak ilkel bir natüralizm çizgisine, kültürsüz ve estetik dokuması zayıf bir popülist romancılığa düş(tükleri)'*(Cumhuriyet Söyleşi, 2004:144) için hatalı bulmuştur. Romanın kentli bir tür olduğunu düşünen sanatçı, *'bireyin toplumsal ve bireysel diyalektiğini, ona uygun düşen esnek, imgesel ve hareketli bir biçimi romanlaştırarak'*(Erhat, 1981:14) Türk edebiyatında kendine özgü bir roman çizgisi yaratmayı başarmıştır. Onun kendine özgülüğünü Prof. Dr. Gürsel Aytaç şöyle vurgulamıştır:

"Ülkemizin kalıplar içinde düşünmeye alışmış insanı için Attila İlhan, başlı başına bir fenomendir. Onu sağ, sol ya da Batı kategorilerinden birine yerleştirememekten ve sahiplenememekten doğar sıkıntıların büyüğü. Bizim 'bir yandan olma' ve o tarafın nesi varsa bütün düşüncelerine katılma ilkesi biçiminde özetlenen kolaycı tutumumuz, bazı birleştirmeci, eklemeci kişilikler, yaratıcılar karşısında çaresiz kalır."(Aytaç, 1990:23)

Türk edebiyatında aykırı bir tip olarak kendi roman anlayışını kuran Attila İlhan, *'yaşamanın zevkini küçük insanlar arasında yakalayan'*(Kavaz, 1999:85) Sait Faik'le *'deli yakınlıklar'* içerisine girdiğini; Istrati ve Gorki'den etkilenerek *'küçük adam' leit motifi çevresinde birey olma sürecini çözümleyen'*(Eliuz, 2004:17) Orhan Kemal'i *'meslekten romancı'* kabul eterden; uzun ve yorucu çalışmaların sonucunda oluşturduğu romanlarıyla Buket Uzuner, Nazlı Eray, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Selim İleri, Ayşe Kilimci gibi pek çok sanatçının yetişmesinde yolgöstericilik rolü üstlenmekle adeta bir okul olmayı başarmıştır. Attila İlhan'ın bütün yaşamı boyunca aynı ciddiyetle üstlendiği *'aydın tavrı'*(Şengel, 1991:20) ve Türkiye tarihiyle birlikte bireyin içsel serüvenini sorgulayan Aynanın İçindekiler roman dizisiyle Türk edebiyatı tarihinde hak ettiği yeri alacağı inancındayız.

1.3. Eserleri

1.3.1. Şiir Kitapları

Duvar (1948), Sisler Bulvarı (1954), Yağmur Kaçağı (1955), Ben Sana Mecburum (1960), Bela Çiçeği (1962), Yasak Sevişmek (1968), Tutuklunun Günlüğü –Tük Dil Kurumu Ödülü- (1973), Böyle Bir Sevmek (1977), Elde Var Hüzün (1982), Korkunun Krallığı (1987), Ayrılık Sevdaya Dahil (1993), Kimi Sevsem Sensin (2002)

1.3.2. Romanları

Sokaktaki Adam (1953), Zenciler Birbirine Benzemez (1957), Kurtlar Sofrası (1963), Bıçağın Ucu (1973), Sırtlan Payı –Yunus Nadi Roman Armağanı- (1974), Yaraya Tuz Basmak (1978), Fena Halde Leman (1980), Dersaadet'te Sabah Ezanları (1981), O Karanlıkta Biz (1988), Haco Hanım Vay (1984), Allah'ın Süngüleri-Reis Paşa (2002), Gazi Paşa (2006)

1.3.3. Deneme-Anı

Abbas Yolcu (1957), Yanlıs Kadınlar Yanlış Erkekler (1985)

1.3.4. Anılar ve Acılar

Hangi Sol (1970), Hangi Batı (1972), Hangi Seks (1976), Hangi Sağ (1980), Hangi Atatürk (1981), Hangi Edebiyat (1991), Hangi Laiklik (1995), Hangi Küreselleşme (1997)

1.3.5. Attila İlhan Defteri

Faşizmin Ayak Sesleri (1975), Gerçekçilik Savaşı (1980), Batının Deli Gömleği (1981), İkinci Yeni Savaşı (1983), Sağım Solum Sobe (1985), Ulusal Kültür Savaşı (1986), Sosyalizm Asıl Şimdi (1991), Aydınlar Savaşı (1991), Kadınlar Savaşı (1992)

1.3.6. Cumhuriyet Söyleşileri

Bir Sap Kırmızı Karanfil (1998), Ufkun Arkasını Görebilmek (1999), Sultan Galiyef-Avrasya'da Dolaşan Hayalet (2000), Dönek Bereketi (2002), Yıldız Hilâl ve Kalpak (2004)

1.3.7. Öykü

Yengecin Kıskacı (1999)

1.3.8. Çeviriler

Umut (Malraux) (1967), Kanton'da İsyan (Malraux) (1967), Çalardı Basel'in Çanları (1969)

(Sanatçının üretkenliğini göstermesi bakımından film ve dizi senaryoları ile yaptığı televizyon programlarının sadece adlarını belirtmeyi yararlı görüyoruz: Yalnızlar Rıhtımı (sinema senaryosu); Sekiz Sütuna Manşet, Kartallar Yüksek Uçar, Yarın Artık Bugündür, Yıldızlar Gece Büyür, Tele Flaş, Baykuş (dizi senaryoları); Çalar Saat, Attila İlhan'la Zamanın İçinde Yolculuk (televizyon programları))

İKİNCİ BÖLÜM
ROMANLARDA YAPI VE TEMA

2.1. TOPLUMA YABANCILAŞMIŞ AYDIN: TARİHSEL BİR TEKRAR

Sokaktaki Adam- Zenciler Birbirine Benzemez

Osmanlı Devleti, Avrupa'nın aydınlanma dönemiyle beraber yeni bir oluşum içerisine girdiğini ekonomi alanında yaşamaya başladığı sıkıntılarla fark etmiştir. Ayrıca Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) Antlaşmalarıyla hem toprak hem de dünya siyasetinde prestij kaybına uğraması sonucunda (Berkes, 2004:41) devlet adamları 18. yüzyılın başından itibaren yenileşmenin gerekliliğini anlamışlardır. Halkın sahip olduğu milli vasıfları özümseyip halkın önünde ve ona liderlik edecek konumda bulunması gereken *'aydınlar kitlesi'*(Turan, 1967:86), 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya yetişmek adına onun nasıl sanayileştiğini örnek almak yerine önce askeri alanda; ardından kıyafet, mobilya vs. gibi çok yüzeysel kalacak yenileşme çabalarıyla boş bir batılılaşma çabası içerisine girmiştir. Türk aydınının gözünü kamaştıran Avrupa kültürü Milli Mücadele sonrasında yetişen nesil arasında adeta *'tevarüs eden yazgı'*ya dönüşmüştür. Batılı bir anlayışla yetiştirilmeye çalışılan Cumhuriyet nesli, yaşadığı toplumla çelişerek ona yabancılaşmış '*kötümserliğin tutsağı ol(muştur)'*.(İlhan, 2003-a:14)

Dört bölüme ayırdığımız Attila İlhan romanlarının birinci bölümünde yer verdiğimiz Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez romanlarında genç Türkiye Cumhuriyeti'nin birinci nesli denilebilecek aydının içine düştüğü kimlik bunalımı ve sarsılan ben-dünya ilişkisi

bakımından irdelendiği dikkati çeker. Tarihsel bir arka plandan uzak, yazarın kendi deyimiyle '*sanki Cumhuriyet'le beraber gökten düş(en)* (İlhan, 1976:117) Hasan ve Mehmet Ali'yi Hasan Bülent Kahraman '*köksüz(lükle)'* nitelerken bunu aynı zamandan *bize özgülük* olarak değerlendirmiştir.(Kahraman-a, 20005:50) Ayrıca kişilerin ekonomik yapıdan kaynaklanan toplumsal sınıf içerisine oturtulmamış olması birinci bölüm romanlarının bir diğer ayırıcı özelliği olarak belirtilebilir.

2.1.1. Sokaktaki Adam

2.1.1.1. Romanın Kimliği

Attila İlhan'ın tespitiyle Kurtuluş Savaşı sonrasında Batılı anlamda yetiştirilmeye çalışılan Cumhuriyet kuşağının topluma yabancılaşmış, kötümser aydın tipini temsil eden başkişi Hasan'ın bir kaçakçılık olayına karışmasını ve bir sokak kavgasında öldürülmesini anlatır Sokaktaki Adam.

Roman ilk kez *'Sokaktaki Adam- ve seni babil'den öte götüreceğim'* adıyla Pazar Postası, S:57, 9 Mart 1952'de tefrika edilmeye başlanmış olup Seçilmiş Hikayeler Yayınları (Ankara) arasında 1954 yılında kitap olarak yayınlanmıştır. Kitabın son baskısı, 2003 yılında Türkiye İş Bankası Yayınları arasında çıkmıştır.

2.2.1.2. İsimden İçeriğe

Sokak kent, kasaba veya köy ayrımını yapmayan; bir ucu mutlaka açık, diğer ucu ise kapalı, çıkılmaz da olabilecek bir yapıyı imler. Çağrışım değerleri arasında kalabalık, gürültü ve koşturmaca olabileceği gibi yağmurlu zamanların vazgeçilmez yalnızlık kokusunu da okuyucuya ulaştırır. Genel anlamda *'insan*'ı kapsayan 'adam' sözcüğüyle oluşturduğu tamlama ile yazar, bir toplumun bütün kişilerine yöneltilmiş çelişkileri, gizilliği ve sıkıntıları bulunan bir insan psikolojisini çağrıştırmıştır. Roman adından başlayarak bir *'arada kalmışlığın'* öyküsü oluverir.

2.1.1.3. Olay Örgüsü

Yazar tarafından 22 bölüme ayrılmış olan Sokaktaki Adam'ın olay örgüsü '*tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipleri(nden)*'(Aktaş, 1991: 76) oluşmaktadır. Bu bağlamda romanın vaka birimleri aşağıdaki gibi gösterilebilir:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Başkişinin kamarot olarak çalıştığı geminin İstanbul'a gelmesi,

-Başkişi Hasan ve arkadaşı Yakup'un geceyi bir genelevde geçirmeleri,

-Başkişinin kaçak yolla getirdiği kürkleri alıcısı (Leon ve Nubar)na teslim etmek üzere girişimde bulunması,

-Yakup'un alıcılardan Nubar'ın polis tarafından yakalandığını öğrenmesi ve başkişiye haber vermesi,

-Başkişi Hasan'ın kaçak kürkleri Nubar'a teslim etmede ısrarlı davranması,

-Leon'un -parası ödenmek şartıyla- kaçak kürkleri geri götürme isteğini Triyandifalos Ahmet aracılığıyla başkişiye iletmesi,

Leon'un tehlikenin dışında kalabilmek için Hasan'ı nesneler dünyasının sıradan bir üyesi olarak görmekten geri durmaması Hasan'ın tepkisine neden olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

-Başkişinin Leon'un gönderdiği teklifi reddetmesi,

-Başkişi Hasan'ın Triyandifalos Ahmet'le buluşup kaçak kürkleri Meryem adında bir hayat kadınının evinde teslim etmeye ikna olması,

-Ahmet'in Meryem'le konuşup kürkleri almaya onu ikna etmesi,

-Kürklerin bir gece vakti gemiden çıkarılması,

-Hasan'ın Meryem'in evine gidip kaçak kürklerin parasını alması,

-Hasan'ın aynı gece Meryem evine tekrar gelmesi ve eğlenmek için dışarı çıkmaları,

-Dışarıda Hasan'ın fakültedeki sınıf arkadaşlarından Selami'yle karşılaşmaları ve Hasan'ın barı terk edip Meryem'in evine dönmesi,

-Hasan, Meryem, Hrisula ve Leon'un Boğaz'da yemek yemeleri,

-Hasan'ın eskiden kalma şarkılı bir kahveye gidip geçmişiyle yüzleşmeye başlaması,

-Hasan'ın Meryem'in daveti üzerine eve tekrar gitmesi ve Meryem'le tartışmaları,

-Başkişi Hasan'ın gazeteden Ahmet'in polis tarafından yakalandığı haberini öğrenmesi,

-Toplumun değerlerini sorgulayan Hasan'ın bilincinde parçalanma başlaması (Bu parçalanma Antonio adında birinin ortaya çıkmasıyla anlatılır.),

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Hasan'ın yarıda bıraktığı fakülteye gitmesi ve eski kız arkadaşı Ayhan'a rastlaması,

-Hasan'ın Ayhan'ın evine gitmesi,

-Hasan'ın Ayhan'la bir kez daha buluşması ve bir daha görüşmemek üzere ayrılmaları,

-Hasan'ın Meryem'den Leon'un Telaviv'e gittiğini öğrenmesi,

-Başkişi Hasan'ın bir sokak kavgasında yaralanması, Hasan'ın bekçiyi tanık göstererek kaçakçılık olayını tek başına üstlenmesi ve Hasan'ın ölmesi.

2.1.1.4. Zaman

Öyküleme zamanı ile '*vaka zamanı(nın)'*(Todorov, 2005: 263) iç içe geçtiği bu romanda olayların anlatımı sırasında *'aylardan kasım', 'sonbahar yapraklarını savuruyor'*, *'akşamın eli kulağında*', *saat 'üç',* '*saat on bire ge'*liyor, '*ertesi gün'*, '*akşam saat 17:00'*, *'saat 20:00'*, *'ertesi gece saat gecenin birini çaldı'* gibi net ve genel zaman belirteçlerinin birlikte kullanıldığı görülür. Buradan vaka zamanının kasım ayında başladığı anlaşılır. Ayrıca olayların anlatımında yer yer *'savaşın bittiği ama pahalılığın sona ermediği*'ne, *ithalat yolsuzlukları yap(ıldığına)'* dair göndermeler yapılmış olmasından hareketle romanın öyküleme zamanının II. Dünya Savaşı sonrası olduğunu söyleyebiliriz.

Sokaktaki Adam romanında olaylar '*yer yer geri dönüşler ve ileri fırlamalarla anlatılarak zamansal boyutta bir hareket öğesi'* yaratılmıştır.(Korkmaz, 1997:163) Zamanın kronolojik yapısını bozmayacak nitelikteki bu hareketlilik '*bireyin* (başkişi Hasan'ın) *psikolojisi ile bağlantılı olarak kurgulanmıştır'*.(Parla, 2001:248) Böylece olaylar ilerledikçe Hasan'ın bilincindeki zaman kavramının nasıl silindiğini, buna bağlı olarak da ben-dünya ilişkisinin nasıl bozulduğunu görmek mümkündür. Hasan'ın bilincindeki kopmalara kozmik unsurlarla göksel ve sonsuz bir derinlik kazandırılmıştır. Aşağıdaki alıntı bu söylediklerimizi doğrular niteliktedir:

"(*Hasan)-Bir saattir onları (yıldızları) seyrediyorum. Sessiz sessiz, adamı ürküten bir düzenle yanıp sönüyorlar. Zaman zaman bir tanesi düşüyor. Akıp gidiyor. Ötekilerin kılı bile kıpırdamıyor.*

Yüzünü benden tarafa çevirdi:

-Ben, dedi, o düşen yıldızlardan biriyim."(SA, s.101)

Kalabalıkların tekleşen zihniyeti insanların otomatlaşan davranış kalıplarına sıkışmasına neden olur. Bireyin farklılığını ve farkındalığını törpüleyen bu sistem sonucunda insanlar, tıpkı yıldızların sessizce görevlerini yerine getirmesi gibi rutin yaşamlarını sürdürerek kendilerine biçilen süreyi tüketirler. Bu ezberlenmiş davranışlar insanlarda bilinç körlüğünün oluşmasına neden olur ki bu da tepkisiz, itiraz etmez kişilik yapılarını ortaya çıkarır. Kayan yıldız karşısında gösterilen sessizlik gibi kaygı refleksini yitirmiş insanlar da kayıpları karşısında suskun kalacaktır. Hasan'ın bu kaybolmuşluğu olaylar ilerledikçe zaman unsurunun silinmesine neden olur. Antonio olarak olaylar düzlemine yansıyacak olan Hasan'ın bölünmüş benliği şöyle konuşur:

"-İsa da acı çekti. Acıların en ilahisi hem de. Biz dünya acısı çektik. … içimizde inanç kalmadı, ne İsa'ya, ne başkasına!..

-Sana bir şey söyleyeyim mi? diyor, apaçık bir şey: bu harbden kimse sağ dönmedi. Onlar canlarını kaybettiler, ama ruhları sağ, aramızda dolaşıyor, yaşıyorlar. Ya biz? Bin beteri; biz ruhlarımızı kaybettik. Milyonlarca ceset."(SA, s.174)

Hasan'ın bir zaman noktasında kendini konumlandırma *'farkındalığı(nı)*' (Bakhtin, 2001:144) yitirmesi ancak İsa'nın çilesiyle karşılaştırılmıştır. Bireyin zaman bilincini yitirmesi ve buna rağmen yaşaması Hasan'ı İsa'nınkinden daha acılı bir trajedinin öznesine dönüştürmüştür. Böyle bir yitimi yaşayan Hasan'ın ölümü kaçınılmaz bir son olmuştur.

2.1.1.5. Mekan

Bir romanda mekan olaydaki kahramanların içerisinde yer aldığı salt fiziksel bir çevre olmaktan çok daha fazla anlam ifade eder. '*Dramatik anlatılarda olayların akışına yön veren karakterler yaşadıkları mekan ile bilme, görme, anlama ve yansıtmaya yönelik bir ilişki içerisindedirler.'*(Korkmaz, 2007:415) Kahramanların mekanla girdikleri ilişkide yaşadıkları psikolojik gerilim veya rahatlamaya göre yine mekan unsurunun değişik nitelikler kazandığı görülür. Bu bağlamda mekan unsuru;

a) çevresel mekanlar,

b) olgusal mekanlar olmak üzere iki grupta incelenebilir.

2.1.1.5.1. Çevresel Mekanlar

Roman kahramanlarının fiziksel olarak üzerinde gezindikleri ya da içinde yer aldıkları mekanlar çevresel mekanlardır. Herhangi bir kent, sokak, ev, apartman vs.bir dramatik anlatıda çevresel mekan olarak kullanılabilir.

Sokaktaki Adam adlı romanda olaylar uluslar arası sularda sefere çıkan bir gemide başlamıştır. Daha sonra geminin İstanbul'da bir limana yanaşmasıyla gemiden İstanbul'un sokaklarına doğru çevresel bir genişleme görülmüştür. Başkişi Hasan ve Yakup kimi zaman Kapalıçarşı'da bir meyhanede içki içerler; kimi zaman Yakup'un uzatmalı sevgilisi Melahat'in çalıştığı geneleve giderler. Kaçak kürklerin teslimatı dolayısıyla olay örgüsüne giren Meryem'in evi, Hasan'ın yarıda bıraktığı fakültenin kantini, yine Hasan'ın öğrencilik yıllarından kalma şarkılı kahve, Hasan'ın öğrencilik yıllarındaki kız arkadaşı Ayhan'ın evi, Taksim Meydanı diğer çevresel mekanlar olarak sayılabilir.

2.1.1.5.2. Olgusal Mekanlar

Dünya üzerindeki varlığını kesinleyebilmek için bir bedene mecbur olan insan, edimlerini gerçekleştirmek için kullandığı fiziksel bir mekan parçasını *'bir sosyal-birliğin maddesel ve manevi bağlarla bağlandığı tarihsel bir varlık sferi(ne)'*(Mengüşoğlu, 1992:166) dönüştürür. Yani artık *'mekan sıkıştırılmış zaman içerir.'(*Harvey, 1997:245) Yaşanmışlığın bütün hüzünlü veya sevinçli duyumsamaları o mekan parçasına siner. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'ın *'kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerler; anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer'*(Korkmaz, 2007:403) olarak tanımladığı olgusal mekanlardan roman kahramanlarının içsel dünyalarının dışa yansıtıldığı yerlerde yararlanılır.

İnsanın mekanla kurduğu ilişkinin niteliğine göre;

a) Kapalı/Dar Mekanlar,

b) Açık/Geniş Mekanlar olmak üzere olgusal mekanlar iki grupta incelenebilir.

Kapalı/Dar Mekan

Sokaktaki Adam romanı başkişi Hasan'ın üyesi bulunduğu toplumla arasındaki aykırılığı anlatır. Genel olarak romanın tamamına sinmiş *'dehşetli bir can sıkıntısı'*ndan söz edilir. Böyle bir psikoloji içerisindeki başkişinin çevreyi algılaması da doğal olarak kapalı/dar ve labirentleşmiş olacaktır. Kendini anlaşılmazlıkların ortasında *'sıkıştırılmış'*(Korkmaz, 2005:437) hisseden Hasan'ı daha romanın başında gemide *'makinaların gürültüsü içerisinde diz çökmüş'*(SA, s.23) olarak buluruz. Hasan'ın parçası olduğu tanımlanmış bu ilk mekan, başkişinin daha sonra yaşayacağı benlik parçalanmasını imlemektedir. Başkişinin tasviri ile İstanbul'la ilgili roman kurgusunda yer bulan ilk gözlemler birbiriyle örtüşmektedir:

"…Hava kapalı. Kaba rüzgar… Şehir, ejderha mı desem, canavar mı desem, açmış kollarını, bizi bekliyor." (SA, s.22)

Sisli havası ve yıkıcı rüzgarı ile İstanbul insanı yutmak için hazır bekleyen bir dev gibidir adeta. Bir süre sonra *'sıkıntıyla gerinecek'* olan bu şehir *'kulağa çarpan yarım yamalak sesler(i)'*, plak mağazalarından etrafa yayılan *'berbat piyasa türküsü', 'harap, eski ve tozlu binalar(ı)'* ile başkişi Hasan'ın üstüne yıkılacak gibi oluverir. Pencerenin birinde görünen *'kombinezonlu, dolaşık saçlı kadın'* da eklenince Hasan *'birdenbire şehri yadırgadığını anlamıştır. Hayatından memnun değildir.'*(SA, s.30)

Hasan'ı yıldıran şey insanların ezberlenmiş yaşamlarıdır. Toplum hiçbir şeyi sorgulamadan birbirinin aynısı günleri tekrarlar. Kendilik değerlerinin farkına varamamış insanlardan oluşan bu kalabalığın eleştirisi mekana *'her şeyin aynı'* kalması olarak yansımıştır. Beyoğlu'nda aynı gürültü sürmekte, meyhanedeki mavi boncuk gözlü çalgıcı her zamanki yerinde oturmakta… '*Sinemaların önünde dolaşan şaşı gözlü orospu dışında her şey aynı(dır)'*.

Olay örgüsünün ilerlemesiyle birlikte kaygıları artan Hasan'ın zamana bağlı olarak mekanla arasındaki bağın da zayıfladığı görülür. Artık onun için kendilik değerleri gibi mekan da kaybolur ve her şey daha daha kirli, daha ölgün bir hal alır. *'Kararmış, is bağlamış binaların üzerinde çirkef bir gökyüzü, oraya buraya bulaş(ırken)'*(SA, s.56) bütün İstanbul bir mezarlığa dönüşür:

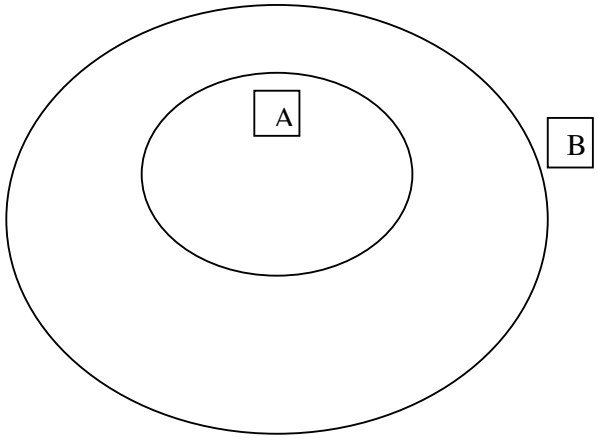
"Hava lodostu. Şehir, toz toprak içinde uçuşuyordu. Gökte kül rengi, pis bir ışık parlıyordu. … Caddede ölü gibiydim. Zaten cadde ölü gibiydi. Apartmanlar, mezar taşlarına benziyorlardı. Gözlerim toz içinde, ellerim terlemişti."(SA, s.77)

Bu mezarlıkta her şey '*kirli, bıktırıcı ve murdar*; *etrafa illet sıçramakta'*, hava '*mütemadiyen yapışkan, is ve duman kokulu'*; tramvay hatları '*kafaları ezilmiş kör yılanlar gibi uzun uzun uykuya varmakta'* ve Hasan *'orospunun birine bakarmış gibi'* İstanbul'a bakmaktadır.(SA, s.164)

Zaman ve mekan unsurlarının silinmesi sonucunda başkişinin benliğinde meydana gelen parçalanma Antonio'nun kişiler düzleminde görünmesiyle en üst seviyeye ulaşır. Yüzünün yarısı parçalanmış halde bulunan Antonio ile Hasan arasında geçen diyalogların bir süre sonra *'kendi kendine konuşmalar'*dan ibaret olduğu anlaşılacaktır. Öyle ki roman sona erdiğinde Hasan'ın gerçekten fakülteye gidip gitmediği, orada Ayhan'la karşılaşıp karşılaşmadığı konusunda şüpheye düşeriz. Başkişinin bir yere ait olamama çaresizliği simgesel düzlemde '*Babil'* ile daha trajik ve evrensel bir anlama kavuşmuştur. Aşağıdaki alıntı bununla ilgilidir:

"Ben Babil'deyim. Ahlaksızlıklar, dalavereler, karaborsalar, ihtilaller, hükümet darbeleri, iki yanımda beygir cesetleri gibi çürüyorlar. Aşağılık ve kibar fahişeler, puştlar;

kumarbazlar, hırsızlar, teşkilatlı propagandalar, zehirli ağlarını geriyor. Ben bunların ortasındayım ve Babil'deyim."(SA, s.204)



A: Başkişi Hasan A': ben

B: İstanbul B': Babil (dünya)

Tablo 2: Başkişinin mekansızlığını gösteren tablo.

Hasan üyesi olduğu toplumun ve sınıfın değerler dünyasıyla çelişkiye düştüğü için bir gemide kamarotluk yapmaya başlamıştır. Bu kaçış önce İstanbul'dan, Türk toplumundan, Türk aydın sınıfından olmak üzere boyutları daha sınırlı bir reddedişi ifade eder. Yaşadıkça değişen ve kendilik değerler dünyasının nelerden oluştuğunu sorgulama sürecine giren Hasan, İstanbul'a döndüğünde yıllar sonra sınıfıyla yüzleşmiş; toplumsal yapının aynası olarak İstanbul'un nasıl bir yeknesaklık içerisine düştüğünü fark ettiği anda ise bu reddediş bir kentin içerisindeki sıradan Hasan'ın tepkisi olmaktan genişleyerek 'insan'ın 'dünya' üzerindeki ezeli trajedisine dönüşmüştür. Babil ile ilgili aşağıdaki alıntı bu durumu açımlayacak niteliklere sahiptir:

"Ve Yehova 'Bunların hepsi tek kavim' dedi. 'Konuştukları dil aynı, giriştikleri işi yarıda bırakacağa benzemiyorlar. Gelin de toprağa inelim, dillerini ayıralım şunların: birbirlerini anlayamaz olsunlar'. Ve ademoğulları kentlerini kuramadılar. Oraya Babil dendi. Babil, yani karışıklık."

Tevrat

Burada dillerin ayrılması ile insan topluluklarının kargaşa sürüklenmesi olayının dilin sağladığı ortak kültür anlayışına gönderme yaptığı düşüncesindeyiz. Kültürün taşıyıcısı ve geleceğe aktarıcısı olan dil, toplumun üyelerine ortak bir yaşama bakış, birlikte hareket etme niteliği kazandırır. Böyle bir ontolojik nitelikli parçalanma Hasan'ın yaşadıklarıyla

örtüşür. Bu nedenle Hasan, Babil'in müdavimleri gibi bir karmaşanın tam ortasındadır. Bu nedenle Babil'deki Hasan ölümünün hemen öncesinde İstanbul'u yapışkan ve pis algılar:

"Yüksekkaldırım'dan iniyoruz. Yerler yapışkan ve nemli. Ellerimiz ve suratlarımız, yapışkan ve nemli. Işıklar, ıslak ıslak parlıyorlar. Bir de sis. Hafifen bir türkünün kuyruğuna yapışıyoruz. Karaköy'de tramvay yolunu tamir ediyorlar. Karanlığın, rutubetin ortalık yerinde, bin mumluk bir ampul. Dükkan kepenklerinde, dev gibi adam gölgeleri. Gulyabani diyeceksin. Kılkuyruk bir bekçi. Tramvay hattı boyunca, Tophane'ye vuruyoruz."(SA, s.236)

Sokağın ortasında yatan Hasan'ın ölü *'gözleri, gömgök, yukarıya bak(arken)' 'yukarıdan, hep kepazelikler yağıyor.'*

Sokaktaki Adam adlı roman için mekan unsuru ile ilgili genel bir çıkarımda bulunmamız gerekirse başkişinin ben-çevre ilişkisinde görülen uzlaşmazlığın romanın tamamına sinmiş olduğunu; buna bağlı olarak da mekanın yutucu, labirent, kapalı ve dar özellikte biçimlendiğini söyleyebiliriz.

2.1.1.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Bir roman baştan sona *'yaşam ve yaşamla gelen her şeyin dahil olduğu kişisel bir yolculuğu yaşayan'*(Parla, 2001:144) ve bu süreç içerisinde '*değişen'* (Stevick, 2005:138) insanı anlatır. Olayların merkezinde yer alan ve 'başkişi' olarak adlandırılan bu insan tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılmasına hizmet eden işleve sahiptir.(Korkmaz, 1997:293) Bu ahlak anlayışı her ne kadar yazarın doğruları olarak tanımlansa da genel olarak yazar da evrensel doğruları başkişiye söyletme amacındadır.

Sokaktaki Adam'ın başkişisi fakülteyi yarıda bırakarak bir gemide kamarotluk yapmaya başlayan Hasan'dır. Henüz romanın başında –arkadaşı Yakup tarafından- soğukkanlı, tehlikeli zamanlarda bile bunu davranışlarıyla belli etmeyen birisi olarak tanımlanan başkişiyi gemi İstanbul limanına yaklaşırken *'makinanın dibine çökmüş, yakmış piposunu, kısmış gözlerini'*(SA, s.23) İstanbul'a bakarken buluruz. Hasan'ın yaşam karşısında parçalanmasını imleyen bu ibare başkişinin içinde bulunduğu büyük '*can sıkıntısı'* ile birleştirildiğinde roman boyunca Hasan'ın yaşayacağı değişim sürecinin nüvesi ortaya çıkmış olur.

Başkişinin büyük bir can sıkıntısı içinde olması varlıkla ve çevreyle ilişkiye geçmesi bakımından önemlidir. Çünkü Heidegger'e göre insanın varlıkla temasa geçmesini sağlayan aktlardan birisi *'can sıkıntısı'*dır.(Mengüşoğlu, 1992:149) Gemi İstanbul limanına

yanaştığında şehrin sokaklarında dolaşan Hasan, kulağına parça parça gelen konuşmalardan dolayı terler ve kendini bu şehre *'yabancı bir şarkının içindeki kişi'* kadar uzak hisseder:

"İnsan hayatından neden memnun olmaz? Sıkıntıları olur. Ekmek sıkıntısı, geçim sıkıntısı, şu veya bu. Adam sıkılır ve niye sıkıldığını bilir. Benim param var, karnım doyuyor, sorumsuz yaşıyorum. Hiçbir şey umurumda olmadığı için, sıkılacak şeyim yok; yine de, ölecekmişim gibi canım sıkılıyor. Hayat, yani günlük çekişmeler, budalaca gurur, sersemce gösteriş, ahmakça tevazu tamamen benim dışımda. Her şeye karşıdan bakıyor ve sıkıntıdan çatlıyorum. Bir şeyler yapmalıyım. Muhakkak!"(SA, s.31)

İnsanlar '*ezeli cümbüş*e' devam ederken nasıl bir tükeniş içerisinde olduklarının farkına varamazlar. Zaman içerisinde hiçbir şey değişmemiştir '*sinemaların önünde dolaşan şaşı orospudan başka, yalnız o görünmez'*. Kolektif bir bilinç içerisinde yaşayarak *'tek tip zihniyet'* (Le Bon, 1997:25) geliştiren bu topluluğun üyeleri kendilerini korumak için 'insan'ı şeyleştirmekten çekinmez. Hasan'ın polis tarafından yakalanma ihtimaline rağmen kürkleri Leon'a teslim etmek istemesinin ardında bu şeyleştirmeye tepki vardır. Olay örgüsünde gerilimin artmasına neden olan bu olay, aynı zamanda başkişinin toplumla yüzleşmesine de neden olmuştur. Bu yüzleşme sonrasında kendilik değerlerini sıralayamayan ama buna rağmen ilişkiye geçtiği varlıktan farklı olduğunu gören Hasan, '*dehşetli bir kötümserliğin esiri'*(Seçilmiş Hikayeler Söyleşi, 1953:34) olur. Çünkü artık o *'hiçliğin ortasında'*dır:

"Kaybolduğumu söylemiştim zaten. Ne istediğime gelince, diyor, onu açık olarak bilemiyorum belki(…) ne istemediğimi biliyorum, ama. Gayet iyi biliyorum: etrafında gördüğün, bütün bu kepazelikler. Değerli olan ne varsa çamurlamak, gösterişe itibar etmek, görmek. Ve daha, neler neler?"(SA, s.202)

Hasan'ın kaybolmuşluğu olay örgüsüne çocukluk zamanlarından kalma bir çağrışım olarak yansıyan *'Çiftçi çukurda kaldı/Peynir ortada kaldı'* oyunuyla metaforik bir anlatıma dönüştürülmüştür. Dünya çirkinliklerin yaşandığı, insanı tutsaklığa sürükleyen bir çukura benzetilir. Peynirin ortada kalması gibi Hasan da bu kocaman dünya çukurunda ortada kalmıştır. Bu nedenle başkişinin çevresindeki her şey silinip gitmeye başlamıştır. Zaman ve mekan kavramları öylesine belirsizleşir ki romanın sonunda Hasan'ın gerçekten fakültenin kantinine gittiğinden, Ayhan'la karşılaştığından ve Taksim Meydanı'nda dolaştığından emin olamayız.

Başkişinin yaşadığı sarsıntı ve parçalanma, suratının yarısını savaşta kaybetmiş Antonio adında bir arkadaşının ortaya çıkmasıyla simgesel bir görüntü seviyesi kazanmıştır. Antonio başkişinin ait olma, anlaşılma acısını İsa'nın acısından üstün tutar. Çünkü Hasan'ın '*sarsılan ben-dünya ilişkisini kurup eylemlerinin öznesi olabilmesi için'* (Özher, 2006:313)

değerler dünyasını oluşturması gerekir. *'Ne istediğini bilmeyen ama ne istemediğini bilen'* Hasan tinsel bir yolculuğun ilk aşamasındaki bir başkişi olarak henüz inanmakla inanmamak, Batılı olmakla milli kalmak gibi değerler arasındaki gerilimi yaşamaktadır.(Balcı, 2002:51) Bu nedenle onun yolculuğunun Zenciler Birbirine Benzemez romanının başkişisi Mehmet Ali ile gelişip Kurtlar Sofrası'nın Ümit'i ile asıl mecrasına yöneldiği düşüncesindeyiz.

Attila İlhan'ın *'saplantılar içerisinde'*(İlhan, 1974:19) kalmış bir aydın neslinin üyesi olarak gördüğü Hasan'ı tematik değerlerin savunucusu konumuna getiren şey, dünyada olmayı sorgulayarak bir eksiklik olduğunun farkına varmasıdır. Çünkü bilmenin gereğidir farkında olmak. Bu nedenle Hasan Hegel'in ifadesiyle *'eksik olandan daha eksiksiz olana doğru'*(Hegel, 2003:158) gelişme seyri gösteren tinsel bir yolculuğa çıkmış başkişi olarak evrensel doğrulara gönderme yapan tematik bir değerin savunucusudur.

Kart Karakterler

Olay örgüsündeki işlevi bakımından kart karakter, tematik doğruların karşısında yer almakla beraber başkişiyi de harekete geçirici bir özelliğe sahiptir. Dramatik aksiyonun sağlanması bakımından romanda güçlü bir kart karakterin bulunması çatışma unsurunu da güçlendirecektir.

Roman Türk aydınının *'ait olma-kendisi olma'* ile '*yabancılaşma'* temel çatışması üzerine kurulduğu için başkişi Hasan, her şeyin ve herkesin –bütün toplumun- karşısında yer alır. Bu sebeple kırk yaşındaki fahişe Meryem; üniversitede doktora yapan ve Hasan'ın eski sevgilisi Ayhan; kendi basit zevkleri ile mutlu yaşayan, futbolla zihnini uyutan korkak Yakup; kaçak kürk şebekesinin üyelerinden Nubar ve Leon; yaşamın bütün değerlerini para paydasında eşitleyen Triyandafilos Ahmet yani *'sokaktaki adam'* denilen "halk" (olay örgüsü içerisinde Hasan'ın dışında bulunan herkes) kart karakter kategorisinde yer alır:

"Ben bu halkın hepsiyim. Ben İstanbul'u taşıyorum: (…) Yeşil badem gözlü hazin bir orospunun, bin senelik günahlarını, kahrını, topunu tüfeğini. Aşk yatağa düştüğü anda, bütün kadınların fahişe, bütün fahişelerinse erkek olduğu, bence malumdur. Çünkü: Ben, aynı zamanda fahişeyim. Hayvanlıkta kimsenin benden aşağı olmadığı bir güruh ortasında, vesikalı olarak yaşıyor ve genelevlerin kapatılacağından dolayı yanıp yakılıyorum."(SA, s.170)

Toplum rutinleşmiş davranışlarıyla aynı şeyleri düşünüp aynı biçimde yaşamaktadır. Kendini koruyabilmek için insanı şeyleştirmekten çekinmeyen bu zihniyet, farklı roman karakterlerinde değişik yüzleriyle karşımıza çıkmaktadır. Leon, Şevket Nuri, Nubar ve Triyandifalos Ahmet gibi karakterler bu tekleşen ruhun yolsuzluklardan para kazanan; bütün

değerlerini ‘madde’ üzerine kurmuş yüzünü temsil eder. Leon’un sevgilisi genelev kadını Meryem her şeyi çok basite indirgediği için Hasan’ı anlamaktan uzaktır. O istediği kişiyle yatmak, istediğini giymek gibi karşı çıkışlarla hayatın yüzüne tükürdüğüne ve ondan intikam aldığına inanır. Yakup birkaç kadeh içtiğinde ya da 12 numaradaki sevgilisi Melahat’ı gördüğünde bütün dertlerini unutmakla kaygısızlığın rahatlığını yaşar. Hasan’a göre üyesi bulunduğu bütün bu insan topluluğunun *‘kesilmiş temizlenmiş hindiler, limonlar ve hıyarlar(la)’* arasında fark kalmamıştır. Kendisi ise ‘Mohikanların sonuncusu’ olarak hepsinin karşısında bir yerdedir.

Fon Karakterler

Bir romanda fon kişi, dramatik aksiyonu sağlayan asıl güçler olan başkişi ile kart karakterler arasındaki yapıyı işleten çarkların dişleri gibidir. Fon karakterler romandaki olayların yorumlanmasına yardım eder.(Stevick, 2005:173)

Yalın bir olay örgüsüne sahip olan Sokaktaki Adam’ın kişiler dünyası –tıpkı filmlerin görselliğini hissettirecek biçimde- kalabalık bir kart karakterler topluluğuna sahiptir. Fon karakterler arasında Seyfi Kaptan, Şevket Kaptan, Yağcı Adil, ambar katibi Rıza, çarkçılar, tayfalar, telsizci Selim, Sürmeli Hıfzı, Katip Muavini Selim, aşçı, İlyas, doktor, Alan profesör ve sevgilisi, gemiyi arayan gümrükçüler, dört Türk yolcu, *‘ne olduğu belirsiz sıkıntılı adam’*, meyhaneci Apostolaki, meyhanede içen memurlar, fotoğrafçılar, bademci, *‘sönük gözlü ayyaş’*, genelevin kapısındaki kadın, Melahat ve diğer kadınlar, tramvaydaki yolcular, Nubar’ın dükkan komşuları tarakçı ve kolonyacı, okula giden çocuklar, mağaza kapısındaki ihtiyar, gözlüklü kadın, muhallebicideki renksiz insanlar, muhallebicideki subay, subayın yanına gelen ablak yüzlü kadın, kolsuz dilenci, milli piyangocu, Yakup’un yanında meyhaneye gelen sarhoş tornacı Muhlis, ithalat yolsuzluğu yapan is adamlarından Şevket Nuri, garsonlar, sokaktaki vatandaş, Meryem’in evinde çalışan aynı zamanda da seviştiği kız Hrisula, sokakta keman çalan adam, tezgahta marul satan adam, Hasan’ın fakültedeki öğrencilik yıllarından tanıdığı Selami, kahvede Yakup’un yanında oturan ihtiyar, Hasan yaralandığında yanına gelen ve tanık gösterdiği bekçi, eski günlerden kalma şarkılı kahvenin sahibi, Hasan’a telefonu getiren şef garson kılıklı herif, Ayhan, Ayhan’a aşık delikanlı Orhan, lades kemiğine benzeyen kız, kelebek kravatlı oğlan, Ayhan’ın konyak almaya gönderdiği Ayşe, Ayhan’ın arkadaşları Nuriye ve Nurten, deniz kıyısındaki kahvede şarkı söyleyen kız, Yakup’un kavgayı anlattığı komiser, Hasan’ın ölümüne neden olan kavganın faileri iki üç kopuk. Fon karakterler romana hareket unsuru kazandırmakla beraber okuyucunun zihninde bir sokak

kalabalığı imajı yaratmıştır. Böylece okuyucunun olayları gerçeğe daha yakın bir biçimde algılamasına yardım edilmiştir.

2.1.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir romanda bakış açısı yazarın olayları kim tarafından görüp anlatacağını belirleyen bir yapı unsurudur.(Aktaş, 1991:84) Sokaktaki Adam romanı anlatıcının olayları *'görme tarzı'* bakımından Türk romanı içerisinde bir yeniliğin denendiği romanlardan birisidir. Multiperspektiv bir bakış açısının kullanıdığı roman, değişik kesimlere ait farklı insanlar tarafından anlatılmıştır.(Çelik, 2002:83) Bu anlatım tarzı, olaya farklı kişilerin görme tarzını eklemiştir. Örneğin roman yazar tarafından 22 bölüme ayrılmış olup bu bölümler şu kişiler tarafından anlatılmıştır:

YAKUP: 1., 4., 11., 16. ve 22. bölümler olmak üzere toplam 5 bölümün anlatıcısı;

HASAN: 2., 5., 8., 12., 15., 18. ve 21. bölümler olmak üzere toplam 7 bölümün anlatıcısı;

SOKAKTAKİ ADAM: 3., 6., 9., 13., 17. ve 20. bölümler olmak üzere toplam 6 bölümün anlatıcısı;

TRİYANDİFALOS AHMET: 7. bölüm olmak üzere 1 bölümün anlatıcısı;

MERYEM: 10. bölüm olmak üzere 1 bölümün anlatıcısı;

LEON ANDREA: 14. bölüm olmak üzere 1 bölümün anlatıcısı;

AYHAN: 19. bölüm olmak üzere 1 bölümün anlatıcısı.

KORA şemasını göz önünde bulundurduğumuzda anlatıcıların bakış açısının romana iki farklı değer kategorisini karşılaştırma fırsatı verdiğini görürüz: Başkişi Hasan, onun hayata bakışı, değer yargıları ve Hasan'ın dışında bulunan herkesin (onun dışında olan herkes aynı zamanda karşısında yer alır) hayata bakışı ve değer yargıları. Örneğin sokaktaki adamdan birisi olan Yakup, kaçak kürklerle İstanbul limanına yaklaştıkları vakit polis tarafından yakalanmaktan çok korkar. Oysa bu sırada Hasan, sakinliğinden hiçbir şey kaybetmeden rakı ve kavunu düşünür:

"-Hasan, dedim, bana bak, gözünü seveyim, bir tane yeter! Ne olur! Ha, olmaz mı? dedim.

Hayır! Nuh dedi bir kere. Şimdi yakalanırsak, yok mu ya, hapı tam yuttuk. Ben ağzı düzensiz bir adamım, arasıra kafam kızar: 'Allah belasını versin' derim…Hiç kodese düşmedim…Hasan?(...) Nereye kayboldu bu adam yahu? Adam değil, taş mübarek. (…)

Seninkini nerede buldum dersin? Üst güvertede. Makinenin dibine çökmüş, yakmış piposunu, kısmış gözlerini, İstanbul'a bakıyor. (…)

-İstanbul'da, dedi. Kavun vardır daha, öyle mi Yakup?"(SA, s.22-23)

Hasan'ın bu kaybolmuşluğu karşısında hapse girmekten çok korktuğu halde kaçak kürk olayına karışan Yakup, kaygısızlığın ve bilinç körlüğünün yarattığı bir rahatlıkla şehre gelir gelmez 12 numaradaki sevgilisi Melahat'e koşar. Yakup büfeci, biletçi, fahişe, ev hanımı, öğrenci, siyasetçi vs'den oluşan sokaktaki adamın bir yönüne tutulmuş mercek gibidir. Meryem, Triyandifalos Ahmet, Leon ve Nubar'la ilgili olay örgüsünde yer alan eylemler de sokaktaki adamın diğer yüzlerini ortaya koyar. 'Sokaktaki Adam'ın bakış açısından anlatılan bölümler de bu kolektif zihniyeti yansıtır. Örneğin spora ilgi duymak onun tutkularından birsidir:

"Şimdi büfeci bir çocuk gelir, camlı bir kahvenin camlarından bakar. Kasketi kaşlarına yıkılmıştır. Yüzünde on bir çeşit kir sayarsınız. O, işini gücünü bir yana koymuş, gözlerini, herhangi bir gazeteden yarım buçuk görünen, bir spor haberine kaptırmıştır. Gazetelerde her gün spor haberi çıkar(…) Ekmek parası peşinde olmadığımız zaman, yarımızdan çoğumuz, neden stadyumlara taşınır sanki?(…) Ayvansaray'da, tarihi bir maç akşamı taze çimentoya çizilmiş 'G.S.:2-F.B.:1' yazısı hala bozulmadı(…)"(SA, s.88)

Halkın spora bunca düşkünlüğünü toplumun kolektif ruhunu canlı ve diri tutmaya yardım eden bir eylem olarak düşünebiliriz. Çünkü sporda eski zamanların ritüellerinden gelen törensel bir yanın bulunduğu öne sürülür.(Giddens-Pierson, 2001:12)

Halkın başka bir özelliği de tehlike anında kendini kurtarabilmek için başkasını kullanmaktan sakınmamasıdır. Paraya, ünvana ve itibara düşkünlüğün beraberinde bencilliği getirmesi de olağan bir sonuç olarak görülmeli. Hasan'ın bakış açısından bu, *'maşa olarak görülmek'* biçiminde algılanmıştır. Hasan bu düşünceye karşı olduğu için kürkleri Leon'a teslim etmekte ısrar eder. Çünkü Leon, polis tarafından gözetlendiğini anladığı anda diğerlerini ortada bırakmaktan sakınmamıştır.

Romanda bu anlatım tarzının dışında söylenmesi gereken başka bir özellik, Hasan'ın yabancılaşma duygusu arttıkça kullanılan iç monologların artmasıdır. Bir roman kişisinden Hasan'ın parçalanmış benliğinin simgesi durumuna dönüşen Antonio ile yapılan konuşmalar aslında onun kendi kendine yaptığı konuşmalardır:

"Sizin hiç her şeyinizi bir belkiye bağladığınız olmamış mıdır? Hele bazı hallerde, insan bunu yapmak için, hayvancasına arzu duymaz mı? Bilir ki bundan sonrası, bundan evvelsine nazaran, birkaç kat daha çekilmez olacaktır. ..Beni burada alıkoyan, bu inanış mı? Orasını şeytan bilir? Belki bir kere daha kaybetmek istiyorum. Bu bana acı verecek. Doğru. Zaten kahrolmuşum. Doğru. Ama, iki kere ikinin dört ettiğini, bir kere daha kanıtlamak isteyene, kim ne diyebilir?

-Ben, diyor Antonio, ekmeğini şaraba batırıyor: -Ben, diyor.

-Sen soldato, diyorum, bu dünyadan sayılmazsın artık.

-Buna rağmen ben, diyor, dünya aynı zamanda ölülerindir. Ve bir tek gözüyle, kırık bir bebek gibi, gülümsüyor: -İyi geceler bandito!" (SA, s.178)

Yukarıdaki alıntı başkişinin düşle gerçeği karıştırdığı bölümlerin birinden alınmıştır ki buradaki diyaloglar, Hasan'ın iç dünyasında yaşanmaktadır.

Attila İlhan romanın anlatım özellikleriyle ilgili olarak şunları söylemiştir:

"Sokaktaki Adam'da hareket öğesini, psikolojik öğeyi, romantik öğeyi tıpkı senaryoda olduğu gibi dengeli olarak kullanmaya çalıştım ve gerekli ördüğüm yerlerde hareketi planlara ayırdım(…) Bu yönden baktınız mı, Sokaktaki Adam cinematografique bir romandır. İçleme iyice sindirilmiş, söylev ya da monolog olarak değil, hareket ve eylem olarak deyimlenmiştir."(İlhan-a, 2003:10)

Romanın tamamı göz önünde bulundurulduğunda psikolojik unsurların anlatımı ile kişilerin mekan içerisindeki yer değiştirmelerinin birlikte verilmiş olmasının okuyucuyu romanın içine çektiği görülmüştür.

2.1.1.8. Tematik Kurgu

Sokaktaki Adam, başkişi Hasan'ın kişiliğinde Türk toplumunun önemli bir sorununu tespit etmiştir. Kurtuluş Savaşı sonrasında yeni kurulan Cumhuriyet'in çağdaş bir devlet olma yolunda attığı adımlardan birisi Batılı bir eğitim sistemiyle topluma yön verecek bir aydınlar sınıfının yetiştirilmesidir. Ancak bu kişiler, Türk aydınının ortalama iki yüz yıllık hatasını kısmen de olsa tekrarlama talihsizliğini yaşamışlardır. Bu sebeple temanın *'varoluşsal bir sorgulama'*(Kundera, 2005:99) olduğunu göz önünde bulundurarak romanın temelde hangi kavramlar üzerine oturtulduğunu belirlemek, Attila İlhan'ın bu romanla neyi sorguladığını, '*tematik değerler'*i (Korkmaz, 2002:271) arasında nelere yer verdiğini daha iyi ortaya koyacaktır.

Dramatik aksiyona yön veren çatışmayı oluşturan değerleri KORA şeması biçiminde şöyle gösterebiliriz.

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	başkişi (Hasan)	Leon Nubar Triyandafilos Ahmet Yakup Meryem Ayhan **Sokaktaki Adam(toplum/halk)**
KAVRAMLAR	ait olma kendisi olma/ben arayış inanma ihtiyacı sevgi ölüm	yabancılaşma maddi değerlere bağlılık toplumsal çözülme bürokratik çürüme yalnızlık zaman
SİMGELER	Antonio Rose-Marie'nın şarkısı rüzgar pipo ayna İsa Mohikanlar	Babil çocuk oyunundaki şarkı kürkler

Tablo-3: Sokaktaki Adam romanında topluma yabancılaşmış aydının değerler sınıflaması.

2.1.1.8.1.Yabancılaşma

Yabancılaşma, sanayileşerek kalabalıklaşan kent yaşamında insanı belki en derinden etkisi altına alan duygudur. Bu duygunun temelinde bir kültür ve benlik karmaşasının yattığı söylenebilir. Philip Smith'in insanın edindiği bilgi, inanç, sanat, yasalar, ahlak ve geleneklerden oluşan karmaşık bir bütün olarak *'insan eylemini biçimlendirme yolları ile ilgili'*(Smith, 2005:15) gördüğü kültür kavramı günlük yaşamın içerisine sinerek toplumu bir arada tutacak ortak bir bellek yaratır. Ortak dil, inanç ve geleneklerle zaman içerisinde bir yer edinen kişilerin oluşturduğu toplum varoluşsal farkındalığın getirdiği sağlıklı ilişkiler kurmak surketiyle de gelişir.

Kişiler sosyalleşme sürecini yaşarken kültürel belleği oluşturan unsurları öğrenmede birtakım aksaklıklar, kopmalar ya da kırılmalarla karşı karşıya kalabilirler. İşte yabancılaşma bu şartlara maruz kalan insanın ben-çevre ilişkisi üzerinde ortaya çıkan bir olgudur. Öznenin düşüncelerinin bir başkasının istemli eylemi doğrultusunda farkına varmadan değişmesi hali olarak tanımlanabilecek yabancılaşma sürecinde kitle iletişim araçlarının(Amati-sas, 2002:306) etkisi büyüktür. Medyanın, teknolojinin, insani ilişkilerdeki metalaşmanın da etkisiyle ortaya çıkan bu durum, benliği inaç, dil, gelenek ve ritüellerin zengin koruyucu ve besleyici kalkanından mahrum bırakmakla kişide ontolojik güvensizliğin yaratacağı bir *'içe çökme'* (Laing, 1993:45), donuklaşma durumu ortaya çıkacaktır. Bunun sonucunda toplumla uyum sorunu yaşayacak olan insan topluma uzaklaşacak, derin bir yalnızlık duygusu içerisine girecektir.

Türk toplumunun 18. yüzyıldan itibaren Batı karşısında askeri, siyasi ve ekonomik alanda gerilediğini fark edişiyle başlayan Batılılaşma çabası sürekli bir yanlış anlaşılma sonucunda toplumu Doğu ve Batı, eski ve yeni, alaturka ve alafranga gibi bir *ikici (dualiste) görüşün* içine sokmuştur. (Ülken, 1979:46) Kurtuluş Savaşı ile sona erdiği düşünülen bu ikici görüş, Cumhuriyet'in ilk yetişen aydın kuşağında da kendini göstermiştir. Shils'e göre *'yüksek bir kültür yaratmak ve bunu yaymak, milli ve milli sınıfları aşan modeller oluşturmak, ortak kültürler geliştirmek, sosyal değişmeleri etkilemek, siyasi roller oynamak'*(Balcı, 2002:17) gibi işlevler yüklenmiş olan *'yaratıcı azınlık'* denilen aydınlar, devleti geliştirme ve milleti geleceğe taşıma gücüne sahiptir. Ancak aşağı yukarı iki yüz yıllık çağdaşlaşma tarihinde Batı'yla doğrudan yüzyüze gelen aydının içine düştüğü karmaşayı eleştiren Attila İlhan bununla ilgili olarak şunu söyler:

"Batıcılık numarası adı altında orta sınıflar, ulusun asıl hayatını küçümser, böylelikle yoksul sınıflardan kopar, onları kendi haline bırakır. Özellikle aydınları,

devrimcilik adına yoksul sınıflara yabancılaştırmak, her türlü devrimi daha başlangıçta olanaksız kılar."(İlhan, 2002:155)

Devletin ve milletin gelişme motoriğini oluşturan aydının karakteristik özelliğinin ilga edilmiş olması Sokaktaki Adam romanının en önemli sorunsalını oluşturur.

Açık denizlere sefer yapan bir gemide kamarot olarak karşımıza çıkan başkişi Hasan, *'sıkıntıyla gerinen şehre'* bakar ve gemi limana vardığında İstanbul, bütün devasa varlığıyla ötekilerin dünyası olarak Hasan'ı içine çeker. Başkişinin kulağına çarpan yarım yamalak sesler, etrafa yayılan *'berbat piyasa türkü'*leri, pencerelerde rastladığı insanlar onun varlık alanını parçalamak için birer tehtid unsuruna dönüşür. *'Kararmış, is bağlamış binaların üzerinde, çikef bir gökyüzü, oraya buraya bulaş(ırken)'* şehri *'yadırgadığını'* anlayan Hasan, apartmanları mezar taşlarına dönüşmüş bir şehrin ortasında kaybolur. Gürül gürül akan bu dünyaya benliğini '*batmış'* (Gasset, 1995:38) hisseden Hasan, kendini *'yabancı bir şarıkının içindeki bir kişi kadar anlaşılmaz ve yabancı'* bulur. Artık O, yapayalnızdır.

Başkişinin ötekilerle uzlaşmazlığı derinleştikçe yalnızlığı da büyür ki Hasan'ın parçalanmış benliğinin simgesi olduğunu düşündüğümüz Antonio'nun ortaya çıkmasından itibaren bu kimsesizlik duygusu zaman ve mekan unsurlarının silinmesine neden olmuştur. *'Mohikanların sonuncusu'* olduğunu söyleyen Hasan, kendini gökteki yıldızlar kadar kalabalığın ortasında ama tek başına hisseder. Romanda '*Babil'* ile simgesel bir anlatıma dönüşen yabancılaşma olgusu, Hasan'dan dünyaya bırakılmış trajik yazgılı insanın *'ben'*ine, İstanbul'dan bütün bir yeryüzü anlamında *'dünya'*ya doğru bir genişleme göstermiştir. Böylesine derin bir hiçleşme duygusunda boğulmuş Hasan'ın romanın sonunda bir sokak kavgasında öldürülmesi olağan bir son olmuştur.

2.1.1.8.2. Aidiyet Sorunu

Ait olmak, bir şeyle aranda fiziksel beraberliğin ötesinde bir ilişki kurmaktır. İnsan dünyaya *'bırakıl'*dığından itibaren bedeni üzerinden şeylerle eytişimsel bir ilişki içerisindedir. Yaşadığı değişim ve gelişim süreci sonucunda insanın ulaşmayı beklediği şey, bir değerler dizgesi oluşturup yeryüzünde kendisini tinsel bir varlık olarak kurmaktır. Bunu gerçekleştiren insan tamam olmanın huzurunu yaşarken başarısız olanlar ise kendilerini ikili bir sarmalın içerisinde bulacaklardır.

Romanın başından itibaren başkişi Hasan'ı dehşet bir can sıkıntısına gömülmüş olarak buluruz. Attila İlhan'ın Cumhuriyet döneminin ilk aydın neslini temsil ettiğini söylediği Hasan'ın nereye ait olduğunu bilememenin ızdırabıdır bu. Öğrenci olduğu, belki çocukluğunu yaşadığı bu şehir, ona düşsel zamanların sıcaklığından gelen bir güvende olma

duygusu hissettirmez. Sokakta karşılaştığı satıcıları ve caddelerde dolaşan insanları yadırgadığı gibi bu şehrin binaları bile beton yığınından ibarettir. Hasan'ın kendini bir yere ve/veya bir şeye bağlanma, bir şey tarafından sahiplenilme duygusunu simgesel anlamda Rose-Marie'nin söylediği şarkılarda bulmak mümkün. Bu şarkılar Hasan'ın benliğine çağrı niteliği taşırken onu bir arayışın öznesi konumuna da getirir. Hatta başkişinin roman boyunca sürdürdüğü yolculuğu bir 'arayış' olarak değerlendirebiliriz. Hasan'ın aradığı şey, bütün anlamsızlıkları ilga edecek bir 'değer'dir.

Arayış sürecinin duraklarından ilkinde içki ve cinsel edim gelir. İstanbul'a adımını atar atmaz Hasan ve Yakup'u bir genelevin kapısında buluruz. Ne oradaki kadınlar ne de hayat kadını Meryem başkişiyi saracak sıcaklığı yaratabilir. Çünkü duygusal bir paylaşımı olmadığı sürece Hasan'ın kiminle yattığının bir anlamı olmayacaktır.

Aidiyet sorunsalı kapsamında değerlendirebileceğimiz başka bir kavram toplumsal çözülme ve bürokratik çürümedir. Gerçekte toplumu yönlendirmesi gereken aydın sınıfını yetiştiren üniversiteler taklitçiliğin yuvası olmuştur:

"Fakültede, nasıl birtakım insanlar buluyorum? Büyük bir sarhoşluk sabahında, bir gemici otelinde bulamayacağım cins insanlar: Yardımsevenler Derneği üyesine benzer, gözlüklü, kısacık koylu, kötü taklitleri(…) Bir fakülte içinde bilim okunan, yani her şeye kulp takılan ir yerdir; bir fakülte insanları, senin benim her zaman konuştuğumuz şeyleri, kulplu konuşur ve bundan hoşlanırlar. Sudaki manda hazzı. Hele edebiyat fakülteleri, edebiyatın herhalde her zaman en az on mil uzağında dolaşır; tıklım tıklım, bu işin amatörü ile doludur. Aslında her şeyin amatörü, insana sıkıntı verir, edebiyatınki, bir de tüy diker. Hele, fakülteli olursa!.. Çünkü: Hiçbir şeyi beğenmemek, ya da her şeye hayran olmak küstahlığını yapmaya, kendinde hak görür(…) Bir fakültenin geveze halkı, adamı büsbütün bunaltır."(SA, s.175)

Özgün fikirler üretemeyen, kuram geliştiremeyen bu kurumlar aslında Hasan'ın dahil olduğu sınıfa aittir. Başkişinin sınıfıyla çelişkiye düşmesinin temelinde 'onlar gibi olmamak' düşüncesi yatar. O, taklitçiliğe düştüğü için Türk aydın sınıfını; ithalat yolsuzluklarına, savaş dolayısıyla fahiş fiyat artışlarına göz yumduğu içinse bürokrasiyi karşısına alır. Böyle bir reddediş içerisinde olmak onu içeri-dışarı diyalektiğine iter. Bir evin içinde olmak, ait olduğu sınıfı benimsemek, yolsuzlukların karşısında olmak 'içeri'de olmaktır ki insan o zaman huzurlu olabilir; anıların ürettiği huzurlu düşselliklerden uzak sokaklar ise 'dışarı'da olmaktır. Olaylar geliştikçe eve, İstanbul'a sığamayan başkişi nihayetinde ölümün 'içeri'sinde olmayı isteyecektir.

Hayalleri ve yüreği boşalmış Hasan'ın inanma ihtiyacı içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. *'Allah bize acımıyor.'*(SA, s.53), *'Allah da bizim işlerimize karışmıyor*

artık.'(SA, s.235) cümleleriyle de örtüştüğü gibi bu kavram Allah'ın kendisine acımaması üzerine temellendirilirken inanmaya duyulan ihtiyaç daha çok ironik biçimde işlenmiştir. Halkın içinden çıkamadığı, gücünü aşan veya kavrayamadığı şeylere *'kaderin tecellisi'* demesi gibi bağnazlığa dönüşen inanç kavramı toplumsal çözülme olgusu içerisinde değerlendirilirken kutsal bir şeye bağlanmamanın da dışarılık değerleri arasında tutulduğunu belirtmek isteriz.

2.1.1.8.3. Aşk ve Sevgi

Yabancılaşma olgusunu sağaltıcı güç olarak tematik değerler arasında yer alan aşk teması, kişiyi toplumsal realitenin dışına çıkarırken aynı zamanda onu tinsel bir varlığa dönüştürecek güce sahip, insanoğlunun tanıdığı en eski duygulardan birisidir.

Sokaktaki Adam'da olaylar ilerledikçe başkişi üyesi olduğu milletin ve toplumsal sınıfın organik bir parçası olmadığını görünce İstanbul'da kaybolduğunu hisseder. Hasan'ın 'dışarıda'lık duygusu arttıkça kentle başlayan yalıtımın dünya ve zaman olarak genişlediği görülür. Böyle bir yitik kahramana dönüşen Hasan, yalıtıklığını ortadan kaldırmak için sen'le *'ikilibirlik'*(Uygur,1998:193) kurmaya çalışır. Olaylar düzlemine Hasan'ın Meryem'le yaşadığı ilişki olarak yansıyan bu hayata tutunma çabası da boş çıkacaktır. Çünkü Meryem'in hayatı cahilce kabullenişi Hasan'ı anlamasına yetmeyecektir. Bu kez Hasan, üniversiteden eski sevgilisi Ayhan'ı bularak aşkın kutsadığı bir ruhla yaşamı kucaklamak ister. Ancak unvan-ev-sinema ve arkadaş toplantılarından ibaret gördüğü hayat anlayışı ile büyük bir körleşme içerisinde bulunan Ayhan, bunların Hasan için ne kadar anlamsız olduğunun farkına varamaz:

"(Ayhan) -…Neden herkes gibi bizim de bir mutluluğumuz olmasın, kendimize göre bir mutluluğumuz?

(Hasan) Uykuda gibi: -Bir ev, bir kadın, bir çocuk, diyor.

-Evet, dedim, bir ev, bir kadın, bir çocuk. Biraz fedakarlık edebilirsek kendimizden. Neden olmasın?

(Hasan) –Ayhan, dedi, fedakarlığın sonu gelmez. Zaten kimse fedakarlık etmez. … Sen benden ne isteyeceksin? Diploma. İtibar. Kazanç. Konser. İrili ufaklı ukalalıklar.

'Yarabbi' diye düşünüyorum: 'Bunlar o kadar tabii şeyler ki…"(SA, s.200-201)

Ayhan'ı sevmeyi ötekileşmeden sıyrılıp '*eyleme geçme'*(Gasset, 1995:38) ve hayata tutunma refleksi olarak gören Hasan'ı Ayhan'ın anlayabilmesi mümkün değildir. Çünkü onlar sahilin farklı iki yakasındaki insanlardır artık:

"*Ayhan'dan, bir an içinde, sandalla bir kıyıdan ağır ağır uzaklaşır gibi uzaklaştığımı, açılmaya başladığımı, fark ediyorum. Bu uyuşturulmuş bir organın kesilmesine benziyor. Acıması lazım.(…) Acımıyor halbuki."*(SA, s.218)

Hasan'ın aradığı ben ve sen'den oluşan, içtenlikli bir ilişkidir. Bu ilişkide mecburiyetlere yer yoktur. Ancak böylesine sağaltıcı, dirimsel enerjiyi içinde taşıyacak aşkın nesnesi Ayhan değildir. Ayhan, hiçbir zaman diğer yakasıyla yan yana olamayacak *'karşı kıyı'* gibidir. Olay örgüsünde tematik değer olarak yer alan aşk/sevgi duygusunun roman bittiğinde başkişi Hasan tarafından yaşanamamış olduğunu belirtmek isteriz.

2.1.1.8.3. Son Sığınak: Ölüm

Fiziksel hayatın sona erişi olarak düşünüldüğünde ölüm insanın dünyada varlık kazanmasını sağlayan bedenini kaybetmesidir. Ancak bu kayıp aynı zamanda insanın *'kendini gerçekleştirme çabası'* olarak tanımlanabilecek yaratıcı nüveyle *'bırakıldığı'* yeryüzünden çekilmesi anlamına gelir. Dünya ne her zaman mutlu olunan ne de sürekli acı çekilen yerdir. Dünya insanın ölümlü hevesleriyle yeşerttiği umutlarının soylu mekanı olarak bu trajik yazgılı varlığa 'burada'lık imkanı sağladığı için vazgeçilmezdir. Bu nedenle ölüm insanı çaresiz bırakır. Ancak bu söylediklerimiz ölüm, ötelenen bir değer olarak karışımıza çıktığında geçerlidir. Kimi zamanlarda ise insan rutinleşen yaşam karşısında girdiği şiddetli tükenişe karşı ölümü sığınılabilecek bir gerçeklik olarak kabul eder. O zaman ölüm bilinçli bir seçime dönüşür.

Başkişi romanın başından sonuna doğru gittikçe artan bir *'hiçleşme serüveni'*nin içerisinde yer alır. Yaşadığı değişim süreci içerisinde kendilik değerlerini oluşturamayan Hasan, bu kez son sığınak olarak ölümü görür. Çünkü olaylar ilerledikçe anlatılanların gerçekten yaşandığından emin olamayız ki bu insanı diğer varlıklardan ayırdığını söyleyebileceğimiz tarihselliğin silinmesidir. Zaman ve mekan kavramını yitiren başkişi boşlukta sallanmaktan kurtulmanın yolunu ölümde bulur. Çünkü Babil'e dönüşen bu dünyada yaşamakla milyonlarca ceset arasında yaşamak aynı şeydir:

"(Antonio) –İsa da acı çekti. Acıların en ilahisi hem de. Biz dünya acısı çektik. …içimizde inanç kalmadı, ne İsa'ya, ne başkasına!..

-Sana bir şey söyleyeyim mi? diyor, apaçık bir şey: Bu harbden kimse sağ dönmedi. Onlar canlarını kaybettiler, ama ruhları sağ, aramızda dolaşıyor, yaşıyorlar. Ya biz? Bin beteri; biz ruhlarımızı kaybettik. Milyonlarca ceset."(SA, s.174)

İnsanın bu dünyada kalarak hiçleştiğini görmesi ölümün getireceği yokluktan daha az acı verir kendisine. Çünkü ruhunu yitirmeden ölenler, sevdikleri insanların anılarında

yaşamaya devam edecekken benliğini yitirmiş olanların sefih bir hayatı sürdürmesi onları yürüyen cesetlere dönüştürecektir. Tüm bu gerekçelerle diyebiliriz ki Hasan için ölüm ötelenen bir değer değil, huzuru getireceği düşünülen son sığınaktır.

2.1.2. Zenciler Birbirine Benzemez

2.1.2.1.Romanın Kimliği

Roman içinde yetiştiği topluma karşı derin bir aidiyet sorunu yaşayan, kendilik değerlerini sorgulayarak yeniden doğmayı amaçlayan başkişi Mehmet Ali'nin Paris'te geçirdiği –aşağı yukarı- bir buçuk aylık süreden kesitler anlatır. Olaylar düzleminde başkişinin kaldığı otelde tanıştığı üç beş kişiyle arasında geçenleri ve Paris'te daha uzun süre kalabilmek için çözüm araşlarını anlatan roman, reel düzlemde yaşanan olaylar bakımından yalın; ancak irreel düzlemde anlatılanlar göz önünde bulundurulduğunda düşle gerçeğin karıştığı oldukça girift bir eserdir.

Attila İlhan'ın romanı 1951-1952 yıllarında Paris'in ünlü kahvelerinde yazmaya başladığı ve İstanbul'da devam ettiği düşünülünce ilk kez 1957 yılında Dost Yayınları (Ankara) arasında yayınlanmış olması oldukça uzun bir yayınlanma serüvenine işaret eder.

Romanın son basımı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında 2003 yılında yapılmıştır.

2.1.2.2. İsimden İçeriğe

Cumhuriyet sonrasında yetişen Türk aydınının çağı yakalamak adına milli kültürden uzaklaşmasıyla doğan ötekileşme sorunsalını *'şüphe etme'* ve *'soru sorma'* bağlamında irdeleyen romanda zenci sözcüğünün 'toplum' kavramını imleyecek biçimde kullanıldığını söyleyebiliriz. Nasıl ki uzaktan bakıldığında bütün zencilerin birbirine benzediği düşünülürse topluluğu oluşturan bütün bireylerin de birbirinin yansıması olduğu zannedilir. Oysa ben bilinci gelişen insanın ötekilerden farklı değer yargıları, beklentileri, tereddütleri, umutları ve umutsuzlukları olabilir ve olmalıdır da. Bir topluluğun üyesi olmak kişiye ötekilerle ortak hareket etme ruhu kazandırırken aynı zamanda da ona ötekiler gibi olmadığını idrak etme

olanağı sağlar. Bu bağlamda diyebiliriz ki romanın adı, toplumu oluşturan ötekilerin gerçekte ayrı ayrı birer 'ben' oluşunun farkındalığını imler.

2.1.2.3. Olay Örgüsü

Yazar tarafından 20 bölüme ayrılan romanın olay birimlerini aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Başkişi Mehmet Ali'nin Hotel de l'Europe adında bir otele yerleşmesi,

-Başkişinin otelin lobisinde oturan Mösyö Çang ile tanışması,

-Otelin lobisinde başkişi, Yankoviç ve Mösyö Çang'ın oturup komünizm ve nihilizm gibi bazı kavramlar üzerine tartışmaları,

Birinci bölümde hatırlama nitelikli Mehmet Ali'nin trenle Paris'e gelişi, geride bıraktığı sevgilisi Sabiha ve arkadaşları (Ecvet, Lale, Mustafa) anlatılır.

İKİNCİ BÖLÜM

-Başkişinin üç yıl önce Paris'e gelen Türk aydın sınıfından Süreyya ile tanışması,

-Mehmet Ali ve Süreyya'nın dışarı çıkıp yemek yemeleri ve Mehmet Ali'nin otele dönmesi,

-Mehmet Ali ve Yankoviç'in birlikte dışarı çıkmaları,

-Başkişinin bir kahvede Marie-Te ile tanışması,

-Mehmet Ali ve Marie-Te'nin birlikte zaman geçirmeleri,

-Otele dönen başkişinin Süreyya'nın oda bulduğuna dair notuyla karşılaşması,

-Mehmet Ali ve Heinreich Amca'nın tereddütler ve savaş hakkında konuşmaları,

-Başkişi ile Süreyya'nın buluşması (Süreyya ucuz fiyata bir oda bulduğunu söylemiştir),

-Başkişinin Hernandez'le konuşmasında Süreyya'nın kendisini aldattığını anlaması, (Bulunan odanın öğrencilere zaten çok az bir parayla kiraya verildiği ortaya çıkar.)

-Mehmet Ali'nin iş bulma kararı alması (Hernandez'le birlikte Afrika'ya mektup yazarlar.),

-Mehmet Ali'nin Yankoviç'le birlikte Prefecture'e gidip vize süresini 3 ay uzatmaları,

-Mehmet Ali'nin Hilde ve arkadaşı Kozlowska'yla birlikte bir kahveye gitmeleri ve otele dönmeleri,

-Başkişinin otele gelen Süreyya'yı kovması,

-Mehmet Ali, Hernandez ve Sevilla'nın Yvonne adında bir kızın odasına gitmeleri,

-St-Michel köprüsünün altında iki adamın başkişiye Yankoviç'le ilgili soru sormaları ve Mehmet Ali'yi dövmeleri,

-Yankoviç'in ortadan kaybolması ve bir hafta sonra otel koridorunda boğazı kesilmiş olarak bulunması,

-Polisin cinayet hakkında soruşturma başlatması,

-Polislerden ayrılan başkişinin bir kahvede Marie-Te ile karşılaşması ve birlikte olmaları,

-Sokakta Hernandez'le karşılaşan Mehmet Ali'nin kağıt toplama işine başlama kararı alması,

-Başkişinin bir kahvede Nevzat ve İlhan'la tanışması, arkadaş olmaları,

-Mehmet Ali'nin Nevzat'ın odasına gidip ona Hilde'ye duyduğu aşkı anlatması,

-Başkişinin otelde Hilde'yle karşılaşması ancak hiçbir şey konuşamaması,

-Mehmet Ali'nin Paris bulvar ve sokaklarında dolaşması,

-Mehmet Ali'nin kağıt toplama işi için buluşmak istemesi,

-Mehmet Ali, Sevilla ve Hernandez'in bir kahvede buluşmaları (Hernandez'le birlikte Yvonne adında bir kız da gelmiştir.), başka bir kahvede ise kimlikteki fotoğrafı değiştirmeleri,

-Sevilla ve Mehmet Ali'nin bir kahvede karşılaşması, oraya gelen Hernandez'in Afrika'dan iş bulma mektubuna cevap geldiğini söylemesi,

-Mehmet Ali ve Sevilla'nın Sevilla'nın kaldığı odaya gitmeleri ve sevişmeleri,

İkinci bölümde başkişinin tereddütleri arttıkça irreel anlatımların gittikçe arması dikkat çeker. Mehmet Ali Hilde'yle yalnızca birkaç kez konuşmasına rağmen belleğinde onu sevdiğini söylerken birlikte Türkiye'ye gelmeyi teklif eder. Sonra Mehmet Ali'nin İstanbul'da bıraktığı Mustafa, Ecvet ve Lale'yle konuşması; gönderdiğin emin olamadığımız Sabiha'ya yazdığı mektuplar ikinci bölümün irreel olayları olarak söylenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Otele dönen başkişinin El-Barudi'nin sınırdışı edildiğini öğrenmesi,

-Canı sıkılan Mehmet Ali'nin Nevzat'ın kaldığı yere gitmesi ve oradan ayrılması.

Romanın Mehmet Ali sokak ortasında sigarasını yakarken '*açık sonlu'* (Aytaç, 1999:116) biçimde bitirilmesi başkişinin değişim ve gelişim süreceğini imler nitelik taşımaktadır.

2.1.2.4. Zaman

Vaka zamanı ile anlatma zamanı örtüşen Zenciler Birbirine Benzemez adlı romanda geriye dönüş tekniği kullanılarak başkişinin İstanbul'daki çevresi, bir yetimhane çocuğu olarak yatılı okulda geçen öğrenciliği ve Paris'e yaptığı tren yolculuğu anlatılmıştır. Mehmet Ali'nin içinde bulunduğu durumun anlaşılmasını kolaylaştıran bu zamansal sapmaların zaman kurgusunda kırılma yaparatmayacak hatırlamalar olduğu görülür.

Mehmet Ali'nin Süreyya'ya verdiği cevapta *'bir aylık seyahat vizesiyle'*(ZBB, s.62) geldiğini söylemesi romandaki vaka zamanını ortaya çıkaran en önemli ibaredir. Daha sonra vizenin bitmek üzere olduğunu (ZBB, s.143), Mehmet Ali ile Yankoviç'in Prefecture'e gidip süreyi 3 ay uzattığını (ancak bu üç aylık süre kullanılmamıştır) ve Yankoviç'i görmeyeli *'aşağı yukarı, bir hafta ol'*(ZBB, s.166)duğunu öğreniriz. Yazarın yer yer yaptığı bu göndermeler vaka zamanının bir aydan biraz daha fazla bir zaman dilimine denk geldiğini gösterir.

Romanda *'gece'*nin simgesel derinlik taşıyacak biçimde kurgulanmış olması dikkat çekicidir. Olaylar bir *'gece yarısı sonrası'*nda saat 03:00'te başlar, başkişi bir *'gece'* iki kişi tarafından dövülür, Yankoviç bir *'gece'* sabaha doğru otel koridorunda ölü bulunur ve roman yine bir '*gece'* vakti Paris sokaklarında sona erer. Bu saptamalardan yola çıkarak diyebiliriz ki *'gece'*, olayların ve kavramların ortasında bir soru işareti kadar şüpheci olan başkişinin ruh dünyasını yansıtacak bir simge-değere dönüşmüştür.

Vaka zamanının tamamı göz önünde bulundurulduğunda zaman unsurunun başkişinin psikolojik durumuyla orantılı bir yapılanma içerisinde olduğu görülür. Mehmet Ali roman boyunca İstanbul'da bıraktığı Ecvet ve Lale ile *'olması gerekenler'* üzerine hesaplaşırken yetimhanede geçirdiği çocukluk döneminin ruhunda açtığı gedikleri aşkla onarmaya çalışır. Özellikle Süreyya'nın oda konusunda kendisini aldattığını öğrendikten sonra Mehmet Ali'nin geride bıraktıklarıyla kavgası artar. Bununla birlikte Hilde'ye duyduğu aşk da gelişir. Bu tarz içsel yolculuklardan kaynaklanan zamansal sapmalar romanın sonuna doğru öylesine artar ki düşle gerçek ibirbirinden ayrılamaz hale gelir. Örneğin Mehmet Ali Paris'in kalabalığında ne zaman yapayalnız kalsa Hilde'yi düşünmeye başlar:

"Saçları, gecenin içine açılmıştı. Gözleri iki ayrı yıldız gibiydi. Ellerini tutuyorduk: O susuyordu(…) Rüzgarın uğultusuna baş eğip, yan yana yürürken mutluyduk!"(ZBB, s.164)

Düşsel yolculuklarında Mehmet Ali Hilde'yle hiç gidemediği Paris kahvelerine gider, müzik dinler; parkta yürür; ona evlenme teklif eder, İstanbul'da basit ama mutlu olabilecekleri bir yaşam vaad eder.

Reel zamanda yaşadığı olaylar karşısında huzursuzluğu artan başkişinin irreel zamana daha fazla sığınma ihtiyacı duymasına romanda *"Kafanızın içindeki hayat, ne derece açılır, saçılır, gelişirse; dışındaki, o derece kapanır ve mendeburlaşır."*(ZBB, s.165) cümlesiyle açıklama getirilmiştir. Attila İlhan'ın Lale ve Ecvet karakterleriyle Türk solunun içinde bulunduğu durumu eleştirdiğini göz önünde bulundurursak anlatımda yapılan ironinin Mehmet Ali'nin kişiliğinde görülen parçalanma ile nasıl örtüştüğü ortaya çıkar:

"Yağmur gecesine daldı. Bulutlar ayı eritmişlerdi. İplik iplik ayışığı yağıyordu. Mehmet Ali, soru işaretlerinin ortasında idi. Başını bulamıyordu. Elbette bir yere koymuştu. Her zamanki yerinde boynunun üstünde olması lazımdı. Lazımdı ama, bulamıyordu. Orada kalabalığın içinde unutmuş olamazdı.(…) Mehmet Ali soru işaretlerini sırtlamış götürmektedir. İçinde bir zemberek kurulur(…)"(ZBB, s.181-182)

Başkişinin her geçmişe dönüşünde bu zemberek bir kez daha kurulur. Huzursuzluğu ve can sıkıntısı arttıkça Mehmet Ali kendi dünyasına dalar ve reel zamandan uzaklaşır. Romanın sonunda Nevzat'ın yanında yine içsel yolculuklarından birine çıkan Mehmet Ali'yi arkadaşının '*Eh!... daldın gittin! Ne alıp veremediğin var?!'*(ZBB, s.275) cümlesi adeta şimdiye çağırır.

Ayrıca otelde Mehmet Ali, Yankoviç, Mösyö Çang ve Heinrich Amca ile yapılan tartışmalardan romandaki öyküleme zamanının İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk geldiği anlaşılır.

2.1.2.5. Mekan

2.1.2.5.1. Çevresel Mekanlar

Olayların geçtiği yer en geniş anlamıyla Paris'tir. Roman boyunca Mehmet Ali şehrin ünlü kahvelerinde, bulvar, cadde ve sokaklarında gezinir. Bu mekanlardan Dupont Kahvesi, Faubourg S-Denis Bulvarı, Quartier Latin Bulvarı, Republique Bulvarı, Strasbourg Bulvarı, Magenta Bulvarı, Notre Dame, Seine nehri ve St-Michel Köprüsü'nün adı geçerken genel olarak belirtilen pek çok kahve ve sokak da olay örgüsünde yer almıştır: Republique'te bir kahve, bir sinema salonu, Republique'te bir bar, Strasbourg Bulvarı'ndaki şarkıcı dükkanlarından biri, bir kıyı kahvesi gibi.

Mehmet Ali ve Yankoviç'in vize işlemleri için gittiği resmi kurum olduğu anlaşılan Prefecture binası, Mehmet Ali'nin kaldığı Hotel de l'Europe, Süreyya'nın kaldığı oda, Yvonne'un odası, Sevilla'nın odası ile Nevzat'ın kapısını herkese açık tuttuğu oda olayların geçtiği diğer mekanlardır.

2.1.2.5.2. Olgusal Mekanlar

Zenciler Birbirine Benzemez adlı roman büyük tereddütleri olan, bir yerde bunlara cevap aramak amacıyla İstanbul'dan Paris'e gelen Mehmet Ali'nin içsel huzursuzluğunu anlattığı için mekanın genel olarak labirentleşip daraldığı görülür. Bu durum özellikle başkişinin psikolojik durumunun yansıması olarak tanımlanan olgusal mekan kavramıyla tamamen örtüşür.

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Zenciler Birbirine Benzemez bir tereddütün romanıdır. *'Ekonomik koşullardan bağımsız', 'yabancılaşmış aydın'*(İnce, 1976:396) tipini temsil eden başkişi Mehmet Ali'nin huzursuzluğu, şüpheleri ve can sıkıntısı romanın bütün mekanlarını daraltmıştır. Ancak burada söz edilen *'mekanın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkansızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır.'*(Korkmaz, 2005:437)

Romanda en önemli mekan Paris'tir. Bu şehir bir yanıyla insanı varoluşsal bir kaygıya iter, düşündürür; diğer yanıyla insanın yalnızlığını *'bir ekvator ağacıymış gibi, sağlıklı yeşil yapraklarla süsle(r)'*.(ZBB, s.222) Şehrin bu yapıcı, düşsel çağrısını besleyen yer, ünlü kahveleridir. Burada farklı milletlerden öğrencileri ve sanatçıları çeşitli konularda tartışırken bulmak mümkün. Öğle yemeği, bir fincan kahve ve iki *'croissant'* yiyerek geçiştirilse de müzik dinlemek ve gazete okumak Paris'in kültürel işlevinin görüntüsüdür. Çünkü Paris'te olmanın farkı ve anlamı kültürdür, düşünmedir:

"Bu Paris şehri, düşünüyor be! Düşünen bir şehir bu. Reklam kulelerinde, afişler; metro istasyonlarının ısınmış karanlığında, reklamlar düşünüyor. Sanki her şey bu yüzyılın, İkinci Dünya Savaşı ertesinin; kararsız, ama verilecek kararlarla dolu havasını; kendi bulduğu ve anladığı bir kurtuluş yoluna itmek istiyor." (ZBB, s.222)

Paris bu özelliğiyle tıpkı Mehmet Ali'dir. Yanlış kültürel politikalar yüzünden kimlik sorunu yaşayan ve Cumhuriyet sonrasının ilk nesli denen aydın sınıfını temsil eden başkişi, Paris gibi düşüncelidir. Çünkü ne Doğulu kalabilmiş ne de Batılı olabilmiştir. Onun bu yeni bir doğuşu imleyen gebelik sancıları Paris'in İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulacak olan dünyadaki yeni bir oluşumun merkezi olmasıyla örtüşür. Öğrenci olayları ve sol tartışmalarıyla Paris şehri yeni doğacak dünya düzeninin altyapısını içinde

barındırmaktadır. Mehmet Ali de burada edineceği deneyim ve kültürel birikimle Türkiye'de beklenen aydın tipolojisinin doğuşuna yardım edecektir.

Şehrin siyasi ve kültürel bir doğuşa hazırlanan bu yüzünün dışında başka bir yüzü daha vardır ki onunla da Mehmet Ali'nin dolaştığı sokaklarda karşılaşırız. Paris sokaklarında *'modeli eskimiş sahanlıklı otobüsler' 'sıkıntılı sıkıntılı gerinir(ken)*'; *'kesik kesik, bir nabızmış gibi vuran, kırmızı trafik lambaları(nı)'* ve *'sıra sıra, birbirinin aynı binalar(ı)*' görmek mümkündür:

"… kirli kurşuni bina suratları. Cam kırıklarına benzer kesici, acıtıcı bulutçukların, aynalı su yüzündeki çakıllar gibi, kayıp kayıp gittikleri, beş nefeslik gökyüzü. Hepsi bu kadar." (ZBB, s.5)

Paris gelenleri *'beş nefeslik gökyüzü'*yle karşılar. Çünkü burada para her şeyin üzerinde bir 'değer'dir. *'Bir canavar iştahı, bir dev öfkesiyle, hart hart, insanları yediğini düşündüren'* ve *'altın dişli orospular gibi sırıtan'* şehir, acımasız yaşam koşullarıyla parası olmayan müdavimleri için bir canavara dönüşür: güçlü ve acımasız! Bu nedenle Mehmet Ali Sevilla'ya çay ve sigara ikram ettiğinde bu ancak Doğulu birinin yapabileceği çılgınlık olarak algılanır.

Paris parasızları yutan devasa iştahasını bürokratik kurumlarına da taşımıştır. Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi rüşvetle iş görmek burada da mümkündür. Yankoviç ve Mehmet Ali'nin vizeyi uzatabilmek amacıyla gittikleri Prefecture'nin mekansal özellikleri bu çirkinliği yansıtacak biçimde anlatılmıştır:

"Bir merdiven. Bir kapı. Daracık bir koridor. Bir salon. Bakıyoruz, insanlar. Bunlara 'garipler' demek, daha doğru. Yankoviç'e sorarsak, 'cesetler' diyecek. Köşede çilli, kızıl saçlı bir kızcağız. Sıraların üzerine tünemiş ihtiyarlar: Dazlak kafalı, soluk mavi gözlü bir adamcağız; durmadan terleyen bir şişman. Hepsi bize bakıyor.

Biz, bu gariplerin, bir ölüm treni bekler gibi bekledikleri salona girer girmez; serüvenlerimizi yarıda bırakıp, tenha bir yerlere; Alaska'ya, eskimoların arasına; en iyisi Antil adalarına, Martinique'e gitmek için, dayanılmaz, karşı konulmaz bir arzu duyuyoruz."(ZBB, s.146)

Gündelik hayatı bir *'makine düzeniyle ilerleyen'* bu şehirde Mehmet Ali Yankoviç'in kaybolduğunu öğrendiğinde *'şehrin ışıkları altın dişli orospu gibi sırıtı(r)'*. Rüşvetle iş görülen, adam öldürülen Paris bu andan sonra bir ***kuyu*** metaforuna dönüşerek Mehmet Ali'nin içinde yüzdüğü kaos durumunu açımlar bir nitelik kazanır:

"Mehmet-Ali bir kuyunun içine inmişti. Yukarıya bakınca, yıldızları görüyordu. Bunlar iğrenç, hastalıklı, başka türden yıldızlardı. Aralarından karınları şiş çocuklar geçiyor,

şaşı şaşı selam veriyordu. Her şey inanılmayacak bir cıvıklık, bir köpük içinde erimişti."(ZBB, s.175)

Bir yokluk kuyusuna dönen şehirde tıpkı başkişinin düşünceleri gibi bütün nesneler eriyip birbirine karışmış ve anlam *'buharlaşmış'*tır. Bu tükeniş durumu ironik olarak şöyle anlatılmıştır: mendile D harflerinin bulaşması, Ecvet'in kafasının derinliğinin iki parmak olması, Mehmet Ali'nin Ecvet'in yüzünü zımparalaması, Mehmet Ali'nin elini bir hoşaf kâsesi gibi kafasının içine daldırması, Yankoviç'in gözlerinin kül tabağından çıkması…

Roman ilerledikçe şüpheleri ve tereddütleri artan başkişinin zamanla birlikte mekan kavramını da yitirdiği görülür. Mehmet Ali'nin benlik bilincinde ortaya çıkan parçalanmaların yansıması olarak değerlendirilebilecek bu durum yerin üstünden yerin altındaki tabaka hareketlerine kadar genişleyip derinleşecektir. İnsanların 'a*ğızları yüzleri bulanı(p)' 'sulu çamur cıvıklığıyla'* birbirine karışacak; rüzgar *'şehri, bulvarları örten pis diye ne kalmışsa hepsini silip süpür(ecek)'*, bütün bunların üzerine deprem *'gizli gizli, uğultularla sürüp giden titreme'* halinde bütün şehre yayılarak '*bir yara gibi şahrem şahrem'* toprağı birbirinden ayıracaktır.(ZBB, s.270)

Romanda nesnelere yansıtılan özelliklerin mekanla birleştirilerek başkişinin psikolojik durumunu yansıttığı görülür. Bu durumu en iyi Nevzat'ın kaldığı odanın anlatımında görürüz. Buradaki her şey Mehmet Ali'dir adeta: *'ölü ampul'*, *'genize vuran uyku, alkol ve yalnızlık kokusu'*, *'sırtını dönmüş bozuk piyano'*, *'yayları vınlayan topal koltuk'* vs. Yılgın, sırtını milletine dönmüş, yapayalnız başkişinin de -bir yerde- varoluşsal anlamda 'topal' olduğunu söyleyebiliriz. Nevzat'ın odasında bulunan *'karşılıklı aynalar'* simge-değere dönüşerek hem Mehmet Ali'nin niteliksel olarak bu nesnelerle aynı yerde durduğunu imlemiş hem de onu içinde bulunduğu durumla yüzleştirerek yeniden doğmaya çağırmıştır.

Romanın labirentleşen insan-mekan ilişkisi Hotel de I'Europe'un simgesel bir anlam kazanmasıyla daha da içselleşmiştir. Çağdaşlaşma adına iki yüz yıldır yüzünü Avrupa'ya dönen Türk milleti ancak Avrupalı sermayenin çıkar sahası olabilmiştir. Anıların yarattığı sıcaklıkla kutsanmamış, karşılığı parayla ödenmiş günübirlik ilişkilerin mekanı *'otel'* kavramıyla birleştirilen Avrupa, Mehmet Ali'nin içinde bulunduğu durumun müsebbibini açımlar. Başkişinin varoluşsal *'topallığı'* Avrupalı sermayenin eseri olarak sunulmuştur diyebiliriz.

2.1.2.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Başkişi Mehmet Ali, Attila İlhan'ın birinci grup romanları arasında yer verdiğimiz Sokaktaki Adam'ın başkişisi kamarot Hasan'ın yolunda biraz daha gelişme kat etmiş bir karakterdir. Sınıfına ve milletine uzak düşmüş, aidiyet sorunu yaşayan, *'ne istediğini bilmeyen ama ne istemediğini bilen'* bir adam olarak bıraktığımız Hasan, bu romanda *'ne istediğini bilen'* bir Mehmet Ali olarak karşımıza çıkar. Emek Radyo Tamir Atölyesi adlı bir dükkânın sahibiyken işini, sevdiği kız Sabiha'yı ve sınıfını (aydınları temsil eden Ecvet ve Lale) İstanbul'da bırakan Mehmet Ali büyük bir '*can sıkıntısı'*yla Paris'e gelir. Romanın başında Paris'te bir otel odasında *'asabı bozuk bir adam'* olarak karşımıza çıkan başkişi, tıpkı Hasan gibi benliği parçalanmış bir karakterdir. Roman kurgusunda Mustafa adıyla karşımıza çıkan Mehmet Ali'nin öteki yarısı diyebileceğimiz bu benlik, Mustafa'ya *'Şeytanını beraberinde götürme e mi? Şeytanını bırak da git!'* uyarısında bulunur. Şeytanını geride bırakmak Mehmet Ali'yi tereddüt, kaygı ve şüphelerinden kurtulmaya yapılan bir çağrıdır. Leitmotiv'e dönüşen bu cümleyi Kurtlar Sofrası adlı romanda ortaya konacak olan ideal aydın tiplemesinin ayak sesi olarak değerlendirebiliriz.

'Yuvarlağı çalıştır'(leitmotiv'e dönüşmüş) cümlesiyle Mehmet Ali'yi düşünme sürecine sevk eden öteki benlik Mehmet Ali'nin bütün sorununu şöyle ortaya koyar:

"Ben demedim mi sana? Düşünmek, öğrenmek ve ezberlemek faaliyetlerini birbirine karıştıranlardan sakın diye."(ZBB, s.17)

Bir yerde olması gerekenin açılımı olarak değerlendirebileceğimiz bu ifade başkişiyi İstanbul'da bıraktığı sınıfıyla tartışıp onlardan tamamen uzaklaşmaya sevk edecektir.

Roman kurgusuna anılarla girmiş olan başkişinin İstanbul'daki çevresi ve çocukluğu bu *'asabı bozuk'*, *'bir dakika için bile olsa kendisiyle barışık ola(mamış)'* adamın içinde bulunduğu durumun arka planını oluşturur. Muhtemelen zengin bir adamın güzel bir kadınla geçirdiği '*bir gecelik ateş'*in çocuğu olduğu için yetimhanede büyüyen Mehmet Ali *'toplumun tükürdüğü adam'*dır. Bir parkta gazoz içme, sinemaya gitme, dergi alma, bir kızla birlikte olma edimlerini gerçekleştiremeyen başkişi, henüz dünyaya gelirken yaşadığı köksüzlüğü daha sonra düşünme, öğrenme ve ezberleme faaliyetlerini birbirine karıştıranlarla aynı safta yer almakla bir kat daha arttırmıştır. Ancak başkişinin dünya üzerinde özneyi varlıkla akta geçmeye sevk eden *'can sıkıntısı'* duymaya başlaması Mehmet Ali'nin bilincinde oluşmaya başlayan sorumluluk duygusunun göstergesidir. Çünkü sorumluluk duygusu özneyi varoluşsal bir farkındalığa sevk eder.(Yalom, 2001:346) Bu farkındalık durumuna geçiş roman kurgusuna Hölderlin'in hüznüyle eklenmiştir. Heidegger, Hölderlin'in şiirini çözümleyen bir yazısında, *'onun artık eski tanrıların olmadığı yeni tanrıların da henüz gelmediği bir aradalık durumunu'* temsil ettiğini söyler. Bu yorumdan hareketle Ahmet Oktay, Türk toplumunun tüm

alanlarda bu tereddüt durumunu ve duygusunu yaşamakta olduğunu söyler.(Oktay, 2000:188) İşte Mehmet Ali bu arada kalmışlık duygusunu yaşayan ve *'istifhamlar ordusu'*na dönmüş bir kahraman olarak yolculuğa çıkmıştır. Heinrich Amca'yla sohbeti sırasında Liman Von Sanders'i bile tanımayacak kadar milli tarih bilincinden uzak olduğunu gördüğümüz Mehmet Ali'nin gelişme yolunda attığı en büyük adım içine yuvarlandığı çıkmazın farkına varmasıdır. Aşağıdaki alıntı bu düşüncelerimizi destekler niteliktedir:

"Bize mutluluğun –herkesin mutluluğunun- anahtarını uzatmak iddiasında bulunanlar, utanmadan ve arlanmadan, paramızdan ve iyi niyetimizden faydalanıyor; gidip sonra, bir Laleli kahvesinde, bir Beyazıt kahvesinde, aleyhimizde akla hayale gelmedik hikayeler anlatıyorlardı. Adımız enayiye çıkmıştı. Biz çünkü yalın ve açıktık(…)

Biz o toplumsal rahatsızlığı, sahiden yaşıyorduk. Onlar toplumsal rahatsızlığın, sırtından geçinme yolları arıyorlardı. Hepsi birbirine yalan söylüyordu. Hepsi birbirini aldatıyordu. İnsanlık, insanlığın büyük sorunları lâfta kalmıştı. Aslolan, hepsini deli gibi heyecanlandıran, kendi küçük ve bayağı işleri idi. Bizim yanımıza geldiler mi, iki bardak şarap içebilmek, bir tabak ciğer zıkkımlanabilmek için yalan yanlış şeyler anlatır; hemen arkasından, en içten dostlarının kuyruğundan tutarlardı."(ZBB, s.141)

Roman ilerledikçe Mehmet Ali'nin kendi içsel yolculuğunu arttırması, reel dünyadan uzaklaşmasına, zaman ve mekan unsurlarının silinmesine neden olur. Öyle ki Hilde'ye hissettiklerinin ne kadarını ona gerçekten söylediğine ya da hangi kahveye gerçekten gittiğine emin olmayız. Düşle gerçeğin karıştığı bu gelişme başkişinin benliğe dalmasıdır ki onun yeniden doğuşunu sağlayacak olan da bu batıştır. Bu olay ironik biçimde *'soru işaretlerinin ortasında'* kalan Mehmet Ali'nin *'başını bulamaması'* ile anlatılmıştır. *'Elbette bir yere koymuştu. Her zamanki yerinde, boynunun üstünde olması lâzımdı. Lâzımdı ama, bulamıyordu. Orada kalabalığın içinde unutmuş olamazdı.'*(ZBB, s.181)

Başkişinin bu tereddütlerinden kurtulmasına yardım eden bir kahvede tanıştığı Nevzat ve İlhan olmuştur. Onların yalansız, hiçbir beklenti duymadan Mehmet Ali'ye yardım etmeleri, evlerine götürüp yemek yemeleri ve her şeyden önemlisi sıkıntılarını paylaşmaları ötekilerden farklı olduklarını göstermiştir. Onlar *'hayatı, hayatın öldürücü ve diriltici cevherini, ölerek ve dirilerek yaşayanlar değil midir? Hayatın ta kendisidir onlar.'*(ZBB, s.219) Bu aydınlanma eşiğinin ardından Mehmet Ali Afrika'ya gitmekten vaz geçer. Çünkü o da bir kaçış olacaktır. Başkişi artık kaçmayacak, Nevzat ve İlhan gibi olup Paris'in düşünce özgürlüğü yaratan havasında kendilik değerlerini kuracaktır. Bu nedenle Zenciler Birbirine Benzemez romanının başkişisini kendini gerçekleştirme yolunda sorumluluk duygusu uyanmış bir kahraman olarak değerlendirebiliriz.

Norm Karakterler

Bir anlatıda başkişinin kişisel gelişimine yardım eden, onu çeşitli yönlerden tamamlayan ve aynı zamanda başkişinin yanında tematik değerleri destekleyen kişiye *'norm karakter'*(Korkmaz, 2002:275) denir. Tereddütler ortasında soru işareti gibi kalan, düşünme ile taklit etme kavramlarını birbirine karıştırmış sözde aydın tabakaya aykırı olduğunu gören başkişi Mehmet Ali'yi tamamlayan en önemli kişi Mustafa'dır. Önce İstanbul'da bırakılmış bir dost gibi Mehmet Ali'nin anılarında yer alan, zaman zaman mektuplar gönderen Mustafa, roman ilerledikçe düşsel bir karaktere dönüşür ki bu anlatımların başkişinin kendisiyle hesaplaşmalarına denk geldiği dikkati çeker. Bu nedenle biz Mustafa'yı başkişinin *'öteki ben'*i ya da *'parçalanmış benliği'* olarak değerlendirdik.

Romanda leitmotiv'e dönüşen *'Yuvarlığı çalıştır!'* ve *'Şeytanını geride bırak!'* ifadeleri Mustafa'nın Mehmet Ali'ye sıkıntılarından kurtulabilmesi için gösterdiği iki şeydir. İki arada kalmışlığını adıyla bile yaşayan başkişinin öncelikle düşünme edimini gerçekleştirmesi şarttır. Bu nedenle Mehmet Ali'nin ilk adım olarak *'düşünmek, öğrenmek ve ezberlemek faaliyetlerini birbirine karıştıranlardan sakınma'*yı öğrenmesi gerekir. Bunu başardığında başkişinin ikinci adım olarak olayları ve kavramları yorumlayıp özgün fikirler geliştirebilmesi söz konusu olabilir. O, ancak böyle eylemlerinin sorumlusu bir özneye dönüşebilecektir. Mustafa'nın şeytan dediği şey ise başkişinin içerisindeki şüphedir. Kim olduğunu, nereden geldiğini, ne yapması gerektiğini fark etmiş kişi dolaylı olarak şeytanından da kurtulmuş olacaktır:

"Mustafa seyrek saçlı başını kanırtıyor:

-(…) Mutluluğun gerçekleştirilmesi, diyor, ancak bilim yoluyla olur. İlkin kimin yanında, kimin karşısında olduğunu bileceksin, sonra kolları sıvayıp mücadeleye atılacaksın.

(Mustafa) Düzeni değiştirmek iddialarını, o düzen içinde hiçbir temele oturtamamış. Soyutlanmış. Fikirleri, eylemler halini alamamış. Almış, yanlış eylemler halini almış. Farkında olmadan belki, toplumsal düzeni, bir yenisiyle değiştirecek yerde, her türlü toplumsal düzenin dışında, çürük ve inkarcı bir tip haline girivermiş.

Hele bu inkarcılık!.. Neler görmüyoruz? Arkadaşlığın inkarı. Dostluğun ve her şeyin! Küçük çıkarlar için, büyük yaltaklanmalar."(ZBB, s.138-139)

Mehmet Ali içsel huzuru yakalayıp mutlu olabilmek için nerede durduğunu anlamalıdır. Çünkü yerini seçen, yandaşlarını ve muhaliflerini de belirlemiş olur. Daha sonra Mustafa'ya aitmiş gibi söylenen *'Fikirleri, eylemler halini alamamış.'* tesbiti aslında Mehmet

Ali'ye tutulan bir aynadır. Toplumsal düzeni değiştirmek için bir şeyler yapmak yerine her şeyin karşısında durarak inkarcı bir tip haline dönüşen Mehmet Ali'dir. İşte Mustafa'nın düşün ve şeytanını geride bırak uyarıları durumuna ayna tutulan başkişiyi bilinçlenme yolculuğuna çıkaran şeylerdir.

Romanın diğer norm karakteri Milan Yankoviç'tir. Olay örgüsünde başkişinin vizesini uzatabilmek için onunla birlikte Prefecture'e giden, görevlilerle konuşan Yankoviç, Mehmet Ali'den hiçbir şey beklemeden ona yardım eder. Leitmotiv'e dönüşen *'Işıkları yakın!'* cümlesiyle başkişiyi aydınlanmaya çağırarak ona bu yolda yardım edilmesi gerektiğini telkin eder.

Roman kişilerinden Vartkes de *'iki karış boyu', 'simsiyah birbirine karışmış kaşı ve saçı', 'tıraş olduktan beş dakika sonra, üç günlük sakalı'* ile –Mustafa gibi- gerçek bir roman kişisi olmadığı izlenimi uyandırır. Olay örgüsünde sürekli olarak elindeki bilardo sopasıyla toplara vururken(bu davranış da leitmotiv'e dönüşmüştür) tanımlanan Vartkes'i, başkişiyi bir şey yapmaya ve eylemde bulunmaya çağıran bir ses olarak düşünebiliriz.

Bu üç norm karakterin işlevini toparlarsak Mehmet Ali'ye şu uyarılarda bulunduklarını görürüz:

-özgün fikirler üreten bir özneye dönüş (Mustafa),

-bu zorlu yolculukta bazı insanlardan yardım alabilirsin (Yankoviç),

-düşüncelerini eyleme dönüştürmelisin (Vartkes).

Ancak bunları yapmayı öğrendiği zaman Mehmet Ali sorumluluğunu yerine getirmenin huzurunu yaşayacaktır.

Kart Karakterler

Tematik değerlerin karşısında yer alan karşı güç formundaki kavramların kişisel görüntü seviyesini oluşturan kart karakterleri bu romanda olayların içerisinde yer alan gerçek kişiler olarak göremeyiz. Başkişinin Paris'e geliş sebebi sözde aydın sınıfın içerisinde yüzdüğü ezber ve taklit eylemlerine aykırı düşmesinden kaynaklanan can sıkıntısıdır. Başkişi için bu sınıf düşüncelerini eyleme dönüşürememiş insanlardan oluşur. Topluma ve sınıfına aykırı düşen bir tip olarak aslında büyük bir kalabalığı karşısına almış olan Mehmet Ali'nin karşısında kart karakter olarak Ecvet ve Lale yer alır. Başkişinin *'hesap pusulası'* dediği bu kişiler (Burada Ecvet hesabından gelen bir çağrışım da söz konusudur.) genel olarak *'düşünmek, öğrenmek ve ezberlemek faaliyetlerini birbirine karıştır'*ırlar; küçük çıkarları için arkadaşlarını satarlar, kendilerine ufacık bir ikramda bulunulduğunda bunu büyük bir

minnetle kabul ederler. *'Merkez-çevre koalisyonunu kuramayan'*(Türkdoğan, 2008:232) bu sınıfın üyeleri her şeyi önceden planlamakla yaşamı kurguya çevirirler. Aşağıdaki alıntı Ecvet için söylenmiş olmakla beraber bu sınıfın tamamını içine alan bir söylemdir:

"Bir de Ecvet gibileri!.. Ne hayatıyla, ne kafasıyla; benliğinin, çevresinin, benliği ile çevresi arasındaki ilişkilerin üzerine, bir kere bile eğilmemiş; fakat işsizliğin ve rahatın veriği can sıkıntısı yüzünden, belki de bu sıkıntıyı gidermek için, burnunu saklambaç oyununa sokmuş olanlar!..

… Düşüncenin gerçekle ilgisi kalmamış! Hatta düşünce kalmamış! Sadece birtakım saplantılar, küfürler, ihanetler ve kuyu kazmalar. Hepsi bu."(ZBB, s.141)

Saplantı ve ihanetlere gark olmuş bu sözde aydın sınıfı zenciler sözcüğüyle imlenen toplum(Türk milletinin oluşturduğu bütünlük) kavramının içerisinde farklılıklarıyla yer alan ve diğerlerine benzemeyen bir topluluk olarak düşünülebilir.(Mehmet Ali ise bu zenci topluluğunun içerisinde yer alıp da onlara benzemeyen başka bir öğe olarak görülebilir.) Roman kurgusunda gerçek bir roman kişisi olarak yer alan Süreyya bir oda bulma işinde Mehmet Ali'yi dolandırmaya kalktığı, Paris'te üç yıl kalmanın sonunda klasikleri Fransızca'sından okumanın büyük bir şey olduğunu düşündüğü ve Mehmet Ali'nin verdiği sigaraları büyük bir minnetle kabul ettiği için Ecvet ve Lale ile aynı sınıfta yer alır. Olayların anlatımında Lale'ye *'topluiğne başı gözler'*, Ecvet'e *'sağır kulak'* ifadeleriyle çizilen imaj, onların 'görmek'(olayların arkasındakini görebilmek) ve 'işitmek'(toplumu derinden etkileyecek sosyal olayların ayak sesini çok öncesinden işitebilmek) eylemlerindeki kısıtlılığını daha estetik bir biçimde dile getirmiştir. Aşağıda Lale'nin fiziksel özelliklerini gösteren alıntı Lale ve Ecvet'le ilgili tesbitlerimizi destekleyici niteliktedir:

"(Lale için) Lale susuyor. Başka türlü yapması olasız. Susmak ona önem kazandırır sanıyor. Bakınca iguanodon dersin. Jeolojik bir hayvan. Kalbur genişliğinde kalçalar, düğme gibi iki zavallı meme, yumruk kadar bir kafa. Yürüyüşü de kötü. Kolları daima, kendinden önce gidiyorlar. Sabah öğle akşam, etli kuzlu, üç öğün zıkkımlanıp; lüks koltukta sinema seyrederek, ayakları bir can sıkıntısı halinde yaşıyor."(ZBB, s.80)

Lale için yapılan bu abartılı tasvir onun kavramsal boyuttaki yanlışlığını fiziksel olarak gösterme amacı taşır. Kaygısız, ezberci, düşüncelerini eyleme dönüştürememiş kişiler topluluğunun üyesi olan Lale ve *'sağır kulağı'*nı her şeye tutan Ecvet, başkişiye değişme ve gelişme amacıyla girdiği sorgulama sürecinde birer engeldir.

Fon Karakterler

Zenciler Birbirine Benzemez Attila İlhan'ın kişi sayısı en kalabalık romanlarından birisidir. Olay örgüsünde bu kadar çok kişiye yer verilmiş olması başkişinin psikolojisindeki karmaşayı yansıtma amacına dayandırılabilir.

Metnin gerçeklik değerini arttırıcı, dekoratif unsur niteliğindeki fon karakterlerin bazılarıyla başkişi doğrudan bir ilişki içerisindedir. Mehmet Ali otelde birlikte kaldıklarıyla zaman zaman fikir tartışmaları yaşayar(Mösyö Çang, El-Barudi, Hilde'nin amcası Dr. Herbaute), kimine aşık olur(Hilde), kiminin hazırladığı *'grog'*u içer(başkişinin kaldığı otelin gece bekçesi Raymond), kimi tarafından aldatılır(Süreyya ve arkadaşı Haldun), kimince dövülür(St-Michel Köprüsü'nde Mehmet Ali'yi sıkıştıran ve Yankoviç'in yerini soran iki adam), kimiyle sevişir(başkişinin bir kahvede karşılaştığı kadın Maria-Te), kimindense dostça yakınlık görür(Mehmet Ali'nin bir kahvede tesadüf sonucu tanıştığı Nevzat ve İlhan ile vizeyi uzatmasını sağlayan Hernandez). Bu kişilerden Hilde ve Heinrich Amca'nın Hölderlin'in iki arada kalmış çağ insanını anlatan şiirlerinden gelen bir anlam zenginliğiyle Mehmet Ali'nin arada kalmışlığına ışık tuttuğu için; Süreyya'nın ise başkişinin sorguladığı sözde aydın sınıfının üyesi olması sebebiyle ayrıca bir önem taşıdıklarını belirtmeyi gerekli buluyoruz.

Başkişinin çok kısa süreli olarak iletişim kurduğu ya da sadece gördüğü kişilerin de romanda yer aldığını, özellikle bu tip fon karakterlerin olayların gerçeklik duygusunu arttırdığını görürüz. Başkişinin genel olarak gittiği kahvelerde ya da dolaştığı bulvarlarda karşılaştığı kişiler genel olarak ayırt edici bir özelliği ön plana çıkarılarak anlatılmıştır. Bu nitelikteki fon karakterleri şöyle sıralayabiliriz: Hernandez'in arkadaşları Sevilla ve Yvonne, otel bürosunda görevli madam, Hilde'nin Alliance'tan arkadaşı Kleigger ve yanlarına gelen kırmızı mantolu kadın Madam Kozlowska, Yankoviç'i koridorda ölü bulan Chaulien ve cinayet bürosundan gelen trençkotlu birkaç kişi, Marie-Te'nin yanındaki profesör, yağmurdan kaçıp kahveye sığınan kadın, mavi iş gömlekli müşteriler, bir kahvedeki garson, kahve müşterilerinden biri olan bahriyeli genç, Mehmet Ali'nin Hernandez'le oturduğu kahveye gelen müşteriler, Prefecture'deki iki Amerikalı, buradaki resmi görevliler, sıra bekleyen Araplar, saçları platine boyanmış kadın; iki çocuklu tırnakları kırık, gözleri yorgun başka bir kadın; Prefecture'de köşedeki çilli kız, Mehmet Ali ile Yankoviç'in yanına gelip konuşan kadın, kahveye gelen artist kılıklı kadınlar ve erkekler, kahveye sonradan gelen sarhoş kılıklı kadınlar ve erkekler, Republique'deki barmen, Süreyya'nın yanında gelen Fransız kız, Yvonne'un odasına gelen birkaç kızla delikanlı, Mehmet Ali'nin gittiği kahvenin tezgahında duran kadın, Hotel de l'Europe'a gelen Danimarkalı öğrenci, otobüs durağındakiler, caddeden geçen eğlenceye susamış cumartesi kalabalığı, üç çocuklu Saigonlu karı koca, bir kahvedeki garson, Eldorado Sineması'nın bitişiğindeki kestaneci, caddedeki arabalı meyva satıcıları,

başka bir kahvedeki garson, Strasbourg Bulvarı'ndaki şarkıcı dükkanlarından birinde duran şarkıcı kadın, kıyı kahvesine giren insanlar, kahvedeki falcı kadın, kıyı kahvesine gelen sevici kadınlar, otelin kapısındaki siyahlar giymiş kadın.

2.1.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir romanda anlatıcı, itibari alemde yazarın yerine söz söyleyen, olayları gören kişidir. Hakim bakış açısının yer aldığı bir romanda ise anlatıcı *'her şeyi bilen ve gören'*(Aktaş, 1991:94) gözü ile sınırsız bir güce sahip olur. Zenciler Birbirine Benzemez romanında hem hakim bakış açısı ve yazar anlatıcının sınırsız gücünden hem de kahraman anlatıcının tanıklığa dayanan (böylece mesafe kısaldığı için okuyucunun metnin içerisine girmesi kolaylaşır) samimi anlatımından yararlanılmıştır.

Yazar anlatıcı Paris'in gündelik hayatı içerisinde kocaman kalabalığın Mehmet Ali'yi bir sarmal gibi kuşattığını buna rağmen de hiçbir zaman tam anlamıyla benimsememiş olmasını *'makine düzeni'* benzetmesiyle şöyle anlatır:

"Mehmed-Ali, yalnızdı. Paris'in inanılmaz kalabalığına rağmen. Paris'in kalabalığı içinde. Her gittiği sinemada, her oturduğu kahvede, dört bir yanını sevişen çiftler sardığı halde…

Paris'in gündelik hayatı, bir makine düzeniyle onun dışında sürüp gider. Sabahları, ortalık henüz aydınlanırken, metro işçileri ve gazetelerini taşımaya koyulurlar. Otobüslerin, ağır kamyonların gürültüsünden uyuyamazsınız. Hal taraflarında, terli, sevinçli, utanmaz bir kalabalık! Daha sonra öğrenciler, memurlar. Herkes hayatını yapan, ya da bozan, günlük işkenceyi çekmeye koşar.

Oysa sen Mehmed-Ali, bu işkenceyi, içinde kurmuşsundur. Paris'in dışında, kendi içinde ve yalnızsındır."(ZBB, s.158)

Yazar anlatıcı, alıntı metinde sanayileşmiş yarattığı büyük şehirlerdeki insanların otomatlaşmış davranışlarla içsel yolculuklardan ne kadar uzaklaştıklarını, bir makinenin dişlisi gibi nasıl birbirlerine benzediklerini ve nasıl şeyleştiklerini gösterir bize. Gündelik hayat, bir makinenin çıkardığı ses kadar sabit ritimle ilerlerken bu hayatın içindekilere ya da bu kalabalığa yeni gelenlere kendilerini dinlemeleri için fırsat tanınmaz.

Romanda olaylar, içinde bulunulan *'an'*ı yani şimdiyi anlatacak biçimde kurgulanmış olmakla beraber anlatıcı; yer yer geriye dönüş tekniğini kullanarak başkişinin Paris'e varıncaya dek yaşadığı maceralı yolculuğu ve İstanbul'daki sosyal çevresini anlatmıştır. Mehmet Ali'nin ardında Sabiha adında bir sevgili bıraktığına, yatılı okulda geçen

öğrencilik yıllarına, Ecvet ve Lale'nin rahat, sorgulamadan yaşamı kabullenişlerine kısa süreli geriye dönüşlerle romanda yer verilmesi başkişiyi tanıtıcı özellik taşır.

Paris'te bir otel odasında karşımıza çıkan Mehmet Ali zaman zaman geriye dönüş tekniği ile Paris'e yaptığı tren yolculuğunu, İstanbul'da bıraktıklarını ve yetimhane çocuğu olarak bir yatılı okulda geçirdiği öğrencilik yıllarını anımsar. Romana eklenen bu bilgiler başkişinin içinde bulunduğu duruma nedensel bir zemin oluşturur. Mehmet Ali'nin '*toplumun tükürdüğü adam'* olarak daha dünyaya gelirken aile şefkatinden mahrum bırakılmış olması onun içine düştüğü yabancılaşma olgusunu neden bu kadar derinden yaşadığı konusunda önemli bir nedendir:

"-Anamız babamız yoksa, kabahat bizim mi?

Ya da: -Neden, herkes gibi, bizim de anamız babamız yoktur?

Hiç böyle çengeller, kulaklarınıza geçti mi sizin? Bir Sanat Enstitüsü'nün bahçesinde, 'mecanni leyli' bir öğrencinin, dudaklarının ısıra ısıra, böyle birtakım çengellerden nasıl kurtulmaya çalıştığını bilebilir misiniz? Biz göğe, aşağıdan yukarıya, onu yenilemek için ne amansız ahdlarla, bir köpek dişi gibi acı ve sipsivri bakardık; bakardık, ve gök, İstanbul'un üstündeki, Sultanahmet'in üstündeki, çalkalayıcı, kadın tenli (ne kadını, orospu tenli) gök, burun deliklerimizden, ağzımızdan, dişlerimizin arasından içimize süzülür, bizi zehirlerdi.

Biz toplumun tükürdüğü adamız(…) bazı adamları tükürürmüş toplum(…)"(ZBB, s.50-51)

Bir çocuğun ilk politik-sosyalleşme süreci aile içerisinde başlar.(Teber, 2001:84) Çocuk bütün kişiliğini üzerine oturtacağı inanç, gelenekler, yazılı ve sözlü kültürel mirası sıcak bir yuva ortamında alır. İlk politik-toplumsallaşma sürecini aile ortamında alamayan bireylerin yabancılaşma olgusunu yaşamaları beklenen bir sondur. Alıntı metin, Mehmet Ali'nin içine düştüğü İstanbul'da başlayıp Paris'te artan yabancılaşma olgusunun kaynağını anlatıcı seviyesinde açıklayan önemli bir bölümdür. Ayrıca anlatıcı başkişiye ait iç monologlarla hem bireyin reelden kopuşunu hem de bunalımla birlikte benliğe dalan başkişinin daha sonra eylemlerinin öznesine dönüşecek bir kişiliğe bürüneceğini imler:

"Yarın olmazsa öbür gün, meteliksiz kalabiliriz. Otelden kapı dışarı edilebiliriz(…) Paris'te, düşüncenin ufku her yerden çok daha geniş. Her sorun her köşede ele alınıyor(…) Buralarda bir süre kalmalıyız. Bu çileyi çekmeliyiz. Aç kalmalıyız sözün gelişi; kendimizi aç kalmaya, şan, şöhret ve debdebe içinde ter ter tepinen Paris'te aç kalmaya; Bone Nouvelle Bulvarı'ndan aç geçmeye hazırlamalıyız. Biz, kendimizi aldatmıyoruz. Değil mi ki gelmişiz, buradayız, zaaflarımıza yenilmeyelim, Paris'in zaaflarına da yenilmeyelim. Buralarda, bu

açlık, ihanet, yalnızlık, ölüm ve intihar cümbüşü ortasında, sürü sepet adam yaşıyor(…) biz de yaşayabiliriz."(ZBB, s.127)

Bu alıntıda olduğu gibi başkişi iç monologlarda birinci çokluk kişiyle konuşur. Olaylar geliştikçe anlatıcı iç monologlardan daha fazla yararlanarak reel ile irreeli iç içe geçirerek okuyucunun dikkatini zorlar. Romanın 20. bölümünde başkişi Mehmet Ali, Nevzat'ın evine gitmek üzere evden çıktığında yolda Ecvet ve Lale ile karşılaşır. İstanbul'dan gelmişlerdir. Başkişi onlarla tartışır; Hilde ile parklarda gezer ve onu ne kadar çok sevdiğini söyler. Oysa Nevzat'ın *"(…)ne oldu, (…) söyledin mi kıza?"*(ZBB, s.274) sorusu anlatılanların başkişinin bilincinde yaşanan olaylar olduğunu ortaya çıkarır. Okuyucu yine Nevzat'ın *'Eh! diyor, daldın gittin! Ne alıp veremediğin var?'*(ZBB, s.275) cümlesiyle bunların gerçek olmadığını anlar. Başkişinin bozulan ben-çevre ilişkisinin romanın anlatıcı, zaman ve mekan unsurlarının bütününde birbirini tamamlayacak biçimde kullanıldığını söyleyebiliriz.

Romanın anlatımında bazı sözcük/sözcük grubu veya davranışların sürekli tekrarlama sonucunda leitmotiv'e dönüşmesi roman kişilerinin tanıtılmasında ya da tematik kurgunun açımlanmasında önemli bir yer tutar. Bu romanda başkişinin *'Asabımız bozuk!'*, Yankoviç'in *'Işıkları yakın!'* cümleleri ile Vartkes'in bilardo toplarına vurma eylemi leitmotiv'e dönüşerek başkişinin tereddütlerinden kaynaklanan huzursuzluğu, bu sıkıntılı durumun aydınlatılması gerektiği, bunun ise ancak eyleme geçmekle mümkün olacağı imlenmiştir.

2.1.2.8. Tematik Kurgu

Zenciler Birbirine Benzemez, bireyin çevreyle bozulan ilişkisini –ekonomik koşullarından bağımsız olarak- yalnızlığın ardından gelen yabancılaşma olgusu etrafında ele alan bir romandır. Sokaktaki Adam'ın devamı olarak kabul ettiğimiz bu romanda, Hasan'ın karamsar ve kötümser kişiliğinden kararsız ancak bir şey yapmanın gerekliliğini mutlak surette hisseden Mehmet Ali'ye doğru bir gelişme seyri görürüz. Bu seyir içerisinde dramatik aksiyonu sağlayan temel değerleri KORA şemasıyla aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**

KİŞİLER	Mehmet Ali	Ecvet (sözde Türk aydın sınıfı) Lale Süreyya
KAVRAMLAR	sevgi/aşk ben bilinci sorumluluk inanma ihtiyacı yaşama sevinci Doğu	yalnızlık yabancılaşma aidiyet sorunu kaçış toplumsal çözülme kararsızlık Batı
SİMGELER	Mustafa Hölderlin Türk sigaraları Ayna Emek Radyo Tamir Atölyesi şarkı gazete,radyo	Hotel de I'Europe karanlık uyku Coca-Cola

Tablo-4: Zenciler Birbirine Benzemez romanında topluma yabancılaşmış aydının değerler sınıflaması

2.1.2.8.1. Yabancılaşma

Yabancılaşma, belki de modern çağın insanını en derinden etkileyen, varoluşsal soruna dönüşen bir olgudur. Yoğun yalnızlık duygusu, çevreye karşı güvensizlik hissi, zihin perişanlığı ile gelen yabancılaşma sorunsalı, temelde '*yaşama, güvene ve inanca bir yeniden dönme özlemi'* taşır.(Teber, 2001:137) Şeyleşmeye, nesneleşmeye başlayan birey tarihsel misyonla donandığı takdirde bu olgunun dışına çıkabilir.(Teber, 2001:141) İşte Attila İlhan'ın Mehmet Ali karakteri ile başlattığı *'kararsızlıktan kurtularak sorumluluğunun farkına varmış aydın insan'* tipolojisi Kurtlar Sofrası'ndan itibaren tarihsel bir misyonla donanmış kişiye dönüşür. Bu bağlamda *'ne istediğini bilmeyen, ne istemediğini bilen'* aydını temsil eden Hasan (SA) ile ekonomik sınıfının sorumluluklarını bilen, milliyetinin farkında olan aydını temsil eden Mahmut Ersoy-Ümit Keleşoğlu (KS) arasındaki bir halkadır Mehmet Ali.

Başkişi Mehmet Ali yetimhanede büyüyüp yatılı okulda okumasından dolayı büyük bir yalnızlık ve sevgisizlik içerisindedir. Daha dünyaya gelirken bir ailenin sıcaklığından

mahrum kalması hayata karşı güven duygusu geliştirmesine engel olmuştur. Yetimhanenin soğuk duvarlarıyla yüzyüze bırakılan çocuk Mehmet Ali, dünyaya gelmesine sebep olan kişiler tarafından önemsenmemiştir. Tıpkı işe yaramaz bir eşyayı kapıya kor gibi onlar da Mehmet Ali'yi kapıya koymuşlardır. Başkişi büyüdükçe çevreyle olan bağı güçlenmemiş, aksine azalmıştır. Bunun nedeni de yine çocukluğu gibi hatırlamalar yoluyla roman kurgusuna eklenen yatılı okuldaki öğrencilik yıllarıyla açıklanmıştır. Ergenlik döneminin sancılarını tek başına üstlenmek zorunda bırakılan başkişi, diğer gençlerin alelade biçimde gerçekleştirdiği sinemaya gitmek, gazoz içmek, dergi almak gibi haklardan da yoksun kalmıştır. Başkişinin yabancılaşma duygusunun temelinde yatan aile ortamında büyümemeden kaynaklanan yalnızlık duygusu aşağıdaki alıntılarda görülebilir:

"Hiç böyle çengeller, kulaklarınıza geçti mi sizin? Bir Sanat Enstitüsü'nün bahçesinde, 'mecanni leyli' bir öğrencinin dudaklarını ısıra ısıra, böyle birtakım çengellerden nasıl kurtulmaya çalıştığını bilebilir misiniz? Biz göğe, aşağıdan yukarıya, onu yenilemek için ne amansız ahdlarla, bir köpek dişi gibi acı ve sipsivri bakardık; bakardık, ve gök, İstanbul'un üstündeki, Sultanahmet'in üstündeki, çalkalayıcı, kadın tenli (ne kadını, orospu tenli) gök, burun deliklerimizden, ağzımızdan, dişlerimizin arasından içimize süzülür, bizi zehirlerdi."(ZBB, s.50)

"Kuytulara çekilir, gizli gizli ağlardık. Hele geceleri ne kabuslar!"(ZBB, s.52)

"Yatakhanede gece lambaları namus gibi yanarlardı. Hain ve karanlık."(ZBB, s.53)

Aile gibi en doğal haklarından yoksun bırakılmış, korktuğu gecelerde soğuk duvarlarla baş başa kalıp ağlamış Mehmet Ali bu yalnızlığını '*Toplumun tükürdüğü adamız!'* cümlesiyle reel düzleme taşımıştır.

Sözde aydın sınıfının ezber ve taklitçiliğine, küçük çıkarlar için her şeyi yapmasına, bütün yaşamı bir kurgudan ibaret görmesine karşı çıktığı için 'aykırı adam' olan Mehmet Ali Paris'e geldiğinde öncelikle kendi bedenine yabancıdır:

"Başını bir kaya parçası gibi, iki yumruğu arasında sıkıştırır. Kafasının ondan çok, onun dışında, fakat her şeyini nihayetsiz derecede ilgilendiren, ıvır zıvıra ait olduğunu bilir"(ZBB, s.5); *"Elleriyle, başka birisinin yüzünü yıkarmış gibi yüzünü yıkıyor… Sonra ellerine bakıyor: Kalın, tüylü parmakları, hafif titriyorlar."*(ZBB, s.6)

Yukarıdaki alıntıda başkişinin kendi bedenine tıpkı ötekine bakar gibi ya da bir nesneye dokunur gibi yaklaştığını görürüz. Mehmet Ali'nin başı karmakarışıktır ama sanki onun değil; yüzüne ve kollarına dokunur ama sanki ötekinindir. Oysa kişinin bedeni *'salt burası'*dır.(Uygur, 1998:127) Beden, dünyadaki konumumuzu belirleyen bir noktadır. Sağlıklı bir kişilik için öncelikle bu noktayı dayanak almak gerekir. Başkişi bu konumlanma bilincini

kaybettiği için çevresine de yabancılaşır. Bunu olaylar geliştikçe çevreden koparak içe kapanmasında görürüz. Zaman ve mekan bilinci silinen, düşle gerçeği birbirine karıştıran Mehmet Ali daha sonraki doğuşunu sağlayacak olan içe çekilerek benliğine batar. Öyle ki '*Paris'in inanılmaz kalabalığına rağmen. Paris'in inanılmaz kalabalığı içinde. Her gittiği sinemada, her oturduğu kahvede, dört bir yanını sevişen çiftler sardığı halde. Mehmed-Ali'nin yalnızlığı, keçe tüylü, tozlu bir yalnızlık.*'(ZBB, s.158) halinde onu *'boğ(ar)'*. Yalnızlığa bağlı olarak gelişen içinden çıkılmaz yabancılaşma durumu simgesel düzlemde *'karanlık'* kavramıyla karşılığını bulur.

2.1.2.8.2. Aidiyet Sorunu ve Kaçış

Romanın temel temalarından birisi olan aidiyet sorunu kaçış kavramıyla birlikte ele alınmıştır. Hatırlama nitelikli geriye dönüşlerle roman kurgusuna giren İstanbul ve orada bıraktıkları Mehmet Ali'nin huzursuzluğunun, can sıkıntısının ve müstereddit halinin sebebini oluşturur. Dünyaya gelmesine neden olan kadın ve erkeğin hiçbir sorumluluk duygusu taşımadan bir yetimhane kapısına bırakarak nesneleştirdikleri Mehmet Ali öncelikle bir ailenin üyesi olamamıştır. Bu durum roman boyunca onun bütün davranışlarındaki köksüzlüğün temelinde yatan şey olacaktır. *'Toplumun tükürdüğü adamız!'* cümlesiyle yaşadığı çevre, okul ve arkadaşları tarafından dışlandığını imleyen başkişi bir yerde toplumsal normların katılığına da gönderme yapar.

Başkişinin içinden geldiği sözde aydın sınıfı dediğimiz topluluk onun bu köksüzlüğü üzerine kaygısızlığı eklemiştir. *'Düşünmek, ezberlemek ve taklid etmek'* eylemlerini birbirine karıştıran insanlardan oluşan bu topluluk, bütün ilişkilerini çıkar hesapları üzerine konuçlandırmıştır. Öyle ki küçük kazançları söz konusu olduğunda herkesle dostluk kurabilirler. Bu grubun düşünme eyleminden mahrum oluşu ironik biçimde şöyle anlatılmıştır:

"… Ecvet'le konuşuyoruz. Kafasının derinliği, iki parmak ya var ya yok. Sinema yıldızları, maçlar ve polis romanları ile uğraşıyor. Bunları asıl kişiliğinin dışında, onu gizlemek ve örtmek için bulunmuş, yaratılmış yalancı eğilimler gibi yutturmak isteyişi, ömür! Zira asıl kişiliğini yapan bunlar!"(ZBB, s.76)

'*Kafasının derinliği, iki parmak ya var ya yok'* Ecvet'e (ve onun gibilere) aykırı düşen Mehmet Ali *'parmağını sokup, Ecvet'in gözünü, lokmasıyla çıkarıyor. Sümükmüş gibi yere atıyor.'* Hem bireysel hem de sınıfsal olarak ortada kalan Mehmet Ali bu huzursuzluk ve can sıkıntısı yüzünden Paris'e kaçar. Böylece ardından getirdikleriyle birlikte bir sorgulama ve bilinçlenme sürecine adım atar.

Kendini bir şeyin parçası hissedebilmek onunla bütün oluşturmak farkındalık kavramıyla ilgilidir. Burada olduğunun farkına varan insan kendilik değerlerini oluşturarak dünyadaki varoluşunu kesinler. Mehmet Ali insanın 'buradalık' duygusunu kesinleyen bedeniyle ruhunu bütünleyemediği için kendini boşlukta hisseder. Metinde bunun 'ruh-beden' ve 'ad-benlik' kavram çiftleri arasında yansıma bulduğunu söyleyebiliriz. Dünya üzerinde insanın önce ruhu bedenine can verir, sonra ruh bu beden aracılığıyla bazı edimleri gerçekleştirir ki ondan sonra bir adla müsemma karakter ortaya çıkar. Böylece adımızla bir ailenin, bir kültürün, bir milletin mirasçısı oluruz. Oysa Mehmet Ali böyle bir servetten de yoksundur. Adına hayıflanırken *'sanki başka isim kalmamış baba, bir Mehmed-Ali kalmış, onu da bize yakıştırmışlar. Ne demek Mehmed-Ali?'*(ZBB, s.13) diye söylendiğini görürüz. Elbette ki burada adına mı yoksa soyadının olmayışına mı hayıflandığını bilemeyiz(?!)

İnsan bedeniyle dünyada olurken bir mekan parçasında bir zamanın da içerisinde olur. Başkişinin kaybolmuşluk duygusundan kaynaklanan mekan ve zaman kavramlarında da bir yitime uğradığını görürüz. Romanın sonuna doğru düşle gerçeğin ayırt edilmesi güç biçimde birbirinin içine geçmiş olması *'üstünde yabancı bir gökyüzü'* duran bu adamı kendi parçası yapmadığını gösterir. Bütün bu ortada kalmışlığını kendini bir şeye adayarak ilga etmeye çalışan Mehmet Ali için futbol ve sinemanın birer kaçış mekanları olduğunu söyleyebiliriz.

Doğduğundan itibaren köksüzlüğü trajik yazgısına dönüşen Mehmet Ali'nin içine battığı benlik durumunda kendisine iki şeyi tutamak olarak seçeceğini söyleyebiliriz. Bunlardan birisi milliyet diğeri de dildir. Bir kahvede otururken kendisinden sigara isteyen Sevilla'ya paketin tamamını verince kız kendisinin müthiş bir adam olduğunu söyler. Başkişi buna *'Hayır, dedi, sadece Doğuluyum.'*(ZBB, s.176) cevabını verir. Mehmet Ali'de oluşmaya yüz tutan dil bilincini ise bir kahvede iki Türk'ün konuşmasını duyduğu anda yaşadığı sevinçli şaşkınlıktan anlarız. Mehmet Ali konuşulanların Türkçe olduğunu duyunca onlara bakar ve *'Biz, Mehmed-Ali'ydik; aslında onların dilinden konuşurduk; o dille sövmüş, o dille dua etmiştik; onlara bakıyorduk.'*(ZBB, s.212) Batılı olmadığını bu nedenle farklı değer yargılarına sahip olabileceğini, aynı dili paylaşmanın aslında dünyaya aynı pencereden bakmak anlamına geldiğini fark etmek bu sorunun daha sonraki romanlarda aşılacağına işaret eder.

Aidiyet sorununun sorumluluğun farkında olma durumuyla ortadan kaldırılabileceği düşüncesindeyiz. Kendinin ve milletinin farkında olmak sorumluluk kavramına varoluşsal bir nitelik kazandıracaktır. Mehmet Ali'de sorumluluk duygusunun eksik olduğunu Attila İlhan dil seviyesinde cümlelerin öznesini 'ben' yerine 'biz' olarak kullanmakla belirgin hale

getirmiştir. *'Asabımız adamakıllı bozuk', 'Ellerimiz titriyor', 'Biz basit bir adam olmayı kabul edemiyoruz.', 'Bizi kıskanıyor.', 'Anlamıştık biz.'* cümlelerini buna örnek gösterebiliriz.

Aidiyet sorunu simgesel düzlemde ayna, Türk sigaraları ve Hölderlin ile daha içsel bir anlama kavuşturulmuştur. Nevzat'ın odasında başkişiyi çoğaltan aynalar onun kendiyle yüzleşmesini, kendini sorgulamasını; Türk sigaraları milli kültürü; Hölderlin ise ömrünün 36 yılını suskun geçirmekle '*onlar'*dan olmadığını haykıran melankolik karakteri ve çağın iki arada kalmış insanını anlatan şiirlerinden gelen derinlikle Mehmet Ali'nin sınıfına 'İki arada kaldım ancak ben sizden değilim!' mesajını simgesel bir boyutta roman kurgusuna dahil eder.

2.1.2.8.3. Toplumsal Çözülme

Toplumsal çözülme kavramını bürokratik çürüme ve inanç kavramlarıyla birlikte ele alabiliriz. Kendi içerisinde geliştirdiği normlarla varlığını devam ettirme amacı taşıyan toplum kimi zaman kişiyi çok sert cezalandırabilir. Yetimhaneye bırakılan başkişi Mehmet Ali'yi dünyaya getiren kadın –muhtemelen- böyle bir cezadan korktuğu için çocuğunu kimsesiz ve savunmasız olarak yaşam denen *'kurtlar sofrası'*na tek başına bırakmıştır. Hizmetçilik eden *'yoksul, güzelce bir kadın'la 'kalantor ve çocuksuz bir deyyusun, ateşinden edin'*ilen Mehmet Ali'nin dünyaya/hayata tek başına bırakılması olayı toplumsal baskıdan korkan bir kadının davranışıdır. Ancak burada asıl önemli sorun baskının yanında değer yargılarında görülen çözülmedir. Ekonomik güç sahipleri *'kullan-at'* kültürünün kazandırdığı alışkanlıkla kadınları da diğer şeyler gibi metalaştırmış, günibirlik heveslerin tatmin nesnesine dönüştürmüştür. Daha sonra da dünyaya bıraktıkları çocukları hatırlamayacak erdem fukaralığına düşürmüştür. Bu bağlamda Mehmet Ali'nin yaşadığı trajik durumun önemli sebeplerinden birisi toplumsal yapıda görülen değer yitimidir.

İnanç toplumu bir arada tutan bir değer olarak kişilerin hayata bakışlarını da doğrudan etkiler. Bu nedenle doğru kişiler tarafından doğru biçimde verilmediği zaman bilinç karmaşasına neden olabilir. Romanda ironik biçimde ele alınan inaç kavramı Mehmet Ali'nin bunaltıya düşmesinde önemli bir etkendir. İlk dini bilgisini okulun kapıcısı Rüstem Ağa'dan alan Mehmet Ali ondan bütün çilelerin bedelinin ahrette fazlasıyla ödeneceğini, sabırlı ve itaatli olmak gerektiğini, sağdan yatıp sağdan kalkmanın alışkanlık haline getirilmesini öğrenmekle Rüstem Ağa'nın din bilgisini *'limon gibi sık(ıp)' 'Allah'ı sırtı(na) al(ır)'*. Bundan sonra dualar etmeye başlar:

"Her lakırdımızı 'yukardaki'nin iyice dinlediğine; her hareketimizin sağ omzumuzdaki ve sol omzumuzdaki defterlere sevap ve günah diye yazıldığına inanmışızdır.(…) İçimizden büyük dualar geçer. Melaikelerin kanat kanat dolaştıklarını

biliriz. Evliyalar yeşil maşlahlarının içinde, türbelerini bırakır, göğün yedinci katında seyrana çıkar. Günlük hayatımız gözümüzde küçüldükçe küçülür."(ZBB, s.55)

İnanç değerlerinin bilinçsiz kişiler tarafından verilmesi çocuğun dünya ile arasındaki köprüleri cevaplanamayan sorular yüzünden gevşetmiştir. Heveslerine, heyecanlarına, parasızlığına ve açlığına çare getirmeyen inancı çocuk reddeder hale gelmiştir. Daha sonra büyüdüklerinde insanlar inançlarını *'gerçek anlamı ile değil; taşıdığı bütün anlamlardan sıyırıp, bir günah, bir küfür gibi taşıyan adam(lara)*'(ZBB, s.139) dönüşmektedirler.

Romanda doğrudan Türkiye için söylenmese de irdelenen bir bürokratik çürüme kavramına yer verilir. Yankoviç'in Prefecture'de gerekirse rüşvet vererek vizeyi uzatabileceklerini söylemesi Mehmet Ali'yi şaşkınlığa düşürür. Modernleşmeyle birlikte aklını her şeyin kriteri yapmayı öğrenen insanın kendi çıkarları için kaygılanması da artmıştır. Bu nedenle her yerde rüşvetin işe yaraması *'Üstelik Fransa'da her yerden fazla rüşvet(le)'*(ZBB, s.144) iş görülmesi kapitali tüm değerlerin paydasına koyan insanların sanayisi gelişmiş ülkelerde azalmayıp aksine arttığı imlenmiştir. Kapitalizmin insanları her şeyi kullanıp atmaya sevk ederek kendi genişlemesini sürdürme çabası simgesel boyutta Coca-Cola ve reklam afişleriyle derinleştirilmişir. İtalya, Yunanistan ve Türkiye'de aynı biçimde yayılan cola ve reklam afişleri paranın kültür, millet ve sınır tanımayan gücünü açımlar.

2.1.2.8.4. Sevgi/Aşk

Aşk ve sevgi olarak birlikte değerlendireceğimiz tema, yalnızlık ve yabancılaşma duygularını sağaltan duygu olarak olay örgüsünde yer alır. Romanda bu temayı yansıtan üç farklı tipte kadın görülür: Sabiha, Hilde ve Maria-Te.

Sabiha başkişinin İstanbul'da bıraktığı kadındır. Sabiha'nın gönderdiği mektuplardan anlaşıldığı üzere bu ilişkide duygular Sabiha'dan Mehmet Ali'ye doğru gelişir. Çünkü farkındalıkla bilinci aydınlanmamış başkişinin sevgiyi duyumsaması mümkün olamaz. Samimi, sevgi dolu ve sağduyu sahibi olduğunu gördüğümüz Sabiha, roman içerisinde leitmotiv'e dönüşen '*Bıyığını çiğneme!'* cümlesi ile başkişiyi şüpheden, tedirginlikten, kararsızlıktan huzura, rahatlığa çağıran bir ses olur.

Kişiler düzleminde Hilde ile temsil edilen sevgi anlayışı ise kültürel ortaklıklara dayanan bir beraberliktir: birlikte sinemaya gitmek, aynı müzikleri dinlemek, böylece mütevazı bir hayat sürmek. Duygunun yönü Mehmet Ali'den Hilde'ye doğrudur. Başkişi

duygularını hiçbir zaman Hilde'ye açıklamamıştır. Hatta okuyucu zaman zaman Hilde'nin gerçek bir roman kişisi olup olmadığı konusunda bile tereddüte düşebilir. Ancak bu onun öne sürdüğü değer bakımından bir değişiklik yaratmaz. Çünkü asıl olan şey, başkişinin aşkı, zaman ve mekana bağlanabilmek için bir tutamak biçiminde görmesidir. Hilde'de masum çocuk saflığını bulan sevgi kavramı, başkişi için ontolojik doğuşu sağlayacak en önemli güçtür:

"Fakat, artık sen varsın. İnsan yaşar yaşar, günün birinde ufacık bir şey olur, bir de bakar ki o zamana kadar ömrünü eskitmekten, çiğneyip tükürmekten başka bir şey yapmamış. O adam için, ondan sonrası, yeni bir hayat değerindedir. Dakikaları, yüzyıl olarak yaşar."(ZBB, s.227)

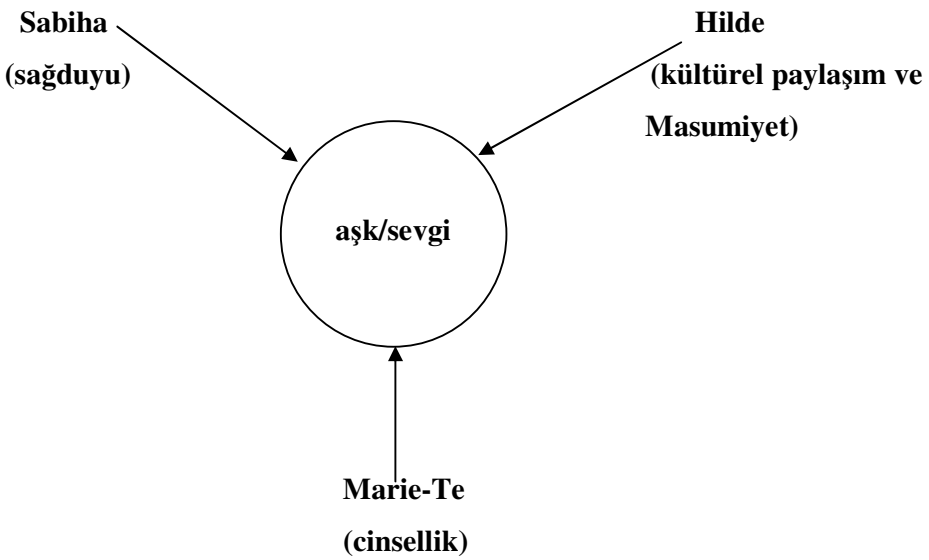
Aşk, bireyi tinsel anlamda daha üst bir noktaya taşıdığı için bir doğuş biçimi, sevilen kadın ise bir doğuş mekanı olarak görülebilir. Bu nedenle aşk, insanlığın dünyaya bırakılmasını sağlayan o yaratıcı nüveyi içinde taşıdığı için kutsaldır:

"-Hilde! diyoruz.

Sesimiz dua eder gibi, yumuşak ve hafif. Onu, kollarımızın arasına alıyoruz... Yıldızlar akıyorlar. Okuldan kaçmış çocukların korkulu sevinci: Hilde'nin gözlerinde, yudum yudum titriyor.

-O kadar kocamansın ki! diyor. Seni seviyorum."(ZBB, s.228)

Hilde'yle tinsel bir derinlik kazanan aşk duygusunun Maria-Te ile bedensel yaşantıya ait hazcı yanı tamamlanmıştır. Başkişi ile Maria-Te'nin kısa süreli birleşmesinin ardından Zenciler Birbirine Benzemez romanında aşk duygusu şu şekli almıştır:



Tablo-5: Aşk duygusunun şekillenme biçimi (ZBB)

Olay örgüsünde yer alan bu üç kadın, aynı duygunun tamamlayıcısı olan üç şartı simgeler. Bu şartların üçü de ideal bir aşk ilişkisinde bulunması gereken özelliklerdir. Sabiha olayları sezinleme becerimizi arttıran sağduyuyu, Hilde dünyaya ortak bakmayı, Marie-Te ise hazcı yanı temsil eder. Diyebiliriz ki kişiyi dünya üzerinde sağlam ve sağlıklı tutacak bir aşk ilişkisinde belirtilen bu üç nitelik bulunmak zorundadır. Aksi halde birlikte yaşananların ömrü kısa olacaktır.

2.2. TOPLUMUN YANIBAŞINDA DURAN AYDIN

Kurtlar Sofrası

Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez romanlarının kötümser, karamsar ve tereddütlere gark olmuş aydın tiplemesinden sonra Attila İlhan Kurtlar Sofrası adlı romanıyla 'Aynanın İçindekiler' roman dizisinin nüvesini oluşturacak başka bir roman anlayışıyla yeni bir döneme girer. Hasan(SA) ve Mehmet Ali(ZBB) Cumhuriyet sonrasında Batılı kültür politikasıyla yetiştirilen, bu nedenle de büyük bir yabancılaşma duygusu yaşayan bir nesli temsil etmekteydiler. Ancak Attila İlhan'ın Marx'tan etkilenmesi onun romancılığında bambaşka bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Çünkü Marx, toplumu tarihsel sürecin bütünlüğü içinde diyalektik bir yöntemle kavramaya çalışmıştır.(Lukacs, 2006:95) Bu yöntem, roman kurgusuna olayların tarihi ve ekonomik şartlara bağlı olarak anlatılması biçiminde yansımıştır. Her ne kadar daha önce romanın temelini Ümit ile Mahmut arasındaki ilişkinin oluşturduğu söylense de(Arseven, 2004:71) biz buna katılmıyoruz. Kurtlar Sofrası, '*düşünsel altyapısını Kuvayi Milliye devinimi(nin) oluştur(duğu)'*(Özkırımlı, 1976:96) bir romandır. Böylece Attila İlhan Kurtlar Sofrası adlı romanıyla Türkiye'deki elli yıllık bir sürece *'genişlemesine bir kesit'* (Yurttaş, 2004:111) sunar.

2.2.1. Romanın Kimliği

Attila İlhan Kurtlar Sofrası'nda Demokrat Parti dönemiyle başlayan montaj sanayinin kuruluşundan döviz kaçakçılığına, eğlence sektörünün politikayla ilişkisinden varoluşsal bir doğuşa yol açan aşka kadar pek çok konuya değinmiştir. Ayrıca reel düzlemde *'1950-160 yılları arası irdelenmiş gibi görünmesine rağmen'*(Taşdemir, 1995:23), temelde Türk toplum hayatında görülmeye başlayan ekonomik ve kültürel değişimlere de yer verilir. Kurtlar Sofrası, Aynanın İçindekiler dizisinin değişik kitaplarında okuyucunun karşısına değişik fonksiyonlarla çıkacak kişilere yer vermesi sebebiyle üçüncü bir grup olarak değerlendirdiğimiz Aynanın İçindekiler dizisine bir eşik niteliği taşır.

Plehanov, sanatın sadece hayatı kopya etmeyeceğini, aynı zamanda izah da edeceğini; sanat eserlerinin çoğu defa '*hayatın tezahürleri'* hakkında hüküm değeri taşıdığını savunur.(Plehanov, 1962:16) Attila İlhan, Kurtlar Sofrası'ndan itibaren genç Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi oluşum ve gelişim sürecine hem resmi tarihin dışında bir yorum getirmiş hem de bu oluşum ve gelişimi 'izah' ederek hükmünü vermiştir. Bu bağlamla örtüşecek şekilde sanatçı kendi ağzından bu romanı yazma sebebini şöyle açıklamıştır:

"… amacım iki önemli şeyin altını çizmekti: 1- Türkiye Cumhuriyeti, Gazi'nin antiemperyalist, laik ve demokratik Müdafaa-i Hukuk doktrini ve Misak-ı Milli temeli üzerine kurulmuştu; bu temel, 'çağdaş uygarlık seviyesi' gibi bir amaca bağlandığı için, hem 'sistem'e karşı korunması gereken 'devrimci' bir tavırdı; hem de diyalektik olarak sosyalizme açıktı; çünkü ikisi de jakoben bir karakter taşıyorlardı. 2- Oysa İkinci Dünya Savaşı ertesinde, savaşın kıtlık ve yokluk ortamında palazlanan ticaret burjuvazisi, hem 'sistem'le tehlikeli bir flörte başlamış, böylelikle tam bağımsızlık ilkesini tehlikeye atmış bulunuyor; hem de içerde laikliği hırpalayacak adımlar atılmasını kolaylaştırıyor."(İlhan, 2002:204)

Attila İlhan romanı yazmaya 1954 yılında İstanbul'da başlar, Erzincan'da askerliğini yaparken de devam eder. 1954-1961 yılları arasında yazımı tamamlanan roman, Ataç Yayınları arasında 1963 yılında iki cilt halinde yayınlanır. Sanatçı bir konuşmasında Kurtlar Sofrası'nı Yönetmen Hüseyin Karabaş için senaryo haline getirdiğini ancak filmin çekilemediğini, daha sonra da TRT için 8 bölümlük bir dizi senaryosu haline getirdiğini söylemiştir.(Nokta Haber, 1988:15)

Roman son olarak İş Bankası Kültür Yayınları arasında 2008 yılında yayınlanmıştır.

Attila İlhan'ın hemen hemen bütün eserlerinin birbirinden etkilendiğini söyleyen Doç. Dr. Yakup Çelik, Bela Çiçeği adlı şiir kitabının ikinci bölümü olan Cinnet Çarşısı'nda

yer alan şiirlerin bir bölümünün Kurtlar Sofrası romanıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir.(Çelik, 1998:239)

2.2.2. İsimden İçeriğe

Attila İlhan Kurtlar Sofrası'nda Türkiye'de gelişen montaj sanayi ile birlikte yabancı sermayenin ülkeye girişini, çıkar çevreleri içerisindeki dağılımını, iktidarın bu dağılım içerisindeki yolsuzluklarını ve basın çevrelerinden bu yolsuzluklara verilen tepkileri anlatır. Ve tabii ki ontolojik bir doğuşa neden olan aşkın öyküsüdür Kurtlar Sofrası.

'Kurt' sözcüğü Türk kültüründe hem türeyiş efsanelerinin ana motiflerden birini hem de çok yırtıcı ve güçlü bir hayvan olduğu için korkuyla karışık bir saygı ifadesini içerir. Kurt, bu güçlü ve yırtıcı özellikleri ile Orta ve İç Asya'nın avcılık ve hayvancılıkla geçinen topluluklarının yerleşik topluluklarla girdikleri savaşlardaki savaşçı özellikleri nedeniyle iki yaşayış arasındaki farkın simgesi olmuştur.(Çoruhlu, 2002:106) Göktürkler ise tuğlar ile bayrakların tepesinde kurda yer vermekle korkuya dayalı saygı anlayışına resmi ve hukuki bir nitelik kazandırmıştır. Böylece 'kurt' Göktürklerde devletin sembolü haline gelmiştir.(Ögel, 1995:115)

Kurt sözcüğünün mitik anlamları Anadolu'da kullanılan bazı deyimler içerisinde hâlâ yaşamaktadır. Örneğin *'kurt gibi', 'eski kurt' ve 'yalnız kurt'* ifadeleri tek gezen azılı kurtlara verilen *'yalınsak'* deyişiyle ilgilidir(Ögel, 1995:117) ki bu söyleyişler, günümüzde de *'işini bilen, tecrübeli, temkinli yaklaşılması gereken insan'* anlamlarını içerir.

Romanın yukarıda belirttiğimiz içeriği ile birlikte düşündüğümüzde siyaset sahnesinde yer alan kişilerin kurdun devlet sembolüyle; işini bilen komprador iş adamlarının ise yine kurdun *'yalınsak', 'işbilir', 'temkinli'* yaklaşılması gereken yönüyle tamamen örtüştüğünü görürüz.

'Sofra' sözcüğü ses değeri bakımından Türk kültürünü çağrıştırır. Çünkü sözcük bugün yerini Batılılaşma süreciyle ülkemize giren masa sözcüğüne bırakmıştır. Sofra, bir yer/mekan anlamı taşır. Buradan hareketle *'kurt'*un devlet sembolü ile *'sofra'*nın yer anlamı birleştirildiğinde 'sofra'nın toprak ve vatan anlamına geldiğini görürüz. Bu çağrışım zenginliği içerisinde devlet kademelerinde vatan toprağı üzerinden sağlanan gelirin kişisel çıkarlarla nasıl paylaşıldığı ortaya çıkar. Ayrıca iki sözcüğün de böylesine Türk kültür hayatına tarihi ve mitik göndermede bulunması Attila İlhan'ın Türkiye'nin özellikle 18. yüzyılla başlayan çağdaşlaşma adı altındaki yarı sömürgeleş(tir)me serüveniyle gündeme gelen çıkar ilişkilerine mi gönderme yaptığı sorusunu akla getirir.

2.2.3. Olay Örgüsü

BİRİNCİ BÖLÜM

- Birlik Gazetesi muhabirlerinden Mahmut Ersoy'un yapılan inşaat yolsuzluğunu ortaya çıkarma girişimlerini engelleyebilmek için bir gece dövülmesi, (Mahmut, İzmir'de bulunan Sezai Yazmacı adında bir şirket elemanının adına ulaşıp yolsuzluğu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır)

- Mahmut'un Kâtip Rıza'dan Sezai Yazmacı'nın adresine ulaşması,

-Başkişi Ümit'in bir gece arkadaşı Şair Turgut'la eğlenceden dönerken iki yıldır birlikte olduğu Mahmut'u terk etme kararı alması,

-Ümit'in Mahmut'la buluştuklarında onu terk ettiğini açıklaması,

-Mahmut'un Sezai Yazmacı'ya ulaşabilmek için bir vapurla İzmir'e doğru yola çıkması,

-Kılçık Nazım'ın adamlarından Sabri'nin Mahmut'la aynı vapura binerek onu öldürmesi,

-Başkişinin Paris'teki arkadaşı Gianna'ya mektuplar yazarak kendini sorgulaması, (Ümit Mahmut'u terk etmesindeki asıl sebebin Mahmut'un söylediği doğrulardan ve ona yüklediği sorumluluktan kaçmak olduğunu fark edecektir)

-Mahmut'un İzmir'e varmadığı haberinin Birlik Gazetesi'ne ulaşması,

İKİNCİ BÖLÜM

-Mahmut'un başsız cesedinin polis tarafından bulunması, (Ancak cesedin ona ait olduğu henüz belli değildir.)

-Cinayet masası komiserlerinden Orhan ve arkadaşları tarafından cinayetin araştırılması ve maktulün kimliğinin tesbit edilmesi,

-Gazeteci Mahmut Ersoy'un ölümünün basın çevrelerinde tartışılması,

-Başkişi Ümit'in Mahmut'un kaldığı pansiyona gidip Mahmut'un hazırladığı *'Mustafa Kemal'in İnkılap Teorisi'* adlı dosyayı bulması, (Ümit dosyayı okudukça Mahmut'un düşüncelerini daha iyi anlamaya başlayacaktır.)

-Mahmut'un düşüncelerinden etkilenen Ümit'in *'kaybolmuş aydın'* karakterinden kurtulmak için herhangi bir işe girme kararı alması,

-Başkişinin Mahmut'un pansiyon odasını kiralayarak kısmen oraya taşınması,

-Ümit'in Birlik Gazetesi sahibi Hüsnü Faik'i arayarak Mahmut'un İzmir'e gidiş sebebini açıklaması,

-Ümit'in bir gece babası Zihni Keleşoğlu ile Kılçık Nazım'ın tartışmalarından Mahmut'un öldürülmesinde azmettirici olduklarını öğrenmesi,

-Başkişi Ümit'in Keleşoğlu apartmanından kesin olarak ayrılması,

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Ümit'in babası Zihni Keleşoğlu ile kurduğu çetenin elemanlarından Kılçık Nazım'ı Mahmut Ersoy cinayetinin azmettiricisi olarak polise ihbar etmesi,

-Zihni Keleşoğlu ve Kılçık Nazım'ın ülkeyi terk etmek üzere evden ayrılması,

-Polis'in Zihni Keleşoğlu'nu evinde araması,

-Ümit'in Birlik Gazetesi idarehanesine giderek Mahmut'la arasındaki ilişkiyi açıklaması, (Ümit böylece Mahmut'un Türk toplum hayatının ne kadar çok içinde bir adam olduğunu anlayacaktır.)

-Birlik Gazetesi'ne Mahmut Ersoy cinayetinin azmettiricilerinin yakalandığı haberinin gelmesi.

Yukarıdaki vaka birimlerini başkişi Ümit'i merkez alarak yaptığımızı belirtmek isteriz. Kurtlar Sofrası'nın ön planda yer alan olayları Mahmut-Ümit merkezli olmakla beraber bu olayların biraz daha gerisinde kalan ancak tematik kurguda çok önemli açılımlar sağlayarak romanın düşünce dünyasına derinlik sağlayacak olayların da yaşandığını söylemek gerekir. Mahmut Ersoy'un ortaya çıkarmaya çalıştığı yolsuzluk olayının arkasında yer alan zengin iş adamı Zihni Keleşoğlu ve gangster çetesi Kılçık Nazım ile yine şebekenin bir ayağını oluşturan Beygir Kâzım'ın barında çalışan kişilerle ilgili olaylar; Keleşoğlu'nun Türk iş dünyasındaki rakipleri Asım Taga ve Seyit Sabri ve bu iş adamlarının aile çevreleri; Lehman Tractor's Company'nin Türkiye'de kurmayı planladığı traktör montaj fabrikası ile ilgili anlaşmanın yurt dışı ayağı Mordohay ve onun Türkiye'deki adamı Fredy Mills, bu ayağın yasadışı işlerini halleden İbrahim Cura (ve onun da özel hayatı) ile ilgili olaylara da yer verilmiştir. Ancak bunlar Mahmut-Ümit olayının biraz daha arka planında tutulmakla anlamsal bakımdan romana çok boyutlu bir yapı kazandırılmış olur.

2.2.4. Zaman

Kurtlar Sofrası'nda zaman kavramıyla ilgili olarak dikkati çeken ilk şey 21 bölümden oluşan romanın bütün bölümlerine gün adları verilmesidir. Birinci bölüm *'Perşembe-Cuma'* ile başlar ki bu aynı zamanda son bölümün de adıdır. Sonbahar mevsiminde geçen toplam 15 günlük vaka zamanını kapsayan ve eşzamanlı bir anlatımla okuyucuya sunulan romanda vaka zamanının gece yarısı başlayıp yine gece yarısı sona erdirilmesini sanatçının simgesel anlamlar yükleyebileceğimiz özel bir seçimi olarak

görebiliriz. Çünkü anlatma esasına bağlı metinlerde kurgulanan zamana yazarın *'bir seçim(i) nazarıyla bakmak yerinde olur.'*(Aktaş, 1991:133) Tarihsel dönem olarak II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de yaşanan montaj sanayine bağlı gelişmenin anlatıldığı Kurtlar Sofrası'nda ağır sanayi girişimlerinden uzak durulmasını yanlış göstermek isteyen İlhan'ın *'gece'*yi ülkenin içinde bulunduğu karanlığın bir simge-değerine dönüştürdüğünü düşünmek oldukça olağandır.

Olay örgüsü gazeteci Mahmut'un takip edildiğini fark etmesi ile başlamıştır ki burada zaman dakikalarla belirtilmiştir. Mahmut, Katip Rıza'yla 23:30'da buluşacaktır. Kendisini Katip Rıza'ya götürecek adam geldiğinde saat 23:55'tir. Mahmut'un bu adam ve arkadaşlarının elinden kurtulduğu saat, 00:10'dur. Katip Rıza'nın kötü adamlarca tutulduğu yeri tespit ettiğinde ise saat 00:50'dir. Mahmut'un Kemalist bir gazeteci olduğunu göz önünde bulundurursak henüz romanın başından itibaren onun reel zamana bu derece kayıtlı olmasının özel bir anlam taşıdığını görürüz. O da şudur ki Mahmut reel zamana kayıtlı olmakla Atatürk düşüncelerini geçmiş zamandan şimdiye taşıyarak farklı zaman dilimlerini birbirine bağlamış; böylece siyasi ve sosyal kaostan kurtulmanın çözüm önerisini sunmuştur.

Zaman konusunda yazarın sembolik anlatıma başvurduğu bir diğer nokta saatlerin uyuşmazlığıdır:

"Üniversite kapısında saatlerin biri on biri yirmi geçiyor, öbürü buçuk. Saatine baktı, buçuğa beş var. Güldü. Kendi kendimize ölçülü biçili bir zaman tutumu tuttuğumuzu söyleyip övünüyoruz. Avuntu!"(KS, s.7)

Yine romanın ilerleyen bir yerinde:

"Mahmut Dolmabahçe'de dolmuştan indi. Önce kulenin saatine baktı: 04:03. sonra kendi saatine: 04:01! İçin için güldü: -Kendi kendimize ölçülü biçili bir zaman tutumunu tuttuğumuzu söyleyip övünüyoruz, avuntu!"(KS, s.50)

Mahmut'un saatinin toplu yerlerdeki saatlerle çakışmaması, gazeteci Mahmut Ersoy'un savunduğu düşüncelerin ülkede oluşturulmaya çalışılan sosyal ve siyasi yapılanmayla kesişmediğine gönderme yapar. Çünkü Mahmut Ersoy, komprador burjuvazinin karşısında tam bağımsız bir yönetimi savunan Kemalist bir gazetecidir. Bu kurtlar sofrasına dönmüş memleketin içinde bulunduğu kargaşa ve kötü gidişat '*gece'*nin siyahlığıyla örtüşürken Mahmut'un Mustafa Kemal'e dayandırdığı düşünceleriyle çakışmaz.

Zamana kayıtlı olmak ne kadar uyanık bir bilinci imleyen davranışsa kayıtsız kalmak da o kadar karşı durulan bir davranıştır. Yazarın eşzamanlı anlatımı seçmesiyle de örneklendirebileceğimiz bu zaman karşısında duyarlı olma tutumu romanda kart kişilerle ilgili bölümlerde kullanılan zaman ifadelerine de yansıtılmıştır. Bu bağlamda Attila İlhan'ın *'Saat*

yine herhangi bir buçuğu çalıyor.' cümlesini kart karakterlerle ilgili anlatımlarda tekrar tekrar kullanmakla onların milli meselelere duyarsızlığını zamansal belirsizlikle anlatmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Genel olarak bakıldığında sanatçının zaman kavramına yoğun biçimde simgesel anlamlar yüklediği dikkati çeker. Bu davranışın kaynağını Marx'ın *'tarihsel olguların, gerisinde yatan iktisadi yapı aracılığıyla açıklanması gerektiğini savun(an)'*(Labriola, 1981:58) düşüncesine dayandırabiliriz. Attila İlhan, Kurtlar Sofrası'nı sosyal zaman olarak 1950'li yıllara oturturken Türkiye'nin iktisadi yapısını da göz önünde bulundurmuş, romandaki zaman unsurlarına simgesel boyut kazandırmakla da metnin anlamını içselleştirmiştir.

Romanda özellikle Hüsnü Faik'in savaş anıları ile başkişi Ümit'in beş yıllık Paris geçmişini roman kurgusuna kazandırmak için geriye dönüş tekniği kullanıldığı görülür. Bunu yapmakla yazar Mustafa Kemal'in düşüncelerini *'olması gereken'* olarak göstermiş; başkişi Ümit'in Paris yıllarında yaşadığı değişimi ise *'olması gereken'*e ulaşabilmek için gerekli şart olarak öne sürmüştür. Aşağıdaki alıntı Ümit'in Paris'teki yaşamıyla ilgilidir:

'Çamaşırlarını lavaboda yıkayıp, balkonda kurutan başkası mıydı? Bazı bazı, elektrik ocağında Türk yemekleri pişiren? Sen değiştin ve bozuldun kızım'(KS, s.365) İstanbul'a döndüğünde iş adamı Zihni Keleşoğlu'nun biricik kızı olarak konfor içinde yaşamak Ümit'e göre *'bozulmak'*tır. Paris yıllarına yapılan geriye dönüşler başkişinin Mahmut Ersoy'un misyonunu hangi değişimden sonra devralmayı hak ettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

2.2.5. Mekan

2.2.5. 1. Çevresel Mekanlar

Olaylar zaman zaman İstanbul'un adı belirtilmemiş çeşitli sokak, bulvar ve rıhtımında (Mahmut'un öldürülmesine sebep olacak vapur yolculuğunun başlangıcı olması itibariyle önemlidir) geçtiği gibi doğrudan belirtilen yerlerde de geçer. Olayların geçtiği fiziksel mekanları şöyle sıralayabiliriz: Beyazıt semti, Saraçhane, Atatürk Bulvarı, Zeyrek Durağı (Bu semtler Mahmut'un takip edildiği yerlerdir.), Beyazıt'ta Acem'in Kahvesi (Kâtip Rıza ile buluşacak olan Mahmut, Sezai Yazmacı'nın adresini alacaktır), Zilli'nin kahvesi, Birlik Gazetesi'nin idarehanesi, Türkiye'deki yatırımların yurt dışı ayağı Mordohay'ın işlerini yapmayı bırakan İbrahim Cura'nın kaldığı otel, İbrahim'in Çiçek Pasajı'nda gittiği meyhane, Ümit ile Mahmut'un oturduğu deniz lokantası, Seyit Sabri'nin Apartmanı, Keleşoğlu Apartmanı, Ümit'in odası, Birlik Gazetesi sahibi Hüsnü Faik'in evi, Seyit Sabri'nin şirketinin

bulunduğu gösterişli Akın İşhanı, Keleşoğlu'na ait gangster çetesinin paravanı Beygir Kâzım'ın barı, Kılçık Nazım'ın evi, Beygir Kâzım'ın barında şarkı söyleyen Arap Zehra'nın evi, Athena'nın Beyoğlu'nda bir pansiyondan kiraladığı oda, Güner'in evi, Güner ile Kılçık Nazım'ın oturduğu kafe, Rejisör İhsan'ın film çektiği Mecidiyeköy'deki film stüdyosu, Beyoğlu'nda adı belirtilmeyen sokaklar, Divanyolu'nda Birlik muhabirlerinden İrfan'ın girdiği kahve, İrfan'ın bir pansiyonda kiraladığı oda, Nisuaz Pastanesi, Mahmut'un Pelesenk Sokağı'ndaki Madam Karanfilyan'ın pansiyonundan kiraladığı oda, Park Otel.

2.2.5. 2. Olgusal Mekan

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Kurtlar Sofrası olaylar düzleminde yaşanan çok boyutlu yapısını mekan kurgusunda da gösterir. Türkiye'nin 1950'li yıllarda yaşadığı montaj sanayine geçiş sürecinin arka planda yer aldığı romanda mekanın İstanbul gibi büyük bir kent oluşu doğal bir eğilimdir. Çünkü *'kent, nüfusun, üretim araçlarının, sermayenin, zevklerin, gereksinmelirn toplandığı bir yerdir.*'(Holton, 1999:35) Bu nedenle Keleşoğlu Apartmanını başkişinin *'bilinciyle nesne arasında kurduğu eytişimsel ilişki(den)'*(Korkmaz, 2004:40) daha çok büyük sermayelerin biçimlendirdiği değerlerin hüküm sürdüğü kent kavramıyla birlikte açımlamaya çalıştık.

Romanda Keleşoğlu ailesinin oturması için temel mekan olarak bir apartman dairesinin seçilmiş olması kültürel değerlerde yaşanan toplumsal değişimi imleyici bir nitelik taşır. Apartman, kent yaşamıyla beraber gelen değerler düzeyindeki parçalanmanın mekana yansıyan yüzüdür. Lüks ama parça parça bölünmüş, temeli ve çatısı ortak ama sakinleri birbirine yabancı olan apartmanlar *'içeriyi, derinlikleri, kökleri, güveni ve geleceği'*(Korkmaz, 2006:224) simgelemez. Diğerleri gibi Keleşoğlu Apartmanı da kendilik değerlerini para ile eşitlemiş insanların bencilliğiyle izdüşümsel bir nitelik gösterir. Lüksüne rağmen içerisinde parçalanmış dünyaları barındıran bu mekanda, bütün ilişkiler ölgündür. Maide başını kumar masasından kaldıramazken, Zihni Keleşoğlu akıllı iktisatçısı Sıtkı Ocakçılar'a kızını göstermek için yemek masasını seçer.

Sanayileşen bir ülkede eğlence sektörü, gangster ilişkilere kucak açarak kolayca zengin olmanın, sınıf atlamanın yolu olabilir. Beygir Kazım'ın barı, romanda böyle bir işleve sahiptir. Derin ve küçük soyunma odası, karanlık ve dumanlı salonuyla suratını boyamış kadınların erkeklerle içki içip oynadığı bir yer olan Beygir Kazım'ın barı, kapalı mekan özelliği taşır. Aşağıdaki alıntı bardaki insanların bir eşya gibi yığıldığını belirtirken yabancı sinema sanatçılarını taklit ederek sınıf atlamaya çalışan Gilda gibi beslemelikten film yıldızlığına yükselme yolunda ilerleyen bir anne artığının trajedisini gözler önüne serer:

"Salonda Yorgaki ve adamları, çalgılarının tepesine binmişlerdi. Kalabalık, dumanlı bir can sıkıntısı halinde, sandalyelere devrilmişti.

(…)Elinde küçük boyda, kötü basılmış bir gazete. Birinci sayfasında, üç sütün üzerine bir resim. Üstünde iri harflerle bir yazı: 'Türkiye'nin Gilda'sı.'

Zehra: -İyisin, dedi. Haydi yine.

Kız, avuç avuç duman püskürdü: -(…) hep İhsan'ın marifetleri bunlar. Şimdi dans dersi alıyorum. Hani Rita'nın bir dansı vardı ya, filminde?

Zehra: Evet, dedi ve güldü: -(…) yıldız olacaksın sen, büyük.

-… niye olmayacakmışım! Eksiğim ne?

Kırmızı ibiği iyice kabarmıştı. Etrafına iç bulandırıcı bir parfümle, büsbütün ağırlaşmış bir ter kokusu dağıtıyordu. Geldiği gibi ansızın, savruldu gitti."(KS, s.652)

Çocuğunu bir cami kapısında bırakan Ayperi, Rita Hayworth'ı taklit ederek yakalayacağı şöhretle bir ete dönüşeceğinin farkına varamaz. Oysa kadının güzel etiyle beslenen bu çark, bir süre sonra onu da tıpkı ünlü Arap Zehra'ya yaptığı gibi değersiz bir nesneye dönüştürecektir.

Romanda eski bir bar şarkıcısı olan Zehra'nın eviyle ilgili bölümlerde de mekanın labirentleştiğini görürüz. Zehra'nın evi, içinden çıkılmaz yalnızlık duygusuyla dolup taşar. Her iş dönüşünde duvarlardan yalnızlığın buz gibi soğukluğu Zehra'nın yüzüne vurur. Bu duygu onun kendisini sevmediğini bildiği halde Bekir'e olan tutkusunu anlaşılır kılar:

"Şehrin üstüne, sinsi bir yağmur yağıyor. Buzlu bir beyazlık. Parmaklarım donmuş. Sobayı yakmadan çarpına çarpına ve el yordamıyla, karanlıkta soyunup, bir kefene girer gibi yatağıma giriyorum."(KS, s.140)

'Duvarları ıslık ıslık öten soğuk ev' ve '*lanetli bir ihtiyarlık'* ifadeleri Zehra'nın yaşadığı yalnızlığın nasıl içselleştiğini gösterir. Bu ev kapıyı çalan yalnız yaşlanma ve belki yalnız ölme korkularıyla insanı boğar. Bekir'e aşık olmakla bu yüzleşmeden kaçmaya çalışan Zehra, terk edildiğini anladığı zaman eve tıpkı *'yabancı bir eve gelmiş gibi şaşkın şaşkın'* bakar:

"Kapıyı bir açıyor, ardı ardına patlayan birkaç koku birden: Soğuk yanık gaz kokusu, kapalı ev kokusu, en bulaşık olanı da yalnızlık kokusu. Zehra yatağının kıyısına eğreti ilişiyor. Yabancı bir eve gelmiş gibi, şaşkın şaşkın etrafına bakınıyor. Abduş bu buhran gecesine ait yanlış rüyada, boynuna borç saydığı şeyleri tamamlamak kaygısıyla, gaz sobasını tutuşturuyor, Zehra'ya kahve pişiriyor, ortalıkta daha bir vakit dolaştığı halde, varlığını kaybedebiliyor. Pencerelerin ardında daima boğuk, kirli ve bölük bölük bir İstanbul."(KS, s.444)

Bekir'in sevgisiyle soğuk ve kirli İstanbul'un ortasında nefes alınabilecek bir yuvaya dönüşebilecekken Bekir'in aldatmasıyla bu ev, İstanbul'un kirine karışır ki Zehra'nın intiharıyla da bir mezara dönüşür.

Kurtlar Sofrası'nda Attila İlhan'ın tematik kurguyla doğrudan ilişkili olacak biçimde romanın tamamına yaydığı genel bir İstanbul imajı dikkati çeker. '*Demirden duvar gibi karanlık ve soğuk, ışıklar ve ölü gözlü pencereler(in) el ele tutuş(tuğu)', 'ahtapot gibi uyanan'*, '*taranmamış, kirli ve iştahlı kalabalığı', 'ceset yeşili aydınlığı*' ile İstanbul, en gelişmiş anlamıyla taşıması gereken etik bir insan birliği, ahlaki ve aynı zamanda '*sosyo-ekonomik bir topluluk'*(Bookchin, 1999:15) olma özelliğini taşımaz. Romanda İstanbul'u *'insani boyutları korunmuş'* tarihi eserleriyle zamana tutunmuş *'bir kültür bileşkesi'*(Çizgen, 1994:80) olduğunu göremeyiz. Kentin kültürel kimliğini görmekten uzak Ümit, İrfan, İbrahim Cura gibi roman kişileri için İstanbul kendileri ve dünya ile kavgalarına gönderme yapan(Korkmaz, 2005:437) özelliği ile labirentleşmiştir:

"Güya gri bir kar yağıyormuş. Gece mi, sabah mı oluyor; gündüz mü, akşam mı oluyor, belirsiz. İstanbul boşalmış. Evet, asıl içimi oyan bu: Koca şehir boşalmış. Hangi kapıyı çalsan, sağır; hangi pencereye eğilsen, kör. Caddeler, sokaklar, hele meydanlar, çırılçıplak. İstasyonlarda trenler, limanlarda vapurlar öylece terk edilmiş, ölü ve sessiz. Bu sessizlik yok mu, ya da daha doğrusu, lokma lokma yağan karın, bu bomboş şehirde bir dev fısıltısı gibi büyüyen sesi yok mu, beni en çok o yenilgiye uğratıyor. Yoksa böyle yoğun bir sessizlik içinde kalmışım, sen elinde vaktiyle bana bir kere gösterdiğin o bıçakla ardıma düşmüşsün, pek aldırmayacağım. Bir şehir mezarlığını, usul usul örtmeye çalışan karın fısıltısı işe karışıyor, her şeyi bozuyor."(KS, s.242)

Zamanla birlikte bilincin de yitirildiği bir yerdir İstanbul. İnsanı varlıkla ilişkiye sokarak ona 'buradalık' duygusu kazandıran zaman kavramı her şeyden çekilmiştir. Bu nedenle müdavimleri gibi kent de bir boşlukta yüzer adeta. Bu kaybolmuşluk öylesine büyüktür ki bütün İstanbul bir mezardır.

Açık/Geniş Mekan

Romanda geniş mekan özelliği gösteren en önemli yer gazeteci Mahmut Ersoy'un odasıdır. Oldukça sade ve basit döşenmiş olan bu odadaki eşyalar, bir duvar boyunca kitaplık, kalpaklı Mustafa Kemal büstü ve bir divandan ibarettir. Bu yalınlıkta gizlenmiş bilgi derinliğinin Mahmut'un kişiliğiyle örtüştüğünü söylemek mümkün. Ancak bu basit oda, Mahmut'un ölümüyle büyük bir anlamsal derinlik kazanacaktır. Burası başkişi Ümit için '*ocak tanrılarının'* içtenlik düşlerini görmeye davet edeceği bir barınak, '*güvenlik düşünün*

uyanmasına neden olacak'(Bachelard, 1996:123) bir yuva, *'yabancılarla dolu meçhul açıklıkların içine oyulmuş bir mahremiyet sahası(dır).'*(Lingis, 1997:111) Başkişi Ümit'in Mahmut'un pansiyon odasında ilk kez yalnız kalışı, hissettikleri ve sürekli olarak orada yaşama kararı alması şöyle anlatılmıştır:

"(…) az sonra her taraf Mahmut. Bildiğim, sevdiğim, sevmediğim bütün halleriyle bir dakikanın yarısında küçük parmağındaki bakır yüzüğü çeviriyor, öbür yarısında başımı avuçları arasına almış, bütün yüzüyle üzerime eğilip ağzımdan öpüyor. Kutsal bir adak yerine getirirmişçesine, ağır ağır saygıyla yapıyor bunu. Arkasından cıgarama ateş tuttuğunu görüyoruz. Ya da yazıhanede, Büyük Nutuk'un bilmem kaçıncı sayfasını bulabilmek için, ortalığı altüst ettiğini. Her taraf Mahmud. Beyaz gömlekli. Siyah gömlekli. Kazaklı. Kravatlı. Pijamalı. Saçları dağılmış. Islık çalan. Ne yana dönsem, hayır! Çığlık çığlığa, (…) sarp bir uçuruma düşmüyorum, bir Mahmud'dan öbürüne akıyorum. Her biri en az öbürü kadar benim, her biri en az adım kadar bana ait."(KS, s.378)

Ümit Mahmut'la dolu bu odada adeta onunla birlikte yaşayacaktır. Roman boyunca yinelenen Mahmut'un bakır yüzüğü simgesel anlamda Ümit-Mahmut beraberliğini kutsallaştırarak bir hale gibi bütün romana yayarken bu oda da çiftin ilk 'ev'i olur. Bu sebeple Madam Karanfilyan'dan kiralanmış olan bu küçük oda başkişinin psikolojisinde yarattığı genişleme hissinden dolayı açık mekan olarak değerlendirilmiştir.

Romanda Mahmut'un pansiyon odasından sonra içtenlik düşlerini barındıran diğer mekan Birlik Gazetesi'nin baş muharriri ve sahibi Hüsnü Faik'in evidir. Burası Kuva-yı Milliyeci Hüsnü Faik ile onun kızı hüzünlü ve soylu güzel Selma'nın kişiliğini yansıtıcı özelliklere sahiptir:

"Kalpaklı, yorgun bıyıklı 'zabit' fotoğrafları. Sevres taksimini gösteren, eski harflerle bir Türkiye haritası; yazı masasına dağılmış, Mustafa Kemal'in söylev ve demeçleri; hatta yıllanmışlıkları ve beraber yaşanmışlıklarıyla, Hüsnü Faik'ten birer parça haline gelmiş eşyaların, odanın içindeki düzenlenişi, onu, geç kalıp heyecanına yetişemediği bir kavganın, hala etkili büyüsüne götürüyor."(KS, s.624)

Bu ev, Hüsnü Faik'in hayatını özetlerken aynı zamanda yakın Türkiyenin kuruluş sürecini de yansıtır. Bu nedenle tıpkı yaşlı baş muharrir gibi Milli Mücadele kokar, özgürlük kokar. Selma ise anıların barut koktuğu bu yurt parçasını hüzünlü güzelliği ve mahir kadın eliyle 'yuva' imgesine dönüştürür:

"… Selma, Ümid'i uyusun diye, temizliği bütün bir odayı aydınlatan, sabun kokusu sinmiş bir yatağa götürdü(…) Ayak ucuna dantelli bir gecelik bırakılmıştı. Keleşoğlu

Apartmanı'nı ve getirdiği yaşantıyı, yüzyıllarca önceki bir başka dünya yaşamasına aitmiş gibi, yarım yamalak hatırlıyordu."(KS, s.629)

Selma kendine ait bir dünyası, ritmi ve zamanı olan bu evin mahrem duvarları arasına bir kadın ruhunun titizliğini eklemiştir. Bunun için Selma Ümit'e yatak hazırladığında ona sadece kalabileceği bir yer vermiş olmaz; misafir geceliğinin naftalin kokusunda Keleşoğlu Apartmanı'nda bulunmayan düşselliği ikram etmiş olur.

2.2.6. Kişiler Dünyası

Kurtlar Sofrası roman kişileri bakımından da Aynanın İçindekiler roman dizisinin nüvesidir. Çünkü Ümit, Hüsnü Faik, Kâtip Rıza gibi burada karşılaştığımız roman kişileri dizinin diğer romanlarında tekrar karkışımıza çıkar.

Romandaki kişiler hem çok kalabalık hem de renklidir. Yazar bilinçli bir seçim olduğunu söylediği bu davranışı Türkiye'nin son elli yıllık dönemde yaşadığı sorunlara bütün yönleriyle değinmek amacıyla yaptığını belirtmiştir:

"Kurtlar Sofrası'nın dokuması, sanırım üzerine oturtmayı planladığım Aynanın İçindekiler'in geniş kadrosunu taşıyabilmesi amacıyla onca geniş tutulmuş, Türk toplumunun son elli yıllık sorunları orada 'vazedilmiştir'. Aynanın İçindekiler'de kökenleri 'Harb-ı Umumi'ye, 'İstiklal Harbi'ne dayanan tiplerle, Cumhuriyet kuşağı tiplerinin sergilenip bu sorunların tartışılacağı belli gibidir."(İlhan, 2002:223)

Sanatçı, yine Kurtlar Sofrası'ndan itibaren çok çeşitli roman kişilerini hayatın içinde *'yaşar'* (Eroğlu, 1975:12) kılabilmek için onların fiziki özelliklerinden tiklerine, cinsel yaşamlarından giyim kuşamlarına kadar pek çok özelliklerini ayrıntılı bir şekilde vermiş, çeşitli romanlarda aynı kişiyi işleyerek bireysel diyalektikleri boyunca yaşadıkları değişimi okuyucuya izletmiştir.(Kahraman, 1978:24) Böylece Attila İlhan okuyucuya bu kişilerle gerçek yaşamda karşılaşmış olma duygusunu hissettirmiştir.

Başkişi

Romanda dar bir çevreden daha geniş bir çevreye açılarak *'sahip olduğu potansiyelleri eserin sonunda gerçekleştiren, olgunlaşma potansiyeline sahip bir saflıktan sonra hayatın gerçeklerini kabullenen bir olgunluğa erişen kişi'* (Stevick, 2005:22) zengin iş adamı Zihni Keleşoğlu'nun biricik kızı Ümit'tir. Notre Dame de Sion mezunu olup beş yıl Paris'te kaldıktan sonra İstanbul'a dönmüştür. Hatırlamalar yoluyla roman kurgusuna giren Paris yılları, başkişinin hayatında belli bir değişim ve dönüşüm sürecine işaret eder. Zengin bir iş adamının şımarık kızı olarak Paris'e giden Ümit, orada tanıdığı Gianna ve Gerda gibi

arkadaşlarının etkisiyle düşünsel altyapısını zenginleştirmeye başlamıştır. Bu dönemde arkadaşlarından yaşamanın şuur işi olduğunu ve insanın varlığını hissetmesi gerektiğini öğrenir. Yani '*Paris ondan bir şeyler almış, bir şeyler vermiş, bir şeyleri de değiştirmişti(r)'*.(KS, s.27) Bu dikey değişim özellikleri bize Paris'te yaşamanın salt eğlenmek olmadığını kavrayan Mehmet Ali'nin değişim sürecini imler. O yüzden Ümit, romanın başında diğerleri gibi olmadığının farkında ancak kafası karışık bir karakter olarak karşımızdadır. Onun bu durumu romanda leitmotiv'e dönüşen *'gözlerinin rengi belirsiz'* ifadesiyle pek çok kez tekrarlanır. Bu niteliklerde birinin başkişi olarak seçilmesi bir yerde seçilen dönemin sosyal yapısı gereğidir.(Bourneur/Quellet, 1989:169)

Paris'te başlayan uyanma süreci başkişinin Birlik Gazetesi muhabirlerinden Mahmut Ersoy'la geçirdiği iki yıllık arkadaşlık döneminde artarak devam eder. Ancak Ümit'in karakterinde bir *'sınır durum'* etkisi yaratan şey Mahmut'un ölümüdür. Ümit, Mahmut'u kaybetmesinin ardından onunla yaptıklarını hatırlayarak gerçekte neler söylemeye çalıştığının farkına varır. Bu değişim süreci içerisinde aldığı ilk büyük karar, Mahmut'un Madam Karanfilyan'ın pansiyonundaki odasına geçici olarak yerleşmesidir. Bu yerleşme işlemiyle beraber Ümit, sosyal yönden bilinçli ve özgür bir kişiliğe doğru gelişmeye başlamıştır. Başkişiye böylesine büyük ve zorlu yolculuğa çıkma gücünü veren şey Paris'te geçirdiği beş yıldır. *'Paris'te ne yaptıysa, burada da yapacak. Önce bir iş edinmeli. Çalışmalı. Ne bu böyle, iki yıldır günlerini gecelerini doğraya doğraya, lüzumsuz yaşaması? Çalışmalı, mutlaka çalışmalı.'*(KS, s.366) Bu girişimler başkişinin kendini yetişkin bir insan olarak yeniden yaratmasıdır.(Sennett**,** 1999:157)

Mahmut'un ölüm haberi başkişi için bir sınır durum olmakla beraber asıl değişimi cinayetin azmettiricilerini öğrendiği anda yaşamıştır. Bu felaket haberi Ümit'in tinsel doğuşuna ortam hazırlamıştır. Romanda bu durum şöyle anlatılır:

"(…) banyoya girdi. Çabucak soyundu. Şofbeni yaktı. Alevlerin yüksekliği ve hınzır maviliği; omuzlarına, göğüslerine ve yüzüne vuran suyun ısrarlı sıcaklığı onu değiştiriyor, sanki yeniliyordu. Az çıkmanın, çok ve yalnız başına düşünmenin getirdiği eskimişlik duygusu, öfkeli suyun basıncına dinememiş, eriyip dağılmıştı. Bilenmek gibi bir şeydi bu. Ya da gömlek değiştirmek gibi. Banyosu bitince, yepyeni bir açlığın parıltılı boşluğu, karnında büyüdü."(KS, s.365)

Ümit'in bu yıkanma anı temiz suyla arınmasıdır. Bedensel olarak suyla temizlenen kişinin ruhu da yıkanmış olur.(Bachelard, 2006:160) Öğrendiği felaket haberinin ardından bütün kirlenmişliğini üzerinden atmaya çalışan Ümit, bu yıkanma sonucunda tinsel olarak yeniden doğmuştur. Bu andan itibaren Ümit'in içinde, kendi hayatını yaşamak fikriyle,

Mahmut gibi yaşamak fikri birleşiyor.(KS, s.366) Yani artık Ümit Mahmut'un onun üzerinde yarattığı etki sayesinde yeni tinsel bir varlık kazanmıştır.(Kovel, 2000:131) Ancak tinsel olarak yeniden doğan Ümit'in eski Ümit'ten tamamen farklı olduğunu düşünmüyoruz. Ümit sonradan ortaya çıkan karakteristik özelliklerini daha önceden bir nüve biçiminde içinde taşıyordur. Mahmut onun *'körleşmiş bilincini aydınlığa ulaştır(makla)' 'çoğalma anlamında bir dönüşüm'*(Jung, 2003:53) yaşamasına olanak sağlamıştır. İşte bu farkındalık durumundan sonra açığa çıkardığı o gizil kalmış kişiliği Zihni Keleşoğlu'nun zengin ve *'kibirli'*(Balaban, 1995:59) kızı olmayı kabul edemez. Ümit şimdi Kemalist gazeteci Mahmut Ersoy'dan devraldığı *'ülke için çalışmak'* misyonunu idealist bir ruhla taşıyacak aydındır. Romanda Mahmut'un '*kesik baş'*ı Ümit'in aldığı bu misyonu simgesel boyuta taşır. Burada şunu da eklemeliyiz ki başkişi Ümit çıktığı yolculuğun henüz başındadır. Bu nedenle Kurtlar Sofrası'nda kendini tamamladığını düşünmek bizi yanıltır. Ümit –dizi içerisinde- tamamlandığında Mahmut Ersoy'un Münif Sabri (DSE romanında yer alacak olan Birlik Gazetesi'nin vatansever bir muhabiri)'den devraldığı gazeteci zincirinin son halkasını oluşturacaktır.

Ümit'in üstlendiği görevle adı arasındaki önemli bağa dikkati çekmek isteriz. Attila İlhan romanın diğer kişilerinde olduğu gibi isimleri kahramanların '*göstergesi'* (Todorov, 2005:109), tanımlayıcısı olarak kullanmıştır. Mahmut *'övülmeye değer'*, Hüsnü Faik *'manevi olarak bir şeyin üstünde olan'*, Zihni '*akla ait olan'*(Devellioğlu, 1993) anlamlarıyla kişiliklerini en özlü şekilde anlatırlar. Bu bağlamda Ümit de Türk aydınının içine düştüğü kişilik parçalanmasından kurtulacağına duyulan umudu temsil eder.

Norm Karakterler

Romanda Birlik Gazetesi muhabirlerinden Mahmut Ersoy ile Birlik'in sahibi ve baş muharriri Hüsnü Faik romandaki norm karakterlerdir.

Gazeteci Mahmut, sosyal demokrasi ve yerli ekonomiye dayalı güçlü, bağımsız bir Türkiye idealiyle yolsuzlukların üzerine giden; *'Mustafa Kemal'in İnkılap Teorisi'* adlı çalışmasıyla Atatürk'ün düşüncelerinin bugünkü ülke siyasetinde tekrar esas ilke olması gerektiğini savunan bir kişidir. Mahmut Ersoy, başkişinin Paris'te başlayan niteliksel değişim sürecini Mustafa Kemal'in düşünceleri yolunda geliştirmekle tinsel anlamda yeniden doğuşuna olanak sağlamıştır. Bu nedenle Ümit'i tamamlayan en önemli roman kişisi olduğunu söyleyebiliriz. Mahmut, romanın ilk bölümlerinde katledilerek romandan fiziksel olarak çıkarılsa da onun düşünceleri anılar yoluyla başkişi Ümit'in bireysel gelişim sürecini sürdürmesini sağlayan motor gücü oluşturmuştur. Ayrıca romanda sürekli yinelenen

Mahmut'un *'kesik baş*'ı simgesel bir anlatımla Türkiye'de Mustafa Kemal'in başlattığı antiemperyalist, vatansever, bağımsız aydın tipolojisine dönüşmüştür.

Mahmut roman kurgusunda bir neslin eleştirisini yapar. Kendi neslini bunalıma düşüren şeyin *"yarım bırakılmış inkılabın çocukları olmak"*ta yattığı sonucuna ulaşır. Bu durum tespitinin ardından Mahmut kendi siyasi ve kültürel arka planını oluşturacak okumaları tamamlamıştır ki bu da Mustafa Kemal'in söylev ve demeçleridir. Mahmut bütün fikir dünyasını bu görüşler üzerine oturtmuştur:

"(…) hakkımızı mahfuz bulundurmak, istikbalimizi emin bulundurabilmek için, heyet-i umumiyemizde, heyet-i milliyemizce, bizi mahvetmek isteyen emperyalizme karşı ve bizi yutmak isteyen kapitalizme karşı, heyet-i milliyece mücahadeyi caiz gören bir mesleği takibeden insanlarız.

Başını gökyüzüne kaldırdı:

-Mustafa Kemal söylemiş, dedi."(KS, s.311)

Romandan yapılan bu alıntı Mahmut'un gazeteciliğini oturttuğu fikri temellerin özetidir. Onun ölümünün ardından Ümit'in Mahmut'un pansiyon odasında bulduğu Atatürk'ün söylev ve demeçleri üzerine yazılmış kitap(*'Mustafa Kemal'in İnkılap Teorisi'*), onun misyonunun somut bir göstergesidir. (Böyle bir kitap daha sonra BU, YTB ve SP romanlarında karşımıza çıkacak olan Ahmet Ziya'nın yazdığı kitapla izdüşüm oluşturur.) Hüsnü Faik'in Mahmut hakkında yaptığı değerlendirme de yine onun aynı özelliklerini teyit eder:

"… Mahmud Ersoy bir inkılap çocuğuydu, bir inkılap şehidi oldu. Mahmud Ersoy'un öteki ismi Mustafa Kemal'di. Kuva'yı Milliye'nin bütün hedefleri, Mustafa Kemal'in bütün hedefleri, onun da hedefleri idi. O, Milli Kurtuluş hareketini, aynı hızla ve tarihi ve içtimai mecrası içinde, son neticelerine kadar götürmek çarelerini arayan, şuurlu ve aydınlık münevverlerimizden birisiydi. Zamansız ve hazin ölümü, parmak bastığımız milli davaların ve demokrasi mücadelesinin büyük ehemmiyeti üzerinde ısrarla ve inatla durmayı, bizim için büsbütün vazgeçilmez bir vazife kılıyor. Resmi makamların, bu karanlık cinayeti örten esrarı dağıtacağına, kafalarda beliren istifhamları teker teker sileceğine inanmak isteriz(…)"(KS, s.235)

Attila İlhan Kurtlar Sofrası romanından başlamak üzere Aynanın İçindekiler dizisinde geliştireceği bir *'Mustafa Kemal miti'* (the hero mith) yaratmıştır. Bu mitik kahramanın bütün parçalarını ve/veya yönlerini Kurtlar Sofrası'ndan itibaren bazı roman kahramanlarına dağıtmıştır. İşte Mahmut Ersoy, bu kahramanın ilk yüzünü gösterdiği roman kişisidir ki *'Mahmut Ersoy'un öteki adı Mustafa Kemal'di.'*(KS, s.235) cümlesi bu

düşüncemizi desteklemektedir. *'Mustafa Kemal miti'*nin farklı yönleri daha sonra Münif Sabri(DSE), Miralay Ferit(SP) ve Ahmet Ziya(OKB)'da görülecektir. Attila İlhan, Gazi Paşa adlı romanında ise bu kahramanın bütün özelliklerini tamamlayarak onu topyekün bir *'kahraman'* olarak öne sürer.

Elbette ki Mahmut Ersoy'u sadece siyasi fikirleriyle değerlendirmemek gerekir. O, kadına değer verişi ve aşkı algılayış biçimiyle de Ümit'i tamamlamıştır:

"(…) seni, yaygın ve eskitilmiş kadın tarifinin dışında alıyorum, Ü. Aramızdaki münasebet ona göre olmalı. Kendime tanıdığım hakları, sana da tanıyorum. Çünkü seni önemsiyorum."(KS, s.379)

Mahmut kadını saygı duyulan, düşüncelerine önem verilen, geleneksel bir aşk nesnesi olmanın dışanda varoluşsal bir ilişki yaşayacağı insan olarak görmekle çağdaş bir erkek tipi de çizmiştir.

Romanın ikinci norm kkarakteri olan Hüsnü Faik, *'hürriyetperver bir zabit'*in oğludur. Hüsnü Faik, Aynanın İçindekiler dizisinin Reis Paşa ve Gazi Paşa romanlarında bir simgeye dönüşecek olan Birlik Gazetesi'nin başmuharriridir. Bu gazete, Kurtuluş Savaşı'nın en zorlu zamanlarında halkı bir arada tutacak yazılarıyla toplumsal bilinci zirveye çıkaracak, toplumun moral değerlerine dair yazılarıyla savaşın kazanılmasında fikir cephesinin önemli bir organı olarak görev yapmıştır. Birlik Gazetesi, -tıpkı adı gibi- toplumsal birliğin sesidir. Adeta bu gazetenin bütün değerlerini karakterinde toplayan Hüsnü Faik, düşünceleri, evi ve aile yaşantısıyla zamanlar arası kopuklukları birleştiren bir 'değer'e dönüşmüştür. Zaman zaman dalarak okuyucuyu savaş yıllarına götüren Hüsnü Faik, bugünü kurmada geçmişten ders alınması gerektiğini imler:

"… Hüsnü Faik'in içi geçmişti. Düşman orduları, 23 Ağustos 1921'den itibaren, ciddi olarak taarruza başladı. Birçok kanlı ve buhranlı safhalar, dalgalanmalar oldu. Düşman ordusunun faik grupları, hatt-ı müdafaamızın, birçok parçalarını kırdılar. İlerleyen bu düşman aksamı karşısına, biz, mühim takviye kuvvetleri yetiştirdik. Sakarya nehri, kırılmış söğüt dallarını, saman çöplerini sürüklüyordu. Sakarya Melhame-i Kübrası, yeni Türk Devleti'nin tarihine, cihan tarihinde ender olan büyük bir meydan muharebesi misali(…)

Hüsnü Faik, telefonla sıçrayarak uyanıyor; Sakarya'dan, 1921 Eylülü'nden kan ter içinde ama dipdiri ve gergin olarak, Birlik'teki masasının başına dönüyor."(KS, s.235)

Ümit gerçek katilleri öğrendikten sonra üzüntülü anlar yaşar. İşte bu dönemde Hüsnü Faik ve kızı Selma onu evlerinde konuk ederler. Burada gerçek bir *'ev'*in sıcaklığını duyumsayan Ümit, aynı zamanda kaybettiklerinin büyüklüğünü de fark eder.

Kart Karakterler

Romanda *'kart karakter'* işlevini üstlenen kişileri iki grupta toplayabiliriz. Bunların bazıları yabancı sermayedarların ülke içerisindeki işlerini yapmayı üstlenmiş, milli kültürün kişiye aidiyet duygusu kazandıran yapıcı etkisinden uzak kalmış '*komprador nitelikteki kapitalist sınıf(ı)'*(Avcıoğlu, 1969:354) temsil eden iş adamlarıdır. Zihni Keleşoğlu, Seyit Sabri ve Asım Taga bu grupta yer verdiğimiz iş adamlarıdır. Taşralı kimliklerine uymayan şıklıkları ve sakalları(Seyit Sabri), üstlerinden atamadıkları geleneksel yemek zevkleri(Asım Taga'nın lahmacun düşkünlüğü), kadını cinsel objeden ibaret saymalarıyla(Zihni Keleşoğlu'nun eşini taşralı olduğu için beğenmemesi) milli kültürden kopmuş, kendilik değerleri dizgesinde hiçliğe düşmüş bir topluluğu temsil ederler. Bu grubun ortak özelliği bireysel çıkarlarını ülke menfaatlerinin üstünde görmeleridir. *'Milletlerarası gangster bürokrasisi kurmuş iş adamı'* olan Seyit Sabri, İstanbul Ekonomi Bankası kurucusu Asım Taga ve Mütareke yıllarında Anadolu'ya karşı *'Sultancı'* Zihni Keleşoğlu'nun ortak paydaları paradır. Ruh dünyalarındaki değer yitimi sebebiyle de hepsi yalnız ve mutsuzdur. Bu iş adamlarının *'çıkarcılık girdabı içerisinde(nasıl) kaybol(duklarını)'*(Göğebakan, 1995:185) Asım Taga'nın kızı Suzan'ı iş bağlantısı kurabilmek için yabancılarla flört etmeye sevk etmesinde, Zihni Keleşoğlu'nun bardan çıkardığı kadını önce metres sonra eşi kabul etmesinde açıkça görürüz.

Bu komprador iş adamı sınıfına hizmet eden başka bir grup daha vardır ki onların yasadışı işlerini yaparak büyük paralar kazanırlar. Romanda Seyit Sabri'nin ayak işlerini yapan Bela Çiçeği'nde *'İbrahim Cura Limited'* adlı şiirde anlatılan (Çelik, 1998:237) İbrahim Cura; Zihni Keleşoğlu için çalışan Kılçık Nazım, Beygir Kâzım ve Dündar bu grupta yer alırlar. Eğlence sektörünü temsil eden Beygir Kazım'ın Barı, gangster ilişkilerinin mekanı olarak bu *'burjuvalaşma sürecinde bir sınıf atlama yolu.'*(İnce, 1976:395) olarak işlevsel bir role sahitir.

Kart karakterlerden Zihni Keleşoğlu üzerinde Ümit'in sınıfını belirlemek adına birkaç söz daha edebiliriz. Bunu yapmak başkişinin içinden geldiği değerleri belirleyip yaşadığı değişimi açıklayabilmek bakımından önemlidir.(Jameson, 2006:150) Ümit, zengin bir iş adamının tek varisi olarak iyi yaşamış, maddi ihtiyaçları tamamıyla karşılanmış, Dame de Sion mezunu bir gençtir. Ancak bütün bu şıklığın arkasında sonradan gelen zenginliğin kültürüne ayak uyduramayan bir ailenin çocuğudur. Keleşoğlu, Maide'yi Kılçık Nazım

aracılığıyla önce metres daha sonra da karısı olarak *'almış'*tır. Ancak kumar ve alkol düşkünü Maide ne Keleşoğlu'na eş ne de Ümit'e abla olabilmiştir. Bu nedenle Keleşoğlu'nun kızına güven ve sevgi gibi iyi bir aile içerisinde aktarılabilecek duyguları yaşatamadığını söyleyebiliriz.

Kart karakterlerin ikinci grubunu yabancı sermayenin Türkiye ayağını oluşturan Freddy Mills temsil eder. *Lehman Tractor's Company*'nin temsilcisi olarak bir traktör montaj fabrikası kurmak için Türkiye'de bulunan Freddy Mills, romanda bir fon karakter kadar az yer alsa da işlevi çok önemli olduğu için bu grupta yer vermeyi uygun bulduk. Bu sınıflama, yazarın Kurtlar Sofrası'ndan itibaren romanlarında işlediği tematik dokuya da daha uygun olacaktır.

Fon Karakterler

Roman kurgusunda dekoratif unsur olarak olayların inandırıcılığını arttıran fon karakterlerin oldukça kalabalık olduğu dikkati çeker. Avukat Sadık, Hüsnü Faik'in kızı Selma, Birlik Gazetesi muhabirlerinden İrfan, Necdet, Şevki, Ragıp, Salih, iş adamı Fahri Bergamalı tematik gücü destekleyen kişilerdir.

Asım Taga'nın lüks ve süs düşkünü *'boyalı bebek'* kızı Suzan; komprador sınıfının siyaset bağlantısını sağlayan Demokrat Parti milletvekili Recai Bey; kadın ticareti yapan Dürnev; Beygir Kazım'ın barında gagster ilişkileri sürdüren Dündar, Bekir, Abduş, Haygaz, Çinli Şükrü, Kürt İlyas, Sabri; eğlence sektöründe nesneleştirilen kadınlar 'Arap' Zehra, Nebahat, Athena ve Gilda, Birsen ve Sabiha; ressam Eşfak; şair Turgut ve Seyit Sabri'nin biricik varisi Akın karşı gücün değerlerini benimsemiş fon karakterler olarak olay örgüsünde yer alırlar.

Yukarıda söylediklerimizin dışında sadece adı geçen ya da varlığı anlaşılan diğer kart karakterler şunlardır: Mahmut'u takip eden adam, Fatih tarafından kafayı çekmiş gelen üç beş kişilik öğrenci grubu, sokaktaki sarhoşlar, Mahmut'a Sezai Yazmacı'nın adresini getiren Kâtip Rıza, Mahmut'un yanına gelip Sadri'nin kahvesine gitmesini söyleyen *'saçları fena halde kıvırcık, ceketsiz, cıgarayı avucunun içinde içen'* adam, Mahmut'a saldıran iki kişi, Kâtip Rıza'yı bağlayan iki adam, kahvedeki Kürt bekçi ve garson, müşterilerden parmak uçları yenmiş mürettipler, kahveci *'Zilli'*, Gülümhan, İbrahim Cura'nın kaldığı oteldeki resepsiyon görevlisi Niko, hayat kadını Aysel, Seyit Sabri'yle iş yapan Uysal Tevfik, garson Sotiri, Keleşoğlu'nun hizmetçisi Anahit, Keleşoğlu'nun karısı Maide, Kılçık Nazım'ın garajda duran adamı kâtip Yavuz, Birlik'ten İrfan'ın pansiyon sahibi Evgeniya, İrfan'a çay getiren garson, Hüsnü Faik'in torunu Süleyman, İbrahım Cura'ya saati soran genç, kemancı

Yorgaki, barda çalan garsonlar, Rejisör İhsan ve yanındaki yardımcıları, cinayet masasından komiser Orhan ve polis memuru Pehlivan Zeki, Mahmut'un giydiği takım elbiseyi diken terzi Yuvakim, daktilo Nursen, emniyet müdürü, İbrahim'in kaldığı otele ara sıra çalışmaya gelen Aykut, Uysal Tevfik'in oturduğu *'başı dazlak'* adam, garson şişman Todori, Taga'nın şirketindeki telefoncu kız, Kemal Rıfat Bey, İbrahim'i takip eden Oktay, Seyit Sabri'nin adamı Küçük Rıza, magazin gazetecisi Sulhi, kafedeki Balkan mülteciler, Zihni Keleşoğlu'nun kendine damat adayı olarak gördüğü genç iktisatçı Sıtkı Ocakçılar, Mahmut'un pansiyon sahibi Madam Karanfilyan.

Fon karakterleri oluşturan kişilerin terziden mülteciye kadar çok farklı gruplardan oldukları dikkat çekicidir. Bunlar arasında Hüsnü Faik'in kızı Selma, düşsel güzelliği ve onurlu kadın tavırlarıyla psikolojik derinliği olduğuna gönderme yapılmış bir kişidir. Mahmut'a duyduğu gizli aşk onun ölümü karşısında Selma'yı sarsarken O bunu gizlemeye çalışır. Ayrıca Ümit'e gösterdiği dostça yaklaşımlar ona diğer fon karakterlerden farklı bir değer yüklememizi gerektirir.

2.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı, anlatmaya bağlı metinlerde anlatıcının durduğu yerdir. Anlatıcı bir noktada durarak olayları görür ve anlatır. Bu anlatıcının olayların tanığı ya da öznesi olması metnin yaşanmışlık duygusunu arttırırken sınırsız bir bakış açısına sahip olması ise metin hakkında farklı yorumlar yapılmasına olanak sağlar. İşte anlatmaya bağlı bir metnin bakış açısını kavramak metinde geçen '*karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder.'*(Stevick, 2005:81) Bu bakımdan karmaşık olaylar dizgesine sahip Kurtlar Sofrası romanında kullanılan bakış açısını tespit etmek yazarın iletmeyi amaçladığı göndergeleri anlamlandırmamızda bize kolaylık sağlayacaktır.

Kurtlar Sofrası romanında çoğulcu bakış açısı kullanılmıştır. Olay örgüsünde temel çatışmayı yaratacak olay olan Mahmut Ersoy cinayeti, hakim bakış açısının geniş perspektifi kullanılarak tarafsızca anlatılmıştır. Aynı tarafsızlığı anlatıcı, gerilimin ekstern seviyeye ulaştığı yer olan Ümit'in Mahmut Ersoy cinayetinin faillerini öğrendiği yerde de kullanmıştır:

"(…) bağıra bağıra, içinde her an biraz daha sıkıştıkları bu çirkin karanlıktan kurtulmanın çarelerini arıyorlardı. Sesleri birbirine ve ulu rezilliklerine çarptıkça, safra yeşili bir ışık çizgisi beliriyor; her seferinde ve şaşılacak bir isabetle, gözbebeklerini ve dudaklarını kirletiyordu.

Bir ara ansızın sustular. Birisi onlara bakıyordu. İkisi de kapının eşiğinden asılmış bir insan gibi bembeyaz duran Ümid'i aynı anda gördüler. Ümit, her şeyi duymuştu."(KS, s.536)

Başkişinin aydınlanmasında bir dönüm noktası olan bu sahnede hakim bakış açısını kullanmakla anlatıcı, şiirsel ifadelerden de yararlanarak '*asılmış bir insan'* benzetmesiyle Zihni Keleşoğlu'nun kızı Ümit'in bu andan itibaren artık öldüğüne çağrışım yaparken ontolojik anlamda yeni bir Ümit (Ersoy)'in doğacağına da göndermede bulunur. Bu olayın hemen ardından Ümit evi terk ederek biraz önce bahsettiğimiz ontolojik doğuşun mekanı olarak adlandıracağımız Mahmut'un pansiyon odasına taşınır:

" Derhal, ama derhal bu evi terk etmeliyim. Kaldığım her dakika, Mahmut'un öldürülmesine, benim de katılmakta devam etmem demek. Derhal son valizimi, son paçavralarımı doldurup, depolup gitmeliyim. Evime gitmeliyim, onun yanına. Evimize."(KS, s.549)

Anlatıcı bu önemli olayın anlatımında iç monolog tekniğinden yararlanmakla okuyucuyla metin arasındaki mesafeyi azaltmış ve Ümit'in dünyasına girmeye olanak sağlamıştır.

Romanın anlatıcısı, farklı metin tabakalarına ait bir olayları birbirinin içerisine geçirerek anlatmış; bu ise romana sinema tarzı bir görsellik kazandırmıştır. Ancak Attila İlhan bunu yaparken olayları yaşayan kişileri anlatıcı olarak seçmiştir. Hüsnü Faik, Birlik Gazetesi'nin ve kendisinin savaş yıllarında bile inandığı fikirlerden ödün vermediğini şöyle anlatmıştır:

"Ben Hüsnü Faik, daima teceddütün ve Demokrasi'nin taraftarı oldum. Mütareke yıllarında işgal, tahammül edilmez, ezici ve öldürücü bir diş ağrısı gibi memleketi sarmışken de bu böyleydi, bilahara de böyle oldu. Asla taviz vermedim. En vahim anlarda bile, biz birkaç gazete; Birlik, Yenigün, Akşam, İkdam vesaire, Anadolu'daki hareketin müdafaasını deruhte etmekten çekinmedik(…)"(KS, s.91)

Yine Ümit'in Mahmut'la yaptığı son konuşmadan duyduğu pişmanlık başkişinin kendi ağzından anlatılmıştır:

"Mahmud'un kocam olabileceğini, ilk defa düşünüyorum. İki yılda, ilk defa. Ve o, öldükten sonra. Bu, kör bir jilet yutmuşum gibi, hançeremi parçalıyor(…).

Yorgunum. Başım dönüyor. Aralıksız, bir merdiven çıkıyor. Uzadıkça uzuyor, büyüdükçe büyüyor. Ben sefil, kan ter içinde topuklarım kırılmış, durmaksızın, basamakları yoklaya yoklaya çıkıyorum. Dizlerimde derman kalmıyor, gözlerim kararıyor. Yukarı

çıkabilsem, orada, Mahmud'u sapasağlam bulacağım. Sarılacağım. Kulağımı göğsüne dayayacağım. Yukarı bir çıkabilsem!"(KS, s.176)

Kurtlar Sofrası'ndaki roman kişileri psikolojik derinliği olan kişilerdir. Onların yaşadığı ruhsal gelgitleri anlatıcı bilinçakımı tekniğini kullanarak ortaya koymuştur. Anlatıcının Gilda'nın sinema yıldızı olma hayalleri arasına giren reel gerçekleri (Kılçık-Bekir tartışması); Zihni Keleşoğlu'nun traktör montaj fabrikasını kurma bağlantısı ile ilgili haberlerin arasına giren baş ağrısı ve Maide'nin Kumarbazlığı; bilinçakımı tekniği yardımıyla anlatılmış ve olayların inandırıcılığı arttırılmıştır. Keleşoğlu ile ilgili sahne şöyle verilmiştir:

"Zihni Keleşoğlu, lokmasını uzun uzun çiğniyordu. Karısıyla kavga etmişti. Kumar oynamasını önleyebilmek için, bu akşam evde kalmaya zorlamıştı. Şakaklarında, o uğursuz baş ağrısı. Akşamüzeri Kılçık, Amerikalı'nın birkaç gün için oteli bırakıp, Ankara'ya gittiğini haber verdi. Bu haberi, nasıl yorumlamalı? Taga'nın işi düzeliyor mu, yoksa bozuluyor mu? Aspirin olsa, Aspirin Bayer, iki tabletçik(…) ben bu müzmin baş ağrılarını, kökünden keserdim. Kumarbaz fahişe, bir de karşıma geçmiş, konuşuyor. Mülevves!"(KS, s.460)

Romanın bir yerde başkişinin yaşamındaki değişimi anlattığını daha önce söylemiştik. Anlatıcının başkişinin 'doğuş süreci' içerisinde yer alan bir *'an'*ı bilinçakımı tekniğiyle anlatması bu değişimin ne kadar köklü yaşandığını bize gösterir:

"Kulağımın arkasında bir yerde, tilki gibi gizlendiğini, fırsat kolladığını hissediyorum çünkü. İyisi mi, vazgeç. Belki geçer, nasıl geçer? Ateşim çok yükselmiş: Otuz dokuz buçuk filan, en azından otuz dokuz! Ne yap yap, gazeteciyle konuşmasına engel ol ne demek, icap ederse vur demek. Herif ölünce bir bayram etmediğin kaldı. Anahit şu buzdolabını açsa, süt şişesini alıp getirse! Kocaları öldü mü, Hindistan'da karıları da beraber yakarlarmış. Mahmud benim kocam değil (...) Hastalandım galiba, nefes alışımı beğenmiyorum."(KS, s.556)

Anlatıcının kullandığı bir başka anlatım tekniği anımsama karakterli geriye dönüş tekniğidir. Kurtuluş Savaşı yıllarına dair geriye dönüşler (Hüsnü Faik'in anıları ve Mustafa Kemal'in sözleriyle ilgili olanlar) '*tarih'* temasıyla birlikte yorumlanması halinde daha derin çıkarımlarda bulunmak mümkün olacaktır. Bu döneme yapılan geriye dönüşlerle yazar, an'ı şekillendiren unsurların geçmişle bağlantısını yansıtmakla aslında tarihin bugün başka şartlarda ama aynı amaç için tekrarlanmakta olduğunu vurgulamıştır. Attila İlhan Mustafa Kemal'in düşüncelerini roman kurgusuna aktarmakla bugün '*kurtlar sofrası'*na dönen memleketin yaşadığı kaostan kurtulmasının reçetesini de okuyucuya sunmuş olur.

Geriye dönüş tekniğinin önemli olduğu başka bir kullanım yeri Ümit'le ilgilidir. Mahmut'la Ümit arasında geçen konuşmaları Ümit'in geriye dönüş tekniği ile hatırlaması

bireysel anlamda başkişinin bireyleşim sürecini tamamlaması, toplumsal anlamda ise Mahmut'un ölümüyle Kemalist düşüncenin savunucusu olacağının ifadesidir. Ümit'in Mahmut'la arasında geçen aşağıdaki konuşmayı hatırlaması onun yaşadığı ivmenin nedenini gösteren bir örnektir:

"(Mahmut) –(…) iki şey, başından itibaren hareketin ana karakteri olarak görünüyor, Ümid! Birisi daima halk hareketi olması, ikincisi gelişmesindeki hız. Mustafa Kemal millete yaslanmış. (…) Kongreler ne? Millet Meclisi ne?

Ya da: -(…) İnkılabın donması, hareketi yürüten kadroların, halk yığınlarından kopmasıyla başlıyor. Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti, Milli Mücadele'de; Halk Fırkası ise, medeni devrimlerin gerçekleştirilmesi sırasında, devamlı olarak milletin çoğunluğunu temsil ediyor ve militan kadrolar bozuluyorlar. Teşkilat bürokratların, daha da kötüsü, bir önceki rejimlerden artakalan toprak beylerinin eline geçiyor. (…)

Sonra dalgın dalgın, bir emir tekrarlamış gibi:

-… önce, diyor, Kuva-yı Milliye ve Cumhuriyet hareketinin ana esasları fikir olarak işlenmeli. Hemen arkasından da bu fikirlerle millet arasındaki bağ tekrar kurulmalı."(KS, s.307)

Mahmut'un söz ettiği esasları işlemesi beklenen kişi sorumluluğunun bilincine varmış Türk aydınıdır. Bu zorlu görev için gösterilen Ümit, Kurtlar Sofrası'nda gelişimini henüz tamamlamamıştır. Bu durumu açıklayıcı bir nitelik olarak kullanılan '*gözlerinin rengi belirsiz'* imajı sözünü ettiğimiz gerçeği sanatsal bir anlatıma kavuşturmuştur. (Çünkü daha sonra Yaraya Tuz Basmak romanında Ümit'in gözlerinin rengi belli olacaktır.)

Anlatıcı meselesinde üzerinde durulması gereken bir nokta da diyaloglardır. Anlatıcının diyalogları roman kişilerinin kültür seviyelerini ve savundukları değerleri yansıtacak biçimde oluşturduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Asım Taga'nın süs ve lüks düşkünü kızı Suzan, cümlelerine sıkıştırdığı İngilizce sözcüklerle kişiliğini de ortaya koymuştur:

"Bir konuşması var... ah darling!(...) Hakiki bir yankee! Türk kızları müthiş sexy oluyormuş, dedi(…) Vallahi bilmem, çok sexy imişim galiba. Hah, hah, hah! Dur bak ne diyeceğim, inanmazsın ama Marylin Monroe'ya benzetti beni. İyi ki saçlarımı boyatmışım. Yaa, görsen, herkes çok yakışmış diyor.(. ..)"(KS, s.63)

"Freddy benden başka hiçbir şeyle ilgilenmedi. Do you hear me darling?"(KS, s.64)

"Arabayla gelir seni alırım. Yalnız, tabii. Baş başa ikimiz, hem I have a word to tell you(…)"(KS, s.65)

Dil-kültür-benlik kavramlarını kendilik değerlerinin kurucu unsurları arasında kabul ettiğimizde Suzan'ın dil-kültür birliğinin bozulmasıyla ilgili olarak benlik bilincinin de

parçalandığını görürüz. O, kaygı refleksini yitirmiş, yozlaşmış bir roman kişisi olarak cümlelerinin arasına İngilizce sözcükler yerleştirmekle iki arada kalmışlığını açımlamış olur.

2.2.8. Tematik Kurgu

Attila İlhan'ın birinci dönemi olarak değerlendirdiğimiz Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez romanlarında tematik kurguya yön veren değerler çatışması aydınla toplum arasında olmak üzere bireysel bir eksen üzerine oturtulmuştu. Aynanın İçindekiler dizisine hazırlık niteliği taşıyan Kurtlar Sofrası adlı romanda ise temalar temelde toplumsal sorunlara yöneltilmiş olup bu sorunların birey üzerindeki yansımaları da göz ardı edilmemiştir. Böylece sanatçının toplumsal sorunlarla beraber bireyi de işlediği görülmüştür.

Kurtlar Sofrası'nın değerler çatışmasını KORA şeması halinde aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Ümit, Mahmut, Hüsnü Faik…	Zihni Keleşoğlu, Seyiyt Sabri, Asım Taga, Freddy Mills, Kılçık Nazım, Beygir Kâzım, İbrahim Cura…
KAVRAMLARR	tam bağımsızlık Kuva-yı Milliye ruhu demokrasi "ben" bilinci Sanayileşme tarih bilinci tarafsız yayıncılık sevgi güzellik sanat	Batı düşüncesi (sömürü düzeni) yabancı sermaye komprador burjuvazi tek parti diktası yozlaşma yabancılaşma hedonizm (hazcılık) bireysel çıkarlar kadın ticareti taklitçilik

SEMBLOLER	**“**Mustafa Kemal’in İnkılap Teorisi” adres(Mahmut’un bıraktığı Mustafa Kemal’in ev adresi) Mahmut’un kesik başı Mahmut’un bakır yüzüğü Samsun vapuru Birlik Gazetesi yıkanmak ev bağa çerçeveli gözlük Yahudi çocuğu Davi	Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi aspirin Gilda’nın kokusu bar Keleşoğlu Cami İnşaatı

Tablo-6: Kurtlar Sofrası romanında toplumun yanıbaşında duran aydının değerler sınıflaması.

Kurtlar Sofrası romanında dramatik aksiyonu sağlayan temel çatışma *‘tam bağımsızlık’* ile *‘Batı düşüncesi (sömürü düzeni)’* (ve ona hizmet eden ‘*komprador iş adamları’*) arasında yaşanır. Bu temel değerler Aynanın İçindekiler dizisinde de aynen kalacaktır. Attila İlhan, 1950’li yılları anlattığı bu romanda emperyalizme karşı çağın en büyük bağımsızlık savaşını vererek Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ni kuran bu milletin aşağı yukarı 30 yıl içerisinde nasıl da yabancı yatırımcıların serbestçe iş yapabilecekleri bir ülkenin vatandaşına dönüştürüldüklerini irdelemiştir. Olay örgüsüne yansıyan yüzüyle daha çok komprador iş adamlarıyla özgür basın arasındaki çatışmalar dikkati çekse de asıl olan bu iş adamlarının hizmet ettiği Batılı ülkelerle olan mücadeledir. Asıl olan yabancı para karşısında milli sermaye ve milli kaynakların korunmasıdır. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin tam bağımsız olarak bekası ancak böyle sağlanacaktır.

2.2.8.1. Batı Düşüncesi: sömürü düzeni

Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez romanlarının başkişileri Batı düşüncesi karşısında tam bir düşünce duruluğuna ulaşamamışken Kurtlar Sofrası’ndan itibaren Batı ve Batılılaşmaya karşı mecraını bulmuş bir düşünceye ulaşırlar. Batı buradan görüldüğü gibi milletler arasında fark bulunmayan bir topluluk değil, milli kültürüne, diline ve değerlerine sahip çıkan, bununla birlikte gelişmemiş ülkelerin yer altı zenginliklerini ele

geçiren, fazla ürettiği malları yabancı pazarlara yönelterek servetini genişleten emperyalist bir Hıristiyan medeniyetidir.(Huberman, 1995:280) Emperyalist Batı medeniyetinin yayılma şekli öncelikle gidilen ülkeden kendine hizmet edecek yerli bir topluluk oluşturmaktır. Bu topluluğun daha uzun vadede kültürel yabancılaşma yolu ile milli değerlerini, kültürünü ve dilini aşağı görerek onlardan uzaklaşması da amaçlar arasındadır.

Kurtlar Sofrası'nda komprador iş adamları topluluğunu Zihni Keleşoğlu, Asım Taga ve Seyit Sabri gibi roman kişileri temsil ederken onların siyaset bağlantısını da Demokrat Parti milletvekili Recai Bey sağlar. Bu kişilerin ortak özelliği paraya olan tutkuları ve yozlaşma sonucunda boşalan kültür dağarcıklarıdır. Çünkü bu kişiler giyim kuşam ve evlerinin döşemesinden başlayarak sofralarına, aile ilişkilerine ve inançlarına kadar 'milli' kavramından uzaklaşmışlardır. Örneğin Zihni Keleşoğlu, zenginleşince ilk olarak eşini beğenmez, fuhuş yuvasından çıkardığı Maide'yi önce kendine metres sonra da eşi yapar. Asım Taga da zenginleşince karısından utanır ve o da bir kadın bulur. Ancak paraya dayalı bu ilişkinin sonunda kadın, hizmetçisiyle onu aldatır. Yine Asım Taga, Lehman Tractor's Comany'nin Türkiye temsilcisi Freddy Mills ile Türkiye'de kurulacak olan traktör montaj fabrikasının ihalesini alabilmek için kızı Suzan'ı cinsel bir obje olarak Mills'e sunmaktan çekinmez. Seyit Sabri bütün zenginliği içerisinde oğlu Akın'ın okumasını isterken ona sınırsız imkan sunar. Ancak Akın, barlarda düşüp kalkan ve babasından para koparmak için her fırsatta yalan söyleyen bir gençtir.

Komprador iş adamları topluluğunun düşünce yapısını en iyi özetleyen ifadelerden birisi Avukat Sadık'ın ağzından şöyle verilmiştir:

"Avukat Sadık, elinde bir kalem, camın üzerindeki bloknota, eski harflerle hep aynı mısraı, alt alta, yan yana yazıp çiziyor. 'Yeyin beyler yeyin; bu han-ı iştiha sizin.'

-(…) bugün, diyor, bu çıkmazdan kurtulmak, hareketin gerek izahını, gerekse zaman içindeki mantıki gelişmesini araştırmak kime düşüyor? Yine size ve bize! Bu bakımdan, Birlik'in yaşadığımız hadiseler muvacehesinde asıl vazifesi, sanıyorum ki(…)

Sözünü yarım bırakıyor, yeniden aynı bloknota aynı mısranın, bu defa doğrusunu, yeni harflerle yazıp bekliyor: 'Yeyin efendiler, yeyin!' Ağzında beklemediği bir acılık."(KS, s.161)

Alıntı metinde Tevfik Fikret'in '*Han-ı Yağma'* şiirine gönderme yapılmıştır. Şiirin diğer bazı dizeleri şöyledir:

"Bu sofracık, efendiler, -ki iltikama muntazır
Huzurunuzda titriyor –şu milletin hayatıdır;
Şu milletin ki muztarib, şu milletin ki muhtazır!

Fakat sakın çekinmeyin, yiyin, yutun hapır hapır…

Yiyin, efendiler yiyin; bu han-ı iştiha sizin;

Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin!

(...)

Bütün bu nazlı beylerin ne varsa ortalıkta say:

Haseb, neseb, şeref, şataf, oyun, düğün, konak, saray,

Bütün sizin, efendiler, konak, saray, gelin, alay;

Bütün sizin, bütün sizin, hazır hazır, kolay kolay"

Tevfik Fikret bu şiiri Trablusgarb Savaşı yenilgisi üzerine İttihad ve Terakki Fırkası'nın Meclis-i Mebusan'ı kapatmasından sonra yazmıştır ki bu şiir '*alayla ortaya konan bir hiddet ve nefretin ifadesidir*.'(Kaplan, 1997:179) Ülke '*yutulmayı bekleyen*' bir sofradır. Vatan toprağının acizliği karşısında millet ise '*sıkıntı içinde*' '*can çekişmekte*'dir. Bunun karşısında siyasi otoriteler milletin bütün varoluş değerlerini (soy, şeref, kültürel yapı..) hiçe sayarak bireysel çıkarlarının peşine düşmüşlerdir. Bu öylesine bir gözü doymazlıktır ki '*doymak'* yetmemektedir. Bu şiir ile romanın yazıldığı zaman arasında –millet hayatı için- 50 yıl gibi az bir süre geçmiş olmasına rağmen vatan toprağı yine paylaşılacak bir nesneye dönüştürülmüştür. İşte Attila İlhan *'Han-ı Yağma'* şiirine gönderme yapmakla '*roman kişilerinin kişilik özelliklerini daha iyi belirt(miş)'* olur.(Aktulum, 2000:167)

Komprador sınıfı, Türkiye'nin yabancı yatırımlara açılarak milli kaynakların elden çıkarılmasına hizmet eder. Bunu yapmasının sebebi de sonu gelmez para hırsıdır. Ancak bunu yaparken bireysel çıkarlarını tatmin etme uğruna büyük bir değer yitimine uğradıklarının farkına bile varamazlar. Kavramlar düzleminde Batılı sömürgeci güçleri yabancı sermaye (Lehman Tractor's Company ve Amsterdam Bankası); simgeler düzleminde '*her derde deva olarak sunulan aspirin*'; komprador iş adamlarını ise simgeler düzleminde *'Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi'* ve *'Keleşoğlu Cami İnşaatı'* temsil eder. Komprador sınıf, maddi kazancını arttırmak için her şeyin kolay olanını seçerken toplumun gözünde itibar kazanmak için dini değerleri sömürmeyi de kendisinde hak görür. Böylece toplum ibadethane yaptıran bir iş adamının haksız kazanç sağlayacağına asla inanmayacaktır. Aşağıdaki alıntı Zihni Keleşoğlu'nun yurtdışına kaçmaya çalışırken aklından geçenlere yer verir:

"Eyvah, ben gidince Keleşoğulları Camii Kebiri ne olacak? O anda, caminin tuğla tuğla yıkıldığını; minaresinin dengesini kaybedip, şaşılacak bir yavaşlıkla, kavakların üzerinde devrildiğini, adeta görüyor. Asla! Asla! Asla! Münih'den Şeyh Nusret Kadiri Efendi'ye yazarım. Keleşoğulları Camii İnşaat Derneği, ihtiyacı olan parayı, bankaya başvurarak alır, döndüğüm zaman(…)"(KS, s.665)

Burada Keleşoğlu'nun tuğla tuğla yıkıldığını gördüğü şey cami midir, yoksa kısa zamanda edindiği serveti mi? Para bu iş adamının gözünde öylesine vazgeçilmez bir değerdir ki Mahmut Ersoy cinayetinin azmettiricisi olarak ülke dışına çıkarken bile geri döndüğünde her şeye kaldığı yerden devam etmeyi planlar. Bu alıntıyı Keleşoğlu'nun kendi vijdanında kendi aklayarak rahatlama çabası olarak da yorumlayabiliriz.

Sadece kâr elde etme amacına dayanan kapitalist düzenin değerler dizgesinde başat rolü para oluşturur. Bu nedenle *'kapitalizme özgü insan'*(Oktay, 2000:90) bedenini dahi pazara sürme cesaretini gösterebilir. Ahlak, aile, anne, yuva, çocuk, sadakat gibi değerlerle tinsel bir yok oluşu da beraberinde getiren bu insan tipinin içerisinde bulunduğu *'ontolojik çürüme'* bar şarkıcısı Gilda'dan yayılan '*korkunç koku*'yla simgesel bir anlatıma dönüştürülmüştür. Bütün güzelliğine rağmen nedeni belli olmayan bu koku Beygir Kâzım'ın barında çalışan eğlence sektörünün metalaştırdığı bütün kadınları da içerecek biçimde Gilda'dan yayılır. Bu bedenleri kapitalizmin çarkını döndürecek birer yakıt olarak yorumlarsak sanırım yanlış olmaz.

Aydın sorunsalı ve hedonizm kavramlarını da bu tema içerisinde ele alabiliriz. Kişiler düzleminde ressam Eşfak, şair Turgut ve Suzan gibi sanatçılarla yansıtılan aydının temel sorunsalı yozlaşmaya bağlı olarak gelişen yabancılaşmadır. Cumhuriyet'in ilk döneminde uygulanan yanlış kültür politikası sonucunda yetişen bu nesil(Ceyhun, 1986:27), *'farklı özümseme biçimine dönüştürerek farklı kültürlerden yararlanmayı'*(İlhan, 2005:166) başaramamıştır. Yeni bir düşünce sistemi geliştiremeyen *'Tanzimat aydını(nın)'*(Karal, 1988:195) özelliklerini bir yerde devam ettiren bu sınıfın üyeleri, kısa süreli Batı seyahatleri ya da yabancı okullarda okumaları nedeniyle kendi kültürlerini küçümseme yanlışına düşmüşlerdir. Aslında özümsediğini sandığı şeyi *'taklid'*(Hüseyinoğlu, 2001:50) etmekten öte gidemeyen aydınımız *'öykünmesinin doğal sonucu olarak batılı kültür emperyalizmine kapıları amıştır)'*.(İlhan, 1967:5)

Romanda yabancılaşma olgusundan kurtulan aydın tipini başkişi Ümit temsil eder. Dame de Sion gibi *'misyon mektepleri(nden)'*(Purut-Ayan, 1995, 38) birinden mezun olan Ümit, önce kendi kültürüne uzaktır. Ancak Paris'te edindiği deneyimler ve arkadaşlarla bir sorumluluğu olduğunun farkına varmıştır. İstanbul'a döndüğünde bunu kabul etmek istemese de Mahmut'la yakınlaşması romanın sonunda onu kendi kültürüne döndürür.

Genel olarak toplumu yanlış gidişat karşısında uyarmak ve milli kültürü yaşatıp milleti geleceğe taşımakla sorumlu tutulan aydın sınıfın içerisinde bulunduğu körleşmeyi yansıtması bakımından aşağıdaki metin önemlidir:

"(Tenkitçi) –(…) duydunuz mu yazı başına yirmi lira(…) Gazete demokrat gerçi, ama sanat sayfasına karışmayız diyorlarmış.

(Turgut): -Mükemmel, diyor. Şiirlere de yirmi lira mı?

(Tenkitçi) –Şiirlere de. Yalnız heriflere sataşmak yakışık almaz tabii. Hiç değilse nezaket icabı.

-Bize ne; diyor Turgut, biz siyaset yapmıyoruz. Sanat yapıyoruz biz. Ne diye sataşalım?"(KS, s.104)

Doğruları söylememeyi siyaset yapmaktan uzak durma olarak düşünen aydınlar, içki ve kumar bağımlılıklarıyla hedonizmin kucağına düşmüşlerdir. Sürekli olarak eğlence mekanlarında gezerek Batı'da gördükleri bir şeyleri taklid etmenin sanat olduğunu sanırlar. Oysa *'şahsi zaaflar(ının), sonunda sosyal sorumlulukları(nı) sil(diğini)'*(KS, s.51) söyleyebiliriz. Öyle ki şair Turgut'un Ümit'i *'kapıla'*mak istemesinin temel sebebi değişik olmasından daha çok babasının zenginliğidir. Aydınların yanı sıra Seyit Sabri'nin Avrupa'da okutmayı planladığı Akın, Zihni Keleşoğlu'nun karısı Maide, Asım Taga'nın kolejlerde okumuş kızı Suzan da yine hedonizme yenilmiş roman kişileridir. Eğlenmek, içki içmek ve hiçbir sorumluluk taşımamak onların ortak özellikleridir.

2.2.8.2. Tarih Bilinci

Tarih zaman kavramıyla birlikte ortaya çıkan insanoğluna ait bir olgudur. İnsan geçmişte yaşadıklarını tarih adı altında saklayarak geleceği yorumlamada bir araç olarak kullanır. Millet aşamasında tarih kavramı kültürel belleğin oluşmasında büyük önem kazanır. Çünkü ancak bu şekilde milli bilinç canlı tutulabilir. Öyleyse bir milletin geleceğe taşınabilmesi için siyasi geçmişini bilerek uzun vadeli bir devlet politikası oluşturması; kültürel boyutta da diline, edebi ürünlerine, inançlarına, ritüellerine sahip çıkarak milli bilinci diri tutması elzemdir.

Kurtlar Sofrası'ndan itibaren tarih olgusu, Attila İlhan romanlarının önemli temalarından birini oluşturmaktadır. Gazi Paşa romanında mitik bir kahraman olarak tamamlanacak olan Mustafa Kemal, bu romanda onun söylev ve demeçlerinin yorumundan oluşturulan '*Mustafa Kemal'in İnkılap Teorisi*' adlı kitapla sembolik bir anlatımla varolması gereken tarih bilincini ortaya koymuştur. Mustafa Kemal demek siyasi bağımsızlıkla aynı istikamette ilerleyen ekonomik bağımsızlık demektir. Mustafa Kemal demek halkın iradesi demektir. İşte bu düşünce, *'kurtlar sofrası'*na dönen ülkenin huzura kavuşabilmesi için gerekli nüveyi içinde taşımaktadır. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi bağımsızlık temeli Kurtuluş Savaşı'yla atılırken savaşın hemen sonrasında girişilen sanayileşme çabaları iktisadi

bağımsızlığı da sağlayabilmek içindir. Ekonominin dışa bağımlı olduğu bir ülkede siyasi bağımsızlıktan söz etmek traji-komik bir durum olacaktır. İşte Mustafa Kemal'in ölümüyle yarıda kalmış olan bu sanayileşme çabaları girişimcisini beklemektedir. Ancak Batılı ülkelerin çıkar sahasına dönen ülkede bu mücadele sembolik düzlemde '*Birlik Gazetesi*' ve '*Mahmut'un kesik başı*' ile anlatılır. Kurtuluş Savaşı yıllarında da aynı milli bilinçle çıkan gazete adı gibi *'birlik olma'*yı telkin ederken Mahmut'un cesedinin başsız olarak bulunması Mustafa Kemal düşüncesinin adeta bir bayrak gibi yere bırakılmadan taşınması gerektiğini imler. Başkişi Ümit'in bireysel gelişim süreci sonucunda yaşadığı değişimle bu düşünceyi taşıyacak bir kişiliğe dönüşmesi sanatçı Attila İlhan'ın '*ümitli*' tavrını da okuyucuya yansıtır.

Tarih bilinci olaylar düzleminde Birlik Gazetesi başmuharriri Hüsnü Faik'in Mütareke ve savaş yıllarına dair anılarıyla temsil edilir. Hüsnü Faik günlük yaşamın içerisinde bir anda geçmişe giderek Mustafa Kemal'i bir fikir adamı olarak roman kurgusuna taşır.

2.2.8.3. 'Ben' Bilinci

Marx'ın tanımıyla *'Benlik toplumsal ilişkilerin tamamıdır.'* Benlik bilinci ise kişinin çevreyle kurduğu ilişki sonucunda varlığının farkındalığını duyumsamasıdır. Bu farkında oluş gerçekte tinsel anlamda uykudan uyanarak kişinin kendini ve dünyayı bir varlık olarak fark etmesidir.(Laing, 1993:120) İnsan kendisinin farkına vardığı andan itibaren nesneler dünyasından kendini çeker ve bir özne olduğunun bilincine varır. Kişi kim olduğunu, ne istediğini ya da ne istemediğini tanımladığı zaman bireyleşim sürecini tamamlamış olur. Başkişi Ümit'in '*adını koyamadığı bir sorumluluk duygusu*'yla Paris'ten ülkesine dönmesi; Suzan-Turgut gibi yozlaşmış yaşantılar sürenlerden ve Keleşoğlu soyadının sağladığı pahalı yaşamdan uzaklaşıp çalışmaya dayalı basit ama özgür ve bilinçli yaşamı seçmesi böyle bir bilinçlenme sürecinin sonucunda ortaya çıkmıştır.

Ümit'in kendini fark edişinde en önemli kişi Mahmut'tur. Romanın başında daha kişi olarak olay örgüsünden çekilse de Ümit'in Mahmut'un pansiyon odasına taşınması ve orada adeta Mahmut yaşıyormuşçasına onunla yaptığı konuşmalar Ümit'in değişmesini sağlamıştır. Ümit için *'ontolojik doğuş'* olarak tanımladığımız bu değişim *'yıkanma'* eylemiyle derin bir anlama kavuşmuştur. Ümit, babası Zihni Keleşoğlu'nun cinayetin azmettiricisi olduğunu öğrendiğinde tıpkı bir ceset gibi kapıda asılı kalır ve yıkanarak temiz suyun arıtıcı gücü ile tıpkı bir bebeğin dünyaya gelişinin ardından yıkandığı gibi tertemiz olur. Keleşoğlu soyadıyla taşıdığı tüm kirlerden de arınmış olur. Bu yıkanma eyleminden sonra Bıçağın Ucu ve Yaraya Tuz Basmak romanlarında göreceğimiz üzere Ümit Ersoy olarak yeniden doğmuştur O:

"(…) banyoya girdi. Çabucak soyundu. Şofbeni yaktı. Alevlerin yüksekliği ve hınzır maviliği; omuzlarına, göğüslerine ve yüzüne vuran suyun ısrarlı sıcaklığı onu değiştiriyor, sanki yeniliyordu. Az çıkmanın, çok ve yalnız başına düşünmenin getirdiği eskimişlik duygusu, öfkeli suyun basıncına dinememiş, eriyip dağılmıştı. Bilenmek gibi bir şeydi bu. Ya da gömlek değiştirmek gibi. Banyosu bitince, yepyeni bir açlığın parıltılı boşluğu, karnında büyüdü."(KS, s.365)

Alıntı metinde geçen '*değişmek*', '*yenilenmek*', '*bilenmek*' eylemleri ve '*gömlek değiştirmek*' benzetmesi sözünü ettiğimiz ontolojik doğuşa yapılan göndermelerdir.

Roman kurgusunda ele alınan başkişiyi bir bilinçli aydın tiplemesi olarak değerlendirdiğimizde Attila İlhan'ın bireyde benlik bilincini oluşturup onu eylemlerinin öznesi olmaya adeta davet ettiğini söyleyebiliriz. Bu durum bireyin bilinç yitimine, yozlaşmasına karşı bir koruma refleksidir. Olay örgüsünde bir simgeye dönüşen Gilda'dan yayılan '*kötü koku'*yla kişilere birey olamadıkları zaman nasıl bir tükenişe sürüklenecekleri imlenmiştir. Bir bar şarkıcısı olup sonradan sinema dünyasına atılacak olan Gilda, ne kadar şık ve temiz giyinse de kaynağı belirsiz kötü bir koku saçar etrafa. İnsanları rahatsız eden korkunç bir kokudur bu; öyle ki dizinin diğer romanlarına da bu kokunun bir hale gibi yayıldığı görülecektir:

"Bekir bir yudum içiyor: -Sende, diyor, bu ter kokusu varken kızım(…)"(KS, s.113)

"Çok geçmiyor, Komiser Orhan, Gilda'yı alıyor kollarına, acı ter kokusuna rağmen, sıkı sıkı sarılıyor, öpüyor, ensesinin bitiminden(…)"(KS, s.137)

"Gilda diyorlar. Asıl adını bilmiyorum. Şöyle baktın mı, dersin ki: Breh anasını! Sokulmaya gelmez ama, leş gibi ter kokar. Zaten pek yüz veren yoktur kendisine(…)"(KS, s.205)

"-Sen sus be kokulu! Anlamazsın bunlardan.

-Kıs gaganı! Otur oturduğun yerde!"(KS, s.212)

"Rejisörün, o anda ensesi terliyor. Ve avuçlarının içi:

-Kılçık be, diyor, karı dehşet!

Yutkunuyor: (-…) Rita'nın, diyor, burnundan düşmüş.

-Eee, niye Gilda demişler?

Alaylı alaylı bitiştiriyor: -(…) ter kokulu bir Rita!

Rejisör: -Sinemada, diyor, ter kokusu duyulmaz oğlum."(KS, s.205)

Romandan yapılan bu alıntılar öncelikle ter kokusunun belli bir durum ve/veya olay karşısında alınan tepkiyi anlattığını göz önüne serer. Rita Hayworth'ı taklit ederek ünlü olmaya çalışan Ayperi(Gilda)'nin bebeğini sokak ortasında bırakan bir *'besleme'* olarak bar

şarkıcısı olabilmesi kendisi için sosyal bir sınıf atlama kabul edilebilecekken toplumsal açıdan '*şekillenmemiş benliğe'* bedenin gösterdiği bir tepki olarak değerlendirilebilir ki bu '*varoluşsal kangren'*dir.(Laing, 1993:136) Benliği ve bedeni bütünleşmemiş yani ben bilinci oluşmamış kişilerden oluşan bir toplum ölmeye, yok olmaya, parçalanmaya yazgılıdır.

2.2.8.4. Sevgi

Platon sevgiyi '*güzellik içinde üreme ve doğma arzusu*' olarak tanımlamıştır. Bize göre bu tanımdaki 'doğma/doğuş' kavramı sevginin özüne yapılan temel bir göndermedir. Tabii buradaki doğma/doğuş düşüncesi fiziksel bir üreme olarak düşünülmeyecek kadar derin bir olgudur. Bu sebeple '*ruhlar arasında bir akış'* (Gasset, 2001:11) olan sevgi yine bu akışın sonucu olarak da kişiler üzerinde bir değişime yol açacaktır. Sevginin üretici, yapıcı ve paylaşımcı doğası sevginin nesneleri üzerinde de yenilenme yaratacaktır. Bunun için sevginin benlik bilincinin gelişmesinde etken rol oynadığını söyleyebiliriz. Kendini tanıyan kişi çevresine de değer verir, ancak kendini seven kişi karşısındakini gerçekten sevebilir.

Kurtlar Sofrası'nda sevgi temasını en derinden yansıtan kişiler Mahmut ve Ümit'tir. Bu iki kişi arasında varolan sevgi gerçektir. Çünkü bilinçlidir. Mahmut öncelikle kendini çok iyi tanır. Bu da aslında sevginin ilk şartıdır. Mahmut Ümit'e değer verir, onu kendini bulmaya davet eder:

" –(…) seni, yaygın ve eskitilmiş kadın tarifinin dışında alıyorum, Ü. Aramızdaki münasebet ona göre olmalı. Kendime tanıdığım hakları, sana da tanıyorum. Çünkü seni önemsiyorum.

Evet, beni önemsiyordu. Fazla önemsiyordu hatta. Beraberce, herkesin kullanıp attığı bulvar romanı ve Hollywood sineması aşklarından başka, çok daha yüksek ve bilinçli bir aşk kurabileceğimize inanıyordu. Basit gurur oyunlarından, alelade kaprislerden uzak; duyguları aklın yardımıyla büsbütün olgunlaştırmış, sahici bir aşk!"(KS, s.379)

Mahmut'un yaşadığı dönemde Mahmut'tan Ümit'e doğru gelişen bu duygu, Mahmut'un öldürülmesinin ardından Ümit'ten de aynı karşılığı alacaktır. Başkişi Ümit'in bireysel gelişim sürecini tamamlamasında motor gücü oluşturan Mahmut'un sevgisi adeta ruhlar arası bir yolculuktur. Romanın başında Mahmut'la Ümit'in Samsun Vapuru'nda tanışmaları ve Mahmut'la Ümit arasında yaşanacak sevgi yolculuğunun yönünü belirlemiştir. Tıpkı Kurtuluş Savaşı'nın başladığı Samsun şehri gibi Ümit'in kurtuluşu da kentin adı konmuş bu vapurda başlamıştır.

Mahmut'u kaybettikten sonra duygularını tam olarak anlayabilen Ümit sevgiyi '*en az adın kadar kendine ait*' bir duygu olarak tanımlar. Ümit-Mahmut arasındaki sevginin diğer

özellikleri cinsel zaafların üstünde olması ve temelinde saygı bulunmasıdır. Roman boyunca yinelenen Mahmut'un parmağındaki bakır yüzükle Ümit'in kendini *'Mahmut'un nişanlısı'* olarak tanıtması saygı ve toplumsal kurallara uyum düşüncesinin işaretleridir. Mahmut'la Ümit arasındaki ilişkinin iki yıllık bir geçmişi olduğunu da göz önünde tutarsak norm kişi olarak Mahmut'un başkişinin gelişim sürecinde oynadığı rolün inandırıcılığı da ortaya çıkmış olur.

Romanda eski bir gangster olan İbrahim'den üniversite yıllarında bıraktığı Türkan'a duyulan başka bir sevgi ilişkisi daha vardır. Ancak İbrahim'in sevgi nesnesi gerçekte Türkan değildir. Yaptığı yasadışı işlerden bıkmış olan İbrahim, on yıl önce tanıdığı ve üniversite anılarında kalan Türkan'a sevdalıdır. Çünkü onun için sevgi, onu yaşadığı hayatın pisliğinden arındıracak tek şeydir:

"-(…)ben neyi düşünüyordum?... Türkan'la yenilenmeyi, arınmayı. O Türkan, kendini durduğu yerde eskitip, yok ediyor…. Herhangi bir taşra kızı gibi, elinin altındaki ilk mühendisin koynuna giren bir Türkan mıydı, o benim sarmaşıklı evin balkonunda, Vivaldi dinleyecek olan?

(…) Ben on yıl önceki hayallerimize dönerek, temizlenmeyi kuruyorum; oysa o, on yıl sonrasının, alelade ve benim için katlanılması imkansız gerçeğini yaşıyor: Beşiktaş'ta, Köyiçi'nde bir yerlerde oturuyormuş, çocukla sevişerek evlenmiş, senesine yavrulamış. Türkan değil ki bu! Bu herkes! Benim yaşamayı düşündüğüm Türkan ise, sokakta, çarşıda, kahvede, sinemada, sinek kağıdı gibi elimize yüzümüze ısrarla yapışan bayağılıkların ötesinde; bakışları kırlangıç kırlangıç dağılan, benimle ilgili, hatta belki benimle var olan bir kadın. Eğer Türkan'da yanıldıysam, bütün öbür hesaplarım(…)"(KS, s.543)

İbrahim şişmanlamış, gözlerindeki kırlangıç bakışlarını yitirmiş, çocuklarının geleceğini kurtarmak için İbrahim'le gayrimeşru bir ilişkiye başlamayı kabul ederek görüşmeye gelen Türkan'la karşılaştığında hayal kırıklığına uğramıştır. İbrahim aradığı soylu ve onurlu güzelliğe hiç beklemediği anda Selma'nın telefondaki sesinde ulaşır:

"*Kötü bir akşam oldu(…) Düpedüz korkuyor, düpedüz saklanmak, başka bir yerlere kaçmak ihtiyacını duyuyordu. Bir anda, şu fötr şapkası tüylü gölgenin, deminden beri, dünden beri, kim bilir belki yıllardan beri peşini kovaladığına hükmetmişti… Nerede olursa, o da orada!(…)*

Baktı olmayacak, Beyoğlu'nda henüz ölmemiş bir telefon buldu.

-Ben İbrahim, dedi. Selma Hanım'ı arıyorum.

Selma, Süleyman'ı uyandırırım korkusuyla sesini alçaltıp: -Benim, dedi.

İbrahim telefonda, gerçek Türkan'ın sesini tanıdı ve:

-(…) size, dedi, ihtiyacım var; gelebilir misiniz?"(KS, s.650)

Burada İbrahim'i takip eden gerçek bir kişi midir, yoksa onun kurtulmaya çalıştığı geçmişi midir? Sanıyoruz ikincisidir. Çünkü Selma'yı araması '*ölmüş*' yaşamına *'o düşsel sevgili kadın'*ın yeniden hayat vermesi için bir haykırıştır.

Romanda başka bir sevgi biçimini eski bar şarkıcısı Zehra'dan barda çalışan Bekir'e yöneltilmiş olarak görürüz. Yine bu sevginin nesnesi de Bekir değildir. Zehra, yaşlanmaya başladığını ve bir gün etrafında hiç kimse kalmayacağını bilir. Yalnız bir ev onu korkutur. Bu sebeple Bekir'i kendisini yalnızlıktan kurtaracak biri olarak görür. Kendisini aldatacağını bildiği halde de tüm parasını ona verir ve adeta yanılmak için yalvarır. Romandaki en trajik sevgi ilişkisi budur. Çünkü ilk iki ilişkide kişiyi bireyselleştiren bir olgu olarak gördüğümüz sevgi, burada yalnızlığı sağaltacak bir duygu olarak alımlanmıştır. Hayal kırıklığı da Zehra'yı intihara sürükleyen kaçınılmaz bir son olmuştur.

2.2.8.5. Yalnızlık

Yalnızlık bireysel ama insanoğlu kadar eski bir duygudur. Yalnızlık yalıtık olma ile ilgilidir: Çevredeki insanlardan ve toplumdan yalıtık olmak. Kişi bazen çevresindekilerin arasındadır ama onlarla paylaşımı olmaz; bazen de tek başınadır ama bu yalınlık onun içsel huzurunu ve kendiyle barışık halini bozamaz. Birincisi kişisel psikoloji açısından en tehlikeli olandır. İstenmeyen bir duygudur ve yabancılaşma süreciyle ilgilidir. İkincisi fiziksel yalnızlık olmakla beraber tinsel doğuş öncesinde kişinin kendisiyle hesaplaşma sürecidir aslında.

Kurtlar Sofrası'nda yalnızlık duygusunu yoğun yaşayan iki kişi vardır: Birisi Mahmut'un ölümünden sonra yalnızlığı duyumsayan Ümit; diğeri ise tek başına yaşlanmaktan korkan Zehra.

Ümit'in yaşadığı yalnızlık duygusu temelde ikinci tanıma uygundur. Ümit, en son görüşmelerinde Mahmut'a söylediklerinden dolayı pişmanlık duyar. Ancak başkişiye bu sözleri söyleten gerçekte sorumluluklarından kaçma düşüncesidir:

"(Ümit) –Senden, diyor, bıktım!

Öbürü gülümsüyor: -(…) yalan, diyor, bıkkınlık değil bu. Korku belki. Benden korkuyorsun. Nasıl yaşamak gerektiğini gösteriyorum sana. Çok şeyler istiyorum. Tembelsin ve korkuyorsun. Kendinden başkasını düşünmekten korkuyorsun. Ben galiba onları temsil ediyorum gözünde. Benden korkuyorsun(…)

(Ümit) –Ben, diye çırpınıyor, ben(…)

(Mahmut) –Sen, Ü: Benim sevdiğim kız; gözlerinin rengini bilmeyen! Yorgun argın. Avrupa görmüş, kitaplar okumuş."(KS, s.83)

Başkişinin değişim süreci bu sorgulamalarının ardından başlayacaktır. '*Gözlerinin reng belirsiz'* olan Ümit, babasının sağladığı zengin yaşamı terk ederek Mahmut'un evine taşınmakla önce kendini tanıyacak sonra ülkesinin sorunlarına duyarlı olmayı öğrenecektir. Bu özelliklere dayanarak Ümit'in yalnızlığını varoluşsal doğuşu hazırlayan yapıcı bir durum olarak değerlendirebiliriz.

Zehra'nın yalnızlığını hayatını barlarda geçirmiş ama yaşlanmakta olan bir kadının belki de tek başına ölme korkusu olarak tanımlamalıyız. İş dönüşünde soğuk bir evle yüz yüze gelmek ölmek gibidir:

"Şehrin üstüne, sinsi bir yağmur yağıyor. Buzlu bir beyazlık. Parmaklarım donmuş. Sobayı yakmadan, çarpına çarpına el yordamıyla, karanlıkta soyunup bir kefene girer gibi yatağıma giriyorum. Evet evet, Bekir olmadı mı, Davi'yi düşünmek bile beni helak ediyor, parçalıyor."(KS, s.140)

Zehra'nın içinde bulunduğu duygusal karmaşa intiharla sonlanmakla trajik bir hale dönüşmüştür. Bu sebeple de onun yalnızlığı alımlama biçimini birinci gruba dahil etmek doğru olacaktır. Aşağıdaki alıntı hem Zehra'nın yaşadığı hayal kırıklığının büyüklüğünü hem de intihar sırasında hissettiklerini açımlar :

"Ölüm neyi halleder? Hiçbir şeyi. Yaşamam lazım biliyorum… Gülünç. Artık nefes almıyorsun, dolaşmıyorsun, yemiyor, içmiyorsun. En önemlisi düşünmüyorsun, yani ıstırap çekmiyorsun. Maavi nurdaaaaaan biir uuurmak, gölgede bir sa-lıuın-caaaaak! Çalışmalı, çalışmalı, çalışıp kurtulmalı. Yok canım sen de! Öleceksin! Öleceksin! Hayır, ölmeyeceğim. Benim yüreğimdeki kan, tertemiz bir kan. Madam Kalustyan yılarca önce falıma baktı, günün birinde, adamakıllı mesut olacağımı söyledi.

Banyonun aynasından suratı, soluk siyah bir tokat gibi, gözlerine çarptı. Kesilmiş bileklerinden sızan kan, lavabodaki sıcak suyu, bulut bulut kırmızıya döndürüyordu. Jilet meydanda yoktu."(KS, s.658)

Gençliğinde kimsenin aklını çelemediği Zehra yaşlandıkça çevresindeki ilginin azaldığını görmüştür. Yılların yorgunluğu ile yalnız ölme/yalnız kalma korkusu gelişen Zehra, yaşamına son vermekle genç ve güzel Gilda'nın, Athena ve diğer kadınların da yaşayacağı muhtemel sonu göstermiştir. Kapitalizmin kullan-at kültürü metalaştırdığı kadını da kullandıktan sonra atmıştır. Zehra'nın çevresindeki ilgi eksikliği bu düşüncenin sonucudur.

2.3. TÜRK TOPLUM HAYATININ İÇİNDEKİ AYDIN: 'AYNANIN İÇİNDEKİLER'

Bıçağın Ucu-Sırtlan Payı-Yaraya Tuz Basmak-Dersaadet'te Sabah Ezanları-O Karanlıkta Biz-Reis Paşa-Gazi Paşa

Aynanın İçindekiler Bıçağın Ucu ile başlayıp Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak, Dersaadet'te Sabah Ezanları, O Karanlıkta Biz, Reis Paşa ile devam eden ve yazarın son romanı olan Gazi Paşa ile tamamlanan bir roman dizisidir. Sanatçı Türk toplum hayatının sorunlarını içeren bu roman dizisine 1959 yılında yazdığı *'Barut Ekmeği'* adlı bir film senaryosuyla başlamıştır. Dizinin temel karekterlerinden biri olan Miralay Ferit ve Ruhsar Hanım bu senaryoda ilk kez biçimlenmiştir ki filmin çekilmemesi üzerine İlhan, Miralay

Ferit'i *Mahur Sevişmek* şiirinde kullanmıştır. Bu olayın hemen ardından Aynanın İçindekiler dizisini oluşturacak tasarıyı hazırlamıştır. (İlhan, 1977: 230) Dizinin son romanı olan Gazi Paşa'nın sanatçının ölümünden birkaç ay sonra (Ocak, 2006) yayınlandığını göz önünde tutarsak Aynanın İçindekiler roman dizisinin aşağı yukarı 45 yıllık disiplinli bir çalışmanın ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Dizinin ilk üç romanında 27 Mayıs 1960 darbesinin '*üç farklı bakış açısı ile üç farklı başkişi etrafında gelişen olaylarla'* aktarıldığı görülür.(İlhan, 2003:193) Attila İlhan'ın dizideki bu üç romanı anlattıkları dönemi titizlikle irdelemeleri bakımından Türk romanları arasında oldukça önemli yere de sahip olmuştur.(Türkeş, 2000:394) Ayrıca Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Mütareke'den II. Meşrutiyet yıllarına kadar gidilen sosyal ve siyasi olaylar arasında çiçek açan Neveser-Münif Sabri aşkı sanatçının şairliğini yansıtmada daha başka bir yere konabilecekken son romanı Gazi Paşa ise belki çağdaş Türk romanları arasında en başarılı sayılabilecek on romandan birisidir. Ancak her bir romanın özelliğini kendi bölümü içerisinde incelemeye bırakarak genel olarak roman dizisinin özelliklerine dair söylemde bulunmak, bunu yaparken de dizinin içeriği ve iletilerini dizinin adıyla ilişkilendirmek başlangıç için daha açımlayıcı olabilir.

Ayna sözcüğü *'yansıtma'* kavramına gönderme yapar. Ama ayna su gibi bir maddenin yansıtıcılığıyla insanı derin düşlere sevk etmez de bir maddenin katılığı ve geçirimsizliği karşısındaki salt bir görüntüyle karşı karşıya bırakır. Gaston Bachelard'ın deyişiyle ayna yansıyandan '*kaçan, kendisini bir türlü yakalayamadan gördüğü ve onunla arasına daraltabileceği ama kesinlikle aşamayacağı sahte bir mesafe koyan bir art dünya yaratır.'*(Bachelard, 2006:31) Bu art dünyanın içinde de tıpkı aynanın önünde duran kişiler gibi olaylar, olgular ve mekanlar yer alır. Ancak aynaya yansıyanlar sadece bir görüntüden/gölgeden ibarettir. Bu sebeple aynadaki görüntülerin bir sorumluluğu yoktur. Yine dizinin adını Lukacs'ın sanatın amacını *'yaşamı olduğu gibi göstermek ve aynadaki yansıması gibi deforme etmeden sunmak'*(Clark, 2004:35) biçimindeki tanımlamasıyla ilintili de değerlendirebiliriz.

Dizide anlatılan olaylar dizgesinin en ileri zamanı 1960 olup geriye dönüş tekniği kullanılarak olaylar Kurtuluş Savaşı ve II. Meşrutiyet yıllarına kadar götürülmüştür. Dizide yer alan bütün romanların olay örgüleri tarihi bir süreç içerisinde olayların meydana çıkmasına neden olan ekonomik koşullar mutlaka göz önünde bulundurularak kurgulanmıştır. Attila İlhan'ın bu şekilde tarihsel olguya yönelmesi Marksist kuramla ilişkilendirilebilir. Çünkü sanatçının toplumun yaşadığı değişimleri yorumlayabilmesi toplumu diyalektik bütünlüğü içerisinde kavrayabilmesine bağlıdır. Lukacs'a göre bu diyalektik bütünlük ancak '*tarihsel malzemeyle ekonomik koşulların birleştirilmesiyle mümkün olabilir'*. (Özlem,

1996:164) Bu sebeple Aynanın İçindekiler dizisinde yer alan romanların olay örgülerinde siyasi, sosyal ve ekonomik olayların birbiriyle iç içe geçerek anlatıldığını görürüz. Ancak dizinin başka bir özelliği de toplumsal olaylar böylesine diyalektik bir yöntemle irdelenirken aynı zamanda her bir romanın kendi içerisinde bağımsız olmasıdır. Okuyucu dizideki herhangi bir romandan okumaya başlayarak da Türkiye'nin sosyal bir kesitine tanıklık etmiş olur. Attila İlhan, her romanda çeşitli bölümler arasına eklediği tarihi belgelerle romanın inandırıcılığını arttırırken aynı zamanda her romanın başına eklediği aşağıdaki metinle ayna metaforunun '*yansıyana karşı sorumluluk taşımaması*' ilkesinden yararlanarak geniş bir anlatım serbestliği kazanmış ve böylece resmi tarihin yanında kendi görüşlerini de açıklayabilmiştir:

"Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik ayna dumanlıydı ve olmayan bir şehirde geziniyordu."

Tarihsel dönem olarak II. Meşrutiyet'le 27 Mayıs 1960 yılları arasının belirlendiği, olayların ekonomik ve siyasi şartlarla birlikte değerlendirildiği ve anlatılanların gerçek kişilerle ilgisi olmadığı söylendiği halde tamamen aksi bir çağrışıma yol açtığı Aynanın İçindekiler dizisinin neyi anlattığını özetlemek gerekirse şunu söyleyebiliriz: Attila İlhan bu roman dizisinde Türkiye'nin çağdaşlaşma adı altında kapılarını Batı'ya açarken aynı zamanda onların açık pazarı haline getirilmesini, Türkiye'deki *'sermayenin uluslar arası niteliğe bürün(mesini)'*(Kongar, 1981:50) anlatır. Türkiye'nin sanayileşme ve kentleşme süreci de diyebileceğimiz bu dönem aynı zamanda Türk kültürünün Batı karşısında verdiği zorlu sınavın da öyküsüdür.

Bıçağın Ucu

2.3.1.1. Romanın Kimliği

Bıçağın Ucu'nda 27 Mayıs harekatı öncesinin sosyal ve siyasi olaylarına yer verilmekle beraber başkişi Suat'ın evine pansiyoner almasıyla karakterinde ortaya çıkan değişim ve Halim'in sürgüne gönderilme ihtimali etrafında gelişen olaylar anlatılır. Ancak sanatçı romanda kişileri '*toplumsal açıdan sınıfsal konumlarıyla ele aldığı (…) kadar bireysel açıdan (da) doğal diyalektiklerini göz önünde tutarak işlemiştir.'*(Esemenli, 2002:335) Attila İlhan'ın Türk aydının toplumsal gelişimine eleştirel bir gözle yaklaştığı bu romana *'kayıtsız kalınamaz.'*(Mutluay, 1973:11)

Yazar romanı önce Fransızca yazıp daha sonra Türkçe'ye çevirdiğini belirtmiştir.(Ankara, 1996:65) Ancak Fransızca basılıp basılmadığını bilmiyoruz. Bu sebeple romanın 1973 yılında Bilgi Yayınevi(Ankara)'nden yapılan baskısını ilk basım olarak kabul ediyoruz.

Romanın son basımı 2003 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında yapılmıştır.

2.3.1.2. İsimden İçeriğe

Toplumsal anlamda 27 Mayıs'a kadar yaşanan sancılar; bireysel anlamda ise Suat'ın kişiliğinde ve cinsel yaşamında bir sorgulama sürecini oluşturan romanın olaylar dizgesini sanatçı kısa iki sözcükle çarpıcı bir şekilde anlatmıştır: *'Bıçağın Ucu'*

Bıçak tek tarafı keskin bir araç. Öldürücü de olabilir yaralayıcı da. Ancak bu iki olasılığın ortak bir yanı var ki acı verici oluşudur. Uç sözcüğü ise bir şeyin, bir yerin ya da bir zaman sürecinin son noktasını anlatır. Bu son kavramı bitişle beraber yeni bir oluşumu da kapsar. Nesnenin sonu, mekanın sonu ve zamanın sonu kavramları hep biçim değiştirerek varolmaya devam etme süreçlerini çağrıştırır. Bıçağın Ucu tamlaması acı verici sürecin sonuna gelindiğini ama aslında bunun da bir bitiş olmadığını; bu bitişin yeni olayları, durumları ve oluşumları doğuracak bir sonuç olduğunu imler. Roman tek başına düşünüldüğünde bitmiş bir evliliği, Suat'ın kişisel sorgulama sürecini, Türk aydınının bir türlü toplumun içinde olamama sorununu ve beraberinde üniversite olaylarını anlatırken dizinin diğer romanlarıyla birlikte düşünüldüğünde aslında son nokta gibi düşünülen 27 Mayıs'ın ardından bambaşka toplumsal bir oluşumun geleceğini, Suat'ın kişisel sorgulama sürecinde yeni bir cinsel yönelişin belireceğine gönderme yapar. Suat'ın son noktaya geldiğini düşündüğü an romanın da sonudur ve şöyle anlatılmıştır:

" '-Tamam- diye düşündü-. Ya şimdi, ya hiçbir zaman!'

Sonra kalktı, bir uyurgezer gibi mutfağa doğruldu, sessizce içeriye girip bıçakların bulunduğu çekmeceyi açtı, içlerinden birini, en iyi bilenmiş olanını seçip, salona geçti… Karanlığın ortasında durdu, soğukkanlı ve sakin, el yordamıyla göğsünde kalbinin yerini aradı. Bıçağın ucunu, kılı kılına oraya dayayıp üçe kadar saydı ve (…) saplamak istedi. Fakat hayır, hiç beklemediği müthiş bir acı, tıkır tıkır işleyen düzeni bozuvermişti.

Neden ürküyor böyle? Bıçağın sivri ucunu, ömrü boyunca kalbinin üstünde duymamış mıydı? Biraz gayret etse, sapına biraz daha inanarak bastırsa, her şey olup bitiverecekti. Yapamadı. Hiçbir zaman yapamayacaktı..(…) şimdi birdenbire her şeyden korktuğu için hiçbir şey yapamadığını, bu yüzden hayatının en güzel yıllarını harcamış

olduğunu görüyordu. Asıl korkak oydu, asıl ve en büyük korkak: Korkusunu, densiz bir gururluluğun arkasına saklayıp, herkese yukardan bakan!"(BU, s.453)

Bıçağın Ucu romanı henüz adı söylendiği anda dahi bir tahammül sınırına varılmış olduğunu, adı konmayan bir baskı sürecinin varlığını okuyucuya imler.

2.3.1.3. Olay Örgüsü

Bıçağın Ucu, Aynanın İçindekiler roman dizisinin ilk romanıdır. Roman yazar tarafından beş bölüme ayrılmıştır. Her bölümün başına konulan 1960 yılına ait siyasi ve sosyal olayları anlatan gazete yazıları ve belgeler olay örgüsünün kurgusunda önemli bir yer tutmuştur.

Vaka birimlerini göz önünde bulundurarak romanın olay örgüsünü aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Gazetedeki işinden kovulan Halim'in Çiçek Pasajı'nda bulunan Haçik'te içmesi ve eve gelmesi, (Menderes, Hükümet politikası gereği solcu aydınları sürgüne göndermeye başlamıştır. Halim de daha önceden tutuklanmış olduğu için gazete sahibi mimlenmekten korkmuştur.)

-Başkişi Suat'ın Matmazel Raşel'in kitapçı dükkanından bazı kitapları alıp eve dönmesi (Raşel, Suat'a geçim sıkıntısını azaltmak için evin bir odasını kiraya vermesini teklif eder. Suat da bunun üzerine ilan verir.),

-Dayısı Miralay Ferit Bey'in Suat'ı ziyaret etmesi,

-Dayısı Ferit Bey'in görünüşünden etkilenen Suat'ın aynanın karşısına geçtiğinde dayısının bedenine geçtiğini görmesi,

-Babasının ölümü üzerine zenginlik hayalleri kuran Halim'in son haberleri almak için Manisa'yı araması ancak ulaşamayınca üzüntüsünden Haçik'te içmesi,

-Halim'in işbirlikçi olduğunu düşündüğü Korkut'la kavga etmesi ve kendini sokaklara bırakması,

-Yüzbaşı Demir'in Suat'a odayı kiralamak istediğine dair bir mektup göndermesi,

-Suat'ın Raşel'le asker bir pansiyoner hakkındaki düşüncelerini paylaşması ve kitapçı dükkanından ayrılarak eve dönmesi,

Birinci Bölüm daha çok Halim'in işten kovulmasıyla beraber artacak olan geçim sıkıntısı ve solcu aydınların sürgüne gönderilmesi üzerine kurulmuştur. Bu sıkıntılı durum, Suat'ın çevresiyle zaten kopuk olan ilişkilerinin daha da artmasına neden olmuştur. Ayrıca

birinci bölümde Suat'ın bireysel diyalektiğini oluşturacak bazı tereddütlere gönderme yapılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

-Pansiyoner olarak Yüzbaşı Demir'in odayı görmeye gelmesi (Bu Suat'la Demir'in ilk karşılaşmalarıdır.) ve pazartesi günü eşyalarını getirmek üzere evden ayrılması,

-Halim'in Suat'a Fransızca dersleri vermeyi teklif etmesi, böylece eve pansiyoner almaktan vaz geçirmeye çalışması,

-Suat'ın Halim'e Birinci Şube'den çağırıldığını haber vermesi,

-Halim'in Birinci Şube'ye gitmesi, kendisinden işbirlikçilik yapmasının istenmesi (Sanatçılar arasındaki sendikal faaliyetlerin solla olan bağlantısını tespit etmesi istenir.),

-Demir'in eşyalarını getirip odaya yerleşmesi,

-Eve gelen Halim'in Demir'le tanışarak ön yargılarının asılsızlığından kurtulması ve birlikte yemek yemeleri,

-Suat'ın ayna arşısında annesi Hayrun'a dönüştüğünü görmesi,

-Apartmanın elektiriğini tamir eden Demir'in toplumsal duyarlılık konusunda Suat'a söylemlerde bulunması, (Demir'in bu eleştirileri Suat'ın karakterinde bir sorgulama sürecini başlatır.)

-Demir'in evden ayrılmasıyla Suat'ın evde tek başına kalması, (Eski düzenine kavuşan Suat, çevreyle arasındaki ilişkinin ne kadar zayıf olduğunu görür.),

-Halim'in Manisa'dan aldığı mektupla babasının iyi olduğunu öğrenmesi, (Bu haber bütün zengin olma hayallerini yok edecektir.),

-Demir'in eve gelmesi ve apartmandaki hasta adamı tedavi ettirmek üzere arkadışına göndermesi,

-Miralay Ferit'in Suat'ı ziyarete gelmesi ve Yüzbaşı Demir'le tanışması,

-Yüzbaşı Demir'in Ferit Dayı'nın arkadaşı Doktor Hayrullah'ın yeğeni olduğunun ortaya çıkması,

-Suat ve Demir'in Miralay Ferit'in Emirgan'daki evine yemeğe gitmeleri ve Suat'ın, annesinin kendisini aradığını öğrenmesi,

-Suat ve Demir'in akşamları toplumsal ve siyasal hayata dair konuşmaları (Bu gece sohbetleri Suat'ın değişmesinde başat rol oynar.),

-Demir'in kız arkadaşı Birlik Gazetesi muhabirlerinden Ümit'in Demir'e iletilmek üzere Suat'a bir not bırakması,

-Halim'in Demir'le Suat arasında bir ilişki olabileceğinden şüphe duyması ve hayalleriyle bunu süslemesi,

-Haçik'te Galip'le karşılaşan Halim'in onun sürgün edileceğini öğrenmesi,

-Yeni kitaplar almak için Suat'ın Matmazel Raşel'in dükkanına gitmesi,

İkinci Bölüm, Suat'ın karakterinde beliren çift yönlü bir değişim sürecini ele alır. Demir'i tanımak ve onunla konuşmak Suat'ı içine kapandığı çevreden dışarı çıkarırken Matmazel Raşel'le olan ilişkisi ise cinsel istekleri konusunda düşünlereninin aydınlanmasına yardım eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Suat'ın eve dönmesi ve Demir'le konuşurken Halim'in üniversitede öğrenci olayları çıktığını haber vermesi,

-Radyodan Ankara'nın sıkıyönetim ilan ettiği haberinin duyurulması,

-Suat'ın kesin olarak Halim'le birlikte olmayı reddetmesi,

-Eve gelen Demir'in onları olaylardan haberdar etmesi,

-Solcu aydınların sürgüne gönderilmesine devam edilmesi (Cavcav Doğu Anadolu'ya gönderilecektir.),

-Hayrun'un –on yıl sonra- kızı Suat'ı ziyarete gelerek ona aldığı yalıya taşınmasını istemesi,

-Suat ve Hayrun'un Boğaz'da gezintiye çıkmaları ve öğrenci olaylarını görmeleri,

-Halim ve arkadaşlarının Eminönü'nde yapılacak mitinge gitmeleri, ancak kavga çıkaran Halim'in bu mitingi deşifre etmesi,

-Halim'in sürgün edilmek için kendini polise ihbar etmesi,

Üçüncü Bölümde Suat'ın düşüncelerinde beliren değişimin uygulamaya yansıdığını görürüz. Sürekli haber dinlemek başkişinin toplumsal, Halim'le birlikte olmak bireysel diyalektiği açısından yaşadığı değişim sonucunda gerçekleştirilmiş davranışlardır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

-Miralay Ferit'in Suat'ı ziyarete gelerek Hayrun hakkında onu uyarmaya çalışması,

-Bir gece yarısı Demir'in eve gelerek ertesi günü evden ayrılacağını söylemesi (Demir, kendisi hakkında bilgi edinebilmek için onları sorguya alırlarsa hiç tanımadıklarını söylemelerini ister.) ve ertesi gün evden gitmesi,

-Halim'in sokakta karşılaştığı üniversiteden hocası Doğan Bey'den yıllar önce kendilerini ihbar eden kişinin Matmazel Raşel olduğunu öğrenmesi,

-Suat'ın intihar girişiminde bulunması ve radyodan ordunun yönetime el koyduğuna dair bildirinin yayınlanması.

Romanın Suat bıçağı göğsüne saplamaya çalışırken bitirilmesi bazı yazın kuramcılarının öne sürdüğü sonuç bölümünün bir '*doruk noktası*' değil '*zayıflama anı*'(Todorov, 2005:191)

olması ilkesine uyulmadığını göstermiştir. Ancak romanın sonuç bölümünde gerilimin yüksek tutulması serinin bir sonraki romanıyla ilinti kurulmasına olanak sağlamıştır.

2.3.1.4. Zaman

Bıçağın Ucu yazar tarafından bölümlere ayrılırken her bölümün başına *'Ocak 1960'*tan başlayarak *'Mayıs 1960'*a kadar toplam beş bölümü gösteren adlar verilmiştir. Her bir bölümün birer aylık bir zaman dilimine denk gelmesi romanın vaka zamanını belirten en önemli unsurdur. Bununla birlikte zamanın akışını gösteren *'Saat tam üçte kapı çaldı.'*(BU, s.72); *'(Halim) saat sekize doğru geldi.'*(BU, s.176); *'(Demir) ertesi gün evden ayrıldı ve üç gün görünmedi.'*(BU, s.196); *'martın ilk günleri'*(BU, s.196); *'(öğrencilerin gösteri yürüyüşünün üzerinden*) *neredeyse bir hafta (geçti)'*(BU, s.429) gibi mevsim, saat ve gün belirteçleriyle ilgili genel ifadeler de kullanılmıştır.

Bıçağın Ucu, olayların eşzamanlı olarak anlatıldığı bir romandır. Suat'ın Camekan Sokağı'ndaki köhne apartmana gömdüğü benliğini Yüzbaşı Demir ve Matmazel Raşel yardımıyla toplumsal ve bireysel bakımdan yeniden kurmasını anlatırken Halim'in trajediye dönüşen sürgüne gönderilme tedirginliğini sorgular. Reel düzlemde yaşanan olaylara nedensel bir dayanak kazandırmak amacıyla anlatımda yer yer geriye dönüş tekniği kullanılmıştır. Manisa eşrafından bir ailenin çocuğu olan Halim'in küçüklüğünden itibaren baba ve abisinin gölgesinde kalarak yaşamın edimsel yanından çekildiğini, cinsel tutukluğa neden olan Nilüfer'le ilişkisini ve kültürel bir altyapıdan yoksun biçimde solcu grupların içinde kendini sorguladığını öğreniriz. Roman kurgusunda Halim'le ilgili olarak yapılan geriye dönüşlerle Attila İlhan Türk solunun kuramsal altyapı eksikliğine de eleştirel bir bakış kazandırmıştır.

Romanda başkişi Suat'ın çocukluk ve ilk gençlik yıllarına açılım kazandıracak geriye dönüşler yapıldığı görülür. Suat'ın son Osmanlı bürokratlarını temsil eden babası Bayraktarpaşazade Haluk Bey'in henüz hayattayken daha Direkliyalı'nın günlük işlerinden elini çekmesi; bu nedenle genç bir kadın olarak boşluğa düşen Hayrun'un cinsel tercihlerinde bir değişikliğe gitmesi roman kurgusuna dahil edilmekle Suat'ın Matmazel Raşel'le yüzeye çıkacak olan cinsel kimlik karmaşasına psikolojik bir nedensellik kazandırılır. Ayrıca Miralay Ferit'in savaş anıları Mustafa Kemal dönemi ile içinde bulunulan Menderes Hükümeti dönemi arasındaki farklılaşmayı belirginleştirmek için kullanılmıştır diyebiliriz

Cumhuriyet'in ilk aydın kuşağının yaşadığı kültürel yabancılaşmayı anlatan romanda kahramanların sıkıntıları arttığı oranda içsel yaşamlarına çekildikleri dikkati çeker. Örneğin Halim Suat'ın Demir'le arasında bir ilişki olduğunu varsayarak onunla tartışır. Ancak Suat'ın bu hakaretlere cevap verip vermediğinden gerçekten emin olamayız. Aşağıdaki alıntı bu tartışmayla ilgilidir:

" '- Yoksa –diyor ona-, başkasını mı bekliyordun?'

(…)

Suat, hafif sıkkın, yüzüne baktı:

'-(…) Hayır –dedi-, ters söyledin: Kendimin negatifi olmaktan kurtulmaya çalışıyorum. Henüz değişmiş sayılmam, belki ilerde…'

(…)

Niye o bir ayak önce gitse de, girse, orda büsbütün otursa diye kocasının gözünün içine bakıyordu? Niye vakitsiz dönünce kapıyı yine kilitli, onu dışarıda kuluyor? Niye? Neden? Kimin için?"(BU, s.317-318)

Galip Çakır'ın gelmesiyle Halim'in bunları bir açık hava kahvesinde düşündüğünü fark ederiz. Bu nedenle Halim'in şüphelerini açıkladığı bu bölümün öncesinde geçen Suat-Halim tartışmasında Suat'ın o cevapları hiç vermediğini düşünmeye başlarız.

Romanda içe dalmayla birlikte zamanın psikolojik olarak alımlanmasına da yer verildiği görülür. Halim, abisi Osman Hacıbeyoğlu tarafından Parkotel'e çağırılır. Abisi Halim'e polisin işbirlikçi olma teklifini kabul etmesini söyleyince zor anlar yaşayan Halim, otelden ayrıldığında bütün konuşmanın sadece 15:00-15:30 arasında geçmiş olduğunu fark edecektir.(BU, s.243)

Romandaki tarihsel gerçekleri belirleyen en açık ifade 27 Mayıs sabahı radyodan yayınlanan aşağıdaki alıntıdır:

"Dikkat! Dikkat! Büyük Türk Milleti! Silahlı Kuvvetlerimiz, İstanbul, Ankara, Eskişehir ve diğer büyük merkezde, 27 Mayıs saat 03.00'ten itibaren idareyi ele almıştır."(BU, s.454)

27 Mayıs askeri müdahalesi Türk toplumu için bazı toplumsal güçlerin ve ilişkilerin niteliksel dönüşümünü sağlayacak bir dönemin bitişi ile yeni bir dönemin başlangıcı olacak *'kesişme noktası'*(Yurttaş, 1974:38) ve/veya bir *'düzen değişimi'*(Jameson, 2006:150) olarak değerlendirilebilir.

Bıçağın Ucu'nda vaka zamanı 27 Mayıs'ta '*sabaha karşı*' radyodan ordunun yönetime el koyduğu haberinin yayınlanmasıyla sona erer. Romanın '*günışığını'* imleyecek biçimde sonlandırılmasının simgesel bir anlam taşıdığı düşüncesindeyiz. Toplumun yapılan

askeri müdahaleden umutvar olduğunu imleyen bu olayı annesinin Suat'a hediye ettiği Direkliyalı'nın *'Katibim'* şarkısını söyleyen saati ile birlikte yorumlamalıyız. Tarihi Direkliyalı'nın bir parçası olmakla bu saati *'geçmiş'* ve *'şimdi'* arasına kurulmuş bir köprü olarak düşünebiliriz. Bu bağlamda belki II. Meşrutiyet gibi yaşanan köklü değişimlerin beraberinde getireceği muhtemel sıkıntılı bir sürecin bizi beklediğini düşünmek daha gerçekçi olacaktır.

2.3.1.5. Mekan

2.3.1.5.1. Çevresel Mekanlar

Roman içinde geçen çevresel mekanlar öncelikle Beyoğlu ve Kuledibi gibi semtleri, adı söylenmeyen cadde, sokak ve meydanlarıyla genel anlamda bir İstanbul kentidir. Bununla birlikte diğer mekanlar şunlardır: Suat ve Halim'in oturduğu Camekan Sokağı'ndaki köhne apartman; Halim ve bilinçli aydın geçinen arkadaşlarının sürekli içtikleri Haçik; yeraltına oyulmuş bir mağara izlenimi veren eğlence mekanı Klüp 47; Suat'ın Fransızca kitaplar aldığı Matmazel Raşel'in kitapçı dükkanı; Halim'in kısa bir rol aldığı filmin çekildiği stüdyo, Miralay Ferit Bey'in Emirgan'daki evi, Suat'ın annesiyle çıktığı Boğaz gezintisinde oturduğu çay bahçesi; Halim'in Suat'ı beklerken oturduğu caminin yanındaki kahve.

Reel düzlemde yaşanan olayların mekanı dışında kalan hatırlamalarla roman kurgusuna taşınan bazı mekanlar da vardır. Bunlar şunlardır: Terakki Apartmanı ve Doğan Bey'in odası; Suat'ın çocukluğunun geçtiği Derikliyalı; Miralay Ferit Bey'in Ruhsar'ı ilk gördüğü yer Manastırlı Salih Paşa Konağı; Halim'in çocukluğunun geçtiği Manisa'daki köy.

2.3.1.5.2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Öğrencilik yıllarında hızlı bir solcu iken Halim'le evlendikten çevreyle arasındaki ilişkiyi en aza indiren Suat, kendisini adeta Cemekansokağı'ndaki apartman dairesine kapamıştır. Dışarıdan bakılınca boyaları dökülmüş, merdivenlerinin ışığı yanınca rutubetten kabarmış sıvaları daha beliren bu apartman -tıpkı sokağın adı gibi- Suat için bir yalıtım yeridir. Suat burada camekanın içinde yaşar. Dışarıdan bakılınca ev temizlemek, alış veriş yapmak, yemek pişirmek gibi rutin işlerle uğraşır; ancak dikkatli bakıldığında çevreyle arasında bir duvar ördüğü görülür. Bu sokak ve yaşadığı apartman dairesi Suat için '*mezardan farksız'*dır. Her akşam etrafa ölgün ışık saçan abajuru, az ışık alan salonu ve eşyalarıyla bütün daire Suat'ın hüznünü paylaşır. Miralay Ferit Bey'in gelmesiyle tıpkı Suat gibi eşyaların da

değiştiğini, sihirli bir el değmiş gibi uyanıverdiklerini görürüz. Aşağıdaki alıntı Ferit Bey'in gelişiyle yaşanan değişimi örnekler:

"O anlattıkça garip bir şey oluyor, salona sessiz bir yürüyüşün hareket ve telaşı bulaşıyor. Kaskatı uyuklayan eşyaların bir kenarına ürpertilerin sihirli eli değdi mi uyanıveriyorlar. Haydi ondan sonra halının üstündeki biçimler başlıyor kımıldanmaya, gizli gizli başkalaşmaya: Ateşten hava kabarcıkları mı demeli, akkor halinde tomurcuklar mı? Kırmızı abajur, yürüyüşün başına geçmiş, çalımlı çalımlı ilerliyor. Çevresinde, üst üste atılıp birbirine düğümlenen sessiz çığlıklar!"(BU, s.432)

Ferit Bey'in ileri yaşına rağmen sessiz bir yürüyüşü planlayacak kadar büyük enerjisi bütün mekana ruh katar. Halının üstündeki biçimlerin bile hareket kazanması, kırmızı abajurun ölgün ışık yaymak yerine *'çalımlı çalımlı'* yürüyen bir askere dönüşmesi mekandaki darlığın ortadan kalkarak nasıl bir genişlik duygusu yaratıldığı görülür.

Aydınların sürgün edildiği, üniversitelerde öğrenci olaylarının arttığı, yurt dışına çıkışların oldukça zorlaştığı kaygılı bir dönemi anlatan romanda, çizilen genel bir labirentleşmiş mekan imgesi göze çarpar. İstanbul da –sanki bir insanmış gibi- bütün sokakları ve binalarıyla yaşar. İstanbul kimi zaman '*ıslak ıslak cigara kokan aşağılık otelleri'* (BU, s.21); '*kullanıla kullanıla etiketlerini yitirmiş köhne ceviz yapıları'*(BU, s.34) ile '*Galata Kulesi (ise) çok eski ve ağır bir yanlış olarak Suat'ın karşısına dikil(ir)'*(BU, 45); kimi zamansa tıpkı bir gölge gibi insanı takip eden boğucu bir güce dönüşür:

" 'Susun, kulak verin! Duymuyor musunuz canım: Ben duruyorum, o duruyor, ben yürüyorum, o yürüyor: Acelesiz, emin, kararlı! İriyarı bir adam galiba, sinsi de. Uğursuz, benden tiksindiği belli. Yakalayabilir miyim diye durup bakmıyor muyum, koydunsa bul, ne in ne cin: Yalnız Yüksekkaldırım'a siğen başıboş bir it, gece lambalarının sağlığa aykırı kusuntusu, bir de, bir anda silme yıldıza boğulmuş, ama ağırlığı üzerime çöken bu gölge ne, bu gittikçe yaklaşan ayak sesleri kimin? Çıldıracağım be!'

Halim, ardındakini tam Galata Kulesi'nin dibinde tanıdı: İstanbul'dan başkası değildi. Öfkesini önce öğürdü, sonra suratına kustu."(BU, s.37)

İstanbul tıpkı bir katilin avını takip ettiği gibi insanı çepeçevre kuşatarak bir labirente dönüşmektedir. Başkişinin kendini eve kapatmış olması dolayısıyla kent anlamındaki daralma en çok Halim'le ilgili anlatımlarda kendini gösterir. Her an sürgüne gönderilme korkusuyla yaşayan, gazetedeki işinden kovulan, mimli bir aydın olarak polisle işbirliği yaparsa rahat bırakılacağı söylenen Halim, her şeye karşı güvenini yitirdiği bir psikoloji içerisindeyken doğal olarak bütün İstanbul'u kendisine zarar verecek kaba bir güç halinde görecektir.

Kavga, sıkıntı ve acı İstanbul gibi tarihi bir kentin ilk kez yaşadığı duygular değildir. Roman kurgusuna kentin tarihsel dokusu Miralay Ferit'in anılarıyla girmiştir. Reel zamanda yaşanan olayları anlatmasa da bir askeri harekata gebe İstanbul'un Mütareke döneminde yaşadığı labirentleşmeyi göstermesi bakımından Ferit Bey'in anılarıyla tanıdığımız mekan unsuru işlevselidir. İşgali yaşayan kentin '*sokaklarında Rum garsonlar ve altın dişli orospular'*; '*sokakları basmış bin ağızlı Rum kalabalığı'* dolaşırken*, 'rüzgar estimi insanı düpedüz şamarlayan, yabancı bayraklar salın(dıkça)'* o bir asker gibi *'minareleri daha bilenmiş'* ve *'ezan sesleri daha dokunaklı'* olarak kendini müdafaya hazırlanır.

Romandaki mekanı alımlama biçiminin sadece başkişinin bakış açısından yapılmayarak bütün roman kurgusuna yayılmış olmasını anlatılan olayın tüm toplumu kapsayan bir önemde olmasına bağlıyoruz.

Açık/Geniş Mekan

Reel zamanda olayların geçtiği ve başkişinin dünyayla yapıcı ilişkiler kurduğunu gösterebilecek bir mekan unsuruna rastlanmaz. Ancak Suat'ın ve Miralay Ferit'in anılarıyla roman kurgusuna taşınmış olan Direkliyalı ile Manastırlı Salih Paşa konağının izdüşümü olduğunu düşündüğümüz Ferit Bey'in Emirgan'daki evini geniş mekan olarak değerlendirdik. İstanbul, Mütareke döneminde '*sokaklarında Rum garsonlar ve altın dişli orospular'* dolaştığı için *'minareleri daha bilen(erek)'* müdafaya hazırlanıyorsa kentin '*toplumsal olarak üretilmiş*'(Urry, 1999:97) parçası olan yalı ve konaklar da ayakta kalarak bu direnişe katılır.

Suat'ın çocukluk hatıraları ile tanıdığımız Direkliyalı, içindeki eşyalarla birlikte canlı bir varlık gibi ruh taşır. Ayrıntısıyla anlatılan Memalik-i Mahrusa-i Şahane haritası, *'her saat başı ya da yarım saatte bir Kâtibim şarkısını çalan saat'*, '*açık, kondu konacak geniş kanatları, gözlerinin ve gagasının yırtıcı görünüşüyle'* ustaca dondurulmuş kartal, ev sahiplerini başka bir kültür ikliminde yaşatır. Bu nedenle Ferit Bey'in eviyle ilgili anlatımların benzer bir kültür iklimi yaşattığı düşüncesindeyiz. Bahçenin ortasına yapılan iki katlı ahşap bir evin *'pencereleri hâlâ kafesli'*dir. Uzaktan bakıldığında bir '*kartal yuvası gibi yukardan Boğaz'a hükme(ttiği)'* sanılır. Duvarlardaki hüsn-ü hat ve hatıra resimleri kalabalığı tarihsel bir yolculuğa çıkarır konuklarını, ya da müdavimlerini tarih içerisinde yaşatır.'*Kaiser bıyıklı Osmanlı zabitleri, peçeli ve solgun kadınlar;(…) Eski, çoğu solmuş, birçoğu sararmaya yüz tutmuş bu resimlerden hangisine bakılsa, yakın geçmişten bir anıdır kımıldanıyor; öfkeleri, sevinçleri, özlemleriyle, yaşanmışlığını belli ediyor. Geceleri, ortalarda kimse yokken, ev, resimlerdeki insanların: Şu Mustafa Kemal'in sözgelişi(…)"*(BU, s.219)

Suat'ın Direkliyalı'da büyümesi ona reeldeki İstanbul ile geçmişi karşılaştırma olanağı tanımıştır. İstanbul artık '*Dersaadet değil'*dir. Kentin kültürel dokusunda görülen deformasyon kimliğini oluşturan tarihi yapıların iğreti durmasına neden olmuştur. Ne '*Galata Köprüsü'* ne de *'minareler'* çocukluğundaki gibidir. Suat, yukarıdan bakınca '*yabancı bir yerdeyim sanıyor.'* Bu düşünceler kentin bozulan mimarisinden daha çok Suat'ın içine düştüğü yabancılaşma duygusuyla ilintilidir.

2.3.1.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Başkişi **Suat,** Fransız Filolojisi'nden mezun, okuduğu fakültenin atılımcı, cesur ve gözde öğrencilerindendir. Okuyucu onu romanın başında büyük sanatçı olma hayallerine dalmış ancak herhangi bir başarı da gösterememiş Halim Hacıbeyoğlu'nun karısı olarak tanır. Yemek pişirmek, temizlik yapmak, alışverişe gitmek gibi günlük ev işlerine kendisini adamış görünen Suat'ın *'bakışları bomboş, yüzü solgun'*, *'gözlerine zehirli bir buğu gelip oturmuştu.'* Halim'le evlendikten sonra dikey anlamda bir değişim yaşayan Suat, *'ne içinde bulunduğu hayatı kabul edebilir ne de terk ettiğini'*. O, *'ölü bir düzenin müdavimi'*dir. Büyük bir kaybolmuşluk içerisine düşen başkişi bu özellikleriyle Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde yetişen *'özfarkındalık yetisi'* ve *'girift öznellik hazinesi'*(Eagleton, 1998:227) gelişen, *'egoizmi gelişmiş'* bir nesli temsil eder. Çünkü Suat, hızlı bir devrimci olarak geçinse de çevresiyle arasına yüksek bir duvar örmüştür. Aldığı eğitim ve öğrendiği kuramsal bilgiyi senteze dönüştüremediği için *'kendisine bir yol çizeme(miştir)'*.(Balcı, 2002**:**288)

Suat'ın kendini Camekansokağı'ndaki köhne apartman dairesine kapaması, bir yalıtılmışlık durumu olarak değerlendirilebilir. Halim'le evlendikten sonra gazete okumayı, arkadaşlarıyla görüşmeyi bırakan Suat bir *'ontolojik güvenlik'*(Smith, 2005:198) sarsıntısı yaşamaktadır. 'Y*azgısı*' veya '*durumuyla bağdaşama(yan)'* (Bakhtin, 2001:204) Suat mutsuzluğunu ve kaygılarını kendini '*dış dünyaya'* kapayarak unutmaya çalışmakla bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Romanda başkişinin bu durumu *'sise girmek'*(BU, s.91) olarak tanımlanmıştır.

'S*ürünmek(le)'*(Belge, 1998:104) nitelendirilen Suat'ı ayağa kaldıracak olan uyanış *'ayna'* metaforuyla roman kurgusunda yerini bulmuştur. '*Bütün sabah, işi gücü boyanıp süslenmek'*tir Suat'ın. '*Ya saçını sarar'* ya da makyaj yaparak güzelleşir. Aşırı makyaj ve bakımla değişmeye çalışan başkişi bunu yapmasındaki asıl sebebin annesine '*o handiyse erkek yaratığa benzemek korkusu(ndan)'*(BU, s.124) kaynaklandığını düşünür.

Halim'in *'cinlerin penceresi'* adını verdiği bu ayna, Suat'taki *'içsel gelişmenin ve aydınlanmanın dolaysız açılımına işaret ede(r).'*(Korkmaz, 2005:160) Görünüşünü değiştirmeye çalışırken kendisiyle yüzleşen Suat, isteklerinin ve beklentilerinin neler olduğunu sorgulamaya başlayacaktır. Onu bireysel diyalektik süreçte etkileyen kişi Matmazel Raşel'dir. O, başkişiyi bireysel anlamda isteklerini sorgulamaya çağıran sestir. Aşağıdaki alıntı Matmazel Raşel'in Suat'a söylediklerini içerir:

"(…) hayatla aranıza bir çizgi çizmişsiniz, bir sınır çizgisi, kendinizi başkalarından koparmaya çalışıyorsunuz. …ahlaki dengenizi sarsmaktan korkmayın, zaten yalancı bir denge, bozulsun varsın, ne çıkar? Bir başkasını, daha gerçek ve dinamik olanını kuruverirsiniz, (…) Kımıldarsanız, evet, yaşantınız alt üst olacak, şaşıracak, belki üzüleceksiniz ama yaşamış olacaksınız, önemli olan bu değil mi?"(BU, s.127)

Kişi bazen hazır bir düzeni devam ettirir. Alışkanlıklarla sürdürülen böyle yaşamlar kişinin istekleriyle örtüşmeyebilir. Bayraktarpaşazade Haluk Bey'in torunu olan Suat değer yargıları ve yaşama biçimi önceden belirlenmiş bir düzenin içerisine doğmuştur. Öğrencilik yıllarındaki muhalif aydın tavırları, ailesinin istemediği biriyle evlenmesi bu varolan düzene karşı çıkma olarak yorumlanabilir.

Suat Matmazel Raşel'le gerçekleştireceği cinsel açılımı toplumsal anlamda da Yüzbaşı Demir'le tamamlar. Henüz apartmana taşınır taşınmaz apartmanın uzun zamandır yanmayan ışığını tamir etmesi, karşı komşunun hasta kocasını tedavi ettirmesi Suat'ın çevresine ördüğü duvarı derinden sarsar. Demir'in verdiği simiti *'pis bir şeyi alırmış gibi'* alan, karşı dairede oturan kadına *'bir yaratığa bakarmış gibi bak(an)'* ve onlarla *'münasebet kurmayı hiç düşünmemiş'* olduğunu fark eden Suat, yıllar sonra içindeki *'dipsiz bencillik kuyusunu gör(ür)* ve '*düşünceleri ile yaşantısı arasındaki acı tutarsızlığı'*.

Demir'le yaptıkları akşam sohbetleri başkişinin uyanışına yardım eder. Tekrar tekrar Demir'i dinleyen Suat *'kabuk değiştir(ir)'*. Artık nasıl yaşaması gerektiğine kendisi karar verecektir. Onun bu yeniden yaşama dönmesini bireysel anlamda cinsel tercihine karar vermesinden, toplumsal anlamda da sosyal olayları sorgulamasından çıkarabiliriz. Suat uzun bir zaman sonra gazete okumaya, toplumun yaşadığı değişim üzerinde kafa yormaya başlamıştır. Bir gece ansızın Menderes Hükümeti'nden duyulan rahatsızlığa karşı ordunun içerisinde gizli bir yapılanma olabileceğini düşünür:

"Suat'ın kafası günlerdir aynı şeyle meşgul: Ordunun içinde bir örgütlenme olduğu, yoksa doğru mu? İşçi sınıfından bağımsız, ayrı, kendi başına böyle bir örgütlenmenin, başarı şansı ne olabilir? Toplumdaki gelişmeler, sırasında, aklın bulgularını aşıyor. Bunları görmek,

gözlemek, anlamını kavramak gerekli. Ancak böylelikle onları etkileme ve günü gelince kullanma olanakları yaratılabilir."(BU, s.310)

Toplumun gidişatına bir yorum getirmeye çalışan Suat, daha önce ilişki kurmayı hiç düşünmediği insanları merak etmeye başlar. Yaşlı adamın öksürüğünü duymadığı için iyileşip iyileşmediğini düşünür. Suat'ın yaşadığı bu değişimi *'azalan kaygı'*nın *'derinlik kazan(ması)'*(Kierkegaard, 2006:36) bağlamında iyiye ilişkin bir durum olarak yorumlayabiliriz. Annesi Hayrun'un Direkliyalı'dan getirdiği *'Kâtibim'* şarkısını söyleyen saat simgesel anlamda Suat'ın değişmesinde ontolojik güvenliğine katkıda bulunacak *'geleneği'*(Giddens, 2004:106) temsil eder. Saati kabul etmekle Suat, geleneğin yapıcı ve koruyucu niteliğiyle güçlendirilmeyi de kabul etmiş olur. Ancak roman biterken elinde bıçakla kendini öldürmeye teşebbüs etmesini (ama bunu yapamayacağını görmüştür) bir değişim sürecinin ortasında bırakılmış olmasına bağlamak istiyoruz. Bu nedenle Bıçağın Ucu romanının başkişisini bilinci uyanmaya başlayan ama başa çıkması gereken sorunlar karşısında başarıp başaramayacağından endişe duyan biri olarak değelendirebiliriz.

Norm Karakterler

Başkişiyi yönlendiren ve onu tamamlayan kişiler Suat'ın eşi Halim, eve pansiyoner olarak alınan Yüzbaşı Demir, kitapçı dükkanı işleten Matmazel Raşel ve Suat'ın dayısı Binbaşı Ferit oluşturur.

Halim, ünlü bir oyuncu olmayı istemiş ancak gerçekte herhangi bir başarı elde edememiş, bu başarısızlığını da hayallere sığınmakla unutmaya çalışmış birisidir. Çevresiyle ilişki kuramayan Halim, gerçekte yaşamını *'kristal bir duvarın arkasında'*(Tanju, 1973:13) geçirir. Halim'in bu güvensizliğinde temel nedenlerden birisi ailesi olarak gösterilmiştir. Egeli eşraftan bir ailenin oğludur. Ancak aile zenginliğini DP milletvekillerinden büyük oğul Osman Hacıbeyoğlu sayesinde arttırmıştır ki bu aynı zamanda çok partili dönemin toplumsal yapıda meydana getirdiği değişiklikle ilgili bir saptamadır.(Avcıoğlu, 1969:360) Feodal kökenli bir ailenin değerleriyle büyümüş olan ve daha sonra İstanbul gibi bir metropole gelen Gönülden Esemenli'nin tanımlamasıyla *'ilk şehirli aydın neslinin temsilcisi'* olan Halim, çocukluk ve ilk gençlik yıllarında öğrendiği değerlerle büyük kentte gördüklerini birbiriyle uzlaştıramamış olmanın boşluğunu yaşar.(Kemik, 1974:11)

Halim'in içine düştüğü hayal dünyasını yansıtan en önemli olay romanda sürgün edilme korkusuyla kendini gösterir. Öyle ki kuramsal bakımdan bir hazırlığı olmadan biraz da tesadüfen içinde yer aldığı solcu çevrede hiçbir önemli eylemi bulunmamasına rağmen Yüzbaşı Demir'i istihbarat kaynaklı gönderdiklerini düşünerek ölmüş bile olsa *'Kolsuz'* Celal

tarafından tutuklanacağını kurgular. İttihat ve Terakki mensubu olup 1897 yılında İkinci Abdülhamit'e karşı bir darbe girişiminde bulunan Harbiye öğrencilerine kendini benzeten Halim, Şeref vapuruyla Trablusgarb'a gönderilip hapsedilen(Akşin, 1997:174) 78 gençten birisi kadar cesur olduğuna inanır. Onun bu Don Kişotvari tavırları Birinci Şube'yi arayıp herkes gibi sürgüne gönderilmeyi istemesi ile trajik bir duruma dönüşür.

Halim'e bu olumsuz özelliklerine rağmen norm karakterler arasında yer verilmesi çelişki gibi görülebilir. Ancak Halim, başkişi Suat'ın yaşamla arasına çizdiği çizgide Suat'ın kendi tarafında kalan birkaç kişiden birisidir. Suat, her ne kadar atılımcı, etken kişiliğinden ayrılmasına neden olan şeyin evliliği olduğunu düşünse de gerçekte bu evlilik kendisini dünyaya kapayarak ontolojik güvenliğini sağlama amacıyla geliştirdiği savunma mekanizmasının bir parçasıdır. Halim kendince onu sevmiş, onun yanında olmuş ve ona iyi bir hayat veremediği için –bütün hayat karşısında olduğu gibi pasif kalarak- '*sadece'* üzülmüştür. Romanın sonunda da bıçak elinde Suat'ı görünce saçlarını okşayıp aynı pişmanlığı yinelemiştir:

"-Neyin var –diye sordu-, hasta mısın?

Suat, tepeden tırnağa kilitlenmişti.

-Halim –diyebildi sadece-, Halim…

Halim o zaman anladı. Suratı allak bullak oldu:

-(…) yoksa –dedi-, kendini mi vuracaktın?

-Ah Halim, bir bilsen ne acılar çektiğimi!..

Halim onu kollarının arasına aldı, saçlarını okşayıp:

-(…) kabahat benim –diye mırıldandı-, bütün kabahat benim: Seni mutlu edemedim, sana denk bir koca olamadım, elimden bir halt gelmiyor, beş para etmez bir adamım.

Suat, sesi gözyaşlarıyla ıslak, itiraz etti:

-Hayır, kendini suçlayıp durma, asıl büyük suçlu benim: Hayatımızı bozdum, her şeyi kaybetmemize sebep oldum.

-Sana olan sevgim sapasağlam duruyor, ona güvenebilirsin."(BU, s.453-454)

Halim, Suat'ın yanında olmak ve onu sevmekle gerçekte hayata bağlayan bir güç olmuştur. Bu sebeple de norm karakter olarak değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Suat'ın kişiliği üzerinde etkisi olan başka bir kişi Yüzbaşı Demir'dir. Demir, giyinişiyle bir askerden çok '*biraz gecikmiş bir üniversite öğrencisi'*ne benzer. Davranışları, odayı dolduran sesi, yardımseverliği ve olaylara anında müdahale etmesiyle Suat'ın hayatına –tıpkı Halim'de eksik olan aksiyoner kişilik gibi- hareket olgusunu getirmiştir. Yıllardır oturduğu dairede komşulardan gelen bitmez tükenmez öksürük sesini hiç merak etmeyen

Suat; Demir'in gelir gelmez hasta adamı tedavi ettirmesi karşısında '*aydın'*lığını ve solculuğunu sorgulamasına, düşünceleri ile yaşamı arasındaki uzaklığın farkına varmasına imkan sağlar. Demir'le aralarında geçen sıcak sohbetler Suat'a '*kabuk değiştir(diğini)'* hissettirir. Bu nedenle Yüzbaşı Demir, Suat'ın *'ölü düzen(e)'* benzeyen yaşamını canlandıran, çevresine ördüğü duvarları derinden sarsan bir güçtür.

Başkişiyi cinsel tercihleri konusunda kendi istediklerini yapmaya yönlendirmesi bakımından harekete geçiren, diğer kişi Matmazel Raşel'dir. Romanda pek çok kez tekrarlanan *'Ah, yoksa sizin de cinsel yasaklarınız var mıydı?'* cümlesiyle Suat'a serbest düşünmesini telkin eden odur. Suat, iğrendiğini sansa da Matmazel Raşel kendisini öptüğü zaman hayatında ilk defa cinsel zevkin ne olduğunu hissedecek, böylece yıllardır içinde *'manevi bir ur gibi taşıdığı bir yasağı' 'kaşla göz arasında alıvermişler gibi'* rahatlık duyacaktır.

Romanın tarihi arka planını kuran, geçmişi bugünle uzlaştıran kişi Binbaşı Ferit'tir. İnandığı değerler ve yaşama biçimi ile Suat'ı *'aksiyon'* yönüyle tamamlar. *'Çalı çırpı bıyıkları'*, apartmana gelir gelmez etrafı inleten sesi ve her an kavga etmeye hazır haliyle Miralay Ferit, yaşamın dinamik yüzüdür.

Suat'ın kişiliği üzerinde norm karakterlerin etkilerine genel olarak baktığımızda şöyle bir sonuç ortaya çıkar: Halim, Suat'ın ontolojik güvenliğini sağlaması için öne sürdüğü savunma mekanizmasının bir parçası olması sebebiyle onu hayatta tutan ilk şeydir. Demir Suat'ı yalıtılmışlık durumundan çıkarıp toplumun sorunlarına duyarlı olmaya çağıran kişi; Matmazel Raşel Suat'ı cinsel tercihleri konusunda özgür düşünmeye yönlendiren kişi; Binbaşı Ferit ise başkişinin geçmişiyle uzlaşmasında aracılık eden ve onu aksiyoner olmaya çağıran kişidir. Bu özellikler bir bütünün parçalarıdır.

Kart Karakterler

Halim'in abisi Osman Naci Hacıbeyoğlu DP milletvekili ve avukattır. Öğrenciliğinde korkmaz, elebaşı, Turancı, okuduğu şiirlerle kişileri heyecana getiren birisi; bugünse Menderes'in '*el ulağı'*dır. Babalarının servetini Halim'e vermemek için hukuki yollar arayan Osman Naci, hükümetin kişiler düzleminde görünen en önemli temsilcisidir. Bu nedenle olay örgüsünde büyük bir yeri olmamasına rağmen kart karakter olarak değerlendirmeyi uygun bulduk. Çünkü Menderes Hükümeti olayların arka planında yer alan bir fon olarak yansıtılsa da tüm romanı etkileyen temel güçtür.

Suat'ın annesi Hayrun işini çok iyi yapan, zengin bir kadındır. Sermayesiyle hükümeti seçimlerde desteklemiştir. Ancak onu diğer kart karakterlerden ayıran önemli bir yanı vardır ki o da Suat'ın tasarladığı cinsel sapmayı Hayrun'un gerçekleştirmiş olmasıdır. Hayrun saçlarını erkek gibi tıraş ettiren, pantolonlu takımlar giyen ve *'kenar mahalle delikanlısı gibi etrafa küfürler savuran bir erkek'* gibi yaşamaktadır. Yani O, Suat'ın yıllar sonra fark ettiği rahatsızlığını çok daha önce fark etmiş ve kimseden korkmadan bunu sosyal yaşamına aktarmıştır. Bu nedenle çok boyutlu bir karakter olarak öne sürülen Hayrun'un cinsel kimliğinden dolayı değil, siyasi düşüncesinden dolayı kart karakter niteliği taşıdığını belirtmek isteriz.

Fon Karakterler

Romanda öncelikle Galip, Ali İhsan, Korkut, Haydar Su, Doğan Bey, Dicle ve Mine'den oluşan bir aydınlar sınıfı olduğu görülür. Yeni bir toplumsal düzenin öne sürdüğü yeni davranış ve tepkiler geliştirmiş(Reich, 1997:27) olan *'Cumhuriyet Dönemi aydınları(dır).'*(Hüseyinoğlu, 2001:32) Bu kişilerin geliştirdikleri davranışlar aslında Halim ve Suat'ınkilerle benzerlik gösterirler. Çünkü aynı sınıfa dahildirler.

Manastırlı Salih Paşa'nın şehit oğlunun karısı Ruhsar, Binbaşı Ferit'in eşi olarak fon karakterdir. Ancak Ferit Bey'in bitmez tükenmez aşkının nesnesi olarak *'ışıklı, şeffaf, arı ve duru mavilikler saçan, dokunsan kırılacak, nerden olduğu anlaşılmayan vanilya kokusu saçan'* bir kadın olarak simgesel çağrışımlarla yüklü olması sebebiyle diğer fon karakterlerden ayrı bir yeri vardır.

Kurtlar Sofrası romanının başkişisi Ümit, bu romanda Demir'in kaldığı eve birkaç kez gelip gitmiş, tuttuğunu koparan bir gazeteci olarak çıkmıştır. Ayrıca Matmazel Raşel'in kitapçı dükkanına gelip giden geçkin züppe tavırlarıyla Abdi Bey, Paula, Ruhsar'ın konaktan birlikte geldiği kalfa Mürüvvet Bacı, Halim'i çalıştığı işten çıkaran Kamil Bey, Osman Hacıbeyoğlu'nun metresi Gilda, Rejisör İhsan, Halim'in felsefe hocası Doğan Bey, birahaneci Nubar, Birinci Şube'deki müdür yardımcısı, polisler, Klüp 47'de oturan müşteriler, Parkotel'deki müşteriler, Emirgan'daki çay bahçesinin garsonu, sokaktaki dilenci, Rum garson, sokak satıcıları, sokaktaki lise öğrencileri, cambaz, cüce, Halim'in karşısına çıkan yolbilmez üç köylü.

2.3.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bıçağın Ucu'nda hakim bakış açısı ve yazar anlatıcı kullanılmıştır. Ancak roman Suat'ın bakış açısı merkez alınarak yazılmıştır. Bu nedenle en büyük farkı Yüzbaşı Demir'de göreceğimiz bu değerlendirmelerin tamamen Suat'ın gözüyle yapıldığını belirtmekte fayda var. Suat, Demir'in Kore Savaşı'nda yaşadıklarıyla kendisinin yaşamakta olduğu cinsel seçim konusunu aynı değerde görür. Demir'in sıcak savaş ve beraberindeki ölümle yüzleşmesiyle Suat'ın annesi ile Nadejda'yı sevişirken görmesi birbiriyle iç içe geçirilerek anlatılmıştır. Aşağıdaki alıntı bununla ilgilidir:

"17:51. Suat. Nadejda'nın kapısını bir kere daha açtı. Gördüklerinin sırrına öylesine eremedi ki, soluğu tıkanarak, eşikte donakaldı; Leylak ve karanfil kokan bir ölüm sessizliği içinde, alt alta üst üste, iki çıplak kadın! (...)

Tam o sırada Çinlinin biri, elinde kocaman ve yassı bir bıçakla, bir kaya gölgesinden fırlıyor. Bütün hınzır gözleriyle doğru Üsteğmen Demir'in üzerine! Yuvarlanıyorlar.

Suat, kusacak. Ağzını dolduran öğürtüleri zorlukla yutkunarak, telaş telaş, odasına kaçıyor(…)"(BU, s.270-271)

Bu anlatım biçimi aynı şekilde uzunca bir süre devam ettirilmiştir. Farklı olaylar aynı zaman kesitinde birbirinin içine geçirilmiş, Hayrun'un Suat'ı öptüğü an ile Demir'in yaralandığı an kesişerek bir yumak oluşturmuştur. Böylece okuyucu doğal bir sevkle Demir'in acısı ile Suat'ın acısını örtüştürmüştür.

Başkişinin ve Halim'in reel gerçeklerden uzaklaşıp içe dalmalarıyla birlikte romanın anlatımında düşle gerçeğin birbirine karıştığı görülür. Öyle ki Halim Suat'a hakaret ettiğinde Suat'ın ona verdiği cevabı gerçekten söylediğinden emin olamayız.

Bıçağın Ucu *'ilk Cumhuriyet kuşağının dramını yaşayan'*(Kahraman, 1978:24) Türk aydınını irdelerken bu sınıfın en önemli özelliği olarak yabancılaşmayı göstermiştir. Bireyin toplumsal değerlere uzaklaşması, kendini kaybetmesi olarak açımlayabileceğimiz bu durum roman kurgusunda *'sırra kadem basan kibritler'* ifadesinin çok kez tekrarlanmasıyla leitmotiv'e dönüştürülmüştür. Böylece Türk aydınlarının o dönemdeki karakteristiğine dikkat çekilmiş olur.

Karakterlerin kişilik özellikleriyle kültürel durumlarını gösterecek biçimde kurgulanmış diyalogların başarılı olduğunu söylemek mümkün. Suat'ın durgun kişilik yapısıyla örtüşecek düz cümleler; Demir'in hareket ve heyecanını gösterecek yarıda bırakılmış cümleler anlatımda gerçeklik duygusunu arttırıcı özellik olarak söylenebilir.

Romanın anlatımında geriye dönüş tekniğinin önemli yer tuttuğu görülür. Suat'ın çocukluğu, gençlik yıllarında yaşadığı sarsıntı; Halim'in Manisa'daki bir köyde geçen çocukluğu ve üniversite yıllarında bir solcu olarak mimlenmesi; Miralay Ferit Bey'in Ruhsar'la tanışması geriye dönüş tekniği kullanılarak roman kurgusuna dahil edilmiştir. Genel olarak romandaki karakterlerin yaşadığı değişimi yansıtmak ve gösterdikleri tepkilere nedensel bir alt yapı oluşturmak amacıyla bu tekniğin kullanıldığı dikkati çeker.

2.3.1.8. Tematik Kurgu

Bıçağın Ucu'nda 27 Mayıs öncesindeki beş aylık süre içerisinde yaşanan toplumsal huzursuzluklar ve başkişi Suat'ın bireysel gelişim süreci anlatılır. Başkişinin

toplumsal ve bireysel diyalektiğini anlatan bu yapı, Bıçağın Ucu'ndan itibaren dizinin bütün romanlarında görülür.

Bu romanda tematik kurguya yön veren en önemli değer, bir varoluşsal sorun olarak yaklaşılan tarih ve kültür olgusudur. Kültür olgusunu oluşturan unsurlar ise işitsel ve mekansal öğelerden oluşturulmuştur. Benlik bilinci, bu kültür ve tarih olgusunun bireysel sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tüm bu değerler dizgesi özünde farkındalık aydınlanmasını yaşayan bireylerden oluşan bir toplum kurmayı amaçlar. Bu aydınlanmış toplumlar, ekonomik amaçlarla ülkeyi yönlendiren siyasi otoriteler ile onlara hizmet edenlere karşıdır.

Kavramlar düzleminde karşı olunan şeyler batılılaşma, onun doğurduğu yabancılaşma duygusu ve bu duyguyu yaşayan aydınlar sınıfıdır. Ancak bu saydığımız aydınlar, yalnızlık duygusunun beraberinde gelen bir yabancılaşma sorunu yaşıyor olsalar da karşı güç kategorisinde gösterilmemişlerdir. Çünkü bu sınıf temelde batılı sermaye sahiplerine hizmet eden yerli iş adamlarından farklı olarak kültürel bir çöküntü yaşamaktadır. Bunun farkında olsalar da kendilerini yönlendiren otoriteye karşı çıkabilecek güçleri yoktur. Aydınlar, kültürel sömürünün arada kalmış mağdurları olarak görülmüş ve kültürel belleğin taşıyıcısı olmaları sebebiyle yerine getiremedikleri edimleri dolayısıyla eleştirilmiştir. Bu sebeple karşı gücü, -kişiler düzleminde- etkisi bütün romana sinmiş olan hükümet politikasını benimsemiş kişiler temsil eder. Onlar da milletvekili Osman Naci Hacıbeyoğlu (Halim'in abisi) ve Kurtlar Sofrası'ndan tanıdığımız Seyit Sabri'nin ortaklarından Hayrunnisa Bayraktar'dır.

Bu açıklayıcı bilgilerin ardından olay örgüsünü oluşturan değerler çatışmasını KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz.

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Suat, Halim, Yzb.Demir, Bnb. Ferit Bey, Matmazel Raşel	Osman Naci (onun şahsında hükümet), Kamil Bey, Hayrun
KAVRAMLAR	tarih ve kültür musiki benlik bilinci özgürlük ve eşitlik cinsellik sevgi ve aşk ölüm	aydın sorunsalı yabancılaşma batılılaşma yalnızlık hedonizm (hazcılık)
SEMBOLLER	İnşirah, Tarz-ı Nevin, Kalender (Şirket-i Hayriye vapurları) Direkliyalı, konak semaver *'Kâtibim'* şarkısını söyleyen saat kahve rüzgar *'Cinlerin Penceresi'* (ayna) pipo vanilya kokusu	Chrysler marka otomobil Yardley kokusu Salem naneli sigaraları apartman Philips ampülleri Gilda'nın kokusu

Tablo-7: Bıçağın Ucu'nda toplumun içerisinde yer alan aydının değerler sınıflaması.

Olay örgüsünde yer alan kişiler, sanatçının düşün dünyasını oluşturan önemli değerlerin savunucularıdır. Semboller ise bu değerler çatışmasının daha üst bilinç düzeyindeki okumalarla çözümlenebilecek yoğunlaştırılmış ifadelerdir. Bu sebeple tematik kurgu bu sembolik ifadeler de yer yer açıklanacaktır.

2.3.1.8.1. Tarih ve Kültür Olgusu

Tarih bir toplumun farkındalık refleksidir. Geçmişini anımsayan toplumlar, yaşadıklarından edindikleri tecrübeleri geleceklerini kurmak için bir motor güç olarak

kullanırlar. Ancak bu gücün oluşturulabilmesi için yalnızca anımsamak yeterli olamaz. '*Bugün ve geçmiş arasında bilinçli bir bağlantı kurulması gerekir.*'(Furrer, 2000:28) Ancak bu ilişkilendirme sonucunda geçmişe yorum getirilebilir. Bunun sonucunda yanlışlar, eksikler ortaya çıkarılarak toplumun geleceğe taşınması olanak kazanacaktır. Bu bağlamda tarih ve kültür olgusu arasında mutlak bir ilişki görülür. Tarihsel bilgi yorumları dil, '*gelenekler (giysiler, takılar, yeme ve içme, işlemeler ve desenler, silahlar…) ve törenler*(danslar, doğum, evlenme ve cenaze törenleri vs.)*le sentezlenerek (her bir kişinin)* –ortak- *toplumsal bir kimlik altında toplanmasına yardım eder'*.(Assmann, :139) İşte tarihsel bilgi dışında kalan, toplumu kuran değerler dizgesi kültürü oluşturur ki kültürel belleğin yapıcı ve taşıyıcı nitelikleri daha derin anlamda millet bilincinin korunmasına hizmet eder.

Bıçağın Ucu romanında 27 Mayıs'ın hemen öncesindeki beş aylık bir zaman süreci anlatılırken geçmişe dönülerek Binbaşı Ferit'in Kurtuluş Savaşı yıllarına dair anıları da roman kurusuna eklenmiştir. Bu anımsamalar yukarıda anlattıklarımızla bağlantılı olarak tarih ve kültür olgusunu yansıtarak romanın şimdide yaşanan olaylarına bir derinlik kazandırırken aslında toplumca içinde bulunduğumuz kargaşa ve bunaltıdan kurtulmamızın aydınlık yolunu gösterir. Yüzbaşı Ferit'in Mustafa Kemal'le konuşması, Anadolu'ya mühimmat sevkiyatında önemli bir görev üstlenmesi Kuva-yı Milleye'nin korkusuz, mücadeleci, kararlı tavrını yansıtır.

Kültürün en önemli mekansal boyutunu Manastırlı Salih Paşa konağı ve Direkliyalı temsil eder. Başkişi Suat, Direkliyalı'da geçen çocukluğunu hatırlamakla yalının eşyaları, Bayraktarpaşa ailesinin şanlı geçmişi, bireyin kendini tamamlama süreci içerisinde bir nüve oluşturmuştur. Yine Manastırlı Salih Paşa konağında tüten bakır semaver, Direkliyalı'da her saat başı ya da yarım saatte bir *'Katibim'* şarkısını çalan saat ve Hafız Post'tan olduğu söylenen sürekli yankılanan nağme, Şirket-i Hayriye Vapurları kültür ve tarih olgusunun sembolik anlatımıdır. Direkliyalı'dan alınıp Suat'a getirilen saat, Binbaşı Ferit'in kartal yuvasını andıran evinde bugün de mırıldanan semaver, bir milletin geleceğe taşınmasında kültür öğelerinin işlevini vurgular. Bunun açık anlatımı şudur: *'Geçmişin tecrübeleri Cumhuriyet neslinin yetişmesinde arka planı oluşturmalıdır. Sağlıklı toplumlar ancak geçmişiyle uzlaşmış bireyler tarafından kurulabilecektir.'* Çünkü Cumhuriyet'le başlayan inkılap, manevi esaslara oturtulmadığı sürece inkişaf ettirilemez:

"Gelecek günlerin daha iyi olacağına körü körüne inanmış, gürültüsünü bir yağmur bulutu gibi büyüterek:

-(…) ihtilali, diyor, maddi olduğu kadar manevi esaslara oturtamadık mı, gitti, inkilabı inkişaf ettiremeyiz. Meclis'te muhaliflerine cevap verirken, bunu bizzat Gazi söyledi.

Vakıa Yunan'ı yendik, lakin kazanılması fevkalade müşkül yeni bir muharebeye başlıyoruz: İktisadi ve içtimai bir muharebe bu! Önümüzdeki on sene içinde, görün bakın tahavvüle uğramadık bir şey kalacak mı? Evvelemirde, 'cumhuriyet' diyerek, devleti adlı adınca anacağız: Memalik-i Mahrusa'yı Şahane yok artık, Türkiye Cumhuriyeti(…)"(BU, s.49-50)

Türkiye Cumhuriyeti Devleti yeni bir siyasi rejimle kurulurken Osmanlı İmparatorluğu tamamıyla sona ermiştir. Ancak millet siyasi yapılanmalar gibi belli tarihlerde yıkılıp yeniden ve başka adla kurulamaz. Milletler dil ve kültür belleği parçalandığı zaman salt nicel bir çokluğu ifade eden insan topluluğuna dönüşür ki bu da onların yok olması demektir. Attila İlhan böylesi bir tükenişi önlemek için Osmanlı-Türk kültürünün yeni Cumhuriyet neslinin yetişmesinde temel güç olarak alınması gerektiğini savunmuştur. Bu ifadeleri toparlarsak Attila İlhan'ın kültür kavramını şöyle tanımlayabiliriz: *'Kültür, tarih boyunca toplumda yaratılan, bütün maddi ve manevi değerler; bu değerlerden faydalanılması ve bu değerlerin gelecek nesillere iletilmesidir.'*

Bıçağın Ucu hatıralar, fotoğraflar, tarihi mekanlar, eşyalar ve musiki ile örülmüş bir kültür romanıdır. Yüzbaşı Ferit, işgal zamanında önemli bir görevi gerçekleştirmesinin hemen öncesinde *'Solsam da, sararsam da yine, gül gonce dehensin'* dizesini hatırlar; Mülazım İhsan aynı dize ile sevdiği kadını yüreğinde cepheye götürür; Suat umutsuzluğa kapıldığı anda Türk mavisi bir pencere açılarak Hafız Post'tan nağmeler işitilir. Burada verdiğimiz örneklerin tamamında bir neslin musiki gibi herhangi bir kültür öğesiyle bir arada tutulabileceğine işaret edilmesidir:

"Suat dediklerini duymazlıktan, hatta anlamazlıktan geliyor ama, o dakika bir kapı usul usul geçmişe açılıyor: Türk mavisi pencerenin ardındaki o unutulmuş kanun, Osmanlı gecelerinin kuytularında, Hafız Post'tan bir cümleyi tekrarlamaya başlamış bile: Kendi kendine bir şeyler mi soruyor, onulmaz bir derde çare mi arıyor, belli olmuyor ki!"(BU, s.53)

Romanda Şirket-i Hayriye vapurları'nın geçmişten bugüne belli bir ruh taşıyarak toplumu bir arada tutan bir kültür öğesinin simge-değeri olduğunu belirtmek isteriz. Tarihi bir süreç içerisinde düşündüğümüzde Şirket-i Hayriye vapurları 19. yüzyılda Osmanlı'nın yaşadığı şirketleşme sürecine göndermeler yapar. Çünkü bu dönemde Osmanlı topraklarında faaliyete geçen anonim şirketlerin büyük çoğunluğu bankacılık, sigortacılık, demiryolu, rıhtım, madencilik, tramvay vb. hizmetlere yönelik olup Londra ve Paris gibi Avrupa başkentlerinden yönetilmiştir. İşte II. Meşrutiyet döneminde Şirket-i Hayriye ve Ziraat Bankası dışında yabancı sermayeye başvurmaksızın kurulmuş Osmanlı anonim şirketi hemen hemen yoktur.(Akşin, 1997:245) Bu özelliği sebebiyle Şirket-i Hayriye vapurları milli iktisadın ve milli kurtuluşun sembolüdür. Onlar, yeni Türkiye'nin kuruluşuna tanıklık eder.

Mustafa Kemal İstanbul'dan Samsun'a gitmek üzere yola çıktığında bu vapurların çığlıkları bütün İstanbul'a yeni kurulacak bir devletin zaferini müjdeler:

"(Gazi) –(…) ya galip geleceğiz, ya mağlup olmayacağız!

Ertesi gün, onu uğurlayanların arasında o da vardı. Puslu bir gündü, dağılmak bilmeyen sislerin ortasında, Şirket-i Hayriye vapurlarının çığlıkları, yakın bir tehlikenin önsezileri gibi yankılanıyordu. Tozlu beyaz bir perde inmiş, Boğaz'a serpiştirilmiş düşman zırhlarını gözden saklamıştı. Bu kirli paçavra bulanıklığını, karşı kıyıdan güneşi yansıtan, uzak yalı pencereleri delmekteydiler."(BU, s.77-78)

Romanda sayılan Şirket-i Hayriye vapurlarının adları yukarıda söylediklerimizi sezdirir niteliktedir: *İnşirah, Tarz-ı Nevin, Kalender.* Sözcük anlamı olarak İnşirah *'açıklık, ferahlık'*; Tarz-ı Nevin *'Türk musikisinde bir makam'*; Kalender ise *'dünyadan elini eteğini çekmiş (derviş), her şeyi hoş gören kimse*'dir. Bu sebeple İnşirah'ın genel anlamda bilinç düzeyinde bir aydınlanmayı; Tarz-ı Nevin'in kültürün işitsel öğesini; Kalender'in ise toplumun inanç yönünü temsil ettiğini söylemek mümkün. Bu nedenle diyebiliriz ki bu özellikler gelişmeyi amaçlayan bir toplumun yaşatması gereken yapıcı unsurlardır ve Bıçağın Ucu adlı roman bu unsurlar tarafından bir dantel gibi işlenmiştir.

Genel bir çıkarımla Attila İlhan'ın, tarih ve kültür olgusunu temel bir tema olarak benimsemesini şu cümlelerle özetleyebiliriz: Emperyalist bir devlet bir ülkenin ekonomisi üzerinde etken güç konumuna geçerse aynı devlet altyapıya yönelik bu ekonomik amaçlarını üstyapı kurumlarına da yansıtacaktır. "*Bu yansıma kültür emperyalizmi olacaktır(…) Kültür emperyalizmine getirilen çözüm 'öze dönüş'tür."*(Kahraman, 1999:6) Yani millet tarihi ve kültürel değerlerini yüceltmekle kültürel çözülme karşısında bir savunma duvarı örmüş olacaktır. Ancak dil ve kültür birliğini yabancılaşma kanserinden koruyan topluluklar güçlü ekonomisi olan bir devletin çatısı altında *'ulus'* halinde yaşayabilirler.

2.3.1.8.2. Batılılaş(ama)ma

Aşağı yukarı iki yüz yıllık bir süreyi kapsayan Türkiye'deki modernleşme çabaları sürekli olarak Batılı ol(ama)ma/batılılaş(ama)ma ikilemi arasında geçmiştir. Türk siyasi çevreleri ilk olarak askeri alandan başlamak üzere giriştikleri çağdaşlaşma yolculuğunu eğitim, mimari ve mobilya gibi sorunun temeline inemeyen kurtulma çareleri üzerine yoğunlaşmakla zaman kaybetmişlerdir. Sorunun çözümü için yanlış yöntemler ileri süren

bürokratik kadrolar büyük harcamalara rağmen devletin çöküşüne engel olamamış bu çöküşü sadece yavaşlatabilmiştir.

Hulki Cevizoğlu Attila İlhan'la söyleşisinde Atatürk'ten şöyle bir alıntı okur: '*Kapitalizmin çocuğu emperyalizm bizim asıl düşmanımızdır.'*(Cevizoğlu, 2004:18) Bu bir cümle aslında iki yüz yıllık sorunun özetidir. Temelde bir meta üretim sistemi olan kapitalizmin yarattığı toplumların ekonomik düzeninde endüstriyalizm vardır.(Giddens, 2004:62) Bu ise ağır endüstriye hammadde bulma sorununu gündeme getirmiştir. Elbette bunun kaynağı da geri kalmış veya gelişmekte olan devletlerin modernleşmesine yardım etme görüntüsü altında bu ülkelere girerek yeraltı ve yerüstü zenginliklerinden faydalanma biçiminde şekillendirilmiştir. İşte iki yüz yıllık bir süreçte Türk siyasi hayatına yön verenlerin hatası -belki- yapılan yardımların masumiyetine inanmak olmuştur ya da başka yol bulamamışlardır. İşte Attila İlhan Bıçağın Ucu'nda batılılaş(ama)ma sorunsalının daha çok aydınlarla hükümet politikasına yansıyan yüzünü sorgulamıştır.

Öyleyse Attila İlhan'a göre batılılaşma ve/veya batılı olmak kavramlarını doğru tanımlamak gerekir. Bu tanımın içerisindeki en önemli şey Batılı olmanın '*Türk olmamak demeye gelmediğini anlamak'*tır. Batılı olmak, uygarlığımızı çağdaş ölçülerle yeniden değerlendirmesini bilmektir. Bu çağdaşlık kavramı ise 'B*atı/Batılı kavramlarıyla birebir örtüşmez'*. Çağdaşlık Avrupa'daysa oradan, başka yerdeyse oradan alınmalıdır.(İlhan, 2005-b:313) İşte çağdaşlığı Batı'ya eşdeğer görmek özellikle Türk aydınının Türk toplum hayatına yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu sebeple aydın sorunsalını yabancılaşma olgusu ve yalnızlık duygusuyla birlikte batılılaşma temasının birer alt başlığı olarak değerlendireceğiz.

Batılılaş(ama)ma sorunu temelde altyapı kurumu olan ekonomik yapılanmanın üstyapı kurumlarına kaydırılmasından kaynaklanır. Sanayileşmeyle yakalanacak *'muassır medeniyet seviyesi'* çözümün montaj sanayinde aranmasından dolayı yine yanlış bir yola sapmıştır. Bıçağın Ucu'nda elini Türkiye'nin ensesinden çekmeyen emperyalist Batı simgesel düzlemde Hayrun'un *'Yardley kokusu', 'Salem Amerikan sigaraları'* ve Hayrun'un *'Chrysler marka otomobil(i)'* ile temsil edilir. Komprador burjuvaziyi temsil eden Hayrun'un otomobili, kapitalizmin para ve malları bir *'adanma nesnesi(ne)'*(Malpas-Solomon, 2006:317) dönüştürmesini simgeler. Kapitalizmin tek amacı olan sahip olmak tutkusu otomobille birlikte içselleştirilerek Hayrun karakterinin göründüğü dizinin diğer romanlarında da bir sarmal gibi kendini tekrarlamıştır.

Yabancılaşma

Yabancılaşma olgusu kapitalizmin insanları sevk ettiği *'sahip olma'*(Kovel, 2000:312) tutkusuyla ortaya çıkan özneyi olduğu şeyden uzaklaştırarak bir metaya dönüştürmesiyle ilgilidir. Marksizmin '*bir başka insan için çalışmak ve ondan gelen bir baskı ilişkisi(ne) dönüş(erek'*(Jameson, 2006:207) bu ilişkiyi yaşamak biçiminde tanımladığı yabancılaşma kavramı, temelde öznenin kendinden ve toplumdan uzaklaşmasıdır. Başka bir kültürle diğerlerinden daha önce tanışan aydın sınıfı bu sorunu en derinden yaşayanlardır.

Bıçağın Ucu'nda aydınlar sınıfı başkişi Suat, Halim, şair Turgut, rejisör İhsan, ressam Eşfak, Dicle gibi roman kişileriyle temsil edilir ki onlar bilinçli, topluma farkındalığın ışıklı yolunu açabilecek niteliğe sahip değillerdir. Bu bağlamda Bıçağın Ucu'nun yabancılaşan Türk aydınını kendisiyle hesaplaşma ve uzlaşma boyutu içerisinde ele alan bir roman olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellikleriyle eleştirilen Türk aydınının Attila İlhan'ın sanat ve sanatçı kavramlarına da uymadığı görülecektir. İlhan'a göre sanat, toplumsal bir kuramdır. Toplumsal etkilerle gelişir, değişir. Ayrıca toplumsal gelişmeleri etkiler. Sanatçının toplumsal görevi ise koşulların gereklerini göz önünde tutarak, yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan bir ileri konağa götürmek için, ilerlemeci bir yol tutmasını gerektirir.(İlhan, 2000:59) Bir aydın olarak başkişi Suat'ın da belirtilen bu ilerlemeci yol tutuştan yoksun olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden de Bıçağın Ucu'nu, Suat'ın bireysel ve toplumsal anlamda kendini bulma süreci olarak değerlendirebiliriz. Bu bağlamda Gönülden Esemenli'nin "*Philips ampullerinin on saniyede bir yanıp sönmesi Halim'in içinde bulunduğu anlamsızlığın, bunalmışlığın, 'kısır döngünün' ifadesidir."* (Esemenli, 2002:341) biçimindeki yorumu Halim'den Suat ve adı geçen diğer aydınlara genişleyen bir hale içinde Türk aydın sınıfının genel durumunu yansıtacak bir değerlendirmedir.

Bireysel kazançları için hükümetin lehine yazı yazmak Türk aydınını Batılı devletlerin çıkarlarına hizmet eder konuma getirmektedir. Çünkü bu tavrıyla aydın, toplumu bağımsızlık yolunda bilinçlendirme görevini yerine getirmemiş olur. Attila İlhan, aydının kompradorlaşması olarak adlandırdığı bu tutumu şöyle açıklar:

"Bir toplumsal yığının, ne kadar sömürülürse sömürülsün, kendi başına ayağa kalkamayacağı toplumsal olarak kanıtlanmış: Ancak aydınlarla güçbirliği yaparsa, demokratik devrim hareketlerine kalkışabiliyor. Bunu önlemenin çaresi ise, aydınları iğdiş etmektir: Sızdığı ülkede, emperyalizm kendi kültürünü o ülkenin aydınlarına benimsetti mi, tamam, halkla aydınların arası açılır, tehlikeli önderlik önlenmiş olur. Daha da iyisi, aydınlar, komprador burjuvazisiyle aynı yaşama biçimini paylaştıklarından, bunun adına ilericilik adı verilir, böylece sömürü düzeni bütünleşir."(İlhan,2005-b:104)

Türk aydını Batılılaşma süreciyle beraber toplumdan uzaklaşma, Batılı değerleri yüceltme gibi bir temayül içerisine girmekle asıl görev ve sorumluluğundan uzaklaşmıştır. Bu, Türk aydınını kontrol edilebilir bir güç konumuna getirirken Türk toplumunun da bağımsızlık yolunda böylesine etken bir güçten yoksun bırakıldığı anlamını taşımaktadır. Bu sebeple Bıçağın Ucu romanında Suat'ın yaşadığı değişimin temel alınması olgunlaşmaya başlayan bir bilincin esas alınması demektir.

Suat'ın ontolojik uyanma dediğimiz ötekileşmiş benlikten sıyrılmasını en somut anlatan örnek Demir'in hasta komşularını tedavi ettirmesidir. Suat yıllardır aynı apartmanda oturduğu halde komşularından gelen sürekli öksürüğü fark etmemiştir bile. Oysa Yüzbaşı Demir gelir gelmez sürekli öksürüğü fark etmiş ve hastanın tedavisine yardım etmiştir. Suat'ın yıllarca çevresine ördüğü seti sarsan bu olay, romanın sonunda başkişinin güncel haberleri takip etmek ve değerlendirmek biçimindeki niteliksel dönüşümünü doğurmuştur.

Yabancılaşma kavramı beraberinde koruma duvarından yoksun kalan toplumun çözülmesini doğurur. Toplumun dışarıdan alacağı zararlı ışınları süzmesi gereken aydınlar görevini yapmayınca doğal olarak toplumsal anlamda bir ontolojik kanser ortaya çıkacaktır. Bu kanser tinsel dünyayı kuran değerlerin dağılmasını imler ki simgesel düzlemde Gilda'dan yayılan korkunç kötü kokuyla temsil edilir.

Yalnızlık

Derin ve içsel yalnızlık duygusu yabancılaşmaya giden bir sürecin ilk durağıdır. Çevresi tarafından anlaşılmadığını düşünen özne, kalabalığa rağmen kendini tek başına hisseder: yaşamın ortasında, toplumun arasında ve dünyanın ortasında tek başına olmak… Yalın olmak, kişinin kendini diğerlerinden yalıtması bir yerde ontolojik korunma amacı taşır. Anlaşılmadığını düşünen özne kendini dünyaya kapayarak huzurlu bir yaşam sürmeye çalışır. Bu, yalnızlığın en içsel, en yoruma muhtaç olanıdır.

Yalnızlık teması mekan boyutunda **Camekan** Sokağı'ndaki apartman dairesi ile temsil edilmiştir. Suat, tıpkı bir camekanın veya fanusun içindeymişçesine kendini toplumdan ve toplumun sorunlarından yalıtmıştır. Bu bağlamda evinin içerisinde temizlik, yemek ve kahve seanslarından oluşan büyük bir rutinlik içerisinde sürdürdüğü yaşamı onun kendini güvende hissetmesi için yaratılmış bir savunma mekanizmasına dönüşmüştür. Suat güvende olduğuna inandığı için böylesine bir hayatı sürdürürken Yüzbaşı Demir ve Matmazel Raşel

onun kabuğunu çatlatmış, kozasından çıkması için ona güç vermiştir. Aşağıdaki alıntı Suat'ın sorgulama süreciyle ilgilidir:

"Suat, usul ususl asansörüne, o pırıltılı cam kafese doğru ilerliyordu. Konuşacak şey kalmamıştı, onun için. Ümid, bir ay boyu hayalini kurduğu kız, hanidir hayalini kurmadan edemediği bir erkekle, Yüzbaşı Demir'le evlenecekti. Hayallerinde nasıl birbirlerini tamamlıyorlardıysa, gerçekte de öyle tamamlayacaklardı. Yalnız o açıkta kalıyordu: Yürekler acısı yalnızlığı, kırık döküklüğüyle baş başa! O kadar bozulmuş ve dağılmıştı ki, Yüzbaşı Demir'i kutlamayı unuttu. Belli belirsiz gülümseyerek, istediklerini aksatmadan yerine getireceğini söylemekle yetindi"(BU, s.441)

Alıntı metinde Suat yalnızlıktan şikayet eder. Başkişinin yaşadığı bireyleşim süreci onu değiştirmiş, güvende olma gerekçesiyle toplumun kıyısında olma arzusu yerini yaşamın içinde etken olarak yer alma düşüncesine bırakmıştır. Bu sebeple yalnız olmak artık istenmeyen bir durumdur.

Yalnızlık duygusu bazen *'tek başına kalma'* korkusu olarak alımlanır. Bu belki de kişinin kendiyle baş başa kalma korkusu olarak yorumlanmalıdır. Çünkü kalabalıkların arasında bulunan özne, sessizlikte kendi çığlığını duyma gerçeğinden kurtulmuş olur. Yalnızlık duygusunun bu şekildeki duyumsanma biçimine Halim'in arkadaşlarının sürgüne gönderilme olayında rastlarız. Onlar gibi Anadolu'ya gönderilmekten korkan Halim için sürgün, İstanbul'un dışında olmak ve Anadolu'nun hangi ücra köşesinde olduğunu bile bilmediği, sadece adından ibaret bir şehrinde tek başına kalmak demektir. Ancak Halim arkadaşlarına bu korkusunu *'dili dolaşarak' '(…)karım var sonra.'* diyerek gizler. Romanın sonunda Halim'in bir eylemde bulunmadığı için önemsenmeme kaygısı uzaklara gönderilme korkusunun önüne geçecektir. Bu sebeple romanın sonunda Halim kendini ihbar edecektir.

2.3.1.8.3. Bağımsızlık

Bıçağın Ucu'nda bağımsızlık teması Kurtuluş Savaşı yıllarına yapılan göndermelerle roman kurgusunda yerini bulmuştur. Çünkü bu savaş siyasi özgürlük alanında bir milletin dirilişini temsil eder. Batılı devletlerin yeraltı ve yerüstü kaynaklarını kendi tasarruflarına aldığı, hatta bazı tarihçilerce yarı-sömürge haline getirilmiş bir devletten tam bağımsız bir devlet kurmayı başaran Türk milletinin kaderinin döndüğü noktadır Kurtuluş Savaşı. Siyasi bağımsızlık getiren bu olay, ekonomik bağımsızlık için de bir temel oluşturmuştur. Çünkü asıl olan iktisadi bağımsızlıktır ki çok güç olanı da odur.

Binbaşı Ferit'in geçmişiyle roman kurgusuna giren tam bağımsızlık düşüncesi, hem bağımsızlık olgusunun nasıl olması gerektiği konusunda bir çerçeve çizmiş hem de bugün

Demokrat Parti hükümeti ile ülkenin içinde bulunduğu durumu kıyaslayarak demokrasi ve bağımsızlık ortamından ne kadar uzaklaşıldığını göstermiştir. Hükümetin dergi ve gazeteleri kapatarak basın özgürlüğünü; sanatçıların yurtdışına çıkışını yasaklama ve bazı kitapların okunmasını yasaklayıp dağıtımını durdurma yoluyla kişisel hak ve özgürlükleri kısıtlayarak demokrasi düşüncesine nasıl aykırı davranıldığı göz önüne serilmiştir.

Bugün ve geçmişi eşsüremli bir yapı olarak düşündüğümüzde Kurtuluş Savaşı adı altında gerçekleştirilen olayın silahlı işgal karşısında gerçekleştirilmiş, eylem içeren topyekün bir mücadele olduğu görülür. 1960 yılında ise bu olay hükümetin yasaklarıyla gelen kısıtlama sonucunda yine topyekün gerçekleştirilmesi gereken bir olaydır. Ancak romanın 27 Mayıs sabahı ordunun yönetimi ele aldığını bildiren radyo duyurusunu Suat ve Halim'in '*nefes almaktan korkarak'* sona erdirmesi Attila İlhan'ın bu silahlı eylemin ne kadar yerinde olduğunu sorguladığına işaret eder.

2.3.1.8.4.Sevgi

Her şeyin ekonomik bir sistemin parçası olarak görüldüğü modern toplumlarda insan da makineleşen dünyanın bir yedek parçası olarak algılanmaya başlar. Giyim kuşam, saç, makyaj, ev eşyası, ev dekorasyonu gibi belki en kişiye özel olması gereken şeyler bile ortak bir zevkin sadece tüketime heveslendiren araçları haline getirilir. Bununla da insanların '*zor kullanmadan yönlendir'*ilip idare edilmesi amaçlanır. Erich Fromm, böyle bir durum karşısında şu soruyu sorar: '*Bundan nasıl bir sonuç çıkar? Çağdaş insan kendisinden, çevresindeki insanlardan ve doğadan yabancılaştırılmıştır.'*(Fromm, 2003:79) Şeyleşme süreci olarak adlandırabileceğimiz insanın içine düştüğü bu durum aynı zamanda bir değişimi imler. İşte bu değişim düşüncesi kişinin kendini belli bir zaman ve uzama konuçlandırabilmesi için bir kurtuluş yolu olabilir. Çünkü '*zaman içerisinde her şey gibi insan da belli bir hedefe doğru, kendisini mutlak anlamda gerçekleştirme çabası ile değişir'*.(Kantarcıoğlu, 1987:64) İnsan bu değişim sürecini yabancılaştığı benliğine dönüş için kurucu bir öğe olarak kullanabilir. İşte bu aşamada bize göre insanı kendine, özüne ve evine döndürebilecek en güçlü duygu sevgidir. Çünkü sevgi özündeki verme duygusuyla insana karşılıksızca emek harcarken hem veren hem de alan insanı mutlulukla çoğaltır ve büyütür. Böylece kendi içinde barışık olan insan, bir yanıyla herkesten farklı olabileceğini diğer yanıyla da toplumu bir arada tutabilmek için toplumun diğer üyeleriyle uyum içerisinde olması gerektiğini kabul ederek dünyaya bağlanır. Bu bağlamda sevgi, sağlıklı ve huzurlu

toplumların kurucu nüvesini özünde barındıran bir değere dönüşür. Şöyle söyleyebiliriz ki sevgi, insanı yabancılaştığı özüne geri döndürebilecek en önemli insani kaynaklardan birisidir.

Bıçağın Ucu'nda sevgiyi, farklı kişiler arasında gelişen ilişkilere yansımış değişik biçimleriyle buluruz. Kişiye yaşama sevinci, birlikte olgunlaşma ve yaşama katılma duygularını yaşatan sevgiyi gazeteci Ümit ile Yüzbaşı Demir arasında görürüz. Ümit, Kore'den dönen '*geç kalmış ölü'*ye dönen Demir'in yaşama umudu, hayata birlikte baktığı dostu ve yansıdığı sevgilisidir:

"-(…) Kore'den döndüğümde geç kalmış bir ölüydüm. Yaşama sevinci nedir, bana Ümid öğretti; onunla yetinmedi, bendeki enkazdan yepyeni bir adam yaptı. Onu seviyorum, bana sorarsanız, sevmekte haklıyım. Bir çocuk dünyaya getirir gibi, ikimiz, aydınlık bir aşk dünyaya getirdik. Biz onu geliştirip, güzelleştirip, zenginleştire duralım, o da bizi değiştirdi, derinleştirdi, yüceltti."(BU, s.440)

Yüzbaşı Demir'in kendi ağzından Suat'a anlattığı duyguları karşılık beklemeden verme, verirken mutlu olma, ontolojik olarak yeniden doğma gibi sevginin en temel özelliklerini içeren bir ilişkiyi tanımlar. Belki en insanca sevgi, yansıdığın kişinin aynı anda dostu, sevgilisi, arkadaşı olabilmektir. Kurtlar Sofrası'nda Mahmut'un sevgisiyle kendini gerçekleştirme gücü bulan Ümit, Bıçağın Ucu'nda -Mahmut'a olan saygısını da hiç yitirmeden- sevgisiyle Demir'in özüne dönmesine yardım eder. Ümit'in bu tutumu belki de Bıçağın Ucu'nda sevginin bencillikten uzak doğasına en güzel örnek olabilir.

Bu romanın diğer bir çifti Binbaşı Ferit ile Ruhsar Hanım'dır. Genel olarak sevgiden çok aşkın geleneksel alımlama biçimine (ilk görüşte aşk) yakın bir ilişkinin son zamanlarıyla karşı karşıyayızdır. Ruhsar Hanım'ın duyguları açıklanmamakla beraber Binbaşı Ferit'in daha ilk gördüğü andan itibaren ona aşkla bağlandığını bilmekteyiz. Bu *'ilk görüşte bağlanma'* duygusu, Ümit-Demir ilişkisinden farklı bir özelliği yansıtır. Daha çok Binbaşı Ferit'in aşkı olarak değerlendireceğimiz (tıpkı geleneksel aşk öykülerinde kadının duygularının açıklanmadığı ve kadının hedef-obje olarak görüldüğü gibi) bu ilişki güzellik ve saygı değerleri üzerine temellendirilmiştir:

"Gençeçik, dokunsan kırılacak bir kadındı bu, yüzünü tülbentine sakladığından, yalnız, derin bir su gibi arı mavi gözleri meydandaydı, bir de yelden biçilmiş narin parmakları. Onu görünce insanın, ansızın ışığa çıkmış gibi, içini tazelenmiş duyması olasızdı(…)

Demek Ruhsar buydu. Cephede Mülazım İhsan'ın iki eli kızıl kanda olsa, sayfalar dolusu mektuplar yazdığı kadın. Yazmaya daldı mı dünyayı unuturdu(…) Tek ve önemli

gerçeği, uzaklardaki bu nazlı kadındı, onu dalgın, görülmemiş derecede güzel bir imgelem kuşu, unutulmaması gereken, yine de nasılsa unutulmuş eski bir şarkının berceste mısraı gibi içinde bir yerinde saklıyordu:

'Solsam da, sararsam da yine, gül gonce değensin'"(BU, s.69-70)

Binbaşı Ferit ile Ruhsar Hanım'ın ilk karşılaşmalarına dair duygulanmanın anlatıldığı bu alıntıda Ruhsar Hanım gerçek bir kadından çok kutsal bir varlık imgesini andırır. '*Yelden biçilmiş narin parmaklar*, *ışığa çıkmış gibi*' derin bir suya benzeyen '*arı mavi gözler*, *dokunsan kırılacak'* gibi benzetmeler de Ruhsar Hanım'ın kutsal bir varlık olabileceği düşüncesini güçlendirmiştir. Ruhsar Hanım'ın Osmanlı-Türk İstanbul'u ile arasında kurulan ilişki onun vatan toprağı ve kültür gibi kutsal bir olgunun tecessüm etmiş hali, simgesi olabileceğini düşündürür. Binbaşı Ferit'in Manastırlı Salih Paşa konağını ararken hissettikleri ile konağın içindeki eşyalar Ruhsar'ı bu kültürel bellek mekanının bir parçası yapmıştır:

"(…) Fatih'ten dönüyordu (…) Manastır'lı Salih Paşa'nın konağını aramakla geçirmişti. Oraları sahici İstanbul'du, Türkün İstanbul'u: Kafeslerin ardında, ürkmüş gazeller gibi görünmesiyle kaybolması bir olan kadınlar, nazlı gözlerini acele çekip alıyor, bıraksa bıraksa, geride hafif bir vanilya ya da karanfil kokusu bırakıyordu…

Manastırlı Salih Paşa(…)bu konakta (…) bir rüya yaşıyordu: Bir masa, masada bitmez tükenmez sırlarlarını fısıldayanı koca bir semaver…"(BU, s.69)

Sırlar fısıldayan semaver, etrafa saçılan vanilya kokusu özellikle Sırtlan Payı ve Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı romanlarda işgal ve savaşa rağmen İstanbul'un hâlâ Osmanlı Türk toprağı olduğuna işaret eden simgelere dönüşecektir ki bu bağlamda Ruhsar'ın da bu kültüre ait bir duyumsama biçimini yansıtıyor olması oldukça önemlidir. Genel bir çıkarımda bulunursak Ruhsar, kavramlar düzleminde geleneksel aşkın nesnesi (klasik şiirin yaygın bir imgesi olan adıyla da bu geleneksellik belirtilmiştir) olurken, simgeler düzleminde ise milletin bekasını sağlayan kutsal dişil öğeleri temsil eder. En yalın anlatımla Ruhsar'ın kişiler düzleminde geleneksel Türk kadın tipolojisini yansıttığını da belirtmekte ayrıca fayda görüyoruz:

"Kocası evde olmadı mı, o balkonda, hünerli parmaklarının arasında tuttuğu ışıltılı şişlerle, inceliği ve ustalığı akıllara ziyan, örgüler örüyor; geldi mi, 'Manastırlı' Salih Paşa'nın saltanatlı semaverini sobanın önüne koyuyorlar, pirinç yansımaları duvarlarda oynaşır, su fısıltılarla kaynarken, bir çay, bir çay daha, bir çay daha!... Beş vakit dua ve namaz, ramazanda oruç. O da, öbürlerinden farksız, yaşlı bir Türk kadını, başına gelenleri çeker, yakınmadan katlanmayı bilir, ölümünü nasıl hiç aklından çıkarmazsa, kocasını öyle hiç

aklından çıkarmaz, birini nasıl dehşet ve tevekkülle beklerse, ötekini de öyle bekler."(BU, s.220)

Ruhsar, kocası evde olmadığı zamanlarda örgü örüp çay keyfi sürer, ibadet eder. Hayatı sorgulama ve değişiklik yapma düşüncesinden uzak olan Ruhsar, diğer pek çok Türk kadını gibi eşini merkez alarak yaşar.

Romanda yer alan diğer bir sevgi ilişkisi Suat ile Halim arasında yaşanmaktadır. Bu ilişkide sevgi, hayatta başarılı olamamış, bunun için bahaneler ardına sığınmış bir erkeğin yaşam tutamağına dönüştürdüğü bir kadına duyduklarıdır. Halim sürekli olarak Suat'ı mutlu edemediğinden, ona güzel bir yaşam sunamadığından dolayı üzgündür ancak bunları değiştirmek için bir şey yapamamaktadır.

Romanda üç çift arasında yaşanan sevgi ilişkisini genel olarak değerlendirdiğimizde üçünün de birbirinden farklı olduğunu görürüz. Ümit-Demir çifti için sevgi varoluşsal bir güven ortamı yaratabilen, kişiyi yaşam karşısında güçlü kılan, saygının ihlal edilmediği bir olgudur. Binbaşı Ferit-Ruhsar Hanım geleneksel kurallarla örülmüş, seven erkekten sevilen kadına doğru gelişmiş ve daha çok sembolik göndergeler taşıyan bugünle tarih arasında süregelen içsel bir yolculuktan oluşan sevgiyi yaşarlar. Halim-Suat ilişkisinde sevgi yaşama bağlanma konusunda tutamak olarak görülmüş ancak özel yaşamdan toplumsal yaşama kaydırılamadığı için tarafları mutlu edememiştir.

2.3.1.8.5. Cinsellik

Cinsellik, romanın ana temalarından birini oluşturur. Pek çok eleştirmen Attila İlhan'ın *'dumanlı ayna'*da düşünce ve cinsel yaşamlarıyla yabancılaşan insanlar gördüğünü belirtirken sanatçının niçin sağlıklı cinsel ilişki kurabilen kahramanlar ortaya koymadığını sormuştur. Aslında bu hem aşırı bir genellemedir -çünkü dizinin çeşitli romanlarında (Ruhsar-Ferit, Neveser-Münif Sabri, Fikriye-Gazi Paşa) aşkı en üst boyutta yaşayan roman kişileri görmezlikten gelinmiştir- hem de Attila İlhan'ın ekonomik sömürüye ses çıkarmayan Batı düşüncesini eleştirdiği sosyal içerikli temalarının göz ardı edilmesi anlamına gelmektedir.

Tarafsız bir gözle Attila İlhan'ın cinsellik temasına niçin geniş yer verdiğini sorgulamaya sanatçının kendi yorumuyla başlamak sanırız daha doğru olacaktır. Sanatçı, cinselliğin dünyada kadınların cinsel özgürlüğü ve sosyalizmin çeşitli eğilimlerinden esinlenerek bu kadar tartışıldığını belirtirken Türkiye'deki eleştirmenlere şöyle cevap verir:

"Toplumcu geçinenlerimizin bazıları, insanları cinsel ve tutkusal kaymalarıyla ele alıp işleyen eserleri dudak bükerek eleştiriyorlar. Hani onları dinleyen, yazdıklarını okuyan da, ahlak konusunda üstlerine yok sanır. Bilmem hangi devrimci töresine göre öyle bir asıp

kesişleri, cinsel özgürlük konusundaki bazı yumuşak önerilere bile, öyle bir 'sapmalar, yozlaşmalar, soysuzlaşmalar' diye yargı verişleri var ki, okudukça şaşıyorum. Şaşkınlığımın iki nedeni var, birincisi sosyalizm hareketinin gerçekte kadınların kurtuluşu ve ekonomik olduğu kadar cinsel sömürüden de sıyrılmaları hareketiyle uzun süre özdeş olduğunu bilmemeleri, ikincisi son beş yıldır cinsel özgürlükler ve kadın hakları konusunda dünyanın hop oturup hop kalktığından habersiz olmaları."(İlhan, 2002:169)

Bireyin toplumsal ve bireysel anlamda kişilik yaratma sürecini diyalektik bir yöntemle anlatan Attila İlhan, bireyi toplumsal anlamda ekonomik koşulların yarattığı bir sınıf içerisine oturturken bu yapı içerisinde onun cinselliğini de *'…karşıtlıkları, çatışmaları, dönüşümleri içinde ele alma'* ihtiyacı duymuştur. Sanatçı bunu yaparken hangi koşullar altında ne tür bir cinsel kimliğin gerçekleştiğini irdeleyerek *'bir bireyselliğin cinsel çatışmalarını ya da kaymalarını yansıtmak; bunun, yaşantısındaki grafik eğrisini çizmek'*(İlhan, 2000:224) istemiştir. *'Sanatçı, bunu yaparken doğacak erotique sahneleri ise amaç değil, araç kabul etmiştir.'*(İlhan, 1981:46)

Marx'a göre insanın temel gereksinimlerinden biri olan cinsellik bir *'altyapı öğesi'*(temel öğe)dir. Cinsel edim, enerjisini üretici güçten alır. Çünkü o, çalışma yeteneğinin başka bir kılığa girmiş biçimidir.(Reich, 1995:160) Bu nedenle kişilerin çalışma yaşamlarıyla cinsel mutlulukları arasında bir bağ kurulabilir. Kendi içsel dinamiklerini uzlaştırmış kişilerin iş yaşamında başarılı olmalarını beklemek yanlış olmaz. Başkişi Suat, roman kurgusuna iş yaşamından yalıtılmış olarak yansıtılmıştır. Filoloji mezunu, öğrencilik yıllarında hızlı solcu geçinen bu aydın kadın evi temizler, yemek pişirir, alış verişe gider ama bunlarla mutlu olamaz. Matmazel Raşel'in kitapçı dükkanına gittiğinde her ne kadar onun kendisine yakın davranmasından hoşlanmadığını söylese de bir süre sonra içinin karıştığını itiraf edecektir. Suat, Halim'in *'cinlerin penceresi'* adını verdiği aynanın karşısında süslendikçe *'bireyselliğin(in) şifresi(ni)'*(Foucault, 2003:107) çözecek, kendisini zorunlu bir değişime sevk ettiğini fark edecektir.

Suat'ın cinsel kimliğinde yaşadığı sapma belirtisi çocukluk döneminde annesi Hayrun ile Nadejda arasında geçen ilişkiye tanık olmasıdır. Bu olaya *'saplanıp kal(acak)'*(Reich, 1995:51) olan çocuk Suat, daha sonraki cinsel yaşamını dolaylı olarak baskı altına alacaktır. Hayatını annesine benzememek üzerine kuran güzel kadın, *'olumsuz anne kompleksi'*(Jung, 2003:30) geliştirmiştir. Bu kompleksi gelitirmesinde babasıyla arasındaki ilişkinin de etkili olduğunu söyleyebiliriz. Suat'ın çocukluğunda babası Haluk Bey, yaşlıdır. Bu sebeple Suat, enerjik bir babanın oluşturacağı müşfik ama mütehakkim bir baba otoritesinden mahrum yetişmiştir. Babasıyla arasındaki ilişki baba-kız ilişkisinden daha çok

dede-torun ilişkisine benzer. Suat'ın anılarında babası, dizinde masallar dinlediği yüzünde melek aydınlığı taşıyan, bembeyaz sakallı yaşlı bir adamdır:

"Bıyıkları hala sivri Kaiser bıyığı ama artık kır düşmüş: Üstelik şimdi, yüzüne büsbütün bir melek aydınlığı veren, bembeyaz, çok zarif bir sakalı var. Ağzı özür dilemeye hazır, bağışlamaya da. En aklın almayacağı kabahatleri bir solukta bağışlayabilir(…)"(BU, s.252)

Babasını masallar anlatan yaşlı bir ihtiyar olarak hatırlayan Suat'ın '*enerjik bir babanın yokluğunu yaşama(sı) dönüklüğü kolaylaştır(cı)'* (Freud, 2004:130) bir durumdur. Suat annesiyle Nadejda arasındaki ilişkiye de saplanıp kalınca uzun bir süre Hayrun'a benzememek için makyaj yapar, ölümcül diyetlere girer. Ancak ne kadar inkar etse de ona benzediğini görecektir. Üstelik Hayrun'un geçkin erkek tavırlarıyla dış görünüşü arasındaki uyumu iş hayatında bile çevresine kabul ettirmiş olması, Haluk Bey'den kalan serveti işleterek büyük bir iş adamına dönüşmesi kurduğu dengenin onu ne kadar rahatlatmış olduğunu gösterecektir. Suat'ın asıl dikkat kesildiği de budur.

Romanın sonunda başki annesini örnek alarak onu '*dolayımlayıcı(sı*)'(Girard, 2001:32) yapacaktır. Hayrun gibi pantolon giyerek makyaj yapmayı bıracak olan Suat, *'Halim kaçınılmaz biçimde kocası'* olsa da Raşel kendisini öptüğünde yaşadığı hazzı *'yıllardır içinde manevi bir ur gibi taşadığı bir yasağı'* kaşla göz arasında içinden atıvermiş olmaya benzetecektir. Roman biterken başkişi, annesine Halim'den daha fazla güvenebileceğini fark edecektir. Suat'ın cinsel anlamda yaşadığı bu olayın toplumsal alanda da çevreye karşı dikkat geliştirme davranışıyla birbirine paralel ortaya çıktığı görülür. Romanın sonunda Suat, kocasıyla birlikte olmayı reddetmekle daha sonra yaşayacağı '*kültürel olarak bir farklılık kurma(sını)'* (Benhabib, 1999:256) sağlayacak sürecin ilk evresini gerçekleştirmiş olur.

2.4.1.8.6. Ölüm

Kimilerine göre mutlak bir yok oluş kimilerine göreyse bir uzam değişimi olan ölüm hakkında sanatçının düşüncelerini açıklamasına olanak sağlayan olaylar, flashback olarak olay örgüsünde yer bulan Binbaşı Ferit'in Kurtuluş Savaşı ve Yüzbaşı Demir'in ise Kore Savaşı anılarıdır. Bu sebeple Bıçağın Ucu'nda ölüm duygusunun savaşa bağlı olarak ortaya çıkan bir duygu biçiminde değerlendirildiğini söyleyebiliriz.

Attila İlhan savaşta ölmenin onur verici bir paye olduğunu düşünür. Çünkü kutsal vatan inancı karşısında kişinin en büyük fedakarlığı en temel hakkı olan yaşama hakkından vazgeçmesi olacaktır. Bu fedakarlık, aileler için de bir onur kaynağı olacaktır. Sanatçı bu konudaki görüşlerini Manastırlı Salih Paşa'ya söyletmiştir. Binbaşı Ferit'ten oğlu Mülazım

İhsan'ın Gazze Cephesinde şehit düştüğünü haber alan Salih Paşa, ısrarla ve gayet soğukkanlı bir tavırla oğlunun yarasının neresinde olduğunu sorar. Bütün göğsünün kurşunlarla biçildiğini öğrenince *'rahat bir soluk al(arak)' "Allahım, diye fısıldadı. Allahım sen büyüksün, Salih kulunu utandırmadın, ele güne karşı küçük düşürmedin.*"(BU, s.71) diyerek dua eder. Paşa için ölmek şehit düşmektir. Çünkü korkmaz, savaşçı Türk evladının atalarından öğrendiği budur. Salih Paşa'nın Binbaşı Ferit'e söylediği son sözler oldukça duyguludur:

"Büsbütün rahat, sözünü, '-… Kemal Paşa'yı görürseniz, diye bağladı, gözlerinden öptüğümü söyleyin, deyin ki, kör mör, Manastır'lı Salih Paşa'nın hâlâ memlekete verilecek bir canı vardır!'"(BU, s.72)

Son Osmanlı-Rus savaşının namlı komutanlarından Salih Paşa, son dönem Osmanlı subaylarından olsa da asıl meselenin vatan sevgisi, asıl görevinin de vatanı savunmak için her an göreve hazır bulunmak olduğuna inanan örnek bir Türk subayıdır. Binbaşı Ferit, arkadaşı şehit subay Dr. Hayrullah ve onun yeğeni Yüzbaşı Demir aynı geleneğin birer ferdidir. Bu subay düşüncesi gerçekte de Kurtuluş Savaşı'nı başarıya ulaştıran en temel değerdir. İşte ölümü böylesine bir şehadet yolculuğu olarak duyumsamış bir milletin subayı ölüm karşısında içlenmeyi düşünemezken ülkesinin işgaline tanıklık etmenin acısını yaşar:

'-Niyesi var mı, diye cevap verdi. İzmir Yunanistan'a veriliyormuş: Gazeteler yazıyor(…)'

Odasına girip kapısını çekince, Binbaşı Ferid, sövüp saymaya başladı: Hem ne sunturlu küfürler! (...) Gardrobun boy aynasında, gözü, sırılsıklam bir çomara ilişti, boynunda tasma, tüyleri diken diken bir çomar! Allah kahretsin, bu muydu 7. Ordu'nun ünlü 'Ayı' Binbaşısı Ferid, tüh suratına! Gürültüyle, üç kere suratına tükürdü, karnına bir tekme salladı: Ayna buz parçası bir Samanyolu, şangır şungur gülüşerek, odanın dört yanına dağıldı."(BU, s.73)

Miralay Ferit, arkadaşları gibi ölümü şehitlik makamına erişme olarak algıladığı için onun ölüm kavramı *'hiçlikten uzak, soylu bir edim(dir)*'.(Malpas-Solomon, 2006:318) Romanda özellikle Manastırlı Salih Paşa ve Binbaşı Ferit'le temsil edilen son Osmanlı-Türk subayları kuşağı on yıllık bir savaş sürecinin deneyimleriyle ölümün destansı yüzünü yansıtırlar. Bu bağlamda Yüzbaşı Demir'in, Trablusgarp

Savaşı'yla başlayıp Kurtuluş Savaşı'na kadar devam eden bu on yıllık destansı dönemin anılarıyla büyüyen bir Cumhuriyet subay neslinin temsilcisi olduğunu söyleyebiliriz.Yüzbaşı Demir'in nesli, deneyimle kuramsal bilgi arasında kalan bir ölüm düşüncesini romana getirmiştir:

"-(…) orda –diye sözünü sürdürüyor-, ölüm gerçeği ansızın kafama dank dedi. Gitmeden bilmezdim, kestiremezdim ne olduğunu, soyut bir kavramdı ölüm, sınırları belirsiz, karanlık. Her iyi asker gibi dudak büktüğüm olurdu. Karşılaşınca birden fark ettim ki, kavramaya gücüm yetmiyor. Benimkinden geçtim, kimseninki yetmez: O derece ulu, bizden yukarda, kesin!"(BU, s.296)

Alıntı metinde Yüzbaşı Demir'in okul yıllarında kahramanlık öykülerinden tanıdığı bir amaç için korkmadan gerçekleştirilen yolculuk olarak görülen ölüm düşüncesinin onunla karşılaştığında hissettikleriyle birebir örtüşmediği vurgulanır. Çünkü Demir birdenbire ölümün insanın yaşama hakkını elinden aldığını fark edecektir.

Sırtlan Payı

2.3.2.1. Romanın Kimliği

Sırtlan Payı, Aynanın İçindekiler roman dizisinin ikinci kitabıdır. Attila İlhan bu kitapta *'seferberlik kuşağı(nın)'*(Kahraman, 1978:24) temsilcisi Miralay Ferit'in bir kalp krizi sonucunda ölmesini anlatır. Seferberlik kuşağı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşuna hizmet etmiş; aksiyoner kimliğe sahip, kendi içinde sorunları olmayan topluma '*entegre'* tiplerdir. Sanatçı flash-back yaparak Miralay Ferit'in anıları aracılığıyla Milli Mücadele ve Mütareke yıllarını da roman kurgusuna eklemiştir. Böylece Attila İlhan '*iki ayrı dönemin, başka başka yönlerden karşılaştırılması gibi ilginç bir olanak da yarat(mıştır).'* (Yeni Ortam Söyleşi, 2004:127)

Attila İlhan kendisi de Sırtlan Payı'nda *'seferberlik kuşağı'* denebilecek aksiyon adamlarının tutumu ve kaderinin tartışıldığını belirtmiştir:

"Sırtlan Payı'nda 'seferberlik kuşağı' diyebileceğimiz aksiyon adamlarının tutumu ve kaderi tartışılıyor. Bilindiği gibi 1900 yıllarından başlayarak böyle bir kuşak gelişmiştir bizde, son derece gözüpek, atılgan ve yırtıcı subaylardır bunlar; eyleme hemen bulaşır, terörizmden tutun da basbayağı serüvencilik sayılabilecek işlere kadar her şeye bulaşırlar. Çarpıcı noksanları, 'vatanı kurtarmak' için belirli kafa hazırlıklarının olmayışıdır. Miralay Ferid bunlardan birisidir işte."(Eroğlu, 2004:141)

Emre Kongar ise '*Osmanlıların son dönemini dış dünyanın denetimi açısından doğru biçimde ortaya koyması(nı)*'(Kongar, 1976:85) toplumbilim açısından Sırtlan Payı'nın birinci niteliği olarak belirtmiştir.

Sırtlan Payı, ilk kez Bilgi Yayınları (Ankara) arasında 1974 yılında yayınlanmıştır. Roman 1975 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanmıştır.

Sırtlan Payı'nın son basımı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında İstanbul 2004'te yapılmıştır.

2.3.2.2. İsimden İçeriğe

Sırtlan kurt türünden, etobur, oldukça çirkin, biçimsiz bir hayvan olarak tanınır. En önemli özelliği önüne gelen her şeyi yiyebilmesidir. Bulduğu her şeyi yiyebilen bu hayvan için *'pay/payını ayırmak/payını seçmek'* gibi anlamlar kümesi bir değer taşımaz elbette. İşte Sırtlan Payı tamlamasının ironik yanı da burada açığa çıkar.

Osmanlı İmparatorluğu toprakları paylaşılmaya hazır bir av gibi görülür. Avın kıymetli kısımlarını ise İstanbul, Boğazlar ve deniz sahilleri oluşturur. Bu kısımlar işgal devletlerine düşen aslan payı; geriye kalan İç Anadolu Bölgesi de Türklere bırakılacak sırtlan payıdır. Miralay Ferit'in anılarıyla roman kurgusuna giren Mütareke ve Kurtuluş Savaşı 1960 yılında geçen olaylar için izdüşümü oluşturur. Aşağıda geçmiş ile bugün arasında siyasi bakımdan bir benzerlik kurulduğu gösterilmektedir:

	geçmiş	**bugün (an)**
Pay edilen:	Osmanlı İmparatorluğu toprağı	Türkiye Cumhuriyeti toprağı
	Osmanlı-Türk kültürü ve tarihi	Osmanlı-Türk kültürü ve tarihi
Pay eden:	Batılı Devletler	Batılı Devletler
Yöntem:	silahlı işgal	ekonomik bağımlılık yaratmak
Tepki:	Kurtuluş Savaşı	ekonomik güç, öze dönüş
Sonuç:	kalabalığa dönüşmüş bir millet	(zaman içerisinde görülecek)

Sırtlan Payı, 27 Mayıs'la Türkiye'de yaşanan siyasi ve sosyal yapılanmaya tarihi bir bakış açısıyla yorum getirmeye çalışan bir romandır. Ayrıca sırtlan payı ile (memleket toprağının sofra ve yenen şey olarak görülmesi bakımından) Kurtlar Sofrası arasında bir anlam ilişkisi kurulabileceğini belirtmekte yarar görüyoruz.

2.3.2.3. Olay Örgüsü

Sırtlan Payı yazar tarafından beş bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlemede birinci bölüm 1960 Temmuz, ikinci bölüm 1919 Mayıs/Haziran, üçüncü bölüm 1960 Temmuz, dördüncü

bölüm 1919 Ağustos/Eylül, beşinci bölüm 1960 Ağustos adlarını taşır. Birinci, üçüncü ve beşinci bölümlerde 70 yaşlarındaki emekli Miralay Ferit Bey'in bir kalp krizi geçirmesiyle başlayan olaylar aşağıdaki aşağıdaki vaka birimleri biçiminde anlatılır:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Bir gece Miralay Ferit'in *'göğsüne fil basmış gibi'* bir sancıyla sıçrayarak uyanması ve yanında yatan Ruhsar Hanım'ı uyandırarak durumu anlatması,

-Ruhsar Hanım'ın Eczacı İhsan Bey'e haber vermesi,

-İhsan Bey'in kardiyolog Dr. Sevim Merdoğlu'nu eve çağırması,

-Dr. Sevim'in eve gelip Miralay Ferit'i muayene etmesi, hastanın geçirdiği kalp krizinin önemini anlatması ve evden ayrılması,

-Ertesi gün Dr. Sevim'in hastayı kontrol etmek için gelmesi, hastanın tansiyonunu sabit tutabilmek için tedbir alması,

-Tekrar göğsünde bir sancıyla uyanan Ferit Bey'in yeğeni Suat'a haber göndermesi,

-Dr. Sevim'in Ferit Bey'i tekrar kontrol etmesi ve evden ayrılması,

İKİNCİ BÖLÜM

-Dayısının hasta olduğunu öğrenen Suat'ın Ferit Bey'in evine gelmesi,

- Ferit Bey'in Suat'la Hayrun'un aldığı Keçecizade yalısı hakkında görüşmesi, annesinin yalıyı sevgilisi Nadejda'ya vereceğini söylemesi,

-Suat'ın dayısının bakımını üstlenmek üzere Ferit Bey'in evine yerleşmesi,

-Dayısının isteği üzerine Suat'ın Avukat Sadık'la görüşmesi, annesinin aldığı yalıyı metresi Nadejda'nın üzerine yapmak istediğini avukattan bir kez daha duyması,

-Dayısının evine dönen Suat'ın burada Ahmet Ziya ile karşılaşması, Ferit Bey'i telaşlandıran siyasi gidişatın gerçekten kaygı verici olduğunu konuşmaları,

-Ruhsar'ın Ferit Bey'in tedavi ücretini ödemek üzere Suat'ı Dr. Sevim'in evine göndermesi,

-Yolda Ahmet Ziya ile karşılaşan Suat'ın onunla Türkiye'nin durumu üzerine konuşması ve Ferit Bey'in kaygılanmasına bir kez daha hak çıkarılması,

-Suat'ın annesi Hayrun'a dayısının hastalığını haber vermesi,

-Hayrun'un Miralay Ferit'i görmek üzere gelmesi, sorumluluğu üzerine alarak yeni doktorlara abisini muayene ettirmesi,

-Başka bir akşam Ferit Bey'i ziyarete gelen Hayrun'un akşam yemeğine kalmayı kabul etmesi ve Suat'ı en kısa zamanda tapu işlerini halletmek üzere ofisine gelmeye ikna etmesi,

-Suat'ın bir sabah gazeteden orduda iki yüzden fazla paşanın emekliye sevk edildiğini okuması ve bunu dayısından gizlemesi,

-Miralay Ferit'in komşu evin radyosundan tasfiye haberlerini öğrenmesi ve bunu gizlediği için yeğenine sitem etmesi,

-Devrim sonrasında ordunun ihtilafa düştüğüne kanaat getiren Ferit Bey'in kaygılanması sebebiyle sağlığının bozulması,

-Suat'ın gece yarısı durumu daha da kötüleşen Miralay'ı tedavi etmesi için Dr. Sevim'i evinden alması ve doktorun hastayı muayene etmesi,

-Miralay Ferit'in isteği üzerine Hayrun'un Suat'ı alıp Keçecizade yalısının tapusunu Suat'ın üzerine yapması,

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Miralay Ferit'in komşu evin radyosundan gelecek yıl 27 Mayıs'ta Cemal Paşa'nın seçim yapacağını öğrenince heyecanlanması,

-Ferit Bey'in haberi Eczacı İhsan Bey ve Ahmet Ziya ile tartışmak istemesi ancak arkadaşlarının buna fırsat vermemesi,

-Cemal Paşa'nın seçim kararını ülkenin bölünmesi olarak yorumlayan Ferit Bey'in bu sıkıntıya dayanamayıp üçüncü bir krizde hayatını kaybetmesi,

Romanın ikinci ve dördüncü bölümleri Ferit Bey'in Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarında gösterdiği başarıları anlatır. Bu iki bölümde gelişen olayların vaka birimlerini ise aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

-Miralay Ferit'in Yenişehirli Rıza ile Bilezikli Kalyopi'nin çalıştığı yere gitmeleri, Miralay'ın Kalyopi'yle sevişmesi,

-Bilezikli Kalyopi'nin Ferit Bey'in kaldığı Union Otel'e gelip birlikte Concordia'ya yemeğe gitmeyi teklif etmesi,

-Concordia'da Yüzbaşı Rene ile karşılaşmaları, Miralay Ferit'in yemek teklifinin gerçek sebebinin Yüzbaşı Rene'yi kıskandırmak olduğunu öğrenmesi,

-Otele dönen Ferit Bey'in Yenişehirli Rıza Muhiddin'den Milli Kongre'nin basılacağını, reislerinin derdest edileceğini öğrenmesi,

-Ferit Bey'in Haluk Bey'den Mustafa Kemal'in geri çağrılması olayının arka planını öğrenmek için Direkliyalı'ya gitmek üzere vapura binmesi, vapurda okuduğu gazeteden Milli Kongre'nin basıldığını öğrenmesi,

-Haluk Bey'le görüşmesi sonucunda sarayın İngiliz *'mandat'*sını kabul etme taraftarı olduğunu öğrenmesi,

-Direkliyalı'da akşam yemeğine kalan Miralay Ferit'in İngiliz ve Fransız subaylarından bilgi alması,

-Acem'in kahvesinde buluştuğu Dr. Hayrullah ve Bahriyeli Binbaşı Muhiddin Bey'e yemekte öğrendiklerini aktarması ve Sütlüce'deki depolarda bulunan silahları Kasımpaşa'daki Saim Tayyar Bey'in evine nakletmeye karar vermeleri,

-Bir gece malzemelerin taşınması,

-Ferit Bey'in Manastırlı Salih Paşa'nın yazlık konağına giderek hem Salih Paşa'yla durum değerlendirmesi yapması, hem de Ruhsar'la görüşmesi,

-Sivas Kongresi'nin basılacağına dair duyum alınması üzerine Fransızların Sivas'a asker gönderip göndermediğini öğrenmek için Miralay Ferit'in Gülistan Satvet'le Mizrahilerin yalısında verilen baloya katılması,

-Baloda Yüzbaşı Rene Lariviere'in Sivas'a gönderildiğini öğrenmesi,

-Otele dönen Ferit Bey'in daha sonra Salih Paşa'nın konağına giderek Ruhsar'la aşka dair konuşması,

-Gülistan Satvet'in Miralay Ferit'i Mizrahilerin yalısında İngiliz istihbaratının başında görevli kişilerden olan Pandikyan Efendi ile tanıştırması, Pandikyan Efendi'nin Kuva-yı Milliye ve özellikle Miralay Ferit hakkında Yenişehirli Rıza Muhiddin tarafından ihbar edildiklerini söylemesi.,

Olay örgüsünde artzamanlı olarak anlatılan Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yılları hem Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş evresindeki zorlukları hem de Miralay Ferit'in gerçek karakterini yansıtması bakımından önem taşır.

2.3.2.4. Zaman

Bıçağın Ucu'nda 27 Mayıs sabahı bırakılan zaman olgusu, Sırtlan Payı'nda kaldığı yerden devam ettirilir. Roman yazar tarafından bölümlere ayrılırken toplam beş bölüm ay ve yıl sözcükleriyle adlandırılmıştır. Romanın bölümlerine verilen adlar ve sayfa aralıkları aşağıdaki gibidir:

1. bölüm: Temmuz 1960	(9-62)
2. bölüm: Mayıs-Haziran 1919'	(63-162)
3. bölüm: Temmuz 1960	(163-290)
4. bölüm: Ağustos-Eylül 1919'	(291-402)
5. bölüm: Ağustos 1960	(403-501)

İkinci ve dördüncü bölümlere ayrılan sayfa sayısının çokluğu artzamanlı aktarımların roman kurgusuna kazandırdığı derinliği yansıtmaktadır.

Sırtlan Payı'nda vaka zamanı 1960 yılının bir temmuz gecesi saat üçte başlamıştır: *'Miralay Ferid, göğsüne fil basmış gibi, sıçrayarak uyan(ır)' ve 'saate bak(ar), üç.'*(SP, s.15) Yazarın yaptığı bölümlerde kullandığı zaman belirteçlerinden vaka zamanının temmuz ve ağustos ayları arasında geçen aşağı yukarı iki aylık bir süreyi kapsadığı görülür.

Vaka zamanı kesin belirtilmekle beraber olayların akışı sırasında yer yer genel zaman ifadeleri de kullanılmıştır. Kocasının hastalanmasıyla bütün yaşama düzeni alt üst olan Ruhsar, 'i*ki gündür uyku durak nedir unutmuş, koşunmuş. İçi kıyılıyor hep: anlaşılmaz bir yerinde, önemli bir damar çatlamış, gizli gizli kanıyor.'*(SP, s.48) gibidir. Dayısının hastalığını öğrenen Suat, *'bir sabah'* Miralay'ın evine gelir ve *'öğleye doğru'*(SP, s.214) Ferit Bey'le görüşür. Suat, geldikten *'üç gün sonra mı ne'*(SP, s.219) mahalleyi feth etmiştir. Abisinin hasta olduğunu öğrenen Hayrun *'bir sabah'* Emirgan'a çıka gelir ve *'ertesi sabah'*(SP, s.275) başka doktorlara abisinin sağlığını tetkik ettirir. Suat'ın sabah kahvesini, *'filiz yeşili ve soğan zarı bir bahçe aydınlığında iç(tiği)'*(SP, s.409) bir ağustos gecesinde Ferit Bey bir kalp krizi daha geçirir. Saat *'02:30(da)'*(SP, s.456) Suat, Dr. Sevim'e telefon eder, doktor hastayla ilgilenirken *'bir saat herhangi bir buçuğu çal(ar),* bu sırada *'sabah ezanı'*(SP, s.470) duyulmuştur. *'Aynı nezleli saat, kim bilir ne kadar sonra, bu defa bir saat başını çalıyor'*(SP, s.471); aynı anda Dr. Sevim hastanın odasından çıkıyor. Suat ilaçları almak için dışarı çıktığında saat *'09:00(dur)'*.(SP, s.474) Aynı günün gecesi Ferit Bey üçüncü kalp krizini geçirerek yaşama veda edecektir.

Roman kurgusuna yerleştirilen geriye dönüşler yetmişlik bir ihtiyar olarak karşımıza çıkan Miralay Ferit Bey'i '*olaylar dünyasında hiyerarşi düzeni'*(Stevick, 2005:86) içerisine yerleştirmemize olanak sağlarken *'1960 yılı ile Mütareke İstanbul'unu (da) karşılaştır(mış)'*(Eroğlu, 1975:12) oluruz. Hasta yatağında karşımıza çıkan Ferit Bey, gençliğini vatanın kurtuluşuna adamış bir nesli temsil eder. İstanbul'da kalarak Mütareke dönemindeki saray oyunlarını görmüş, Milli Mücadele için bilgi toplamış, Anadolu'ya cephane ve mühimmat sevk edilmesinde bizzat çalışmış, Çanakkale'den Filistin'e kadar pek çok cephede savaşmış Ferit Bey, gözlerinin önünde pek çok askerin şehit düştüğünü görmüş bir emekli subay olarak yatağa bağlı kalmayı kabullenemez. Çünkü ona göre zamana son nokta ancak bir savaş meydanında bir mermiyle ve hızlıca konabilir. Oysa O şimdi zamanının yavaş yavaş tükendiğini görmüş ve ölümüyle aslında sadece kendisi için her şeyin sona ereceğini kavramıştır. Ölüm düşüncesiyle yeni bir biçim kazanan zaman olgusu romanın

sonunda bütün yaşamın sorgulanmasına dönüşecektir. Aşağıdaki alıntı Ferit Bey'in ölümünün hemen öncesinde aklından geçenlerle ilgilidir:

"(…) neye yaradı bu öbür? Pelerinini savurta savurta, dünya sahnesinden dörtnala geçip giden, bir deli süvari daha mı? Yoksa, harp ateşiyle sevda ateşi arasında kalmış, memleketini ve saadetini kurtarayım derken, vicdan azabı belasına uğramış bir garip inkılapçı mı?"(SP, s.499)

Bir kişinin bu dünyadan ayrılması dünya sahnesinde hiçbir değişiklik yapmasa da giden kişi için umutları, heyecanları ve sırlarıyla dolu bir ömür geride kalmış olur.

Roman kurgusuna geriye dönüşlerle giren Ruhsar'ın gençliği de içinde bulunduğu dönemle arasındaki farkı yansıtıcı özellik gösterir. 1960'ta evinin işleriyle uğraşan, ömrünü eşine hizmet etmekle geçiren Ruhsar Hanım'ı, Manastırlı Salih Paşa'nın çok genç yaşta dul kalmış gelini olarak tanırız. Ferit Bey'in ömrü boyunca kanatları altına alarak bütün kötülüklerden koruduğu Ruhsar, şimdi eşinin hastalanmasıyla düzeni hiç bozulmayan evindeki sıra dışı hareketliliği anlamakta güçlük çeker. Ferit Bey'in ilaçlarını düzenli olarak vermek, alışverişe gitmek, geçmiş olsuna gelen konuklara ne ikram edileceğine karar vermek bile onu şaşkına çevirir. Bu iki aylık süreyi Ruhsar için zamanın çatladığı bir dönem olarak değerlendirebiliriz.

Roman kurgusuna artzamanlı anlatımlarla giren Mütareke ve Milli Mücadele yıllarının '*derin'*(Aktaş, 1991:51) anlamına 27 Mayıs 1960 ihtilali ile arasında kurulacak eşsüremli yapıya dikkat ederek ulaşabiliriz. 1919'da ekonomik çıkarları için ülkeyi işgal eden güçler İngiltere, Fransa, İtalya ve Yunanistan'dan oluşan Batılı devletlerken 1960'ta yine aynı amaçlarla hükümet değişikliğine neden olan Amerika'dır. 1919'da işgal güçleri Türkiye'yi silahlı olarak işgal ederken 1960'ta bu olay Türkiye'nin kendi askerine yaptırılmıştır. Geçmişte işgali destekleyenler saray ve çevresindekilerken şimdi ordudur. Ancak zamanın 1960 yılında bırakılması 27 Mayıs sonrasında geliştirilecek tepkilerin Milli Mücadele ile benzeşip benzeşmeyeceği bakımından eleştirilebileceğini gösterir.

2.3.2.5. Mekan

Birey açısından mekan, kişinin onu alımlamasına göre anlam kazanırken toplumsal düzeyde '*hatırlama kültüründe kültürel bellek pekiştirme tekniklerinde başrole sahiptir'*.(Assmann, 2001:63) '*Bellek mekanları'* denilen toplumsal hatırlamaya yardım eden bu mekanlar, toplumun zamanlar ötesine taşınmasında can alıcı önem taşır. Sırtlan Payı'nda mekan bireysel anlamda kahramanların psikolojisini açımlamasının yanında kültürel belleği taşıyıcı unsur olarak da işlenmiştir.

2.3.2.5.1. Çevresel Mekanlar

Miralay Ferit'in hastalığı etrafında gelişen olaylarda roman kurgusunda en geniş yeri kaplayan yer Miralay'ın Emirgan'daki evidir. Diğer mekanlar ise Seyit Sabri'nin yurt dışında bulunması sebebiyle şirketin başına geçen Hayrun'un Akın Ltd. Şti'nde kullandığı ofis, Ferit Bey'i tedavi etmek için çağrılan Dr. Sevim Merdoğlu'nun Taksim'deki görkemli muayenehanesi ve Dr. Sevim'in dairesi, Dr. Sevim'in hastasını kontrol amacıyla gittiği Bekirzadelerin yalısı, Suat'ın oturduğu Kuledibi'ndeki apartman dairesi, Hayrun'un tapusunu Suat'ın üzerine yaptığı Keçecizade yalısı ve Bayraktarpaşazade ailesinin Direkliyalı'sı, Çınaraltı kahvesidir.

Artzamanlı anlatımla roman kurgusuna giren ve çok geniş yer kapladığı için ayrıca belirtmeyi istediğimiz çevresel mekanlar Benli Panayot'un sahneye çıktığı Barba Andon'un Kalyoncukulluk'taki meyhanesi, Bilezikli Kalyopi'nin çalıştığı yer, Kanuni Esasi Kıraathanesi (eski adıyla Ferahnak Kahvesi), Acem'in Kahvesi, Hacı Şevket'in Kahvesi, Miralay Ferit'in Mütareke döneminde kaldığı Union Otel, Kalyopi ile Ferit Bey'in yemeğe gittiği Concordia, işgalci subaylar ile işbirlikçilerin gittiği Petrograd Pastanesi, gece klubü Parisiana, Berber Yuvakim'in dükkanı, Direkliyalı, Manastırlı Salih Paşa'nın konağı, Mizrahilerin yalısı ve genel olarak tanımlanmış İstanbul kenti.

2.3.2.5.2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/ Labirent Mekan

1919 yılıyla beraber roman kurgusuna Mütareke dönemi insanlarının *'hareket etme biçimi(ni)'*(Robins, 1999:209) yansıtan İstanbul imajı yayılır. İşgal altında kalan İstanbul'un Osmanlı-Türk kültürünün yüzlerce yılda oluşturduğu 'y*ürüme, yemek tarzı vs. gibi en basit ve belirsiz hareketler(imiz)de bile yansıma bulan, dünyada olma tarzı(yla)'*(Shayegan, 2002:86) yeniden biçimlendirdiği tinsel dokusunda çatlamalar meydana gelmiştir. Bütün köşelerinde yabancıların gözü dolaşan bu tarihi kentte artık '*havagazı mavisi caddeler, ezilmiş hıyar ve sidik kok*(ar)'(SP, s.99); '*bir meyhane kapısı açılınca, dışarıya vuran laternanın görünmez ahtapot kolları, kaldırımda esner, işgal devriyelerini çepçevre kuşatıp, içeriye al(ır)'*(SP, s.321); İstanbul semalarında '*boğum boğum üreyen birtakım küstah bulutlar, ürkek sonbahar yıldızlarını boğup boğup at(ar)' ve 'çivili postallarıyla pat pat çiğneyerek, (sokaklarından) işgal devriyeleri geç(en) Dersaadet, düşkün fakat soylu bir kahpe gibi ilk işgal kışına hazırlanır.'*(SP, s.382)

İstanbul'da işgalci güçlerle onları destekleyen mandat yönetimi taraftarlarının aynı yerlerde eğlenip zaman geçirdikleri dikkati çeker. Bu bakımdan Miralay Ferit'in kaldığı Union Otel, işletmecileri ve İngiliz, Fransız subayları ile Beyaz Ruslardan oluşan müşterileriyle konforlu görünüşüne rağmen içtenlik düşlerinin sıcaklığından yoksun bir yerdir. Yine *'renkli ışıkları, Türkçe, Rumca, Fransızca afişleriyle, altın dişli bir fahişe gibi parıltılı kahkaharalar at(an)'*(SP, s.321) Parisiana, *'boru sesli arşidüklerin, artık geçmez olmuş binlik Romanof Rublelerini saya saya eskidikleri, creme caramel ve erimiş çikolata kokan çok camlı, az garsonlu bir Tepebaşı pastanesi'* olan Petrograd. *'İtibarlı masalarda, zıvanalı Rus cıgaraları içen, iri kalçalı, beyaz sarışın birtakım yoğun kadınlar. Dağıstanlı beyzade, işgal zabiti ya da Düyun-u Umumiye memuru kılıklı birtakım gevşek erkekleri çevrelerine toplamış, hüzünlü gözlerinde görünmez gözyaşlarıyla, inanılmaz ihtilal serüvenlerini anlat(an)'*(SP, 307-308) müşterileriyle yoz ilişkilerin mekanına dönüşen bu yerler kapalı/dar/labirent mekan özelliği gösterir.

Attila İlhan pek çok benzerinden biri olan Pedrograd gibi gösterişli pastanelerin Türk'ün geleneksel yaşantısına çok uzak olduğunu, ancak '*tatlısu Frenkler'i*nin buralarda sanat ve siyaset sorunlarını çözümlemeye çalıştıklarını belirtir. Ayrıca İlhan, zıt taraflardan olsalar bile aydınların bu ecnebi mekanlarda toplandığını, buna karşılık gerçek İstanbul halkının mahalle kahveleri ve muhallebicide buluşarak sorunları konuştuklarını ekler.(Cumhuriyet Söyleşi, 2004:148)

Suat'ın yıllarca oturduğu, belki de kendini gömdüğü '*nem ve küf kok(an)*', *'daracık, bu köhne, bu kötümserliği insanın derisine zehirli gaz gibi işleyen karanlık'*(SP, s.427) apartman dairesi '*dikey yapıların sadece barınak sağlayan, yapısı itibariyle nötr ve dolayısıyla insanlık 'dışı' biçimler(iyle)'*.(Sennett, 1999:79) uyumlu biçimde kurgulanmıştır. Suat'ın yıllarca oturduğu bu daire dışında genel olarak her geçen gün yalıların ve eski binaların yıkılıp yerine apartman yapılmasından duyulan bir endişe de görülür. Aşağıdaki alıntı çay bahçesi ya da gazino yapılmak için yıkılacak bir yalının Miralay Ferit'in üzerinde uyandırdığı etkiyle ilgilidir:

"Papazyan'ın ağzına bakılırsa, Boyacıköy'deki eski yalılardan birisi daha el değiştirmiş, şu pembe yalı hani, pancurları yeşile boyalı olan? Yeni sahibi yıktırıp yerine apartman yaptıracakmış, üstü kat kat satılacak, altı ya çay bahçesi olacak, ya da gazino!

Miralay onu gülümseyerek dinlemişti. Sözünü bitirince, daldı;

-Her neslin İstanbul'u ayrı, dedi, bizimkisi çoktan kayboldu, şimdi kaybolmakta olan, sanırım sizinkisidir. İşin hakçası aranırsa, insanlar zamanlarının şehirleriyle birlikte kaybolmalı: yoksa, her tahavvül başka bir hicran oluyor."(SP, s.229-230)

Yalı ve konaklar, İstanbul'un asırlarca Osmanlı kenti olduğunu gösteren kimlik belgesi niteliğindedir. Bunların yıkılması kentin yerel bütünlüğünün parçalanması anlamına gelir. Çünkü bunun gibi milli kimliği yansıtıcı *'hatıra yerleri(nin)'*(Robins, 1999:218) yok olması, bir bilinç yitimine işaret eder. Toplum geçmişiyle arasındaki bağı kopardıkça kapitalist gücün her şeyi tüketmeye sevk eden itişi karşısında çaresiz kalacaktır.

Ferit Bey'in hastalığıyla beraber bambaşka bir hareketlilik kazanan Ferit Bey'in Emirgan'daki evi, her zamanki alışkanlıklarından sıyrılarak bambaşka bir kimliğe bürünür. Eve gelen sert mizaçlı doktor, ilaçlardan yayılan koku ve geçmiş olsun ziyaretine gelen gürültülü kalabalık… *'(…) eski ev miydi, ev? Çivisi çıkmıştı..'*(SP,

s.51)Bu durumu en yalın biçimde Ruhsar'ın dünyasında görürüz. Günlük hayatın içinden çekilen Miralay'ın sabahları banyoda aksıra aksıra yüzünü yıkayışı yok, tüfek gibi sümkürüşü yok, akşamları bastonu havada şapkası elinde gelişini bekleyememek yüreğini parçalıyor.(SP, s.51) Çünkü Ruhsar yıllarca Ferit Bey'in güçlü kanatları altında bütün kötülük ve sıkıntılardan korunarak bir hayat sürdürmüştür. Adeta tek başına yaşama yeteneğini yitirmiştir. Bu nedenle çivisi çıkmış evini tanımakta güçlük çeker.

Açık/Geniş Mekanlar

Geniş mekanlar, Sırtlan Payı'nda kültürel bellek mekanlarının izdüşümüdür. *'Kendilik bilinci kurmanın en temel çıkış noktası(nı)'*(Korkmaz, 2004:31) oluşturan bellek mekanları bireysel anlamda kişinin dünya ile arasındaki ilişkiyi tanımlamaya yardım ederken toplumsal anlamda milli değerlerin geleceğe aktarılmasına hizmet eder. İşgal altındaki İstanbul'un tarihi dokusu içerisinde yer alan yalı (Direkliyalı, Keçecizadelerin yalısı, Mizrahilerin bir Osmanlı paşasından satın aldıkları yalı) ve konaklar (Manastırlı Salih Paşa konağı) kenti sıradan bir beton yığınından farklı bir şey yapan, ona tinsel bir zenginlik kazandıran yapılardandır. Köprü, cami, çeşme gibi yalı ve konaklar İstanbul'u *'Dersaadet'* yapan kültür öğesidir. Çünkü onlar eşiğinin içerisinde mobilyaları, yemek yeme geleneği, halıları ve mutfaklarında pişen yemekleriyle ayrı bir dünyadır. Manastırlı Salih Paşa'nın konağında yemek, Osmanlı-Türk geleneğine uygun olarak yer sofrasında yenir. Günlük yaşama dair bu en sıradan olabilecek davranışın deneyimsel belleği güçlendirecek biçimde yapılması gençlerin milli kültür unsurlarıyla donatılarak zamanlar ötesine taşınmasını sağlar.

Önemli bir kültürel bellek mekanı olan Direkliyalı'nın saltanatlı döşenişi, alışılagelmiş törenler romanın pek çok yerinde oldukça ayrıntılı anlatılmıştır. Aşağıdaki alıntı metinde Direkliyalı'nın ihtişamlı iç döşemesi dikkati çeker:

"Başından aşağıya ışık çağlayanları boşaltan, kristal Bohemya avizelerinin parıltılı çılgınlığı, Ceneviz kadifesi perdelerin eflatun ağırlığıyla dengeleniyor; sedef kakmalı koltuklar, minyatür işlemeli antika saatler, handiyse yarım duvarı yemiş Carrara mermerinden dev şömineler… Hele o halılar? Her salonu, her odayı, sofraları, koridorları, hatta merdivenleri usul usul kaplamış, gizli bahçeler, anlatılmaz doğu cennetleriyle yüklü İsfahan, Hereke ve Sıvas halıları? Selamlıkta öyle ince oymalı ceviz kapılar, öyle başka hiçbir yerde eşi görülemez renkli camdan iç pencereler var ki,

adamı, büyülenmiş gibi dalıp gittiği tavanlardaki yaldız çerçeveli Ayvazovskiy resimlerinden koparır, garip bir şekilde renk ve ışık sarhoşu eder."(SP, s.124)

Avize, perde, şömine, halı gibi bütün ayrıntısında en iyiye sahip olan Direkliyalı, taşıdığı eşik kavramı ile adeta içle dışı, bura ile orayı, '*kutsalla kutsal olmayanı birbirinden ayırır'*.(Sennett, 1999:37) Çağdaş toplumlarda ev imgesinin taşıdığı *'eşik'* kavramının da yalı ve konakların mahrem dünyasındaki koruyucu yapı ile aynı kaynaktan geldiği düşüncesindeyiz. Mikhail Bakhtin, *'eşik'* kavramının yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılı olduğu düşüncesindedir.(Bakhtin, 2001:322) Yalı ve konaklarda yer alan eşiğin ayırdığı '*burada'* kalan dünyanın içerisinde millet olarak bize ait olanlar; eşiğin dışında *'orada'* kalan dünyanın içerisinde ise mahremiyeti ilga edilmiş, milli ve kültürel köklerinden koparılarak sıradan birer nesneye dönüşmüş insanlara ait olanlar yer alır. İşte bu bağlamda bir şeyler fısıldayan pirinç semaver, saat başı ve buçuklarda *'Katibim'* türküsünü söyleyen saat bize ait olan içeride kalmış kutsal dünyanın simgeleri olarak yorumlanabilir. Saat ve semaver bir yandan zamanın geçtiğini belirtirken diğer yandan da topluma '*Kültürünü, özünü unutma!'* diye her saat başı fısıldamaktadır. Yine zarflı kahve fincanları, Ramazan ayında hiç değişmeyen eğlenceler ve yere serilen iftar sofraları ile Karagöz oyunu bu dünyayı tamamlayan diğer kültür öğeleridir.

Yalı ve konaklar eşiğinin içinde koruduğu gelenekleri ile beraber bir sonraki nesle miras bırakılır. Sonra gelenin devraldığı şey, ihtişamlı bir bina olmaktan çok bir neslin ruhu oluverir. Bu mirasla beraber tarihin, sorunların ve sorumlulukların da devri gerçekleşir diyebiliriz. Bu bağlamda yukarıda Direkliyalı'nın ihtişamı anlatılırken devamında Bayraktar Halil Paşa ile oğlu Haluk Bey arasındaki farklılığın tekrar tekrar belirtilmesi dikkat çekicidir:

"Haluk Bey'in kapanıp çalışmayı sevdiği bu oda, zamanında Bayraktar Paşa'nın odasıymış, sedef kakmalı ceviz yazı masasının ardına gelen duvarda Ferik üniforması, Sultan

Mahmut bıyıkları ve ateş saçan gözleriyle yağlı boya portresi hala asılı, onun gösterişli ve sert havası Haluk Bey'in uysal, her fırsatta özür dilemeye hazır varlığını büsbütün saydamlaştırarak; kişiliğini, ekleyip kütüphaneyi zenginleştirdiği kitaplarına, duvarın birini kaplayan renkli Memalik-i Şahane haritasına indiriyor, o

var, haritası ve kitapları var, ötesi bütünüyle Bayraktar Paşa saltanatı; saat başlarında ve buçuklarda 'Katibim' türküsünü mırıldanan minyatürlü çalarsaat, kahverengi yeşil büyük çini soba, ipekli kadife Fransız koltukları, hatta avını uçarken yakalamış halde dondurulup içine saman doldurulmuş o irkiltici kartal!"(SP, s.124-125)

Attila İlhan'ın Direkliyalı'nın ihtişamı ile son sahibi Haluk Bey'in '*her fırsatta özür dilemeye hazır varlığı'* arasında kurduğu ilişki, adeta Osmanlı'nın dünyaya hükmeden pervasız saray erkanı ile Batı'nın her verdiğini mutlak bir tevekkülle kabul etmeye hazır son saray nesli arasındaki karşıtlığı anlatmaktadır. Son Osmanlı saray erkanının devraldığı yüzyılların tecrübesiyle zenginleştirilmiş ruhun sorunların ve sorumlulukların altında mütevekkil bir biçime dönüştüğü söylenebilir.

Direkliyalı ile Keçecizadelerin yalısı bir zaman köprüsü kurarak tıpkı bir mekiğin tezgahta kumaş dokuması gibi kültürü zamanlar arası dokumuştur. Miralay Ferit Bey'in Emirgan sırtlarında bir bahçe içerisine oturtulmuş evi Osmanlı-Türk konak ve yalılarının işlevini devralmış bir mekandır. Bu mekanların insan ruhu üzerinde yarattığı genişleme duygusuna Suat'ın hisleriyle şöyle örnek verebiliriz:

"Yoksa Suat'ı fetheden Emirgan mıydı? Geceleyin toz mavi bir ay ışığı penceresinden eğilince yapraklı bir karanlıkta Hafız Hanım'ın Kur'an okuduğunu işitmesi; sabah, hiç kullanılmamış olduğu besbelli bir güneş yepyeni bir mavi içinde çeşitlemeler denerken, bahçede deli al, civciv sarısı, soğan kızılı çiçekler bulup, onları hüzünlü bir şefkatle okşaması mı? (...) kocaman ve Osmanlı çınarlar?Sahil kahvelerindeki kibirli nargilelerin bol dumanlı felsefesi? Hatta gümüş çakıntılı semaverden yaldızlı çay bardağına karanlık bir çayın dünyayı altüst edecek önemde bir sır gibi usulca fısıldanışı?"(SP, s.219)

Emirgan'daki bu ev, adeta bir aynanın arkasına geçmek gibi düşsel bir imgeleme sahiptir. Komşu evlerden gelen Kuran sesi, kollu tulumbasıyla sulanan renk renk çiçekleri, duvarları kaplamış sarmaşıkları ve mutfağında pişen geleneksel Osmanlı yemek ve tatlıları, ne zaman pişirildiği anlaşılmayan köpüklü sıcak kahveleriyle yozlaşan İstanbul'un yok olmaya direnen soylu yüzüdür. Suat'ın böyle bir misyona sahip bu ev hakkındaki düşünceleri Türk

aydınını içine düştüğü kimlik bunalımından kurtaracak yolu da imler. Aydın sınıfın kurtuluşu ancak özüne dönüşüyle mümkün olacaktır.

2.3.2.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Bıçağın Ucu ve Yaraya Tuz Basmak romanlarında çalı çırpı bıyığı, apartman girişinden duyulan gür sesi ve yüreğinde hiç dinmeyen vatan sevgisi ile tanıdığımız Miralay Ferit Bey, Sırtlan Payı'nda *'seferberlik kuşağı'* olarak adlandırılan Osmanlı'nın yıkılışı ile Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşuna tanıklık etmiş bir neslin temsilcisi olarak başkişi konumunda yer alır.

Miralay Ferit roman kurgusuna iki farklı boyutta yansıtılmıştır. Önce onu yetmiş yaşlarında kalp krizi geçirdiği için yatağa düşmüş, 27 Mayıs'ın ardından yaşanan siyasi kargaşadan dolayı kaygılanan emekli bir asker olarak görürüz. İhtiyarlığı kabullenemeyen Ferit Bey, hastalığı ondan *'üç misli daha büyük bir rezillik'* olarak görür. Onun için yatağa bağlı kalmak '*yatakta unutulmuş bir ceset say(ılmaya) yeter.'*(SP, s.266) Ruhsar işlerin başında duracak, Mürüvvet Bacı mutfağa girişecek, Suat alışverişe… O ise odasında yapayalnız kalacaktır. Yıllarca *'kıymet-i harbiyesi'* olan bir ölümü hayal eden emekli asker Ferit Bey, şimdi bir dost sofrasında *'hayvanlar gibi tıkınarak, işte böyle ecel terleri dök(eceğini)'*(SP, s.23) hiç hesaplamamıştır. Gazze, Suriye ve Çanakkale cephelerinde savaşmış; *'her türlü vartayı kazasız belasız atlat(mış)'*; Mustafa Kemal'in emir subaylığını yapmış bir asker olarak üniformasını çıkarınca kendini *'derisi yüzülmüş'*(SP, s.71) gibi hisseden emekli asker, hastalığıyla birlikte gelen ölüm gerçeğini daha önce hiç düşünmediği bir yanıyla kavrar: Ölüm her zaman savaş meydanlarındaki gibi kurşun hızında apansız gelmezmiş, bazen insana hayatı kaybetmenin büyüklüğünü, *'onun ne kesin ve somut bir sonrasızlık olduğunu'* hissettirerek gelirmiş. Yetmişlik emekli miralay cephede şehit düşen arkadaşlarının aslında en kıymetli şeyini, hayatını kaybettiğini ancak ömrünün son zamanlarında anlamıştır. *'Olanca dehşeti, tüyler ürpertici yalınlığıyla anlıyor hem.'*(SP, s.419)

Hastalıkla birlikte gelen yokluk düşüncesi Ferit Bey'i çok daha duygusallaştırmıştır. Sevdiklerini bir daha göremeyecek olmanın kayıtsız şartsız bağışlayıcılığıyla Ferit Bey cinsiyetini değiştirdiği için yıllarca konuşmadığı kız kardeşi Hayrun'u bile göz yaşı ile kabul etmiştir. Her ne kadar gözünde kendini cepheye uğurlarken ardında bıraktığı küçük kız

kardeşini ya da bal rengi saçlarıyla Haluk Bey'in gönlünü feth eden Hayrunisa'yı düşünse de onun çevresi tarafından kabul görmüş saygın bir iş adamı oluşunu reddedemez artık.

Tüm duygusallığına rağmen siyasetten kopmayarak 27 Mayıs'ı Mustafa Kemal'in tam bağımsız Kurtuluş Savaşı devrimiyle eşdeğerde gören Ferit Bey, iki yüz paşanın emekliye sevk edildiğini öğrenince ordunun kendi içinde ihtilafa düştüğünü sezinleyerek büyük hayal kırıklığına uğrar. Çünkü bu, onların savaş meydanlarında bıraktıkları gençliklerinin heba olması anlamına gelir.Bu nedenle yorgun kalbi ikinci bir krizle üzüntüsünün büyüklüğünü duyurur. Cemal Paşa'nın seçime gideceğiyle ilgili haberi duyması ise Ferit Bey'in ölümüne neden olacak üçüncü krizi yaratmıştır. Bu hayal kırıklığıyla geride bıraktığı yetmiş yılın ne işe yaradığını sormadan edemez kendine. Aşağıdaki alıntı metin Ferit Bey'in ölümünden hemen önce aklından geçenlerle ilgilidir:

"(…) cahillik devrimizin eşekliklerini saymazsak, neye yaradı bu öbür? Pelerinini savurta savurta, dünya sahnesinden dörtnala geçip giden, bir deli süvari daha mı? Yoksa, harp ateşiyle sevda ateşi arasında kalmış, memleketini ve saadetini kurtarayım derken, vicdan azabı belasına uğramış bir garip inkılapçı mı? Hesap kitap, sevabımıza besbelli, sırtlan payını kabul etmeyişimiz yazılacaktır. Lakin edemezdik, edersek ecdadın yüzüne bakamazdık. Ola ki uğradığı kaybı unutturmak gayretiyle Maviş Hanım'a yaşattığımız asude ömür de defterin sevap hanesine geçer."(SP, s.499)

Yetmiş yıllık ömür gençlik yıllarında yapılan gönül kaçamakları bir tarafa bırakılırsa savaşmakla geçmiştir. Aşağı yukarı on yıl boyunca cephede kan ve barut kokusu üzerine sinmiş, üniformasını derisi gibi sırtında taşımış bir neslin dramıdır Miralay Ferit'in hayatı.

Aksiyonu bol, teorisi az bir nesle ait olan Miralay'ın bu yanı abartıya kaçan fiziksel özellikleriyle daha belirginleştirilmiştir. Çalı çırpı bıyıkları, ortalığa bir top mermisi gibi düşen sesi ve *'Doyunca kuş kadar yemem!..'* cümlesiyle tekrarlanan iştahı daima eylemi vurgulayacı özellikler olması sebbeyle dikkati çeker. Attila İlhan'ın emekli bir miralayı bu kadar cana yakın çizmesini bu nesle duyduğu sempatiye bağlıyoruz.

Yetmişlik Miralay'ın karakterini oluşturan unsurlar 1919 yılına dair geriye dönüşlerle anlatılmıştır. Bugünkü emekli miralayın ihtiyarlığı ve hastalığı niçin kendine yakıştıramadığını orada buluruz. Korkusuz ve atılgan bir Miralay Ferit'tir karşımıza çıkan. Boğaz'daki Müttefik zırhlıları görünce Çanakkale'den can pahasına geçirmedikleri gemilerin şimdi *'payitahtın göbeğine'* demirlemiş, *'taretlerini saraylara çevirmiş olduklarını görünce, cinleri tepesine toplanı(r)'*.(SP, s.121) Saray ve çevresinin *'mandat'* tartışmalarına düştüğüne tanık olurken Anadolu'ya cephane ve silah sevk edenler arasındadır. Ayrıca Fransız

karargâhında olup bitenleri öğrenmek için Gülistan Satvet'le yakınlık kurması, enişte sinden sarayda olup bitenleri haber alması gibi davranışların sebebi ondaki bitmez vatan sevgisidir.

Şu ana kadar korkusuz bir asker olduğunu gördüğümüz Miralay Ferit'in geriye dönüşlerle başka bir karakter özelliğini de öğreniriz. O da kadınlarla olan yakın ilişkileridir. Bilezikli Kalyopi ve Şam genelevinde tanıdığı Dürzi Dilber'le yaşadığı gönül maceraları onun ölümlü bir insan olarak yöneleceği en doğal yanını yansıtır. Yine Mülazım İhsan'ın cepheden yazdığı aşk mektuplarından daha kendisine aşık olduğu, onun ölümünden sonra da evlendiği Ruhsar'ı hayatı boyunca *'şehadet parmağının sırtıyla'* sevmiş, onu bütün kötülüklerden korumaya çalışmıştır.

Geriye dönüşlerle *'sorumsuz gençliğini Arıburnu Cephesinde kaybet(miş), bir daha hiç bulama(mış)'*(SP, s.338), memleket sevgisini '*adının anısal bir uzantısı gibi benimsemiş* (İlbulak soyadını Kurtulaş Savaşı'nda çatıştığı bir dağdan almıştır.) (Kansu, 1975:4) Miralay Ferit'i tanıdığımızda roman biterken hasta yatağında bir emekli asker olarak yatan yetmişlik ihtiyarın ülkenin içine düştüğü duruma neden bu kadar kaygılandığını anlamış oluruz.

Norm Karakterler

Romanda norm karakter olarak adlandırdığımız kişiler arasında Miralay'ın eşi Ruhsar**,** yeğeni Suat**,** son Osmanlı-Rus savaşının namlı komutanlarından Manastırlı Salih Paşa yer alır.

Ruhsar 1960 yılında altmış yaşlarında yaşlı bir kadın; Ferit Bey'in anılarıyla olay örgüsüne yansıyan kırk yıl öncesinde ise genç bir duldur. Ceyhun Atıf Kansu onu '*hem bir gerçek, tarihin ve yaşamın yoğurduğu bir İstanbul hanımı, hem dille diriltilmiş (…) bir şiir varlığıdır, bir evin, bir yaşantının uçucu özü'* (Kansu, 1975:5) olarak tanımlamıştır.

Ferit Bey'in cephedeyken Mülazım İhsan'ın ona yazdığı mektuplardan tanıdığı ve sadece bir fotoğrafını gördüğü Ruhsar, ölümlü bir kadından daha çok göksel bir varlıktır. '*Yansıtılmış bir görüntü, imgelemden kaçmış bir yorgun imge gibi, uçucu ve soyut'*tur. Bütün roman boyunca Miralay'ın '*birer kuş yavrusu tutarmış gibi dikkat ve özenle ellerini avuçlarının arasına al(dığı)', 'şehadet parmağının sırtıyla sev(erken)'* incitmekten korktuğu, '*pamuk içinde bir mücevher*, *kutsal bir muska gibi'* saklı tuttuğu Ruhsar, romanda altmış yaşlarında bir kadınken dahi '*billur bir fıskıye ışıltısın'ı* andıran sesi, '*dokunsan kırılacak inceliği'* ve *'mavi bir bulut sessizliği içinde'* daima aynı niteliklerle anılmıştır. Bu özellikleriyle Ruhsar, zaman içerisinde hiç değişmeyen, bir kadından daha çok zamanın dışında soyut bir varlığı çağrıştıran bir *'değer'* izlenimi uyandırmaktadır. Roman boyunca tekrarlanan özellikleri Ruhsar'ın Miralay Ferit için –tıpkı Antik Grek kültürünün sevgi

tanrıçası, göksel sevginin simgesi olan- Diotima olduğunu düşünüyoruz. Ruhsar, hayatı boyunca Miralay Ferit'e sevginin yarattığı huzur ve güzellik ortamında geçen bir yaşam getirmiştir. Miralay Ferit'in Diotima'sı *'kutsal bir güzelik'* taşır.

Kutsallığını temel alarak işgal edilen ve yozlaşan düzen içerisinde Ruhsar'ın Türk milletinin varlığını devam ettirecek vatan toprağı gibi dişil öğelerin simgesi konumuna da yükseldiğini söyleyebiliriz. Ruhsar, vatan toprağının milleti birleştirici, yaratıcı nüvesini içinde taşıyan kutsal bir değerdir ki Ferit Bey'in de ölümüyle korumasız kalmıştır. Bu olayı simgesel biçimiyle yorumlarsak Kurtuluş Savaşı'nda silahla savunulan vatan toprağı şimdi yine aynı düşman karşısında siyasi olarak savunulmayı beklemektedir. Attila İlhan bu durumu rüyaların sembolik dilini kullanarak şöyle anlatmıştır:

" '(…) Paşa babası'nın Bağlarbaşı'ndaki taflanlı konağı. Ama nasıl, görülecek halde: oldum olası bakımsız bahçeyi yaban otları bürümüş; ağaçlar, sarmaşıklar gelişigüzel büyüyüp vahşi bir orman heybeti kazanmışlar. O koskoca konak, haremi ve selamlığıyla, içlerinde kayboluyor. Bir de köhnemiş ki! Her yanı toz toprak, örümcek ağı, hamamböceği!.. Ruhsar, topuklarının altında gıcırdayan bir merdiveni çıkıp, selamlıkta şaşkın şaşkın dolaşıyor. Sözde birisini arıyormuş, birisini değil canım, oğlunu. Evet evet oğlunu! Meğerse bir oğlu olmuş, çoktan büyümüş, oradaymış. Fakat nerede?

Manastırlı Salih Paşa, kör gözlerini birer namlu gibi boşluğa dikmiş, ona ısrarlı bir el işaretiyle büyük ceviz kapıyı gösteriyor. Bitkin bir hali var, gecelik entarisi yırtık pırtık, bazı yerleri yamalı. Semaveri devrilmiş, küflü. Ruhsar, korka korka odanın kapısını bir açıyor ki, olmamış, hiç olmayacak oğlu, incecik kumları bir fanusundan öbürüne iplik gibi akıp giden bir saati elinde, ona bakıyor(…)"(SP, s.414-415)

'Rüya gören kişinin hedef ve düşüncelerine ışık tutan, sembolik dilin kullanıldığı'(Fromm,1997:133) bu rüyada bakımsızlıktan otlar bürümüş bahçe, köhnemiş konak, devrilmiş ve küflemiş semaver Osmanlı-Türk kültür hayatına ait varlıkları simgelemektedir. Bu rüyanın genel olarak *'seferberlik kuşağı'* denilen Milli Mücadele neslinin Albay Ferit'in ölümüyle sona ermesi gibi nesiller arası bir kültür naklinin aksamasından duyulan endişeyi dile getirdiği söylenebilir. Ayrıca Ruhsar'ın açtığı büyük ceviz *kapı* da kadın cinselliğini simgeleyen *'evrensel sembol'* olarak yorumlanabilir.(Fromm, 1997:110) Milli kültürle büyütülen genç nesiller milleti geleceğe taşıyacaktır. Bu bağlamda Ruhsar'ın Miralay Ferit'i duygusal ve ülküsel bakımdan tamamladığını söyleyebiliriz.

Ruhsar'ın kişiliğinde öne sürülen değerlerin diğer bir savunucusu da Manastırlı Salih Paşa'dır. Gönülden Esemenli'nin yorumuyla O, *'Osmanlı burjuvazisinin kültürel boyutunu bürokrat aileler seviyesinde temsil et(mektedir)'*.(Esemenli, 2002:61) Manastırlı Salih Paşa

konağında sürdürdüğü sofra alışkanlığı, misafirperverliği ile Osmanlı-Türk kültürünün önemli bir sentezidir. II. Abdülhamit ile İttihatçıları karşılaştırmasında, Enver Paşa'nın Sarıkamış'ta, Cemal Paşa'nın Kanal'da Almanlara yardım etmek için savaştığına dair tespitlerinde *'kör gözleri'* yle uyuşmayacak kadar gerçekçidir. '*İngiliz Muhipleri Cemiyeti'nin namlı üyelerini teker teker saydırı(r)', Aydın'da Yunan Yüksek Komiseri Stergiadis'e yapılan suikast (için) Osmanlı Valisi İzzet Bey(in), derhal kendisini ziyaret ederek arz-ı teessüratta bulun(masını)' ' zilletin'* (SP, s.353) kabul edilemez derecesi olarak görür.

Paşa, Osmanlı'nın bürokrat ailelerini temsil etse de İngiliz Muhipleri Cemiyeti taraftarlarına düşman olması, bir Osmanlı valisinin Yunan Yüksek Komiseri'ni ziyaret etmesine ateş püskürmesi ve Mustafa Kemal Paşa'ya vatana verilecek hâlâ bir canı olduğunu söyleyerek selam göndermesi sebebiyle ona norm karakterler arasında yer verdik. Çünkü bu başarılı komutan ve vatanperver özellikleriyle Manastırlı Salih Paşa, başkişinin asker kimliğini kurmasında bir örnek oluşturur.

Bıçağın Ucu romanının başkişisi Suat, bu romanda yardımsever bir yeğen, annesine karşı sivri yanlarını yontmuş (onu cinsel tercihiyle değil, kişilik özellikleriyle değerlendirmeyi öğrenmiş) bir evlat olarak karşımıza çıkar. Çocukluğundan itibaren gerçek anlamda bir yuvanın kızı olma özlemi çeken Suat, bu olmayınca aile yaşantısını küçümsemekle kırgınlığını bastırmaya çalışmıştır. Ancak Sırtlan Payı'nda dayısının bütün ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan, ilaçlarını alan, alış veriş yapan bir kadın olarak bu evde gerçek bir yuvanın kızı olma huzurunu da yaşamıştır. Suat, Ferit Bey'in belki hiçbir zaman dile getirmediği çocuk sevgisini tatmin edebildiği kişi olarak onun babalık yönünü tamamlamıştır.

Kart Karakterler

Geriye dönüş tekniğiyle roman kurgusuna giren İngilizlerle işbirliği yapan Rıza Muhittin**,** *'mandat'* yanlısı yazılar yazan Paris Sefir-i Kebiri'nin kızı Gülistan Satvet**,** saray adamı Bayraktar Paşazade Haluk Bey**;** 1960 yılı içerisinde Batılı devletlerin ekonomik yaptırımlarını destekleyen hükümetle işbirliği içerisindeki iş adamlarını temsil eden Hayrunisa Bayraktar ve yine benzer düşünceye sahip Dr. Sevim Merdoğlu romandaki kart karakterleri oluşturur.

Rıza Muhittin, '*Dahiliye Vekalet'i celilesi, Birinci Mektebi Kaleminde Mübeyyiz'*dir. Önemli bir kalemde çalıştığından dolayı Kuva-yı Milliye için bir istihbarat kaynağı olabileceği düşünülerek teşkilata kazandırılmaya çalışılmıştır. İşret alemine düşkünlüğü ve fiziksel tasvirleri onun gerçek karakteri hakkında ip uçları vermiştir:

"Rıza Muhiddin, kırpık bağdem bıyığı, iki ucunda iğnebaşı tükürükler birikmiş yapışkan ağzıyla, Doktor Hayrullah'ı destekledi. Fesi mi kafasına bol, kulakları mı fazla uzun nedir, ilk bakışta alnı hiç yokmuş gibi bu adamın. Kaşlarıysa, düşük dış uçları, sık sık havaya yükselen iç uçlarıyla suratına giderilmez bir acı izlenimi çiziyorlar. Çok konuşmaz, konuşunca söyleşiyle hiç ilgisi olmayan birtakım 'tarih malumatı' dönüp saçar, ilginç bir memur."(SP, s.70)

Rıza Muhittin'in adeta leitmotiv'e dönüşen ağzının iki bitimindeki *'iğnebaşı tükürük boncukları'*, yağlı saçları, başına büyük gelen fesi ruhunun çirkinliğini ortaya çıkarmak için yapılmıştır. Çünkü Miralay Ferit, İngiliz istihbaratının üst düzey görevlilerinden biri olan Pandikyan Efendi ile tanıştığında Rıza Muhittin'in Kuva-yı Milliye özellikle de kendisi hakkında haber getirdiğini öğrenmiştir. Onun bu vatan hainliği bir şehidin dul karısını alıp ona ve şehit çocuğuna yaptığı işkenceyle daha da iğrenç ve bayağı bir hal almıştır. Rıza Muhittin her gece içki sofrası hazırlatır, şehit yetimini (1960 yılında bu çocuk Dr. Sevim olarak karşımıza çıkacaktır.) bir dansöz gibi oynatır, aksi halde ona işkence eder ve karısını kabahati olmaksızın döver. Bütün bunlar Rıza Muhittin'in vatan haini sıfatını daha da genişleterek insani düzeyde bir kötülük niteliğine dönüştürür.

Gülistan Satvet Paris Sefir-i Kebiri'nin kızı, Mecmua-yı Nisvan'da yayınladığı yazılarında İngiliz mandasını destekleyen bir kişidir. Her ne kadar daha önce *'münevverliği ve alafrangalığı kusursuz'*(Balaban, 1995:47) biri olarak tanımlanmış olsa da biz bu yoruma katılmıyoruz. Bize göre bir sefir kızına yakışmayacak kadar saygısız ve küstah bir tiptir. '*Kollarında, parfümlerinin iç bayıltıcı kokusuyla buğuladıkları işgal zabitleri'* ile '*gözleri sürmeli, kirpikleri rimelli, yanakları allıklı', 'hafif alaycı (bir) rahatlı(kla)'*(SP, s.130) Direkliyalı'nın rüya iklimine giren; ülkenin tek kurtuluşunu "*düvel-i muazzamadan birisinin 'mandat'sı altına girmek"*te bulan Gülistan Satvet; Batı'yı giyim kuşamıyla taklit ederek anlamaya çalışan yozlaşmış bir kişiliktir. Romanda bir imaja dönüşmüş olan '*ıslak ve aralık duran, yürek biçimi kızıla boyanmış dudaklar'* ifadesi onun kişiliğini daha estetik bir biçimde anlatmıştır.

Bayraktar Paşazade Haluk Bey, '*bir ömür boyu ülkesinin geçirdiği değişiklikleri kavrayamayan ve ayak uyduramayan, Hünkar ile Halife'ye son anına kadar bağlı kalan bürokrat* olarak *Osmanlı İmparatorluğu'nun değişmeyen feodal/ümmet toplum özelliklerini yansıt(maktadır)'*.(Esemenli, 2002:69) Bu nedenle de manda yanlısıdır. Hükümetin resmi görüşünü temsil eden birisi olarak kart karakterdir. Ancak insani özellikleriyle değerlendiğimizde iyi özelliklere de sahiptir. Bu, Attila İlhan'ın romanlarındaki karakter oluşturma yöntemiyle ilgilidir. Roman kişilerini çok boyutlu olarak çizmesi yer yer işlevsel

sınıflandırmada güçlükler ortaya çıkarsa da bu özellik sanatçının karakter yaratma başarısıdır. Haluk Bey insani değerler bakımından oldukça olumlu özelliklere sahiptir. Karısı Hayrun'a ve kızı Suat'a oldukça sevgiyle yaklaşır. Ayrıca mütevazı bir saray adamıdır. Aşağıdaki alıntı bu özelliğini yansıtmaktadır:

"(…) Oysa enişte sinin davranışlarında onu incitecek hiçbir şey yok. Hep aynı silahlar giyinmiş kayzer bıyıklı saray adamı: gözleri, sıkma gözlüklerinin gerisinde, son derece uysal; hareketleri, fesinin püskülünü bile kımıldatmayacak derecede yumuşak! Kayınbiraderine, 'onları bu kadar ihmal ettiğinden dolayı' sitem bile ediyor."(SP, s.363)

Onun kişiliğinin en önemli yanı babası Bayraktar Paşa'nın sert, otoriter kişiliği altında sindirilmiş olmasıdır. Öyle ki baba otoritesinin etken olduğu kişiliği '*haremden selamlığa, selamlıktan bahçeye bir hayal gibi süzül(ürcesine)'* yaptığı *'varlığını saydamlaştıran'* hareketlerle adeta Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi durumunu yansıtıcı bir aynaya dönüştürülmüştür.

Anlatma zamanında hükümetle işbirliği içerisinde bir iş adamı olarak karşımıza çıkan Hayrun, Menderes hükümetine yakın davranarak döviz kaçakçılığıyla servetini arttırmış bu nedenle 27 Mayıs'ta yurt dışına kaçmış Seyit Sabri'nin ortağı olarak kart karakterler arasında değerlendirilmiştir. Ancak Haluk Bey için söylediğimiz gibi Hayrun da olay örgüsüne çok boyutlu bir kişi olarak yansımıştır. Ekonomi konusundaki düşüncelerinden dolayı kart karakter olarak değerlendirdiğimiz Hayrun; aynı zamanda abisinin hastalığında yardımsever bir kardeş, kızının sıkıntı çekmesine dayanamayacak bir annedir. Ayrıca cinsel tercihindeki değişikliği saklamadan bütün çevresine kabul ettirmiş olması, işini iyi yapması bir insanın mükemmellikten ziyade zaafları ve hatalarıyla varolacağını göstermektedir.

Rıza Muhittin'in –şehit yetimi- üvey kızı Dr. Sevim Merdoğlu, bütün kişiliğini çocukluk yıllarında yitirdiği sevgi, şefkat, huzurlu bir aile gibi *'asal bağlar'*ın yerine koymaya çalıştığı *'tali bağlar'*(Fromm, 1995:129) üzerine kurmuştur. Yoksulluk, babasızlık ve üvey baba dayağından kaynaklanan *'aşağılık, güçsüzlük ve bireysel önemsizlik duygularını(nı)'* lise yıllarında kazandığı ünlü basketbolcu kimliğiyle, daha sonra da doktorluğuyla elde ettiği otoriter ve lüks yaşamıyla yok saymaya çalışmıştır. Öyle ki hastalıkla mücadele onun için bir otorite meselesidir. Girdiği ölüm diyetleri ve estetik ameliyatlar, evinin adeta sinema filmlerindekine benzeyen döşemesi, mutfağında pişen yemekler hep bu tali bağların sonucunda ortaya çıkan şeylerdir. Bu durum bir yerde Türk kültürüne ait olan her şeye karşı nefret duygusu geliştirmesine varacak kadar Dr. Sevim'i etkilemiştir. Osmanlı-Türk kültürünü yansıtan evler, bu evlerden yayılan vanilya kokusu ve

bu evlerin mutfağında pişen geleneksel yemekler onun dünyasında çocukluğunun nefretle hatırlanan anılarını çağrıştırmaktadır.

Genel bir değerlendirme yapacak olarsak Sırtlan Payı'nda kart karakter olarak gösterdiklerimiz temelde Batı'nın işgalci güçleridir. Buradaki işgalin biçimi 40 yıl öncesinde silahlı, bugünse ekonomiktir. Bu sebeple asıl karşı gücü temsil eden Batı'nın sömürü düzenidir. Ancak romana kişiler seviyesinde yansıyan sadece bu sisteme hizmet eden yerli iş adamları, bürokratlar ve diğer aydınlardır.

Fon Karakterler

1960 yılıyla ilgili olarak roman kurgusuna giren fon karakterler şunlardır: eski Miralay'ın dostu eski solculardan Ahmet Ziya, Ferit Bey'in hastalığıyla yakından ilgilenen dostu Eczacı İhsan Bey, Suat'ın Keçecizade yalısının tapusunu almasına yardım eden Avukat Sadık, Manastırlı Salih Paşa konağından Ruhsar'la birlikte gelen evin emektarı Mürüvvet Bacı, eczacı kalfası Şükrü, Ferit Bey'i ziyarete gelen komşular, Eczacı İhsan Bey'in kumar düşkünü karısı Berrin, Dr. Sevim'in hizmetçisi Hatice ve sekreteri Nurten, Seyit Sabri'nin oğlu ve Dr. Sevim'in sevgilisi Akın, Dr. Sevim'in resmen boşanmadığı eşi Anayasa Profesörü Hakkı Saffet, Dr. Sevim'in hastası ihtiyar Bekirzade ve sosyetik gelini Sevil, Hayrun'un yanındaki muhasebe müdürü Hayri Bey, Hayrun'un takvim kapağından çıkmış sekreteri, Hayrun'un iş arkadaşı Küçük Rıza, Hayrun'un Suat'la birlikte gittiği tapu işini halleden memur, Direkliyalı'nın önünde oynayan kız çocuğu Figen, Suat'ı Dr. Sevim'in evine getiren polis memuru.

Geriye dönüş tekniği ile roman kurgusunda yer alan fon karakterler şunlardır: Miralay'ın arkadaşı Kuva-yı Milliyeci subaylardan Dr. Hayrullah, Teşkilat-ı Mahsusa'nın son reisi Kaymakam Hüsamettin Bey, Osmanlı olmayı bir üst kimlik olarak benimsemiş Ermeni asıllı Pandikyan Efendi, İngilizlere haber taşıyan işbirlikçi Rıza Muhittin, Miralay'ı kerhanede karşılayan Madam Despina ve kızları, onlara içki dolduran Eleni, lavta çalan Aleko, Miralay'la birlikte olan Bilezikli Kalyopi, Miralay'ın kaldığı Union Otel'deki müşteriler, Fransız Yüzbaşı Rene, Miralay'ın Kalyopi'yle yemek yediği sırada Concordia'da bulunan garsonlar ve sarhoş İngiliz bahriyelileri, Petrograd'daki müşteriler, Barba Andon'un meyhanesindeki müşteriler ve garsonlar, Direkliyalı'ya yemeğe gelen İngiliz ve Fransız subaylar, Gülistan Satvet'in kuzeni Nurcihan, yalının emektarı Gülendam Kalfa, Rosa Mizrahi, Mizrahi yalısındaki konuklar ve *'Bacaksız'* Abdi Bey, Rosa'nın kızı Raşel.

Romandaki fon karakterlerin kalabalık oluşu olayların gerçeklik değerini arttırmıştır. Ayrıca burada fon karakterler arasında yer alan Raşel, Abdi Bey, Ahmet Ziya gibi

kişilerin başka romanlarda farklı fonksiyonlarda yer aldığı görülecektir. Bu tarz farklılıklar roman kişilerinin zaman içerisinde yaşadığı değişikliği göstermesi bakımından önem taşır.

2.3.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sırtlan Payı, hakim bakışı açısı ve yazar anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Ferit Bey'in hastalığının en önemli olay olduğu Sırtlan Payı'nın kurgusunda hakim bakış açısı Hayrun'un hayatı ile 1960 askeri harekatının sonucunda ekonomi alanında görülen sıkıntıları; Dr. Sevim'in hayatı ile sosyal hayatın para ekseninde dönen çark romanın dünyasına dahil edilmiştir.

Attila İlhan Aynanın İçindekiler roman dizisi için aynı kahramanı farklı toplumsal kesitler içerisinde vermekle gerçekte '*kahramanların kendi toplumsal kökenlerinin değerlendirmelerini sun(duklarını)'* belirtmiştir.(Yeni Ortam Söyleşi, 2004:127) Bu sebeple Sırtlan Payı'nda olaylar karşısındaki duruş noktası *'seferlik kuşağı'*nın temsilcisi Miralay Ferit'in bakış açısıdır diyebiliriz. Geriye dönüş tekniği ile roman kurgusuna giren Mütareke ve Milli Mücadele dönemlerine ait olayların 1960 yılı itibariyle gerçekleşen tartışmalar üzerindeki etkilerini ve bu süre içerisinde yaşanan değişimi aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

GEÇMİŞ	**BUGÜN**
Ferit: Kuva-yı Milliyeci bir subay	hasta ve emekli bir subay
Hayrun: Bayraktar Paşazadelerin gelini	geçkin bir çapkın
Sevim: fakir ve işkence gören bir şehit yetimi	başarılı bir kardiyolog
Ülke: silahlı işgal altında	ekonomik işgal

(Biz yukarıdaki geçmiş-bugün kesitlerine örnek verirken her iki kesitte de ortak olan şeyleri seçtik. Ruhsar kişi olarak düşünüldüğünde ortaktır ancak O, simgesel yorumuyla gerçek anlamını bulacağı için bu gruplandırmada ona yer vermedik.)

Geçmişle bugün arasında yapılan bu karşılaştırmanın şu sonuçları doğurduğunu söyleyebiliriz: geçmişin bugünü değerlendirmede bir ayna olarak görülmesi, ekonomik sömürüye karşı çıkmanın gerekliliği ve değişen zaman içerisinde kişilerin de değiştiğinin vurgulanması.

Sırtlan Payı'nda geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılan olaylara tarihsel bir arka plan oluşturulurken başkişinin psikolojik durumuna da açıklık kazandırılmıştır. Mütareke ve Milli Mücadele yılları ile 1960 yılında anlatılanlar iki ayrı Ferit Bey'i gösterir. Birisi miting meydanlarında İnönü lehine yaptığı konuşmalarda bir yanılsamadan hareket eden emekli asker Ferit Bey'dir; diğeriyse bütün yaşama amacı milleti kurtarmak, bağımsız bir devlet

kurmak olan Kuva-yı Milliyeci Ferit Bey'dir. Bıçağın Ucu adlı romanda içine düştüğü yanılsamanın büyüklüğünü gördüğümüz Ferit Bey için Sırtlan Payı'nda yapılan geriye dönüşler yanılgısının nedenlerini ortaya koyar.

Romanın anlatımında kullanılan iç monologlar kişilerin iç dünyalarında yaşadıkları şüpheleri göstermesi bakımından roman kahramanlarına gerçeklik değeri kazandırmıştır. Ferit Bey hasta yatağında yetmiş yıllık yaşamını sorgularken her şeyin nasıl da yok olduğunu fark eder. Geçmiş o kadar uzaktadır ki hiç yanmamış gibi bir düşsellik izlenimi yaratır. Aşağıdaki alıntı Ferit Bey'in kendini sorguladığı bölümden alınmıştır:

"Ne oldu o bizim gençlik zamanlarımız?(...) Ne oldu Gülistan Satvet, hangi zaman ufkunda kaybolmuştur? Nerdedir Direkliyalı'nın bahçesinde, rüzgarlı bir Boğaz manzarasına karşı oturup, akşam çayları içtiğimiz an? Nerdedir hemşirem Hayrunisa? Saçlarını savurtuşunda güneşi şarktan alıp garba devirişi? Nerdedir Saraylı Hala'nın çıngıraklı kahkaları? Nerdedir is, yanmış kuru üzüm ve tütün kokan 'istirdat' İzmir'inde, kordonboyundan denizi seyreden, muzaffer ve genç miralay? Bütün bunlar, nerdeler? Ne oldular?"(SP, s.496)

Miralay Ferit yaşadıklarını büyük bir özlemle anarken zaman içerisinde hiç farkına varmadan nasıl da değiştiğini görür. Cepheden cepheye koşan, üniformasıyla derisiymiş gibi bütünleşen Miralay Ferit, artık hasta yatağına mıhlanmış insanoğlunun ölüm karşısındaki çaresizliğini yaşamaktadır.

Hakim bakış açısı Suat'ın dayısı Ferit Bey'in hastalığından duyduğu üzüntüyü açıkça ortaya koymuştur. *'Ne vakit Emirgan'a gelse, hep bir yanardağ gibi ayakta, fokur fokur lav kaynar'* gibi bulduğu dayısı, şimdi '*uç vermiş kır sakallı avurtları çökük, rengi kağıt beyazı, gülümsemesi istediği kararı bulamayan bitkin ihtiyar(dır).'* (SP, s.213) Evinde bir yuvanın kızı olduğunu hissettiği, zor zamanlarında sırtını bir dağ gibi dayadığı Miralay'ı böyle hasta ve yorgun görmek Suat'ı çok üzer.

Ferit Bey'le Suat'ın iç dünyasını anlatmada başarılı olan anlatıcı, Hayrun için aynı perspektif genişliğini kullanmamıştır. Bu sebeple Hayrun'un Nadejda ile olan ilişkisinde gerçekten mutlu olup olmadığını, geçmişe özlem duyup duymadığını, kızı Suat'la olan ilişkisinde nasıl bir annelik duygusu yaşadığını bilemeyiz. O, romana eylem ve konuşmalarıyla –dışarıdan bir gözle- yansımıştır. Bu kısıtlı bakış açısının sebebini belki başka bir romanın başkişisi olarak bırakılmış olmasına yorumlamak mümkün.

Roman boyunca diyaloglar kişilerin kültürel seviyelerine uygun biçimde yazılmıştır. Bilezikli Kalyopi, Roza Mizrahi Rum aksanıyla konuşturulurken Rıza Muhittin, adeta sözcükler ağzına yapışarak (karakterinin yapışkan ve ikiyüzlülüğüyle orantılı biçimde), Haluk

Bey saray adamı nezaketiyle, Ferit Bey hoyratlığı, Ruhsar Hanım'sa hiç dinmeyen şefkatli üslubuyla konuşturulmuşlardır. Aşağıdaki alıntılar roman kahramanlarının kültürel dünyaları ile karakter özelliklerini yansıtıcı örneklerdir:

"-(…) bir gece, kokona beni sağırdı, eh Kalyopi dedi, oyle bir misafir gelezek ki(…) kaloyine…"(Bilezikli Kalyopi, SP, s.97)

" '(…) Ah Ferid Beyciğim, ah! Bu Matmazel Satvet, tepeden tırnağa sensibilite!'"(Roza Mizrahi, s.313)

" '(…) efendim Mabeyin Başkatibi Ali Fuat Beyefendi, Sadrazam Paşa'nın konağından avdetini müteakip, keyfiyeti Hünkar'a arzediyor; diyor ki (…)'"(Haluk Bey, SP, s.363)

"-(…) İki yüz bilmem kaç paşa emekliye sevk olunuyor, kanaryam bu mühim havadisi dayısından saklıyor, olacak iş midir(…)"(Ferit Bey, SP, s.434)

"-Kızım, Ferid Bey'i kurtarırsanız, size ömrüm boyunca dua ederim, minnettarınız olurum: evimin direğidir, giderse dünya başıma çöker."(Ruhsar Hanım, SP, s.43)

Diyaloglar arasında görülen sözcük tercihi ve cümle yapıları arasındaki farklar, kişilerin hem ait oldukları sınıfı hem de düşünce dünyalarını açımlamıştır.

Yazar romanı bölümlere ayırırken bölüm aralarına dönemin panoramasını çizmeye yardım edecek metinler yerleştirmiştir: 'Düşük' liderlerin yolsuzluklarının açıklanması, Amerika'nın Muş-Tatvan demiryolu için 6 milyon dolar vermesi, İzmir'de Harp Okulu öğrencilerinin bir ihtar yürüyüşü yapması, Amerika'nın 1 milyon dolar hibe etmesi, 75 milyon dolarlık kredi yardımı, 235 general ve 2 bin subayın emekliye ayrılması vs. gibi. Bölüm başlarına konulan bu belge ve haberler hem romanda anlatılan olayların gerçeklerle arasındaki izdüşümünü göstermiş hem de '*romanın gelişiminde kronolojik bir yol izlenmesini sağlamıştır'*.(Kaya, 1980:16)

Anlatıcı leit-motive kullanarak önemli gördüğü bazı noktalara okuyucunun dikkatini çekmiştir. Örneğin Dersaadet'in kültür dokusunu vurgulayacak anlatımlarda *'Türk mavisi pencere açılır.'*, dışarıdan *'Hafız Post'tan saz semaisi işitilir.'* ifadeleri tekrarlanarak musikinin kültürü taşıyıcak unsurlardan biri olduğu belirtilir. Ayrıca Miralay Ferit'in Şam'da İngilizlerle iş birliği içerisine girdiğini gördüğü Araplar için söylediği *'Biz bunlar için mi savaştık?'* cümlesi daha sonra İstanbul'da işgal subaylarıyla düşüp kalkan sosyetik kadınlar ve bürokratlar için de tekrarlanır. Aynı cümle 1960'ta ülkenin içine düştüğü siyasi ve askeri ihtilafa gönderme yaparak bir neslin hayal kırıklığını vurgulayacak en özlü ifadeye dönüşür.

2.3.2.8. Tematik Kurgu

Romandaki asıl çatışma unsurlarını Batı'nın sömürgeci zihniyeti ile buna karşı geliştirilen Milli Mücadele oluşturmaktadır. Emre Kongar'ın Sırtlan Payı üzerine yaptığı *'Sırtlan Payı tek bir kitap olarak daha çok emperyalizm olgusu üzerinde odaklanmış görünüyor.'*(Kongar, 1976:88) biçimindeki değerlendirmesi romanın en temel izleğini ortaya koymuştur.

Romanın 1960 yılında geçen olayları yıllarca biriktirilen sorunlara, 40 yıl öncesindeki Mütareke ve Milli Mücadele yılları ise bir çözüme işaret eder. Daha önce Batı'nın silahlı işgali söz konusuydu ve milli bir savunma anlayışı içerisinde başarı kazanılmıştı, şimdi iktisadi bir işgal söz konusudur, askeri müdahalenin bir çözüm olduğu düşünülmektedir. Ancak onun eleştirisi de Yaraya Tuz Basmak romanında yapılacaktır. Sırtlan Payı, 27 Mayıs askeri müdahalesini eylemci yönü gelişmiş bir neslin emekli subayına ait bakış açısıyla değerlendirmektedir.

Aynanın İçindekiler dizisinin genel özelliği olarak tematik kurguyu destekleyici belge, duyuru ve gazete yazılarının bölüm aralarında kullanılmış olması ele alınan düşüncelerin inandırıcılığını arttırmıştır. Ayrıca romanda bir kültür olgusu olarak Osmanlı-Türk kimliğine ve bu kimliği yansıtacak ürünlere sahip çıkmak vurgulanmıştır. Attila İlhan, Sırtlan Payı'nda devlet ile milletin farklı şeyler olduğunu, devletlerin birer siyasi otorite olarak yıkılıp yeniden kurulabileceğini; ancak milletlerin yaşamında yıkılmanın değil yok olmanın söz konusu olacağının altını çizmiştir. Bu sebeple Kurtuluş Savaşı ne kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi varlığını sona erdiren bir mücadele olarak yüceltiliyorsa 700 yıl hüküm süren bu imparatorluğun bu zaman içerisinde yarattığı mimari, gelenekler, giyim, yemek ve sofra düzeni gibi kültüre dair bütün unsurlara o kadar sahip çıkılmalıdır. Aynanın İçindekiler dizisi için bunun çok önemli bir bakış olduğunu vurgulayarak Sırtlan Payı'nda tematik kurguyu meydana getiren değerler dizgesini KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Miralay Ferit Bey, Ruhsar, Suat, Manastırlı Salih Paşa	Hayrun, Bayraktar Paşazade Haluk Bey, Dr. Sevim, Rıza Muhittin, Gülistan Satvet

KAVRAMLAR	Bağımsızlık: Kurtuluş Savaşı tarih ve kültür olgusu konak ve yalılar benlik bilinci sevgi ve aşk yaşama sevinci cinsel özgürlük	Batılılaş(ama)ma:sömürgeci zihniyet yabancılaşma apartmanlar kültürel çözülme hedonizm yalnızlık ölüm
SEMBOLLER	Ruhsar Şirket-i Hayriye Vapurları: İnşirah, Tarz-ı Nevin, Kalender semaver *'Kâtibim'* şarkısını söyleyen saat vanilya kokusu	Chrysler marka otomobil Yardley kokusu Bandit kokusu kötü koku (kaynağı belirsiz) *'Zıvanalı'* Rus cigaraları

Tablo-8: Sırtlan Payı'nda toplumun içinde yer alan aydının değerler sınıflaması.

2.3.2.8.1. Bağımsızlık Düşüncesi: 'Kurtuluş Savaşı'

Bağımsız olma düşüncesi, bireysel anlamda özlük haklarına sahip olmayı, millet anlamında ise iktisadi ve siyasi kararlarını verme özgürlüğüne sahip bir devleti gerekli kılar. Sırtlan Payı'nın temel dokusuna sinmiş olan Kurtuluş Savaşı, bağımsızlık düşüncesini temsil eden en önemli şeydir. Kurtuluş Savaşı'nı Batı'nın bütün sömürgeci, istilacı, milli kimliği çağdaşlaşmaya giden yolda yabancılaşma sürecinden geçirerek parçalayıcı zihniyetine karşı çıkan bütün varoluş mücadelesinin azmi olarak yorumlamak gerekir. Bu sebeple Sırtlan Payı'nın art zamanlı anlatılarıyla olay örgüsüne yansıyan Miralay Ferit, bu düşüncenin mücessem ruhudur. Art zamanlı anlatılarda özellikle miralay sözcüğüne dikkat edilmiş olması da sanıyoruz bu ruhu vurgulama amacı taşımaktadır. Ayrıca yine Kurtuluş Savaşı yıllarına dair alıntılar temelde Batılılaşma, yabancılaşma gibi temaların karşısında duran temel gücü vurgular.

Mütareke ve Milli Mücadele yıllarında vatan için yapılan her şey ölme ihtimali göze alınarak yapılmıştır. Cephede savaşmak ne kadar zorsa İstanbul'dan mühimmat kaçırmak ya

da bilgi istihbar etmek de o kadar zordur. Bütün olumsuz şartlara rağmen Gazze, Suriye, Çanakkale cephelerinde savaşmış Ferit Bey İstanbul'daki işgal subaylarını gördükçe çekilen acıların boşa olup olmadığını kendine sormuştur. Çünkü canları pahasına Çanakkale'den geçirmedikleri güçler şimdi İstanbul'daki eğlence yerlerinin müdavimi olmuştur. '*Meyhanede on beş masa varsa, yarısını sivil resmi işgal ordusu eratı tutmuş: şiş avurtları, dev dudakları ve bol gözleriyle Senegalli zenciler, yağlı esmerlikleri aralıksız terledikleri duygusunu uyandıran Bengal süvarileri, elleriyle konuşan birkaç İtalyan, soğuk mavi kirpiksiz gözlerini dikmiş, hiç konuşmaksızın içip çevrelerini seyreden iki de İngiliz!'*(SP, s.71)

Tam bağımsızlık düşüncesi 1960 yılı içerisinde iktisadi bağımsızlık düşüncesine dönüşmüştür. Bu düşüncenin temelini siyasi bağımsızlığın gereği Kurtuluş Savaşı oluşturmaktadır. Romandaki art zamanlı anlatımlarla tematik kurguya kazandırılmaya çalışılan düşünce budur. Bu bağlamda *'seferberlik kuşağı'* olarak adlandırılmış olan aksiyoner özellikteki bir neslin son temsilcisi olarak Miralay Ferit, silahlı mücadeleden iktisadi mücadeleye geçişin yaşandığı dinamik bir sürecin tanığı olarak değerlendirilebilir.

Olay örgüsünde radyo ve gazete haberleri olarak arka planda yer alan 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve sonrasında yaşanan siyasi istikrarsızlık ve ordunun içine düştüğü ihtilaf Ferit Bey'in kalp krizi geçirmesinin asıl nedenidir. '*Roman başladığında Miralay Ferit, göğsüne fil basmış gibi, sıçrayarak uyan*ır.' Bu ilk krizdir. Romanın hemen başında verilen "İKİ GÜNDE İZMİR'DE 63 DP'Lİ TUTUKLANDI" diye başlayan gazete haberi arkasından yer alan İNKILAP HÜKÜMETİ 'DÜŞÜK' LİDERLERİN YOLSUZLUKLARINI AÇIKLADI", "AMERİKA, MUŞ-TATVAN DEMİRYOLU İÇİN 6 MİLYON DOLAR VERİYOR" metinleri sözü edilen kalp krizinin nedenlerini oluşturmaktadır. Miralay Ferit bunları, gençliğini vererek kurduğu devletinin varlığını tehlikeye düşürecek haberler olarak değerlendirir. Romanın mücadeleyi telkin eden art zamanlı anlatımının da buradan itibaren başladığına dikkat çekmek isteriz. Romanın son bölümünün başına konan "GÜRSEL, 'SEÇİM 27 MAYISTA,' DEDİ" başlıklı yazı, Miralay'ın ölümüne sebep olan üçüncü krizini geçirmesine neden olmuştur. Genel olarak 27 Mayıs askeri harekatından beklenenlerin hayal kırıklığı ile sonuçlanmış olmasının bu ölümü hazırlayan en önemli neden olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak Sırtlan Payı'nı kayıtsız şartsız siyasi ve iktisadi bağımsızlığı savunan bir düşüncenin romanı olarak değerlendirebiliriz. Siyasi anlamda bağımsızlık temasının en üst seviyede "ulusalcılık" düşüncesiyle birleştirilerek Reis Paşa ve Gazi Paşa romanlarında işlendiğini belirtmek isteriz.

2.3.2.8.2. Batının Sömürgeci Zihniyeti

Batı olarak adlandırılan *'muassır medeniyet seviyesi'*ni yakalamış ülkeler aşağı yukarı iki yüz yıldan beri Osmanlı İmparatorluğu toprakları üzerinde bir ekonomik kazanç sağlama düşüncesini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Kurtuluş Savaşı, Batı'dan ekonomik yardım sağlamaya çalışan Osmanlı'nın Batı'ya siyasi bağımsızlığını da kaptırması sebebiyle ortaya çıkmış milli bir mücadeledir. Her ne kadar ilk bakışta siyasi işgale tepki gibi görülse de Kurtuluş Savaşı'nın temelinde yatan bu ekonomik sömürü, 1960 yılında yaşanan olayların da sebebini oluşturmaktadır. Batı yine sanayi kaynaklarını ele geçirerek ülkeyi kendine bağımlı kılmayı amaçlamaktadır. Olayların anlatımında bölüm aralarına yerleştirilmek suretiyle arka planda yansıtılan Amerika'nın kredi yardımları, milyon liralık para hibe etme eylemlerinin ardında Attila İlhan'a göre aşağı yukarı iki yüz yıllık tanıdık bir amaç yatmaktadır. Olayların art zamanlı anlatımıyla olay örgüsüne giren işgal yılları ve *'mandat'* taraftarları o gün olduğu gibi değişen yüzleriyle bugün de var olmaya devam ederler. Amerikan yardımlarını kabul eden hükümet ve onlarla işbirliği yaban iş adamları Kurtuluş Savaşı'nın karşısında yer alanlarla aynı düşünceye sahiptir. Miralay Ferit Bey'in ölüm döşeğindeki son sözleri, iki işgali de görmüş bir neslin sorgulaması niteliğindedir:

"(…) cahillik devrimizin eşekliklerini saymazsak, neye yaradı bu ömür? Pelerinini savurta savurta, dünya sahnesinde dörtnala geçip giden, bir deli süvari daha mı? yoksa, harp ateşiyle sevda ateşi arasında kalmış, memleketini ve saadetini kurtarayım derken, vicdan azabı belasına uğramış bir garip inkılapçı mı? Hesap kitap, sevabımıza besbelli, sırtlan payını kabul etmeyişimiz yazılacaktır. Lakin edemezdik, edersek ecdadın yüzüne bakamazdık(…)"(SP, s.500)

En güzel gençlik yıllarını savaş meydanlarında kaybetmiş bir kişinin vicdanıyla hesaplaşması olarak verilmiş bu alıntı, bir yerde ekonomik sömürüyle niçin mücadele edilmesi gerektiğini de imlemektedir. Çünkü *'bu mülk ki, ecdadımızın olmuştur ve bizim mülkümüzdür ve biz ki mülkün arslanıyız, bu zillete boyun eğecek miyiz?(...) bu mülkün sahip-i aslisi olmakla, biz de öyle arslan yapına sahip çıkacak, sırtlan payına tenezzül etmeyeceğiz.'*(SP, s. 307)

Başka bir milletin toprağını işgal ederek ekonomik kazancını arttırmayı amaçlayan Batı'nın bu sömürgeci zihniyeti, romanda simgesel bir anlatıma bürünerek zamanlar arası bir göndergeye dönüştürülmüştür. Miralay'ın işgal subaylarının yoğunlukta olduğu bir otelde zaman zaman burnuna gelen kaynağı belirsiz kötü bir koku yayılır etrafa. Daha sonra Ferit Bey bu kötü kokunun '*Arıburnu Cephesi'nde, İngiliz siperleri önüne dağlar gibi yığılan şehit cesetlerinden çevreye dağılan koku'*(SP, s.118) olduğunu fark eder. Ferit Bey'in fiziksel bir çürümeden dolayı alımladığı bu koku, vatana ihanet edenleri niteleyen bir simge-değere

dönüşür. Ontolojik kanser diyebileceğimiz bu çürüme İşbirlikçi Rıza Muhittin'in şehit yetimlerini dövdüğü anda da hissedilir:

"Dövmek deyince belleği gidip Rıza Muhiddin'i, nedense çok yüksek tavanlı ve yarı yarıya boş bir sofada, karısını döverken buluyor. Saçı başı dağınık, üstübaşı yoksul bir kadıncağız, ufacık yetimlerinin üstüne eğilmiş, kocasının ıslıklı tokatlarından aklı sıra onları koruyacak. Ortalıkta, hep o öğürtücü koku: kıvamlı sarı, koyu bir duman ağırlığıyla, eşyadan boş kalan ne kadar yer varsa, sinsi sinsi hepsini dolduruyor. Bir bozulma, içten çürüme kokusu bu, hücrenin dağılması, iliğin ekşimesi, kasın ölümü."(SP, s.110)

Milletin içerisinde sömürgecilerin dağıttığı paralarla sadece kendini kurtarma telaşına düşmüş insanlar da yer alır. Bunlar, Batılı devletlerin silahla açamadığı kapıları hiç vuruşmadan açacaklardır. Toplumun yaşadığı bu süreç varoluşsal bir tükeniştir. Öyle bir tiranlaşmadır ki bu, bir şehidin bergüzarlarını şiddetle talan etmekten sakınmaz.

Yabancılaşma

Bir düşünce biçimi olarak Batılılık bir ülkeye girerken sadece teknolojisiyle girmez. Beraberinde kültürünü ve dünya görüşünü de taşır. Bu görüşü yaymanın en kolay yolu ise dini ve kültürüyle kendine benzeyen, hayranlık duygusuyla her alanda hizmete hazır bir sınıf yaratmaktır. Ekonomik çıkar sağlama amacıyla bir araya gelen iş adamları, bürokratlar, aydınlar gibi toplum üzerinde yönlendirme gücü bulunan bu sınıfın içine düştüğü sosyal uyumsuzluk ve aykırılaşma durumu yabancılaşma sürecini yansıtır. Ekonomik kazanç sağlamaya çalışan kişilerin farkına varmadan diline, kültürüne, dinine kısacası milli kimliğine aykırı düşme duygusudur yabancılaşma.

Batılı ülkelerin kendine hizmet edecek sınıfı oluşturma sürecinde önemli işlev üstlenen iki çalışma alanı olduğu söylenebilir. Bunlardan biri *'geniş bir eğitim düzeni'* (yani yabancı okullar), diğeri ise *'geniş bir basın yayın örgütü'* (medya). Attila İlhan, bu faaliyet alanlarının yabancılaş(tır)ma sürecinde nasıl hizmet edeceğini şu cümlelerle açıklar:

"… misyonların temel işlevi, ticarete uygun bir ortam hazırlamaktır. İnsanda yarattıkları ruhsal heyecan ve benzeri duygularla, yerli ırkın Batı uygarlığına eğilim duyması sonucunu vermektedir. Dünyayı ve Batı uygarlığını yakından tanımaları, o bölgelerdeki halklar gibi yaşama isteğini artırmakta ve bunun da doğal sonucu olarak ticari faaliyet artmaktadır."(İlhan, 2000:11)

Kültürsüzleştirme politikasının önemli silahı olarak görülen yabancılara ait okullar '*ülkenin geri kalan kısmına yabancı'*(İlhan, 1998:260) kişiler yetiştirmekle onlara yaşamlarını sürdürebilmenin tek çaresi olarak yüzlerini Batı'ya dönme yolunu bırakırlar. '*Osmanlı'da*

imparatorluğu dağıtmaya ve paylaşmaya kararlı emperyalist ülkelerce açılmış köprübaşları'(İlhan, 2005-b:166) olan bu okullarda öğrenim gören gençler Osmanlı uyruklu oldukları halde, Osmanlı kültürünü tanımadan yetiştikleri için bu kültürü bayağı ve geri bulmaya başlamış, çok da iyi bilmedikleri halde Batı kültürüne ise hayranlık duymuşlardır. Rosa Mizrahi, '*Tanzimat-ı Hayriye'den bu yana, Dersaadet'teki Fransız okullarının düzinelerce yetiştirip, varlıklı Hıristiyan ve Musevi tüccarlarına eş olarak dağıttıklarından'* birisidir. *'Piyanoya oturdu mu az buçuk Debussy, Fauret tıngırdatır, edebiyattan açıldı mı Musset'den, Baudelaire'den bir-iki mısra okur, ya da Colette'in son kitabındaki filan tipe benzemeye özenir'*.(SP, s.309)

Türk çocuklarının da gittiği bu okullar, yabancı dil öğretme amacını aşıp yabancı bir kültürü benimsetme işlevini gerçekleştirmeye çalışır. Attila İlhan 19. yüzyılda bugünkü Cumhuriyet sınırları içinde 500 dolayında misyoner okulunun faaliyette olduğunu söyleyerek bu okulların '*din ve kültür emperyalizmi yaptığını, Türk gençlerini zihnen devşirdiğini, ulusal kimliğimizi zaafa uğrattığını, Türkiye'yi Avrupa ve Amerika'ya bağımlı halde tutmanın araçları olarak'*(Manisalı, 2001:59) kullanıldığını belirtmiştir.

Yabancılaşma sürecinin ortaya çıkardığı kültürsüzleşme sorunsalını yaratan başka bir durum da devlet görevi sebebiyle Avrupa'ya gönderilen memurlarla ilgilidir. Bu kişiler gittikleri yerde kısa süre kalmalarına rağmen oranın giyim kuşam, sofra adabı ve yemeklerini benimsemişler, milli olana ise bayağı gözüyle bakmışlardır. Bu yanılgı romana Paris Sefir-i Kebiri'nin kızı Gülistan Satvet'in yaşamıyla yansımıştır. Öncelikle Gülistan Satvet'in yaşadığı *'kültürsüzleşme'* sürecinin babasından itibaren başladığını belirtmek isteriz. 19. yüzyılda Batı dilini bilmeyen, yaşını başını almış kişilerin gönderilmesiyle III. Selim zamanındaki amacını yitirmiş bir elçilik anlayışıdır burada karşımıza çıkan.(Akşin, 1997:83) Paris'i doğru özümseyememiş bir babanın kızı olarak O da kültür karmaşası yaşamıştır. İşgal subaylarının kolunda bir Osmanlı konağının '*kapısından, eski bir rüyaya dalar gibi gir(en*)' Gülistan Satvet'in yüzündeki küstahlık *'münevverlik'*i alafrangalık sanan kişiliğine yakışan bir ifadedir. Kısa süreli Paris geçmişiyle bir Fransız'dan daha çok Parisli görünen Gülistan Satvet, '*canfes kızılına yürek biçimi boyanmış o ufacık ağzının, kapanınca bile dışarıda bıraktığı o iki diş'*le çizilmiş imajı roman boyunca tekrarlanarak kişiliğindeki yozluk ön plana çıkarılmıştır. Tıpkı Rosa Mizrahi'nin elmas küpeleri gibi Gülistan Satvet de sadece metalaşan değer yargılarıyla kurduğu *'yabancılaşmış varoluşu tarafından yutulur.'*(Marcuse, 1997:22) Bu nedenle artık kendilik değerleri dizgesini yanlış bilinci tarafından üretilen değerler doldurur.

1960 yılı içerisinde Gülistan Satvet ve Rosa Mizrahi'nin çağdaş versiyonu olarak Dr. Sevim ve Hayrun'u buluruz. Amerikan filmlerinden esinlenerek döşenmiş evi ve bu evin mutfağında pişen yabancı yemekler, sinema oyuncularının şıklığından karma biçimde oluşturulmuş giyim, makyaj ve saç ile Dr. Sevim de sahip olduğu nesnelerle kendini tanımlar. Parası olmayanı ezen, olana boyun eğen Sevim Merdoğlu Jaguar marka otomobili ve *'Bandit'* kokusu ile; Hayrun *'Yardley'* kokusu ve Chrysler marka otomobili ile simgesel düzlemde yabancılaşma olgusunu temsil ederler.

Bu yozlaşmış roman kişilerinin yaşadığı *'Batılıymış gibi olma'* düşüncesi öylesine sığdır ki kısa süreliğine de olsa asıllarına döndüklerinde kendilerini rahat hissetmenin önüne geçemezler. Dr. Sevim, *'Ayda yılda bir kere de olsa, krizi bir tuttu mu, yoğurdu bol sarımsaklı patlıcan kızartması, soğanlı fasulye piyazı ve beyaz peynirli rakı içmek; hem de nasıl; cıgarasının dumanını gözlerine kaçıra kaçıra, İhsan Bey'in kamburuna yaslanıp hanımefendi parmaklarından döktürdüğü tambur taksimlerini ruhuna sindire sindire içmek, engel olamadığı yıldırıcı bir tutku!'*(SP, s.443) Sevim'in alaturkalık deyip uzak durduğu taksim dinleyip fasıl geçmek, geleneksel Türk mutfağının yemeklerinden yemek –her ne kadar kendisi reddetse de- aldığı kültürel

mirasın dindirilemez sesidir. Ancak ekonomik çıkarların tüm hayatını yönlendirdiği bir kişilik tarafından bu mirasın hak ettiği değeri görememesi şaşırtıcı bir sonuç olmaz.

Yabancılaş(tırıl)an kişiliklerin ortak özelliği arasında hedonizmi de sayabiliriz. Gülistan Satvet, Rosa Mizrahi ve Dr. Sevim paranın albenisi ile eğlenceye düşerek *'temel körleşme'*(Korkmaz, 2004:168) yaşamaktadırlar. Gülistan Satvet Paris'te edindiği uyuşturucu alışkanlığını İstanbul'da Beyaz Ruslarla ilişki kurarak devam ettirir. Rosa Mizrahi yine uyuşturucu müptelasıdır ve Sevim Merdoğlu da dahil hepsi içki ve eğlenceye düşkündür. Değişen zaman içerisende Dr. Sevim'i diğerlerinden ayıran en önemli yanı -Hayrun gibi- işini çok iyi yapmasıdır. Bu da kapitalizmin insanlara empoze ettiği *'daha çok kazan daha çok tüket'* düşüncesi tarafından üretilmiş bir sonuçtur.

Kültürel çözülme kavramını da yabancılaşma teması içerisinde değerlendirebiliriz. Özellikle saray çevresinde yer alan kişilik yapılarının içine battığı bir durumdur. Mütareke ve Milli Mücadele döneminde sarayın İngiltere koruması altına girmeyi tartıştığı sırada herkes bireysel kazancını arttırmak ya da yerini sağlamlaştırmak için saraydan birilerine sırtını dayamaya zorunlu hisseder kendini. Bu nedenle asırlarca süren bir zamanda yaratılmış Osmanlı-Türk kültürünün kimlik belgesi olan konak ve yalılarda bambaşka yaşamlar sürdürülmeye başlanır. İşgal zabitleriyle düşüp kalkan Türk kızları, Ramazan'da bu subayları

etkilemek için verilen iftar yemeği bu çözülmenin göstergesidir. Öyle ki Hayrun beş madalyalı abisiyle gurur duymaz da paşazade kocasının kayınbiraderi sıfatıyla onu tanıtır. Mülazım İhsan'ın henüz tanışır tanışmaz fakir kız Ruhsar'a piyano çalmayı bilip bilmediğini sorması da aynı şekilde abestir.

1960 yılı içerisinde toplumun yaşadığı kültürel körleşmeyi Sevim'in Şirket-i Hayriye vapurlarına tepkisinde buluruz. Güzelliğini sinema filmlerindeki pek çok yıldızın senteziyle oluşturan Sevim, köhne Şirket-i Hayriye vapurlarını beğenmez. Bunların yerine Seinne üzerindeki *'her yanı cam, çelik ve formika deniz otobüslerinden koy(mak)'* gerektiğini savunur. Oysa yanındaki Amerikalı bile Şirket-i Hayriye vapurlarının İstanbul'un kültür dokusuna daha çok yakıştığının farkındadır.

2.3.2.8.3. Tarih ve Kültür Olgusu

Tarih, geçmişte yaşananların aynen yazılmasından daha çok '*tarihçilerin uğraşlarında ondan çıkarttıkları şeydir'*.(Jenkins, 1997:19) Tarihin dilsel bir kuruluş olması onun roman gibi edebi bir anlatıda yazarın düşüncelerine dayanak olarak kullanılabilmesine olanak sağlar. Bu bağlamda tarihin toplumu bir arada tutan, yeniden var eden diriltici bir olgu olduğu söylenebilir. Niyazi Berkes tarihin bu diriltici güç olarak tanımladığımız özelliğini bir halkın '*uluslaşma' süreci*ndeki konumuyla ilgi kurarak açıklamıştır. *Kurtuluş Savaşı'nın bir 'uluslaşma' süreci* olduğunu, bunu *'tarihin dışına itilmiş halkın bir tarihteki yerini kendi anlayışıyla bulması'* biçiminde yorumlayarak tarih ve millet arasındaki ilişkiyi açıkça belirtmiştir.(Berkes, 1975:262) Berkes'in bu tespiti, Aynanın İçindekiler dizisinde Sırtlan Payı'ndan Gazi Paşa'ya doğru gittikçe derinleşen tarih olgusunun işlevini en iyi biçimde açıklayan düşüncedir.

Bir uluslaşma sürecinin parçası olarak tarih düşüncesinin milleti var eden kültür değerlerini de beraberinde getirir. Çünkü '*tarihten itibaren toplumun yarattığı bütün maddi ve manevi değerleri temsil eden kültür(ün)'* gelecek nesillere aktarılması sırasında -aynı zamanda- tarihle beraber yapıcı ve diriltici bir işlevin gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Bu sebeple romanlarında Türk milletinin uluslaşma sürecine geniş yer veren Attila İlhan, kültür konusunda da çok hassas davranmıştır. Bıçağın Ucu romanında tespit ettiğimiz sırlar mırıldanan bakır '*semaver', 'saat başlarında ve yarım saatte bir 'Katibim' türküsünü çalan saat',' Şirket-i Hayriye vapurları'* ve Ruhsar'ın nasıl yaydığı bilinmez *'vanilya kokusu'*

Sırtlan Payı'nda da kültür olgusunu temsil eden simge-değerler olarak kullanılmıştır. Katibim türküsünü mırıldanan saat ve Şirket-i Hayriye vapurları adeta bir sarkaçın düzenli hareketleriyle kültür ve kimlik arasındaki mesafeyi bir mekik gibi dokur.

Bıçağın Ucu'nda mekansal boyutta kültürel belleği temsil ettiğini söylediğimiz yalı ve konakların bu romanda daha da genişleyerek aynı işlevi sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Direkliyalı ve Keçecizadelerin yalısı, Manastırlı Salih Paşa'nın konağı kendi içinde yaşattığı düzeniyle Osmanlı-Türk kültür dünyasının çok önemli birer kalesi durumundadır. (Direkliyalı'da geçirilen bir Ramazan yemeğinde geleneksel Türk tiyatrosunun bir çeşidi olarak Karagöz oyununun anlatımına çok geniş yer verilmiş olması bu kültür dünyası içerisinde yapılan bir yolculuktur.)Yine romanda geçmişi hakkında uzun uzun bilgi verilen Mizrahilerin yalısı bina anlamında bu kültür kalelerinden bir başkasını oluşturur. '*Nevşehirli Damat İbrahim Paşa dönemi yapılandan; tığla, elde örülmüş gibi ince ve zarif; tavanı duvarı silme lale, gösterişli bir yalı(dır)'*.(SP, s.308) Leon Mizrahi'nin '*Abdülhamid ricalinden dara düşmüş bir Paşa'dan, kelepir bulup al(dığı)'* belirtilen bu yalının satılış biçimi, sembolik anlamda kültür kalelerimizin birer birer düşmesi anlamına gelmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde Ruhsar Hanım'ın romanın sonunda gördüğü rüya çok anlamlıdır:

" '(…) Paşa babası'nın Bağlarbaşı'ndaki taflanlı konağı. Ama nasıl, görülecek halde: oldum olası bakımsız bahçeyi yaban otları bürümüş; ağaçlar, sarmaşıklar gelişigüzel büyüyüp vahşi bir orman heybeti kazanmışlar. O koskoca konak, haremi ve selamlığıyla, içlerinde kayboluyor. Bir de köhnemiş ki! Her yanı toz toprak, örümcek ağı, hamamböceği!.. Ruhsar, topuklarının altında gıcırdayan bir merdiveni çıkıp, selamlıkta şaşkın şaşkın dolaşıyor. Sözde birisini arıyormuş, birisini değil canım, oğlunu. Evet evet oğlunu! Meğerse bir oğlu olmuş, çoktan büyümüş, oradaymış. Fakat nerede?

Manastırlı Salih Paşa, kör gözlerini birer namlu gibi boşluğa dikmiş, ona ısrarlı bir el işaretiyle büyük ceviz kapıyı gösteriyor. Bitkin bir hali var, gecelik entarisi yırtık pırtık, bazı yerleri yamalı. Semaveri devrilmiş, küflü. Ruhsar, korka korka odanın kapısını bir açıyor ki, olmamış, hiç olmayacak oğlu, incecik kumları bir fanusundan öbürüne iplik gibi akıp giden bir saati elinde, ona bakıyor(…)"(SP, s.414-415)

Manastırlı Salih Paşa'nın konağının bahçesini yaban otlarının bürümesi, semaverin devrilmiş ve küflemiş olması, görülen kum saati; geçen zaman içerisinde tehlikeye düşen kültürel mirası simgelemektedir. Tıpkı Salih Paşa'nın bir nesli yansıttığı gibi konak da bir devrin ruhunu yansıtır. Onların yok oluşu toplumsal anlamda bir kimlik kaybıdır. Sanatçı, bu durumdan duyulan endişeyi, mekan konusunda apartmanlaşmaya duyulan öfke olarak yansıtmıştır. Bu soylu kent, eski İstanbul değildir. Suat'ın Camekan Sokağı'ndaki bir

apartman dairesinde olan eski evi, köhneliği ve komşular arasındaki kopuk ilişkileriyle başka bir dünyayı ve onun beraberinde getirdiği kültürü yansıtır. Ayrıca Şirket-i Hayriye vapurlarından İnşirah'ın satıldığı haberinin duyulması ve Şefik Kaptan'ın bu haber üzerine ölümü, yine kültürsüzleş(tir)me konusunda sanatçının gösterdiği tepkiler olarak yorumlanmalıdır.

Romanda kültürün zamanlar ötesine nakli konusu başkişi Ferit Bey'in ailesi ve eviyle yansıtılmıştır. Emirgan'daki ev, bahçesindeki sarmaşıkları, her an yıkanmış taşlığı, duvarlarında asılı eski fotoğrafları, bir ritüele dönüştüğünü söyleyebileceğimiz zarflı fincanlarda ikram edilen bol köpüklü kahveleri ve Osmanlı konaklarında pişirilen yemekleri ile Türk kimliğini yaşatan bir yuvadır. Ayrıca Manastırlı Salih Paşa konağındaki semaverin bu evde görülmesi yine kültür naklinin gerekliliği konusuna dikkati çekmektedir.

Kültürün geleceğe devredilmesi konusunda şunu tekrar belirtmekte fayda var ki Sırtlan Payı, Osmanlı-Türk kültürünün çağdaşlaşan yaşam şartları karşısında bozulmasına duyulan üzüntü ve kaygıyı anlatması bakımından çok önemli bir romandır. Sanatçı bu öğelerin korunmasına özellikle dikkat çekmiş olup kültürel belleği korumanın aynı zamanda bir milli kimliği koruma işi olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

2.3.2.8.4. Aşk ve Sevgi

Sevgi temelinde vermek düşüncesi olan en insani duygulardan birisidir. Veren kişi verdikçe sevginin nesnesinde yansıma bulur. Böylece hem kendini hem de karşısındakini mutlu etmiş olur. Sevginin özünde yatan bu verme duygusu aynı zamanda onu aşkın bencilliğinden ayıran önemli bir özelliktir. Su olup insanı durultan sevgi, bir ateş olup insanı yakan aşk duygusundan böylece ayrılmış olur. Bu özelliğiyle sevgi, insan ruhunun en vazgeçilmez ihtiyacıdır. Sevginin nefes almak gibi bir ihtiyaç olduğunu özümseyen şark toplumları *'ilk görüşte aşk'* motifiyle bu ihtiyacın kaçınılmazlığını -belki en iyi biçimde- yansıtmışlardır. Bir neslin son temsilcilerinden biri olarak gördüğümüz Miralay Ferit, Ruhsar'la geçirdiği güzel bir hayatla insan yaşamının nasıl da taçlandırılabileceğini göstermiştir.

Miralay Ferit'le Ruhsar arasındaki ilişki, mesnevilerde ve halk hikayelerinde rastlanan aşk ilişkisine çok benzer. Miralay, Ruhsar'ı –masalların rüyada görme motifini hatırlatırcasına- daha fotoğrafını gördüğü andan itibaren sevmiştir. :

"(…) sarı ipek kağıda basılı, rüya gibi bir resimdi bu, fotoğrafhanenin yapay ev dekoru içinde, dal inceliğinde bir genç kadın, iki parmağını şakağına dayamış düşünüyordu. Öyle saydam, öyle buğudan ve düşten yapılmış bir görünüşü vardı ki, aslında et ve kemik

olarak var olmadığı, merceğin bir şiir imgesinin, bir ruhun resmini çekmiş olduğu, pekala sanılabilirdi."(SP, s.157)

İlk andan itibaren bir şiir imgesine, bir ruha benzetilen Ruhsar, romanın tamamında benzer özelliklerle anlatılmıştır. Bütün roman boyunca Miralay'ın '*birer kuş yavrusu tutarmış gibi dikkat ve özenle ellerini avuçlarının arasına al(dığı)', 'şehadet parmağının sırtıyla sev(erken)'* incitmekten korktuğu Ruhsar, romanda altmış

yaşlarında bir kadınken dahi '*billur bir fıskıye ışıltısını'* andıran sesi, '*dokunsan kırılacak inceliği', 'maviş gözleri'* ve *'mavi bir bulut sessizliği içinde'* daima aynı niteliklerle anılmıştır. Şam genelevindeki Dürzi dilberi dize getiren, Bilezikli Kalyopi'yle gönül eğlendiren Miralay Ferit, Ruhsar'ı bulduğu andan itibaren bir tutam mavi bulut gibi yüreğini onunla doldurarak onu '*pamuk içinde bir mücevher'* gibi hayatı boyunca korumuş ve '*kutsal bir muska gibi'* boynunda taşımıştır. Burada yapılan *'muska'* benzetmesi gerçek sevginin içermesi gereken saygı kavramının en üst düzeydeki anlatımıdır. *'Kökleri insanın sevebilme yetisine uzanan, sevilen insanın gelişip mutlu olması için harcanan çaba(dan)'*(Fromm, 2003:57) ibaret olan sevgi anlayışı Miralay'ın niçin hayatı boyunca Ruhsar Hanım'ı koruyup gözettiğini ve bir ömrü onu mutlu etmeye adadığını açıklamaktadır.

Erkekten kadına doğru yönelmiş ve kadının duygularının açıklanmadığı Miralay Ferit ve Ruhsar arasındaki geleneksel kalıplara uyan aşk ilişkisi bir yandan Ruhsar'ı klasik şiirin bir mazmununa, diğer yandan da bir simge-değere dönüştürmüştür. Ruhsar belki vatan toprağının kendisi… Nasıl ki kadın mahrem ve yaratıcı; ne pahasına olursa olsun korunacak bir varlıksa vatan da öyle mahrem ve yaratıcıdır. Bu sebeple ölüm, onu kaybetme gerçeği yanında en soylu fedakarlıktır.

Sırtlan Payı romanında işlenen aşk ve sevgi duyguları için genel olarak şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz: Aşk, doğası gereği sevginin paylaşımcı karakteristiğinden farklı bir yapı taşır. Aşk duygusu sevgiye dönüşebildiği anda daha da insanileşir. Daha yaşanabilir bir hale dönüşür. Miralay'ın fotoğrafını gördüğü andan itibaren sevdiği kadın Ruhsar, zamanla aşk nesnesinden sevgi nesnesine dönüşebilmiş bir varlıktır. Bu sebeple uzun yıllara dayanan evlilikleri boyunca mutlu olabilmişlerdir. Saygı ve koruma duygularını hiç kaybetmeden; karşısındakine karşı hep sıcak, hep samimi ve onu hep kutsal bir muska gibi yücelterek bir hayatı taçlandırmışlardır. Bu ilişki Attila İlhan'ın bazı bilim adamlarınca sapkın cinsel ilişkilerle romanı boğduğu, sağlıklı cinsel ilişkileri anlatmayı beceremediği yolundaki haksız eleştirilere cevaptır. Geleneksel bir aşk motifi içerisinde Ruhsar, Türk kadınının sahip olduğu bütün yüce değerleri temsil eden bir roman kişisidir. O, işgal zabitleriyle gönül eğlendiren,

vatanın onurunu ayaklar altına alan Gülistan Satvet gibi kültürsüzleş(tiril)miş kadınların karşısında vatan kadar mahrem ve bir imgelem çiçeği kadar güzeldir.

2.3.2.8.5. Cinsellik

Roman yazmada diyalektik yöntemi benimsemiş olan Attila İlhan, roman kişilerini oluştururken bireyi hem toplumsal yapı içerisinde konumlandırmış hem de onun bireysel yönünü ele almıştır. Bu nedenle onun roman kişileri '*bireysel/cinsel karşıtlıkları da, çatışma ve kaymaları da içeriyor'*.(İlhan, 1981:11)

Marx'a göre bireyler kendi yaşamlarını nasıl ifade ediyorlarsa öyledirler. Bu nedenle cinselliği *'bireyselliğin en gizli yanının dışa vurumu'*(Foucault, 2005:133) olarak kabul edebiliriz. Sırtlan Payı'nda Miralay Ferit'in Bilezikli Kalyopi ile yaşadığı ilişkide bireyselliğini ne derece ortaya koyduğunu açıkça görürüz. Miralay *'Osmanlı yatağanı gibi, yalın ve sert, kadının içine gir(er), garip şey, altında o an boylu boyunca uzanmış yatanın, Yunanistan olduğunu san(ır)'*.(SP, s.82)

Sırtlan Payı'nda cinsellik temasını roman kurgusuna taşıyan diğer roman kişileri Hayrun Bayraktar, kızı Suat ve Dr. Sevim Merdoğlu'dur.

Bıçağın Ucu'nda cinsel bir tercih yapma aşamasında bıraktığımız Suat'ı bu romanda dolayımlayıcısı olarak tanımladığımız annesi Hayrun'a biraz daha yakınlaşmış olarak buluruz. Suat'ın kesin dönüklüğüne dair bir ilişki örneği bulunmamakla beraber Dr. Sevim'i ilk gördüğünde ondan cinsel bir tat alırcasına etkilenmesi ve bir anda Emirgan'daki asıl kalış sebebinin '*daha ilk geldiği gün, elini kapının ziline uzattığı sırada, eşikte beliriveren olağanüstü kadın'* Dr. Sevim olduğunu fark etmesi Suat'ın Bıçağın Ucu'nda başladığı yolculuğa devam ettiğini gösterir.

Suat, imgeleminde yarattığı sevişme sahneleriyle Dr. Sevim'e her defasında biraz daha çekilmiş olur. Bu çekilmenin nesnesine ulaştığı anda Bıçağın Ucu'nda intiharın eşiğinde bıraktığımız *'olmak istediğini olamayan', 'olduğunu olmak istemeyen'* Suat'ın sisler arasından kurtulacağı da açıktır. Suat'ın Dr. Sevim'e doğru yaşadığı bu çekilmenin temel nesnesi Hayrun'dur. Nefretle anılan Hayrun, gerçekte onun olmak istediğini başarmış kişidir. Çünkü sürekli olarak kurduğu dengeyle roman kurgusuna yansıyan Hayrun, olmak istediğini olmuş ve bunu açıklamaktan da korkmamıştır. Hayrun daima tiril tiril ipek gömleği, bıçak gibi ütülü pantolonu, parmaklarının arasında sigarası, boğuk, bayağı erkek sesi, yılan gibi kayan siyah Chrysler marka otomobili ile çevresinde saygı uyandırmayı başarmıştır. İşlerinin başında büyük bir çalışma disipliniyle bulunan Hayrun, sevdiğine inandığı Nadeyda'ya da

kötü söz söyletmeyecek kadar kararlıdır. Abisi Miralay'la girdiği tartışmada Nadejda'dan -tıpkı bir erkeğin karısından söz ettiği gibi- ömrünü paylaşan, kahrını çeken kişi olarak söz eder.

Cinsel tercihini görünüşüyle yansıtmaktan çekinmeyen Hayrun, '*eşcinselliği bir ilişki türü ol(maktan)* daha çok *'belli bir cinsel duyarlılık özelliği, kişinin kendisinde var olan kişi ve erkeğe belli bir biçimde yer değiştirtmesi olarak'*(Foucault, 2003:39) yaşamaktadır. Bu da bir çeşit diyalektik süreç olarak tanımlanabilir. Attila İlhan bu diyalektik süreci Hayrun'un geçmişiyle tamamlamıştır. Hayrun'un çocukluğunu anne-babadan kurulu bir aile ortamında değil de bir akrabası yanında geçirmiş olması, ardından kendinden oldukça yaşlı Haluk Bey'le evlendirilmesi bu kesin dönüklük yönelişinde önemli ayrıntılardır. Hayrun'un eşi Haluk Bey'de '*babasının hayalini yaşattığını*'(Freud, 2004:107) düşünmek de mümkün.

Kişilerin yetişme döneminde yaşadıkları tecrübe ve izlenimlerin eşcinsel ilişkilerin temelinde önemli bir ayrıntı olduğu Suat'ın karakterinde de belirtilmiştir. Suat'ın da enerjik bir babadan yoksun olması, Nadejda ile annesi arasındaki ilişkiye tanık olması Bıçağın Ucu'nda başlayan bu yönelişin Sırtlan Payı'nda Dr. Sevim etkeniyle arttığı söylenebilir. Ve yineleyelim ki bu yönelişin temelinde Suat'ın annesine benzeme düşüncesi yatmaktadır. Çünkü Suat fark edecektir ki *'artık istese bile ondan (Hayrun) eskisi kadar tiksinme'*mektedir. Çünkü annesi kurduğu bu denge ile *'kendini özneye dönüştür(müştür)'*.(Foucault, 2005:58) Bu nedenle etrafında yarattığı güven duygusu Suat'a da sirayet eder ve annesine eşi Halim'den daha fazla güven duyar.

Sırtlan Payı'nda Dr. Sevim'in hayatıyla açığa çıkan cinselliğin başka bir biçimine daha rastlarız ki o da sadizm temeline oturtulmuş cinselliktir. Sevim'in yüreğinde şehit babasının boş bıraktığı sevgi ve yuva sıcaklığını üvey babası Rıza Muhittin'in işkenceleri doldurmuştur. Böylece *'başkalarını kendine bağımlı kılmak ve onlar üzerinde mutlak ve sınırsız bir erk uygulamak*'(Fromm, 1995:131) için Sevim önce iyi bir basketçi daha sonra da hastaları *'Azrail'in elinden alan'* bir doktor olur. Dr. Sevim bu sadist kişilik yapısının yönlendirdiği bir cinsel duyarlılıkla kendinden çok küçük olan Seyit Sabri'nin oğlu Akın ve Eczacı İhsan Bey'le ilişki yaşar. *'Cıgarasının kıvılcımlı ateşini, Eczacı İhsan Bey'in çıplak tenine, rasgele yapıştır(arak) Yanan kılların cızırtısı, yanık et kokusu (ile) cinsel bir* boşalım'(SP, s.452) yaşar. Eczacı İhsan Bey'in acı çekmesi karşısında haz duyan Sevim, *'sado-mazoşist kişilik'*(Freud, 2004:42) yapısına sahiptir. Bu kişilik yapısında her ne kadar Eczacı İhsan Bey, ezilen sadizm nesnesi olsa da Dr. Sevim yalnızlık ve güçsüzlük duygusundan kurtulabilmek için ona *'bağımlı'*dır.(Fromm, 1995:132)

2.3.2.8.6. Ölüm

Sırtlan Payı'nda tarih, savaş ve bağımsızlık mücadelesine bağlı olarak geliştirilmiş, insani kaygılardan uzak bir ölüm düşüncesinin sivil hayatla birlikte yok oluş kaygısına dönüşmesi işlenir. Miralay Ferit Bey, ölüm düşüncesiyle ilk olarak subay okulunda eğitim gördüğü sırada karşı karşıya gelmiştir. Birer savaş artığı olan hocalarının anıları ve tarih kitaplarında anlatılan *'kıymet-i harbiyesi'* olan ölümlerle büyüyen Ferit Bey, doğal olarak savaşlarda geçen hayatının bir gün bir savaş meydanında sona ereceğine inandırmıştır kendini. Bu zaman içerisinde ortaya çıkan düşünce, bir amaç uğruna ölmektir. Öyle ki '*has asker, ölümünü dahi Sevk-ül-ceyş'in zaruretlerine göre kullanır'*. Burada sadece bir başarı kazanma, bir şeye hizmet etme düşüncesi vardır. Ölümün metafizik tarafına dair herhangi bir düşünceye yer verilmemiştir.

Büyük savaşlardan sağ dönen Ferit Bey, yaşlanmayla yavaş yavaş gelen ölümün ancak hastalanınca farkına varmıştır. Bu sebeple kalbi sıkıştığı anda hissettiklerinin ölümün yaratacağı yokluk duygusundan kaynaklandığını dahi bilemez. Çünkü '*Maydos'ta, Bi'r-üs-sebi'de, Garp Cephesi'nde Azrail'le öylesine içli dışlı olmuştu ki, o ateş sofrasında bile kendisine el sürmeyenin bir daha hiç hatırlamayacağına inanıyor(du). … Bu yüzden, siyah bir yelken gibi içinde ıslık ıslık açılıveren ölüm korkusunu tanıyamadı'.*(SP, s.21) Bu duygu Miralay'a hem yabancı hem de tam bir hayal kırıklığıdır. Çünkü o güne kadar apansız geleceğini düşündüğü ölümün yavaş yavaş, sinsice gelebileceğini anlamaya başlamıştır. Böylece ölüm duygusu insani bir boyut kazanmıştır. Çünkü ölüm *'somut bir sonrasızlık(tır)'* ve arkadaşları şehit olmakla aslında en kıymetli şeylerini –yaşama hakkını- feda etmişlerdir.

Ölümün trajik yanını düşünmek Miralay'ın ardında bıraktığı yaşamı sorgulama sürecini başlatmıştır. Mülazım İhsan Bey'in daha cephede okuduğu mektuplarından sevdiği Ruhsar'a kavuşmak hayaliyle '*Mülazım İhsan Bey mermiler kafatasına saplandıkça dut gibi silkelenirken olduğu yere çakıl(masına)'* sebep olan şeyin *'cinnete uğramış bir sevdalının ahlak mahlak tanımayan cür'etkar hodbinliği'* olduğunu itiraf etmiştir. Miralay'ın ölümünün hemen öncesinde yaptığı bu itiraf ölümün sırlar taşıyan yanına gönderme yapar. İnsanın en soylu ve an yalnız edimi olan ölüm, kimin beraberinde neyi götürdüğü bilinmeden gerçekleşmektedir.

Yaraya Tuz Basmak

2.3.3.1. Romanın Kimliği

Yaraya Tuz Basmak romanı, Aynanın İçindekiler dizisinde 27 Mayıs askeri harekatını başlangıç noktası alan Bıçağın Ucu ve Sırtlan Payı üçgeninin son ayağını oluşturur. Roman Bıçağın Ucu'nda aydın sorunsalı, Sırtlan Payı'nda *'seferberlik kuşağı'* yorumuyla ele alınmış olan 27 Mayıs'ın bu kez harekatı gerçekleştiren resmi çevrelerce irdelenmesini işler. Hasan Bülent Kahraman, Attila İlhan'ın Yaraya Tuz Basmak romanı ile Sırtlan Payı arasında koşutluk olduğunu belirterek şöyle bir tespitte bulunur:

"Miralay Ferit imparatorluk dönemi subaylarının temsilcisi. Onlar batmış bir imparatorluktan bir cumhuriyet çıkardılar. Antiemperyalisttiler. Yüzbaşı Demir onların yerine gelen kuşaktır. Savaşları Kore Savaşı'dır. Başarısız bir hükümet darbesi yapmışlar, birbirlerine düşmüşler.

Miralay Ferit 'entegre' bir tiptir, kendisiyle sorunları yoktur; Yüzbaşı Demir sürekli yıkımlar ve bozgunlar yaşar. Bunlardan çıkış gücünü kendisinde bulamaz."(Kahraman, 1978:24)

Yapılan bu tespit hem olay örgüsündeki yanılsamadan kaynaklanan hayal kırıklığını hem de ilk Cumhuriyet kuşağı subaylarının teorisiz eylemci karakterlerini saptaması bakımından önemlidir. Yaraya Tuz Basmak, toplumsal olarak başkişi Demir'in etrafında yaşanan 27 Mayıs gerçeğinin hazırlık, gerçekleşme şartları ve sonuçlarını değerlendirirken kişisel anlamda da çocukluktan gelen etkenlerle cinsel kimlik oluşumunda bir yanlışı yaşamış Demir'in kaygılarıyla mücadelesini ortaya koyan bir romandır.

Roman ilk kez 1978 yılında Bilgi Yayınları (Ankara) arasında basılmıştır. Romanın son basımı ise 2002 yılında İş Bankası Kültür Yayınlarından (İstanbul) yapılmıştır.

2.3.3.2. İsimden İçeriğe

Tıpkı iyileşmesi için bir yarayı dağlamak gibi yaraya tuz basmak da bir acıyı unutmak veya bir hastalığı tedavi edebilmek için acılı ve zor da olsa onun üstüne gitmek anlamını içerir.

Yüzbaşı Demir, üsteğmen olarak katıldığı Kore Savaşı'nda yeterince savaş tecrübesi olmamasından dolayı (güvenlik tedbirlerini tamamıyla alamamıştır) Simin-ni'de uğradıkları baskından sonra kitaplardan öğrendiği askerlik sanatına olan güvenini yitirmiştir. Bu olay

simgesel olarak bir yaraya dönüşmüştür ki daha sonra 27 Mayıs'ı hazırlayan askeri kanatta yer almasının sebebi de bu yaraya tuz basmak olmuştur.

27 Mayıs'ın ardından gelen ekonomik yardımların arttığını gören Binbaşı Demir, Kore Savaşı'ndaki hayal kırıklığının bu kez de kullanılmış olma gerçeğiyle daha kötü bir hal aldığını görünce başkalarının yarasına tuz olduğunu kavramıştır. Demir'in kendi içinde bir hayal kırıklığını büyüttüğünü ve bunun romanın gelişen bölümlerinde gittikçe derinleştiğini bilmek romanın sonunda bir türlü iyileşemeyen yarası yüzünden Binbaşı Demir'in verdiği emekliye ayrılma dilekçesinin mantıklı açıklamasını oluşturmuştur.

2.3.3.3. Olay Örgüsü

Roman 6 bölüme ayrılmış olup her bölümün başına veya sonuna eklenen alıntı ya da –madalya beratı, İrfan'ın Ümit hakkında yazdığı raporlar gibi- yazar tarafından kurgulanmış metinler olay örgüsünde anlatılanların gerçeklik değerini arttırmıştır.

Başkişinin değişim sürecine bağlı kalarak olayların kırılma noktasına göre romanı üç bölüme ayırdık. Bu bağlamda romanın olay örgüsünü oluşturan vaka birimleri aşağıdaki gibidir:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Wowan Boğazı'ndan çıkmak üzere olan Takviyeli Keşif Takımı'na *'olduğu yerde kalma emri'*nin verilerek savunma durumuna geçilmesi,

-Çinlilerin Türk Tugay'ını çembere almaya çalışması,

-Tugay'dan bütün birliklere geri dönme emri verilmesi,

-Bütün birliklerin Chongmyong'a doğru yola çıkması ve birliklerin Chongmyong Vadisi'ne ulaşması,

-Türk birliklerinin Chongmyong Vadisi'nde baskına uğraması ve Üsteğmen Demir'in baskını Tugay karargahına haber vermesi,

-Üsteğmen Demir'in Wowan Boğazı'nda savunmaya geçirilmelerinin gerçek sebebini öğrenmesi: 9. Amerikan Kolordusu'nun sağ kanadının (8. ordu) tehdit altında kalması sebebiyle onlara yardım etmeleri için ateş altına sürülmüşlerdir.

-Üsteğmen Demir ve adamlarının 550 rakımlı tepeye takviye olarak gitmeleri ve tepeyi ele geçirmeleri,

-Çinlileri 550 rakımlı tepede yeni bir cephe açmak zorunda bıraktıkları halde 40. Çin ordusu karşısında tutunamayan 2. Amerikan Tümeni'ni savunmak için Üsteğmen Demir ve adamlarına 5 km. geri çekilme emri verilmesi,

-Geri çekilen Türk birliklerinin konaklama bölgesinde yeterince tedbir almaması sebebiyle Simin-ni'de baskına uğraması ve birliklerin birbirine karışması,

-Tugay'dan Türk birliklerine Kunuri'de toplanma emri verilmesi ve birliklerin Kunuri'ye varması,

-Türk birliklerine ikmalleri yapılarak Seul'e hareket etmek üzere Pyeng-Yang'ta toplanma emri ulaşması,

-Yola çıkan birliklerin girdiği çatışmada Üsteğmen Demir'in ağır yaralanması ve Tokyo'daki Amerikan Hastanesi'ne gönderilmesi,

-Cephe gerisi izniyle Demir ve Zizi Yüzbaşı'nın Tokyo'da gezmeleri ve bir geyşa evine gitmeleri

-Cephe gerisi izninden dönen Üsteğmen Demir'in 3. Tabur'a bölüğünün başına dönmesi,

-Gece çatışmaların şiddetli geçmesi ve 3. Tabur'da meydana gelen patlama sonucunda Üsteğmen Demir'in yaralanması ve Tokyo Amerikan Hastanesi'nde tedavi görmesi,

- Amerika Birleşik Devletleri'nin kendine hizmeti olanlara dağıttığı Silver Star madalyasıyla ödüllendirilmesi,

Birinci bölüm, 1950 Kasım ayında başlayan ve 1951 Mayıs ayına kadar süren Kore Savaşı'nda Türk birliklerinin girdiği çatışmaları ve yediği baskınları anlatır. Bu bölüm Üsteğmen Demir'in önce fiziksel olarak daha sonra da ruhunda açılmış yaranın ortaya çıkış bebenini irdeler.

İKİNCİ BÖLÜM

-Sabahın erken saatinde Şark Kahvesi'nin önünden geçen Yüzbaşı Demir'in Ümit'le tanışmalarını ve Ümit'le yaptığı Kore Savaşı konulu röportajı hatırlaması,

-Yüzbaşı Demir'in ertesi gün Yüzbaşı Azizle buluşması,

-Yüzbaşı Demir'in Ümit'le buluşması, savaş hakkında konuşurken erkekliğini Kore'de bıraktığını açıklaması, (Ancak hastane fiziksel olarak bir sorunu olmadığını söylemiştir.)

-Demir'in Aysel'le tanışması, Aysel'in onun erkekliğini geri getirmeye uğraşması,

-Başarısız olan Aysel'in bayılması üzerine Demir'i hastaneye götürmesi,

-Hastanede yatan Demir'in –radyodan- Türkiye'nin Nato'ya alındığını öğrenmesi,

-Demir'in izinli olarak Bursa'ya ailesinin yanına gitmesi ve Çekirge'deki bir kahvede Kore'den komutanı Baba Saffet'le karşılaşması,

-Kore dönüşünde hava değişimi için Bursa'ya gönderilmesini hatırlaması,

-Yüzbaşı Demir'in Ümit'le tanışmasını (1955) ve 27 Mayıs askeri kadrosu içerisinde yer almasını hatırlaması,

İkinci bölüm Yüzbaşı Demir'in Kore Savaşı sonrasında kendini, ordu ve siyaset bağlantılarını sorgular. Yaşadıklarıyla askeri okulda öğrendiklerinin birbirinden çok uzak olduğunu fark etmiştir. Kore'de bıraktığı erkekliği değil, gençlik idealleridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Ümit'in evinde telefon bekleyen Yüzbaşı Demir'in 9 Subay Olayı dolayısıyla Erzincan'a gönderilmesini birkaç ay sonra da İstanbul'a görevlendirilmesini hatırlaması,

-Pansiyoner olarak Suat'ın evini karalamasını hatırlaması,

-İnönü'nün Kayseri ziyareti sebebiyle orada bulunan Ümit'ten neşir yasağını öğrenmesi,

-Ertesi sabah Ümit'in evinden ayrılırken gazetelerden Meclis Tahkikat Komisyonu kurulmasına karar verildiğini öğrenmesi,

-Yüzbaşı Demir'in Suat'ın evine yerleşmesi ve Miralay Ferit Bey'le tanışması,

-Demir'in Suat ve Ümit'i karşılaştırması ve hoşlanacağı gerçek kadının Suat olduğunu anlaması,

-Kurulan Meclis Tahkikat Encümeni tarafından Ümit'in çalıştığı Birlik ve Ulus, Akis, Demokrat İzmir gibi gazetelerin kapatılması,

-Ümit'in tutuklanması,

-28 Nisan öğrenci olaylarının patlak vermesi, sıkıyönetim ilan edilmesi (Demir üniversitede görevlendirilmiştir.)

-25 Mayısta yapılacak askeri harekatın 27 Mayıs'a ertelenmesi,

-27 Mayıs'ın askeri kadandında görev alan Yüzbaşı Demir'in harekatın yürütülmesiyle ilgili toplantıya katılması,

-Yüzbaşı Demir'in üniversite bahçesinde görev dağılımını yapması,

-Harekat emirlerinin birliklere duyurulması,

-İstanbul'da harekatın kan dökülmeden tamamlanması,

-Radyodan 27 Mayıs bildirgesinin okunması,

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

-Harekatın ardından Yassıada duruşmalarının başlaması,

-Harekatın asıl amacının Menderes'in iktidardan alınma olayına dönüşmesi,

-Geceyi Suat'ın yeni evi Keçecizade yalısında geçiren Demir'in bir ihtilalın nasıl olması gerektiği konusunda Suat'la tartışması,

-Milli Birlik Komisyonu'nun yüzlerce general ve subayı ordudan ihraç etmesi,

-Demir'in Miralay Ferit Bey'in öldüğünü, Suat'ın annesiyle barıştığını öğrenmesi,

-Demir'in binbaşılık rütbesine atanması ve Emniyet Grubu'nda çalışmaya başlaması,

-Albay Dündar ile Binbaşı Aziz'in yurtdışında görevlendirilmeleri,

-147'ler Olayı'na basından tepkiler gelmesi üzerine Demir'in İstanbul'a gelip ilerici gazetelerle toplantı yapması,

-Cemal Paşa'nın Kurucu Meclis Tasarısı hazırlattığını, Milli Birlik Komisyonu'nun fesh edilip yeniden kurulduğunu öğrenen Binbaşı Demir'in Suat'ın yalısında düşünmeye çekilmesi,

-Hastalığı nükseden Binbaşı Demir'in emekli olmak için dilekçe vermesi.

Dördüncü bölüm 27 Mayıs'ın ardından askeri kanadın içine düştüğü ihtilafı ortaya koyar. Romanın sonunda Demir'in Kore'de açılan ve zaman zaman kanayan yarasının onu tekrar hasta ettiğini görürüz. Çünkü 27 Mayıs'ın dış güçlerin ekonomik ve siyasi stratejileri sebebiyle gerçekleştirilmiş bir harekat olduğunu anlamak, bir kez daha kullanılmış olmanın hayal kırıklığı Demir'in iyileşemeyeceği kadar büyüktür.

2.3.3.4. Zaman

Yaraya Tuz Basmak romanı 27 Mayıs 1960 askeri harekatını askeri çevreler açısından ele alan bir romandır. Attila İlhan 27 Mayıs'ı başlatan süreç içerisinde Kore Savaşı'nı bir dayanak noktası olarak seçmiştir. Çünkü II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan iki kutuplu bir dünya düzeni (*Amerikan hegemonyasındaki kapitalist Batı dünyası ile Sovyet hegemonyasındaki sosyalist Doğu dünyası*) içerisinde Batı dünyası tarafında kendine yer bulmaya çalışan Türkiye'nin Batı ile bütünleşmesinin sembolü olarak görülmüştür Kore Savaşı. Böylece Türkiye, Sovyet tehdidine karşı kendi güvenliğini sağlamış olacaktır.(Özdağ, 1997:33)

25 Haziran 1950'de Kuzey Kore ordularının 38. paraleli geçerek Güney Kore'ye saldırmalarıyla başlayan savaş, değerler düzeyinde Doğu'nun Batı'ya saldırması (Batı'nın sınırlarının ihlal edilmesi) gibi önemli bir olguyu temsil eder. II. Dünya Savaşı'na katılmamakla dünya sahnesinde tarafsız kalan Türkiye için bir saf tutma fırsatı olarak algılanan bu savaşa 25 Temmuz'da alınan Bakanlar Kurulu kararı ile 4.500 kişilik bir tugay gönderilmesine karar verilmiştir. Türkiye açısından kendini güvenceye alma sebebi olarak gürülen savaş; gerçekte Amerika için Türkiye'nin savaşa girmesi kendi ordusundan daha ucuza mal olan asker demektir. Nasıl ki Kırım Savaşı (1854)nda İngiliz kanını korumak için

20.000 Türk piyade askeri Kırım'da savaşmak üzere ödünç alındıysa (Akşin, 1997:132); bu kez de Amerikan kanını korumak üzere 4.500 piyade askeri savaşmıştır. Bir Amerikan askerinin 3511 $'lık maliyeti yanında bir Türk askerinin 105 $'lık maliyeti –Türk askerinin niteliği de göz önünde bulundurulunca- büyük bir kâr olarak hesaplanmıştır.(Özdağ, 1997:50) Böyle girift anlam yumağı içerisinde Türk askeri bir kez daha başkasının yarasına tuz olmuştur. Attila İlhan'ın romanına böyle bir tarihi süreci seçmesi, yakın Türk tarihine farklı bir açıdan yapılmış değerlendirme olarak yorumlanabilir.

Romanın vaka zamanı 27 Kasım 1950, saat 13:47 gibi tam bir zaman noktası belirlenerek başlatılmıştır:

"Saat 13.47'de Tugay'dan bir telsiz emri: 'Birlikler, yeni bir emre kadar, oldukları yerde kalacak!'"(YTB, s.13)

1950 Kasımında başlayan olaylar 1960 '*kasım ortaları'*nda son bulmuştur. Binbaşı Demir'in 24.11.1960 tarihli emeklilik belgesi ile son bulan romanda vaka zamanının 10 yıllık bir süreyi kapsadığı görülmektedir. Ancak bu 10 yıllık süre belli zaman aralıklarının seçilmesiyle tamamlanmıştır. Örneğin 1. bölümde 27 Kasım'dan itibaren 5 günlük bir zaman dilimi anlatılmıştır.

Yaraya Tuz Basmak romanının tamamı göz önünde bulundurulduğunda olayların anlatımında sıradizinsel süreyi bozan geriye dönüşler ve ileri atlamalara yer verilmiş olduğu görülmüştür. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, bu zamansal sapmalarla ilgili olarak romanın anlatımında bu ileri ve geri yapılan zamansal sıçramaların farklı zaman boyutlarından anlatma ve vaka zamanına aktarılan bilgilerin, kahramanları tanıtma, anlatıma derinlik kazandırma ve vakanın ferdi ve sosyal yönünü açıklama gibi fonksiyonları olduğunu belirtmiştir.(Korkmaz, 1997:163) Bu romanda da zamansal sapmaların benzer işlevleri taşıdığı söylenebilir. Örneğin romanın ikinci bölümü 1951'in haziran ortalarında biterken, üçüncü bölüm 1955 yılı ile adlandırılmış ama 27 Mayıs (1960) sabahı Şark kahvesi'nin önünden geçen Yüzbaşı Demir'in 1955 yılına dönüp gazeteci Ümit'le tanışması anlatılmıştır. Yüzbaşı Demir'in 1951'de tebdil-i hava için Bursa'ya gidişi, annesi ile amcası Dr. Hayrullah arasındaki aşkı anlatan mektupları bulması, çocukluğunda annesiyle olan yakınlığı ve bunun cinsel kimliğine olan etkileri, Ümit'in Demir'in kendini bulma süreci içerisindeki etkisi geriye dönüş tekniği ile olay örgüsüne katılmış olmakla başkişinin sosyal ve bireysel yönü açıklığa kavuşturulmuştur. Bu geriye dönüşler romanın sonunda ortaya çıkacak Binbaşı Demir'in kişiliğindeki önemli dönüm noktalarıdır.

Roman zaman kurgulanırken önemli olayların anlatımında zamanın anbean belirtilerek olayların takip edildiği belirlenmiştir. Olaylar düzleminde birincisi Kore Savaşı,

ikincisi 27 Mayıs askeri harekatı olmak üzere çok önemli iki olayın bulunduğunu kabul edersek her ikisinde de zamansal sürecin aynı biçimde aktığı görülecektir. Nasıl ki Kore Savaşı'nda yaşanan baskınlar ve çatışmalar dakika belirtilerek anlatıldıysa 26-27 Mayıs gecesi de öyle anlatılmıştır. Kore Savaşı'nın anlatımı sırasında aşağıdaki örneklerde gösterildiği üzere zamanın geçişi olayların gerilimi ile orantılı olarak saat biçiminde verilmiş, böylece 24 saatten kısa bir zaman diliminin ne kadar uzunmuşçasına algılanabileceği gösterilmiştir:

saat 13.47'de Wowan Boğazı'nı çıkmış birliklere bulunduğu yerde kalma emri verilir,

saat 14.01'de bütün birliklerin bulundukları yerde dönerek geldikleri istikamete yürüyüşe hazır olmalarına dair emir gelir,

saat 19.20'de boğazın yukarısından silah sesleri duyulmaya başlar,

saat 23.10'da birliklerin Chongmyong doğrultusunda harekete geçmek üzere hazırlanmaları için emir gelir,

saat 23.30'a doğru birlikler yola düşer,

saat 01.30 dolaylarında birlikler Chongmyong Vadisi'ne varırlar,

saat 03.25'te baskın korkusu yaşarlar ve baskına uğrarlar.

27 Mayıs'ın hazırlıkları ise aşağıdaki gibi yine saatler belirtilerek anlatılmıştır:

saat 14.20'de Erkanlı ve Kabibay hava organizasyonunu sağlamak üzere buluşur,

saat 18.30-19.00 arasında subay ve astsubaylarla toplantı yapılır ve 19.00'dan sonra kışladan çıkma yasağı getirilir,

saat 20.30'da Demir, üniversite bahçesinde görev dağılımı yapar,

saat 23.10'da harekete geçiş saatleri ayarlanır

saat 01.10'da hareket emirleri birliklere duyurulur,

saat 03.01'de sokaklardaki birliklerden tekmil emirleri alınmaya başlar,

saat 04.36'da İstanbul radyosundan ihtilalin ilk tebliği okunmaya başlar.

26-27 Mayıs gecesi böyle saat aralıklarıyla belirtilerek yükselen gerilim okuyucuya yakından hissettirilmiştir. Yukarıda belirttiğimiz gibi yaşanan gerilime bağlı olarak zamanın bu biçimde uzamış olma düşüncesi psikolojik bir alımlama olup benzer biçimde alımlanışını Demir'in tebdil-i hava için Bursa'ya gidişinde *'Baba'* Saffet'i dinlerken de yaşadığını görürüz:

"Yarbay 'Baba' Saffet yazdıklarına dalmış okurken, Yüzbaşı Demir düşündü: '-(…) Ocak'ın 25'i, pek pek on ay önceki tarih, oysa bana üzerinden yüzyıl geçmiş gibi geliyor, neden?' Bir yandan da, kim olduğunu bilmediği, zaten göremediği biri, belki bir şehit

hayaleti, dua eder gibi kulağına fısıldayıp duruyordu: '-(…) aldanmadık, bizi aldattılar: No olduğumuzdan, ne yaptığımıza kadar(…)'"(YTB, s.195)

Alıntı metindeki zamanın psikolojik vurgulanışının ardından olayların aktarımı sırasında gece kavramına psikolojik bir derinlik kazandırıldığı da söylenebilir. Romanda çok önemli olayların 3 gecede yaşanmış olduğu dikkatimizi çeker:

Birincisi üst düzey subayların toplantıya çağrıldığı gecedir. Üsteğmen Demir bu gece baskınında yaralanmıştır. Bütün hayatı bu baskının ardından değişmiştir. Üsteğmen Demir bu gecede mesleki anlamda '*harp insiyakı(nın)'* gelişmemiş olduğunu kavrayarak roman boyunca hayal kırıklığına uğradıkça kanayacak olan *'yara'* bu gecede açılmıştır. Yine bu gece yaşadığı hayal kırıklığı bireysel anlamda da erkekliğini kaybetmesine neden olmuştur.

İkincisi Yüzbaşı Demir'in on yıl sonra erkekliğine kavuştuğu gecedir. Bu geceden sonra Demir, çocukluğu ve gençliğiyle uzlaşmıştır. Artık kendine olan güvenini yeniden kazanmaya başlamıştır.

Üçüncüsü askeri harekat gecesidir. Yüzbaşı Demir'in Türk askerine güveninin geldiği gecedir. Ancak daha sonra bu askeri harekatta da tıpkı on yıl öncesinde olduğu gibi aldatılmış olduklarını fark edecektir.

Sonuç olarak Yaraya Tuz Basmak romanında bütün olayların zaman süreciyle çok sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Toplam 6 bölümden oluşan romanın bütün bölümlerinin ay veya yıl adlarıyla adlandırılmış olması da romandaki zaman unsurunun ne kadar önemli olduğuna işaret etmektedir.

2.3.3.5. Mekan

2.3.3.5. 1. Çevresel Mekanlar

Wowan Boğazı, Chongmyong Vadisi, Simin-ni, 550 rakımlı tepe, Kunuri, Pyeng-Yang, Pyeng-Yang Amerikan Konuk Evi, Seul, Tokyo, Tokyo'daki geyşa evi, Tokyo Amerikan Hastanesi Ağır Yaralılar Koğuşu gibi yerler Kore Savaşı ve geri planda savaşa destek gönderen yerler olarak çevresel mekanlar arasında yer alır.

1955'ten itibaren olaylar genel olarak İstanbul merkezinde geçer. Bu nedenle Demir'in önünden geçtiği ve Ümit'le tanışmalarını hatırladığı Şark Kahvesi, Dolmabahçe civarı ve İstanbul sokakları, Aysel'in bayıldığı için Demir'i götürdüğü hastane, Demir'in iznini geçirdiği Bursa-Çekirge'deki evleri, Çekirge'de *'Baba'* Saffet'le karşılaştığı çay bahçesi, Ümit'in kaldığı daire, 28 Nisan öğrenci olaylarının geçtiği İstanbul Üniversitesi kampüsü, 27 Mayıs sonrasında Demir'in görevi dolayısıyla gittiği Ankara ve oradaki bazı

askeri binalar, Suat'ın yeni evi Keçecizade yalısı (İğdeliyalı) gibi çevresel mekanlar kullanılmıştır.

2.3.3.5. 2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Romanın birinci ve ikinci bölümünde anlatılan Üsteğmen Demir'in Kore Savaşı'nda yaşadığı çatışma ve baskınların bütün mekan unsurunu labirentleştirdiği görülür. Amerikan askerlerini rahatlatmak için Wowan Boğazı'nda kalma, 550 rakımlı tepede Çinlilere yeni bir cephe açma mecburiyeti yarattığı için onları zorda bırakmalarına rağmen geri çekilme emri alan Türk birlikleri en zor, en soğuk bölgelerde çatışmışlardır. Öyle ki *'ustura gibi'* askerin suratını yalayan ayaz, savaştaki ikinci bir düşman kuvveti olarak Türk Tugayı'nın karşısında durur. Bu nedenle henüz romanın birinci bölümünden itibaren mekanın insanları boğduğuna, üstlerine gittiğine tanık oluruz.

Türkiye'nin çok sancılı 10 yılının anlatıldığı bu romanda olayların ağırlıklı biçimde geçtiği mekan olan İstanbul, kapalı/dar/labirent mekan özelliklerini yansıtacak şekilde kullanılmıştır. İstanbul tıpkı *'siyah ölü bir ahtapot gibi'* meydanları ve sokaklarıyla siyasi ve sosyal yaşama tanıklık etmekte, karşı bir güç olarak insanları boğmaktadır. Belediye seçimleri öncesinde Cumhuriyet Halk Partisi ile Cumhuriyetçi Millet Partisi'nin seçimlere katılmayacağının öğrenilmesi *'iktidar çevrelerinde'* öfke ve tedirginlik yaratmıştır. Bu haberi alan Yüzbaşı Demir Orduevi'ne gitmek üzere sokağa çıktığında '*görünüşü vahşi, şakırtılı yağmurlara gebe sürüyle bulut şehrin üstünden geç(mekte)'; karanlık fuhuş sokaklarından acı bir kedi miyavlaması'*(YTB, s.220) işitmektedir. Demir'in jeepi *'sokak lambalarının yalnızlıklarını kirli sarı kustukları yoldan, şehrin tenha karanlığına dalıp git(erken) asfalt, yamyassı bir ceset gibi, Yüzbaşı Demir'in ayakları altında yat(ar).'*(YTB, s.308)

Olayların en yoğun geçtiği yer İstanbul olmakla beraber kısıtlı biçimde romanda yer alan Ankara'nın da labirent mekan özellikleri taşıdığını söylemek mümkün. Adeta 27 Mayıs askeri harekatının başladığını söyleyen radyo haberinin gelmeyeceğini imlercesine Ankara'ya 'p*is, pısırık mı pısırık, iki çiseleyip bir vazgeç(en)'* yağmurlar yağarken *'kalın bulutlar şehrin üstünü boydan boya sıvamışt(r)'*.

Açık/Geniş Mekan

Kore Savaşı'ndan 27 Mayıs askeri harekatına kadar Türkiye'nin çok sancılı on yılının anlatıldığı bu romanda çok kısıtlı bir süreyi kapsamış olsa da başkişinin psikolojisi üzerinde geniş mekan etkisi yaratan tek yer Suat'ın 'İğdeliyalı'sıdır. Boğaz'ın güzelliği,

lavanta kokuları, bir kadının hassasiyetiyle birleşerek Binbaşı Demir'in hayatına aslında Ümit'le birlikteyken yaşayamadığı *'düşsel kadın'* imgesini getirmiştir. Geceyi Suat'ın yeni evinde geçiren Binbaşı Demir, göğün '*şurasında burasında erik moru lekelerin uçuştuğu pembemsi bir grilik (sürerken) denizin üzerinde yağmur kokulu sonbahar sisleri'* arasında Binbaşı Demir, aylardan sonra ilk defa *'uykusunu tamamen almış olarak'* uyanır. Tıraş olurken '*Suat'ın ince fikirliliğine çarpıl(ır).* Çünkü o *'başka bir hazırlığın kadını(dır)'*. Tıraş olacağını düşünerek '*Lavabonun cam rafına Halim'in eski tıraş takımını görünecek biçimde yerleştirmiş, termosifonda sıcak su. Binbaşı Demir iç ferahlatıcı tıraş sabunu rahatlığının tadını çıkarırken, böyle bir şeyi, Ümid'in hayatı boyunca akıl edemeyeceğini hüzünle saptadı.'*(YTB, s.356)

İğdeliyalı'nın saltanatlı geçmişi Suat'ın soyuyla örtüşmüştür. Direkliyalı'nın kültür atmosferinde büyüyen Suat, belki Ümit'in gerek duymayacağı ayrıntıları düşünür. Demir'in çayı nasıl içtiğini unutmaması, bol çeşitli kahvaltı masası hazırlaması Demir'in Suat ile Ümit arasındaki duyuş farkını açıkça anladığını gösterir. Elbette ki bu fark, gerçekte Binbaşı Demir'in bakış açısından verildiği için bu tür bir tesbit ortaya çıkmıştır. Binbaşı Demir'in bakış açısından bu özelikleriyle Suat, ideal kadın kavramını yansıtmaktadır. Ancak romanın sonunda Milli Birlik Komitesi'nin fesh edilmesiyle başlayan tutuklamalar İğdeliyalı'ya sığınan Binbaşı Demir'e burayı da daraltmıştır:

"Binbaşı Demir yalnız kalınca ufacık odanın dört duvarı, bir tutuklu hücresi olarak çevresini sardı: Pencerelerden Boğaziçi, raflardan kitaplar, elinin altından o süslü eski zaman yazıhanesi sırra kadem basmış, bastığı işlemeli halı, üzerine görünmez anahtar salkımlarının aralıksız düştüğü soğuk bir beton zemine dönüşmüştü(…)"(YTB, s.419)

Demir'in yarasının tekrar kanamasıyla son bulan romanda mekan unsurunun gerilimli bir sürecin içerisindeki başkişi Demir'in ve diğer roman kişilerinin olası muhtemel ruh dünyalarını yansıtacak biçimde kullanıldığı görülür.

2.3.3.6. Kişiler Dünyası

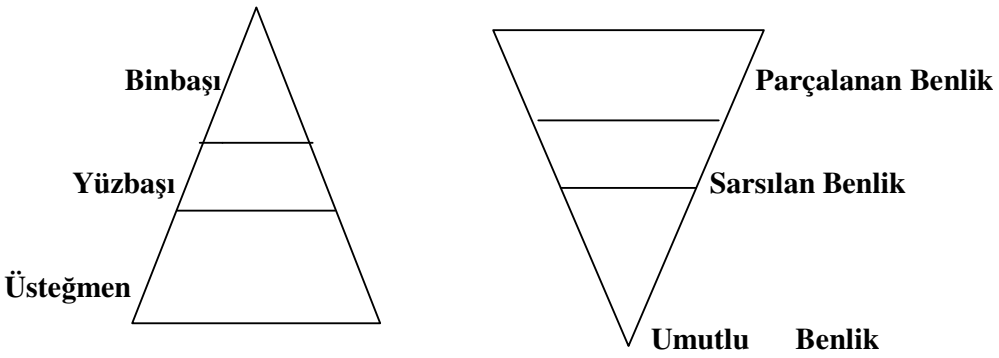
Başkişi

Yaraya Tuz Basmak romanında başkişi Demir Çukurcalı'nın kişisel gelişim süreci içerisinde yaşadığı değişiklikler esas alınarak Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan on yıllık süreyi irdelediği söylenebilir. Bu olaylar içerisinde iki nokta alınmıştır: birisi Kore Savaşı (1950), diğeri 27 Mayıs 1960 askeri harekatı. Bu iki nokta arasında kalan süreç içerisinde savaşta Üsteğmen Demir olarak karşımıza çıkan başkişi, savaş sonrasında yüzbaşı, 27 Mayıs sonrasında ise binbaşıdır. Zaman içerisinde üç ayrı rütbeyle temsil edilen şeyin başkişinin

kişilik gelişim süreci içerisinde üç ayrı kişilik yapısını temsil ettiğini söylemek mümkün. Daha önce başkişi Demir Çukurcalı'nın yaşam kesiti '*Kore Savaşı, 27 Mayıs Devrimi ve sonrası ile bu iki dönemi doğrudan ya da dolaylı etkileyen çocukluk dönemi'*(Kaya, 1980:16) olarak üç ana birim halinde ele alınmıştı. Ancak biz aldığı rütbelerle başkişi Demir'in kişiliği arasında ironik bir değişim seyrinin vurgulanmaya çalışıldığını belirtmek için olayları değil, rütbeleri temel almayı tercih ettik. Demir sertliğiyle çağrışım yaparcasına başkişi Demir Çukurcalı teorik bilgileriyle yarattığı bir savaş ve askerlik düşüncesiyle gittiği Kore Savaşı'nda yaşadığı hayal kırıklığı ile önce katılığını kaybetmiş ve eğilmiş, 27 Mayıs'ta yaşadığı ikinci hayal kırıklığı ile de kırılmış ve kopmuştur. Biz roman biterken başkişi Demir'i paramparça halde dünya denen çukurun içinde yapayalnız bırakırız.

Sosyal açıdan böyle değerlendirebileceğimiz başkişi Demir'in cinsel yaşamının da içine düştüğü hayal kırıklıkları ve bağlandığı umutlar doğrultusunda biçim değiştirdiği gözlenmiştir.

Başkişi Demir Çukurcalı'nın sosyal statüsündeki yükseliş ile kişiliğinde meydana gelen parçalanma arasındaki ters ilişkiyi aşağıdaki gibi gösterebiliriz:



Tablo-9: Başkişinin statü yükselişi ile kişilik yapısı arasındaki ters ilişki

Roman boyunca farklı olaylar içerisinde görülen başkişi Demir'in şu sosyal rollerle karşımıza çıktığı görülmüştür:

Kore Savaşı'nda: **komutan**

Savaş sonrasında: **gazi**

27 Mayıs'ta: **ihtilalci bir subay**

Camekan Sokağı'ndaki apartman dairesinde: **sevdalı ve arkadaş**

Gazeteci Ümit'in yanında: **sevgili ve dost**

Muradiye yıllarında: **oğul.**

Oğul Demir, şehit amcası Dr. Hayrullah gibi iyi bir subay olabilmek için askeri liseye gönderilmiştir. Şanlı bir tarih ve askeri hatıralar ile dergilerdeki askeri dehaların yaşam öykülerinden oluşturulmuş teorik bir subaylık düşüncesiyle kurulmuş -ancak harp insiyakı gelişmemiş- bir kişilikle Kore Savaşı'na katılan Üsteğmen Demir, gerçek savaşın teorik olarak öğrendiği savaş olgusundan çok farklı bir şey olduğunu gördüğünde ilk hayal kırıklığını yaşayacaktır. Çünkü yapılan her savaşın milli bir davaya hizmet etmek ya da vatan kurtarmak için olmayabileceğini görecektir:

"Pusan'da karaya çıkar çıkmaz, kuralları satranç oyunu gibi şaşmaz bir savaş bulacağını, olanca hünerini gösterebileceğini sanıyordu. Başını eğerek, biraz mahcup:

-(…) yanlış bir harbe geldik, dedi. Umduğum, bulduğumdan çok farklıydı Yüzbaşım!

(…)

(Yüzbaşı Cevdet) Lafın ucunu da bırakmıyor ha:

-(…) 'Kafadar' Hakkı'yı tanırsın…. nun yalancısıyım: Seul'de bunları, Amerikan, Sekizinci Ordu Karargahına çağırıyorlar. General Walker'in Kurmay Başkanı, her kimse, Paşa'ya soruyor: 'Muharebeye girdiniz mi hiç?' Paşa diyor ki, 'Türk ordusu İstiklal Savaşı'ndan beri harbetmemiştir.' Doğru laf: Son defa istiklal için savaşılmıştı, ya şimdi? Ya şimdi ne için savaşılıyor?"(YTB, s.27-28)

Savaş meydanında gerçekleşen bu konuşmalar, gerçeğin bütün çıplaklığıyla su yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Ne savaşın kuralları okulda öğrendiklerine benzemektedir ne de savaşın amacı. Askeri okulda özellikle Kurtuluş Savaşı anılarıyla yetiştirilen subaylar, savaşmak için tek amacın ülkeyi kurtarmak olduğunu öğrenmiştir. Oysa Kore ne kadar bizimdir ki kurtarmak için savaşmak elzem olsun? Romanda bu tereddütlerin tamamı Yüzbaşı Cevdet'in daha Kore yolculuğunun başladığı sırada sorduğu *'Kore nere?'*(YTB, s.16) sorusuyla tekrarlanarak pek çok kez sorgulanmıştır. Türk askerinin kanını dökmek için gönderildiği bu ülkenin Türkiye'yle bağlantısı ironik biçimde mektup zarflarının üzerine yazılmış adreslerle vurgulanmıştır:

"(…) eğri büğrü yazılmış adresi okudu: 'Bay Binali Hasırcı, Çarşı Mahallesi'nde Kahveci Duran Yılmaz eliyle/ Islahiye?Maraş.' Zarfın arkasına aynı kötü yazıyla askeri posta adresi çiziktirilmişti: 'Bilal Hasırcı tarafından/İ.ST. Turkish Armed Forces Command TAB. 5401/Tokio (Japan).'

Kafasında tehlikeli bir soru işareti, yılan gibi kıvrılıyor:

'-(…) şu iki adresin zıtlığı, karıştığımız maceranın acayipliğini çırılçıplak ortaya koymuyor mu?"(YTB, s.31)

Tokyo Amerikan Hastanesi'nin ağır yaralılar koğuşunda yatarken Yüzbaşı Demir girdiği savaşın zarureti karşısında yaşadığı hayal kırıklığını, aldatıldıklarını şüpheye yer kalmayacak biçimde anlamıştır artık. Kendilerine söylendiği gibi Türkiye'ye yöneltilmiş herhangi bir komünist saldırısı yoktur. '*İşte ancak haritalarda nokta halinde gördüğü yabancı bir şehirde, yabancıların hastanesinde, canıyla uğraşıyor(…) 'askerlikte hayati ve zaruri olmayan' amaçlar için savaşmak; olmadık ülkelerde, olmadık kimselerle, olmadık belalara bulaşmak var mı?"*(YTB, s.127)

Bu aldatılma duygusunun ardından gelen hayattan vazgeçme isteği, başkişinin Ümit'le tanışmasının ardından hayatın ve siyasi mekanizmanın içerisinde etken bir kişiliğe bürünme biçimine dönüşmüştür. *'İhtilalin Karıncaları'* arasında yer alan Yüzbaşı Demir, ihtilal sonrasında bir kez daha aldatıldıklarını, aslında yaptıklarının memlekete değil, Amerika'ya hizmet olduğunu fark etmiştir. Demir'in yaşadığı ikinci hayal kırıklığı artık toparlanamayacağı kadar büyüktür. Bu nedenle Attila İlhan romanın sonunda başkişiyi korkunç bir baş dönmesiyle baş başa bırakmıştır.

Norm Karakterler

Binbaşı Demir'in sosyal ve siyasi hayata tekrar intibakını sağlayan gazeteci Ümit Ersoy, cinsel kimliğiyle uzlaşmasını sağlayan Suat ve asker kişiliğini kurmasına yardım eden Binbaşı Aziz, *'Baba'* Saffet ve Yüzbaşı Cevdet romanda yer alan norm karakterlerdir.

Ümit –tıpkı adı gibi- Demir'in yaşamla arasında kopmuş bağı yeniden kurmasında onun yanında yer almış dost ve sevgilidir. Suat ise savaş sonrasında kaybettiğini sandığı erkekliğine kavuşmasını sağlayan, Milli Birlik Komitesi'nin fesh edilmesi üzerine onu evinde konuk eden arkadaş, Demir açısındansa sevdayla karışık cinsel yaşamında uzlaşma sağlayan *'renkli bir kadın'*dır.

Savaşta Yüzbaşı *'Zizi'* olarak romanın kişiler dünyasına giren Binbaşı Aziz, *'Baba'* Saffet (savaşta binbaşı, sonrasında yarbaydır) ve Yüzbaşı Cevdet, inandıkları şeyin vatanı savunmak olduğunu, asıl olanın da bu olduğunu belirterek kendilerinin vatanı savunmak amacıyla savaşa katıldığını, *'aldanmayıp' 'aldatıldıklarını'* tekrarlayarak vatansever Türk askerini temsil etmektedirler. Yüzbaşı Cevdet, inandığı vatan savunması için Türk askerinin bütün zor şartlara rağmen savaşmasını Albay Cello'nun cümleleriyle şöyle anlatmıştır:

" 'Taarruz icap etti mi, Amerikalılara düz arazi veriliyor' dedi, 'bize nerede çetin, tahkimatı rabıtalı dağ tepe varsa orası. Onlar muharebenin safasını sürüyorlar, biz cefasını çekiyoruz'. Bugün bize kök söktüren tahkimatı hele bir düşün kurban, Cello haksız mı?'"(YTB, s.158)

Sonuç olarak romanda yer alan norm karakterlerin başkişiyi mesleki, toplumsal, siyasi ve cinsel kimlik yönünden tamamladıklarını görürüz.

Kart Karakterler

Yaraya Tuz Basmak romanının olay örgüsünde karşı gücü kişiler düzleminde temsil eden gerçek roman kişi/kişilerine rastlanmamıştır. Daha çok tematik düzlemde karşılığını bulacak olan karşı güç, Kore Savaşı ve 27 Mayıs ihtilalinin arkasında yer alan etken güç olarak gösterilen Amerika ve ona ülke içerisinde hizmet eden hükümettir. DP hükümeti Amerika'nın Türkiye üzerindeki çıkarlarını korumak üzere kullanılan bir maşa olarak değerlendirilmiştir. 27 Mayıs'ta Amerika'nın hükümeti devirmesinin sebebi ise onu artık kendine dönebilecek bir tehlike olarak görmesidir. Bu düşünceyle paralel olacak biçimde Başbakan Menderes'in Kruşçov'la görüşeceği alıntı metinle roman kurgusuna eklenmiştir.

Fon Karakterler

Roman fon karakterler bakımından çok kalabalıktır. O nedenle her birini teker teker değil de genel olarak görevleriyle belirttik. Romanın ilk iki bölümünde geçen Kore Savaşı'na katılan Türk askerleri, düşman Çinliler, Tokyo Amerikan Hastanesi'nde Demir'le ilgilenen elleri benekli hemşire Julie, aynı odada yattığı hasta asker Raymond, geyşa evindeki Mamasan Shamisen ve diğer geyşalar, savaşta tanıdığı güzel kız Yoko, Tahsin Paşa, Kara Başefendi, Adil Onbaşı Kore'deki olaylar sebebiyle romanda yer alan kişilerdir.

Demir'in annesi Suat Hanım ve babası, Demir'in Harp Okulu'ndayken onlara harp insiyakının önemini vurgulayan hocası *'Hımbıl'* Çavuş geriye dönüşlerle olay örgüsüne katılmıştır.

Özellikle 1955 ve 1960 arasındaki olaylarla romana giren fon karakterler ise şunlardır: 27 Mayıs askeri harekatının hazırlayıcılarından Orhan Erkanlı, Orhan Kabibay ve Milli Birlik Komitesi'nin diğer üyeleri, üniversite öğrencileri, üniversite rektörleri, Birlik Gazetesi Başmuharriri Hüsnü Faik, Ümit Ersoy hakkında yazılar yazan gazeteci İrfan, Suat'ın annesi Hayrun, *'seferberlik kuşağı'*nın temsilcisi Miralay Ferit, eski solculardan Ahmet Ziya, babası öldüğü için zengin olan sanatçı Halim Hacıbeyoğlu (Suat'ın eşi), Kurtlar Sofrası'ndan tanıdığımız barda çalışan Aysel, Neveser ile Abdi Bey'in oğlu felsefe hocası ve Ahmet Ziya'nın yeğeni Doğan Bey.

2.3.3.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yaraya Tuz Basmak romanı hakim bakış açısının perspektifinden görülmüş ve yazar anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Bu bakış açısı savaş, politika ve ülkenin geleceği konusunda anlatıcının pek çok roman kişisinin dünyasına girmesine olanak sağlamıştır. Ancak Bıçağın Ucu adlı roman nasıl Suat'ın romanıysa Yaraya Tuz Basmak romanı da Binbaşı Demir'in romanıdır diyebiliriz. Olayların Demir odak alınarak anlatılması ve Suat'la olan ilişkisinde Suat'ın duygularını açıklayıcı anlatımlara yer verilmemesi bu düşüncemize kaynak oluşturmaktadır. Suat'ın Demir'den etkilendiği, onu çekici ve yakışıklı bulduğu Bıçağın Ucu'nda söylenirken anlatıcı adeta o romanda gizil bıraktığı Demir'in bu konudaki düşüncelerini burada açıklamıştır. Demir'in Suat'la karşılaşmasında aklından geçenler romana şöyle yansımıştır:

"O öğle sonu, kafası Ankara izlenimleriyle karmakarışık, Kuledibi'nde Camekan Sokağı'nı zar zor bulabilmiş, bakımsız bir apartmanın karanlık merdivenlerinden çıkıp, kapıyı çalmıştı. Bir açıldı, 'hay Allah', etine dolgun, uzun kirpikleri kıvırcık, menekşe rengi gözlerinin derinliklerinde altın tozları uçuşan, özenle giyinmiş boyanmış, göğsü kalçası tastamam bir kadın! Sanki zaman ansızın kaymış, Yüzbaşı Demir, askeri lise öğrencisiyken Bursa Dağcılık Kulübü'ndeki çaylarda dans edip hayran olduğu İstanbullu İncila Hanımın, 'o her haliyle şuh ve işveli dulun', kapısını çalmıştı. Müthiş şaşırdı. Utandı da."(YTB, s.267)

Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanlarında görülen yazar tarafından yapılan bölümler arasına konan dönemin sosyal ve siyasi durumuyla ilgili metinler bu romanda da aynen görülmektedir. Roman *VIII. Amerikan Ordusu Komutanı General Walker*'a ait olduğu belirtilen aşağıdaki alıntı metinle başlatılmış olup sonuna da *Sulzberger'*den gelen bir metin yerleştirilmiştir:

"Türk Tugayı, yiğitlik sembolüdür. Düşman karşımızda çok üstün bir güçle belirdiği ve onun önünden çekilmek zorunda kaldığımız zaman, Türkleri savaşa soktum."

"Eğer elimin altında Türk birliği var olmasaydı, bugün bütün Amerikan birlikleri yok edilmiş bulunacaktı."

Ayrıca yine olayların arka planına yerleştirilen Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu; Demokrat Parti Kongresi, İspatçı Mebusların DP'den istifası; Türkiye'nin NATO'ya alınması; Sovyetler Birliği'nin verdiği nota; Belediye Seçimlerine CHP ve CMP'nin katılmaması; Meclis Tahkikat Komisyonu'nun kurulması; Menderes'in Kruşçov'la Buluşması; 28 Nisan Olayları; Nato Dışişleri Bakanları Konseyi; Cemal Gürsel'in görevinden uzaklaştırılması; 147'ler Olayı gibi haber ve belgeler Türkiye'nin siyasi gündemiyle izdüşümü oluşturmaktadır.

Bölüm aralarına yerleştirilen bu metinler aslında romanın bütün kurgusunu çözümleyecek anahtardır. Bu alıntı metinlerle yazar anlatıcı, hem romandaki olayları belli bir

zaman noktasında konuçlandırmış olur, hem de romanın kurmaca olduğuna dikkat çeker. Aynın İçindekiler dizisinin tamamında olduğu gibi bu romanın da başına eklenmiş ve anlatılanların gerçeklerle ilgisi olmadığını belirten yazıyla birleştirildiğinde söylenenin tam karşıtı olarak gerçeklik izlenimi yaratılmıştır.

27 Mayıs ihtilalinin hazırlık sürecinde alınan kararlar, yapılan değişiklikler ya da Demir'in kendi deneyimleriyle ilgili aktarımların yaşandıktan çok sonra anlatıldığı gibi bir anlatım tutumu geliştirilmiştir ki bu da okuyucu üzerinde romanda geçen olayların gerçekten yaşandığı izlenimini yaratmıştır. Aşağdaki alıntılar bu duruma örnektir:

"Yüzbaşı Demir, gece ilerledikçe bastıran sisin, uğultuları sinir bozucu bir ağırlık kazanan sis dükülerinin arasında, gözlerini sonuna kadar açmış kendisini dinleyen Ümid'e, birkaç yıl sonra, üçüncü ve son yenilgisini şöyle anlatacaktır:

'(…) tahminde yanılmışız, muayenede sağlam çıktım…'"(YTB, s.196)

"Yarbay Orhan Kabibay, 27 Mayıs olup bittikten sonra, bir türlü unutamadığı o 25 Mayıs gününü, Milli Birlik Komitesi'nin oturum aralarından birinde, eski Meclis'in bahçesinde 'Zizi Binbaşı'ya şöyle anlatacaktır:

'(…) mutad saatimde Altıyolağzı'ndaki evimden, Akademi'ye gitmek üzere çıktım.'"(YTB, s.313)

"Binbaşı Orhan Erkanlı, yıllarca sonra, baş başa verip anılarını tazeledikleri bir akşam, Binbaşı Demir'e o görüşmeyi ve onu izleyen olayları şöyle anlatacaktır:

'(…) Gürsel bizden arkadaşlarla tekrar konuşmamızı, gerginliği hafifletmemizi ve bu arada çareler düşünmemizi istedi; kendisi de temaslar yapacak ve tedbirler arayacaktı.'"(YTB, s.412)

Anlatıcı meselesinde belirtilmesi gereken önemli bir başka ayrıntı, zamanın kurgulanış biçimidir. On yıllık vaka zamanı içerisinde yazar anlatıcı zamandan geri ve ileri doğru yaptığı sapmalarla Demir'in cinsel tutukluğunu çocukluğuna dönerek, *'ihtilalin karıncaları'* arasında yer almasını Ümit'le tanışmasına dönerek, ihtilal sonrasındaki sonbahardan ağustosa dönülerek anlatmak suretiyle başkişinin bireysel ve toplumsal değişimine açıklık kazandırmıştır.

Zamanda yapılan gidiş gelişleri şöyle sıralayabiliriz:

(Oklar, anlatma zamanı ile çakışan anlatımları, kesik çizgiler ise geriye dönüşlerle yapılan anlatımları belirtir.)

1. **aralık:** Kore Savaşı ve sonrası
2. **aralık:** Teğmen Demir'in Muradiye yılları
3. **aralık:** Üsteğmen Demir'in Tokyo Amerikan Hastanesinin ağır yaralılar koğuşunda yatışı
4. **aralık:** Yüzbaşı Demir'in Maçka'dan geçerken gördükleri
5. **aralık:** Ümit'le Demir'in tanışması
6. **aralık:** Aysel ve Demir ilişkisi, Demir'in tebdil havaya gönderilişi
7. **aralık:** Ümit ve Demir arasındaki ilişki
8. **aralık:** İhtilal sonrası

Zamanı düz bir çizgi olarak düşündüğümüzde anlatıcının zamansal sapmalarla başkişinin kişilik gelişimini nasıl tamamladığını göstermeye çalıştığı ortaya çıkacaktır.

Ayrıca anlatıcı konusunda dikkati çeken bir başka özellik yazar anlatıcının roman kurgusunda gerçekleşen önemli olayları iç monolog yoluyla kişilere söyletmeyi tercih etmesidir. Romanda tartışılan en önemli sorun olan Amerika'nın Türkiye üzerindeki yaptırımı başkişiye ait şu iç monologla verilmiştir:

"Saate baktı, üç. Geceyarıları böyle uyanmak, neyin belirtisi, sinirlerinin yıprandığının mı? İyice kestiremiyor, doğrulup cıgarasını yakacağı an fark ediyor ki yaralıdır, hem çok fena yaralıdır. 'Ruhundaki o feci yara' sızlayarak kanıyor.

'-(…) yaş kemale geldi, dünyanın hala farkına varamadık, olaylar başımızın üstünden aşıyor; muharebe görmüş, ihtilal yapmış bir subay böyle öksüz çocuk kahırlarına düşmeli mi? ben neden düşüyorum? Şundan ki, yaşadıklarımı bütün şümuluyla kavramaktan aciz kalmışım: Harp ediyorum, başkasının harbi, ihtilal yapıyorum, başkasının yararına: Kendi yarama tuz basayım derken, başkasının yarasına tuz oluyorum. Ortalıkta(…)'"(YTB, s.416)

Anlatıcının önemli bir olayı bazen bir şüphe bazen içsel bir tartışma biçiminde iç monologla roman kahramanlarından birine söyletmesine daha başka örnekler de gösterilebilir. Önemli bir olayı veya durumu ondan en çok etkilenen kişilere söyletmekle anlatıcı, tartışılan olguların etkilenirliğini arttırmıştır.

2.3 .3.8. Tematik Kurgu

Yaraya Tuz Basmak romanı, 27 Mayıs askeri harekatının arka planında yatan nedenleri ordudan birinin gözüyle ele alırken Türkiye'nin Kore Savaşı'na asker gönderme olayını çıkış noktası olarak kabul eder. Bu bağlamda romandaki en önemli karşı güç unsurunu kavramsal olarak Amerika'nın çıkarları doğrultusunda şekillenmiş bir hükümet politikası oluştururken bunun karşısında yer alan en önemli tematik değer ise demokratik bir devlet yapısıyla teşkilatlandırılmış tam bağımsız bir devlet anlayışıdır. Romandaki bütün çatışma değerleri bu iki güç arasında oluşturulmuştur. Bununla birlikte romandaki çatışma değerlerinin tamamını KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Binbaşı Demir gazeteci Ümit Suat Kore'de savaşan subaylar(Zizi Yüzbaşı, 'Baba Saffet'..)	hükümet (Kişiler düzleminde Hayrun ve Seyit Sabri hükümet yanlısıdır ancak bu romanda fon karakter işlevinde kullanıldığından dolayı belirtilmedi.)
KAVRAMLAR	demokrasi ve özgürlük tarih ve kültür olgusu ben bilinci sevgi vatan sevgisi	Batı'nın sömürgeci zihniyeti (Amerikan yayılmacı siyaseti) savaş ölüm yalnızlık
SEMBOLLER	musıki semaver hat yalı ayna	yara soğuk han gece

	Birlik Gazetesi	

Tablo-10: Yaraya Tuz Basmak romanında toplumun içinde yer alan aydının değerler sınıflaması

2.3.3.8.1. Özgürlük ve Demokrasi

Demokratik kurumlarca teşkilatlandırılmış özgür ve bağımsız bir Türkiye düşüncesi Attila İlhan romanlarının en önemli tematik değerini oluşturmaktadır. Kurtuluş Savaşı ile başlayan bağımsızlık ve demokrasi mücadelesinin Atatürk'ün ölümüyle bir kırılma yaşadığını savunan İlhan, Yaraya Tuz Basmak romanında bu düşüncesini Amerika'nın çıkarları doğrultusunda hareket eden Demokrat Parti hükümetini eleştirmekle ortaya koymuştur.

Özgürlük, birey ve toplum açısından düşünüldüğünde kişisel ve siyasal özgürlük olarak iki biçimde değerlendirilebilir. Bu bakış açısıyla cinsellik ve basın özgürlüğünü özgürlük ve demokrasi temasının birer alt başlığı olarak gruplandırmak yerinde olur.

Cinsellik

Attila İlhan, Yaraya Tuz Basmak romanının başkişisi Binbaşı Demir'i de Bıçağın Ucu'nda Suat'ta olduğu gibi toplumsal diyalektiği ile cinsel diyalektiğini iç içe geçirerek kurgulamıştır. Bu sebeple Demir'in cinsel yaşamındaki değişimi çözümlemek, toplumsal olayların çözümlenmesi ile paralellik gösterecektir.

Wilhelm Reich, kişilik oluşumunu etkileyen koşulların tümünü belirleyen şeyin, *'şiddetli cinsel arzularla görece zayıf Ben arasındaki karşıtlıklar'* olduğunu belirtmiştir. Kişilik oluşumunu Ben'le cinsel arzular arasındaki uzlaşma olarak gören Reich, bu oluşumun başına '*kişinin kandaşıyla cinsel ilişki kurma arzusu ile bu arzuların kılgısal olarak doyumsuz bırakılması arasındaki çatışkı(yı)'* yerleştirmiştir. Dolayısıyla kişiliğin oluşumu '*Oidipus karmaşasının çözüme kavuşturulma biçimine bağlı kalmaktadır'*.(Reich, 1997:166) Bu da çocuğun kimlik oluşumunda annesiyle arasındaki ilişkinin başlangıç noktası kabul edilmesini gerekli kılar.(Jacobson, 2004:35) İlk defa genç bir üsteğmen olarak karşımıza çıkan Demir'in geriye dönüş tekniği kullanılarak Muradiye yıllarının roman kurgusuna eklenmesi annesiyle arasındaki ilişkiyi açımlama amacı taşır.

Demir çocukluğunu annesinin çok yakın ilgisinin neden olduğu bir ürkeklik içerisinde, ilk gençlik yıllarını ise çok yakışıklı olmasına rağmen kızlarla yakın ilişki kuramayan biri olarak geçirmiştir. Özellikle gençlik yıllarını '*dünyaya kapalı ve günlük yaşamın her yönünün denetlendiği -genel kurum-'* (Smith, 2005:90) olarak adlandırılan bir

yerde geçirmiş olması Demir'in annesinden uzaklaşarak başka bir anima geliştirmesini ertelemiştir. Yetişkinliğinde bile annesinin değişmeyen yakın ilgisiyle devam ettirilen '*anneye olumlu aktarma'*, annesinin neden olduğu '*babaya olumsuz aktarma'* tutumları ile Kore Savaşı'nda yaşadığı '*yıkım'* birleştirildiğinde Demir'in W. Reich'in tanımlamasıyla *'kadınsı-edilgin kişilik'* olma yönünde belirtiler gösterdiğini söyleyebiliriz.(Reich, 1997:107) Demir'in Kore'deki *'geyşa-house'*da tanıştığı Mamasan Shamisen ile cinsel ilişkisindeki betimlemeler, rüyasında cinsel ilişki yaşayabilmesine rağmen bunu pratikte Ümit'le yapamaması, buna rağmen rüyasında Suat'ı düşününce boşalması, gerçekte Demir'in kişiliğinde yatan çözüme kavuşturulmamış Oidipus karmaşasını temsil etmektedir.(Benzer bir yorum için bkz: Jung, 2003:26) Sürekli yinelenen Suat ile Demir'in annesi arasındaki makyaj, göz, koku ve isim gibi benzerlikler bu yorumu destekleyici nitelik taşımaktadır. Ayrıca Demir'in annesi hakkındaki düşünceleri açıklanırken yer verilen aşağıdaki ifadeler de bu bakımdan önemlidir:

"(…) Demir, mutlulukla mutsuzluk arasında askıda, gözlerinin yeşili koyulaşmış, dudakları titrek, hiçbir kadının (ama hiçbirinin), annesi kadar güzel olamayacağını düşünüyor; yanındaki herkese onun gibi yücelikler katamayacağını, böyle bir rahatlık duygusu veremeyeceğini! Kafeslerden süzülen ikindi güneşi, tül çiçeklerinin ince yeşilini yaldızlamış. Kokulardan bir koku, L.T. Piver (Paris) damgalı bir kutudan çevreye yayılan bir pudra kokusu, delikanlıyı kaptığı gibi çocukluk yıllarına götürüyor. Sürmenin yeşilini yoğunlaştırdığı zebercet gözleriyle, oğlunun yatağına eğilmiş, dünya güzeli bir annenin, büyüleyici kokusu bu!"(YTB, s.122)

Demir'in cinsel kimliğindeki bu uzlaşmazlık askerlik ve savaş konusunda geliştirdiği düşüncelerin bir yıkım yeri olan Kore Savaşı ile birleştirildiğinde özgürlüğüne kavuşamamış cinsel kimlik ile özgür olmadığını anlayan toplumsal kimliğin oluşturduğu yumağın çözülme noktasını oluşturur. Bu sebeple bağımsız Türkiye hakkındaki düşüncelerinin bir yanılsamadan ibaret olduğunu fark eden Demir, fiziksel bir sorunu olmadığı halde on yıl boyunca erkekliğinden uzaklaşmıştır. Suat'la rüyasında yaşadığı birleşme sonucunda erkekliğine kavuşan Demir Çukurcalı daha sonra Ümit'le yaşadığı beraberlikle Ben'i ile cinsel arzuları arasındaki uzlaşmayı sağlamış olur. Yaraya Tuz Basmak romanında Binbaşı Demir'in yaşamı etrafında cinsel kimlikle toplumsal kimlik arasındaki vazgeçilmez bağın ortaya konduğunu söyleyebiliriz. Romanda genel olarak toplumsal anlamda güçlü olan kişinin cinsel yaşamında da mutlu olmayı başaracağı, toplumla uyuşmazlık yaşadığı anda da bu durumun kişinin cinsel yaşamını doğrudan etkileyeceği belirtilmiştir.

Bir varoluş biçimi olarak ele alınan cinsellik temasını Bıçağın Ucu'ndan itibaren Suat'ın karakterinde de görürüz. Bıçağın Ucu'nda cinsel tercihinde değişme eğilimi gösteren Suat, bu romanda da aynı eğilimi sürdürmüştür. Ümit'le Suat'ın birlikte sigara içme anlarının defalarca anlatılmış olmasının cinsel bir edime gönderme olduğu kanaatindeyiz:

"Suat eski Suat'tan ne kadar farklı: Gönlünde gürüldeyen büyük bir ateşin yalazı gözlerine vurmuş: Acayip bir parıltı, yanıp sönen sırma teller, aleve tutulmuş cam kırıkları. Hem konuşuyor, hem eliyle Ümid'in başını okşuyor, okşama denebilir mi, kısacık saçlarını karıştırmak gibi bir şey!

Ümid, bir bakıyorsun dirseğinin üzerinde doğrulmuş, iri gözleri ışık yansımalarından iğde yaprağı grisi, dudaklarında çapkın bir gülümseme; bir bakıyorsun, Suat'ın 'renkli' kadınlığı yanında, yanlış büyümüş, kolları bacaklarını nerelere koyacağını kestiremeyen bir oğlan çocuğu."(YTB, s.352)

Romanda Mamasan Shamisen'le ilgili bölümlerde sürekli tekrarlanmış olan *'iki ağzıyla'* puro içme sahnesi ile Ümit ve Suat'ın aynı sigarayı içme sahnelerinin birbirini çağrıştırdığı düşüncesindeyiz. Kazınmış kafasıyla bir Buda rahibine benzeyen Mamasan Shamisen'in iki ağzıyla puro içmekle cinsel edimin kendisinin görüntü seviyesi olması muhtemeldir. Mamasan'ın Buda rahibine benzemekle cinselliğin kutsal, üretken, yaşatıcı özüne; iki ağızla da hem eril hem dişil özellikleri ruhunda barındıran evrensel insana gönderme yaptığı söylenebilir. Bu sebeple Suat'ın renkli kadınlığı ile Ümit'in az gelişmiş oğlan çocuğu vücudunun temelde birbirini tamamlayan o evrensel insanı yansıttığı sonucuna ulaşırız.

Basın Özgürlüğü

Basın ve yayın kuruluşları, bir toplumun düşüncelerini belli yöne sevk etme gücüne sahip önemli bir yapılanmadır. Toplumu milli hedefleri savunma ve koruma yolunda tek vücut haline getirebileceği gibi popüler kültürün tüketime yönelik günübirlikçi heveslerine de yönlendirip gerçeklerden uzaklaştırabilir. Bu nedenle Attila İlhan romanlarında karşıt iki düşünceyi temsil eden basın ve yayın organları bulunur. Bunlardan birincisi hükümetin halihazırdaki politikasının doğruluğunu savunan, basın ve yayın organları; diğeri ise Kemalist-antiemperyalist düşünceyi benimsemiş, amacı halka Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda bilgi vermek, devleti koruma yönünde doğruları söylemek olan gazete ve dergilerdir.

Aynanın İçindekiler roman dizisinde halden Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarına kadar uzanan yakın Türkiye tarihine tanıklık etmiş Birlik Gazetesi Yaraya Tuz Basmak

romanında ikinci grup basın kuruluşlarının simge-değerine dönüşmüştür. Birlik Gazetesi, halkın milli menfaatler doğrultusunda -adı gibi- *'bir olma/birlik olma'* düşüncesi etrafında toplanmasını temsil etmektedir. Kurtlar Sofrası'nda hükümet yanlısı zengin iş adamı Zihni Keleşoğlu'nun kızı olarak karşımıza çıkan Ümit, bu romanda Birlik'in başmuharriri Hüsnü Faik'in yanında çalışan Kemalist düşünceyi savunan bir gazeteci olarak romanda yer alır. Birlik'in düşüncesini yansıtması bakımından bu çok önemlidir. Çünkü Kurtlar Sofrası'nın Birlik muhabiri Mahmut Ersoy'un öldürülmesi üzerine onun görevini devralan Ümit (soyadını da artık Ersoy olarak kullanır), Kemalist gazeteci ruhunun tıpkı bir mit gibi kuşaktan kuşağa yaşatılacağını imlemektedir. Hüsnü Faik-Mahmut-Ümit bu ruhun üç ayrı kuşak tarafından benimsendiğini göstermektedir.

Romanda halkı Amerikan çıkarlarına yardım eden hükümete karşı bilinçlendirmeye çalışan gazetelere getirilen neşir yasağı, basın kuruluşlarının yukarıda belirttiğimiz işlevini engelleme amacı taşımaktadır. Birlik ve Demokrat İzmir gibi gazetelerin kapatılması bu engelleme çabasının olaylar düzlemine yansıyan yüzüdür. Bununla birlikte bazı gazetelerin Belediye seçimlerine katılmayan CHP'yi seçimlere katılmış ancak oy alamamış gibi haber geçmesi birinci grup gazetecilik anlayışını yansıtmaktadır.

Attila İlhan'ın basın kuruluşları ile vurgulamaya çalıştığı ve bu tema için asıl önemli olan şey, halkın –tıpkı Birlik Gazetesi'nin adı gibi- Atatürk'ün belirlediği ilkeler doğrultusunda tek vücut olmaya davet edilmesidir. Yaraya Tuz Basmak romanında 27 Mayıs İhtilali'nin oluşum ve gerçekleşme aşamalarını *'İhtilalin Karıncaları'* adlı yazı dizisiyle halka duyurmayı amaçlamış Birlik Gazetesi, daha sonra özellikle son roman Gazi Paşa'da Kurtuluş Savaşı yıllarında halkı işgal kuvvetleri karşısında tek vücut olmaya sevk edecektir. Sonuç olarak diyebiliriz ki Attila İlhan, Yaraya Tuz Basmak romanında Türk aydınının basın ve yayın organlarını Kemalist düşüncenin biçimlendirdiği amaçlar yönünde kullanarak halkı aydınlatmakla sorumlu olduğunu göstermeye çalışmıştır.

2.3.3.8.2. Batı'nın Sömürgeci Zihniyeti

Sırtlan Payı'nda Miralay Ferit'in anılarıyla Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarına dair gördüğümüz Batı'nın sömürgeci/yayılmacı zihniyeti bu romanda ABD'nin Türkiye üzerindeki çıkar hesaplarının tartışılması olarak görülmektedir. Batı/Batılaşma/yozlaşma/yabancılaşma/komprador/Atatürkçülük gibi kavramlar Ayanın İçindekiler roman dizisinin tamamında birbiriyle doğrudan ilişki içerisinde olan çok önemli kavramlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ıslahat girişimleriyle birlikte ciddi bir sorun olarak tartışılan Batılılaşma/Batıcılık kavramı, *'Osmanlı Devleti'nde başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel gelişimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım(dır)'*.(Özer, 2005:21) Genel olarak sanayileşme ve bilim temeli göz ardı edilerek ordu, yönetim ve moda alanındaki değişiklikler olarak yakalanmaya çalışılan Batı uygarlığı, Attila İlhan'ın en çok sorguladığı kavramlardan birisidir. Öncelikle Atatürk'ü bizde Batılılaşmayı en doğru anlayan lider olarak görür. Attila İlhan, Mustafa Kemal'in Batılılaşma olarak değil; ülkeyi *'muasır medeniyet seviyesine'* çıkarmak olarak tanımladığı çağdaşlaşma sürecini her şeyden önce '*Türk bir toplum olmak*, çağdaşlaşmayı *batılıların yaptığı gibi akıl ve bilim yoluyla yapmak, fakat onlara öykünmemek'*(İlhan, 2005-b:91) biçiminde tanımlamıştır. Bu nedenle Attila İlhan Batı adı altında birleştirilen özellikle İngiltere, Fransa ve Amerika gibi ülkelerin ekonomik çıkar hesaplarıyla Türkiye üzerinden gerçekleştirmeye çalıştıkları politikalarına romanlarında önemli bir yer vermiştir. Sanatçının tarihi bir süreç içerisinde diyalektik yöntemle ele aldığı bu ilişkiler ağı, Yaraya Tuz Basmak romanına Kore Savaşı ile 27 Mayıs arasındaki sürecin ortaya çıkış nedenlerinin irdelenmesi olarak yansımıştır.

Amerikan kuvvetlerine yardım etmek amacıyla katıldığı Kore Savaşı'nın sonucunda Türkiye daha önce iki kez başvurduğu ama alınmadığı NATO'ya kabul edilmiştir. Görünüşte kârlı olsa da Türkiye bunun sonucunda '*toprakları üzerinde ABD üslerinin herhangi bir kontrol yapılmadan kurulmasına izin ver(mekle)'* (Özdağ, 1997:47) bağımsız devlet imajına gölge düşürmüştür. Batı düşüncesinin sömürücü zihniyetini romanda yansıtan en önemli bölümlerden biri Türk askeri ile Amerikan askerlerinin kişi başı maliyet hesaplarının yapıldığı yerdir ki bu durum Ümit'in ağzından şöyle belirtilir:

"-(…) Amerikalı bir yetkilinin ağzından öğrendiğimi sanıyorum, bizim gazetelerde haber diye çıkmıştı, Temsilciler Meclisi Başkanı Mr. Martin demiş ki(…)

Cümlesini askıda bırakıp bloknotuna eğiliyor:

-(…) en iyisi, aynen okumak: '(…) bir Amerikan askerinin bakımı yılda 11 bin dolara mal olmaktadır. Dünyanın en iyi savaşçılarından biri olan Türk askerini donatmak için yılda 570 dolar yeter. Türk askerinin cesaret ve yiğitliğini Kore'de gördük.'

Ümid, ağızlığından uzun bir soluk alıyor, dumanları ağzından burnundan salıverirken, acı acı gülümseyip:

-(…) yahnisi kötü olmayan ucuz et, diyor. Gerçek durum işte bu. Çıkarları için kullanacakları kurbanların maliyetini hesaplamışlar."(YTB, s.158)

Amerika'nın bu sömürücü zihniyeti roman kurgusunda Türk askerlerini Kore'ye taşıyan *'Han'* askeri gemisiyle simgesel bir anlam kazanmıştır. Han nasıl ki yolcular için geçici, asıl sahipleri için kalıcı bir ikametgâhsa ABD'nin kendisi de burada han sahibidir. Asıl olan da bu hanın işlerinin yürümesidir. Böyle bir düşünceyi benimsemiş sistem üyelerinin karşılıksız yardım etmeyeceği muhakkaktır. Böylece 1947'de başlayan ve 1950 sonrasında arttığı gözlenen Amerikan askeri ve ekonomik yardımlarına dikkati çeken İlhan, bu düşüncenin etkisiyle romanda 27 Mayıs olaylarının ardından yer verdiği 400 milyon dolarlık kredi yardımının kabulü(YTB, s.375), emekli edilen subaylara dağıtılmak üzere verilen 12 milyon dolarlık yardım(YTB, s.388) gibi haberlere yer vermiştir. Türk Dışişleri Bakanlığınca 21 Ocak 1967 tarihinde yapılan açıklamaya göre; Türkiye-ABD arasında tespit edilen 54 ikili anlaşmadan 31'inin 1950-1960 arasında DP döneminde, 20'sinin de 1960-1965 yılları arasında Milli Birlik ve Koalisyon hükümetleri tarafından imzalandığı(Akşin, 1997-a:250) göz ününde bulundurulursa 27 Mayıs'ın bağımsız devlet anlayışına düşüreceği gölgeyi ve Kore'de kullanılmış olma olasılığını ciddi düşünmek gerekir. Çünkü *'Milli Birlik Komitesi üyelerinin hareketi toplumsal temele oturtmayı düşünmemeleri, bu sebeple hareketin havada kalması'*(Avcıoğlu, 1969:496) durumu romanda bir şüpheye dönüşerek *'yara'* sözcüğüyle simge-değere dönüşmüştür.

Yukarıda bir araya getirdiğimiz yargıların, sanatçı tarafından duyulan bir kaygıdan kaynaklandığını belirterek bu düşüncenin yine estetik bir biçimde *'Goodnight, Irene'*(YTB, s.27,86,157,174,175,366…) adlı şarkının tekrarlanmasıyla leitmotiv'e dönüştürüldüğünü belirtmek isteriz.

2.3.3.8.3. Tarih ve Kültür Olgusu

'Zaman, varlığın anlamıdır.' der Heidegger. Varlığı tarihsel bir oluş kabul ederken geçmişle hesaplaşması gerektiğini de savunur.(Çüçen, 2000:20) Böyle bir varlık ve zaman ilişkisinden yola çıkarak bireysel anlamda kişilerin geçmişleriyle hesaplaşması düşüncesini toplumsal alana da yayabileceğimiz kanısındayız. Varlığı tarihsel bir olgu kabul etmenin bireysel ve toplumsal anlamda *'kendini gerçekleştirme'* için gerekli olduğu düşüncesindeyiz. Attila İlhan, Yaraya Tuz Basmak romanının başkişisi Binbaşı Demir'i benzer bir bilinçle kurgulamıştır. Demir Kore Savaşı'na dair deneyimleri, öğrencilik ve çocukluk yıllarına dair anılarının oluşturduğu bilinçle 27 Mayıs sonrasında yaşananları değerlendirirken o güne kadar doğruluğuna inandı(rıldı)ğı şeyin bir yanılsamadan ibaret olduğunu fark edecektir. Böylece toplumsal anlamda tarih olgusu, Batı düşüncesinin yayılma biçimlerini gösteren bir kılavuz olmuştur.

Zaman içerisinde yemekten giyime, oyunlardan törenlere kadar yaratılmış bütün değerleri kapsayan kültür kavramı da geçmiş ve tarih düşüncesiyle birlikte değerlendirilebilir. Bachelard *'Ruhumuzun geçmişi derin bir sudur.'* derken bu benzetme içerisinde suya ağırlık veren gölgelerin zamanla edinilen deneyimler sonucunda ortaya çıkmış değerler bütününü oluşturduğu düşüncesinden yola çıkarak toplumsal anlamda bu müzik, yemek, bina vs. gibi kültür öğelerine denk gelecektir. Bu nedenle kültür, zamanla yaşanacak çözülme karşısında milleti bir arada tutacak, her bir öğesi tezgâhın birer ipliğini oluşturacak bir dokuma tezgahıdır. Bu yönüyle diriltici ve yapıcı bir güç olan kültür olgusu, romanda '*İğdeliyalı', 'semaver'* ve '*musiki'* ile temsil edilmiştir.

Aynanın İçindekiler roman dizisinde adeta bir mekik gibi bütün romanları işleyen bir tema olan tarih ve kültür olgusuna yer vermekle Attila İlhan'ın neyi amaçladığı üzerinde bir çıkarımda bulunmamız gerekirse, sanatçının diri tutulan tarih bilinci ve yaşatılan kültür ürünleriyle milli bilinci yaşatmayı amaçladığını söyleyebiliriz.

2.3.3.8.4. Savaş

Bu romanda savaş, amaçları bakımından tartışılan bir olgudur. Savaşmanın şartı Atatürk'ün *'Harb, hayatî ve zarurî olmadıkça, harb bir cinayettir.'*(YTB, s.64) cümlesiyle belirlenmiştir. Savaşa katılmanın ve savaşmanın iki şartı oluşur bu durumda: hayatî ve zarurî olmak. Bu sebeple Kore Savaşı'na katılmanın Mustafa Kemal tarafından belirtilen bu şartlara uygun olmadığı *'Kore nere?'* sorusuyla tekrarlanırken girilen bu savaşın bizim için ne kadar gerekli olabileceği bir zarfın üzerinde Demir'in dikkatini çeken Tokyo-Maraş adresleriyle ironik biçimde anlatılmıştır:

"(…) Kasaba işi iki cüzdan, biri kanlı iki künye, gönderilmek üzere hazırlanmış bir mektup! Dayanamadı, kadranların büyülü ışığına tutarak, sonunda eğri büğrü yazılmış adresi okudu: 'Bay Binali Hasırcı, Çarşı Mahallesi'nde Kahveci Duran Yılmaz eliyle, Islahiye/Maraş.' Zarfın arkasına aynı kötü yazıyla askeri posta adresi çiziktirilmişti: 'Bilal Hasırcı tarafından/İ.S.T. Turkish Armed Forces Command TAP. 5401/Tokio (Japan).'

Kafasında tehlikeli bir soru işareti , yılan gibi kıvrılıyor:

'-(…) şu iki adresin zıtlığı, karıştığımız maceranın acayipliğini çırılçıplak ortaya koymuyor mu?'"(YTB, s.31)

Yüzbaşı Demir'in Kore'de öğrendiği en önemli şeylerden birisi savaşın hiç de kitaplardan öğrendiği gibi kuralları satranç oyununa benzeyen bir gerçek olmadığıdır. Kuralları bildiği halde zamanında doğru karar verememesinin bir açıklaması olabilir ki o da

subay okulunda *'Hımbıl'* Çavuş'un ısrarla üzerinde durduğu *'harp insiyakı'*dır. Savaş gerçeği ancak tecrübe edildiği takdirde anlaşılabilecek korkunç yıkıcı bir güçtür:

"'Hımbıl Çavuş' ne kadar haklıymış! Yıllarca evvel söyledikleri kulaklarımdan gitmiyor. İğnebaşı gözlerini şiddetli ışığa bakarmışçasına kırpıştırır, sağ elindeki cetvelle sol eline vura vura derdi ki:

'-(…) vaka zahmetlidir biraz, fakat harbetmedikçe askerlik basit bir memuriyettir nihayet, harp onu cihanşümul bir macera şekline sokar, revnaklandırır. İhtişamı kadar sefaleti de mebzul bir macera!'

Süngünün deştiği bir karından bağırsakların kerih kokulu baloncuklarla boşaldığını görmek, âdiyattan. Napalm bombalarının, bir bölük Çinli askeri kav gibi tutuşturup yıkıvermesi, gündelik iş. Casustur diye, kuzeyli güneyli ayırt etmeden rastladığımız her Koreliyi tekif etmemiz emniyet icabı. Çinlilerin, çekilirken, bazı askerlerini ağaçlarda salkım salkım asılmış bırakmaları, alelâde bir müşahede! Ölüm bile, gündelik hayatta varlığını etrafında çok seyrek hissettiğin ölüm bile, ehemmiyeti haiz olmayan bir gerçek!"(YTB, s.95)

Savaş insanı kendisine *'yabancılaştırıcı bir güç(tür)'*(Korkmaz, 2004:85) ki onu yaşayan hiçbir zaman eskisi gibi olamaz artık. Deşilmiş insan vücudu, ağaçta salkım salkım sallanan insan vücutları ve onlardan yayılan koku... Yaşamla ölüm arasındaki o çok ince çizgiyi deneyim yoluyla görecek olan insan, artık yaşamdaki önceliklerini yeniden sıralayacaktır:

"Demir, neredense, 'Hımbıl Çavuş'u hatırladı(…):

'-(…) harb insanı bitirir, şehit kurtulmuştur, gazi çeker: Hem şehitlerin ağırlığını, hem harbinkini! Harpten çıkmış adamı, cemiyette eski yerine koymak zordur, evvela nazarında hayat eski ehemmiyetini kaybettiği için, saniyen ne pâye versen harcandığı intibaından kurtulamayacağından!'

Yarım saat kadar sonra, kahvenin önünde bir fayton duruyor: Yarbay 'Baba' Saffet'i almaya gelmiş. Her gün öğleden sonra getirir, akşamüzeri götürürmüş. Yüzbaşı Demir, eski komutanın kalkmasına, koltuk değneğini koltuk altına yerleştirmesine yardım etti. Utancından yüzüne bakamıyordu."(YTB, s.191)

Romanda bacağını kaybeden komutanını görünce Demir'in aklından geçen savaş hakkındaki bu düşünceler, belki dile getirilmese de savaş sona erdiğinde sağ kalanların uyum sağlaması gereken bir yaşam olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. Bitmiş olmasına rağmen yıkıcı gücünü üzerinde hissedecek olan gaziler, geri kalan zamanlarını hayal kırıklıklarıyla geçirebilirler. Savaşı üsteğmen olarak tecrübe eden Demir'in hayatı Kore sonrasında benzer nedenlerden dolayı değişmiştir. Yaptıklarının aldatılmak olduğunu gören başkişi Demir,

gerçekte orada yaşananların geridekiler için resmi emirden öte bir anlamı olmadığını kavrayacaktır. Romanda yıkıcı ve yok edici korkunç güç olarak görülen savaş, korkunç *'soğuk'*la simge-değere dönüştürülmüştür.

Ölüm

Ölüm savaş gerçeğine bağlı olarak ortaya çıkan bir düşüncedir. Cephede ölenleri görmek ve ardından hiçbir şeyin değişmediğine, aynı olağan seyriyle devam ettiğine tanık olmak başkişi Demir'de ölüm gerçeğine bağlı olarak yokluk düşüncesini ortaya çıkarmıştır:

"Geceleri, yatağına kaskatı uzanmış, gözleri kapalı, ölümü düşünüyor. Bütün askerlik hayatı boyunca, ölüm denince nasıl yanılmış durmuş hep! Nasıl soyut, gerçekle ilişkisi olmayan şeyler tasarlamış! Cephede, silah arkadaşlarının birer ikişer ölümüyle algılamaya başladığı gerçek, ucu canına dokununca sivriliğini haince duyuruyor. Ölebilir. Yarın sabaha çıkmaz. Hemşire Julie, çilli parmak uçlarıyla nabzını tutar, atmadığını saptayıp, battaniyeyi başına çeker, 5 numarayı kayıttan düşerler, işte o kadar. Dünyaya hiç gelmemişe döner. Çığlık çığlığa zaferler, gösterişli madalyalar, tarihe geçecek savaş anılarıyla yüklü hayalleri boşlukta kalır. Havada bulut, sen bunu unut!"(YTB, s.127)

Bu subay okulunda ya da savaş anılarında dinlediğinden çok daha başka bir şeydir. Teorik olarak öğrenilen *'bir şey için ölmek'* biçiminde geliştirilen erdemli ölüm düşüncesi sonrasında başka bir düşünce geliştirmez. Oysa onunla yüzyüze gelince anlayacaktır ki kişi ölürken sahip olduğu en kutsal şeyi –yaşama hakkını- kaybeder. Kişi sahip olduğu en değerli şeyi kaybederken geride kalanlar yaşamın olağan seyrine devam ederler. İşte bu onun trajik yanıdır.

Ölüm her ne kadar kişinin tek başına gerçekleştirdiği soylu bir edim olsa da insan için bütün ölümler erkendir. Yaşımız kaç olursa olsun yaşam *'henüz'* çıktığımız bir yolculuktur ve daha yapacak çok şey vardır. Çocukluğumuz ise bütün anılarıyla dipdiri yanıbaşımızdadır. Ölümü bu trajik yanıyla algılamak başkişi Demir'i kanlı canlı bir insan yapmaktadır. Kalfa Nine'sinin anlattığı masalları hasta koğuşunda yatarken bütün ayrıntılarıyla hatırlayan Demir, bu masallardan birinde geçen devle yaşadığı ölüm korkusunu birleştirmiştir. Roman içerisinde bu rüya pek çok kez de tekrarlanmıştır:

"'Gel zaman, git zaman dağlar ortasında bir diyara varmış, dağlar ki her biri bu bizim Keşiş Dağı'nın beş katı, yücesinden baktın mı aşağısı kuyu görünür. Ora ahalisine sordukta, buna demirler ki: Zinhar bu diyarda ölüm yoktur, Azrail uğramaz, kendi halimizde yaşar gideriz. Yalnız vakterişince şu gördüğün dorukların ardından bir ulu ses yükselir,

içimizden birini adıyla çağırır, o da hısımı akrabasıyla helalleşip sesin geldiği yere gider. Gidenlerin döndüğü görülmemiştir. Ne olduklarını bilmeyiz.'

Ağır yaralılar koğuşu, gece lambalarının ecza kokulu alacasında, telâş telâş sabahı aranırken, Üsteğmen Demir'in ölüm dalgınlıklarını, dağların ardından gelen bir ses, ama nasıl gür, nasıl ulu bir ses parça parça ediyor; sıçrayıp uyanmasına, güp güp atan yüreğini yaralı bir kuş gibi elinde bulmasına neden oluyor:

'-(…) Feyzullah oğlu Demir!'"(YTB, s.128)

Sırtlan Payı'nda Miralay Ferit'le savunulan *'kıymet-i harbiye'*si olması gereken ölüm düşüncesinin Yaraya Tuz Basmak romanında Üsteğmen Demir'in kişiliğinde çok daha insani boyuta taşındığını söylemek mümkün. Sanırız bu onların ait oldukları kuşakların ayırıcı bir özelliği olarak verilmiştir. *'Seferberlik Kuşağı'* denilen Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı ile Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşu aşamasında bizzat görev almış, ömrünün belki on yılını bizzat savaşlarda geçirmiş bir nesil için ölüme bir amaç için koşarak gitmek, bunu mutlaka savaş ortamında gerçekleşecek bir olay olarak görmek oldukça doğal olsa gerek. Üsteğmen Demir'in neslinin savaş deneyimi Kore Savaşı'dır. Amaçları vatan kurtarmak olsa da yaptıklarının sadece başkasının yarasına tuz olmaktan ibaret kaldığını anlayan bir neslin, ölümü *'dünyayı/hayatı geride bıraktıran şey'* olarak düşünmesi doğaldı.

Dersaadet'te Sabah Ezanları

2.3.4.1. Romanın Kimliği

Dersaadet'te Sabah Ezanları, Anadolu'nun işgalini İstanbul'da yaşanan entrikalar çevresinde anlatan Aynanın İçindekiler dizisinin dördüncü romanıdır. Gürsel Aytaç, günlük hayata dair ayrıntılara geniş yer verildiğini belirttiği romanı Türk edebiyatının "*Devlet Ana'dan sonra 'ikinci büyük tarih romanı"*(Aytaç, 1999:229) olarak değerlendirmiştir.

Alemdar Yalçın ise Sermet Muhtar Alus'un '*Harp Zengini ve Gelini'* adlı romanıyla ilgili olarak zengin bir Müslüman ailenin hayatının roman konusu yapılmasını oldukça dikkat çekici bulurken; İttihatçılar'ın Müslüman ahaliyi ticarete teşvik ettiklerini; böylece Ermeni, Rum, Yahudi tüccarlara karşı bir Müslüman tüccar sınıfı oluşturmak istendiğini belirtirken

Attila İlhan'ın da Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı romanında 1908 öncesi bir tüccar Müslüman ailesinin konu edilmesini yine bu bağlamda önemli gördüğünü belirtmiştir.(Yalçın, 1998:131) Alemdar Yalçın'ın belirttiği Müslüman tüccar aile, geriye dönüş tekniği ile roman kurgusuna giren başkişinin babası Halıcızade İsmail Efendi ve ailesidir.

Attila İlhan Dersaadet'te Sabah Ezanları'nı bir yönüyle aşk romanı, diğer bir yönüyle siyasal roman, komprador aydını tipini çizen Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki İngiliz-Alman çekişmesini yansıtan toplumsal bir roman olarak değerlendirmiştir.(Hürriyet Söyleşi, 2004:268)

Roman ilk kez Bilgi Yayınevi tarafından (Ankara) 1981 yılında yayınlanmıştır.

Romanın son basımı ise 2003 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan yapılmıştır.

2.3.4.2. İsimden İçeriğe

Romanın adında *'Dersaadet'* sözcüğünün kullanılması tematik kurgu bakımından çok önemli bir göstergedir. Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Lugat'ında bu sözcüğün yapısıyla ilgili olarak *'der: 1. –de, içinde. 2. kapı'* anlamları verilmiştir. Bu sebeple *'İstanbul'* olarak karşılığı verilen *'Dersaadet'* sözcüğü için

'mutluluk kapısı' veya *'saadet içinde'* gibi anlamlar sıralanabilir. İstanbul'a Osmanlı kültürünün yakıştırdığı bu ad, romanda İstanbul'un da Osmanlı-Türk kültürünün kalesi olduğu, böyle de kalacağı yönünde bir ileti taşımaktadır. İşgal kuvvetleri ve yandaşlarının İstanbul için *'Constantinopolis'* adını ısrarla kullanmaları Anadolu'nun işgalinin simgesel anlatımıdır.

Bir bölgenin işgali hem siyasi müdahale hem de kültürel yozlaşma boyutlarında iki farklı koldan sürdürülür. *'Mandat'* yandaşları ikinci işgal biçimini ilk kabullenenlerdir. Milletin inancını temsil eden ezan sesleri bu yozlaşma karşısında, günde beş kez halkı uyarmakta ve işgali kabullenmeme düşüncesini ilan etmekte yine simgesel bir göstergedir:

"Şafak karanlığına dağılan, bu kartal sürüsü ezanlardan başka, şehrin Türk'e 'aidiyetini' kanıtlayabilecek, hiçbir şey kalmamıştı ki! içini müthiş bir korku kapladı.

Dersaadet'te sabah ezanları!.. Boğaziçi'ndeki düşman zırhlılarının; Pera'da, Tatavla'da, Ayastefanos'ta, kaldırımları döve döve devriye gezen 'düşman' inzibatlarının; Haydarpaşa ve Sirkeci garlarına, limana, kara ve deniz gümrüklerine, posta ve telgraf idaresine çöreklenmiş, 'düşman' zabitlerinin üzerinde, yalnız onlardır ki şehrin (h"attâ bu mülkün), asıl sahiplerinin elinden hâlâ çıkmadığını duyurmaktadır."(DSE, s.369)

Sabah ezanları vatanseverlere işgale karşı koyma gücü verirken işgal kuvvetlerine de Dersaadet'in hâlâ Osmanlı-Türk toprağı olduğunu ilan etmektedir. Her okunduğunda ezan sesi Dersaadet'in semalarında bir hâle gibi dalga dalga büyür ve tıpkı Kuva-yı Milliye inancının bütün vatanseverlerin ruhunda yayıldığı gibi bütün yurda yayılır.

2.3.4.3. Olay Örgüsü

Roman yazar tarafından 1919 Mayıs, 1909 Mayıs/Haziran ve 1919-1920 Aralık/Ocak olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Romanın temel çatışma değerleri *'mandat'* yönetimi taraftarları arasında yer alarak ekonomik çıkar sağlamayı amaçlayan Selanik eski mebuslarından 'Bacaksız' Abdi Bey ile Mütareke ve Milli Mücadele fikirlerinin savunucusu Kemalist gazeteci Münif Sabri tarafından temsil edilir.

Romanın olay örgüsünü vaka birimlerini göz önünde bulundurarak aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-İstanbul'un işgal edilmesi sebebiyle Enver, Talat ve Cemal Paşaların yurt dışına kaçmasından kendine pay çıkaran Abdi Bey'in Mizrahilerin yalısında gizlenmesi,

-Abdi Bey'in yalıya gelen misafirlerden sakınarak odasına çekilip Rosa'nın kızı Raşel'le yakınlaşması,

-Abdi Bey'in asılsız tutuklanma korkusuyla yerleştiği Mizrahilerin yalısında işret alemlerine devam etmesi (Raşel'le ilişkisini daha rahat biçimde sürdürebilmesi için fırsat doğmuş olur.),

-Abdi Bey'in kayınbiraderi Ahmet Ziya'nın Almanya'dan dönmesi ve İstanbul'a gelmesi,

-Ahmet Ziya'nın dönmesiyle Neveser'in hayatına kardeşinin çocukluk arkadaşı Münif Sabri'nin girmesi,

-Münif Sabri'nin Ege'deki Yunan yayılmasının Aydın doğrultusunda geliştiğini haber vermesi,

-Kemalist gazeteci Münif Sabri'nin Abdi Bey'in saklanmasını gerektirecek siyasi bir faaliyeti olmadığını açıklaması,

-Münif Sabri'nin Mustafa Kemal'in 9. Ordu Müfettişi olarak Samsun'a çıkışını haber verip yorumlaması,

-İngilizlerin Bekirağa Bölüğü'nü basıp İttihatçıların büyük bir kısmını Malta'ya sürmesi (Bu olay Abdi Bey'in yersiz korkularını arttırmıştır.),

İKİNCİ BÖLÜM

-Abdi Bey'in yüksek öğrenim için gittiği Paris'te işret meclislerinde eğlenmesi,

-Muhalifin Kongresi dolayısıyla hareketlenen İttihat ve Terakki'nin siyasi yapılanmasından Abdi Bey'in kendine pay çıkarması, İttihat ve Terakki'nin yapılanması hakkında tam bilgisi olmadığı halde çevresine çok önemli bir fikir adamı izlenimi yaratması,

-Abdi Bey'in Selanik'e dönmesi ve davranışlarını düzeltebilmesi için babası tarafından derhal Neveser'le evlendirilmeye karar verilmesi,

- Neveser'in Abdi Bey'e eş olarak düşünülmesi sebebiyle Neveser'in babası 'Alaman' Ziya'nın geçmişinin anlatılması,

-Hürriyet'in ilanı dolayısıyla Neveser-Abdi Bey çiftinin düğün törenlerinin bir hafta ertelenmesi,

-Ahmet Ziya ve Münif Sabri'nin Abdi Bey'in bayağı bir karakteri olduğunu söyleyerek evlenmekten vaz geçirmeye çalışmaları,

İkinci bölüm Abdi Bey'in geçmişini tanıtma ve açıklama karakteri taşır. Aynı zamanda birinci bölümde ekonomik çıkar kaygısıyla İngiliz ve Fransızlarla yakın ilişkiler kurmasına nedensel bir arka plan oluşturur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Zor durumda olan Rosa'ya para vermek için Mizrahilerin yalısına gelen Abdi Bey'in Miralay Morley, Gülistan Satvet ve Miralay Ferit Bey'den oluşan konuklarla geceyi geçirmesi,

-İngiltere'nin Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisindeki demiryollarının denetiminden çekildiğinin konuşulması,

-Neveser'in Münif Sabri, Ahmet Ziya ve Melek'le tiyatroya gitmeleri, bu sırada Münif Sabri'ye onu sevdiğini itiraf etmesi,

-Abdi Bey'in sapkın cinsel isteklerinden bunalan Neveser'in Münif Sabri'yle Perapalas'ta aşk yaşaması,

-Neveser'in Abdi Bey'in işret düşkünü, siyasette hiçbir zaman önemli görevlerde bulunmamış biri olduğunu, saklanma amacıyla gittiği Mizrahilerin yalısında bile Rosa Mizrahi'yle cinsel isteklerini tatmin ettiğini öğrenmesi,

-Mizrahilerin yalısında yapılacak yılbaşı kutlamasına önemli İngiliz ve Fransız subayların davet edilmesi,

-Yılbaşı balosunda Rosa'nın eşi Leon Mizrahi'nin Abdi Bey'in de ortağı olduğu şirketteki hisselerini elden çıkardığı ve sevgilisiyle beraber İsviçre'ye yerleştiğinin öğrenilmesi,

-Neveser'in yılbaşı kutlaması için kardeşi Ahmet Ziya'nın evine gitmesi,

-Yılbaşı gecesi Münif Sabri'nin de içinde bulunduğu bir grup tarafından İngiliz Miralay Morley'in bir suikast sonucu öldürülmesi (Suikast sırasında Münif Sabri ağır biçimde yaralanmıştır),

-Neveser'in buluşmalara gelemeyen Münif Sabri'nin öldüğünü anlaması.

Romanın sonunda Münif Sabri'nin ölmesi verem hastası Neveser'i bir gerilimin ortasında bırakmıştır. Bu gerilimi O Karanlıkta Biz romanında hayatı bir yük gibi taşıyarak ölmesi tamamlamıştır.

2.3.4.4. Zaman

'*Varlığın anlamı zamansallıkta kendini ortaya koyar'*.(Çüçen**,** 2000:67) Bir varlık olarak nasıl ki insan bir zaman noktasında kendini tanımladıktan sonra dünyayı anlamlandırıyorsa geçmiş olayları da bu bilinçle irdeler. Roland Barthes, *'Anlatı, genel olarak, tarihsel bir anın seçimi ya da anlatımı olarak kalır.'*(Barthes, 1989:35) derken sanıyoruz zaman içerisinde oluşan bilincin kendini ifade etmede seçeceği olayları kastetmiştir. Attila İlhan Aynanın İçindekiler dizisini kurgularken zaman içerisinde anlam kazanan bilincin geçmişi sorgulamasında dönüm noktası olarak belirlediği tarihi ve sosyal olayları seçip diyalektik olarak değerlendirmeyi temel düşünce kabul etmiştir. Yazar tarafından üç bölüme ayrılmış olan romanın bu bölümlerine zamanla ilgili adlar verilmesi dizinin bu özeliklerini yansıtan ayrıntılardır. Romanın bölüm adları şöyledir:

1.Bölüm: 1919 Mayıs

2. " : 1909 Mayıs-Haziran

3. " : 1919-1920 Aralık-Ocak

Romanın vaka zamanı Mizrahilerin yalısında bir akşamüstü başlar, 1920 Ocak ayının yaklaşık birinci haftasını da kapsayarak sona erer. Sekiz-dokuz aylık bir zaman süreci içerisinde anlatıcının zamanda atlamalar yapmak suretiyle önemli olayların geçtiği zaman aralıklarını seçtiği görülmüştür.

Seçilen zaman aralıklarında yer alan önemli olayların genellikle geceleri yaşandığı dikkati çeker. Olay örgüsüne yön veren üç önemli gece vardır: Birincisi Prens Bragin ve Gülistan Satvet'in Mizrahiler'in yalısına kumar oynamaya gittikleri gece (Roza Mizrahi ile

Abdi Bey arasında geçen cinsel ilişki anlatılmıştır); ikincisi Neveser ve Münif Sabri'nin Perapalas'ta geçirdikleri *'aydınlanma gecesi'* (Neveser Münif Sabri'nin Kuva-yı Milliye için çalışan bir örgüt üyesi; eşi Abdi Bey'in ise İngiliz istihbaratına hizmet etmek amacıyla kurulmuş bir şirkete ortak olduğunu ayrıca hayatının en önemli gerçeği 'aşk'ı aynı gecede öğrenmiştir.); üçüncüsü ise 31 Aralık gecesi (Miralay Morley'in öldürüldüğü, Münif Sabri'ninse yaklaşık bir hafta sonra ölümüne sebep olacak yarayı aldığı gece)dir.

Olay örgüsünde seçilen bu üç gece, olayların gelişiminde 3 önemli etkeni açığa çıkarmıştır ki *'gece'*lerin böylesine önemli olması bizi *'gece'*yi bir simge-değer olarak yorumlamaya sevk eder. Gece, aşkın ve âşıkların da barınağıdır. Ama siyahlığının hüznü, kötümserliği ve ketumluğu çok daha baskındır. Romanın tamamında İstanbul merkez alınarak vatanın işgal edilişine yer verildiği göz önünde tutulursa zaman dilimi olarak *'gece'*nin siyahlığının ve ketumluğunun ülkenin o anda içinde bulunduğu acılı ve zor zamanları temsil ettiğini söylemek mümkün.

Romanın anlatımında belli zaman noktaları seçilirken yer yer zamanın geçişi de belirtilmiştir. Örneğin '*İzmir'in işgalinden sonraki 10. gün'* (DSE, s.73) olduğu, Ahmet Ziya geleli '*birkaç gün'* (DSE, s.110) olduğu, Münif Sabri'nin '*yılbaşından sonraki cumartesiye'*(DSE, s.429) Neveser'e buluşma sözü verdiği, '*salı günü için'*(DSE, s.437) bir buluşma tarihi daha verdiği, '*ertesi gün'*(DSE, s.440) gazetelerden Münif Sabri'nin ölüm haberinin duyulduğu olayların anlatımı sırasında zamanın geçişini tespit edebileceğimiz çeşitli zaman ifadeleridir.

'Mizrahilerin yalısında, akşamüstü çay içmek âdeti işgal donanması Boğaziçi'nde demirledikten sonra çıkmıştı.'(DSE, s.15) cümlesiyle başlayan romanda daha en başta işgal altındaki İstanbul'dan haber verilmesi yine zaman unsuruna bir göndermedir. 30 Ekim 1918 Mondros Ateşkes Anlaşması'nın ardından başlayan İstanbul, İzmir ve arkasından Anadolu'nun pek çok stratejik bölgesinin işgal edildiğe işaret eden ilk cümle romanda anlatılacak olayların tarihi başlangıç noktasını gösterir.

Olay örgüsünde zamanla ilgili çok önemli bir diğer unsur da vaka zamanından geçmişe yapılan 10 yıllık bir geriye dönüştür. Aynı zamanda romanın üçüncü bölümünü oluşturan bu geriye dönüş zamanı, Abdi Bey'in Paris'te geçirdiği beş yılın gerçek yüzünü göstermesi bakımından önemlidir. Abdi Bey Paris'e gidişini siyasi sebeplere bağlasa da gerçekte babası Halıcızâde İsmail Efendi'nin Roza Barzilay'la yaşadığı ilişkiden uzaklaştırmak için kendisini Paris'e gönderdiği bu bölümde belirtilmiştir. Yine Abdi Bey'in evlendirilme sebebi de Paris'te yaşadığı sefahati babasının öğrenmesi, onu ıslah etmek için de evliliği bir çare olarak görmesi bu bölümde anlatılmıştır. Böylece geriye dönüş tekniğinin

başkişinin yaşamı ve geçmişi hakkında okuyucuya bilgi verme amacıyla kullanıldığı tespit edilmiştir:

"(…) 'Köse' İsmail Bey, yıllardır dünyanın parasını sarf eden oğlunun, 'Ulûm-u Siyasiye Mektebi'nde' hepsi topu dört sömestre okuduğunu, sonra 'devamsızlıktan ihraç edildiğini' saptamış! Kıyametleri koparıyor: 'Angi birine yansınmış be, ittiği bunca mesarife mi, isminin kefere memleketinde pâymâl olmaına mı, büle ayırsız bir evlat yitiştirdiğine mi?' Paris serüveninin pahalıya patladığından oldum olası yakınırdı. Abdi Bey, uydurma başarı haberleriyle onu yatıştırdığından, öfkesi somut bir tepkiye dönüşemiyordu. Bu defa dönüştü: Kapalıçarşı'daki eşi dostu, sarraf Hamparsum Efendi, kuyumcu Abravaya 'biraderler', günlerce çay, kahve, nargile tartışıp, bu delişmen 'uulanı' uslandırmanın tek çaresi olduğunu hükmediyorlar: Başgöz etmek!"(DSE, s.196)

Bu on yıllık geriye dönüş süreci içerisinde Abdi Bey'in eşi ve Münif Sabri'nin sevdiği kadın Neveser'in tanıtımına, İttihat ve Terakki'nin Paris'teki faaliyetlerine de yer verildiği görülmüştür.

Romanda kullanılan zaman kavramı genel olarak düşünüldüğünde Münif Sabri ve Neveser'in birlikte geçirdiği *'aydınlanma gecesi'*nde ortaya çıkan genişleme duygusuyla zamanın psikolojik alımlamasına yer verildiğine tanık oluruz. Neveser'in on yıllık evliliği sonucunda verem hastası olduğunu belirtirsek Münif Sabri'yle geçirdiği ilk aşk gecesinde hayatında hiç olmadığı kadar kadınlığının kutsandığını ve mutlu olduğunu; böylece gerçek aşkı tanıdığını görürüz. Bu gecenin sabahında Neveser ontolojik olarak yeniden doğmuş; 'Bacaksız' Abdi'yle geçirdiği on yılın kirlenmişliğini üzerinden atmış ve Selânik'teki evlerinin genç kızlık odasındaki saf, temiz ve masum 'kız'a dönüşüvermiştir. Neveser, on yıldır Terakki Apartmanı'nda hiç duymadığını fark ettiği sabah ezanıyla ruhunu yıkamış, *'rahmetli Hamınnesi'*nin kıldığı namazın dualarını birdenbire hatırlayıvermiştir:

"Yanı başında Münif, 'masum çocuk gibi', sessiz sedasız uyuyor. İçerdeki karanlık, kurşuni pırıltılı bir boşluğa yozlaşmış. Dışardan uzak sabah ezanları:

'Allahu ekber!.. Allahu ekber…'

Neveser, genç kızlığından beri, ezanla uyanmadığını düşünüp, ürperiyor. Tüyleri diken diken oldu. Aradan nice yıl geçmişti…

'Hayye alâsalât, hayye alâsalât!

Hayye alelfelâh, hayye alelfelâh!'

Neveser bir an sandı ki görünmez bir seccade üzerinde el bağlayıp, 'rahmetli Hamınnesi' yanı başında sabah namazına durmuştur. Kulağında yine o 'mukaddes' fısıltı: '(…) Allahüme iyyâke na'büdû ve leke nusalli ve nescüdü ve ileyke, nes'â ve nahfidü nercû,

rahmeteke ve nahşa azâbeke bil'küffârı mühlik(…)' Birden, duanın 'meâlini' hatırladı. En çok da, başını ve sonunu: 'Allahım, biz yalnız sana kulluk ederiz', 'Azabın, kâfir ve münkirlere ulaşır'."(DSE, s.369-370)

Romanda psikolojik genişleme duygusunun hissedildiği bu yer dışında genel olarak zamanın tarihi ve sosyal olayların kötülüğüne paralel olarak boğucu ve sıkıcı boyutuyla işlendiği görülür.

2.3.4.5. Mekan

2.3.4.5.1. Çevresel Mekanlar

Romanda kullanılan çevresel mekanlar Abdi Bey'in sözde tutuklanma tehlikesinden gizlenmek amacıyla yerleştiği (Rosa-Leon'a ait) Mizrahilerin yalısı, Abdi Bey'in Selanik'ten İstanbul'a taşındığında aldığı görkemli Terakki Apartmanı, Neveser ve Münf Sabri'nin birlikte gittikleri tiyatro salonu, Neveser ve Münif Sabri'nin birlikte geçirebildikleri tek aşk gecesinin mekanı Otel Perapalas'taki oda, Neveser'in yılbaşı kutlaması için gittiği kardeşi Ahmet Ziya'nın evi, 'Alaman' Ziya Bey'in içerisinde Alman kültürünün biçimlendirdiği bir hayat sürülen Selanik'teki evi, Halıcızade İsmail Bey'in Selanik'teki yalısı, zengin iş adamlarının gittiği Anadolu Klübü, yine zengin veya yabancıların gittiği şık pastanelerden Mulatier ve Petrograt, Abdi Bey'le Hüsnü Faik'in görüştükleri Novotni, Neveser'in Münif Sabri'yle görüşmek için anlaştıkları Beyoğlu'ndaki Karlman Bonmaşesi, sokaklarıyla genel anlamda İstanbul kenti ve Abdi Bey'in sözde yüksek öğrenim için gittiği sokak, kafe ve binalarıyla Paris kenti.

2.3.4.5.2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/ Dar/Labirent Mekan

Jan Assmann *'ulaşılamaz geçmişte yaşananlar'*ın oluşturduğu *'anlamı, gündelik biçimin ötesine taşıma ve kültürel belleği koruma altına alma'* ile görevlendirilmiş *'uzmanlaşmış gelenek taşıyıcı(larının)'* gündelik sorumluluklar ve işlerle ilgilenmediklerini belirtmiştir.(Assmann, 2001:57) Daha önce Sırtlan Payı romanında kültürel bellek mekanı olarak tanımladığımız yalı ve konakların bu romanda ikili bir yapı içerisinde ele alındığı dikkati çekmektedir. Mizrahilerin yalısı, kültür taşıyıcısı olarak değil de mekansal boyutta kültürel tükenişi temsil edecek biçimde olay örgüsünde yer almıştır. Bu yalıyla Attila İlhan, Osmanlı mülkünün askeri alanda olduğu gibi kültürel bakımdan da işgal edildiğini göstermektedir. Sırtlan Payı adlı romanı incelerken hakkında uzun uzun bilgi verilen '*Nevşehirli Damat İbrahim Paşa dönemi yapılandan; tığla, elde örülmüş gibi ince ve zarif;*

tavanı duvarı silme lale, gösterişli bir yalı'(DSE, s.308) olan bu bina mekansal boyutta kültür kalelerimizden birini oluşturur. Leon Mizrahi'nin '*Abdülhamid ricalinden dara düşmüş bir Paşa'dan, kelepir bulup aldığı'* belirtilen bu yalının satılması simgesel anlamda dejenere olan kültür dünyamızdır. İşte Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Mizrahilerin yalısının bu satılışının ardından kendi varlığını yok etmek için nasıl kullanıldığına tanık oluruz.

Mizrahilerin yalısı Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda şöyle anlatılır:

"Yeniköy'deki bu 'mükellef' yalı, Nevşehirli 'Damat İbrahim Paşa döneminde yaptırılmış, 'ehl-i keyif' bir Reis-ül-küttap tarafından. Lâle Devri beğenisinden belirgin izler taşıyor: İki kat, iki kanat, tavanları minyatür işlemeli, içi dışı lâle motifleriyle 'müzeyyen'; 'müteellim bir kadın tavrıyla Boğaziçi'nin mavi hülyasına dalmış,' 'fevkalâde zarif ve kullanışlı' bir yapı; hele 'yol güzergâhındaki bahçesi, âdeta cennet.'(DSE, s.33)

Bütün işgal güçlerinin üst düzey subayları Mizrahilerin yalısında ağırlanmaktadır. Almanlara *'strudel'*, İngilizlere üzümlü *'cake'*, Fransızlara *'croissant'*, İtalyanlara *'pizza'* ikram ederek memnuniyetlerini kazanmak bu yalının yeni sahibesi Madam Mizrahi'nin övünç kaynağıdır. İşgal kuvvetlerinin buluşma mekanı olan yalının '*misafir olmayınca biraz loş, epeyce hantal 'kabul salonu(na)', 'tumturaklı' mobilyaları(na)'*, Şiraz ve Buhara halılarına rağmen, '*boşluğu sırt üşüt(ür)'*.(DSE, s.26) Osmanlı Devlet hayatında önemli bir dönem olarak tarihe geçen Lale Devri'nin kültür nesnesi olan bu yalı, tıpkı nefes alan bir insan gibi ancak ona ait olmayan insanların kalabalığından kurtulduğu vakit, yalnızlığına gömülmektedir. Bu aşamada Rene Girard'ın salon hakkındaki tespitleri oldukça açımlayıcı değer taşımaktadır. Girard basit bir toplantı yeri olmadığını; '*bir görme, hissetme, yargılama tarzı'* olduğunu belirttiği salonun *'kapalı bir kültür'* olduğunu söylemiştir. *'Dolayısıyla salon, tinsel birliğini tehdit eden her şeyi reddedecektir.'* der.(Girard, 2001:165) Mizrahilerin salonunda kalabalıkların arkasından yaşanan *'sırt üşütücü soğuk'*, salonun bu kapalı kültürüne yapılan müdahaleye gösterilen bir tepkidir. Salonun tavanındaki işlemeler, içerisindeki ahşap bölümler, iç döşemesinde kullanılan Şiraz ve Buhara halıları onun Osmanlı-Türk kültürünü yansıtan kimliğidir ki hantallığı ve üşütücü soğuğu da Mizrahilere satılmasının ardından geliştirilmiş bir kendini koruma refleksi olarak değerlendirilebilir.

Kültürel bellek taşıyıcısı olan yalı, satılmasının ardından bedenî hazlar seviyesine indirgenmiş cinsel ilişkilerin yaşandığı bir çözülme/çürüme mekanına dönüşmüştür. 'Bacaksız' Abdi hem Roza Mizrahi hem de kızı Raşel'le sapkın cinsel ilişkilerini burada yaşamıştır. Yine yalının yeni sahibi Leon Mizrahi, eşi Roza ile 'Bacaksız' Abdi arasındaki ilişkiyi bilmesine rağmen haber ikaynağını tüketmemek için bunu bilmezlikten gelmiştir. Artık içinde yaşanan kişisel ve siyasi ilişkileriyle 'Mizrahi' yalısı tam bir *'çukur'*dur.

Çürümüş ve hain ilişkileriyle insanların gömüldüğü bir çukur. Burada yaşanan istihbarat ilişkilerini Münif Sabri'nin cümlelerinden şöyle duyarız:

"İngiliz İstihbaratı, Mizrahi Yalısından rendez-vous mahalli olarak istifade ediyor: Boğaziçi'nde mütecessis nazarlardan uzak bir yer, her türlü mel'anete müsait! Orada 'beyaz' Ruslarla münasebetlerini takviye ve tarsin ediyorlar. Kat'i kanaatım bu merkezdedir. (…)

- (…) İşte o zat (Prens Bragin), daha evvel gösterdiğimi hatırladığım bir başkasıyla, ki Intelligence Service'ten Miralay Kenneth Morley'dir, alelekser bu yalıda yekdiğerine mülaki olurlar. Odesa'daki 'beyaz' Ukrayna Hükümeti7ne, Dersaadet'te bir muavenet ve ikmal merkezinin tesisine, karar, orada ittihaz edilmişti."(DSE, s.368)

Yine dar/labirent mekan olan Terakki Apartmanı, siyasi modernleşmenin mimariye yansıyan yüzünü temsil etmektedir. Terasında yer alan harika bahçesi ve havuzu, muhteşem Boğaz manzarası ile güzel bir binadır. Ancak binanın zamanla her bir katının kiraya verilmeye başlanmasıyla modernleşmenin kültürü baltalayan yüzünü görmeye başlarız. Eşiğinin kutsallığında kendine ait bir dünya yaşatan konak ve yalıların yerine geçmeye başlayan apartmanların bir örneği olan Terakki Apartmanı, mahremiyeti olmayan, her bir katında kimsenin birbirini tanımadığı, mitik anlamda 'eşik'inin koruyuculuğunu yitirmiş bir mekandır. Bu söylemin kişisel boyutta yaşanan deneyimlerini Neveser'in 'Bacaksız' Abdi'nin sapkın cinsel isteklerine maruz kalmasında buluruz. Münif Sabri'yle yaşadığı aşk gecesinin sabahında Neveser, bu apartmanda yıllardır ezan sesi duymadan yaşamış olduğunu fark edecektir. Bu olay, ilişkilerindeki duygu yoksunluğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Romanda Alman kültürünün ideal olarak görülüp kayıtsız şartsız kabul edildiği 'Alaman' Ziya Bey'in evi de mutfağında pişen yemeklerden, iptal edilen haremlik selamlık ayrımına, konuşmalardaki sözcük seçiminden çocuk yetiştirmede değiştirilen *'süt anne/nine'* geleneğinden geçmişi hakkında pek de bir şey bilinmemesine rağmen Avrupalı olduğu için çocukların emanet edildiği 'yabancı mürebbiye' anlayışına kadar milli kültürden uzaklaşıldığını göstermesi bakımından yine dar/labirent mekan olarak değerlendirilmiştir.

Romanda labirent mekan özelliğinin genel anlamda İstanbul şehrine yayılmış olduğunu söyleyebiliriz. Osmanlı İmparatorluğu'nun esir payitahtı Dersaadet, yüzlerce yıllık bir kültürün biriktiği tarihi bir kent dokusuna sahiptir. Dersaadet adının yabancılar arasında ısrarla *'Constantinapolis'* olarak söylenmesi kentin bu tarihselliğini reddetme amacı taşır. Petrograt ve Mulatier gibi pastaneler tarihi İstanbul'un içerisinde ama yabancı bir kültürel oluşumun mekanları olarak yine kapalı/dar/labirenttir. Pahalı semtleri fuhuş ve eroin yatağına dönmüş, *'iğrenç, balgam kıvamında'* yağan karın yalnız *'ortalığı kirlettiği', 'işgal donanmasının, buram buram duman kusarak, 'manzaradaki' kirliliği artırdığı'* İstanbul'da

kar bile artık başka yağar. '*Kül esmeri, suyu çok, karı kıt, gevşek mi gevşek! Bir de telaşlı ki!'* (DSE, s.318) Sanki bu asırlarca yaştaki kent, yaşadığı rezilliği soylu geçmişine yakıştıramaz da kar ve yağmurla beraber bunu kusar.

Açık/Geniş Mekan

Olay örgüsünde anlatılan konuyla bağlantılı olarak geniş mekan dediğimiz roman kişilerinin psikolojik olarak kendilerini ifade edebildiği, huzur bulduğu mekanlar çok azdır. Çok kısıtlı yer kaplamakla birlikte bu romanda geniş mekan özelliği gösterebilecek iki yer vardır. Bunlardan birincisi Perapalas'taki otel odası, ikincisi Halıcızade yalısıdır.

Münif Sabri ile Neveser'in Perapalas'taki otel odasında geçirdikleri aşk gecesi, Neveser için ontolojik bir doğuş mekanıdır. Bu gecede Neveser, İngiliz istihbaratına çalışan kişilerle yakın dostluğu olan eşi 'Bacaksız' Abdi hakkındaki bütün gerçekleri öğrenerek Kuva-yı Milliye lehine bilgi toplamak için Münif Sabri'den izin istemiştir. Ayrıca Neveser'in bu aşk gecesinde yaşadığı ontolojik doğuşun İstanbul semalarında dalga dalga yayılan ezan sesleriyle kutsal bir kisveye büründüğünü de eklemeliyiz. Yani Neveser bu otel odasında yepyeni bir varlığa dönüşmüştür. (Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Lügat'ında *'neveser'* sözcüğünün karşılığı olarak her ne kadar *'Türk musikisinde bir makam'* anlamı verilmiş olmakla birlikte *'nev: yeni, eser: yapıt'* biçiminde anlamlandırılabilecek bir çağrışıma da yol vermek üzere bu sözcüğün kullanılmış olabileceği düşüncesindeyiz.) Metinde geçen *'Perapalas Şişhane'deki, oda Perapalas'taki, yatak odadaki, Neveser yataktaki yerini aldı.'*(DSE, s.369) cümlesi *'Ve Neveser hayatındaki yerini aldı.'* diye tamamlandığında (Bu cümle tarafımızca eklenmiştir.) bu doğuşla birlikte Neveser'in kendi yaşamı içerisinde özneye dönüştüğünü açıkça görebiliriz.

Geriye dönüş tekniği ile roman kurgusuna girmiş olsa da işlevsel açıdan önemli olduğu için Halıcızadelerin yalısına da burada geniş mekan olarak yer vermek gerektiği düşüncesindeyiz. Bu yalı, içinde geçirilen bir günlük hayatı, eşyaları ve mutfak kültürü ile tam bir Osmanlı-Türk kültürünün taşıyıcısıdır. Mercimek Nine'nin cigara kâğıdı inceliğindeki yufkalardan açtığı adı duyulmamış börekler; sarığıburma, dilberdudağı, bülbülyuvası ve Kurban Bayramı'nda kesilen koçlardan pişirdiği 'gerdan tatlısı' gibi tatlılarla 'harikalar' yaratması Halıcızade yalısını saray mutfağından farksız kılmaktadır.

Günlük yaşantısında harem ile selamlık arasındaki çizginin korunduğu bir yerdir Halıcızade yalısı. Ailedeki kadınların çok sık dışarı çıkmadığı bu yalıda kadınlar eğlenmek istediğinde Ohrili Naciye'nin çengi takımını eve getirerek eğlenmekte ya da lüks landolarıyla şehirde gezerek, kayık sefaları yaparak neşelenmektedirler. Bunun tam karşı kutbunda yer

alan bir aile ortamından gelen Neveser için burası alışkanlıklarına ters olsa da onu sıkmayan bir yerdir:

"Burası daha 'alaturka', daha oturmuş bir 'Osmanlı' ailesi; Neveser'in alışkanlıklarına ters gelebilecek, türlü göreneği geleneği var ama, nedense koymuyor ona. Sözgelişi, 'kaç-göçe' daha çok 'riayet' ediyorlar: Karı kısmı öyle vırt zırt Selamlık tarafına geçemez, erkeklerin Hareme geçmeleri bin türlü şarta bağlanmış! Yaşama tutumları da, kapalı: 'Ecnebi misafiri' hoşgörmezler, sokak gezmesi sevilmez."(DSE, s.273)

'Köse' İsmail Bey'in günlük yaşantıda geleneksel harem ve selamlık arasındaki sınırı korumasının aslında yapılan çağdaşlaşma girişimleriyle beraber sosyal yaşamın aile kavramını bozmasına gösterdiği tepki olduğu düşüncesindeyiz. Halıcızade yalısı, geleneksel yaşama biçimine tutunmakla aile ve aileye dair yüce değerleri koruma altına almaya çalışan bir kültürel bellek mekanı olmuştur.

Mekanla ilgili olarak genel bir çıkarımda bulunmamız gerekirse Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı romanda tarihsel süreçle örtüşen bir mekan anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. İttihat ve Terakki'nin iktidara geçmesinin ardından yaşanan on yıllık süreçte Osmanlı İmparatorluğu özellikle Almanya'nin ticaret, yol yapımı, madencilik ve bankacılık gibi pek çok sahadaki sanayileşme yolunda planlarını gerçekleştirdiği bir ülke haline gelmiştir. İşte bu bağlamda özellikle '*Selanik ve Manastır, hem II. Abdülhamit'in İstipdat yönetimine karşı mücadelinin yoğunlaştığı, hem de Selanik limanının Avusturya-Macaristan ve Almanya'nın Akdeniz ticaretinde önemli bir yer sahibi olması buradaki ticaret ve düşün hayatını karmaşık'*(Çavdar, 1970:63) bir niteliğe bürümüştür. Dar mekanla ilgili bölümde yer verdiğimiz İstanbul, aynı ticari sebeplerden dolayı Selanik gibi çoğunun taşıdıkları yabancı pasaportların sağladığı koruma ve dokunulmazlıktan yararlanan komprador nüfusun ticari faaliyetlerindeki yeni odakları oluşturmuşlardır. Böylece İstanbul ve Selanik gibi kentler Avrupa ile Türkiye arasındaki meta ve kredi bağlantısını sağlamıştır.(Keyder, 1995:50)

Selanik'teki komprador nitelikli ticari ilişkilerin gelişme süreci roman kurgusuna daha çok 'Alaman' Ziya Bey çevresinde, İstanbul ise Abdi Bey çevresinde yansıtılmıştır. 'Alaman' Ziya Bey'in Alman demiryolu şirketinde *'enspektör'* olarak çalışması, Abdi Bey'in Selanik'te başlayan ve daha sonra İstanbul'a taşınan *Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası* adlı şirketteki ortaklığı sebebiyle roman kurgusuna giren bu olaylar, mekan seçiminin Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan tarihsel ekonomik süreçle örtüştüğünü göstermektedir. Bu sürecin kişiler düzlemine yansıması Rumların ticaretle olan bağlantılarını gösterecek şekilde gayri Müslim Osmanlı vatandaşı olan Mizrahiler ve el tezgahından makineleşmeye geçmekle yerli burjuvaziyi temsil eden Halıcızade ailesiyle olmuştur.

2.3.4.6. Kişiler Dünyası

Kişiler ait oldukları grubun değer yargılarına, toplumsal gelişmişliğine bağlı olarak kimlik edinirler. Bu nedenle bir romandaki kişiler dünyasının çözümlemesi o romanda anlatılan toplumsal kesitin özelliklerini tespit etme adına büyük önem taşır. Paul Connerton bununla ilgili olarak şöyle der: *'Bir yaşamın anlatısı, birbiriyle bağlantılı anlatılar dizisinin bir parçasıdır; söz konusu anlatı, kişilerin kimliklerini edindikleri grupların öyküsü içine gömülüdür.'*(Connerton, 1999:38) Roman kurgusu içerisinde karşılıklı çatışma unsurlarını yansıtacak biçimde yer verilen kişiler dünyası, belirli bir dönemde varlık göstermiş olan toplumsal sorunların kişisel görüntü seviyeleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda diyebiliriz ki kişiler dünyasının çözümlemesi aynı zamanda toplumsal yapı üzerinde gerçekleştirilen bir çözümlemedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi artzamanlı olarak II. Meşrutiyet yıllarının, eşzamanlı olarak da Mütareke yıllarının anlatıldığı romanda kişiler dünyası da bu sosyal yapılanmaya bağlı olarak iki kutuplu bir düzlemde gelişmiştir. Romandaki kişiler dünyasının devletin kurtuluşunu ulusal bağımsızlıkta görüp, milli kültürüne bağlı, vatansever kişilerle (Münif Sabri, Neveser, Hüsnü Faik; ulusal kültürün taşıyıcıları Halıcızade İsmail Efendi, Mercimek Nine vs.) ülkeyi 'mandat' yönetimine teslim etmeyi düşünen yozlaşmış kişiler ('Bacaksız' Abdi, Mizrahiler, Gülistan Satvet vs.) arasındaki çatışma üzerine kurulduğu söylenebilir. Yalnız şunu belirtmekte fayda görüyoruz ki burada asıl karşı çıkılan güç, Batı'nın sömürgeci zihniyeti olmakla birlikte bu görüşü temsil eden özellikle Leon Mizrahi ve İngiliz işgal güçleri komutanı Miralay Morley gibi kişiler derinlikli olarak anlatılmamıştır. Bununla beraber Batılı düşüncenin yayılmasına hizmet eden 'komprador' sınıfın temsilcilerinin roman kurgusunda önemli bir yer kapladığı görülmüştür. Tematik örgüde değerlendirilecek olan Bağdat demiryolu inşaatının Alman demiryolu şirketine verilmesi; çeşitli bankaların Osmanlı toprakları üzerindeki İstanbul, İzmir, Bağdat gibi pek çok önemli kent merkezinde şube açmak ve faaliyetlerini sürdürmek suretiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun yarı-sömürge haline getirilişini anlatırken bu durum kişiler dünyasına 'Alaman' Ziya Bey'le; İttihat ve Terakki düşüncesi ile 'mandat' idaresi taraftarları ise başkişi Abdi Bey ve çevresiyle yansıtılacaktır.

Başkişi

Attila İlhan'ın en sıra dışı tiplerinden birisi olan Halıcızade Abdi Bey, Halıcızade Köse İsmail Bey'in biricik oğlu, İttihat ve Terakki'nin eski Selanik mebusudur. 'Ulûm-u Siyasiye' okumak için beş yıl Paris'te kalmış ancak bu zamanı sefahat âlemlerinde

tüketmiştir. Attila İlhan'ın diğer başkişilerinden farklı olarak karşı güce ait değerleri yansıtır. Taner Timur Attila İlhan'ın siyasette önemli rol oynayan bir kişiyi böylesine *'karikatüral'* tip olarak yaratmasını inandırıcı bulmadığını belirtmiştir.(Timur, 1991:257) Biz başkişinin çözümlemesinde bu *'karikatüral'* teriminin açar sözcük olduğu düşüncesindeyiz. Öyle ki bu yanı Attila İlhan'ın zaman zaman senaryolarında kullandığı *'altını çizmek istediği bazı şeyler(i)'*(Çavaş, 1986:70) karikatürleştirme eğilimiyle örtüşür.

'Sabık' Selanik mebusu olarak karşımıza çıkan Abdi Bey'i bu sıfatından dolayı İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kişisel görüntü seviyesi olarak kabul etmek mümkün. Başkişi Abdi Bey, -bize göre- Attila İlhan'ın II. Meşrutiyet'in ilanından sonra padişah II. Abdülhamit'i hal' ederek iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki Partisi'nin yaptırımlarını eleştirmek amacıyla *'karikatüral'* bir tip olarak çizilmiştir. Yılmaz Öztuna, partinin icraatlarından söz ederken "*Talat, Enver, Cemal Paşalar Abdülhamit'i devirirken iktidara gelen vatansever ama tecrübesiz kişilerin yapacağı hataları hesaplayamadılar. En kabiliyetsizleri, milletvekilliklerini paylaştılar."*(Öztuna, 1983:212) diye eleştirmiştir. Yine İsmail Hami Danişmend'in *'siyasi kültür'* ve *'tecrübe'* gibi devlet adamlarında bulunması gerektiğini belirttiği önemli özelliklerden mahrum(Danişmend, 1974:145) Parti ileri gelenlerinin verdikleri yanlış kararlar sonucunda Balkanlarda ve Anadolu'da Türk hâkimiyeti aleyhine kurulmuş ihtilal komiteleriyle işbirliği yapılması, Almanya ve Avusturya yanında savaşa katılması ülkenin sonunu hızlandıran olaylar olarak belirtilmiştir. Yılmaz Öztuna, Parti'nin iktidara gelmesinden itibaren ilk üç yıl içerisindeki kaybedilen toprakları Bulgaristan ve Doğu Rumeli, Bosna-Hersek ve Yeni Pazar, Libya, Girit, Rodos ve Oniki Ada, Ege Asya Adaları, Makedonya, Arnavutluk, Epir ve Trakya olarak belirtmiştir.(Öztuna, 1983:268) II. Meşrutiyet'in ilanıyla özgürlük sarhoşluğuna gark olan halkın *'Müncî-i millet'* saydığı İttihat ve Terakki Cemiyeti bu sevinci Adana Ermenileri'nin ayaklanması üzerine öldürdüğü pek çok Müslüman'la gölgede bırakarak ülkeyi büyük toprak kayıplarına uğratarak I.Dünya Savaşı içerisinde yanlış tarafta yer almaya sürüklemiştir. Belki de bu zorlu on yıldan geriye İttihat ve Terakki'nin yaydığı en olumlu şey *'Türklük şuuru'* (Karal, 1988:531) kalmıştır ki Kuva-yı Milliye zihniyetinin oturtulacağı en önemli temellerden birisidir bu.

Burada başkişiyi çözümlemede kullanacağımız önemli bir konu olan Jön Türkler'in siyasi *'elit'* oluşturma düşüncelerinden bahsetmeyi de ayrıca faydalı görüyoruz. Özellikle Mizancı Murat Bey'in toplumun ahlaki yapısını kuvvetlendirme amacıyla onu temsil eden bir *'elit'* yetiştirme çabası içinde olduğu bilinmektedir. '*Her türlü eğlence ve iyi vakit geçirmeye karşı ciddi bir şekilde cephe alınarak'* ortaya konulmaya çalışılan bu insan tipi '*Batı'daki*

entelektüel, artistik veya teknokratik niteliklere sahip elit(in)'(Mardin, 2005:306) yanında tek boyutlu kalmıştır.

Başkişi Abdi Bey sanki yukarıda belirttiğimiz Yılmaz Öztuna'nın '*En kabiliyetsizleri, milletvekilliklerini paylaştılar.'* cümlesinin kişisel görüntü seviyesi olarak roman kurgusuna yansımıştır. Boyunun kısalığından dolayı 'Bacaksız' diye anılan Abdi Bey 'Ulûm-u Siyasiye' okumak için gittiği Paris'te yaşadığı sefahat alemlerini her fırsatta bir meziyet imişçesine anlatarak bununla dikkatleri üzerine çekmeye çalışmıştır. Abdi Bey'in *'sımsıkı arkaya taranmış, ortadan ayrık düz siyah saçları', 'sinekkaydı tıraşı', 'hafif pudralı yanakları'* ve aksesuar olarak kullandığı *'tekgözlüğü'* ile Paris modasını yansıtan daimi şıklığı; önemli şeyler söylediğinde yükselttiği sesi ve *'sabık mebus'* kimliği her zaman önemsenme ve sosyete dünyasında yer bulma çabalarının birer göstergesi olmuştur. Gerçek yaşamında hiçbir tehlikenin merkezinde olamayacak kadar güçsüz bir kişiliğe sahip olan 'Bacaksız' Abdi, hiçbir önemli olayda yer almadığı halde kendini Parti'nin ileri gelenleriyle eşdeğerde görerek hakkında *'Divan-ı Harb-ı Örfi'*ce tevkif müzekkeresi düzenlemiş olabileceğinden korkarak Mizrahiler'in yalısında saklanmıştır. Oysa gerçekte cinsel ilişkilerini sürdürme imkânı kazanmıştır. Abdi Bey'in gerçek kişiliği ile takındığı maske arasındaki zıtlık romanda bir giysiye benzetilerek anlatılmıştır:

"Abdi Bey giyimliyken, bir de laf ediyorsa, 'nefsinde cemettiği' bütün seçkin Osmanlı ayını özelliklerini, soyunur soyunmaz, toptan yitirmekte; eciş bücüş, omuzlarına kadar tüylü, maymuna yakın bir yaratığa dönmektedir. Neveser'in, daha ilk gece, ışıktan gocunması bundan! Karanlıkta hiç değilse görmüyor. Ya anlattıkları! Bir de onlardan kurtulabilse!.. Hiç susmaz ki canım, laf, laf, laf: Söyledikleriyle karısının acemiliğinden sandığı soğukluğunu gidereceğini umuyor 'zahir', aklını yatırarak onu istediği cinsel doğrultuda eğitecek: Cümleleri, mehtabın odaya boşalttığı gümüşlü mavi aydınlıkta, arkalarında sümüklüböcekler gibi yaldızlı izler bırakarak uzuyorlar. Sesinde yine o ıslak sırnaşıklık belirdi. Ağzında akide şekeri eritiyormuşçasına, damağı şak şak ötüyor."(DSE, s.283)

'Bacaksız Abdi' siyasette önemli konumlarda görev aldığına kendisini öylesine inandırmıştır ki Paris'teki sefihliklerini bile Parti'si için yaptığını düşünerek vicdanında kendini aklamıştır. Şefkati Bey'in Gülistan'la yaşadığı ilişkiyi istihbarat için kullanmayı istemesinden hoşnut olarak artık tüm çirkinlikleri bu sebebe bağlamıştır:

"Armande'la düşüp kalksa, Gülistan'la seyran sekse de, Paris'teki yaşantısını, artık başka türlü yorumlar: Toplumsal ülküler, bireysel 'ihmaller' için, 'muteber' gerekçeler oluşturmaz mı? 'Ulum-u Siyasiye' öğrenimini 'zevk-u safa' uğruna gevşetirse ayıptır da,

'hürriyet davası' uğruna boşlarsa, vicdanına karşı aklanır. Yalnız vicdanına karşı mı? 1903'den başlayarak, Abdi Bey böyle böyle Jöntürklere katılacak; 'indinde' Paris, 'sefahet' başkeni özeliklerini yitirmese de, fazladan siyasal sürgün yeri niteliği kazanacaktır."(DSE, s.186)

İşgal kuvvetleriyle teşrik-i mesaî edebileceğini düşünerek onlarla ilişkilerini sıkı tutmaya çalışan ve İngiliz istihbaratı için kurulmuş Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası adlı şirketin ortakları arasında yer alan başkişi Abdi Bey'in bu karakter yapısının yabancı okulların misyonuyla örtüştüğünü görürüz. M. Graund Kolej mezunu olan Abdi Bey'in yabancılara ait bu özel okulda milli kültürünün dışında başka bir kültürle yetiştirilmiş olması ondaki dini, ahlaki ve milli değerlerin biçimlendirdiği kimlik gelişimi sürecinde bir kırılmaya neden olmuştur. Batı hayranlığı ile yetişen başkişi, zaten gelişmiş olan cinsel arzularını Paris'te kısıtlamadan tatmin etme imkânı kazanınca ülkesine geri döndüğünde kendini *'daussıla'*da zanneden bir yabancı olarak görmeye başlamıştır. İngilizlerle işbirliği yapabileceğini düşünmesi de yine aynı sebepten kaynaklanan Batı hayranlığı düşüncesine dayanmaktadır.

'Hayat-ı siyasi'si boyunca kesinlemeleri ve kesin tavırlı adamları sevmemiş, kendisine zarar vermeden siyasetin kıyısında dolaşmakla önemli birisi gibi görünmeye çabalamış, 'sabık' mebusluk ünvanına tutunmaya çalışmış, bu yüzden de çoğu kere komik durumlara düşmüş, 'bacaksız'lığıyla ters orantılı sesi ve cinsel iştahıyla Abdi Bey'i Rene Girard'ın tanımlamasıyla 'züppe' tipi olarak adlandırabiliriz. Girard tanımlamasını şöyle yapar:

"Züppe keyfi bir saygınlıkla donattığı kişilere kendini kabul ettirmek için bin türlü bayağılık yapar.

Züppe, gerçek değerini yitirmiş bir soyluluk ünvanı önünde eğilir, yalnızca birkaç düzine yaşlı kadın tarafından gerçekten takdir edilen bir 'sosyetik konuma' hayranlık duyar. Taklit ne kadar keyfi olursa bize o kadar aşağılık gelir."(Girard, 2001:72)

Abdi Bey Don Kişot'un *'don'* ünvanı gibi *'sabık mebus'*luk ünvanına sarılarak Roza Mizrahi ve çevresindekilerden oluşan kalabalıkta bir itibar sağlamaya çalışmıştır. Attila İlhan'ın Abdi Bey tiplemesiyle bireysel olarak babası 'Köse' İsmail Efendi'nin kısalığını yabancı okullarda yaşadığı kültürel kırılma ve sapkın cinsel ilişkilerle 'bacaksız'lığa çevirip traji-komik bir kişiliği yansıtırken toplumsal olarak da Türkiye'nin siyasi tarihinde önemli bir yeri olan İttihat ve Terakki Partisi'nin siyasi kararlarını komik unsurları ön plana çıkarmak suretiyle eleştirdiğini söyleyebiliriz

Norm Karakterler

Başkişiyi tamamladıkları için değil de tematik değerlerin kişisel görüntü seviyesini oluşturdukları için Neveser, Münif Sabri ve Ahmet Ziya'yı norm karakter olarak değerlendiriyoruz.

Neveser, Attila İlhan romanlarında gerçek aşkın nesnesi olabilen önemli kadın kahramanlardan birisidir. Ancak 'Bacaksız' Abdi'nin sapkın cinsel isteklerini kabul etmeyerek Kemalist gazeteci Münif Sabri'yle yaşadığı aşk gecesinden sonra ontolojik olarak yeniden doğan Neveser (O artık adı gibi yepyeni bir varlıktır); vatan savunmasına hizmet etmek için elinden geleni yapmayı istemekle gayri meşru aşk yaşayan, *'tipik bir Türk kadını'* olmayıp milleti adına kaygı duyarak onun bağımsızlık mücadelesine hemtaraf olan onurlu karakteriyle 'tipik bir Türk kadını'dır. Neveser, tıpkı Sırtlan Payı'nın Ruhsar'ı gibi sıradan güzelliğin ötesinde semavi bir varlıktır. Romanın farklı bölümlerinden yapılan aşağıdaki alıntılar sözlerimizi desteklemektedir:

"(…) Neveser Hanım, sizin mevcudiyetiniz dünyevi olmaktan ziyade, semâvi olmak icap eder, âdeta şeffaf bir mevcudiyet(…)"(DSE, s.120)

"Neveser, beyaz gelinlik tüllerinin altında, sahiden var mı; yoksa insanın aklına işitilmemiş mutluluklar getiren, zarif ve nahif bir çağrışım mı? Solgun yüzünde gamzeleri, sağ gözü hafif şehlâ, anlatılanları dinliyor."(DSE, s.258)

"(…) Neveser hanım, sizin mevcudiyetiniz, dünyevi olmaktan ziyade semavi olmak icab eder, âdeta şeffaf bir mevcudiyet, neye temas etseniz kameri bir şuayla aydınlanıyor."(DSE, s.281)

Tıpkı Sırtlan Payı'nın Ruhsar'ı gibi güzel, semavî ve gerçekten ziyade çağrışıma benzetilen Neveser; yine Miralay Ferit'in bir muska gibi boynunda taşıdığı Ruhsar gibi kutsal; Roza-Raşel-Gülistan Satvet gibi şehvetten ibaret cinsel ilişkilerin yozlaştırdığı, millet ve vatan mefhumundan mahrum, ontolojik kansere yakalanmış kadınların karşısında adeta bir abide gibi durmaktadır.

Neveser'in karakteri bir kültür kutuplaşmasının ortasında belirmiştir. O, iyi bir sentez örneğidir. Babası 'Alaman' Ziya Bey'in Alman kültürüne düşkünlüğü sebebiyle Alman bir mürebbiyenin elinde mutfağında pişen yemeklerinden sosyal ilişkilerine kadar Alman disipliniyle büyütülen yanı Neveser'in kişiliğinin Batı kutbunu oluşturmaktadır. Doğu kutbu olarak adlandıracağımız kişiliğinde milli unsurların doğmasını ve şekillenmesini sağlayan kişi ise Hamınne dediği anneannesidir. Hamınnesinin kıldığı namazda ağzından dökülen *'mukaddes'* sözcükler, çocukluğunda dinlediği Hamzabey Camii'nden yayılan ezan sesleri karakterinin Doğu kutbunun yapılanmasında en önemli unsurları oluşturmaktadır:

"Hamınnesi, Acem seccadesinin çiçek bahçesinde 'yatsı'yı kılıyor. Gece durgunluğunda dua fısıltıları, sihirli itiraflar gibi büyüyorlar: '(…) izâ câe nasrullahi velfethü –ve reeytennasi yedhulüne fî dahillahi efrâcın(…)' Ya da yıllar geçmiş, artık oruç tutmaya başlamıştır. Ramazan kışa geliyormuş demek. Geceler boyunca sivri bir poyraz, camlarda ıslık çalar: Ramazan davulunun kalabalık yankılarını iç mahallelerden paldır küldür bahçeye yığarken, o, genç kızlık odasında, Hamınnesi'nin Teravih'ten uzayıp gelen dualarıyla 'sahur'u beklerdi. Söylese de, söylemese de, içindeki Müslümanlıkla dışındaki Frenkliğin tedirginliğini yaşıyor. Hamınnesi'nin günah saydığı ne varsa, Schwester Magda, 'kibar yetiştirilmiş hanımların görgüsü gereği olduğunu' söylemiyor mu?"(DSE, s.215)

Neveser'in içinde bulunduğu bu çift kutuplu dünya onun Halıcızade İsmail Efendi'nin yalısına taşınmasından itibaren tek kutuplu bir dünyaya dönüşerek Osmanlı-Türk kültürünün benimsenmesine dönüşmüştür. Mekan konusunda kültürel bellek mekanı olarak adlandırdığımız bu yalı, İsmail Efendi'nin aile anlayışı ve sosyal yaşama tarzıyla Sırtlan Payı romanında anlattığımız Osmanlı-Türk geleneğine aittir.

Bildirişim düzeyinde metin yorumcuları için Neveser'in en çok eleştirilecek yönünün yaşadığı gayri meşru ilişki olması muhtemeldir. Ancak *'çift olmak'* ve evlilik kavramlarını irdelersek her evliliğin iki insanı *'çift'*e dönüştüremeyeceği ortaya çıkacaktır. Bir ilişkide bulunması gereken ilk şey iki kişinin birbiriyle konuşabilmesidir. Bunun olmaması halinde ilişki belirli bir alışkanlığın içinde tutsak olmaya başlar. İlişkide *'çift'*i yaratan en önemli şey aşktır, sevgidir. Bu duygular zaman içerisinde kişilerin ahlaki ve duygusal bir bütüne dönüşmesine yardım eder. Bu bağlamda çift olmak, *'toplumla çok az bir bağlantısı olabilen ve kendi kişiselleştirilmiş tarihini yaratan bir ilişkinin içinde olmak'*.(Giddens-Pierson, 2001:135) demektir.

Neveser evliliğinin ilk gününden itibaren mutluluğu gölgelenmiş bir kadındır. Kocasının olağana sığmaz cinsel istekleri yatak odasını *'kabus(a)'* çevirmektedir. Çünkü kocasının ondan bekledikleri ile ne Schwester Magda'nın genç kızlığında kendisine anlattığı duygusal içlenmeler ne de evlilik hakkında kendi kendine geliştirdiği *'iştiyakla birbirini arayan iki ruhun, yıldırıcı engelleri birer birer aşarak, manevi bir saadet ikliminde nihayet birbirine kavuşması'* biçimindeki düşünce birbirine hiç benzemez. Abdi Bey'in isteklerinin kabul edilemezliğiyle örtüşen çirkinliği duygulu ve çok güzel bir kadın olan Neveser'i yalnızlığa itmiştir. Daha ilk geceden beri *'damatlık ipek geceliğinden, Abdi Bey, kısa, fena halde kıllı ve esmer sıyrılıverince, korkunun ağır bastığı bir umutsuzluğa, hele pis pis tütün ve 'esans' kokan parmakları orasını burasını kurcaladı mı, kederli bir acizliğe düşüyor.*

Abdi Bey giyimliyken, bir de laf ediyorsa, 'nefsinde cemettiği' bütün seçkin Osmanlı ayını özelliklerini, soyunur soyunmaz, toptan yitirmekte; eciş bücüş, omuzlarına kadar tüylü, maymuna yakın bir yaratığa dönmektedir. Neveser'in, daha ilk gece, ışıktan gocunması bundan! Karanlıkta hiç değilse görmüyor.' (DSE, s.282-283)

İki kişinin ortak tarihini yazacağı çift olmanın gereklerinden olan konuşmak kavramı, Neveser-'Bacaksız' Abdi evliliğinde Neveser'i sapkın cinsel ilişki çeşitleri konusunda bilgilendirmek için yapılan, ardında sümüklüböcekler gibi yaldızlı izler bırakan bir eylemdir. Bu sözler Neveser'in şiirle biçim kazanmış hassas ruhunda ancak onulmaz gedikler açar.

Burada şunu belirtmek elzemdir ki Neveser-Münif Sabri ilişkisi olmadan önce bile Neveser-Abdi evliliği hiçbir surette kendi kişiselleştirmiş tarihini yazabileceği, toplumla az ilişkisi olabilecek, konuşarak ruhların doyumunu yaşayacağı bir çifte dönüşmemiştir. Attila İlhan bu ilişkiyi anlatırken '*motiflerin düzenli ve yararlı biçimde kullanılmasına dayanan 'düzenleyimsel gerekçelendirme'*(Todorov, 2005:265) ilkesini çok iyi kullanmıştır. 'Bacaksız' Abdi ile Neveser'in ilk kez karşılaştıkları sahne ve o sırada dışarıdan gelen şarkının anlamsız sözleri yaşanacak bu evliliğin bir özeti niteliğindedir. 'Bacaksız'Abdi Neveser ile ilk kez karşılaştığında odayı '*hantal, kadife yumuşağı bir esans kokusu'* sarmıştır. Abdi Bey'se bu kokunun içinden '*şaşırtıcı bir çabukluk ve tuhaf bir kılıkla'* belirmiştir. Konuştuğu siyaset konularının ise durumla hiçbir ilgisi yoktur. Ama Abdi Bey, Neveser'i değişik konuşması, Avrupai davranışlar olarak sergilediği sigara tutuşu ve el öpüşüyle etkilemiştir. Ve bütün bu olaylar sırasında dışarıdaki balıkçının söylediği şarkı onlara eşlik etmiştir:

"Ande(…) Ande(…)
Namus paraki(…)"(DSE, s.225)
"Vardar kapısında
ben gördüm oni
mavidir şalvarı
kırmızı doni
davi davi
namus paraki(…)"(DSE, s.228)

Bu sözlerin saçmalığı ileride yaşanacak bu ilişkinin niteliğini haber vermiştir.

Romanın diğer tematik gücünü temsil eden kişi Münif Sabri'dir. Teşkilat-ı Mahsusa'nın dağılan üyelerinden kurulmuş Karakol Cemiyeti adlı istihbarat örgütünde çalışan Kuva-yı Milliye hareketinin korkmaz destekçilerinden, Birlik Gazetesi yazarı Münif Sabri; Osman Nevres Bey'le (Hasan Tahsin) olan benzerliği ve daha sonra aynı kişiye dönüşecek olması ile Attila İlhan'ın son romanı Gazi Paşa ile tamamlayacağı Gazi mitinin bir yönünü

yansıtması bakımından önemlidir. Romanda sürekli tekrarlanan *'insanı çarpan vahşi sarışınlığının parıltısı'*, *'güneşli başak aydınlığı saçan'* yüzü ve daima güneşe benzetilmiş olması bu düşüncemizi destekleyen anlatımlardandır. Romanın çeşitli yerlerinden yaptığımız aşağıdaki alıntı bu durumu yansıtmaktadır:

"Münif Sabri ona yöneldi; güneş henüz çekilmediğinden, yırtıcı sarışınlığı ansızın tutuşuyor, sanki erimiş pirinç yalazı, bakabilirsen bak!"(DSE, s.119)

"O (Münif Sabri), elinde 'fersûde' çantası, 'mütevazı' nergis demetleriyle, saldırgan bir yangın sarışınlığı olarak hayatına karışalı(…)" (DSE, s.340)

"Münif'i görmeli: Sarışın meş'ale 'hararet' büsbütün arttı, karşısında âdeta insan değil, bir tomar alev oturmuş, öyle yakıcı."(DSE, s.350)

Münif Sabri, mutlak bağımsızlığı savunan bir vatansever olmasının yanında idadi talebeliğinden itibaren Neveser'e yazdığı şiirlerle *'âşık-ı sadık-ı hakiki'*dir. On yıl sonra bile bütün zorlu işlerinin arasında Neveser'i ziyarete gelirken -Neveser'in en sevdiği çiçek- bir demet nergisi ihmal etmez. Fikri anlamda bir meş'ale olup etrafı aydınlattığı gibi aşkın ateşiyle de yanan, yanarak varlığını sınayan birisidir O.

Neveser'in kardeşi Ahmet Ziya, manda yönetimine karşı, bağımsızlık mücadelesinin işçilerce verilmesi gerektiğini düşünen sosyalizmin temsilcisi olarak yer alır romanda. Taner Timur, Ahmet Ziya'nın önemini şöyle belirtir:

"Ahmet Ziya'nın önemi, çoktandır 'harekete küsmüş' ve ona karşı belli bir mesafe almış olmakla beraber temel inançlarını yitirmemiş ve çevresinde de saygınlığını hâlâ koruyan bir solcu olmasından ileri geliyor."(Timur, 1991:259)

Ahmet Ziya olumlu bir tipleme olmakla beraber Ulusal Kurtuluş Mücadelesi'nin bir avuç işçiyle yapılamayacağının farkında değildir.

Kart Karakterler

Bu grupta yer vereceğimiz kişiler Rosa Mizrahi, Gülistan Satvet, 'Alaman' Ziya Bey'dir.

Roza ve Raşel Osmanlı tebasından gayrimüslim, Gülistan Satvet ve Neveser'in babası 'Alaman' Ziya Bey ise birer Türk'tür. Onlar yozlaşmış kişilikleri ve manda taraftarlıkları ile bu grupta yer almışlardır.

Olaylar içerisinde en aktif yer alan kişi Rosa'dır. İri köşeli vücudu, abidevi topuzu, elmaslı taraklarıyla romanın daha en başında şıklığıyla tanıtılmıştır:

"Giyinmiş kuşanmış, sırtında çini mürekkep mavisi rob, başında 'abidevi' topuz: Yüzünü sağa sola çevirdikçe, elmaslı tarakları, balkonu yıldız çakıntılarına boğuyor. Pera ve

Şişli 'sosyetesi', Rosa Mizrahi'nin, elmaslı tarakları alabildiğine ışık üreten katran siyahı topuzlarını anlata anlata bitiremez. Bir de tabii, altın saplı gözlüğünün ardındaki, havagazı mavisi 'zehirli' gözleri."(DSE, s.18)

Rosa için her şey nesneler dünyasına aittir. Onun Abdi Bey'le yaşadığı cinsel ilişki de bile duygu yoktur. Her şey vücudunun alacağı hazdan ibarettir. Onun kişiliğindeki bu nesneye bağımlılık durumu, *'havagazı mavisi gözler'* ve *'muhkem topuz'* ifadeleri ile birer simge-değere dönüştürülmütür. Neveser'in *'mühmel topuz'* simge-değeriyle temsil edilen Doğu'ya, milli kültüre ait olma durumunun karşısında yer alan *'muhkem topuz'*; Batılı değerler dizgesini, nesneler dünyasını ve yozlaşmış kişiliği temsil etmektedir.

Sabık Paris Sefir-i Kebiri'nin kızı, Mecmua-yı Nisvan yazarlarından Gülistan Satvet, eroin düşkünlüğü, işgal subaylarıyla olan yakın ilişkileri ve Fransız kadınlarını her şeyleriyle taklide çalışan hayat görüşü ile tam bir yozlaşmış kişiliktir. O da Rosa gibi sürekli olarak kusursuz şıklığı ile anlatılır ki leit-motive'e dönüşen iki dişi *'yürek biçimi boyanmış ağzı'* ifadesi onun *'cazibe-i cinsiyye'* olarak tanımlanan en önemli özelliğiyle nesneler dünyasına aitliğini vurgulayıcı nitelik taşımaktadır:

"Yüksek topuklarının üstünde, kaykıla kaykıla yürüyor, yürek biçimi boyanmış ağzı, kulak hizasında kesilmiş abanoz siyahı saçları, sarkaçlı pırlanta küpeleriyle bir içim su. Epeyce çakırkeyif, limonküfü gözeleri içinden buğulanmış, konuşması peltekçe. O da, Fransızca olarak(…)"(DSE, s.47)

Neveser'in babası 'Alaman' Ziya Bey, 93 Harbi şehitlerinden bir babanın oğludur. Onun çocukluğu ve ilk gençlik yılları iş bulmak için geldiği Selanik'te geceleri arabacılar kâhyasının yanında çalışıp gündüzleri okula gitmeyi çabalayarak geçmiştir. 'Alaman' Ziya Bey, Alman demiryolları şirketi ile Osmanlı toprakları içerisinde güçlenen Alman düşüncesinin kişisel görüntü seviyesi olması bakımından önemlidir. Rumeli Demiryolları Kumpanyası'nda çalışmaya başladıktan sonra Almanya'ya gönderilmiş, dönüşünde ise tam bir Alman hayranıdır artık. Öyle ki evinin döşemesini, çocuklarının eğitimini, mutfağında pişen yemekleri, ailesindeki kadın-erkek ilişkilerini hep bir Alman gibi düşünerek düzenlemeye çalışmıştır. Devlet siyasetinin de Almanya yanında olması gerektiği düşüncesini savunan Ziya Bey, yoz bir tip olarak roman kurgusunda yer almaktadır.

Fon Karakterler

Art zamanlı anlatımlarla roman kurgusunda yer alsa da oluşmaya başlayan Osmanlı-Türk burjuvazisini temsil etmesi ve milli kültürü bir 'değer' olarak benimsemesi bakımından

Halıcızade İsmail Efendi ve ailesi çok önemlidir. Halıcızadeler, Osmanlı-Türk kültürünü yansıtan sosyal yaşamları, içinde barındırdığı dünyası ve mutfağında Mercimek Nine'nin pişirdiği muhteşem Osmanlı yemekleri ile tam bir yuvadır. İsmail Efendi'nin etrafında yer alanlarla Neveser'e çocukluğunda masallar anlatıp ilk din eğitimini ve milli kültür bilincini aşılaması bakımından Hamınne, Sırtlan Payı'nın başkişisi Miralay Ferit, Birlik Gazetesi muharriri Hüsnü Faik, Refik Halid Bey, Kamil Efendi ve Şaşkın Beşir Usta gibi kişiler tematik gücü destekleyen fon kişiler olarak romanda yer almışlardır. Ahmet Ziya'nın Almanya dönüşünde yanında getirdiği Melek'i ise şu an için bu biçimde değerlendirmemeyi daha doğru buluyoruz.

İşgal altındaki payitahtta İngiliz ve Fransız kuvvetlerinin temsilcileri olan Yüzbaşı Lariviere ve Miralay Morley; Osmanlı sınırları içerisindeki İngiliz istihbaratının önemli adamlarından olan Leon Mizrahi; 1917 Bolşevik devriminden kaçarak İstanbul'a gelmiş ve beraberinde fuhuş, uyuşturucu gibi kötü alışkanlıkları da getirmiş Beyaz Rusları temsil eden Prens Bragin; yaşının küçük olmasına rağmen çocuk denecek kızlarla ilişki kurmaktan zevk aldığı belirtilen Miralay Morley'le yakınlaşmaktan çekinmeyen ve bu sırada annesi Rosa'yla ilişkisi olan Abdi Bey'e de yakın duran Raşel Mizrahi önemli kavramları temsil eden ancak olay örgüsünde az bir görüntü seviyesi olan fon karakterlerdir.

Mizrahiler'in mürebbiyesi Matmazel Hortense ve hizmetçileri Riri; Neveser'in Alman mürebbiyesi Schwester Magda; Ahmet Ziya'nın kız arkadaşı Melek; Muzenidis, Şehbal Hanım, İttihat ve Terakki'yle ilgisi dolayısıyla varlık kazanan kişiler diğer fon karakterleri oluşturur.

2.3.4.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanın tamamı hakim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Daha önceki romanları incelerken Aynanın İçindekiler dizisinin genel bir özelliği olduğunu söylediğimiz dönemin tarihi belgelerinden ya da haberlerinden yapılan alıntıların roman içerisine yerleştirilerek olay örgüsünde anlatılan olaylara tarihi bir gerçeklik ve derinlik kazandırma özelliği bu romanda da karşımıza çıkar. Roman, '1919 Mayıs\ İZMİR, NİHAYET YUNAN OLDU' haberiyle başlar, 'İNGİLİZ SERMAYESİ, MEMALİK-İ MAHRUSA'DAKİ ALMAN VE AVUSTURYA SERMAYESİNİN YERİNE Mİ GEÇECEK?' başlıklı yazı ve İttihat ve Terakki'ye ait bazı açıklamalarla devam eder; 'MUSTAFA KEMAL PAŞA ANKARA'YA VÜRUD ETTİ', 'MUHARRİR MÜNİF SABRİ HUNHARCA KATLEDİLDİ' haberleriyle sona erer. Bu alıntı metinlerin bir bütün olarak değerlendirildiğinde Sultan II. Abdülhamit'le başlayan Alman nüfuzunun Türkiye'de gittikçe

daha etken bir duruma gelmesi ve I. Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'nin işgal edilmesini hazırlayan sebepleri tarihsel gerçeklik içerisinde bütünlediği görülecektir.

Yukarıda söylediklerimizden sonra genel olarak anlatıcının bakış açısını tespit etmede tasvirlerin önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı karşı gücü anlatırken Rosa için *'havagazı mavisi göz'*, Abdi Bey için *'bacaksız', 'adeta tenekeden oyulmuş bir insan sureti'* ve *'bıçak sırtı dudaklar'* gibi nitelemeler kullanarak anlatıcının roman içerisindeki konumunu belirlemiştir. Aynı anlatım tutumunu Neveser için sürekli tekrarlanan *'sağ gözü hafif şehla'*, *'gülünce beliren gamze'*; Münif Sabri için –adeta Mustafa Kemal'e gönderme yaparcasına- sürekli tekrarlanan *"güneşli başak aydınlığındaki 'vahşi sarışınlığı'"* biçiminde çizilen imajı romanın sonunda leitmotiv'e dönüştüğü görülecektir. Anlatıcı belirtilen nitelemelerde olduğu gibi roman kişilerinin olay örgüsünde üstlendikleri işleve göre onların karakterini belirleyici özellikleri birer imaja dönüştürerek olaylar karşısındaki tutumunu, bakış açısına yansıtmıştır.

Anlatımda en önemli unsurlardan birisi de geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıdır. Vaka zamanından on yıllık geriye dönüşle Osmanlı'nın II. Meşrutiyet ve hemen sonrasında yaşadığı siyasi ve sosyal çalkantılara, II. Abdülhamit'in Almanya'ya beslediği sempatizan duyguların sonucunda Bahdat demiryolu yapımını onlara ait bir inşaat şirketine vermesiyle başlayan Almanya'nın Türkiye üzerindeki ekonomik yaptırımına, Abdi Bey'in cinsel tercihlerindeki sapkınlıklarınaa, yine başkişinin sefahat yaşamına, Neveser-Münif Sabri ilişkisinin insani paylaşıma dayanan derin duygusallığına yer verilmiştir. Yapılan bu geriye dönüşlerle toplumsal açıdan 1909'dan itibaren Mütareke yıllarına uzanan tarihsel sürece; bireysel açıdansa Abdi Bey ve Neveser arasındaki ölmüş evliliğin gelişme sürecine açıklık getirilmiştir.

Anlatıcı kahramanların tanıtımında özetleme yöntemi ile açıklayıcı bilgi vermiştir. Gülistan Satvet'in babası, Alaman Ziya Bey'ın tanıtılması bu şekilde yapılmıştır. Aşağıdaki alıntı metin Serficeli fakir genç Ziya'nın 'Alaman' Ziya oluşunu özetler:

"Ziya Bey'in kaderi, tuhaf ama, Rumeli şimendiferlerinin kaderine koşut: Avusturya'nın Doğuya açılış\Drang nach osten politikasını benimsediği günler! Balkanlar'a Rusya'dan önce dalmak istiyor; bu amaçla bölgeyi, demiryolu döşeyerek, Viyana'ya bağlamayı öngörmüşler. Baron Hirsch, salkım salkım kır favorileriyle, tam o sırada ortaya çıkıp, Saray'dan hattın imtiyazını koparır. … Serficeli Ziya o tarihte, eli ayağı buz kesmiş, parmak uçlarına hohlaya hohlaya, geceleri Arabacılar Kâhyası'nın yaında çalışıp; gündüzleri okula giderek, Selânik İdadisi'ni bitirmeye çabalıyordu. (…) 'çocuk' gelmiş,

Selânik'te 'istikbâl' arıyor. Baron Hirsch'in Rumeli Demiryolları Kumpanyası'na, bu yüzden mi gözü kapalı girmişti:(…)"(DSE, s.205)

'Alaman' Ziya Bey'in karakterinde Batı teknolojisinin gittiği ülkeye Batı kültürünü de götürdüğünü, Neveser ve Ahmet Ziya üzerinde olmak üzere yeni nesilleri ikili değerlerle kurulmuş ikili bir yaşama ittiğini görmekteyiz. Ziya Bey'in çabucak zenginleşerek bir yerde toplumsal sınıf değiştirmesinin de öyküsü olan bu özetleme, Türkiye üzerinde oynanan yayılmacı ekonomik sisteminin Türk toplumu üzerinde yarattığı sosyal ve ekonomik değişmeyi göstermesi bakımından önemlidir.

Anlatıcının roman kişilerinin iç dünyalarını çözümlemede iç monolog tekniğinden yararlandığını söyleyebiliriz. Uzun zaman Mizrahilerin yalısında saklanan Abdi Bey buraya tekrar geldiğinde kullandığı eşyaların kaldırılmış olmasını yadırgar ve aklından şunlar geçer: *'Hayat-ı beşer nedir, sükût-u hayallerimizin muhasalası mıdır? Yoksa her sükût-u hayal, yeni bir menba-ı ümid mi? mağlubiyet bir sükût-u hayaldi, yalıda gizlenmeme müncer oldu, buysa Raşel'le rabıtamızın teessüsüne!..'*(DSE, s.322)

Romanın başkişisi olan 'sabık' Selanik mebusu Abdi Bey, İttihat ve Terakki'nin önde gelen kişilerini tutuklamak amacıyla çıkarılan karar gereğince saklandığı Mizrahi yalısında genç kızlığa henüz adım atmış Raşel'le cinsel heveslerini paylaşarak korkusunu(!) yenmeye çalışmıştır. Onun değerler dünyasında gerçekte en başta yer alan hiçbir olayın merkezinde yer almama kararlılığı bu yalıda sürdürdüğü yaşantıyla daha somut bir hal almıştır. Siyasetin kıyısında, ailesinin kıyısında ve nihayet yaşamın kıyısında kalmıştır Abdi Bey. Roman boyunca onun ideal kabul ettiği herhangi bir şey için mücadele ettiği görülmemiştir.

Bakış açısı ve anlatıcı konusuyla ilgili olarak metinlerarasından yararlanıldığını belirtmeyi de faydalı görüyoruz. Edebi bir metnin bir parçasını almakla anlatıcı, alınmayan kısımlara da gönderme yapmak suretiyle romandaki bir duygunun derin bir biçimde anlatımına olanak sağlamıştır. Neveser'in defterine yazdığı Tevfik Fikret'in;

"Sen olmasan, seni bir lahza görmesem yahud, bilir misin ne olur?"

dizesi şiirin geri kan kısmındaki aşk duygusuna gönderme yaparak Neveser'in Münif Sabri'ye ne kadar derin bir muhabbetle bağlı olduğunu göstermiştir:

"Semâ, güneş ebediyen kapansa, belki vücûd
Bu leyl-i serd ile bir çâre-i teennüs arar,
Ve bulur;
Fakat o zulmete mümkün müdür alıştırmak
Bütün güneşle, semâlarla beslenen rûhu,

Bu rûh-ı mecrûhu?
Sen olmasan… Seni bulmak hayâli olsa muhâl,
Yaşar mıyım dersin?
Söner üfûlüne bir lahza kâil olsa hayâl;
Soğur, donar, kırılır senden ayrılınca nazar;
Ne hazin
Gelir hayat o zaman hem vücûda, hem rûha!
Yaşar mıyız seni kaybetsek ah ben, kalbim,
Bu kalb-i muztaribim?..
Sen olmasan… Bu samimi bir itirâf işte
Sen olmasan yaşamam:
Seninle râbıtamız hoş bir itilâf işte;
Fakat bu râbıta hâlî mi rûhu ezmekten?..
Akşam
Gurûba karşı düşündüm sükûn içinde bunu:
Fenâ değil sevişip ağlamak, fakat heyhat,
Bükâya değse hayat!...”

Şiirin tamamına sevgiliyi kaybetme ihtimali karşısında ne yapacağını sorgulayan ve bunu yaparken de sevilenin sevenin ruhunda kapladığı yeri ortaya koyan anlamlar hâkimdir. Şiirde *‘leyl-i serd’* olarak tanımlanan durumun, Neveser’in Abdi Bey’le olan evliliğindeki mutsuz gecelere denk geldiği söylenebilir. Fakat güneşin bütün canlılara hayat kaynağı olduğu gibi aşktan hayat bulan bir ruhun böylesine çirkin, *‘leyl-i serd’*e alışması imkânsızdır. Sevileni kaybetmek sevene ölüm demektir. Tıpkı güneşini kaybeden dünyanın aydınlığını, canını ve ruhunu kaybetmesi gibi. Bu şiirin tamamındaki anlamı romana eklediğimizde Münif Sabri’nin ölümüyle son bulan romanda –dizinin diğer romanlarından bağımsız düşünülse bile- Neveser’in öleceği büyük bir olasılık kazanmaktadır. Çünkü O, hayatının güneşini kaybetmiştir artık. Bu durumda ‘leyl-i serd’e tahammül edecek sebep de kalmamıştır. Yine bu şiirin Neveser üzerindeki etkisinden yola çıkarak Neveser’in Servet-i Fünûn Dönemi’nin yaydığı melankolik özelliklere sahip olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü romanda günlük tutma tekniği biçimindeki anlatımlara yer verilmiş olması aynı ruhun bir yönelişi olmakla beraber roman kişisinin iç dünyası ile okuyucu arasındaki mesafenin de oldukça azalmasını sağlamıştır.

Anlatıcı konusuyla ilgili olarak roman kişilerinin diyaloglarının çok başarılı hazırlanmış olduğu görülür. ‘Köse’ İsmail Efendi’yi ve Mercimek Nine’yi Rumeli ağzıyla

konuşturan anlatıcı, böylece mahalli söyleyişlerden yararlanarak samimi bir anlatım biçimi yakalamışken yozlaşmış kişilerin cümleleri arasına da Fransızca sözcükler karıştırmak suretiyle onların kişiliklerindeki parçalanmayı dil-kültür ilişkisiyle de okuyucuya verebilmiştir. Aşağıdaki alıntılar bu özellikleri yansıtır:

"-(…) size hissiyatımdan bahsedemedim, olsun, mevcudiyetiniz kâfi! Votre beaute fragile m'a fascine!... Tekrar görüşebilmek ümid ve temennisiyle, şimdilik au revoir."(DSE, s.229)

"Bu çocuğun âkıbetinden cidden endişeliyim, ma chere, le sens de responsabilite, il en manque terriblement, korkarım bizi de felâkete düçar edecektir(…)"(DSE, s.292)

Abdi Bey'e ait yukarıdaki alıntılar ki bunların benzerleri Batılı değerlerin yozlaştırdığı, milli kültürden uzaklaştırdığı kişiler olan Rosa Mizrahi ve Gülistan Satvet'e ait konuşmalarda da pek çok kez görülebilecek şeylerdir.

Bu konuyla ilgili son olarak romanın anlatımında anlatıcının kendini gizlemediğini de belirtmeliyiz. Münif Sabri 1909 yılında Neveser'e duygularını açtığı zaman Neveser onu biraz da kırıcı bir cevapla reddeder. Bu konuşmadan anlatıcı *'o talihsiz konuşma'* diye söz edecektir. Ayrıca anlatıcının daha sonra yaşanacak bir olayı önceden belirtmekle yine varlığını açığa çıkardığı görülür. O Karanlıkta Biz romanında

hastalığının ilerlediğini ve bunun için hastaneye yatırıldığını öğreneceğimiz Neveser'in bu durumunu anlatıcı '*Hayatının sonlarına doğru, Yakacık Sanatoryumu'ndaki en umutsuz günlerinde bile, Neveser işlediği bu günahtan 'tövbekâr' olmayacaktır.'* (DSE, s.349) cümlesiyle Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda önceden söylemiştir.

2.3.4.8. Tematik Kurgu

Dersaadet'te Sabah Ezanları Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesi, genç Türkiye'nin ise kurulması aşamasında önemli bir kilometre taşı olan II. Meşrutiyet'in ilanı ve ardından Mütareke yıllarına yaptırımlarını anlatan bir romandır. Bu romanla 1908 sonrasında İttihat ve Terakki'nin iktidara gelmesinin ülkeyi sürüklediği gittikçe artan ekonomik bağımlılık ve ardından ülkenin işgal edilmesi olaylarına farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Bu tarihi doku içerisinde '*günlük yaşama dair ayrıntılara geniş yer verilmesi'*(Aytaç, 1999:229), Abdi Bey etrafında sapkın cinselliğin eleştirisi, Neveser-Münif Sabri ilişkisiyle de aşkın varoluşsal bir sorun olarak algılanması romanı salt tarihsel kuruluktan kurtarmıştır.

Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda dramatik aksiyonu sağlayan temel çatışma bağımsızlık ve Batı'nın sömürgeci zihniyeti arasında yaşanmıştır. Bu bağlamda tematik kurguyu şekillendiren güçleri KORA şeması biçiminde şöyle gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Neveser, Münif Sabri, Ahmet Ziya, Hüsnü Faik, Köse İsmail Efendi, Zerefşan Hanım, Mercimek Nine	'Bacaksız' Abdi Bey, Rosa Mizrahi, Gülistan Satvet, 'Alaman' Ziya Bey, Miralay Morley, Leon Mizrahi. Prens Bragin
KAVRAMLAR	bağımsızlık: Kurtuluş Savaşı tarih ve kültür olgusu özgürlük ve eşitlik vatan sevgisi konak ve yalılar sevgi ve aşk	sömürgeci ve yayılmacı zihniyet batılılaş(ama)ma *'mandat'* yönetimi yabancılaşma yozlaşma apartmanlar (Terakki Apt.) sapkın cinsellik hedonizm
SEMBOLLER	gümüş zarflı fincanlar Şirket-i Hayriye vapurları mühmel topuz Birlik Gazetesi 'Dersaadet'	*'zıvanalı'* Rus cigaraları Reve d'Or kokusu muhkem topuz elmas taraklar *'yürek biçimi'* kırmızı boyanmış ağız 'Constantinopol'

Tablo-11: Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda toplumun içinde yer alan aydının değerler sınıflaması

2.3.4.8.1. Batının Sömürgeci Zihniyeti

Osmanlı İmparatorluğu'nun yüz elli yıldan daha uzun süre Batılılaş(ama)ma adı altında yakalamaya çalıştığı bilimde ve teknikte ileri ülkeler seviyesine çıkma uğraşı, genelde Batı düşüncesinin temelini oluşturan "*endürstriye değil de ordu ve silaha yönelmesi olarak tanımlanabilecek 'Batı uyduculuğu'"*(Berkes, 1975:183) düşüncesini geliştirmeye yaramıştır. Önce Fransa'ya daha sonra İngiltere ve Almanya'ya kapılarını sonuna kadar açan Osmanlı devlet adamları, ülkeyi kalkındırmak adına liman ve yol gibi altyapı tesislerinin yapımını yabancı devletlere teslim ederken *'imparatorluğun temel sanayini kurma girişimleri(nin) baltalandığı'*nı fark edememişlerdir. İlber Ortaylı'nın 19. yüzyılın yeni sömürgeleştirme sistemi içerisinde değerlendirdiği bu durum(Ortaylı, 1983:48), özellikle Sultan II. Abdülhamit'in Berlin-Bağdat demiryolunu inşa etme hakkını Almanlar'a vermesiyle çok önemli bir ivme kazanmıştır. Çünkü bu olaydan sonra Almanya Osmanlı toprakları üzerinde kazandığı geniş haklarla ticaretini geliştirme imkanı edinmiştir. İlber Ortaylı'nın *'Alman koridoru'* olarak adlandırılabileceğini söylediği bu Bağdat demiryolu, inşaat şirketine '*hattın geçeceği vilayetlerin bir kısım gelirlerine sahip olma; hat boyundaki miri ormanların kerestesini alma; maden ve taş ocaklarını işletme; arkeolojik kazı yapma imtiyazını kazandırmıştır'*. Ayrıca demiryolu yapımı için gerekli malzemeyi '*gümrüksüz'* olarak ülkeye girdirecek olan şirket (Anadolu Demiryolu Şirketi adı altında Alman şirketi), '*Bağdat ve Basra'da limanlar yapma hakkı(nı)'* da elde etmiştir.(Ortaylı, 1983:101) Özellikle Duyun-u Umumiye'nin kabulünden sonra pek çok İngiliz ve Fransız banka şubesinin ve şirketin açılması, hem Batılı devletlerin Osmanlı toprakları üzerinde ne kadar büyük ekonomik güce sahip olduklarını hem de Almanya'ya verilen imtiyazın *'ticarette Fransızların ve İngilizlerin ağırlığını dengelemeye yetmedi(ğini)'*(Keyder, 1995:81) gösterecektir. Ayrıca 1913 yılı için yapılmış bir araştırmaya göre İstanbul ve Anadolu'daki 239 kuruluştan 22'sinin devlete, büyük bir çoğunluğunun da yabancılara ve yerel gayri Müslimlere ait olduğu (Mardin, 2000:221)nu da belirtirsek; Daryush Shayegan'ın Batılılarla ilgili olarak yaptığı *'Batılılar bir ülkeye yalnızca silahlarının gücüyle girmezler; aynı zamanda tam bir bilimsel yenilik şebekesiyle gelirler.'*(Shayegan, 2002:61) biçimindeki tespitin ne kadar yerinde olduğu görülecektir.

1919-1920'den 1909 yılına yapılan geriye dönüşlerle on yıllık bir zamanın anlatıldığı Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı romanda, Batı'nın yayılmacı zihniyetinin Türkiye üzerinde nasıl bir seyir gösterdiğini izlemek mümkün. Yukarıda belirttiğimiz Bağdat Demiryolu Projesi roman kurgusuna 'Alaman' Ziya Bey'in yaşamı aracılığıyla girdirilmiş olup karşı bir değer olarak irdelenmiştir. Arabacılar kâhyalığından Rumeli Demiryolu Kumpanyası'nda *'enspektör'* olarak çalışmaya başlamasıyla 'Alaman' Ziya Bey adıyla

anılmaya başlanacak olan kişi, Almanların haklarını onlar gibi savunup onlar gibi de düşünmeye başlamıştır. Osmanlı mülkünde Alman bankalarının desteğiyle açılan şirketler gerçekte Almanya'da bulunan şirketlerin birer şubesidir ve asıl amaçları *'Alman metal endüstrisi mamullerini Osmanlı pazarına sürebil'*mektir. '*Export-Verband, Deutsch-Orientalische Exportgeselschaft, Deutsche Levant Linie'* gibi şirketlerin birer şubesi olan İstanbul, Beyrut, Şam, İzmir, Halep gibi şehirlerde açılan şirket *'yazıhaneleri'* Batı'nın Osmanlı toprakları üzerindeki Almanya ayağını temsil eder.

Romanda Batı'nın diğer ayağını İngiltere lehine istihbarat toplama amacıyla kurulmuş olan *'Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası'* adlı şirket oluşturmaktadır. Başkişi Abdi Bey'in de ortakları arasında bulunduğu bu şirketin de tıpkı Alman şirketleri gibi Osmanlı toprakları üzerinde çeşitli şubeleri vardır. Romanda yine yukarıdaki tarihi gelişme seyriyle uyumlu olarak mekanın başlangıçta Selanik olarak seçilmesi ve ardından İstanbul'a nakil; sonra şirketin çok önemli yetkililerinden olan Leon Mizrahi'nin *'emperyalizmin içerdeki destekleri olarak görül(en)'*(Keyder, 1995:93) gayri Müslim Osmanlı vatandaşlarından seçilmesi hem Attila İlhan'ın tarihsel dokuya ne kadar bağlı kaldığını göstermekte hem de yer verilen olayların inandırıcılığını ortaya koymaktadır. Aşağıdaki alıntı metin Selanik'in kısa sürede yaşadığı değişimi gösterir :

"Selânik eski Selânik mi? Beş on yıldır, Avrupa şehri oldu çıktı. Hele liman yapılıp demiryolu bağlanalı, şaşırtıcı gelişmeler gösteriyor. Ortalık 'ateş pahası' ama, 'cemiyet hayatında' alışılmamış bir canlılık; 'piyasada şayan-ı dikkat' bir hareket. Adım başı 'Avrupai ticarethaneler', 'bonmarşe' mağazaları, birahane truplarının temsilleri seyrediliyor, Cavallaria Rusticana ya da Don Giovanni operası; bazen, Viyana Yaylısazlar Topluluğu, Vivaldi, Bach, vs. Avrupa ve Balkan dillerinde, sürüyle gazete ve mecmua; yeni yeni Fransız, Alman, Musevi okulları."(DSE, s.214)

Yine mekan olarak Mizrahi yalısının İngiliz-Rus-Fransız askerî güçlerinin toplanma ve haberleşme merkezi olarak kullanılması Batılı düşüncenin yayılma ve gelişme seyriyle uyumludur.

Genel bir çıkarımla Attila İlhan'ın Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı bu romanda, Allah'ın Süngüleri Reis Paşa ve Gazi Paşa adlı romanlarında anlatacağı Kurtuluş Savaşı mücadelesini tepki olarak ortaya çıkaran sebepleri irdelediğini söyleyebiliriz. Bu sebeple romana Türk kültür tarihinde ayrı bir yer ayrılması gerektiği düşüncesindeyiz. Batı'nın sömürgeci zihniyeti, geçmişte nasıl sinsi bir yayılma biçimi gösterdiyse gelecekte de bu durum –belki biçim değiştirerek- varlığını devam ettirecektir.

2.3.4.8.2. Yabancılaşma

Kapitalizm kâr elde etme temel prensibine dayanan bir sistemdir. Bu nedenle kâr marjını yükseltmek için *'sürekli olarak genişleyen bir dolaşım alanı yarat(arak)'*(Yılmaz-Akyüz, 2006:161) hedef aldığı toplumu tüketime sevk eder. Kapitalizm bütün 'değer'i üretilen nesneye yükleyerek emeği değil, nesneyi kutsallaştırmakla tinsel dokuyu parçalayıp yok eder. Marx'ın tanımlamasıyla tinin bu şekilde *'yabancılaşmaya uğraması'*(Kovel, 2000:32) toplumla ilişkileri zayıflamış ya da çevresine zarar verecek yıkıcı bir mekanizmaya dönüşmüş insanlar ortaya çıkaracaktır. Bireysel olarak çıkmaza düşen bu kişiler kendilerini eğlence, içki, kumar, aşırı makyaj ve sapkın cinsel ihtirasların meftunu kılmakla ulusal kimliklerini de unuturlar. Bu nedenle yabancılaşmış kişilerin en büyük problemini 'kimlik bunalımı/kimlik arayışı' olarak gösterebiliriz.

Son dönem Osmanlı sultanlarının büyük paralar harcayarak Batılı ülkelerin gelişme düzeyine ulaşma çabaları politik ve toplumsal hayatı da etkisi altına almış, Türk toplum hayatına *'kimliksizleşme/kimlik bunalımı/kimlik arayışı'* sorunsalını getirmiştir. E.G. Mears'ın bu konuyla ilgili olarak Osmanlı hakkında yaptığı tespitler oldukça önemlidir:

"Yabancı sermayenin etki alanının Osmanlı İmparatorluğu'ndan daha geniş olduğu bağımsız bir devlet herhalde yoktur. Bu miras, sadece ekonomik girişimleri ilgilendirmekle kalmaz, Türkiye'nin politik ve toplumsal hayatının tümüne etkilerini yayar… Siyasî denetim sağlamanın en güvenceli ve en basit yöntemlerinden biri sermaye kaynakları üzerinde egemenlik sağlamaktır… Eski Osmanlı İmparatorluğu, şaşılacak derecede dış malî çıkarlara ipotek edilmiş durumda idi."(Akşin, 1997-a:267)

Mears'ın *'politik ve toplumsal hayatın tümü'* olarak ifade ettiği bu durumun Osmanlı'yı etkisi altına alan kültür krizi olduğu düşüncesindeyiz. Bu krizin ortaya çıkarılmasında etken bir güç olarak da yabancı okullar ilk sırada yer almaktadır. İşte Meşrutiyet eğitim sistemi Selanik, Manastır, özellikle İstanbul gibi büyük kent merkezlerinde zengin ailelerin çocuklarını gönderdiği bu okullardan mezun olan yabancı hayranı bir nesil yetiştirilmesine yol açmıştır. Sadece Kadıköy'deki *'Le College Saint-Josehp des Fredes'* (aynı zamanda bir dini örgüte de bağlıdır) adlı Fransız okulunda kayıtlı 350-500 öğrencinin eğitim gördüğü(Çavdar, 1970:91) göz önünde tutulursa yabancılara ait bu okulların ne kadar büyük bir etki alanına sahip olduğu ortaya çıkacaktır.

Modernleşme adı altında açılan bu okullar, *'büyük kültürle küçük kültür arasındaki uçurumu kapatmaktan çok derinleştir(erek)'* milli kültürüne yabancı düşen insanların

yetişmesine neden olmaktan ileri bir hizmet etmemiştir.(Mardin, 1990:45) Yabancı okulların bir neslin yabancılaşma bunalımına düşmesindeki etkiyi romanın başkişisi 'Bacaksız' Abdi, Rosa Mizrahi ve Gülistan Satvet üzerinde görmek mümkün. Abdi Bey, Selânikli zengin bir ailenin mahdumu olarak Graund Kolej'i bitirmiş, 'Ulûm-u Siyasiye' için gittiği Paris'te beş yıl kaldıktan sonra memleketine döndüğünde kendini 'daussıla' özlemi çekerken bulmuştur. Eğitim için gittiği Paris'te sefih yaşamı sebebiyle para harcayıp cinsel tecrübesini arttıran Abdi Bey, siyasette daha hiçbir zaman önemli işlerin merkezinde olmamış, öyleymiş gibi görünerek itibar sağlamaya çalışmıştır. Abdi Bey'in bütün kişiliğini belki bir 'Bacaksız' sıfatıyla okuyucuya özetleyen Attila İlhan, Neveser'le ilk karşılaşmalarındaki anlatımıyla da Abdi Bey'in kişiliğini belirtmiştir. Yalının denize bakan odasında yoğun bir ışık çemberine giren Abdi Bey, on an *'gümüş suyuna batırılmıştır: Pencereden boşalan ışık, çikolata teli gibi her tarafını kaplayıver(miştir)'* ve bu ışık çemberinin içinde O, *'âdeta tenekeden oyulmuş bir insan 'sûreti(ne)'* dönüşmüştür.(DSE, s.229) Altın çerçeveli gözlüğü, ortadan ikiye ayrılmış saçları, hiç bitmeyen parfüm ve pudra kokusu, her yemeğin yanında şarap içme ve kahvaltıyı kahveyle yapma âdetiyle vazgeçilmez Paris modasını takip eden Abdi Bey'in bu muhkem görünüşünün (*'gümüş suyuna batırılmış' gibi*) altında *'akşamdan kal'*dığında –'akşamdan kalma'yı değil de- ikinci sade kahveyi istemeyi bayağılık kabul eden gerçek kişiliği -*'âdeta tenekeden oyulmuş bir insan 'sûreti'*- gizlidir:

"Fransızca sövdü:

- *Merde! Merde! Merde!*

Gece, Cafe Cristal'de 'mutaddan ziyadece' içmiş: İki kaşının arasında 'tahammülfersa' bir migraine, ama nasıl, en ufak gürültü, hanın merdivenlerindeki patavatsız ayak sesi, komşu yazıhanedeki Bulgar komisyoncunun iri kahkahası, dağlar tepesine yıkılmış 'intibaını' uyandırıyor. Hele tramvay çanları, maazallah! 'Esasen, kafatasının içinde dimağı, formol kavanozundaki cenin misali sallanmaktadır.' Bir sade kahve daha içse mi? Kapının ardında masası düzenli, vazosu çiçekli, temiz tirendaz Matmazel Rozet olmasa, Halim Ağa'yı çağırıp belki söyleyecek ama, ondan utanıyor: Selânik Mes'usu Halıcızade Abdi Bey, vulgaire bir tüccar gibi 'akşamdan kalır mı?', ne ayıp!"(DSE, s.139)

Abdi Bey'in milli kültürle arasında beliren bu derin uçurum, aynı nedenlerle gayri Müslim bir Osmanlı ailesi olan Barzilaylar'ın kızı Rosa'nın yaşamında da görülür. Genel bir eğitim politikasının yanlışlığını ortaya koyan bu kişiler, Osmanlılığın bir üst kimlik olarak kabul edilmemesinin yarattığı krizin mağdurlarıdır. Romanda bu durum Rosa'nın annesi tarafından irdelenmiştir. Kızlarının Osmanlı kızı olmaktan çıktığını, yabancı okula

göndermekle hata etmiş olabileceklerini düşünen Bayan Barzilay, üst kimliğin toplumu bir arada tutan bir koruyucu kalkan olduğunu okuyucuya imler:

"Mişon Barzilay, kızı Rosa'yla Abdi arasında bir şeyler olduğunu sezinlemiş. Daha doğrusu, karısı Grasia onu uyarıyor. Bunlar çocukluk arkadaşı, sık sık görüşüyorlar, yadırganacak ne olabilir ama, bir keresinde kadın Rosa'yı Halıcızade yalısının arka bahçesindeki limonluktan çıkarken mi ne görüyor, alı al, moru mor. İçine kurt düşmüş. Rosa, dengesiz davranışlarıyla, zaten Barzilayları ürkütmektedir. Notre Dame de Sion'da okutmakla, kötü mü ettiler acaba? Osmanlı kızı olmaktan çıktı, fazla Fransız, 'ziyadesiyle' serbest. Koca da beğendiremiyorlar, o sünepe, bu çirkin, öteki savoir vivre cahili, beriki meteliksiz. Bu gidişle evde kalacak."(DSE, s.173)

Barzilaylarla ön plana çıkarılan Osmanlı'nın bir üst kimlik olarak kabul edilmesi konusu Sırtlan Payı'nda Pandikyan Efendi'nin Miralay Ferit aleyhine yapılan istihbaratı İngilizlere aktarmaması olayında da vurgulanmıştır. Rıza Muhittin'in Kuva-yı Milliye aleyhine getirilen bilgileri kendinden üst makamlara iletmeyen Pandikyan Efendi, Osmanlı doğup Osmanlı öleceğini söylemiştir. Genel anlamda romanlarında bir ulus kültürünün diri tutulması gerektiğini savunan Attila İlhan, bunun karşısında yer alanları yarattığı roman kişilerini düşürdüğü trajik durumlarla okuyucuya aktarmıştır.

Yabancılaşma olgusunun derinden yansıtıldığı başka bir roman kişisi *'Sabık Paris Sefir-i Kebiri'*nin kızı, Nisvan Mecmuası yazarlarından Gülistan Satvet'tir. Elinden hiç düşürmediği '*ağızlığı*, *abanoz siyahı* saçları ve *kırmızı yürek biçiminde boyanmış iki kişini açıkta bırakan ağzı'* ile O da Abdi Bey gibi daimi Paris şıklığı içerisindedir. Paris'te eğitim görmüş Gülistan Satvet, bir Fransız'a benzemeyi en büyük yaşam gayesi sayarken, doğal olarak da Mecmua-yı Nisvan'da yayınladığı yazılarında manda yönetiminin gerekliliğini savunmaktadır. Bu nedenle işgal zabitleriyle yakın ilişkiler içerisine girmiş, Paris'te edindiği uyuşturucu bağımlılığını Prens Bragin'den aldıklarıyla sürdürmüş olan Gülistan Satvet, bu sistemin sonuçlarını yansıtan bir roman kişisidir. Anlatımlar arasına bir ayrıntıymışçasına eklenen Münif Sabri ve Neveser'in Beyoğlu'nun Lebon, Markiz, Mulatier, Pedrograd gibi kibar çay salonlarında karşılaştıkları *'şapkaları tüllü, bakışları baygın, sıvama boyalı tatlısu frengi madamlar; tepeden tırnağa poz, Fransız subaylarıyla ağız ağza, Amerikan Koleji mezunu birkaç hanım'*; Duyun-u Ümimi'de müdür '*Rum İdadisi mezunu'* Servet Yesari Bey, Mizrahiler'in yalısına gelen *'gerdanlıkları, sarkaçlı küpeleri, ağır inci dizileri parıldayan, gözalıcı tuvaletleri iyice dekolte birkaç kadın (biri Ermeni öbürü Türk, ikisi de Arnavutköy Amerikan Kız Koleji mezunu), yoğun, yoğunluğu 'mütecaviz' parfümlerini, dalga dalga çevrelerine salıverip, gözleri bayat mavi, fırlak gırtlakları 'matruş', kızıl bıyıkları ağzına*

giren İngiliz 'zabitlerini' efsunlamış' (DSE, s.328) kızlar yabancılaşma izleğinin yabancı okullar aracılığıyla geniş etki alanını yansıtan önemli ifadelerdir.

Avrupa kültürüyle karşılaşmasının ardından milli kültürünü reddetme krizine düşen başka bir roman kişisi 'Alaman' Ziya Bey'dir. Onun kültür(süz)lenme serüveni *'Alaman'* sözcüğündeki bozulmayla pek çok kere okuyucuya imlenmiştir. Evinde Osmanlı kültürüne ait harem-selamlık ayrımını kaldırmakla işe başlayan Ziya Bey'in kimliksizleşme serüveni, evinin döşemesinden mutfağında pişirilen '*stradell*' gibi Alman yemek ve pastalarına kadar geniş bir alana yansımıştır. Türk çocuklarının ninelere, sütannelere emanet edilerek yetiştirilme geleneğini redderek Alman mürebbiye Schvaster Magda'yı eve getiren Ziya Bey, çocuklarının yaşayacağı değerler karmaşasını hesaplayamamıştır.

Yabancılaşma duygusunu derinden yaşayan kişilerin genel olarak modaya, şıklığa, yoğun parfüm kokusuna ve sigaraya düşkün oldukları dikkati çekmektedir. Bu durum olay örgüsüne simgeler boyutunda Rosa'nın ışıltılar saçan *'elmas tarakları'* ve *'muhkem topuz'*u; Gülistan Satvet'in *'yürek biçimi' kırmızı boyanmış ağzı;* yabancıların verdiği *'zıvanalı'* Rus cigaraları; pahalı mekanlardaki boyalı kadınlardan yayılan -*Reve d'Or* gibi- parfüm kokusu ve en üst seviyede bir kültürün reddi, siyasi bir olgunun kabulü anlamını ifade eden *'Constantinopol'* sözcüğü ile yansıtılmıştır. Bu simgeler Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanlarında da bir tehlike çanı gibi yayılarak varlığını devam ettirmektedir. Sırtlan Payı'nda Dr. Sevim'e ulaşılmazlık hissi kazandıran çok para harcadığı abanoz siyahı saçları ve *'devasa'* topuzu; Hayrun'un elinden bırakmadığı pahalı *Amerikan puroları*; yine onların parfüm -*Yardley ve Bandit*- kokuları; Miralay Ferit'in ve Yaraya Tuz Basmak'ta Yüzbaşı Demir'in algıladığı kaynağı belirsiz *'kötü koku'* -ki daha sonra bu kokunun cesetlerden yayıldığı belirtilecektir-; Kurtlar Sofrası'nda başlayıp Bıçağın Ucu'nda tekrar görülen Gilda'dan yayılan 'kötü' koku Batılılaşma adı altında güdülen ekonomik bağımlılık politikasının uzantısı olarak beliren yabancılaşma olgusunun yansımaları olarak simgeler düzleminde yer almaktadır. Bu düşüncenin mekansal yansıması ise Terakki Apartmanı ve Mizrahiler'in yalısında görülmüştür.

2.3.4.8.3. Tarih ve Kültür Olgusu

Tarih ve kültür olgusu Batı'nın sömürgeci zihniyeti ve yabancılaşma olgusu karşısında geliştirilen bir varoluşsal refleks olarak değerlendirilebilir. Kültürün yönetici ve sermaye sahiplerinin otoritesini meşrulaştırmak amacıyla ekonomik gelişmeyle birlikte düşünüldüğü Batı medeniyetinde, yeni girilen ülkeye bu iki güç aynı anda götürülür.

Batılılaşma süreci içerisinde ekonomisini dışa bağımlı hale getiren Osmanlı, ne yazık ki kültürünü de kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Oluşması uzun yıllar alan ve *'benlik hissimize derinlemesine gömülü'*(Smith, 2005:192) olan kültür, bir ulus devleti olmanın temel şartlarından birisi olmakla Aynanın İçindekiler dizisinde başat temalar arasında yer almıştır. Batıcılığı akıl ve yarar boyutlarından ayırıp, *'ulusal kültürünle çağdaş olmak'*(Berkes, 2004:422) biçiminde tanımlayan Niyazi Berkes, toplumu ayakta tutacak *'değerler ve ülküler'*in su yüzüne çıkarılması gerektiğini savunur. Bu bağlamda Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı romanda kültürel kimlik bilincinin siyasi varoluşla desteklenen bir şarta bağlandığı görülmüştür.

Milletler ancak güçlü ve bağımsız bir devletin koruyuculuğu altında dünya siyasetinde varlık gösterebilirler. Bu nedenle sömürgeci Batı zihniyeti ve yabancılaşma karşısında Kurtuluş Savaşı ve Kuva-yı Milliye ruhu yukarıda belirttiğimiz siyasi otoriteyi kurma amacıyla varlık gösterir. Bu yapılanma romanın kişiler düzlemine özellikle Münif Sabri ile yansımıştır. Münif Sabri, Karakol Cemiyeti adlı Teşkilat-ı Mahsusa'nın dağıtılan üyelerinden kurulmuş gizli bir örgütte görev alarak Kurtuluş Savaşı'nı destekleyecek haberler istihbar etmekte ve Birlik Gazetesi'nde yine bu düşünceye uygun yazılar yazarak halkı bilinçlendirmektedir. Bu mücadele Birlik Gazetesi ile simge-değere dönüşmüş olup Kurtlar Sofrası'nda başlayarak Aynanın İçindekiler dizisinin çeşitli romanlarında da devam etmiştir.

Güçlü bir siyasi otoriteyle beraber hareket ettirilecek olan kültür kaynakları, milletin bekasını sağlayacak temel değerleri oluşturacaktır ki toplumun günlük yaşantısına mekan, eşya, yemek, ahlak ve törenlerde sinmiş olarak varlığını sürdüren kültür değerleri Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Halıcızade İsmail Efendi'nin yalısı etrafında yansıtılmıştır. Yalı ve konakların mimari özellikleriyle olduğu gibi evin içerisindeki Osmanlı-Türk kültürünün değerlerini yansıtan yaşama biçimi, eşyaları, mutfağında pişen yemekleri ile bir kültür ocağıdır. Lezzeti bambaşka olan kahvelerin ikram edildiği *'zarflı fincanlar'*la simge-değere dönüşen bu kültürel bilinç, milletin

varoluşunu sağlayacak enerjiyi içinde taşımaktadır. Diğer romanlarda görülen *'Şirket-i Hayriye Vapurları'* bu romanda da bir simge-değer olarak toplumu bir arada tutacak değerleri ifade eder.

Romanın yozlaşarak değer yitimine uğrayan kadınları karşısında masumiyeti, gerçek aşkı, süsten arî kadın güzelliğini temsil eden Neveser, kişiler düzleminde Münif Sabri'den sonra kültür değerlerinin en önemli savunucusu olarak yer alır. *'Mühmel topuz'*u ile sâfiyeti

simge-değere dönüşen *'daima özür dilemeye hazır hali'*, gülünce beliren yanağındaki bir gamzesi ve *'sağ gözü hafif şehlâ'* bakan Neveser; Sırtlan Payı romanının Ruhsar'ı gibi çağrışıma yakın imgesel güzelliği ile varlığı maddeden çok başka bir dünyaya yakışan *'semavî'* bir varlıktır. Ruhsar gibi Neveser'i de kadının milletin varlığını devam ettirecek dişil öğeleri temsil eden -belki- inorganik bir varlık olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır.

Hobsbawm'ın sembolleri, ritüelleri ya da ortak kolektif pratikleri temsil ettiğini söylediği *'kutsal ikonlar*'(Hobsbawm, 2006:93) hayali olan cemaate elle tutulur bir gerçeklik kazandırır. Böylece inanç gibi kutsal bir değerin etrafında toplanan cemaat, geleceğe de ortak bakabilmeyi kavrayacaktır. Attila İlhan bu romanda *'ezan'* sesini böyle bir işlevde kullanarak bir çeşit simge-değere de dönüştürmüştür. Tıpkı ezan sesinin her alana nüfuz etmesi gibi inancın da millet yaşamının en derin bölgelerine yayılarak milleti bir arada tuttuğunu görmekteyiz. Günde beş kez İstanbul semalarında duyulan ezan sesleri, aynı zamanda Dersaadet'in hâlâ bir Osmanlı kenti olduğunu yerli ve yabancı herkese ilan etmektedir:

"Dersaadet'te sabah ezanları!.. Boğaziçi'ndeki düşman zırhlılarının; Pera'da, Tatavla'da, Ayastefanos'ta, kaldırımları döve döve devriye gezen 'düşman' inzibatlarının; Haydarpaşa ve Sirkeci garlarına, limana, kara ve deniz gümrüklerine, posta ve telgraf idaresine çöreklenmiş, 'düşman' zabitlerinin üzerinde, yalnız onlardır ki şehrin (hattâ bu mülkün), asıl sahiplerinin elinden hâlâ çıkmadığını duyurmaktadır."(DSE, s.369)

Kültür olgusunda *'Constantinopol'* sözcüğünün yabancılaşma olgusunun simgesi olmasına karşılık *'Dersaadet'* sözcüğü de yüzlerce yıllık Osmanlı hakimiyeti altında yeni bir kimlik kazanmış olan Osmanlı-Türk İstanbul'unun simgesi olmuştur.

2.3.4.8.4. Aşk

Aşk bir bilinç biçimidir. Nesneler dünyasında kendine yer arayan öznenin içe dönme durumudur. Bu yüzden onu sıradan ruhlu insanların anlamasını bekleyemeyiz. Aşk, içindeki ateşin farkına varan insanı günlük gailelerin dışına taşıyan, rutinleşmenin karşısında gizil kalan insanî özü açığa taşıyan dirimsel bir enerjidir. Bu yüzden Neveser-Münif Sabri arasında yaşanan aşk ilişkisi bazı akademisyenlerce gayri-meşru kabul edilse de bu, toplumun kabul ettirdiği bilinç düzeyinde yapılan değerlendirmeden öte gitmez. Varoluşsal anlamda Neveser'in yeniden doğuşuna olanak sağlayan Münif Sabri-Neveser aşkı, şefkat duygusunun yumuşattığı bir kalple bazen sadece bakmakla insanı doyuma kavuşturan yüce değerlerle kutsanmış bir ilişkidir.

Neveser ile Abdi Bey kâğıt üzerinde birleştirilmiş bir çifttir. Onları birleştiren yasal bağ '*kendi (aralarında) kişiselleştirilmiş tarih'*(Giddens-Pierson, 2001:135) yaratmalarına yetmemiştir. İşte aşk, iki kişinin başkalarına duyulan ihtiyacı en aza indirerek birbirleriyle kurdukları ortak dünyadır. Ve bu dünyada yer alabilmenin tek şartı karşında duran *'sen'*i *'biz'*le genişletmektir.(Uygur, 2006:28) Gülistan Satvet'in abanoz siyahı saçları ve elinden hiç düşürmediği ağızlığı; Rosa'nın elmas taraklarının gölgesinde kalan muhkem topuzu ve insanı zehirleyen *'havagazı mavisi gözleri'* karşısında Neveser 'mühmel topuz'u, her an özür dilemeye hazır çocuk masumiyeti ile kutsal bir abide gibi durur. Neveser için aşk, öncelikle şehvetten çok şefkatle yoğrulmuş iki kalp arasında yaşanacak kutsal bir duygudur. Bunlarınsa Abdi Bey'in ruh dünyasıyla uzaktan yakından bir ilişkisi yoktur. Bu nedenle Abdi Bey Neveser'e yabancıdır ve yabancı gördüğü bu *'şeyle fiziksel temastan her zaman kaçınma eğimlindedir.'*(Robins, 1999:44) Eşinin akla sığmaz isteklerini kabul etmediği için uzun zaman aşağılanan Neveser, kocasının ilişkilerinden haberdar olduğu halde bunun için tartışmamış, yalnızlığına sığınmıştır. Onu, verem hastası olmasına rağmen nergislerle karşılayıp, Abdi Bey'in İngiliz istihbaratıyla çalışmasından haber veren Münif Sabri'yle yalnızlığını paylaşıncaya kadar bu durum sürmüştür. Neveser için Münif Sabri, kendisini 'biz' kavramının içerisine yerleştirdiği kutsal bir duygunun nesnesidir. Bunu Perapalas'ta geçirdiği gecenin sabahında yıllar sonra sabah ezanıyla uyandığında kavrayacaktır. Sabah ezanıyla birlikte genç kızlık safiyetine dönen Neveser bir an *'rahmetli Hamınnesi'*nin yanı başında sabah namazına durduğunu hisseder. Yıllar sonra ilk kez duyduğu bu sesle öğrendiği duaları gayri ihtiyari olarak okumaya başlar:

" '(…) Allahüme iyyâke na'büdû ve leke nusalli ve nescüdü ve ileyke, nes'â ve nahfidü nercû, rahmeteke ve nahşa azâbeke bil'küffârı mühlik(…)' Birden, duanın 'meâlini' hatırladı. En çok da, başını ve sonunu: 'Allahım, biz yalnız sana kulluk ederiz', 'Azabın, kâfir ve münkirlere ulaşır'. O zaman korkunç bir şey oluyor: Camların buz mavisi aydınlığında uyuyan, Münif Sabri'nin yangın sarışını çehresi, İzmir işgalinde linç edilmiş Osman Nevres'in başıyla özdeşleşiyor: Osman Nevres'in Neveser'e Davos'ta söyledikleri, Münif Sabri'nin dün gece Perapalas'ta söyledikleriyle:

'(…) âti-yi niyetler, Türk'ün mevcudiyet-i bî-zevalini, vakî olsa bile nakisedâr edemez! Bunu böylece bilesiniz. Harb bitmeti, gayr-ı muayyen bir zemine intikal etti. Vatanı, hasm-ı bî-amanına sühuletle terk etmek, bize yakışmaz. Şerait ne kadar aleyhimize tecelli ederse etsin, vuruşmak azmindeyiz. Değil mi ki 'biz Allah'tan başkasına kulluk etmeyiz', ve değil mi ki 'onun azabı kâfir ve münkirlere ulaşır', zafer mutlaka bizim olacaktır.'"(DSE, s.370)

Osman Nevres (Hasan Tahsin) ile Münif Sabri'nin cümlelerinin birbirini tamamlayacak biçimde iç içe geçmesi, daha önce Neveser için söylediğimiz bir kadından daha fazla şeyi ifade ettiği düşüncemizi desteklemektedir. Neveser'in kendini bulması, ontolojik olarak yeniden doğması olarak adlandırdığımız aşk gecesinin sabahı, âdeta 19 Mayıs 1919'da Mustafa Kemal'in Ulusal Kurtuluş Mücadelesi'ni başlatmak amacıyla Samsun'a gitmesi olayının sözel ifadesidir. Vatanı kurtarma azim ve kararlılığını hisseden bütün halkı bu mücadeleye davet eder. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda aşk duygusu, daha çok varoluşsal bir sınır durumu açımlayan, milli hassasiyetlerle biçimlendirilmiş bir olgudur. Münif Sabri için sürekli kullanılan ki Mustafa Kemal'i imleyen ve leitmotiv'e dönüşen *'başak yangını sarışınlığı'* ifadesi (sanatçının onun için çizdiği imajdır aslında) onun Neveser için söylediği *"Neveser Hanım, sizin mevcudiyetiniz dünyevî olmaktan ziyade, semâvi olmak icap eder, âdeta şeffaf bir mevcudiyet(…)"*(DSE, s.120) cümlesiyle birleştirildiğinde Neveser'in organik bir varlıktan daha çok milletin bekasını sağlayacak dişil öğeleri temsil eden bir simge-değer olduğu ortaya çıkacaktır. Neveser ve Münif Sabri'nin birleşmesini belki daha ileri bir yorumla Mustafa Kemal'in vatanla tek vücut olması olarak değerlendirilebilir. Neveser'le ilgili söylenmiş olup yine leitmotiv'e dönüştüğü görülen *'sağ gözü hafif şehlâ'* ifadesi bu bağlamda çok önem kazanır. Richard Sennett, *'Göz, hem bir iman hem de bir hükmetme organıdır.'*(Sennett, 1999:27) der. Gözün odağındaki kaymayı belirten şehlâ sözcüğü, Neveser'i bir kadın olarak düşündüğümüzde Abdi Bey'le olan evliliğindeki yanlışlığı, hayatının merkezi olması gereken adamın yanlışlığını imlediğini söyleyebiliriz. Neveser'i *'semavi'* bir varlık olarak düşündüğümüzde ise kutsal vatanın önce iman, sonra güç ve iktidar ile kurtarılabileceğinin vurgulandığı biçiminde yorumlayabiliriz. Kurtlar Sofrası'nda Birlik Gazetesi Mahmut Ersoy'a söyletilen '*Harb bitmeti, gayr-ı muayyen bir zemine intikal etti.'* cümlesi bu kez Münif Sabri'ye söyletilir ki daha sonra Reis Paşa ve Gazi Paşa romanlarında da karşılaşılacak olan bu cümle, son roman Gazi Paşa'da mitik bir kahramana dönüşen Mustafa Kemal'de tam ve asıl halini bulacaktır.

Kadın ve erkek arasındaki çift ilişkisi olarak değerlendirdiğimizde Neveser ve Münif Sabri arasında yaşananların ölümlü insanî yanları da roman kurgusuna yansıtılmıştır. Münif Sabri için Neveser *'nadide bir zambak'*tır *'lekesiz, saf ve teshirkâr'*.. Münif Sabri ise *'ateş sarısı kirpikleri'*, *'sarışın meş'ale harareti'*, *'insan değil, bir tomar alev'*, *'tel tel ateş bıyıkları'* ile aşk ateşini duyumsamış bir erkek.. Bu ateş onları aşk gecesinin sonunda *'bir tür tin-güçle doldurur.'*(Kovel, 2000:180) Bu nedenle Neveser Yakacık Sanatoryumu'ndaki en mutsuz günlerinde bile 'tövbekâr' olmaz:

"Neveser, Fikret'in bir şiirinden iki mısraı, handiyse fısıldayarak okudu: Tuhaf bir okuma bu, şiir mi söyler, 'ahval-i hâli'nden mi yakınır, anlaşılmıyor:

'sen olmasan, seni bir lahza görmesem yahud, bilir misin ne olur?'

Münif Sabri'ye bu kadarı yetecektir. Onu birden kollarına alıyor, yüzünü ufacık öpücüklere boğduktan sonra, tel tel bıyıklarıyla, dudaklarını buluyor. 'Aman Yarabbi!..' Neveser bu öpüşmenin gecelerce düşünü görmüş, gerçekleşmesini tutkuyla istemişti ama, direnmeye çabaladı: Çünkü hastadır, sıradan bir hastalık olsa, neyse, verem bu, şakaya gelir mi? O heyecan arasında uyarmaya kalkıştığını hatırlıyor. Münif dinlemedi, o da dinlesin istemiyordu zaten, uzun uzun öpüştüler. Bir erkekle öpüşme, ne 'gaşyedici' şeymiş, ilk defa saptıyor bunu, yarı yarıya hayret, yarıdan fazla sarhoşlukla: Vücudundaki olanca ağunun, öpüşme boyunca, gözeneklerinden süzülüp aktığını duyumsuyor: İçinin bir baştan bir başa yenilendiğini!"(DSE, s.351)

Neveser, sorduğu sorunun cevabını yine aynı şiirin bir dizesiyle vermiştir:

"Sen olmasan, seni bulmak hayali olsa muhal yaşar mıyım dersin?"

Novalis, *'Aşk dilsizdir, yalnız şiir konuşturur onu.'* der. İşte Neveser de aşkını bu dizeyle anlatmıştır. Romanın sonunda öldüğü öğrenilecek olan Münif Sabri'nin ardından yaşamak istemeyeceğini bu şiirle duyurmuştur. Çünkü Abdi Bey'le olan hayata katlanmak için bir sebebi kalmayacaktır artık.

2.3.4.8.5. Cinsellik

Cinsellik 'Bacaksız' Abdi ve Rosa Mizrahi arasında hayvansı bir iştihadan ibaret sapkınlık boyutunda; Gülistan Satvet, Raşel, Miralay Morley ve Prens Bragin gibi roman kişilerinin yanşadığı ise bayağı, ahlak ve faziletten yoksun bir paylaşım olarak roman kurgusuna yansımıştır.

Abdi Bey, Selanik'ten komşuları Rosa ile ilişkisine Paris'e gitmeden çok önce başlamıştır. Bu, daha çok Paris dergilerinde görülen yöntemlerin tatbikinden oluşan bir ilişkidir. Daha sonra İstanbul'a taşınan ilişki Rosa'nın evliliğinde fantazi yaratma tutkusuna dönüşmüştür. Rosa hizmetçisiyle sürdürdüğü ilişkisine Abdi Bey'i de katmak istemiş; ancak bunu kızı Raşel başarabilmiştir. İçinde hiçbir duygusal coşku taşımayan cinsellik, anne ve kızıyla aynı anda yaşanan etik yoksunu bir eylem olarak ele alınmıştır. Rosa ile hizmetçisi Riri arasındaki eşcinsel ilişkiye ise serinin diğer romanlarında da olduğu gibi yazarın herhangi bir eleştirel düşünce getirmediği görülür.

Romanda sürekli ön planda tutulmuş olan, hatta cinselliği yaşamının merkezine oturttuğu söylenebilecek olan Abdi Bey'in Selanik yıllarına dair tecrübelerinin de aktarılmış

olması onun kısa boylu olmaktan duyduğu bir eksiklik duygusunu telafi etme çabası olarak değerlendirilebilir. Günlük yaşamındaki güçsüzlüğü onun cinsel yaşamına duygusallıktan mahrum kaba, hayvansı bir tutkuyla sevişme olarak aktarılmıştır:

"Sevişmeleri hızlı ve yoğun, ama duygusu kıt, şefkatin 'katresi' bulunmaz; ne karşılıklı ve sürekli özdeşleşmeler, ne içli ve içten özveriler; içi dışı şehvet! Daha fazla haz duyabilmek için, birbirlerini kullanıyorlar; Rosa, Abdi Bey'in; Abdi Bey, Rosa'nın 'zevk âleti'. Aralarındaki ilişki yıllarca önce nasıl başladıysa, öyle gidiyor."(DSE, s.268)

Romanın geneline yansıyan cinsel yaşamlara dair ayrıntıların kişilerin sosyal yaşamlarında takındıkaları maskeleri düşüren, onların sefihliğini açığa çıkaran bir ayırıcı unsur olarak kullanıldığı dikkati çeker. Yoz ve yabancılaşmış kişiler olarak değerlendirdiğimiz Abdi Bey, Rosa Mizrahi ve Gülistan Satvet için şık görünüşlerinin altında gizlenmiş olan *'tenekeden oyulmuş karakterler'* gibidirler. Abdi Bey, İttihat ve Terakki'nin hiçbir önemli olayının merkezinde yer almaz, hatta tam olarak da bilgi sahibi değildir; Gülistan Satvet işgal subaylarıyla yakın ilişkiye girerek uyuşturucu müptelası olduğundan dolayı Prens Bragin'in istediği her şeyi yapmaya hazırdır; Miralay Morley ise Kahire genelevinde en büyüğü 14-15 yaşındaki kızlarla yaşadığı ilişkiyi henüz unutamamıştır; Leon Mizrahi karısı Rosa'nın Abdi Bey'le, Rosa kızı Raşel'in Abdi Bey'le olan ilişkisini bildiği halde buna ses çıkarmamıştır. İşte unvan ve paralarının getirdiği şıklıkları altında bütün bu kişiler duygudan mahrum, ancak hevesten ibaret ilişkiler yaşayarak mutlu olmaya çalışırlar. Sanki önüne geçilmez bir dokunma duygusuyla salt bedensel olarak *'orada olduklarını'*(Josipovici, 1997:87), dünyadalıklarını kanıtlamaya çalışır gibidirler. Bu söylediklerimiz Gülistan Satvet için çizilmiş bir imajla leit-motiv'e dönüştürülmüş olan *'yürek biçimi kırmızı boyanmış ağız'* ifadesiyle estetik bir düzeyde de anlatılmıştır.

Yabancılaşmış kişiler için geliştirilmiş olan maske düzeyindeki cinsellik anlayışı Neveser-Münif Sabri ilişkisinde tıpkı sosyal yaşamlarındaki kutsal saydıkları değerler gibi soylu, duygulu ve *'şefkati şehvetine egemen'* bir eyleme dönüşmüştür:

"Artık dudakları, Neveser'in dudaklarında geziniyordu. Ufak ufak, bir sürü öpüştüler. Hiç kiri olmayan, saydam, 'âdeta gayr-ı cismani' buselerdi bunlar; öylesine yumuşak, o kadar hafiftiler ki gerdanından göğüslerine doğru indiklerini, Neveser neden sonra ayrımsadı. İşin garibi, irkilmiyor! Münif'le 'muaşaka', Abdi Bey'le 'muaşaka'dan farklı da ondan mı? Bir kere vücut hazlarından çok, ruh hazlarına 'müstenit', şefkati şehvetine egemen! Doyumu, kaba okşamalarda aramıyor, ince bir uyumda arıyor. Hareketleri yavaş, sakına sakına, incitebilirim korkularıyla tedirgin, 'Gayr-ı kabil-i mukayese!.."(DSE, s.367)

Neveser-Münif Sabri arasında yaşanan cinsellik aşk ateşinin yaktığı bir paylaşımdır. Çok uzun yıllar beklemiş olsa da Neveser'i incitmekten korkan Münif, onu

tıpkı Sırtlan Payı'nda Miralay Ferit'in incitmekten korktuğu için Ruhsar'ı *'şehadet parmağının sırtıyla'* sevdiği gibi sever. Çünkü onlar ruhların muaşakasını yaşamanın ayrıcalığına erişmiş kişilerdir.

O Karanlıkta Biz

2.3.5.1 Romanın Kimliği

O Karanlıkta Biz, II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmak isteyen Türkiye'nin bu uğurda harcadığı çabayı, kurmaya çalıştığı denge politikasını irdeleyen bir romandır.

Bu romanda da dizinin diğer romanlarından tanıdığımız kişiler ve sorunlarla karşılaşırız. Ülkü Karaosmanoğlu romanı şöyle yorumlar:

"Labirent bu roman; ama aynalarda o kadar çok tanıdıkla karşılaşıyoruz ki kaybolma korkusu aklımıza bile gelmiyor."(Karaosmanoğlu, 1988:8)

Roman ilk defa 1988 yılında Bilgi Yayınevi'nden çıkmış olup bir gazete söyleşisinde romanın dizi olarak çekilmesi için TRT'den teklif geldiği söylenmiştir.(Aygündüz, 2000:1) Ancak daha sonra bu konuyla ilgili herhangi bir bilgiye rastlamadık.

Romanın son basımı ise İş Bankası Kültür Yayınları arasında (İstanbul) 2003 yılında yapılmıştır.

2.3.5.2. İsimden İçeriğe

'O' işaret bildiren bir sözcük olduğu için bir şeyin dışında ve/veya uzağında olma durumunu ifade eder. 'O Karanlıkta' ifadesi işaret edilen belirsizliğin bulunma halini imler ki bu, uzağında durulan şeyin aynı zamanda içinde bulunma anlamını ortaya çıkarır. Burada karanlık sözcüğünün fiziksel bir durumdan daha çok belirsizlik anlamını vurguladığı söylenebilir. Savaş şartları sebebiyle ülkede karartma tedbirlerinin uygulanması sözcüğün ilk anlamını, ancak daha sonra savaşa katılmadığımız halde yiyecek maddelerinde yaşadığımız kıtlık, şeker fiyatlarının aşırı yükselişi, benzine getirilen kısıtlamalar, ekmeğin karneye

bağlanması, matbuat yasağı, polisle Turancılar arasında kalan solcular vs. ülkenin belirsizlikler içerisindeki umutsuz geleceğinin karanlığını belirtmiştir.

İçinde bulunulan durumun en kötü yanı bu zor şartların ne zaman sona ereceğinin bilinmemesidir. Halk ne kadar tahammül etmesi gerektiğini bilmediği gibi yöneticiler de dost ve düşman karmaşasına düşmüşlerdir. Bu karmaşadan kurtulabilmenin çaresi roman kahramanlarından *'Sarı'* Mustafa'nın ağzından okuyucuya şöyle aktarılmıştır:

"-(…) dünya ateşler içinde, Türkiye harbin ve faşizmin karanlığından geçiyor; o karanlıkta biz, istikbalin ateş böcekleri, bir arada durmalıyız; halkın yolunu aydınlatabilmeye, gücümüz ancak yeter; lüzumsuz gayretkeşliklere düşüp, böyle sağa sola savrulursak, korkarım(…)

Yutkundu, âdeta fısıldayarak, dedi ki: -… hatırlıyorsun değil mi, Siyasi Polis'e hizmet ithamıyla, bizi bunlar Komintern'e gammazlamışlardı(…)"(OKB, s.465)

Ülkeyi bu karanlıktan çıkaracak olan, Batı'nın oyunlarına aldanmayarak kendi içerisinde bütün olmayı başaran ve halkı da ortak değerler etrafında toplamayı başaran Türk aydını olacaktır. Bu bağlamda romanın adındaki 'biz' sözcüğü hem milleti hem de sanatçının ağzından çıktığı düşünülünce Türk aydınını kast edecek biçimde kullanılmıştır.

2.3.5.3. Olay Örgüsü

Yazar tarafından beş bölüm halinde düzenlenmiş olan romanın olay örgüsünü vaka birimlerini göz önünde bulundurduğumuzda aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Ahmet Ziya'nın Toros Ekspresi'nin yedi saat tehir edilmesi nedeniyle Ankara Gar Gazinosu'nda zaman geçirmeye çalışması,

-Ahmet Ziya'nın Gar Gazinosu'nda eski günlerden arkadaşı Hocayef'le karşılaşması,

-Trenin gece yarısı gara ulaşması ve yolcularını alıp Ankara'dan ayrılması,

-Ertesi sabah trendeki sabah kahvaltısında Ahmet Ziya'nın Dr. Gessler'le karşılaşması,

- Ankara'dan ayrılan trenin İstanbul'a varması,

-İstanbul'a ulaşan Ahmet Ziya'nın Londra Bar'da sevdiği kadın Elke'yle görüşmesi ve onu Emperyal Otel'e bırakması,

-Ahmet Ziya'nın Ankara görüşmelerini değerlendirmek üzere patronu olan Zihni Keleşoğlu'yla yemeğe çıkması,

-‘Donanmayı isyana teşvik’ ithamıyla Deniz Harp Okulu’nda tevkifat yapılması (Kemal Tahir ve pek çok kişi, ardından da Nazım Hikmet tutuklanacaktır.),

-Savaş tedbiri olarak tüm yurtta geceleri karartma kararı alınması,

-Ahmet Ziya’nın yeğeni Doğan’la buluşarak annesi Neveser’in günlüğünü Doğan’a vermesi, (Doğan defteri okudukça annesinin yaşadığı üzüntüyü, babasının gerçek kişiliğini öğrenecektir.),

-Mirseyit Kurbanzade’nin Alman Dr. Paul Lewerkühn, Karsten Meves’i araştırmasını istemek üzere Ahmet Ziya ile buluşması, (Buluşmanın dikkatleri çekmemesi için balığa çıkmış biri gibi görünecektirler. Bu görüşmenin ardından Ahmet Ziya çok kötü hastalanır.),

Ahmet Ziya Rusya’da kaldığı dönemden arkadaşı olan Rus ajanı Kurbanzade’yle görüşmesi sonucunda solun kendi içinde yaşadığı tartışmaları daha açık görmeye başlar. Bunlar eski bir Bolşevik olarak harekete küskünlüğünü belki bir yerde doğrulamış olur. Ancak bu görüşme sonucunda şiddetli biçimde hastalanması duygusal yaşamında büyük bir rahatlamaya da yol açmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

-Ahmet Ziya’nın hastalığı sebebiyle yatağa düşmesi, (Bu sırada Elke kendisine bakacaktır. Bu sürede Ahmet Ziya ile Elke arasındaki ilişki çok daha yakınlaşır.),

-Yeğeni Doğan’la tesadüfen karşılaşan Ahmet Ziya’nın basın yasağını irdelemesi (Birlik kapatılmış, Yeni Edebiyat’ın ise kapatılması söz konusudur.),

-Doğan’ın aradığı bir kitabı bulmak için girdiği kitapçı dükkanında esrarengiz bir kadınla(Raşel Mizrahi) karşılaşması ve ondan etkilenmesi,

-Doğan’ın aynı kadınla Markiz’de tekrar karşılaşması,

-Doğan’ın etkilendiği bu kadını görmek için kitapçı dükkanına daha sonraları tekrar gelmesi,

-Doğan’ın Yankı dergisi için gerekli olan parayı dayısı Ahmet Ziya’dan alması ve Selami Bey’e ödemesi, (Böylece Yankı dergisinin başına Doğan’ı geçirmekle Galip doğabilecek tehlikelerden kendini kurtarmış olur),

-Ahmet Ziya’nın fuarda teşhir edilecek makinalar için İzmir’e gitmesi,

-Ahmet Ziya’nın ikinci kez Mirseyit Kurbanzade’yle buluşması, (Kurbanzade onun kendilerine bilgi vermesini ister.),

-Zihni Keleşoğlu’nun yokluğunda şirketin bütün işlerini Ahmet Ziya’nın idare etmesi,

-İş çıkışında Elke'yi dinlemek için Belediye Gazinosu'na gitmesi ancak onu bulamaması, (Bu sırada Almanların Kiyef'i aldığını öğrenir.),

-Kiyef'in düşmesi üzerine Ahmet Ziya'nın kendini ve solculuğunu sorgulaması,

-Haydar Su'nun şiir kitabının toplatılması, bazı şiirlerinin Yankı dergisinde yayınlanmış olmasından dolayı Doğan'ın tutuklanmaktan korkması,

-Ahmet Ziya'nın şirket işleriyle ilgili görüşmeler yapmak üzere Ankara'ya gitmesi, orada Şevket Süreyya ile buluşması ve Ankara'dan dönmesi,

-Ahmet Ziya'nın Zihni Keleşoğlu ve şirketin Ege Mıntıkası Mümessili ile yemek yemeleri, (Ahmet Ziya şirketin Almanya'nın el ulağı olmasından huzursuz olur),

Keleşoğlu'nun şirketinde bir mühendisten çok daha fazla sorumlulukları olan Ahmet Ziya, şirketin Almanya ile olan ticari bağlantılarından rahatsızdır. Çünkü bu iş adamları aynı zamanda II. Dünya Savaşı'nın gerginliği sebebiyle Türkiye'yi kendi taraflarında savaşa girdirebilmek için istihbarat ağı oluşturmuşlardır. Ahmet Ziya bir şeyler yapma zorunluluğu derinden hissedecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Ahmet Ziya'nın Gönenli 'Deli' Fahri ustayla Motor Bakım ve Tamir Atölyesi kurmaya karar vermesi,

-Ahmet Ziya'nın Elke'nin Almanlarla işbirliği yaptığını gösteren notları bulması, (Ahmet Ziya Elke'nin Almanyalara bilgi sızdırmak için kendisiyle böyle bir ilişkiye girdiğini düşünmesi onu derinden sarsmıştır.),

-Ahmet Ziya'nın Mirseyit Kurbanzade'nin adamları tarafından çok uzun zamandır takip edildiğini öğrenmesi, (Bu da bir yıkım olur. Solun kendi içinde birbirine düştüğünü görür.),

-Yankı dergisinin sorumlusu olarak Doğan'ın tutuklanması, (İhbar edenin Raşel olduğu sonradan ortaya çıkacaktır.),

-Elke'nin Yahudi anne ve babasının hayatta kalmasını sağlamak için Dr. Gessler'in Alman istihbaratı için çalışmayı kabul ettiğini itiraf etmesi (Bunlar onun Ahmet Ziya'ya aşık olmasına engel olmamıştır.),

-Ahmet Ziya'nın Elke'ye inanması ve birlikte aşk gecesi geçirmeleri,

-Ahmet Ziya'yı müdüriyete götürmek üzere sabahın erken saatinde polislerin evine gelmesi.

Keleşoğlu'nun şirketinden ayrılması solcu Ahmet Ziya'nın ulus düşüncesi ile ilgili kararlarının değişmekte olduğunun göstergesidir. Ayrıca Doğan'ın kendi arkadaşı tarafından

ateşe atılması soldaki çözülmenin sonucudur. Ahmet Ziya'nın müdüriyete götürülerek romanın bitirilmiş olması olay örgüsündeki gerilimin asılı kalmasına neden olmuştur.

2.3.5.4. Zaman

Yazar romanın bölümlerini adlandırırken zaman unsurunun önemini vurgulamıştır. Beş bölüme ayırdığı romana aşağıda gösterdiğimiz gibi ay ve yıl adları vermiştir:

I. Bölüm: 1940 Ekim-Kasım

II. Bölüm: 1941 Ağustos

III. Bölüm: 1941 Eylül

IV. Bölüm: 1942 Şubat-Mart

V. Bölüm: 1942 Kasım-Aralık

Bu adlandırma romanın vaka zamanını da kesin olarak ortaya koyar: II. Dünya Savaşı yıllarını anlatan, iki yıllık vaka zamanını kapsayan bir süreçtir. Ancak romanda bu iki yıllık sürenin belli zaman aralıkları seçilerek önemli görülen olayların anlatımı üzerinde yoğunlaşıldığını belirtmeliyiz.

Vaka zamanının bir akşamüstü Ankara Garı'nda başlamış olması ülkenin geleceğindeki belirsizliğin yarattığı karanlığa yorumlanabilir. Bu karanlık ki sonu da yönü de belirsizdir. Attila İlhan, gecenin psikolojik çağrışımlarına başvurarak zaman unsuruna derinlik kazandırmıştır. Ayrıca vaka zamanının sabah 06:30'da sona ermesi yine sanatçının gelecekten umudunu yitirmeyerek topluma iyimser bir mesaj verme olarak değerlendirilebilir:

"(…) uykuya vardıklarında, saat gece yarısını geçmişti. Ahmet Ziya, komşudaki guguklu saatin bir'i çaldığını, (yoksa yarımı mı?) şöyle böyle hatırlıyor. Deliksiz uyumuş. Kapının ziliyle uyandı: Üst üste, acı acı çalıyor. Satına baktı, altı buçuk: Sabahın bu satında, başka kim gelebilir?"(OKB, s.482)

Romanın bir zaman belirteciyle başlayıp sona ermesi zaman konusuna duyulan hassasiyeti bir kere daha göstermiştir.

Zaman meselesinde önemli bir nokta da geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıdır. Yapılan geriye dönüşler olayları tarihsel bir düzlemde sıralamaya olanak sağlarken aynı zamanda bu olayların ortaya çıkış nedenlerini belirtmiştir. Bu nedenle dizinin diğer romanlarında olduğu gibi O Karanlıkta Biz adlı romanda da olaylar diyalektik bir süreç içerisinde değerlendirilmiştir. Böylece okuyucu Dersaadet'te Sabah Ezanları'nın 1920'li yıllarda bıraktığı dönemle 1940'lar arasında geçen süreyi bu romanda yapılan kısa geriye dönüşlerle öğrenmiş olur. Ahmet Ziya'nın Rusya'daki faaliyetleri, Melek tarafından aldatılması, Neveser'in hayatının son zamanları, 1932'deki genel tevkifat, Nazım Hikmet'in

tutuklanması vs. Ayrıca Ahmet Ziya'nın Elke'nin notlarını bulması ve savaşla ilgili haberler yine bu teknik kullanılarak okuyucuya iletilmiştir.

Başkişiyi bir insan olarak tanımamızda Elke'den hoşlanan Ahmet Ziya'nın Elke'nin Dr. Blumentahl diye birini araştırmasından kaygılanarak şimdiden on beş yıl öncesine dönmüş, hatırlama biçiminde 1927 tevkifatında hapse girdiğinde Melek'in kendisini aldatmasından şüphelendiği halde onun cinsel cazibesine kapılmaktan kendini alamadığını düşünerek aynı şeyleri yaşamaktan duyduğu korkuyu dile getirmiştir:

"İşin tuhafı, yakın çevresindeki herkes, erkek düşkünlüğünden 'haberdar olduğunu' ima ediyor; bir o bilmiyormuş, bilmesi en ziyade gereken! Böyle demek doğru mu? Şüphelenmesine şüphelenirdi, büyük kavgalar ettiler; onu kesin tavır almaktan alıkoyan, belki karısının yıldırıcı şirretliği, belki sevişmedeki az bulunur iştahıydı."(OKB, s.59)

Yukarıdaki alıntı temelde Ahmet Ziya'nın geçmişte yaptığı bir hatayı tekrarlama korkusunu dile getirir. Elke'yle sevgi dolu, Melek'le olduğundan çok başka bir hayata adım attığına inan Ahmet Ziya, benzer şeyleri tekrar yaşamaktan korkar. Bu nedenle de yukarıdaki alıntıda belirttiğimiz hatırlamanın sonunda Elke'ye hiç farkında olmadan düşman gibi bakar.

2.3.5.5. Mekan

2.3.5.5.1. Çevresel Mekanlar

Ahmet Ziya'nın Keleşoğlu şirketinin işleri için gittiği Ankara kenti, buradaki resmi bir kuruluş ve Şevket Süreyya ile görüştüğü yer, Ankara Gar Gazinosu, Ahmet Ziya'nın çalıştığı şirket binası, Ahmet Ziya'nın Elke'yi bulmak için gittiği Londra Bar, Elke'nin kaldığı Emperyal Otel, İstanbul'un gösterişli pastaneleri Petrograd, Parisienne, Nisuaz ve Markiz, aydınların gittiği kahveye benzeyen Küllük, Abdi Bey'in sahibi olduğu Terakki Apartmanı, Raşel'in yasak kitaplar ve pornografik fotoğraflar sattığı kitapçı dükkanı, Doğan ile Galip'in gittikleri Cennet Bahçesi, Doğan'ın Fuar'da teşhir edilecek parçaları görmek üzere gittiği İzmir, Elke'nin sahne aldığı İstanbul Belediye Gazinosu, Doğan'ın önünde durup düşündüğü Meserret Kıraathanesi, Elke'nin Rus ajanı Paula'yla oturduğu Hay-Layf, Ahmet Ziya ile Keleşoğlu'yla yemek yediği Colaro Liman Lokantası, Ahmet Ziya'nın kaldığı Afrika Hanı'ndaki daire, Almanlar'ın neredeyse sahiplendiği Parkotel ve genel anlamda İstanbul kenti.

2.3.5.5.2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

O Karanlıkta Biz adlı romanda mekan ile insan doğrudan bir ilişki içerisindedir. Öyle ki insanların fakir ve perişan ya da şık ve gösterişli halleri tanımlanmakla mekan olgusu sezdirilmiş olur. Bir yanda aç, fakir, perişan Anadolu insanı var ki Ahmet Ziya onlarla Ankara Garı'nda ve Toros Ekspresi'nin camlarında adeta birer tablo gibi karşı karşıya gelir. Bu perişanlık Türkiye'nin büyük çoğunluğunun içinde bulunduğu durumu temsil eder; diğer yanda ise bu sıkıntılar hiç yokmuşçasına sıcacık evinde ütülü masa örtüleriyle hazırlanmış sofralarda *'beyaz ekmek'* yiyip, özel otomobiliyle yolculuk eden kesim yer alır. Ama ikinci kesimin küçük bir azınlık olduğunu, genel olarak savaş nedeniyle oluşan karaborsa ortamından yararlanarak zenginleşen sınıfı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu gerilimle İstanbul yoksul ve varlıklı her türlü insanı ve çirkef ilişkileri barından, *'ajanların cirit attığı'* bir kent haline gelmiştir. Bir yanda kıtlık çeken, 'kara' ekmeği karneyle yiyen halkın İstanbul'u; diğer yanda ise Alman, İngiliz ve Amerikan casuslarının; Zihni Keleşoğlu gibi *'savaş zengini'* olmuş; Abdi Bey gibi ajanlarla teşrik-i mesai ederek zenginliğini arttırmış; Raşel gibi sefih hayat sürenlerin İstanbul'u. Ama kentin sokaklarına yansıyan kirli kar ve kötü kokular somut olmalarından çok daha öte bir şeydir: Bir yanda *'sinsi sinsi gece kaldırımlarında sürünen, sidik, anason, nergis ve kusuk kokularını(n) kedi kovalar gibi tekmeyle kovala(ndığı)'* sokaklar (OKB, s.209); diğer yanda *'Beyoğlu, dili bir karış dışarıda sokak köpeği'* (OKB, s.222); *'o vahim kar bezdirici tembelliğiyle, (…) Galata'daki Bizans karanlığına değdiği yerde çürüyor.'* (OKB, s.388) ve *'gizli fuhuş otellerinden, Cadde-i kebir'e, ufunetli bir lâğım, sperma ve alkol buharı sızıyor.'*(OKB, s.400) Kentin en pahalı semtlerindeki maddi varlık manevi yoklukla kol kola gezmektedir:

"Kenar semtlerde varlığı hissedilen yokluklar, ne Beyoğlu'na ulaşabiliyordu, ne Suadiye'ye, ne Bebek'e. Mor salkımlar açtı, ballı kokuları, ağırbaşlı ve geniş kalçalı kadınlar gibi; geceleri sokaklarda, salına salına dolaşıyor. Yediveren güllerin etrafında, yelpaze kanatlı kelebekler ki, Japon cinsiymiş. Sokağın köşesini, inanılmaz bir serinlik hâlinde dönüveren, bembeyaz dondurmacı. Büyük gerginlikleri tembel rehavetler izlermiş, demek doğru: Herkes tatlı tatlı geriniyor, gülümsemelri, ciddi kaza geçirmişlerin, önce şaşkın, sonhra bencil gülümsemeleri. Gücü yetenler, şehrin dört bucağında hâlâ nefes alıp veren eğlenceleri, kaçırırlar mı; (…)"(OKB, s.226)

Görünüşte aydınlık, neşeli, güzel kokular saçan bu pahalı mekanlar -ki Colaro, Liman Lokantası, Petrograd, Parisienne ve Almanlar'ın neredeyse sahiplendiği Parkotel bunların en ünlüleridir- âdeta Mütareke yıllarında işgal kuvvetleri ile onlara sempati besleyenlerin, manda yönetimi taraftarlarının mekanı haline gelen yerler gibidir. Buraya gelen

Türk vatandaşlarının halkın çektiği yoksulluk ve sıkıntılarından haberi yoktur. Sadece kendi ekonomik çıkarlarını arttırmayı düşünürken Alman, İngiliz, Rus vs. ajanlarla birlikte zaman geçirmekte herhangi bir sakınca görmezler.

Dizinin diğer romanlarında da geçen Terakki Apartmanı bu romanda, modası geçmiş mobilyalarının yarattığı aşırı gösterişli haliyle Mütareke yıllarının yoz yaşamını 1940'lara taşır. Son zamanlarda *'Cubique mobilyalar, ev döşemede kullanışlılık, ağır bastığından; bu eski debdebe'* binayı *'hantal'* ve modası geçmiş gösterir. Bu haliyle Terakki Apartmanı *'kayıp' bir dünyanın hayali*'dir. Öyle ki insan *'terasa çıkıp baksa, Dolmabahçe önünde demirlemiş; Müttefik Donanması'nı görecek'* sanır.

Doğan Bey'in bu evin bütün düzenine ters duran odası ise mekan düzeyinde idealist solcu bir aydınla işbirlikçi zihniyetin çatışmasını temsil eder. Aşağıdaki alıntı Doğan'ın odasının tasvir edildiği yerden alınmıştır:

"Çokluk Cumartesi geceleri, misafiri olan 'çocuklara', diyor ki:

'-(…) benim odada düzen: Düzensizlik! Vallahi beyler, evin geri tarafı öyle gıcır fıcır ovulmuş, temizlenmiş, yerli yerine yerleştirilmiştir ki, boğulur insan; biraz hava alabilsin diye, canını buraya dar atar(…)

İçi tül, görkemli kadife perdeler; lâcivert kırmızı desenli, Sıvas ve Isparta halıları; bunların dışındaki her şey, odada onun 'boşvermişliğinin' elle tutulur kanıtı: İki divandan biri duvara bitişik, öbürü ona dik uzatılmış; her tarafta, derme çatma, yıkıldı yıkılacak, raflar; raflarda sürü sepet kitap: Eski ve yeni harflerle; ciltli ciltsiz, Fransızca İngilizce(…)"(OKB, s.94)

Burada Abdi Bey'le ilgili art zamanlı bir anlam zenginliğine başvurulmak suretiyle onun, yaygın siyasi otoriteyi; Terakki Apartmanı'nın ise romanlar arası genişleyen bir simge olarak bu iktidarı temsil ettiği söylenebilir. Terakki Apartmanı ne kadar hükümetlerin otoritesini yansıtıyorsa, Doğan Bey'in odası da o kadar solcu muhaliflerin ideallerini yansıtır.

Mekan konusunda söylenmesi gereken bir başka ayrıntı ise Elmasçıyan Hanı'nın Avrupa'yı taklit eden mimarisi ile mekan düzeyinde yabancılaşmayı simgeliyor olmasıdır:

"Avrupa taklidi Meşrutiyet yapıları yok mudur, sütunları eski Yunan, balkonları heykelli, süsleri kabartma, onlardan biri: Cümle kapısı adamakıllı heybetlidir, her balkonu iki arslan yüklenmiş, pencere çevrelerinde, wOsmanlı mı, Bizans mı, Ceneviz mi anlaşılmaz-, taş oyması guirlande'lar. Binanın iç taksimatı başka türlü göz kamaştırıyor: Yüksek tavanları yağlı boya tablo, kocaman kocaman odalar; debdebeli, iki 'içtima salonu'; uzak daktilo tıkırtılarının, paslı telefon zillerinin hayalet gibi dolaştığı; yazları hafif küf ve rutubet, kışları ısınmış paspas kokan, çapraşık koridorlar;(…)"(OKB, s.70)

Ne Avrupalı ne Osmanlı olduğu için iki arada kalan, taklitçi ve o kadar da havasız olan bu mekan, aşağı yukarı iki yüz yıllık Osmanlı modernleşmesinin bir türlü Osmanlı-Türk kimliğine oturtulamayan, temelleri havada kalmış karakterini simgelemektedir. Bu bağlamda genel olarak düşünüldüğünde O Karanlıkta Biz romanı için dizinin şu ana kadarki romanlarında 'kültürel bellek mekanı' olarak adlandırdığımız yalılar ve konakların bu romanda yer almadığı dikkat çekicidir. Ancak bu durumun ülkenin içinde bulunduğu kaos ortamını ve bilinç yitimini yansıttığı ileri sürülebilir. Türkiye'nin dünya siyasetinde bir taraf tutmamasından kaynaklanan siyasi istikrarsızlık bütün ülkeyi bir karanlığa boğmuştur.

Açık/Geniş Mekan

Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmaması sebebiyle ekonomik anlamda zorlu bir sürece girmiştir. Bütün ülkenin karanlığa boğulduğu bu durumda bireysel anlamda Ahmet Ziya'ya küçük bir rahatlama ya da nefes alma olanağı sağlayan tek yer, Afrika Hanı'nda yer alan dairesidir. Önce burası da geceleri ıssızlaşan binada yalnızlık kokar. Ancak başkişinin Elke'yle yaşadığı aşk ilişkisi sonucunda değişip yenilendiği, bambaşka bir yer olup çıktığı görülür. Mutfağındaki sıcak yemekleri ve temizliği ile mahzun bakışlı üniversite öğrencisi mahcubiyeti taşıyan Elke, bu bekâr evine bir 'yuva' imgesi kazandırmayı başarmıştır:

"Eskiden, evinin kapısının açılmasıyla, kalın pipo tütünü kokusuna dalması bir olurdu; artık öyle olmuyor, vazolardan burnuna kıvamlı çiçek rayıhaları, belli belirsiz Elke'nin baharlı kokusu!... Acele üstünü değiştirdi, kravatını aynada düğümlerken, ıslık çalıyordu: Evine dönmüş, sevdiği kadına kavuşmuş olmaktan mutlu! Afrika Hanı'nın köhne ve dolambaçlı merdivenlerinden, kanatlanarak indi; pembe, sarı, mor, titreşen reklâm ışıklarının, uçuşan kâğıtların arasından Beyoğlu'na çıktı."(OKB, s.300)

Aşkın mekanı olarak Ahmet Ziya'nın Afrika Hanı'nda bulunan dairesi, Elke'nin eli değince bambaşka bir yer olur. Artık kapıyı açınca ne tütün ne yalnızlık kokar. Kapıdan itibaren Elke'nin baharlı kokusu Ahmet Ziya'yı huzura davet eder. Artık dolaptaki elbiseler, eşyalar ve Ahmet Ziya olması gereken yerdedir.

Romanda geniş mekanın bu kadar kısıtlı olmasını Türkiye'nin dünya siyasetinde yaşadığı sıkıntılı sürece ve Türk solunun kendi içerisinde düştüğü ihtilafa dayandırıyoruz.

2.3.5.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda ilk gençlik yıllarına (Almanya'da mühendislik eğitimi görmüş, İstanbul'a yeni gelmiş, KUTV üyesi bir Spartakist; Kemalist gazeteci Münif

Sabri'nin dostu); Yaraya Tuz Basmak'ta yaşlılığına ve gırtlak kanseri olup ölmesine tanık olduğumuz Sırtlan Payı'nın başkişisi Miralay Ferit'in dostu Ahmet Ziya; Neveser'in kardeşi, Alaman Ziya Bey'in oğlu, Doğan Rumeli'nin dayısıdır. Romanda onun geçmişi şöyle anlatılmıştır:

"Ahmet Ziya, başlıbaşına tarih: 1917'de, Berlin: Liebknecht ve Luksembourg'la 'spartakist'; 1919'da, Anadolu: Mustafa Kemal'le Kuva-yı Milliyeci; 1920'den itibaren, Moskova: KUTV öğrencisi, 'partili', 'ajitprop' uzmanı, 'profesyonel' inkılâpçı! Karısı Doktor Melek'le, su tozlarının uçuştuğu, dalgalı bir sonbahar gecesi; işaret ışıklarını yakmamış bir taka, onu Anadolu Kavağı'na bırakmış, yıl 1923; iki yıl 'bodpolye' faaliyet, arkasından 1925, 1927, 1930 'tevkifatları'! Ahmet Ziya'nın adı anıldı mı, dostu düşmanı saygıyla başını eğer; Yeni Edebiyat'a yazı yazmasının tartışıldığı sıra, Suat Derviş, Vakit Yurdu'ndaki odasında, Doğan'a ne demişti:

-(…) Ahmet Ziya'nın yeğeni olmak, takdir edersiniz ki, fevkalâde mühim bir mesuliyettir; ona lâyık yazılar yazmak isteyeceğinizden eminim."(OKB, s.117)

Attila İlhan Türkiye'de iki sosyalist kesim bulunduğunu ve bu kesim içerisinde de iki grubun yer aldığını söylemiştir. 1920'den 1960'lara kadar gelen bu kesimin iki kaynağı vardır: Tanzimatçı aydın tipi özelliklerine sahip, Alman kaynaklı Spartakistleri benimseyenler ile Türk Ocaklarından yetişme, mazlum milletler idrakine sahip Mustafa Suphi tarafından temsil edilenler.(İlhan, 2005-b:285) Bu romanın başkişisi Ahmet Ziya Türkiye'ye ilk geldiğinde Almanya'da eğitim görmesinin etkisiyle sosyalizmi oradan öğrenmiş, bu nedenle de Alman hayranı denebilecek *'kendi halkına yabancı'* (Karaosmanoğlu, 1988:8) bir aydındır. Ahmet Ziya'nın bu yönünü daha çok Dersaadet'te Sabah Ezanları romanında tanırız. Ancak daha sonra Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katıldığını öğrendiğimiz Ahmet Ziya, 1940'lı yıllarda hareketin içerisinden çekilmiş, iş hayatına atılmıştır. Ancak Azeri Rus ajanı Mirseyit Kurbanzade ile ilişkisinden bahsedilmesi onun da Mustafa Suphi'nin temsil ettiği antiemperyalist, mazlum milletler idrakine sahip bir sosyalist olduğuna işaret etmektedir. Bu sebeple Attila İlhan Ahmet Ziya ile en olumlu aydın tiplemesini ortaya koymuştur diyebiliriz. (Aynı zamanda da sanatçının kendine en çok benzeyen roman kişisidir Ahmet Ziya.)

Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmadığı halde kıtlık çekmiş, teslim edilmeyen silahlar ve ithal edilemeyen motor yedek parçaları ile tam bir karanlığın ortasına düşmüştür. Bu ortamda Ahmet Ziya, ne sosyalistliğinden vazgeçmiştir ne de sosyalist haraketin içerisinde aktif olarak görev almıştır. O bir anlamda bütün öğrendiklerinden yola çıkarak bir sentez yaratmıştır: Kuva-yı Milliye hareketi içerisinde yer almakla antiemperyalist bir vatansever; sevdiklerinin mezarları başında dua okuyan inançlara saygılı bir aydın. Çocukluğunda

Hamınne'sinin öğrettiği ama *'Bolşeviklik hayatında'* tamamıyla unuttuğunu sandığı duaları nasıl da hatırladığını hayretler içerisinde fark edecektir. Yine inanma ihtiyacını onun ağzından şöyle duyarız:

"Haberler henüz geçiyor, ciddi bir erkek sesi (yoksa tehditkâr mı?) 'ahval-i hâzıra dolayısıyla', İstanbul dahil altı vilâyette sıkıyönetim ilân edildiğini duyurmaktadır; parazit bol, ses kılçıkları, elektrik tozları, filân; öteki beş vilâyeti zarzor duyabiliyorlar: Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Kocaeli ve Çanakkale!

İkisi de ayağa kalkmışlardı. Hiç beklemedikleri bir anda, onlara silâh çevrilmiş gibi, yarı hayret yarı kaygıyla bakıştılar. Ahmet Ziya, yeğeninin ona asla yakıştıramayacağı bir söz etti:

-(…) Allah encâmımızı hayretsin!"(OKB, s.131)

Başkişi Ahmet Ziya, Keleşoğlu Ticaret A.Ş.'nin fen müdürlüğü görevini bir *'idam hükmü'* gibi kabul etmekle emperyalist güçlerle doğrudan iş ilişkisi kurabilecek bir konuma geçmiştir. Bu görevi kabul etmesi daha sonra şu şekilde eleştirilmiştir:

"Peki ya onun, TKP'li, eski Komintern üyesi, profesyonel inkılâpçı 'tavariş' Ahmet Ziya'nın (kod ismi Nejat, bazen Şerafettin) aralarında işi ne? 'Faal siyasetten' uzak durmak istedi, tamam; amennâ; Nazilerle içli dışlı, böyle 'şâibeli' bir şirkete niye hizmet idiyor? Babası 'Alaman' Ziya Bey'den devraldığı 'alafrangalığından', 'Garp medeniyetiyle dirsek temasını' kaybetmek istemeyişinden olmasın? 'Hamınnesi' haklı, ziyadesiyle haklı; yalnız sevdiği kızlar olsa, neyse ne, çalıştığı yerler de 'ecnebi'!"(OKB, s.385)

Romanın sonunda 'Deli' Fahri'nin müstakil bir Motor Bakım ve Tamir Atölyesi açma teklifini kabul etmeye karar vermesi bu bağlamda onun kendini yargılama ve sonuçta antiemperyalist düşünceye, milli değerlere dönüş çabası olarak yorumlanabilir. Daha sonra Yaraya Tuz Basmak'ta 60'lı yaşlarda karşımıza çıkacak olan Ahmet Ziya*'Yakın Tarihimizde Ekonomi ve Kültür Tenakuzu'* adlı kitapta koyduğu temeli güçlü bir ekonomiye dayanmayan bir ülkenin bağımsız ve güçlü bir devlet olamayacağı biçimindeki düşünceleriyle giriştiği dönüş çabasının sonucunu gösterecektir.

Norm Karakterler

Marlene Auch takma adıyla bir barda şarkı söyleyen Elke Winkler ve felsefe öğretmeni Ahmet Ziya'nın yeğeni, 'Sabık' Selanik Mebusu Abdi Bey'le Neveser'in oğlu Doğan Rumeli romandaki norm karakterlerdir.

Bir romanda kahramanı betimleyen ilk cümlelerin onun kişiliğini çözümlemede önemli olacak ipuçlarıyla dolu olduğu söylenebilir. Çünkü '*bir kişiyi fiziksel olarak görmek*

(dahi aslında) onunla ilgili tüm kavramlarımızla doludur.'(Girard, 2001:187) Bu sebeple okuyucuya bir roman kahramanı ile ilgili olarak sunulan tasvirler onun daha sonra ortaya çıkacak karakteristiğinin nüvesini içinde taşır. Attila İlhan'ın roman kişilerini oluştururken benimsediği genel bir özellik olarak öne sürebileceğimiz her kişiyi sürekli tekrarlanan bir sıfat/sıfat grubu ile nitelemesi(imaj yaratmak) bu açıdan düşünüldüğünde aynı çıkış noktasına sahiptir. Bu bakış açısı, Elke Winkler'in okuyucuya tanıtıldığı şu cümlelerle sentezlenirse aşk temasının doğru çözümlenmesi de olanak kazanacaktır:

"Elke Winkler, doğumu 1917 (Darmstadt): Saçı hardal sarısı, gözleri uzak mavi; burnu çocuk, ağzı hüzün; mesleği şarkıcılık! … daha çok, talihsiz bir üniversite talebesini andırıyor;(…)"(OKB, s.45)

Romanın tamamında Elke, *'gözleri dalgın, burnu çocuk, dudakları kötümser'* '*mahcup üniversiteli havası* olan, *hardal sarışınlığını etrafa saçan'* bir kız olarak tanımlanmıştır. Yukarıdaki betimlemeden yola çıkarak *'uzak', 'hüzün', 'talihsiz', 'kötümser', 'mahcup'* sıfatlarının romanın sonunda tamamen açığa çıkacak olan Elke'nin Nazi baskısından kaçan bir Yahudi olduğu, Alman ajanı Dr. Gessler'in ailesini öldürtme tehditi ile Ahmet Ziya'nın ilişkileri ile ilgili bilgi istihbar etmeye mecbur edildiği imlenmiştir.

Elke, Şehir Gazinosu'nda Marlene Auch adıyla çalışmaya başladığı zaman artık ünlü bir sanatçıdır. Ama Ahmet Ziya'nın yanında o ünlü şarkıcı kişiliğini bir giysi gibi çıkarıp kendisi oluvermektedir. Elke, karısı Dr. Melek tarafından aldatılmış Ahmet Ziya'nın yıllar sonra hayatına gerçek bir aşkla girerek onu bu yönden tamamlayan tek kadındır. Kısmen Dr. Gessler için Almanya lehine bilgi topladığı açıklandığında kart karakter gibi görünse de O, Ahmet Ziya'ya olan minnettarlığını ve sevgisini hiç yitirmemiştir. Gerçeği itiraf etmesini masumiyetine dayanak olarak görüyoruz. Aşağıdaki alıntı Elke'nin itirafını gerçekleştirdiği yerden alınmıştır:

"(Elke) (…) bana demiştiniz ki: '-Bak Elke, hiçbir saadet yalanlar üzerine bina edilemez; ne gariptir ki insanlar, bunu yapmakta ısrar ediyor'. Vaziyeti sizden gizlemek mecburiyeti doğunca, bu sözlerinizi ne kadar sık hatırladım! Aynı hataya ben düşmüştüm, işin böyle bir çıkmaza gireceğini seziyor, bütün kuvvetimle bunu geciktirmeye çalışıyordum, çünkü herr Ziya (…)

Başını kaldırdı, ayakta donakalmış onu dinleyen, Ahmet Ziya'nın gözlerini aradı:

-(…) çünkü herr Ziya, diye tekrarladı, sizi gerçekten sevmiştim. Hâlâ seviyorum. Öyle bir zamanda yaşamaktayız ki, maalesef şartlar, en temiz aşkları çamura buluyor; hayır, karşınıza maksatlı çıkmadım, benim için umulmadık bir şanstınız, bu şansa dört elle sarıldığım bir gerçek; eğer Dr. Gessler'le tanışmış olmasaydım, saadetimiz(…)"(OKB, s.474)

Onun yarım bıraktığı bu cümleyi Ahmet Ziya, aşk dolu evlerinde sıcaklığı değişmeyen ilişkisini sürdürmekle tamamlamıştır. Elke Ahmet Ziya'nın aşk yönünü tamamlayan birisi olduğu, yaşadıklarından *'mahçubiyet'* ve *'hüzün'* duyduğu için kendisini norm karakter olarak değerlendirdik.

Romanın diğer norm karakteri Doğan Rumeli, teorisi bol ama eylemden uzak kuramsal bir solcu olarak romanda yer alır. Bu eylemsel çekingenliği 30 yaşına kadar tecrübe edemediği cinselliği ile de vurgulanmıştır. Doğan, *'abidevi gözlük'*leri ve *'pipo'*su ile aydının simge-değerlerine sahip olsa da onun *'büyük mütefekkir'* olma tutkusu dolayımlayıcı seçtiği dayısı Ahmet Ziya'yı taklit etme çabasından daha fazlasını ifade edemez. Onun üniversitenin felsefe kürsüsünde *'Partili' olmak, bir kahraman gibi hapse girmek'* eylemleri etrafında kurguladığı sosyalizm anlayışı, eylemsel boyut kazandığında kaldıramayacağı ağır sorumluluklarla yüklüdür. Doğan'ın düş ile gerçek arasında yaşadığı çelişki, romanda çok trajik bir biçimde anlatılmıştır. Polisler kendisine müdüriyete gideceklerini söylediğinde bunun anlamını kavrayamaz. Öğrencilerinin kendisini beklediğini söyler. Teoriden ileri gidememiş solculuğu polislerin karşısında taşa çarpan cam gibi parçalanır, titremeye başlar. Bu durumdan kurtulabilmek için yıllarca geçinemediği babasına sarılır:

"- (…)bana alelâde mücrim muamelesi yapamazsınız beyler; alelâde biri değilim çünkü, bizim peder meşhur İttihatçı 'Bacaksız' Abdi Bey'dir, âmirlerinizin çoğunu yakından tanır, sonra ikaz etmedi demeyin ha!..

(…) Kim bilir kaç defa, nasıl 'götürüleceğini' hayal etmişti, o; nasıl olsa, Siyasi Polis'le başının derde gireceğini seziyor, sözde kendisini böyle bir tehlikeye hazırlıyordu. Hayalinde nedense hep, Petrograd'dan 'götürülüyor': (…)Doğan, tecrübeli bir 'komitacı' soğukkanlılığı ile ayağa kalkacak; gözleriyle arkadaşlarına veda edip, piposu duman duman, polisin önüsıra, dışarıdaki yağmura yürüyecektir: Ne de olsa, Ahmet Ziya'nın yeğeni bu, aşağı kurtarmaz!"(OKB, s.441)

Annesinin aşırı maraziyetini, babasının ise evhamını alan Doğan'ın zorlu bir aksiyon adamı olabilmesi mümkün değildir. O, belki de gerçekleşmesi hiç mümkün olmayacak – Ahmet Ziya'ya benzeme- hayalinin peşinden koşmuştur. Romanın sonunda Ahmet Ziya'nın kendisini tutuklamaya gelen emniyet güçleri karşısındaki tavrı, aslında Doğan'ın hayallerini süsleyen tutuklanma sahnesinin aynısıdır. Ahmet Ziya, sabahın çok erken saatinde çalan zil sesiyle uyanır, kapıyı açarak karşısında duran kısım amiri Rüştü Bey'e şunları söyler:

"(…)Ahmet Ziya şaşırmamıştı; tebessümüyle gençleşerek, beyaz saçlı adama dedi ki:

- *Hayrola Rüştü Bey, sabah sabah, bu ne zahmet?*

Kısım Amiri Rüştü Bey, Komünist Masası'nın eskilerinden, kaşlarını çatıyor:

- (…)ne zaman lâtifeye müsait, Ahmet Ziya, ne de zemin: Hazırlan, seni Müdüriyet'e götürmeye geldik.

Cıgarasını yere atıp, pabucunun burnuyla ezerken, ilâve etti:

- *(…) tedbirli bulun, ikamet uzun sürebilir!"*(OKB, s.482)

Ahmet Ziya'nın polis karşısındaki cesur ve dimdik duruşu Doğan'ın hayran olduğu ama hiçbir zaman yapamayacağı bir davranışır. Bu biraz da onun yaratılış özelliğinden kaynaklanır. Ancak Doğan tiplemesinin asıl önemini ortaya koyan şey, genel bir sol düşüncesinin eleştirisini yansıtmasıdır. Arkadaşları kendisini Yankı dergisinin başına getirmekle aslında dergiyi çıkarmak için onu maşa gibi (SA'da Hasan'ın karşı çıktığı şeydir.) kullanmışlardır. Böylece hem maddi kaynak sağlayacaklar hem de Ahmet Ziya'nın yardımını kazanabileceklerdir. Doğan'ın babası Abdi Bey'le arkasının sağlama alınmış olması da başka bir çıkar hesabıdır.

Genel olarak değerlendirdiğimizde norm karakter kategorisine yerleştirdiğimiz Doğan Rumeli'nin aslında başkişiyi yönlendirici bir karekter özelliği taşımadığı görülür. Ancak romanda geniş bir yer kaplaması, başkişi Ahmet Ziya gibi olma tutkusu sebebiyle ona bu grupta yer verdik. Yaraya Tuz Basmak romanında aklını yitirmiş bir mütefekkir olarak karşımıza çıkan Doğan'ın teoriyle eylemi birleştirememiş Türk aydınının çıkmazını temsil ettiğini bir kez daha yineleyelim.

Kart Karakterler

Dr. Ludwig Gessler, Zihni Keleşoğlu ve Raşel Mizrahi roman kurgusunda yer alan en önemli kart karakterlerdir.

Dr.Ludwig Gessler, görünüşte Deutsche Levant Linie'nin İstanbul Acentesi'nde yardımcı müdürdür. Keleşoğlu Ticaret A.Ş. ise Almanya'dan ithal ettiği çeşitli motor ve yedek parçaları bu şirketin şilepleriyle taşımaktadır. Dr.Gessler, Ahmet Ziya'nın Keleşoğlu Ticaret A.Ş.'nde fen müdürü olması ve babası 'Alaman' Ziya Bey'le ahbaplığı sebebiyle ilişki kurabilmektedir. Görünüşte ticaretle uğraşan bu kişi gerçekte Alman casusudur. Olay örgüsünde sürekli tekrar edilen bazı özellikleri onun bu yönüne dair önemli bilgiler içermektedir:

"Kaşsız kirpiksiz, kınalı sarı bir adamdı; burnunun üstü, elleri çilli; 'matruş' yüzünde, insanı rahatsız eden yağlı bir çıplaklık; gözkapaları, fazla düşük; ölü gri gözleri, ufak ufak; alabros tıraşlı saçları, tepesinde dikilmiş; öyle ki, uyandırdığı soğuk izlenim, nesli tükenmiş deniz kaplumbağası, ya da kederli bir iguana izlenimi! Oysa 'deryadil' bir

Alman'dır; biraz Kaiser'e, daha çok 'Eski' Almanya'ya bağlı; fırsat buldukça evde, viyolonseline abanıp, meçhul baraque parçaları deneyen; aşağı yukarı bir buçuk senedir, Türk/Alman ilişkilerinin girdiği çıkmazdan, fazlasıyla üzüntülü!"(OKB, s.34)

'Çilli eller', 'yağlı çıplaklık', 'ölü gri gözler' ve *'düşük gözkapakları'* ile çizilen itici fiziksel görünüşü, gerçekte Dr. Gessler'in ekonomik çıkarlara dayalı kaypak kişiliğini imler. Dr. Gessler masum bir iş adamı değil, kayıtsız şartsız Almanya lehine her bilgiyi toplayıp değerlendirebilecek bir ajandır. Ahmet Ziya'nın Rusya ile olan ilişkilerini öğrenebilmek için Elke'yi Yahudi esir kampında bulunan anne ve babasını öldürmekle tehdit etmiştir. Tarihi bir süreç içerisinde düşünüldüğünde Dr. Gessler, Türkiye'nin özellikle II. Abdülhamit döneminde hayranlığa dönüşen Almanya'ya duyduğu sempatinin İttihat ve Terakki döneminde devam edip daha sonra da İnönü dönemine sirayet eden yüzü olarak düşünülebilir. Kurtuluş Savaşı ile Batı'nın sömürgeci sistemini alaşağı etmiş bağımsız Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin nasıl tekrar bu kaosun içerisine sürüklendiğini imlemektedir.

Kurtlar Sofrası romanında komprador bir iş adamı olarak karşımıza çıkan Zihni Keleşoğlu'nun bu romanda elde ettiği zenginliğin kaynakları açıklanmıştır. Tauber und Kleist-UG adlı Alman şirketinin Türkiye Umumi Mümessili olan Keleşoğlu Ticaret A.Ş.'nin sahibi Zihni Keleşoğlu; Almanya'dan ithal ettiği makine yedek parçaları, zirrat ve dikiş makineleri, telefon santralleri ve jenaratörleri karaborsa fiyatlarıyla satmak suretiyle servetini arttırmıştır. Komprador iş adamlarının en önemli özelliği olarak söyleyebileceğimiz -milli menfaatlerin aksi yönde- sömürgeci güçlerle işbirliği yaparak önemli kazanç sağlamak gayesi Zihni Keleşoğlu'nda da aynen mevcuttur. Yabancı şirketlerin temsilciliğini yaparak servet ve itibar kazanan Zihni Keleşoğlu, kendi gibi insanları da yanında toplamakla romanda yansıttığı işleve somutluk kazandırmıştır. Roman kurgusunda bu durum şirketin Ege Mıntıka Mümessili dolayısıyla açıkça ifade edilmiştir:

"Ege Mıntıka Mümessili, şöyle bakarsan dinine dinayetine düşkün, haram yemez bir tüccar; İzmir Ticaret Odası'nın, önde gelen 'simâlarından'; oysa 'karaborsacının' biri: Yedek parçaları, 'satıldı' diye, kaşla göz arasında piyasadan kaldırıp; ihtiyaç sahiplerine sonra, el altından, ateş pahasına satarmış; Keleşoğlu'yla

uyuşmuş olmalılar, adamı yere göğe sığdıramayından seziliyor, dün akşam meziyetlerini saya saya bitiremedi."(OK, s.384)

Keleşoğlu'nun bütün rahatsızlıklarına çare olarak gördüğü ve romanda simge-değere dönüşen Bayer aspirin, onun bütün zihniyetini ve ilişkilerini temsil etmektedir.

Romandaki diğer bir kart karakter Dersaadet'te Sabah Ezanları romanında ilk gençlik yıllarını tanıdığımız Raşel Mizrahi'dir. İngiliz ajanı Leon ile yabancı okullarda okutulmuş olmasından kaynaklanan kültürel yabancılaşma duygusunu derinden yaşayan Levanten bir ailenin kızı Rosa Mizrahi'nin çocuğudur. Raşel, karekteriyle olduğu kadar fiziksel özellikleriyle de annesine çok benzemektedir. *'Havagazı mavisi gözleri'*, hayvansı cinsel iştihası, '*abidevi topuzu'*, '*piyano siyahı saçları'* ve '*iri kemikli vücuduyla'* aslında Rosa'nın bir yansımasıdır. Nasıl ki Mütareke yıllarının İstanbul'unda annesi işgal zabitlerini yalıda toplamış ve istihbarat ortamı sağlamışsa Raşel de II. Dünya Savaşı'na katılmak istemeyen ama dipsiz bir karanlığın içine bırakılmış 1940'lı yılların İstanbul'unda kol gezen ajanları ağırlamaktadır: Dr. Gessler, Marlow, Mac Guinty, Paula Slaviçek gibi. Raşel sadece siyasi çevrelerde ülke aleyhinde çalışmakla kalmaz aynı zamanda kitapçı olarak çalıştırdığı dükkanda sattığı yasak kitaplar ve pornografik fotoğraflarla gençleri büyük bir ahlak bunalımına sevk eden sistemin bir dişlisidir. Böylece Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda 14-15 yaşlarında bir çocukken Miralay Morley'le düşüp kalkan, Abdi Bey'le cinsel ilişki yaşayan ve dolaylı olarak Neveser'in ölümüne sebep olan Raşel'in kişiliği bu romanda 34-35 yaşlarında sürdürdüğü Abdi Bey'in Paula'yla olan ilişkisinin öcünü almak için Doğan'ı kullanması ve onu polise ihbar eden kişi olması ile tamamlanmıştır.

Kişiler üzerinde yaptığımız bu sınıflandırmaya olay örgüsünde kişi olarak yer almasa da öne sürülen en büyük karşı gücün aslında Batılı sömürgeci gücün ülke içerisindeki menfaatlerine ortam hazırlayan hükümet olduğunu belirtmekte fayda vardır. Çünkü hükümetin Almanya'ya yaklaşması Sovyetler Birliği'ndeki Türkler'in ayaklanmasına neden olmuş, yurt içindeki Irkçı/Turancı faaliyetleri desteklemiş, solcu dergileri kapattırmış, pek çok solcuyu da tutuklamış ya da siyasetle uğraşmama şartıyla serbest bırakmıştır. Ancak bunlar doğrudan değil de emniyet güçleri tarafından yapılan tevkifat ve basın yasakları, hükümetle işbirliği yapan iş adamları aracılığıyla olay örgüsüne yansıtılmıştır.

Fon Karakterler

Kurtlar Sofrası, Sırtlan Payı ve Yaraya Tuz Basmak romanlarından tanıdığımız Birlik Gazetesi sahibi Hüsnü Faik, Kuva-yı Milliye ruhunu basın-yayın alanında temsil eden ve bu ruhu bir hale biçiminde zamanlar arasında dokuyan bir vatanseverdir. Bu romanda fon karakter olarak kişiler düzleminde yer alan Hüsnü Faik, aslında bir simge-değere dönüşen Birlik Gazetesi etrafında 'birlik olma, tek vücut olma' düşüncesini savunan kişi olarak çok önemlidir. Ayrıca onun savunduğu düşünceler ilk kez görüldüğü Kurtlar Sofrası'ndan itibaren

hiç değişmeden devam etmiştir. Basın-yayın özgürlüğünün savunulduğu bir ortamda Birlik, adeta demokratik zihniyetlerin yetişmesine hizmet eden bir okuldur. Kronolojik olarak Hüsnü Faik'le başlayan bu gazeteci 'damar'ı Münif Sabri (O da romanda Hasan Tahsin'le birleşmiştir.), Mahmut Ersoy ve Ümit Ersoy'la devam etmiştir. İşte Hüsnü Faik, bir tek kişi olarak bütün bu 'damar'ı temsil etmesi bakımından bulunduğu her romanda –fon karakter de olsa- çok önemli bir misyonu yerine getirmektedir. Benzer düşüncedeki Tan Gazetesi'nin Ankara temsilcisi Emin Karakuş da romanda aynı düşünceyi temsil eden gazeteciler arasında yer almaktadır.

Romanda tematik gücü destekleyen diğer fon karakterler ise 'Sarı' Mustafa, Nazım Hikmet, Vâlâ, Şevket Süreyya; Bıçağın Ucu romanından tanıdığımız Galip Çakır, Haydar Su, Ressam Eşfak, Halim Hacıbeyoğlu ile temsil edilen kendi içerisinde yanlışları olan Türk aydın sınıfı; yine aydınlardan Suat Derviş; Azeri Rus ajanı Mirseyit Kurbanzede, Arkadiy Petroviç ve romanda işçi sınıfını temsil eden kişiler olmaları sebebiyle önem kazanan Agop Usta ile 'Gözlüklü' Cemil Usta'tir. Bu iki kişinin Aynanın İçindekiler dizisinde Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda yer alan 'Şaşkın' Beşir Usta'dan başka işçi sınıfını temsil eden diğer roman kişileri olmaları sebebiyle önem kazandıklarını belirtelim.

Karşı gücü destekleyen fon karakterler arasında komprador iş adamları sınıfını temsil eden 'Bacaksız' Abdi Bey, İngiliz ajanı Marlow, Amerikan ajanı Mac Guinty, Alman ajanı Paula Slaviçek, Karsten Meves, Paul Lewerkühn, Keleşoğlu Şirketi'nin Ege Mıntıka Mümessili, Keleşoğlu'nun gangster çetesinin başında bulunan Kılçık Nazım yer almaktadır.

Ayrıca Ahmet Ziya'yı tutuklamaya gelen Kısım Amiri Rüştü Bey ve polis memurları, Londra Bar'ın fedaisi Feriköylü Mıstık, Afrika Hanı'nın kapıcısı Tanaş Efendi, Yankı Dergisi'nin ilk sahibi Selami Bey, Aydınlık Lisesi Müdürü Şeracettin Bey, felsefe öğretmeni Şehime Hanım, Tan Gazetesi'nden Zekeriya Sertel romanda yer alan diğer fon karakterlerdir.

Romandaki kişiler dünyasının kurmaca kişiler ile gerçek kişilerin iç içe geçerek oluşturulduğu dikkati çeker. Bölüm aralarına yerleştirilen belgelerin kazandırdığı tarihsel görünüm de eklenince bu kişilerden hangisinin kurmaca olduğu konusunda okuyucu şüpheye düşer.(Soysal, 1988:20)

2.3.5.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman hakim bakış açısıyla yazılmıştır. Yazar anlatıcı, yer yer başkişi Ahmet Ziya'nın iç dünyasına girerek yaşadığı tereddütleri okuyucuya açıklamıştır. Böylece anlatıcı sol düşüncenin içine düştüğü yanlışları gösterebilmede ve Elke'ye duyduğu aşkın Ahmet

Ziya'yı nasıl da yalnızlıktan kurtardığını açıklamada önemli bir perspektif genişliği kazanmıştır. Aşağıdaki alıntı metin başkişinin aklından geçen tereddütleri yansıtmaktadır:

"(…) her hâlükârda aldatılmışızdır, samimiyetimiz suiistimal edilmiştir; böyle müşkül bir vaziyette, haysiyetimizden ve izzetinefsimizden sarf-ı nazar etmeksizin, Elke'yi affetmemiz imkân harici görünüyor; affetmediğimiz takdirde ise, ne tarafından bakacak olsak(…)"(OKB, s.424)

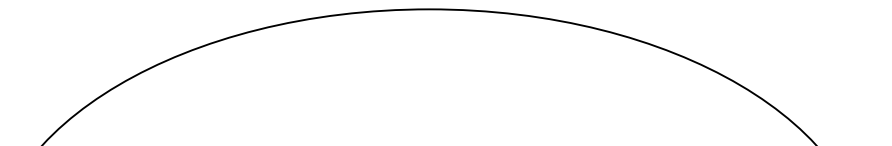
Burada Ahmet Ziya, kırklı yaşların sonunda yakaladığı aşkı kendisine sunan Elke'den ayrılırsa nasıl derin bir yalnızlığın içerisine düşeceğini görüp korkarken başka bir yerde de genel/büyük bir tevkifatın yapılabileceğini haber aldığında buna inanmak istememiştir. Büyük bir tevkifat neticesi çıkarmak için, vaktin erken olduğunu düşünür. Bu nedenle siyasi polisin ne amaçla harekete geçtiğini tesbit edebilmek için *Birlik Gazetesi'*nden soruşturmayı akla daha uygun bulur. Böyle düşünmesine rağmen artık geride bırakacağı genç Elke için kaygılanır ve tutuklanmasına bir sebep olmadığına kendini inandırır. Aşağıdaki alıntı Ahmet Ziya'nın bu düşüncelerini yansıtır:

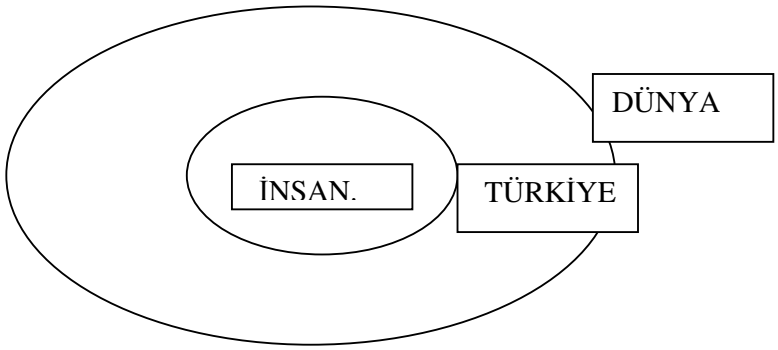
'(…) benim başım niye dertte oluyor? Doğan'ın işlerinde bir dahlim olmadı, çocuk beni beğenmiyor ki! İşe bak, 'tavlayacağım' diyerek benden para istediği kadın, Matmazel Raşel'miş; böyle bir şey, ölsem aklıma gelmezdi, vallahilazim! Veledin zoruna, daha dün cin oldu, bugün adam çarpıyor; ister misin babası buna içerleyip, oğlana muaveneti reddetsin? Yapar yapar, 'Bacaksız' Abdi bey hiddetli adamdır, üstelik merhametsiz; ben 'mimliyim' diye rahmetli ablama az mı çektirmişti; ne denilmiştir, gülme komşuna, gelir başına, işte şimdi veliaht hazretlerini 'mimlediler'."(OKB, s.466)

Anlatıcının Ahmet Ziya'nın duygularını açıklamada kullandığı iç monologları özellikle Elke, Raşel ve Doğan'ın psikolojisini açıklamada pek tercih etmemiş olması, onların yaşadığı kaygı ve korkuları tam olarak anlamamızı engellemiştir.

Romanın anlatımında kullanılan en önemli tekniklerden birisi kısa süreli geriye dönüşlerdir ki böylece anlatımdaki tekdüzelik ortadan kaldırılarak okuyucunun dikkati olaylar üzerine çekilmiş ve aynı zamanda da reelde yaşanan olaylar için mantıksal nedenler öne sürülmüştür.

Daha önce Aynanın İçindekiler roman dizisinin ortak özelliği olduğunu belirttiğimiz bölümler arasına alıntı metin yerleştirme tutumu bu romanda da aynen sürdürülmüş olup romanın daha gerçekçi olmasına yardım eder. Yerli ve yabancı kaynaklı olarak yer verilen bu metinler olayları makro eksenden mikro eksene doğru genişletmede bir yol göstericidir. Alıntı metinlerin olayları yorumlamaya kazandırdığı katkıyı aşağıdaki gibi bir şema halinde gösterebiliriz:





Tablo 13: İnsan ve dünya arasındaki ilişki.

Yukarıdaki halkalardan en büyüğü dünya siyasetiyle ilgili belgeleri kapsar. İsviçre'deki ABD Büyükelçiliği'nden ABD Dışişleri Bakanlığı'na gönderilen yazı, Almanya büyükelçisi Von Papen'e yapılan saldırının Almanya tarafından düzenlendiğini, bunun sonucunda da Türkiye'yi Almanya lehinde, İngiltere-Amerika-Rusya aleyhinde savaşa sevk etmenin planlandığı belirtilmiştir. En büyük halka makro düzeyde bir kasılmayı temsil etmektedir.

İkinci halka Türkiye ile ilgili belgeleri kapsar. Nadir Nadi'nin Cumhuriyet Gazetesi'ndeki yazısından şöyle bir alıntı yer almaktadır:

"Alman birliğini tarihi zaruretten doğma bir realite olarak görmek istemeyenler, 'bugünü' yanlış anladıkları için, 'yarın'a da ters bakmaktan bir türlü kurtulamıyorlar. Hakikat olan Alman birliğini, faraziye olarak düşünmek bile onları sinirlendiriyor. İstikbali karanlık görüyorlar."(OKB, s.11)

Nadir Nadi'nin 31 Temmuz 1940 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nden romana alınan bu bölüm Türkiye'nin Almanya tarafında yer almasının ülkeye kazanç sağlayacağından emin olan yerel otoritelerin görüşünü yansıtır. Ayrıca yine Nadir Nadi'ye ait 30 Temmuz 1940 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nden yapılan alıntıda Avrupa'daki Alman birliğinin tarihi zaruretten doğan bir realite olduğu belirtilmiştir. Bu bağlamda ikinci halkanın Türkiye'nin genelini kapsayan bir karanlığı ve darboğazı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Üçüncü halka başkişi Ahmet Ziya'nın kişisel olarak içerisinde yer aldığı karanlığı temsil etmektedir. Ahmet Ziya roman boyunca Rus ajanı Arkadiy Petroviç tarafından takip edilmiş böylece Mirseyit Kurbanzade tarafından güvenirliği kontrol edilmiştir.

Romanı başkişinin çevresinde dönen, kendi içerisinde kuralları olan bir dünya olarak kabul edersek alıntı metinlerin başkişinin gerçeği ile tarihsel gerçekler arasındaki izdüşümünü yansıttığını söyleyebiliriz. İşte Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanlarında olduğu gibi bütün alıntı metinler Attila İlhan'ın savunduğu doğruları teyit edici nitelikte seçilmiştir. Bunlar yazılı tarihe yeni bir bakış açısı kazandırdığı gibi salt doğru kabul edilen şeylere dahi şüpheyle yaklaşılması gerektiğini telkin etmektedir.

Anlatıcı ile ilgili bir diğer yöntem de metinlerarasılıktan yararlanılmış olmasıdır. Anlatımda şiir ve şarkı sözlerinden yapılan alıntılar esas metnin söylenmeyen kısımlarına dair anlamları da romanın bünyesine katmakla derin bir anlatım tarzı ortaya koymaktadır. Örneğin Nazım Hikmet'in *'Açların Gözbebekleri'* adlı şiirinden yapılan

"… değil birkaç, değil beş on/ otuz milyon, otuz milyon!..."(s.75) biçimindeki alıntı şiirin devamında söylenen;

"(…)
Uzaktan
simsiyah sivriliği
nokta nokta uzayıp damara batan
kocaman başlı bir nalın çivisi gibi
deli gözbebekleri!
gözbebekleri!
hele bunlar
hele bunlarda öyle bir ağrı var ki,
bunlar
öyle bakarlar ki!...
ağrımız büyük!
büyük!
büyük!
fakat
artık imanımıza inemez tokat!
demirleşti bağrımız,
çünkü ağrımız
30.000.000
deli gözbebekleri!
gözbebekleri!
(…)"

anlam zenginliğini de romana eklemiştir. Açlık insanların bedenini tüketirken çektikleri bütün acıyı gözlerine yansıtmıştır. İnsan bütün sevinçleri gibi acılarını da gözlerinde biriktirir. Ancak bedensel tükenişle karşı karşıya kalan insanın kaybetmekten korkacağı hiçbir şeyi kalmamış demektir. Bu yüzden acının yoğurduğu korkusuz bakışlarıyla etrafı kıskaçlayabilir. Nazım Hikmet'in 1930'da Rusya'da gördükleri üzerine yazdığı bu şiir, 1940 karanlığında girmediği savaşın kahrını çeken Türk milletinin durumunu da yansıtır olmuştur. Karaborsaya düşen temel gıda maddeleri ve karneyle yenen ekmek… Karnını doyurmak için yudumu sayılan halk, *'ağır işçi karneleri'*ne yazdırılan fazladan ekmeklerle sofralarını donatan zenginlere de ancak *'deli gözbebekleri'* ile bakacaktır.

Ayrıca romanın sonunda Ahmet Ziya sokaktan geçerken işittiği *'Hayal içinde geçti, şu ömr-i derbederim'* (OKB, s.467) adlı şarkıyla içlenirken adeta bütün hayatını nasıl bir düzen için tükettiğini sorgular.

Romanın anlatımında önemli yer tutan leitmotiv'ler zaman zaman simge-değere dönüşerek anlatımı bir üst seviyeye taşımıştır. Örneğin *'abidevi gözlük'* ve *'pipo'* aydın sınıfını temsil ederken; Raşel'in *'muhkem topuz'*u ve *'parıltılı elmas tarakları'* ve *'havagazı mavisi gözleri'* annesinden devraldığı şeyler olup Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda olduğu gibi bu romanda da Batı'nın yayılmacı, maddeci yoz ilişkilerinden örülü dünyasını temsil eder. Ayrıca Ahmet Ziya'nın sürekli kullandığı *'Bre!..'* ve *'vallahilazim!'* ünlemi leitmotiv'e dönüşerek onun aksiyoner kimliğinin yansıtıcısı olmuştur.

Aynanın İçindekiler dizisinin genel bir özelliğini de yansıtacak olan özellikle belli roman kişilerini sürekli olarak aynı niteliklerle tanımlama O Karanlıkta Biz romanında da sürdürülmüştür. Kişiler farklı romanlarda değişik işlevlerde kullanılsa da onları tanımlayıcı hatta karekterlerini özetleyebilecek nitelikler –onlar için çizilen imaj- daima sabit kalmıştır. Örneğin Abdi Bey *'ağzında akide şekeri eritiyormuşçasına, sulu salyalı'*; Raşel *'esnek ve köşeli (vücut)', 'uzun ve kemikli parmaklar'* ve *'havagazı mavisi gözler'*le tanımlanmıştır.

Yine dizinin diğer romanlarında olduğu gibi roman kişilerinin diyalogları kişilerin sosyal ve kültürel durumlarını yansıtacak biçimde yazılmıştır. Abdi Bey ve Raşel'in diyaloglarında yer alan Fransızca sözcükler onların Batı hayranlığını ve yoz kişiliklerini yansıtırken Ahmet Ziya'nın bilinçli ve samimi tavrı da cümlelerine yansıtılmıştır. Aşağıdaki alıntı metin Ahmet Ziya'nın samimiyetini yansıtan cümlelerden ibarettir:

"Ahmet Ziya, yüzünü aydınlatıveren, çapkın erkek gülümsemesiyle:

- *Malûm, malûm! diyecektir. Ayağımıza taş değse sebebi harp!*

Piposundan iki nefes çekip, ekledi:

- *(…) vallahilazim!"*(OKB, s.15)

Genel bir çıkarımda bulunmak gerekirse O Karanlıkta Biz adlı roman, bakış açısı ve anlatıcı seçimi itibariyle başarılıdır. Anlatıcının kendini gizleme ihtiyacı duymadığını da göz önünde tutarsak (OKB, s.242, 457 gibi) yazarın tarihsel belgelerle örtüşen ancak resmi tarihin dışında bir tarih anlayışını öne sürdüğünü; anlatıcıyı gizlemeyerek de anlattıklarının kurmacadan ibaret olduğunu belirtme amacı taşıdığını söyleyebiliriz.

2.3.5.8. Tematik Kurgu

II. Dünya Savaşı'na katılmayan ama savaşın bütün sıkıntılarını sosyal yaşamda hisseden Türkiye'nin anlatıldığı O Karanlıkta Biz adlı romanda tematik kurguyu yönlendiren en büyük etken savaştır. Ancak savaşın nedenleri arasında en önemli şeyin I. Dünya Savaşı'nda paylaştırılan topraklar üzerindeki anlaşmazlık olduğu göz önünde bulundurulursa asıl nedenin daha fazla ekonomik çıkar sağlama düşüncesi olduğu görülecektir. Olay örgüsünde yaşanan çatışmayı KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Ahmet Ziya, Elke, Hüsnü Faik, 'Sarı' Mustafa, Şevket Süreyya, Doğan Rumeli, Mirseyit Kurbanzade	Zihni Keleşoğlu, 'Bacaksız' Abdi Bey, Raşel Mizrahi, Dr. Ludwig Gessler, Marlow, Mac Guinty, Paula Slaviçek,
KAVRAMLAR	ulusal bağımsızlık milli kültür aydın sorumluluğu basın özgürlüğü sevgi ve aşk	batılılaş(ama)ma Batı'nın sömürgeci ve yayılmacı zihniyeti savaş İnönü Hükümeti faşizm yabancılaşma sapkın cinsellik

SEMBOLLER	Şirket-i Hayriye vapurları	Toros Ekspresi
	Birlik Gazetesi	muhkem topuz
	radyo	elmas taraklar
	pipo	Elmasçıyan Hanı
	abidevi gözlük	oteller
	baharlı koku	Fougere esansı

Tablo-14: O Karanlıkta Biz romanında toplumun içinde yer alan aydının değerler sınıflaması.

Olay örgüsünde karşı gücün kişiler düzlemindeki temsilcisi olarak yerli iş adamları gösterilmiş olsa da onların Batılı devletlerin çıkarlarına hizmet eden birer araç olduklarını belirtmek isteriz. Olay örgüsünde kişi olarak aktif rol üstlenmeseler de olayları yönlendirici temel gücün müsebbipleri olan yabancı iş adamı sıfatıyla İstanbul'da çalışan ama gerçekte hepsi birer ajan olan Dr. Ludwig Gessler, Marlow, Mac Guinty, Paula Slaviçek gibi kişiler çok önemli yere sahiptir. Yine bir kişi olmamakla beraber Batı'nın çıkarlarını benimsemiş olan İnönü Hükümeti karşı güç formunda yer alan en önemli değerler arasında yer alır.

2.3.5.8.1. Batı'nın Yayılmacı ve Sömürgeci Zihniyeti

Aynanın İçindekiler dizisinin en önemli temalarından birisi olan Batı'nın yayılmacı ve sömürgeci zihniyeti roman kurgusuna kimi zaman sıcak savaş biçiminde kimi zaman da ekonomik işler kapsamında yansımıştır. Yansıma biçimi farklı olsa da her zaman ikinci yol birincinin nedenini oluşturmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmayı çabalayan ama hızla da savaşın içine çekilmek istenen Türkiye, güçlü bir ekonomiye sahip olmamanın bedelini bu dönemde günlük hayata yansıyan yoksullukla ağır ödemiştir. Yedek makine parçaları, jeneratörler, aküler, bazı temel gıda maddeleri, gaz ve benzin gibi ithal edilen ürünlerde çekilen kıtlık ve bir tarafta yer alma mecburiyeti, Türkiye'yi sonu belirsiz bir karanlığın içine çekmiştir. Öyle ki halk ekmeği dahi karneyle alır hale gelmiştir. Savaşın yarattığı bu yokluk ortamında beliren '*karaborsa piyasası sayesinde kendi zenginlerini yaratan'* (Akşin, 1997-a:130) bu düzen**,** Batı'nın sömürgeci yaptırımlarıyla yön bulmuştur.

Batı'nın elindeki pazarı genişletme ve yeni hammadde kaynakları edinme amacıyla giriştiği faaliyetler roman kurgusuna şirketlerle yansıtılmıştır. Tıpkı II. Meşrutiyet yıllarının İstanbul'unda *'Türkiye Temsilciliği'* adı altında şubelerini açan yabancı şirketler gibi 1940'lı yıllarda da İstanbul aynı merasimlerin tören alanına dönüştürülmüştür. Dersaadet'te Sabah

Ezanları romanında *Şark-ı Karip Maadin Kumpanyası* adıyla geçen ve asıl amacı İngiliz istihbaratına bilgi toplamak olan büyük bir şirketin Türkiye temsilcisi olan bu şirket, şimdi ise *'Ortadoğu Mağdencilik Şirketi'* adıyla benzer faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir. Kurbanzade Ahmet Ziya'yla arasında geçen konuşmada Raşel Mizrahi'nin sefih yaşantısıyla siyaseti iyi birleştirdiğini, evinin ajan kaynadığını açıkça söyler. Bu arada Kurbanzade Elke Winkler'in *'Deutsche Orient Linie'de, Karsten Meves'in maiyetinde çalıştığı malûm'* olan Dr. Gessler'le yakın ilişkisinden de haberleri olduğunu açıklamıştır. Abdi Bey tiplemesini bu romanda da okuyucunun karşısına çıkarmakla Attila İlhan'ın Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile İnönü hükümeti döneminde ekonomik bakımdan bir farklılığın görülmediğini vurgulamayı amaçlamıştır.

Kurtlar Sofrası romanında yine hükümetle işbirliği içerisinde olduğunu gördüğümüz iş adamı Zihni Keleşoğlu, bu romanda karaborsa fiyatlarından yararlanarak zenginleşen bir 'harp zenginleri' sınıfını temsil etmesi bakımından Türkiye'nin önemli bir sorununu yansıtır. Keleşoğlu Ticaret A.Ş., Blitz jeneratörlerini üreten Alman Tauber und Kleist-UG'un Türkiyedeki koludur ve Keleşoğlu'nun şirketi Almanya'dan yaptığı ithalatı, Deutsche Levant Linie'nin şilepleriyle taşımaktadır. Alman ajanı olan Dr. Gessler ise bu şirketin İstanbul Acentası'nda yardımcı müdür olarak çalışmaktadır. Türkiye'nin yarı-sömürgeleşme durumuna dönüş şüphelerini akla getirebilecek bu şirketleşme ilişkileri ve buralarda çalışanlar, roman kurgusunda sürekli aynı biçimde tekrarlanmak suretiyle bu olayın önemi üzerine dikkat çekilmiştir:

"British Council'da 'dil uzmanı' görünen Nigel R. Marlow Jr., Intelligence Service'nin Türkiye'deki 'adamı' Summerville Smith'le 'çalışıyor', orası kesinleşti; ayrıca, Northern Trust Bank, Amerikan OSS'in (Office of Strategic Service) 'paravanası', bu da Mac Guinty'nin 'mahiyetini' meydana çıkarıyor; (…) "(OKB, s.414)

Yukarıda adı geçen kişilerin İstanbul'da bilgi toplayan Amerikan-İngiliz-Alman casusları olmaları ekonomi ve hükümet politikasının ne kadar iç içe olduğunu göstermektedir. Romanda bu ilişkiler Toros Ekspresi ile sembolik bir anlatıma dönüştürülmüştür. TCDD'nin ünlü ekspreslerinde yataklı ve yemekli vagonları Compaignie Internationale des Wagon-Lits adlı şirket işletmektedir. Gerçekte Berlin-Bağdat treni olan Toros Ekspresi adı gibi iki dünyayı birbirinden ayırmaktadır: Batı (Berlin) ve Doğu (Bağdat). Trende yemekli vagonlar adeta ayrı bir dünya olarak betimlenmiştir. Bu dünyanın konforu *'bizotee'* aynası, *'Bosphore'* manzaralarıyla öyle *'ecnebi'* bir konfordur ki vagonun sıcaklığı, yemeklerin lezzeti ve sıcak içecekler yoksul halkın hayalini dahi kuramayacağı şeylerdir:

"Kapıları kurum, basamakları çamur: her tarafı, kir pas içinde; vagonlar, geçtikleri dağlardan kar toplamış, ay yıldızlı camlar bütün buğu, kalorifer bağlantıları buhar salıveriyor; kompartımanlar ağız ağza doludur: Saçı başı dağınık, 'makyajları' kaymış memur hanımları; dudaklarında giderilmez bir tiksinti, 'Clark' bıyıklı 'münevver' beyler; uykulu bir aydınlıkta yüzüyor; ayrıca, yer bulamayıp, bagaj filelerinde horlayan ihtiyar; memesini kayetmiş, anası kimbilir kaçıncı uykusunda, ağlayan bebek; harıl harıl, 'Bahar' kolonyası dökünüp, arınmaya çabalayan, liseli öğrenci kız! Koridorlarda, böcek böcek sakalları, uykusuz kirpikleriyle, 'ayakta' gidenler, kenef kapılarna, kırpıntı bohçaları gibi atılmış, tortop köylü kadınları ki, sadece yorgun gözleri görünüyor: Yorgun ve mütevekkil! Üçüncü Mevki vagonlardan, kataın her yanına yayılan, o uyku, soğan, sidik yâni yoksulluk kokusu; pencerelerden dışarıya, yol yol, ayran ve kusuk kuyrukları!"(OKB, s.32)

Başkişi Ahmet Ziya'nın *'idam hükmü'* gibi kabullendiği Keleşoğlu Ticaret A.Ş.'nin fen müdürlüğü görevini romanın sonunda müstakil bir *'Motor Tamir ve Bakım Atölyesi'* açma kararırıyla bırakacak olması, bireysel anlamda bu Batılı sömürgeci zihniyete bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Bu kararıyla Ahmet Ziya, her şeyin ithali yerine yerli sanayinin güçlendirilmesi gerektiği düşüncesini öne sürmüş olur. Çünkü Batı denen medeniyetler topluluğu kendi içerisinde öyle bütünleşmiş bir güçtür ki şartlar ne olursa olsun Doğu karşısında mutlaka birlikte hareket edecektir. Batının bu karekteristik tutumu, olay örgüsüne hükümetin çıkardığı Varlık Vergisi Kanunu'na karşı ortak tepki gösterme biçiminde yansımıştır. Hükümetin savaş yıllarında büyük kazançlar sağlayan zenginlerden *'sosyal adaleti sağlamak'* amacıyla çıkardığı ve toplam '*tahsilatın % 55'lik kısmını gayri Müslim azınlıklardan yaptığı'* (Akşin, 1997-a:131) bu kanuna karşı İngiltere, Amerika ve Almanya *'hâl-i harpte olmalarına rağmen'* el altından anlaşarak İnönü hükümetine baskı yapmışlardır. Kurtuluş Savaşı'yla bütün *'düvel-i muazzama'*ya karşı bağımsızlık mücadelesi vererek kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde hükümet baskılara cevap veremezken özgür olması gereken basın organları ise bunları yazmaktan dahi men edilmiştir. Attila İlhan O Karanlıkta Biz adlı romanında İnönü hükümetinin pasif tavrını eleştirirken aynı zamanda Mustafa Kemal'in belirlediği tam bağımsızlık ilkesinden de ne kadar uzaklaşıldığına işaret etmiştir.

2.3.5.8.2. Aydın Sorumluluğu

Millet dil, kültür ve vatan ülküsü gibi çok yüce değerlerin bütünleşmesi sonucu tecessüm etmiş bir ruhtur ki oluşumu uzun bir sürece bağlıdır. Toplumlar varlığını devam ettirebilmek için bu yüce değerlerin oluşturduğu kimliği/benliği koruma ve aktarma işlevinin bir kısmını 'aydınlar' topluluğuna emanet etmiştir. Bu nedenle aydınlar, bireysel kaygılarının

çok üstünde milli kaygılarla hareket ederek, *'milli kimliği garanti edici bilgiyi ilet(en), ortak eylem motivasyonu ver(en) hatırlama figürleri'*(Assmann, 2001:142) olan mit motoriğini zamanlar ötesine taşımakla yükümlüdür.

Aydının yukarıda belirtilen işlevi yerine getirebilmesi için bir ulusal bileşim düşüncesine varması gerekir. Attila İlhan'a göre *'kültür ve sanatta bilimsel yöntemin ulusal koşullara uygulanmasıyla ortaya çıkan fikir ve estetik bileşimi'* olan ulusal bileşim kavramına devlet değil, millet mefhumu esas alınarak ulaşılabilir. Çünkü devlet kuruluşu ve yıkılışı belli tarihler arasında ifade edilebilecek siyasi bir olguyken millet; oluşumu çok uzun bir zaman sürecini gerekli kılan daha derin bir mefhumdur. Bu yüzden devlet yıkılsa da millet aynı adla varolmaya devam etmelidir. Onun için Attila İlhan *'toplum geçmişini, inançlarını hiçe sayarsa ancak komprador kapitalizme hizmet etmiş ol (acağını)'* vurgular. '*Kendini unutan toplum, (ya da unutmasına izin veren) aydın* -ancak ve ancak- *batı öykünmecisi olur.'*(İlhan, 2005-c:29)

O Karanlıkta Biz adlı romanda Attila İlhan, aydın sorunsalını ele alırken *'varolan'*ı vermiş, böylece *'olması gerekeni/ideal olan'*ı ortaya koymuştur. İnönü dönemi Batılılaşmayı bir altyapı sorunu olarak değil *'toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam(ı)'*(Brenkert, 1998:46) kapsayan bir *'üstyapısal kültür ilericiliği'* olarak anlamıştır.(İlhan, 2005-c:75) Batı musikisinin, Yunan-Latin kökenli kültürün ulaşılacak ideal nokta olarak değerlendirildiği İnönü Dönemi'nde yaratılan aydın sınıfıyla Tanzimat aydını tipolojisine geri dönülmüştür. İlhan'a göre İnönü Dönemi'nin yarattığı aydınlar, '*devlete kafa tutsa da onun önüne atacağı kemiği kapmaya hazırdır. Halka karşı yönetimle ittifak etmişlerdir'*.(İlhan, 2005-b:228) Atatürk'ün belirlediği milliyetçilik ve Batı düşüncesini ulusal bir senteze dönüştürmüş olan aydınların, onun ölümünün ardından Batı'ya meftun hale gelmesini eleştiren bu roman, aynı zamanda Türk milletinin geleceği için duyulan kaygının yansımasıdır.

Bir denge politikası izleyerek II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmaya çalışan İnönü hükümeti, özellikle romana yansıtılan kısmıyla Almanya'nın çeşitli oyunlarıyla ülke içerisinde bir kargaşayla karşı karşıya kalmıştır. Almanya, Rusya topraklarında yaşayan Azeri, Tatar vs. gibi Türk asıllı nüfusun Rusya'ya karşı ayaklanması için ırkçılık faaliyetlerini destekleyerek ülke içerisinde sağ – sol çatışmasının yükselmesine neden olmuştur. Bozkurt, Tanrıdağ gibi ırkçı/Turancı dergilerin sayısı hızla artarken sol tarafta Yeni Edebiyat, Yeni Ses, Yangi gibi dergilerin çıkmasına olanak sağlanmış; ancak getirilen neşriyat yasaklarıyla bu sol dergiler kapatılıp sorumluları hapse atılmakla çatışmanın artmasına zemin hazırlamıştır. Bu olaylar roman kurgusuna, Yankı dergisinin sorumlusu Doğan Rumeli'nin

Sansaryan Hanı'na götürülmesi, halihazırda solun içerisinde aktif yer almamasına ramen Ahmet Ziya'nın tutuklanması biçiminde yansıtılmıştır. Türkiye'de Alman, İngiliz, Amerikan ajanları ortalıkta kol gezerken hükümet kendi çocuklarının birbirini kırmasına seyirci kalmaktadır. Romanda, sağ – sol çatışması içerisinde eriyen aydınların amacından uzaklaştığı 'Sarı' Mustafa'nın *'bıçak izi ağzında(n)'* çıkan şu cümlelerle verilirken aynı zamanda aydının gerçek amacı da hatırlatılmıştır:

" – (…) dünya ateşler içinde, Türkiye harbin ve faşizmin karanlığından geçiyor; o karanlıkta biz, istikbalin ateş böcekleri, bir arada durmalıyız; halkın yolunu aydınlatabilmeye, gücümüz ancak yeter; lüzumsuz gayretkeşliklere düşüp, böyle sağa sola savrulursak, korkarım(…)"(OKB, s.464)

Aydın, öncelikle hükümet ve devlet ayrımının farkında olmalıdır. Siyaseti eleştirilen hükümet, bekası için çalışılan devlet olmalıdır. Türkiye Cumhuriyeti bağımsız bir devlettir, öyle kalması için de böylesi zor zamanlarda aydınlar; halkı bir arada tutmalı, Batı'nın oyunlarına dahil olmamalıdır. Çünkü savaşlar artık silahla değil, ekonomi ile yapılmaktadır. Kurtlar Sofrası'nda Mahmut Ersoy'a, Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Münif Sabri'ye söyletilen ve âdeta bir durum tespiti olan cümleler bu romanda Ahmet Ziya'nın belleğinden geçirmesiyle tekrarlanmıştır:

" – (…) harp bitmedi, Ahmet! Harp gayr-ı muayyen bir zemine intikal etti; milleti, milletin azm-ü-kararı kurtaracaktır, göreceksin!"(OKB, s.55)

Harbin kaydığı yeni zemin savaş meydanları değil, ekonomi ve kültür sahalarıdır. Bu zeminin askerleri ise aydınlar (sanatçılar, mühendisler, öğretmenler, tarafsız basın mensupları, ekonomistler, iş adamları vs.) olacaktır. Ve tabii bunlar insan haklarına saygılı, demokratik, ama milli kaygılarla örülmüş düşünce ortamlarıyla desteklenmelidir.

Romanda başkişi Ahmet Ziya'nın Almanya'da Spartakist ayaklanmasına katılmış, Kurtuluş Savaşı'nda Anadolu'ya geçmiş, KUTV'da öğrenci olmuş solcu bir aydın olarak solcu aydınları eleştirmesi çok önemlidir. Romana yapamayacağını bildikleri halde arkadaşlarının Doğan'ı Yankı Dergisi'nin sorumlusu olarak seçmeleri, sanatçıların tutuklanmaları, dergilerin kapatılması gibi olaylarla yansıtılmış olan bu eleştiri, İnönü Dönemi aydınının sistemin karşısında yer almaktan sakınan niteliklerine göndermedir. Osmanlı Türkiye'sinde nasıl ki *'bütün içtimai hareketler(in)'*(Ülken, 1979:341) ortaya çıkışında aydın etken bir rol oynayamamışsa İnönü Türkiye'sinde de aydın edilgen tavrını korumuştur. Başkişi Ahmet Ziya'nın (kendisi de yurtdışında okumuş, yer yer yabancılaşma duygusuna kapılmış birisi olarak) romanın sonunda *'idam hükmü'* gibi kabul ettiği fen müdürlüğü görevinden istifa ederek müstakil bir atölye kurma teklifini kabul etmesi Türk aydınına

seçmesi gereken yolu telkin eden çok önemli bir karar olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle Ahmet Ziya'nın –belki- Attila İlhan'ın kendini en çok yansıttığı roman kişisi olduğu söylenebilir.

Ahmet Ziya'nın aydın olarak gösterdiği cesurca tepkiye destek olarak sessiz (Doğan'ın kendisi gibi daha duygulu ve derin) bir tepki de Doğan Rumeli'den gelir. Arkadaşları tarafından Yankı dergisinin başına getirilirken maşa gibi kullanılan Doğan, pratiğin kuramdan farklı yüzünü deneyim yoluyla anlamıştır. Yaraya Tuz Basmak romanında sokakta Raşel'i vurmak için bekleyen bir deli olarak gördüğümüz Doğan'ın melankolik karekterini öne sürülmüş kültürel bir tepki olarak yorumluyoruz. Aydın sınıfın içinde kaybolduğu bir körleşmeye sürüklendiği zamanda Doğan, yaşadığı *'yanlış yaşamı yadsı(yarak)'*(Teber, 2004:347) büyük bir tepki gösterir. Doğan'ın geliştirdiği kültürel bir tavır olarak melankoli, *'hükümetlerin öne sürdüğü politikaları reddetme, medyanın öne sürdüğü hedonizmi reddetme, popüler kültür kuramlaştırmalarını reddetme(dir).'*(Oktay, 2000:37) Böylece O, sistemin insanı sürüklediği aynılaştırmaya karşı çıkmıştır. Attila İlhan Bıçağın Ucu'nda Halim'in anılarıyla, Yaraya Tuz Basmak'ta fon karakter olarak yer verdiği Doğan Rumeli tiplemesiyle Türk aydınının sisteme ve sınıfına gösterdiği ironik tepkiyi bir hale gibi genişletmiştir.

2.3.5.8.3. Yabancılaşma

Batı, ekonomik amaçlarına ulaşmaya çalışırken gittiği geri kalmış ülkelere sadece teknolojisiyle değil, aynı zamanda başta dili ve dini olmak üzere bütün kültürüyle girer. Bu nedenle kendi kültürünü yüceltebilmek için karşısındakini kötüleme, aşağı ve ilkel gösterme yöntemini kullanır. Bu nedenle Batı'yla ilk karşılaşanlardan olan aydınlar üzerinde Batı'nın kültürel yabancılaş(tır)ma düncesinin daha çabuk görüldüğünü görürüz. Özellikle Tanzimat'la kapılarını Avrupa'ya açan Osmanlı toplumunda aydınlar, Batı'nın gelişmişliği karşısında hissettikleri şaşkınlığı hayranlığa dönüştürerek bir kimlik karmaşasının içine düşmüşlerdir. Güzel şehirlere, binalara, eşyalara vs. hayran kalan Osmanlı aydınları, bu güzelliğin ancak güçlü ekonomik sistemler sonucunda kurulabileceğine dikkat etmemişlerdir. Ülkelerine döndüklerinde benzer şeyleri görmek isteyen Osmanlı aydınları, toplumla bir uyumsuzluğa düşerek yabancılaşma olgusunu yaşamışlardır.

Attila İlhan Aynanın İçindekiler roman dizisinde Meşrutiyet'le 1960 arasında yaşanan aydının yabancılaşması meselesini yer yer öne sürdüğü roman kahramanları ile gündeme getirmiştir. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Abdi Bey, Gülistan Satvet, Rosa Mizrahi gibi kişilerde çok derin yaşanan bu duygu, 1940'lı yılların anlatıldığı O Karanlıkta

Biz romanında özellikle Ahmet Ziya ve diğer kişilerle (Abdi Bey, Rosa Mizrahi) yansıtılmıştır.

Aydınların yabancılaşma duygusuna kapılmasında büyük etken olarak yabancı okullar gösterilmiştir. Bu eğitim kurumları, Batılı milletlerin kendi dil, kültür ve inanç değerlerini yaydıkları yerlerdir. Örneğin Paula Slaviçek İstanbul'a geldiğinde eş dost aracılığıyla Beyoğlu Rum Lisesi'nde Beden Terbiyesi Öğretmenliği bulmuştur (OKB, s.231), başkişi Ahmet Ziya Almanya'da mühendislik okumuştur, Doğan Rumeli St. Benoit mezunu, Kurtlar Sofrası'nda başkişi olarak karşımıza çıkan Ümit ise bu romanda Zihni Keleşoğlu'nun Paris'te öğrenim gören biricik kızı olarak göğe çıkarılmaktadır. Ayrıca yine yabancı okulda öğrenim görmüş olan Abdi Bey, bu romanda da *'pudralı yanaklarında beliren ter damlacıklarını ipek mendiline içire içire'* terini silerken cümlelerinin içine sıkıştırdığı Fransızca sözcüklerle yabancılaşma duygusunun dil boyutunda yarattığı tahribatı öne çıkarmaktadır. Oysa ana dil, kişinin evidir. Sağlıklı bir benlik gelişimi ancak ana dilin sağlayacağı özgün ifade kalıplarıyla mecraını bulabilir. Mekan boyutunda yabancılaşma temasını yansıtan Elmasçıyan Hanı, bu bakımdan önemlidir. Bu han, ne Osmanlı'dır ne de Yunan. Osmanlı Türk kültüründe var olan tarih düşürme geleneği, Fransızca kabartma halinde hanın kapısına yazılmak suretiyle yabancılaşan kişilerin içine düştüğü iki aradalık vurgulanmıştır:

"(…)bu hanı, Hürriyet'te yaptırıyor, yoo hayır, birkaç yıl sonra, çünkü kabartmayla tarih düşülmüştür, kapı alınlığına, (tabii) Fransızca olarak; 'Elmasdjian Hani, construit en 1910, par I'architecte Zaven Mazloumian'.

(…)Ahmet Ziya apartmanı beğenmez; nesini beğensin, Avrupa taklidi Meşrutiyet yapıları yok mudur, sütünları eski Yunan, balkonları heykelli, süsleri kabartma, onlardan biri: Cümle kapısı adamakıllı heybetlidir, her balkonu iki arslan yüklenmiş, pencere çevrelerinde, -Osmanlı mı, Bizans mı, Ceneviz mi anlaşılmaz-, taş oyması guirlande'lar. Binanın iç taksimatı başka türlü göz kamaştırıyor: Yüksek tavanları yağlı boya tablo, kocaman kocaman odalar; debdebeli, iki 'içtima salonu'; uzak daktilo tıkırtılarının, paslı telefon zillerinin hayalet gibi dolaştığı; yazları hafif küf ve rutubet, kışları ısınmış paspas kokan, çapraşık koridorlar; ikinci kat sahanlığında, bir duvar, 'Müsü' Kirkor Elmasçıyan'ın portresi."(OKB, s.69)

Attila İlhan içine düşülen yabancılaşma duygusunun kötü sonuçlarını Rosa Mizrahi'nin eroin düşkünü olarak Fransız La Paix Hastanesi'nde yatması haberiyle trajik bir duruma dönüştürmüştür. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda işret düşkünü, işgal zabitlerine ev sahibeliği yapmaktan mutlu bir kadın olarak tanıdığımız Rosa, bu romanda belki ömrünün son

günlerini bir hastane odasında yapayalnız geçirmektedir. Daha önce *'havagazı mavisi gözler'i, 'muhkem topuz'u, 'elmas kakmalı taraklar'ı, 'piyano siyahı saçları', 'uzun kemikli elleri'* ile annesinin yansıması olduğunu söylediğimiz Raşel'in sonunun da Rosa'nınki gibi getirilebileceğini düşünüyoruz. Böylece sanatçı İlhan'ın zaman içerisinde değişen şartlar uyarınca kişilere hak ettikleri sonu hazırladığını söyleyebiliriz.

Olayları bir zaman sürecinde irdeleyen Attila İlhan, Dersaadet'te Sabah Ezanları romanında tanıtılan 'Alaman' Ziya Bey'in kültürsüzleşmesi sonucunda yarattığı ortamda Alman mürebbiyenin gözetiminde büyüttüğü çocuğu Ahmet Ziya'yı bu romanda başkişi olarak karşımıza çıkarırken onun karekterini geçmişin etkileriyle biçimlendirmiştir. Ahmet Ziya'nın kendisinin de farkında olmadığı bu etkileşimi en iyi Hamınne gözlemlemiştir:

"(…)rahmetli Hamınne'm, yarı şaka yarı ciddi, 'gavûr kızlarına merakıma' takılmamış mıdır? Öyle ya, Melisa Rum kızı, Meleho Süryani, Nadya karışık, Yelizaveta Rus, Elke Alman(…) Tüüü, kala kala elde 'Bereli Şevkıye mi kalıyor yahu?"(OKB, s.380)

Ahmet Ziya'nın bazı şeyleri hiç farkında olmadan yapmış olması, sosyal yaşama sinmiş olan yabancı kültürünün kişiyi hiç farkına varmadığı alanlarda bile etkisi altında tutmasıyla ilgili olabilir. Bu bağlamda romanın sonunda Ahmet Ziya'nın Keleşoğlu Ticaret A.Ş.'ndeki görevinden istifa etmesi Türk aydınının öze/milli değerlere dönüşü olarak yorumlanmalıdır.

2.3.5.8.4. Aşk ve Sevgi

Daha baskın şekilde Ahmet Ziya'dan Elke Winkler'e doğru olduğunu gördüğümüz aşk duygusu, tutkulu bir beraberlikten daha çok şefkatle yoğrulmuş ve orta yaştaki bir erkeğin ikinci baharı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Dr. Meleho Afram ile evli bıraktığımız Ahmet Ziya, bu romanda 45'ini geçmiş, yalnız bir erkek olarak karşımıza çıkar. Geriye dönüşlerle Melek tarafından aldatıldığını öğrendiğimiz Ahmet Ziya, kadınlara olan güvenini yitirmiş, günlük ilişkilerle yetinen birisidir. Elke, Ahmet Ziya için yalnızlığın son bulduğu ve belki de yaşlılığını huzur içerisinde geçirebileceği duyguların nesnesidir. Çünkü Ahmet Ziya, yıllar sonra ilk aşkı Melissa'ya hissettiklerinin aynısını Elke'ye hissetmiştir.

Sevgiyle beraber ortaya çıkan sahiplenme duygusu, kaybetme korkusu ve kıskançlığı da beraberinde romana getirmiştir. Elkesiz olamayacağını düşünmek Ahmet Ziya'yı korkutmuştur. Çünkü bu kez hayata tekrar tutunmak için yeterli gücü kendisinde bulamayabilir. Ahmet Ziya çok üşütüp hastalandığı bir gün Elke'yi aramaktan niçin çekindiğini kendine sorarken bu duygularını açıklamıştır:

" Allah Allah, çamaşırları tenine yapışmış, içi dışı ter; ağzı kuru, ateşi yüksek; Allah rızası için, bir yudum su! İçeriye nasıl girdiğini, nasıl soyunup yattığını hatırlamıyor; hem burası neresi, yatak odası mı; bu saatlerde hiç bulunmamıştı, iyice yadırgıyor, demek güneş uğrarmış, yüreğinde acı bir sızı, yalnızlık duygusu; bir de pişmanlık: Şirket'ten niye Elke'ye telefon etmedi, geç yatmış diye uyandırmaya kıyamadığından mı, üşütmüş olmayı erkekliğine yakıştıramadığından mı, yok yok, asıl yakıştıramadığı, Elke'siz olamayacağını hissetmesi!"(OKB, s.166)

Bu romanda sevgi, 'huzurlu bir yaşam'dır. Hastayken bakılmak, şefkat duygusunu yaşamak, hayatı paylaşmak ve bunların getireceği huzur ortamında mutlu olmaktır.

Sevgi öylesine üretken bir güçtür ki varolduğu her şeyi güzelleştirir, başka bir şeye dönüştürür. Elke'nin Ahmet Ziya'nın Afrika Hanı'ndaki dairesini kısa sürede nasıl 'yuva'ya dönüştürdüğüne, nasıl bir saadet mekanı yarattığına tanık oluruz:

"Ne ince fikirli kız! Yemeği, döndükleri zaman baş başa yeseler, (şamdanlar, mum ışığı, müzik filan) çok daha iyi olmaz mı? Aslında onu ne kadar özlemiş, insan iş güç arasında duygu birikiminin farkına varamıyor. Acele üstünü başını değiştirdi, kravatını aynada düğümlerken, ıslık çalıyordu: Evine dönmüş, sevdiği kadına kavuşmuş olmaktan mutlu! Afrika Hanı'nın köhne ve dolambaçlı merdivenlerinden, kanatlanarak indi; pembe, sarı, mor, titreşen reklâm ışıklarının, uçuşan kâğıtların arasından Beyoğlu'na çıktı, ilk taksiyi çevirdi:

- *Taksim Belediye Gazinosu'na!"*(OKB, s.301)

Artık Ahmet Ziya'nın bu handaki yalnızlığı Elke'nin varlığıyla taçlandırılmıştır. Yalnızlığın soğuk yüzü, sevginin şefkatle doldurduğu yürekler karşısında erimiş, yaşanan mekanı da sımsıcak bir yuvaya dönüştürmüştür.

Elke'nin cinsel yaşamı tıpkı şefkat ve minnettarlık duygularının biçimlendirdiği sosyal yaşamı gibi soylu ve şehvetten uzaktır. Onun bu tutumu Raşel, Abdi Bey ve Meleho gibi cinsel tutkularını salt 'hayvansı' bir iştihaya dönüştürmüş kişilerin karşısında soylu bir duruştur. Romanda Raşel'in *'mavi hayvan'* olarak nitelendirilmesi anlam ve duygudan yoksun gözlerini kasten bütün benliğine, hayvansı cinsel iştihasına bir göndermedir. Bu nedenle Elke'yi, her ne kadar Dr. Gessler tarafından Alman istihbaratı için çalışmak mecburiyetinde bırakılmış olsa da gerçek sevginin ve aşkın nesnesi olması sebebiyle Ahmet Ziya'nın yaşama daha güvenle ve mutlu sarılmasını sağlamış bir değer olarak kabul ediyoruz.(La Follette, 1999:124) O başkişi Ahmet Ziya'ya ömrünün son baharında 'bahar kokuları' saça saça ışıklı bir yaşam kaynağı olmuştur.

2.3.5.8.5. Cinsellik

Cinsel arzu, insanın duygusallığından kaynaklanan ince dokunuşları silen, salt bedeni 'hayvansı' iştihayı öne çıkaran bir güç olarak romana yansımıştır. Cinsel arzunun en geniş biçimiyle Doğan Rumeli'nin hayatı etrafında roman kurgusuna yansıtılmış olduğunu görmekteyiz. 30 yaşına kadar herhangi bir cinsel deneyim edinememiş olan Doğan'ın cinsel arzularının kaynağı/yönlendiricisi (dolayımlayıcı) ruh ve bedenden yoksun artist fotoğraflarıdır. Doğan ilk tecrübelerini oluşturan ünlülerin fotoğraflarına bakarak yaşadığı cinsel hazzı zaman içerisinde daha da genişleterek (fotoğraflardaki yabancıların yerine zaman zaman ünlü sanatçı Sabiha Algül'ü veya Raşel Mizrahi'yi koyarak) somutlaştırmaya çalışsa da bu ilişkinin temel özellikleri fotoğraflardakilerle aynıdır: Yüzleri yoğun makyajlı, ağızlarında sigara, şık giyimli ve seksi. Ve bunların hepsi yabancı sanatçılara benzemektedir.

Doğan, onların fotoğraflarına bakarak cinsel hazzı yakalamayı öğrenmiştir. Hayatının bu ilk gençlik tecrübesi 30'lu yaşlarını geçtiğinde bile Doğan'ın sürdürdüğü bir alışkanlığa dönüşmüştür. Bu yüzden Doğan, cinsel hazzın kaynağı olduğunu sandığı Raşel'e yaklaştığı zaman hazzı eyleme dönüştürememiştir. Raşel'in *'mavi hayvan'*a benzetilen cinsel tutkuları karşısında Doğan, ancak çaresiz kalmıştır. Doğan'ın *'gizli bir*

şehvet ayinine çevirdiği' mastürbasyon, dolayımlayıcısına yaklaşmakla enerjisini tüketmiş, varlığı sona ermiştir.

Cinsel arzunun hayvansı yönünü Abdi Bey-Raşel ilişkisinin ardından Abdi Bey-Paula Slaviçek arasında görürüz. Paula erkek gibi bir kadındır. Saçları kısa kesilmiş, pantolon ceket takımlar giyen, kadın düşkünü bir kadındır:

"Gümüş mavisi saçları, düpedüz erkek tıraşı: Jilet grisi gözleri, soğuk: Yüzündeki renksiz kıllar, ışığa döndü mü, tel tel beliren, tarak gibi yassı ve ensiz, bir kadındı bu; erkek kesimi, jilet grisi bir tayyör, lacivert bir bluz giymişti; ince dudaklı ağzı, gülümseyince, kansız bir ustura yarası gibi açılıyordu."(OKB, s.229)

Gözlerinin *'jilet grisi'*ne, ağzının gülümseyince '*kansız bir ustura yarası'*na benzetilmesi, bahsedilen roman kişisindeki bazı özelliklerin eleştirilmesine dair söylemler olarak değerlendirilebilir. Ayrıca roman içerisinde sürekli tekrarlanan *'mukavvadan kesilmiş'* ibaresi, Raşel'in *'mavi hayvan'* ibaresiyle örtüşmektedir. Bu nedenle diyebiliriz ki bu sürekli tekrarlanan sıfatlar İlhan'ın bu kişilerin temsil ettiği değerlere getirdiği eleştiriyi de

yansıtmaktadır. Attila İlhan, tematik düzlemde yer verdiği aşk/sevgiyi karşı güç formunda yer verdiği şefkatten mahrum cinsellik karşısında bir değer olarak görmüştür.

Allah'ın Süngüleri "Reis Paşa"

2.3.6.1. Romanın Kimliği

Roman, TBMM'nin açılmasıyla birlikte düzenli ordunun kurulması ve Kurtuluş Savaşı mücadelesi ile mecliste yaşanan siyasi gerilimi anlatan Aynanın İçindekiler dizisinin altıncı romanıdır.

Roman ilk kez İş Bankası Kültür Yayınları arasında İstanbul, 2002 yılında yayınlanmıştır.

Romanın son baskısı aynı yayınevi tarafından 2006 yılında yapılmıştır.

2.3.6.2. İsimden İçeriğe

Roman, Aynanın İçindekiler dizisinin şu ana kadar yayınlanmış diğer romanlarından farklı bir adlandırmaya sahiptir. *"Allah'ın Süngüleri 'Reis Paşa'"* adıyla yayınlanan romanda kitap için kullanılacak yaygın isim *'Reis Paşa'* olsa da isim-içerik arasındaki bağlantıyı açımlamada yer yer *'Allah'ın Süngüleri'* başlığına da göndermeler yapılacaktır. Bu yönüyle *Reis Paşa,* daha sonra yayınlanacak olan *'Ankara'dan Uçan Kuşlar Gazi Paşa'*da yapılan adlandırmayla benzerlik gösterecektir.

'Reis' sözcüğünün anlam birimleri arasında *'baş, başkan'* yer alır. Ferit Devellioğlu Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'ında bu sözcükle tamlamalar yapılabileceğini belirtirken şu örnekleri de vermiştir: *reis-i vükelâ, reis-i şairan…* Bu tamlamalardan hareketle reis sözcüğü ile -genel olarak- Osmanlıca terkipler yapıldığına dikkat çekmek isteriz. Bu nedenle romanın adının daha öncekilerden farklı olarak Türkçe'nin kurallarına uygun bir tamlama ile kurulması, alışılagelenden farklı bir sözcük grubunu ortaya koymuştur. Böylece yazarın burada işlenen reislik makamının da alışılagelenden farklı, gelenekselin dışında ve/veya üstünde bir niteliğe büründüğüne dair göndermede bulunduğunu söyleyebiliriz. Ankara'nın Mustafa Kemal'e TBMM'nin ve hükümetin başkanı olması sebebiyle yakıştırdığı bu ad, ancak onun gibi kimi zaman duygusal, yüreği sevgiyle atan bir erkek; kimi zaman

yorgun düşen, böbrek sancısı çeken bir 'ölümlü' insan; kimi zaman da öngörülü, otoriter ve adeta bir milletin kaderini değiştirecek büyük bir 'reis'i anlatacak çok anlamlı bir seçim olmuştur.

'Reis Paşa' tamlamasının Türkçe tamlama kurallarına uygun olması bu ifadeyle tanımlanan kişinin ulusal değerleri ön plana çıkaran, dil-kültür-ulus ilişkisinin önemini kavramış kişiliğine de bir göndermedir. İstanbul Hükümeti adına görüşmeye gelen Salih ve Ahmet İzzet Paşalarla yalnızca Ankara'da görüşmeyi kabul etmesi, İstanbul hükümetini ve onun nâzırlarını tanımadığını, uluslar arası siyasette yalnızca Türk milletini temsil eden TBMM hükümetinin varlığının söz konusu olabileceğini söylemesi, yukarıda belirttiğimiz gibi onun sıra dışı bir lider olduğunu gösterir. Aşağıdaki alıntı Reis Paşa'nın İstanbul Hükümetini temsil eden paşalara verdiği cevaptan alınmıştır:

'-(…) affınıza mağruren, Paşa hazretleri(…) bendeniz İstanbul'da bir hükümet… sizleri de o hükümetin nâzırları olarak tanımamaktayım… eğer bu sıfatla bir müzâkere talebiniz varsa, bu talebi maâlesef is'af edemem."(RP, s.524)

Millet iradesini temsil eden, Türk ulusunun varlığını ve birliğini korumak amacıyla kurulmuş olan TBMM hükümeti, Avrupa'nın güçlü bütün milletlerine karşı -politik ve askeri alanlarda- bağımsızlık mücadelesine atılmakla, kutsal bir amaca hizmet etmektedir. Çünkü vatan toprağı 'ana'dır, ana gibi var eder, yaşatır ve yine ana gibi kutsal ve mahremdir. Bu sebeple onu savunmak için çekilen silahlar, takılan süngüler; aynı zamanda Allah adına, inanılan bütün kutsal değerler adına savaşacaklardır.

2.3.6.3. Olay Örgüsü

Roman, Kurtuluş Savaşı'nın en hararetli çatışmalarının yaşandığı 1920 yılını anlatır. TBMM'nin kurulmasıyla birlikte düzenli orduya ve siyasi bir kimliğe kavuşan Türk milleti, savunmasını da politik alanlara kaydırmakla tam bir devlet yapısı kazanma yolunda ilerlemektedir.

Roman yazar tarafından '*İlbahar'* ve *'Sonbahar'* adlarıyla iki bölüme ayrılmıştır. Biz vaka birimlerini göz önünde bulundurarak TBMM'nin açılışna kadar olan yeri birinci bölüm, İnönü Zaferi'ne kadar olan yeri ikinci bölüm, İstanbul hükümeti ile mülakat ve yabancı gazetecilerle yapılan görüşmeyi ise üçüncü bölüm olarak ayırdık. Buna göre romanın olay örgüsünü aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-İngilizlerin Harbiye Nezaretini basıp bazı Meclis-i Mebusan üyelerini tutuklaması (Bunun arkasında İngilizlerin Sivas Kongresi'ne duydukları tepki yatar.),

-İstanbul'un işgaline karşı Geyve Boğazı'nın tutulmasına, Meclis'in Ankara'da toplanmasına karar verilmesi,

-İstanbul'da yer yer gazete idarehanelerinin kapatılması (Akşam Gazetesi), ve Merkez Telgrafhanesi'nin basılması,

-Beyazıt Kulesi'ndeki Osmanlı bayrağının gönderden indirilmesi,

-Rum çetelerin yer yer baskınlar yaparak Anadolu'yu yakması,

-Anadolu'yu Milli Mücadele lehine örgütlemek amacıyla aydınların İstanbul'dan Anadolu'ya geçmeye başlaması, (Yenigün gazetesinin sahibi Yunus Nadi, Halide Edip, Dr. Adnan Bey, Yaşar Nabi, İsmet Paşa, Ali Fuat Paşa ve pek çok mebusun İstanbul'dan ayrılıp Ankara'da toplanması (Bu geçişler kademe kademe gerçekleşmektedir.),

-Kuva-yı Milliye'nin Adana, Suruç, Mardin gibi yerlerde düşmana karşı başarı kazandığı haberlerinin gelmesi,

-Salih Paşa hükümetinin istifa edip yerine Damat Ferit Paşa hükümetinin kurulması,

-Şeyhülislamın İngiliz ve Yunan kuvvetlerinin aslında padişahın isteğiyle Kuva-yı Milliye'yi bastırmak için Anadolu'ya girdiklerine, Mustafa Kemal'in de padişaha ihanet etmiş biri olarak idam cezasına hüküm giydiğine dair fetva dağıttırması,

-Halide Edip, İsmet Paşa, Ali Fuat Paşa ve diğer pek çok subay, aydın ve Meclis üyeleriden oluşan kafilenin Ankara'ya varması,

-Yabancı gazetecilerin Milli Mücadele'nin niteliğini tartışmaları (Aznavur Ayaklanması İngilizlerin desteğiyle iç savaşı kışkırtmak amacıyla başlatılmış, halifenin fetvasının Anadolu'yu ayaklandıracağına inanırlar),

Birinci bölümdeki olaylar genel olarak İngilizlerin İstanbul'u işgal etmesiyle artan baskı olaylarını, Anadolu'da halkın kışkırtılmasını anlatır. Bunlardan rahatsız olduğu için Milli Mücadele'ye katılan özellikle gazeteci, düşünür ve subaylar Ankara'da toplanmak amacıyla İstanbul'dan ayrılırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

-TBMM'nin Ankara'da açılması,

-Bolşevik Rusya'yla bağlantı kurabilmek için Kemal Paşa'nın Meclis başkanlığını istemesi,

-İngilizlerin İstanbul'daki şiddet eylemlerini arttırmaları,

-İngilizlerin Milli Mücadele lehine yayın yapan gazete ve gazetecileri tutuklamaya başlaması (Falih Rıfkı emniyet müdürlüğüne götürülür),

-Çok çalışan Paşa'ya biraz rahat sağlayabilmek için Fikriye'nin Ankara'ya gitmeye karar vermesi, yol hazırlıklarına başlaması,

-İngilizlerin Anadolu'daki birliği bölmek amacıyla Şeyhülislam'ın verdiği fetvaları dağıttırmaları (Köse İmam, köy köy dolaşarak Mustafa Kemal'in bir hain olduğunu yayar. Hatta Ziraat Mektebi binası civarına kadar gelip telegraf hatlarını keserler),

-Düzce İsyanı'nın patlak vermesi ve Kuva-yı Seyyare'nin isyanı bastırması,

-Anadolu Fekalâde Müfettiş-i Umumiliği'nin kurulması,

-Komünist Fırkası'nın kurulması ve İttihatçıların Bolşeviklerle anlaşma çabaları,

-Yozgat'ta isyan çıkması, isyanın bastırılması,

-Çerkes Ethem'in İnönü Savaşı'nda Yunan kuvvetlerini desteklemesi,

-Reis Paşa'ya suikast girişiminde bulunması (Bu olay, Yunanlıların İzmir ve Bursa'yı işgal etmelerinin ardından Çerkesleri Anadolu'da bir Çerkes Muhtariyeti kurma vaadiyle teşkilatlandırmaya sevk ederek yanlarında yer almalarını sağlama olayının romana yansımasıdır.),

-Demirci Mehmet Efe İsyanı'nın çıkması,

-Bursa'nın Yunan tehdidi ile yüzyüze gelmesi,

-İzmir'in Yunanlılarca işgal edilmesi,

-Bursa'nın düşmesi,

-İzmir ve Bursa'nın düşmesiyle Meclis'te Reis Paşa'ya karşı muhalefetin artması,

-Hüsnü Faik'in Birlik Gazetesi'ni Ankara'ya taşıması,

-Fikriye Hanım'ın Apostol çetesinin eline düşmesi, Arslan Kaptan'ın adamları tarafından kurtarılması,

-Ali Fuat Paşa'nın ilk Moskova Sefir-i Kebiri olması ve Moskova'ya gönderilmesi,

-Meclis toplantısında cephenin Batı Cephesi (komutanı İsmet Paşa) ve Güney Cephesi (komutanı Refet Bey) olarak ikiye bölünmesi,

-Toplantı sonunda Reis Paşa'ya Fikriye'nin geldiği haberinin verilmesi,

-Reis Paşa'nın aşırı yorgunluktan sağlığının bozulması, (Ancak dinlenmeye vakit yoktur, milletin kaderi söz konusudur.),

-Çerkes Ethem'in hasta yatağında yatan Reis Paşa'ya suikast girişiminde bulunması, (Bu girişim Paşa'nın yaveri tarafından önlenecektir.),

İkinci bölüm Meclis'in açılmasıyla beraber resmi bir kimlik kazanan Ankara'nın isyan ve işgallerle mücadelesi etrafında birleşir. Birinci bölümde İstanbul'dan ayrılan subay ve düşünürlerin Ankara'da toplanması Milli Mücadele'nin beyin takımını oluşturmuştur dersek yanlış olmaz sanırım.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-Fikriye Hanım'ın Direksiyon Binası'na –Reis Paşa'nın yanına- yerleşmesi,

-İstanbul Hükümeti'nin Reis Paşa'yla görüşme talebinde bulunması, Paşa'nın Ankara'da olmak şartıyla görüşmeyi kabul etmesi,

-Fransız Le Temps gazetesi muhabiri Marie-Laure Oiselet ve Amerikan New-York Times gazetesi muhabiri Jimmy Fowler ile Reis Paşa arasında görüşme yapılması,

-İnönü Zaferi'nin kazanılması sebebiyle Reis Paşa'nın Meclis'te konuşması, daha sonraki hareket planlarından söz etmesi (En yakındaki amaçları Bolşeviklerle anlatmaya varma, Londra Konferansı'na katılmadır.),

-Reis Paşa ile Fikriye Hanım arasındaki duygusal yakınlaşma.

Sonuç bölümünde Ankara siyasi bir otorite olarak kendini ispatlamıştır. İstanbul hükümeti ile yabancı basın mensuplarının görüşme talebinde bulunması bundan kaynaklanır. Ayrıca roman boyunca Fikriye'nin gelişini heyecanla bekleyen Reis Paşa'yı roman biterken Direksiyon Binası'nda Fikriye ile yakın yakına bırakmak, savaşın konu edildiği romanı salt tarihi olayların irdelendiği bir kitap olmaktan kurtarmıştır.

2.3.6.4. Zaman

Anlatma zamanı ile vaka zamanının iç içe olduğu romanda vaka zamanının başlangıcı *'16 Mart 1920 tarihde sabaha karşı'*(RP, s.16) diye kesin olarak belirtilmiştir. Romanın bölümlerine verilen *'İlkbahar'*(1. bölüm) ve *'Sonbahar'* (2.bölüm) adları da yine vaka zamanını vurlamaktadır. İkinci bölüme 'sonbahar' denilmekle beraber Marie-Laure'un Adana'da yapılacak yeni yıl kutlamalarına davet edilmiş olması, Fikriye Hanım'ın ve yabancı gazetecilerin Ankara'ya yaptıkları yolculukta aşırı soğuktan bahsetmeleri sonbahardan kışa geçilmekte olduğuna işaret etmektedir.

Olay örgüsünde zamanın akışı belli zaman aralıklarının vurgulanmasıyla açığa çıkarılmıştır. Meclis'in açılması nisan ayını, daha sonra yapılan tasvirlerde haziran(RP, s.275) ve temmuz aylarında olunduğunu göstermektedir:

"Sabah, cam gibi parlak ve aydınlık, Temmuz sabahı: her tarafta, ışık bolluğu; sanki ayna yansımaları yanıp sönüyor. Çubuk Çayı'nın, bozbulanık türküsünü dağıtan, sabah kuşlarının akasyalardaki şenliği; ardı ardına, cıvıltı yumakları, sarılıp çözülüyorlar."(RP, s.344)

Ayrıca yine bazı önemli olayların tarihi verilmek suretiyle -6 Kanunisani 1337 (1921)'de Yunan, Uşak ve Bursa üzerinden saldırıya geçmiş, 9 Kanunisani 1337'de ise İsmet Paşa taarruza geçmiştir- zamanın akışı belirtilmiştir.

Romanda zamanın psikolojik boyutunun da vurgulanmış oluduğunu görürüz. Kurtuluş Savaşı'nın en muhataralı döneminin anlatıldığı olaylara *'sabah alacası'* olarak geçen

zaman aralığının pek çok defa (RP, s.207, 211, 238, 257, 305…vs.) tekrarlanmasıyla doğanın adeta bu kutsal olaya eşlik ettiğine dikkat çekilmiştir. Aşağıdaki alıntı metin bu düşüncemizi destekler niteliktedir:

"Camlarda belli belirsiz, fecrin ilk kızıllığı belirmişti; dumanlı, kızılcık pembesi ve parıltılı, patlıcan moru; bu dağdağalı şafak alacasından, siyah benekler halinde geçen, ilk kuşlar."(RP, s.257)

"Yozgat'ın isyan bölgesinde, şafak henüz sökmüştü: Arapseyfi Boğazı'ndan, ince beyaz bir sis yükseliyor: çiğ buğusu olmalı. Sabahın mavi aydınlığına, kuş cıvıltıları dağılmış, pırıl pırıl; görünmez, besbelli küçük bir akarsuyun, tatlı şırıltısı yürüyüp gidiyor. Vahşi bir kuş çığlığı, ormanın derinliğinde, bir kılıç gibi parladı."(RP, s.305)

'Sabahın mavi aydınlığı; dumanlı, kızılcık pembesi ve parıltılı, patlıcan moru, şafak alacası'(ve onlara eşlik eden kuşlar) gibi romanın geneline hakim bu tarz zaman betimlemeleri -olaylar çok muhataralı olmasına rağmen- umutsuz, karamsar anlamları çağrıştırmayacak biçimde yapılmıştır. Ayrıca vaka zamanının sabaha karşı başlayıp yine sabaha karşı sona erdiğini de göz önünde bulundurursak bu anlatımların Gazi Paşa romanında yaşanacak olan 30 Ağustos Zaferi'ni görecek olmanın inancıyla yapıldığı söylenebilir.

Roman sıradizinsel bir yapıya sahip olmakla beraber hatırlama niteliği taşıyan geriye dönüşler, özellikle başkişinin geçmişini hatırlayıp içinde bulunduğu durumu değerlendirmesine ortam hazırlamıştır. Çanakkale'de şarapnel parçasının saatine çarpması sonucunda nasıl bir mucizeyle hayatta kaldığını, Ali Fuat Paşa'yla Harbiye'ye dayanan arkadaşlığını ve belki biraz da çocukluğundaki yoksulluğunu hatırlayarak bir evin sıcaklığından, temiz çarşaflarından ne kadar uzakta bir ömür geçirdiğini görüp duygulanacaktır:

" '-(…) on senedir, şöyle adam gibi bir sofraya oturmak nasip oldu mu?' dedi. '-… Evvelâ Trablusgarp, Derne Cephesi!... arkasından, soluk soluğa, Balkan Harbi… bilâhare Çanakkale, Anafartalar… daha sonra Filistin Cephesi… şimdi de(…)'

Sözünü askıda bıraktı, derinliklerinde kimsenin duymadığı şarapneller uçuşan, mavi bir dalgınlık içinde sustu."(RP, s.510)

Sonuç olarak Aynanın İçindekiler dizisinin Sırtlan Payı, Dersaadet'te Sabah Ezanları ve O Karanlıkta Biz gibi romanlarında geriye dönüşlerle roman kurgusuna giren Kurtuluş Savaşı ve Mütareke Dönemi'ne dair olaylar; Reis Paşa adlı romanda İstanbul'un işgalinden itibaren roman kurgusuna asıl ve en geniş olay olarak yerleştirilmiş, böylece 1960 yılından uzaklaşılarak zamanda bir odak noktası olmak üzere Kurtuluş Savaşı'nın tarihi süreci romanın bütününe genişletilmiştir.

2.3.6.5. Mekan

2.3.6.5.1. Çevresel Mekanlar

İşgal edilmiş, idari binalarına asker zoruyla girilmiş, bazı daireleri kapatılmış genel anlamda bir İstanbul kenti, Yenigün ve Birlik gazetelerinin idarehaneleri, yabancı gazetecilerin gittiği Pera Palas'ın barı, Geyve'de Kaytancızade konağı, Bursa Hamamı, Akaretlerde Zübeyde Hanım'ın oturduğu ev, Mulatier, Petrograt, Parisina gibi pastaneler, İstanbul ve Ankara arasındaki yollar (Fikriye Ankara yolunda Apostol çetesinin eline düşer, Halide Edip ve arkadaşları Ankara yolunda susuzluktan ve tozdan harap olurlar) sokak, cadde ve binalarıyla genel anlamda Ankara, Direksiyon Binası, TBMM binası, yollarda gidip gelen trenler, Bursa civarı.

Romanda bunların dışında pek çok yerde geçen olaylardan söz edilse de bu mekanlar daha çok adı söylenip olayın bildirildiği yerlerdir. Kuva-yı Milliye'nin Maraş, bölgesinde başarılı olması, Düzce ve Yozgat'ta ayaklanma çıkması, Bursa'nın düşmesi gibi. Biz çevresel mekanları mümükün olduğunca kahramanların bizzat gidip olay yaşadığı yer olarak vermeye çalıştık.

2.3.6.5.2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

İstanbul İngilizler tarafından resmî binaları işgal edilmiş; bayrağı yere indirilmiş; mebusları, gazetecileri ve yazarları tutuklanmış bir hükümetin esir payitahtıdır. 400 yıldan daha uzun bir süredir Osmanlı kültürünün beşiği olan bu soylu kent, âdeta bir insan gibi işgali derinden hisseder. Şanlı bir tarihin mağrur güzelliğini taşıyan kent, şimdi kuleleri, meydanları, vapurları ile hiç alışık olmadığı bir aşağılama karşısında tıpkı onurlu bir insan gibi utanmıştır. Esir İstanbul, eylemlerinden utanmayan insanların yerine insanca utanmıştır. '*Yalnız ve tutsak'* gökyüzüne uzanan Beyazıt Kulesi, İngiliz zabitlerinin '*aşağıya doğru sallandırılmış'* bir Türk bayrağını aşağıya bırakması karşısında '*korkunç bir mahcubiyet', 'haysiyet kırıcı bir utanç'* duyar. İşgalcilerin çizmeleri altında kalan bu kentin mahcubiyetini Şirket-i Hayriye vapurları bütün limanlara dağıtır. Aşağıdaki alıntı bunu destekler niteliklidir:

"Dersaadet minarelerinde, akşam ezanları okunurken; 'pâyıtaht', 'fevkalâde günler'e mahsus, o telâş ve şaşkınlık içindeydi: gündelik hayat altüst olmuş, alışkanlıklar çiğnenmişti; tramvaylarda, endişeli bir kalabalık; birbirinden kuşkulu ve huzursuz; sokaklarda, 'ahâli' rastladığı İngiliz, Fransız veya İtalyan 'devriyeleri'ne, nefretle bakıyordu; Şirket-i Hayriye'ye 'izin' çıkmıştı: Boğaz'da tekrar yoğunlaşan, yaldızlı pusu dağıtarak,

yeniden seferlerine başlamış; tenha, yarıdan çoğu boş, vapurlar; şehrin, utancını ve öfkesini; Müttefik Donanması'nın, küstah ve mağrur zırhlılarına göstermeden; âdeta gizlice, iskele iskele dağıtıyorlardı: Kuzguncuk, Çengelköy, Rumelihisarı, Bebek, Kanlıca, Büyükdere vs.."(RP, s.35)

İstanbul'un tarihsel ve kültürel zenginliğiyle yoğrulması sonucunda ortaya çıkan bu ruh, işgal güçleri ve yandaşlarının ortaya koyduğu sefih yaşamlarla karıştırılmamalıdır. Romanın daha ilk sayfalarından itibaren yapılan alıntı metinlerdekine benzer mekan tasvirleri ve ardından Mulatier, Petrograt, Parisina gibi pastanelerle Pera Palas gibi otellerin işgal zabitleri ve onların yandaşlarının uğrak yeri olması, bu mekanları dar/kapalı/labirent mekan olarak değerlendirmemize neden olmuştur. Öyle ki Anadolu'da işgaller arttıkça İstanbul (bu saydığımız yerlerde çok belirgin olmak üzere) Osmanlı olmaktan çık(arıl)mış, Hıristiyan bir Balkan şehri intibaını almıştır:

"Taksim istikâmetine baktı: Cadde-i Kebîr, her gün biraz daha, 'Osmanlı' olmaktan çıkıyor; Hıristiyan bir Balkan şehri 'intibâını veriyordu'. Yunanlıların yeni taarruzu, hele Akhisar, Sâlihli ve Balıkeser'in ilk hamlede düşmesi; Rumları çılgına çevirmişti: ne tarafa baksan, bayrak; her bayrak, çizgili mavi beyaz ve haç! Bazı göz âşinası Rumların, hele o müstehzi: '-… kalimera!...', '-… kalispera!' deyişleri yok mu; içine ağulu ve kıvamlı bir sıvı gibi çöküyor."(RP, s.292)

İstanbul'un Osmanlı-Türk kültürüne yabancılaşan yapısı bir yabancı tarafından bile fark edilecek kadar ayyuka çıkmıştır artık. Fransız Le Temps Gazetesi'nin savaş muhabiri Marie-Laure, Bursa'da gördüğü hamam ve kaldığı Kaytancızade Konağı'ndan oldukça etkilenerek kendini gerçek Osmanlı-Türk kültürünün içerisinde bulmuş; İstanbul'a döndüğünde ise buranın çok daha başka bir kimliği olduğuna kanaat getirmiştir:

"Burada hangi caddeye çıksa, salkım salkım yolcu, tramvay; boylarında tablalarıyla, semt semt, seyyar satıcılar; terli, soluk soluğa yorgun bir kalabalık! Marie-Laure, Anadolu'nun, ilk bakışta hissedilmeyen gizli bir cazibesi olduğunu, İstanbul'a dönünce fark ediyor: aslında bu şehrin, tam anlamıyla, 'Türk' sayılamayacağını da!"(RP, s.362)

Mekan olgusu, işgallere boyun eğen İstanbul hükümetinin tutumuna uygun olarak şekillenmiştir. Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanlarında görülen kültürel belleğin mekan boyutundaki taşıyıcısı addettiğimiz yalılar ve konaklar Reis Paşa romanında yer almaz. Osmanlı'nın en görkemli şehri köçeklerin itibar gördüğü, her şeyin değerini yitirdiği bir yere dönüşmüştür. Öyle ki Benli Panayot işgalden önce *'Barba' Andon*'un *'selatin'* meyhanesinde sürünürken, işgalden sonra Cadde-i Kebir'deki meşhur Parisiana'da dans etmeye başlamış ve İngiliz Miralay Oliver Hugh Dickinson gibi önemli(!) subayların iltifatını kazanmıştır.

Açık/Geniş Mekan

Ankara Anadolu'yu, TBMM'yi, yani milli iradeyi temsil etmesi bakımından tematik değerleri mekan boyutunda yansıtan bir yer olduğu için geniş mekandır. İstanbul'dan Anadolu'ya geçişlerde ön plana çıkan yoksul, bakımsız, sefalete sürükleniyor gibi görünen milletin asıl yurdu olan Anadolu, perişan kasaba tasvirlerine rağmen dar mekana dönüşmemiştir. Çünkü bütün sıkıntılara rağmen genişçe yer verilen ilkbahar tasvirleri, sabah alacası ve en önemlisi Direksiyon Villası'nın hiç sönmeyen ışıkları önce çevreyi sonra milletin geleceğini aydınlatmaktadır. Ankara Türk milletinin tam bağımsız yaşamasına olanak sağlayacak tek iradenin –millet iradesinin- kente yansıyan yüzüdür.

Direksiyon Villası, savaşın barut ve toz kokan sisli vakitlerinde Reis Paşa ve Fikriye Hanım aşkının sıcak bir *'yuva'*ya dönüştürdüğü yer olarak geniş mekan özellikleri taşımaktadır. Reis Paşa bozulan sağlığı ve yoğun işlerinden buraya sığınınca bir evin sıcaklığını duyumsar. Her şeyden önce Fikriye Hanım'ın Paşa'ya gösterdiği ihtimam, sonra binanın içinde verdiği yeni düzenle eşyaların pek çoğu aynı kalsa da ancak bir kadın elinin değmesiyle ortaya çıkacak temizliği, sıcaklığı, mutfağında pişirilen nefis 'puf börekleri' ve geceleri Fikriye Hanım'ın çaldığı piyanoyla Direksiyon Villası, temeli kültürel paylaşıma dayanan bir aşk'ın barınağı olmuştur. Aşağıdaki metin Reis Paşa'nın salona girerken yaşadığı ilk şaşkınlık anının anlatıldığı bölümden alınmıştır :

"İçeriye adımını atar atmaz, bu duygular sarmaşığına dolanmış, duraklamıştı(…)

Hayreti ve takdiri, salona girince, daha da büyüyecekti: şamdanlardaki mumların, insanın içini ürperten, titrek aydınlığı; piyanonun yanı başında, bir hayal gibi uçuk, Fikriye Hanım; ortamı tepeden tırnağa değiştirmiş; ona sadece bir 'yuva sıcaklığı' değil, gizli bir duygusallık katmıştı. Genç kadın, onun girdiğini görünce, bir adım öne çıkıyor; mütebessim:

'-(…) evinize hoş geldiniz Paşam!' diyor…

'(Reis Paşa)- (…) ellerin sihirli midir, nedir? Nereye dokundularsa, rüyaya tebdil etmişler!..'"(RP, s.536)

Fikriye Hanım'ın Direksiyon Villası için 'ev' sözcüğünü kullanmış olması, mekan konusunda açar sözcük olarak değerlendirilebilir. *'Ruhumuz bir oturma yeridir.'* der Bachelard.(Bachelard, 1996:28) İnsan yalnızca anılarını değil, unuttuklarını da içinde barındırır. İnsan ruhunun bu girift yapısı ancak evin yarattığı rahatlık ve sıcaklık hisleri içerisinde bedenle uzlaşabilir. Yaşadığı mekana 'ev'/ 'yuva' imgeleri kazandırabilmiş kişiler güvenlik düşleri içerisinde yaşam karşısında çok daha güçlü olurlar. İşte romanda Direksiyon 'Villası' olarak geçen gösterişli ama sıcaklık taşımayan mekan, ancak Fikriye Hanım'ın

gelişiyle yeni bir düzen kazanmakla bir 'yuva'ya dönüşmüştür. Burası içerisinde sıcak börekler pişirilen, misafir ağırlanan, piyano sesleri dalgalanan bir 'ev'dir artık. Reis Paşa akşam olup da eve geldiğinde yemyeşil gözleriyle derin hülyalar saçan, her daim sesinde saygılı bir mutluluk bulunan Fikriye Hanım tarafından karşılanır. Beyaz masa örtülerine hazırlanmış güzel bir sofra, şöminede ateşin çıtırtıları ve piyanoda Chopin.. Bu özelliklerinden dolayı Direksiyon Villası milletin kaderini sırtında taşıyan Reis Paşa'ya soluk alacağı küçük bir alan yaratması bakımından geniş mekandır

Genel olarak mekan tasvirlerinde karamsar bir tablodan ziyade yoksul halka yer verildiği, savaşın kazanılmasına dair umudun ve azmin büyük olduğu, ama buna rağmen sadece aşkla aydınlanan bir geniş mekanın ayrıntısıyla roman kurgusuna yansıtılmış olduğu söylenebilir.

2.3.6.6. Kişiler Dünyası

Reis Paşa adlı romanın kişiler dünyasında tarihi gerçek kişilerin yoğun biçimde yer almasından dolayı olası bir yanlış anlamaya açıklık getirmek isteriz. Kurmaca metinlerde tarihi olayları yazar kendi bakış açısına göre değerlendirir. Yazarın kişiliği *'kanıtların etkisini durmadan değiştirir.'*(Forster, 1985:84) Bu nedenle kurmaca bir metinin kişiler dünyası içerisinde tarihi gerçek kişiler yer almış olsalar bile bu kişiler romanda aynen yansıtılmazlar. Özellikle Mustafa Kemal gibi önemli gerçek bir kişi hakkında söylenebilecek yorumların Attila İlhan'ın ortaya koyduğu Mustafa Kemal Paşa'ya ait olduğu göz ardı edilmemelidir.

Başkişi

Mustafa Kemal, romandaki 'Reis Paşa' adını TBMM'nin açılıp meclis ve hükümet reisi ünvanını almasıyla kazanmıştır. Bu onun Türk Ulusal Kurtuluş hareketindeki yerini konuçlandıran, ona iç ve dış siyasette anlaşma masasına oturabilmesi için resmi sıfat kazandıran çok önemli bir gelişmedir.

Roman kişisi olarak çizilmiş Mustafa Kemal için söylenebilecek en önemli özellik etten ve kemikten olduğunu hissedeceğimiz gerçek bir insan olarak kurgulanmasıdır. Onu siyasi işlerinde otoriter, çabuk ve doğru karar verebilen bir kişi olarak görürüz. Romanda onunla ilgili ilk olarak yazılmış aşağıda alıntı yaptığımız bölüm bu açıdan önemlidir:

" '(Yüzbaşı) –(…) Hilâl-i Ahmer Merkez-i Umûmisi'ni basmışlardı. Şimdi, Beyoğlu Posta Merkezi'ni işgal etmişler.'

Ali Fuat Paşa, telgraf metnine şöyle bir göz attı; sonra, başını kaldırıp; masmavi, pencereden yana bakıyor.

Orada, Mustafa Kemal Paşa, hâlâ arkası dönük; başı, sigarasının dumanları arasında kaybolmuş, dışarıya bakmaktadır; onlara değilmiş gibi:

'- (…) Bu ne gaflet!..' diyor, sesi nedense biraz kısık, yorgun: '- (…) bize, bundan daha büyük, bir hizmet yapamazlardı!..'"(RP, s.27)

Burada ilk olarak söylenmiş *'masmavi', 'başı dumanlar arasında kaybolmuş'*, tanımlamaları roman boyunca tekrarlanacak olup âdeta onun karekteristiğini yansıtacaktır. *'Masmavi'* tam bağımsızlık anlayışına; *'başı dumanlar arasında kaybolmuş'* ise memleket meselelerinden başını kaldıramayan bir liderin tarifsiz iş yoğunluğunu imlemektedir. İstanbul'un işgali karşısında verdiği ilk yanıt olan *'Bu ne gaflet!..'* cümlesi her durumda ihtiyatlı, memleketin ahvali karşısında kaygılı ama bütün kötü şartlara rağmen de durumu kontrol altına alabilecek azme sahip bir Mustafa Kemal karekteriyle karşı karşıya bulunduğumuzu göstermektedir. Bahsedilen işgal sonrasındadır ki Geyve Boğazı ele geçirilerek Meclis'in Ankara'da toplanması kararı alınmış, Meclis'in açılmasından sonra kazandığı ünvanla da Reis Paşa, Bolşevik Rusya ile *'teşrik-i mesai'* edip Kurtuluş Savaşı'na dış destek ve silah yardımı sağlanmıştır. Nitekim Mustafa Kemal'in riyaset makamının gücünü nasıl kullandığını göstermesi bakımından Ankara'yı Sevres Anlaşması'nın imzalanmasına ikna etmek için İstanbul'u temsilen gelen Salih ve Ahmet İzzet Paşa'lara verdiği cevap çok etkileyicidir:

" '-(…)efendim bendeniz Türkiye Büyük Millet Meclisi Reisi Mustafa Kemal…'

Sonra sustu, onları hiç tanımazmış gibi, ayrı ayrı yüzlerine bakarak, soruyor:

'-(…) kimlerle müşerref oluyorum?(...)'

Salih Paşa, 'Reis Paşa'nın neyi imâ ettiğini anlamamıştır; saf saf, bir takdim merasimine girişecek oluyor:

'- (…)Paşa hazretleri, ben Bahriye Nâzırı Sâlih (…) Paşa da, Dahiliye Nâzırı Ahmet İzzet Paşa(…)'

Mustafa Kemal Paşa, durumu iyice aydınlatabilmek maksadıyla, Sâlih Paşa'nın sözünü kesti; kelimelerin üstüne basa basa, diyor ki:

' (…)affınıza mağruren, Paşa hazretleri (…) bendeniz İstanbul'da bir hükümet (…) sizleri de o hükümetin nâzırları olarak tanımamaktayım (…) eğer bu sıfatla bir müzâkere talebiniz varsa, bu talebi maâlesef is'af edemem(…)'"(RP, s.524)

Bu cevap karşısında şaşkına dönen Salih ve Ahmet İzzet Paşa, Reis Paşa'nın görüşmelerin Ankara'da yapılmak üzere kabul edilebileceği şartına da uymak zorunda

kalırlar. Bu tepkisiyle Mustafa Kemal Paşa hem ulusu temsil eden Meclis'ten başka siyasi bir irade tanınamayacağında ne kadar kararlı olduğunu göstermiş hem de görüşme mekanını Ankara olarak belirlemekle TBMM'nin varlığının benimsenmesini şart koşmuştur. Mustafa Kemal, boynunda şeyhülislamın verdiği idam fermanıyla İstanbul hükümetinin Ankara'yı tanımasını başarmış bir 'Reis Paşa'dır.

İlerleyen hastalığına rağmen hemen her gece *'şafak alacasına'* kadar çalışan, buna rağmen de sürekli okuyan, okuduklarından notlar çıkararak üzerinde düşünen Mustafa Kemal, öngörülü bir reis olmasının yanında ideal bir 'aydın' tipi olarak da karşımızda yer alır. Paşa kitap okuyacak kadar Fransızca'yı iyi bilmesine rağmen Fransız gazeteci Marie-Laure ile tercüman aracılığıyla konuşmayı tercih eder. Bu ondaki dil-millet-kültür üçgeninin ne kadar sağlam temellere oturtulduğunu göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bütün bunlara rağmen en üzücü şey, yaptıklarının anlaşılmamış olmasını bilmesidir. Düzce İsyanı üzerine herkesin meclisi Kayseri ya da Sivas'a nakletmesini önerdiği bir zamanda O nihayet, yatağına uzanmış düşünmektedir:

"(…) *başının içi, bir arı kovanı gibi uğulduyor. Ne burnunda o lavanta çiçeği kokusu kalmış, ne hayâlinde Frau Hilda'nın, temiz tirendaz odası! Soba çoktan sönmüştü, is kokulu, loş bir soğuk, etrafı kaplamış; dışyardan, Nizamiye'nin oradan iri lâkırdılar işitiliyor, arkasından; nöbetçi devriyesinin, uzaklaşan iri ayak sesleri. Kızıla çalar sarı kirpikli gözlerini tavana dikmişti, ikisi de sonuna kadar, masmavi açıktı;*

'(…) biri çıkıp beni vursa da, kurtulsam!.. Mesele Mustafa Kemal ve karargâhı meselesi midir; yoksa vatanın istihlâsı mı, mevzubahis? (...)'

Ne kadar vahim bir şey düşündüğünü, sonradan fark etti. Ah, iki saatçik olsun, uyuyabilseydi!"(RP, s.214)

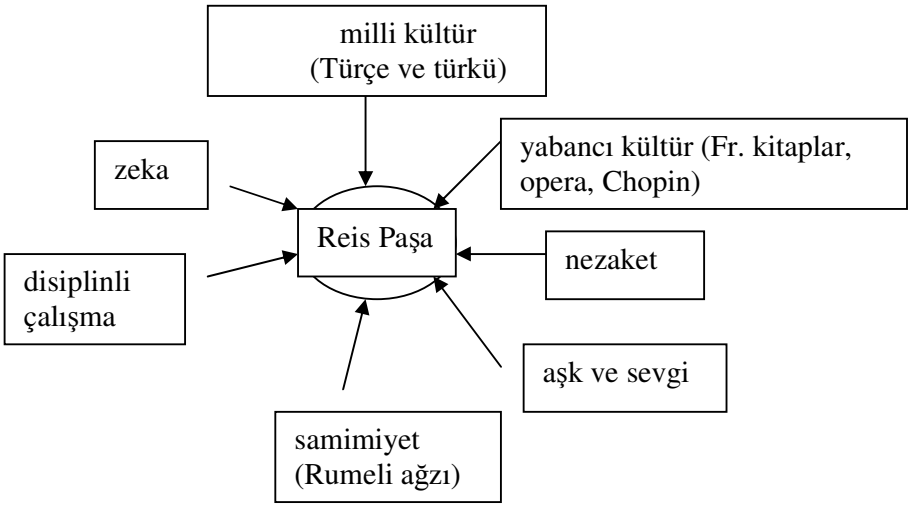
Düşmanın Ankara kapısına dayanmak üzere olması karşısında etrafından alacağı tepki kişisel bir felaketin kaygısı mı, yoksa milli tutsaklığın korkusu mu olmalıydı? Bu düşünceler içerisindeyken Yakup Kadri Bey'in makalesini okuduğunda duyduğu mutluluk, milli felaket karşısında bulunduğumuzu anlayan bilinçli bir kitlenin varlığını görmenin rahatlığıdır:

" '(…) tarihin bir başlangıç noktasındayız: uzaktan uzağa bir fecir söküyor. Bazıları bunu bir yangın parıltısı zannediyor ve ürkerek gözlerini kapıyor: gelecek yeryüzünün bütün mazlum ve mağdur insanlarının olacaktır!..' Hayret! 'maneviyatı' bir anda yükselmiş; 'ruhu' bir 'muhârebe dehşetinin, kabil-i iştiâl heyecanlarıyla
dolmuş'tu; merakla imzayı, aranıyor. '(…) Yâkup Kadri!'"(RP, s.242)

Romanda bir yanıyla kahramansı tarihi bir kişilik olarak karşımıza çıkan Reis Paşa, çok mutlu anlarda takındığı Rumeli ağzıyla şakacı kişiliği; yalnızlık ve yuva özlemi gibi duygular taşıyan hüzünlü yönü ve hastalığıyla tamamlandığında ölümlü, trajik insana dönüştürülmüş olur. Paşa, askeri okulun yatakhanesinde ve cephelerde geçen hayatı karşısında temiz çarşaflı yatak ve soba sıcaklığına –yani aileye- duyduğu özlemi Fikriye Hanım'ın Direksiyon Villası'na yerleşmesinin ardından doyuma ulaştırmıştır. Villanın değişen düzeni, temizliği ve saltanatı yok sofralarına bir kadın

htimamı eklenince Reis Paşa, türkü tadında sohbetlerle 'Paşa'lık ünvanını bir kenara bırakmış sevgi dolu kocaman yüreği olan bir erkektir.

Şu ana kadar yaptığımız tespitler sonucunda Reis Paşa'nın kişiliğinin oluşmasında etken olan unsurları şu şekilde gösterebiliriz:



Tablo 15: Başkişinin oluşum değerlerini gösteren şema.

Attila İlhan'nın başkişi olarak romanın merkezine yerleştirdiği Mustafa Kemal'i böyle çok yönlü bir kişi olarak kurgulaması, bir roman kişisi olarak okuyucunun onu daha gerçekçi bulmasına olanak sağlamıştır. Bu aynı zamanda putlaştırılmaya çalışılan Mustafa

Kemal tipine karşı geliştirilmiş 'insan' Mustafa Kemal' karekterini yansıtması bakımından oldukça önemli bir yaklaşımdır.

Norm Karakterler

Romancı Halide Edip, Mustafa Kemal'in silah arkadaşlarından İsmet ve Ali Fuat Paşalar, Ankara'ya gelerek zor zamanlarda Paşa'nın yanında olan Fikriye Hanım romandaki norm karakterlerdir.

Halide Edip, Kurtuluş Savaşı'nda silahlı mücadeleye kuramsal bakımdan yol göstericilik görevini üstlenmiş olan Türk aydınını temsil eder. Bu bağlamda yazılarıyla roman kurgusuna yansıyan Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Hüsnü Faik (Aynanın İçindekiler dizisinde bir simge olarak yayılan Birlik Gazatesi muhabiri) ve Yunus Nadi Beyler için de aynı değerlendirmeyi yapabiliriz. Anadolu Ajansı'nın kurulmasıyla verilen mücadele, basın-yayın yoluyla bütün halka ve bir anlamda da dünyaya (yabancı gazetecilerle irtibat kurabilecek bir denklik kazanılması açısından) açılım kazanmıştır. Halide Hanım'ın yabancı gazeteleri günü gününe takip ederek bunu yerli basında yorumlaması, Yunus Nadi Bey'in Yenigün'de, Yakup Kadri Bey'in İkdam'da, Falih Rıfkı Bey'in Akşam'da yapmaya çalıştığı da bunun aynısıdır: Halkı Milli Mücadele yolunda topyekün bir arada tutmak. Bu, Kurtuluş Savaşı'nın başarıya ulaşmasında halkı ortak değerler konusunda bilinçlendirme, toplumun birlikte hareket etme davranışı gösterme açısından çok önemlidir. Ayrıca Halide Hanım'ı cephede onbaşı rütbesiyle, cephe gerisinde kadınları teşkilatlandırırken görmek Türk kadınının bu mücadeledeki tartışmasız yerini imlemesi bakımından da ayrı bir değer taşır.

İnönü Zaferi'nin başarılı komutanı İsmet Paşa ve TBMM hükümetinin ilk sefir-i kebiri de olan Ali Fuat Paşa Kurtuluş Savaşı'nın silahlı, askeri boyutunu gerçekleştiren vatansever subayları temsil etmektedir. (Romana Erzurum'dan gelen haberleriyle yansıyan Kazım Karabekir Paşa da bu kadroda yer alan çok önemli subaylardandır. Ancak onu olay örgüsünde doğrudan eylemleriyle göremeyiz.) İsmet Paşa'nın *'sessiz ve mütevazı'* gülümsemesi, Ali Fuat Paşa'nın Reis Paşa'yla olan Harbiye yıllarına dayanan dostluğu (geriye dönüş tekniği ile olay örgüsüne yansımıştır) Reis Paşa'nın milletin bağımsızlığı için çevresinde ördüğü güçlü, kararlı, vatansever subaylardan oluşan motor gücü temsil eder.

Fikriye Hanım Reis Paşa'ya yakınlığı dolayısıyla bir roman kişisi olarak olay örgüsüne -etkin biçimde- diğer norm karakterlerden daha sık yansımıştır. *'Çarşaf yerine omzunda pelerini, peçe yerine, gözlerini örten seyrek tül; eflatuna çalan sarmaşık moru robu'* ile *'fevkalâde şık, fevkalâde alımlı ve fevkalâde kadı(dır)'*. *'Yeşile çalan gözleri'*, hüzünlü sesi, samimi ama daima saygılı kişiliğiyle Fikriye Hanım, Reis Paşa'nın yüreğinde geniş bir yer edinmiştir. Özel yaşam adına adeta Reis Paşa'nın bütün kaybettikleridir Fikriye Hanım!.. Bir roman kişisi olarak iyi bir ev sahibesi, mutfakta mahir bir hanım, piyanosunun başında aşkını notalara aktarabilen tutkulu bir 'kadın'; Reis Paşa'sına kavuşmak için düştüğü Ankara yolunda Rum çetecilerin eline tutsak düştüğünde ise korkusuz bir çocuktur. Aşağıdaki alıntılarda görülecek olan Fikriye Hanım'la ilgili huzur verici, insanın içini rahatlatan psikolojik etki yaratan durumlar romanın geneline yansımış bir bakış açısını göstermektedir:

"Fikriye yanına gelmişti, gözlerine eğildi: bir süre bakıştılar! Genç kadının, derinliklerinde adı belirsiz hüzünler uçuşan, yaprak yeşili gözleri! 'Reis Paşa'nın hayretle – yok yok, saadetle- yüklü, engin mavi gözleri! Tekrar Fikriye'ninkiler: hafifçe sürmeli, biraz rimel, kirpik uçları handiyse nemlenmiş; bağdem irisi, zümrüt! Tekrar 'Reis Paşa'nınkiler; henüz âşinası olmadığı, başka bir saadet hissiyle 'meşbû', kıvılcımlı gök mavisi!

'-(…) teveccühünüz, beni minnete gark ediyor Paşam!'

'-(…) ne iyi ettin de, geldin Fikriye!'

'-(…) bir kadeh rakı alır mıydınız? Yorgunluğunuzu def ederdi(…)'

'-(…) maâlimemnûniye! (..).'

Fikriye 'karafaki'den kadehi doldurduğu sırada; 'Reis Paşa', mutlu ve dalgın, koltuğuna oturmaktaydı, şaka yollu dedi ki:

'-… ama bir şartla!'

Fikriye, dönüp baktı; yeniden, derin yeşillerin en uzaklarında, yoğun bir merak belirmişti; cevabı alınca pırıltılı bir mutluluğa dönüşüyor:

'-(…) sen de içersen!'

Fikriye doldurduğu kadehi, Reis Paşa'nın önüne bıraktı; bir başka kadehe uzanırken, durakladı; gözlerinin olanca zenginliği ve büyüsüyle ona baktı, titrek bir sesle:

'-(…) sizin için, zehir olsa içerim Paşam!' dedi: '-(…) yeter ki siz emredin!'"(RP, s.537)

Romanda sürekli olarak tekrarlanan *'çarşaf yerine omzunda pelerini, peçe yerine, gözlerini örten seyrek tül'*ü ile çağdaş bir kadını; '*eflatuna çalan sarmaşık moru robu'*nun rengiyle de (mor) daimi hüznü belirtilen Fikriye Hanım, Mustafa Kemal'in yaşamında soluklanılan bir duraktır. Ama elbette ki romancının her ne kadar tarihi kişileri anlatsa da

bunların gerçekte sanatçının muhayyilesinde biçim kazanmış kurgusal kişiler olduğu unutulmamalıdır.

Kart Karakterler

Amerikalı gazeteci Jimmy Fowler, Fransız gezeteci Marie-Laure Oiselet, yine gazeteci Edd 'Jay**,** Fransız subay Rene Lariviere, Çerkes Ethem ve ağabeyi Reşit Bey kart karakterlerdir.

Olay örgüsünde asıl kart karakterler Kurtuluş Savaşı'nın müsebbipleri olan Batı'nın sömürgeci gücünü temsil eden Batılı hükümetlerdir. Ancak bunlar olay örgüsüne daha çok kişiler seviyesinde değil de neden oldukları olayla (şiddetli savaş ortamı) yansıtılmıştır. Bu sebeple İngiliz kuvvetlerinden Miralay Oliver Hugh Dickinson, Damat Ferit Paşa çok önemli konumlarda bulundukları halde roman kişisi olarak derin işlenmediklerinden dolayı onlara kart karakterler arasında yer verilememiştir.

New-York Times'ın muhabiri Jimmy Fowler, alkole düşkün, vara yoğa gülen, *'iri at dişlerinin arasında piposu', 'uzun ve yakışıklı bir Amerikalı'*dır. Sürekli tekrarlanan 'iri at dişleri' imajı ile gerçek kişiliği özetlenmiş olan gazeteci, Anadolu'da yaşanan savaşı Batı yanlısı bir gözle taraflı yazarak Anadolu Ajansı, İkdam, Yenigün gibi Kurtuluş Savaşı'nın basın alanındaki savunmasını yapan gazetelerin karşısında yer almıştır.

Marie-Laure Oiselet, Fransız gazetesi Le Temps'in savaş muhabiri olarak İstanbul ve Ankara'da bulunur. Romanda çok boyutlu karekter niteliği göstermeye meyilli tek kart karakter olması sebebiyle diğerlerinden farklıdır. Bursa'da başlayan değişim, Mustafa Kemal Paşa'yla ropörtajından sonra devam etmiştir. Reis Paşa'nın söylenenden çok daha etkileyici olduğunu gören Oiselet'in, Jimmy Fowler'la Reis Paşa'nın gücüne dair aralarında geçen konuşma yaşamakta olduğu değişimi yansıtmaktadır:

"Marie-Laure Oiselet, küçük bir kahkaha attı:

-(…) hayret mi ettiniz? Bence, ısıramadıkları eli öpecekler: Ferit Paşa, muvaffak olamadı: dahili isyanlara ve Yunan taarruzuna rağmen, Kemal hâlâ yerindedir! (...)'

Tabağındaki mortadela'yı, kesmeye davranırken, sonra dedi ki:

'-(…) biz bile Ankara'ya, o yüzden gitmiyor muyuz (…)

'-(…) dostumuz Edd'Jay de, o yüzden gelemiyor ya! (...) Wrangel, komünistlere karşı, Rusya'da mağlup oldu; Venizelos, Kemalistlere karşı, Yunanistan'da kaybetti… Hakikatte kaybeden, İngiltere'dir: (...)'

Marie-Laure, içki bardağına uzanıyor; o da, daha ciddileşmiş gibidir; biraz da oturdukları masa, bunu gerektiriyor: Süvâri masası:

'-(…) eh bien! Sam Amca'nın. 'mandat' iştahını kabartan da, sakın bu olmasın?.. ha, ne dersin Jimmy?'"(RP, s.443)

Fransız gazeteci önceleri dış basında yaratılmış bir Mustafa Kemal imajını değerlendirir. Daha sonra Ankara'da yaptıkları mülakatta gerçek Mustafa Kemal'in dışarıda anlatıldığından çok farklı olduğunu görür. Onun kararlı ve kendinden emin kişiliği Marie-Laure'un küstahlığını değiştirmeye başlar. Reis Paşa'nın Meclis'te yaptığı etkili konuşma da Fransız gazetecinin değişimine katkı sağlamıştır. *'Meclis-i âlinin reisi sıfatıyla', 'bütün âzanın her biri nâmına (…) ve bütün millet âmına'* konuşan Paşa sözlerini '*Vatanın bağrına düşman dayasın hançerini/Bulunur kurtaracak bahtı kara mâderini!'* dizeleriyle bitirince, *'şiddetli ve sürekli, büyük bir alkış tufanı'* kopar. *'Meb'uslar, ayağa kalkıyor; Kemal Paşa 'müteheyyiç', salonu başıyla birkaç kere selâmladı; sonra kürsüden inecek(…)*

Marie-Laure, buz mavisi, pürüssüz teni; su mavisi, gözleriyle, başka bir gezegenden inmişe benziyor, o kadar yabancı; iri yapısı, astragan mantosu ve kalpağıyla, etrafa hükmediyordu' (RP, s.589)

Marie-Laure Oiselet, bu etki altında İstasyon'daki Direksiyon Villası'nda, 'Reis Paşa'yla yaptığı 'mülâkata' geri döner, içten içe kişisel değişimini gözden geçirir.

Intelligence Service'le ilişki içerisinde olup Reuter Ajansı'nın İstanbul'daki temsilciliğini yapan Edwin J. Hanson, '*tıknaz, beyzi gözlüklü; kırpık saçlı, top sakallı'* bir İngiliz'dir. O, Ankara'daki Meclis'i ve halkı hiç hesaba katmadan Damat Ferit Paşa'nın duruma hakim olduğu düşüncesindedir. Gazeteci Jim Fowler'la girdiği tartışmada Dersaadet hükümetinin başarısına kesin gözüyle bakmaktadır. Aşağıdaki alıntı bu tartışmayla ilgidir :

"'-(…) Şeyhülislam'ın Fetvası, sarih; Hünkar'ın iradesi, kat'i: yüzbinlerce beyanname basılmış, dağıtılıyor: Müslüman Anadolu, Halife'ye karşı gelemez: ayaklanacaktır (…)'

'(Fowler) –(…) öyle mi? Siz ne diyorsunuz, Tanrı aşkına? Peki, ya Meclis?(...) Orada bir Meclis var(…) meclis, halk demek değil midir? Halk, yani mukavemet! (…)'

'- (…) mukavemet mi? Hangi mukavemet? Ferit Paşa, vaziyete hakim olmuştur: Osmanlı'nın nabzı, Dersaadet'te atıyor.'"(RP, s.146)

Yüzbaşı Rene Lariviere, Fransız Yüksek Komiserliği'nde görevli bir istihbarat subayıdır. *'Köşeli yakışıklılığı'*, aydınlık yüzü ile Marie-Laure'dan hoşlanır. Dersaadet'te Sabah Ezanları romanından tanıdığımız Gülistan Satvet'le yaşadığı ilişki ve Marie-Laure'a olan zaafıyla olay örgüsünde yer almıştır.

Çerkes Ethem Kuva-yı Seyyare adlı silahlı bir güce sahiptir. Yozgat ve Düzce ayaklanmalarını bastırmış olsa da Yunanlıların Anadolu'da bir Çerkes Muhtariyeti kurulması için yaptıkları kışkırtmalara uyarak abisi Reşit Bey'le onların safına geçmiş, Mustafa Kemal Paşa'ya suikast teşebbüsünde bulunmuştur. Aynı zamanda romanda gerilimi eksterm seviyeye yükselten bu durum, onu kart karakterler arasında değerlendirmemize gerekçe olmuştur.

Fon Karakterler

Romanın kişiler dünyası oldukça kalabalıktır. Reis Paşa'nın hayatında çok önemli kişiler olmalarına rağmen olay örgüsüne kısıtlı yansımaları bakımından fon karakterler arasında değerlendireceğimiz Reis Paşa'nın annesi Zübeyde Hanım ve kız kardeşi Makbule Hanım, Seryaver'i Salih Bey, yine Paşa'nın başyaveri Cevat Abbas Bey, Makbule Hanım'ın eşi Mustafa Mecdi Bey, Hayati Bey, Rauf Bey, Kuva-yı Milliyeci çetelerden Arslan Kaptan, halkı bir arada tutacak fetvalar yayınlayan Ankara Müftüsü, Mithat Bey, her şartta Paşa'nın bütün hizmetlerine koşturan Bekir Çavuş, Dr. Tevfik Rüştü Bey, Halide Edip'in eşi Dr. Adnan Bey, Bursa'da Hacı Şerafettin Bey'in konağında karşımıza çıkan Türk kadını prototipini yansıtan Şehbal, Dersaadet'te Sabah Ezanları romanının norm karakteri Neveser ve kardeşi O Karanlıkta Biz romanının başkişisi Ahmet Ziya, Dr. Meleho Afram, Batı hayranı Müsü Bakırcıyan ve kızı, Reis Paşa'nın idam fermanı hükmündeki fetvaları dağıtan Köse İmam, bunu ona yaptıran Ali Şükrüllah Efendi ve bu işin finansmanını sağlayan Mardiros Efendi gibi kişiler romanın fon karakterleri arasında yer almaktadır.

Milletin talihini değiştiren bu savaşın asıl kahramanları olduğunu bildiğimiz Türk milletinin azimkâr, vatanperver, korkusuz ve *'adsız'* evlatları Mehmetçikleri de burada anmak istiyoruz.

Genel bir çıkarımla romandaki bütün ayrıntılar gibi fon karakterlerin de büyük bir titizlikle kurgulandığını görürüz. Örneğin Attila İlhan'ın milli değerleri yaşatmak amacıyla Aynanın İçindekiler dizisinde ortaya koyduğu bir kadın tipolojisi var. Daha önce milletin bekasını sağlayacak dişil unsurları simgesel düzlemde temsil ettiğini de söylediğimiz bu tipolojiyi Sırtlan Payı'nın Ruhsar'ı, Dersaadet'te Sabah Ezanları'nın Neveser'i, Reis Paşa'nın Fikriye Hanım'ı oluşturmaktadır. Bu roman kişilerinde Attila İlhan adeta bir tek kadını başka başka romanlara dağıtmıştır. Bu kadınların ortak özellikleri hem çok güzel, hem sanata meyyal (Ruhsar ud, Fikriye Hanım piyano çalar; Neveser şiire meraklıdır) hem de cinsel tutkularının çok üstünde sevgi dolu yüreğe sahip olmalarıdır. Fon karakterlerle ilgili özellik

tam da burada ortaya çıkmaktadır. Bursa'daki Kaytancızade Konağı'nda Hacı Şerafettin Bey'in ikinci karısı olarak karşımıza çıkan Şehbal, yukarıda belirttiğimiz kadın tipolojisine benzer özelliklerle tanımlanmıştır. *'Gevşek bir topuz'*la (mühmel topuz Neveser ve Fikriye Hanım'da da vardır ve tematik değerleri temsil eden bir simge-değerdir) ensesinde topladığı gün vurmuş bal rengi saçları, çağla yeşili (Ruhsar mavi, Neveser ve Fikriye Hanım yeşil gözlü –göz renkleriyle semavi varlık oldukları imlenir-), '*sırmalı gözleri; kuğu boynu bilekleri'* ile Ruhsar ve Neveser gibi (Roza-Raşel-Gülistan Satvet-Marie-Laure'un aşırı makyajlı güzelliklerinin tam karşıtı olarak) doğal bir güzelliğe sahiptir. Şehbal kanunuyla Dede Efendi'den çaldığı parçalarla Osmanlı-Türk kültürünü yansıtır. Ve Şehbal *'az bulunur bir zambak zarâfetinde'* Marie-Laure'un teşekkürünü reddederken onu dahil ettiğimiz bu simgesel değerlerle yüklü kadın tipolojisine en uygun cevabı verir:

> *" '(Şehbal) –(…) Matmazel beni bağışlasın, teşekkürlerini kabul edemem!'*
> *Marie-Laure, önce bunu şaka zannetti; biraz şaşkın, gülümseyerek sordu:*
> *'-(…) iyi ama, neden?'*
> *Şehbal'in cevabı, önceki cevabından, çok daha dik, sert ve acımasızdı:*
> *'-… çünkü biz düşmanız!'"*(RP, s.337)

Bu kadınların benzer başka bir özelliği de başlarından bir evlilik geçmiş olmasıdır. Ruhsar *'Yasak Sevişmek'*te geçen *'Karşılama'* adlı şiirde farklı bir estetik formda karşımıza çıkan (Çelik, 1998:298) Mülazım İhsan'la; Neveser Abdi Bey'le; Fikriye Hanım'ın kim olduğu belirtilmeyen biriyle ve Şehbal'in Hacı Şerafettin Bey'le olan evliliği. Bu özelliklerin bu kadar benzer olmasını bu kadınların sıradan birer kadından daha yüce anlamlar taşıdığına bunun için de günlük yaşamın ilişkileriyle gölgelenemeyeceklerine dair bir gönderge taşıdığı kanısındayız. Buradan hareketle eğer sanatçının ömrü vefa etseydi yazabileceği başka bir romana Şehbal'e daha geniş bir işlevde yer vereceği kanaatindeyiz.

Romanda yer alan kişiler genel olarak ya 'Kurtuluş Savaşı'nın yanında ya da karşısındadır. Karşısında olanlar yabancılarla onlara yardım eden İstanbul Hükümeti taraftarlarıdır. Fon kişi düzeyinde karşı gücü testekleyenler arasında Miralay Oliver Hugh Dickinson, Damat Ferit Paşa, Ahmet İzzet ve Salih Paşa'lar, İştirakçı Hilmi Bey, Köse İmam, Prens Bragin, Gülistan Satvet, Benli Panayot, Muzenidisler, Çopanoğlu Halit Bey, Yannis Seferis, Hacı Şerafettin Bey, Arsen Karagözyan, Vasili Andoniadis, Garrigou, Meleho Afram yer alır.

2.3.6.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman hakim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Anlatıcı böylece roman kişilerinin iç dünyalarına girerek okuyucunun onları daha iyi tanımasına olanak sağlamıştır. Geniş perspektifin romana kazandırdığı zenginliği Fikriye Hanım'ın Apostol çetesinin eline düştüğü zaman hissettiklerinin anlatıldığı yerde açıkça görmek mümkün:

"(…) şu benim kadersiz başım! Memleket dağılıyor: Yenişehir, kîfirin eline geçti, Larissa oldu; Selanik'e göçtük, orada rahat var mı, hayır; kâfir, oraya da girdi; bu defa, İstanbul! On senedir, muharebe muharebe! On senedir, hani o Derne dönüşünde, kapıdan üniformasıyla anlı şanlı girişini gördüğümden beri, Reis Paşama hasret! Allah şahidim olsun, bu Reis Paşa ismini ziyadesiyle sevdim; eğer buralarda ölür kalırsam, tek hicranım, onu kavuşamadan ölmek olacaktır: kendimi öyle ucuza da vermem, kimim ben, Memduh Hayrettin Bey'in kerimesi değil miyim? Biraderim, cephede dövüşmüyor mu?"(RP, s.403)

Alıntı metindeki iç monologla Fikriye Hanım'ın Paşa'ya duyduğu aşkı kendisine itiraf ettiğini, Ankara yolculuğuna da sadece onun yanında olabilmek için çıktığını öğrenmiş oluruz. Anlatıcının Marie-Laure, Gülistan Satvet ve Jimmy Fowler'ın iç dünyalarını; Reis Paşa'nın zaman zaman içine düştüğü yalnızlığı ve hüznü açıklamada da bu bakış açısının genişliğinden yararlandığı görülmektedir.

Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanlarında olduğu gibi bölüm başlarına ve aralarına yerleştirilen alıntı metinler Reis Paşa'da da kullanılmıştır. Roman Mustafa Kemal tarafından XII. Kolurdu Komutanlığı'na, 15. Kolordu Komutanı Kazım Karabekir tarafından Ankara Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti Hey'et-i Temsiliyesi'ne, Mustafa Kemal'den Rauf Beyefendi'ye çekilen telgraflardan oluşan alıntı metinlerle başlamış; İngiliz Yüksek Komiserliği'nden, 'BOLŞEVİK/KEMALİST İTTİFAKI TAHAKKUK EDİYOR MU?' gibi metinlerle devam etmiş ve TBMM Reisi Mustafa Kemal'in Erzurum Valisi Hamit Beyefendi'ye Mustafa Suphi Efendi hakkında gönderdiği telgrafla sona ermiştir. Böylece anlatıcı olay örgüsünde yaşanacak çatışmalara tarihi bir arka plan oluştururken '*nihayetinde anlatılanların 'itibari'*(Aktaş, 1991:15) olduğuna da gönderme yapmaktadır.

Yine anlatıcının kendini gizleme ihtiyacı duymadan daha sonra gerçekleşecek bir olayı önceden haber verdiğini bu romanda da görmekteyiz. Aşağıdaki alıntılarda bu özellik görülmektedir:

"Mendeşe Meb'usu, Doktor Tevfik Rüştü Bey; Reis Paşa'yla öğleden sonraki o 'mülâkatını', ömrü boyunca unutmayacaktır; (…)"(RP, s.477)

"Hakkı Behiç Bey, Karpiç'deki bir sohbette; bilinmez kaç yıl sonra o geceden bahsederken, demişti ki: (…)"(RP, s.518)

Daha önce Aynanın İçindekiler dizisinin genel özelliklerinden biri olarak belirlediğimiz kişileri bazı sıfatlarını tekrarlamak suretiyle onlara bir imaj çizmek ve böylece bütün karekteristik özelliklerini bu imajla yansıtma tutumu bu romanda da görülmektedir. Matbaada yabancı devlet güçlerinin aslında padişahın isteğiyle ülkemizde bulunduğunu, Mustafa Kemal'inse padişaha başkaldıran bir âsi olduğunu bildiren beyannameleri bastıran İngiliz zabiti ve 'Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın mahalli mutemedi Ali Şükrullah Bey'in *'yapışkan bakışları'* matbaacı çırağının sırtında *'salyangoz gibi, adeta sümüklü izler bırakarak'* dolaşır. Prens Bragin ise sıskalığı marazi, avurtları dehşetli çökük, pis sakalı boynundan aşağıya, bulaşık suyu gibi akan, sipsivri bir *'herif'*tir. Ve bunların karşısında bir 'değer' olarak bütün zarafetiyle duran Fikriye Hanım:

"(…) ve dal gibi narin, iri bağdem gözleri, hülyalı ve mahzun; hafif eflatuna çalan, sarmaşık moru 'avrupa' giyinmiş; omzunda pelerini, yüzünde tülü, o genç kız(...)"

"(…) Çarşaf yerine, omzunda yarım pelerini; sırtında, hafif eflatuna çalan, sarmaşık moru elbisesi, peçe yerine, yüzünü saran tülün, ardına saklı, o iri ve mahzun gözleriyle, (…)"(RP, s.34)

Romanın henüz başında birkaç satır arayla ardı ardına yapılan bu tanımlamalar roman boyunca Fikriye Hanım'ın yansıttığı değerleri vurgulamak için kullanımıştır.

Mustafa Kemal'in hem bir lider hem bir deha hem de trajik yazgılı bir insan olarak kurgulandığı bu romanda anlatıcı Reis Paşa'nın 'insani' yönünü diyaloglara Rumeli ağzı ile yansıtmıştır. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Mercimek Nine ve 'Köse' İsmail Bey'de bir kültür olgusu olarak karşımıza çıkan bu kullanım Zübeyde Hanım'ın diyaloglarının tamamında benzer işlevde kullanılırken Reis Paşa'nın yalnız çok samimi olduğu zamanlardaki konuşmalarında kullanıldığı dikkati çeker. Reis Paşa'nın özellikle emrinde çalışan yaverlerine (Başyaver Yüzbaşı Salih ve Bekir Çavuş) ve Fikriye Hanım'a bu şekilde konur. Aşağıdaki alıntılar, Reis Paşa'nın Salih Bey ve Fikriye Hanım'la arasında geçen konuşmalarına aittir:

"(Paşa)'-(…) hayrola çucuk, nedir o elindeki?(...)'

Salih Bey telgrafı uzatıyor: '-(…) Ereğli Kaymakamlığı'ndan, zâta mahsus, bir şifre telgrafı (…)

Mustafa Kemal Paşa, başını kaldırdı; (…)

Kendi kendine fısıldıyor:

'-(…) a be, n'aptın Fikriye!.. çılgın çucuk!' (…)

'-(…) beri bak Salih, Hayati'yi bulasın bana (…) çabuk!'"(RP, s.429)

Bu dizinin diğer romanlarında olduğu gibi yine metinlerarasılık önemli bir yöntemdir. Romanın başına yerleştirilen ilk metin *'Ankara Marşı'*ndan alıntıdır. Burada yer alan dizeler bütün romanın aksiyonunu çözümleyici yapıya sahiptir. *'Biz İzmir'i alacağız'* dizesi daha sonra Gazi Paşa'da anlatılacak olan Kurtuluş Savaşı'nı zaferle sonuçlandıracak 'Başkomutanlık Meydan Muharebesi'nde gösterilecek kararlılığın ifadesidir.

Romanda sürekli tekrarlanan *'Manastır'ın ortasında var bir havuz'* diye başlayan Rumeli türküsü Reis Paşa'nın psikolojisini açımlaması bakımından ayrı bir değere sahiptir. Türkü, Fikriye Hanım tarafından pek çok kez piyanoda çalındığı gibi Reis Paşa ile Fikriye Hanım tarafından birlikte de söylenmiştir. Türkünün romana alınmayan dizeleri şöyledir:

'Manastır'ın ortasında var bir havuz'
Canım havuz
Dimetoka kızları hepsi de yavuz
Biz çalar oynarız
Manastır'ın ortasında var bir çeşme
Canım çeşme
Dimetoka kızları hepsi de seçme
Biz çalar oynarız
Manastır'ın ortasında var bir pınar
Canım pınar
Dimetoka kızları hepsi de çınar
Biz çalar oynarız"

Türküde bazı ifadelerin aynen tekrarlanmasından yola çıkarak ahengin yanında bu ifadelerin bir duyguyu tanımlamaya yönelik açar sözcükler olduğu kanaatindeyiz. Manastır, Dimetoka ve kızlar sözcüklerini bu bakımdan üzerinde durmaya değer görüyoruz. Manastır, II. Meşrutiyet yıllarında İstanbul dışında Selanik'le beraber gelişmiş önemli bir ticaret ve kültür merkezidir. Bunun yanında Mustafa Kemal için asıl öneminin Manastır Askeri Rüştüyesi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanan anıları olabileceğini düşünüyoruz. Yine Dimetoka bugün bile hâlâ Türk nüfusunun varlığının reddedilemeyeceği bir Balkan kasabasıdır. Mustafa Kemal'in bu türküyü sıkça dinlemesini geçmişe, doğduğu topraklara bir özlem olarak yorumlamaktayız. Ayrıca Manastır Askeri Rüştiyesi'nde öğrenci olduğu zamanlarda yaşadığı yatılı okula alışma, evden ayrılma gibi aile özlemini de çağrıştırır. Yalnızca çok sevdiği ve samimi olduğu kişilerle neşeli olduğu zamanlarda Rumeli ağzıyla konuşması da bu düşünceyi destekleyici ifadelerdir. Fikriye Hanım'ın da o toprakların kızı olması yaşanılan duygusallığı daha da derinleştirmiştir. Fikriye Hanım Balkanlar'ın yavuz,

çınar gibi soylu ve hepsi birbirinden güzel kızlarından birisidir. Ve onlar bütün çağdaşlıklarına rağmen özlerindeki samimiyeti, dürüstlüğü ve saygıyı kaybetmezler. Fikriye Hanım da Reis Paşa'sının yanında olabilmek için Anadolu yollarına düşmüş, Apostol Rum çetesinin eline düşmüş ama sonunda Paşa'sına kavuşmuştur. Ayrıca kişiler arasındaki kültürel ortaklığın onları birbirine yaklaştırması bakımından bu türkünün önemli bir gösterge olduğunu belirtmek isteriz.

2.3.6.8. Tematik Kurgu

Reis Paşa adlı roman Anadolu'nun işgal edilmesi karşısında Mustafa Kemal Paşa önderliğinde başlatılan Kuva-yı Milliye adlı direnişi ve daha sonra bunun TBMM'nin açılmasıyla siyasi bir kimlik kazanmasını ve düzenli ordunun kurulmasıyla isyanlar ve düşmanla daha etkin bir savunma gösterilmesini anlatır. Romandaki en önemli şeyin TBMM'nin açılması, Mustafa Kemal Paşa'nın da hem meclisin hem hükümetin reisi olarak seçilmesidir. Bu olay, Türk Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nın uluslar arası siyasette tanınabilmesi için de önemli bir adımdır. Romandaki dramatik kurgunun kavramsal boyutta Batı'nın sömürgeci zihniyetinden kaynaklanan işgal ile buna karşı geliştirilen milli mücadele olduğunu söyleyebiliriz.

Romanın olay örgüsünü KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Mustafa Kemal Paşa, Fikriye, Halide Edip, İsmet Paşa, Ali Fuat Paşa,Yunus Nadi Bey, Hüsnü Faik…	Jimmy Fowler, Marie-Laure Oiselet, Edd 'Jay, Rene Lariviere, Çerkes Ethem ve ağabeyi Reşit Bey…

KAVRAMLAR	ulusal bağımsızlık (milli mücadele) Kemalizm vatan sevgisi milli kültür (türkü, musiki) Ankara Hükümeti (TBMM) aydın sorumluluğu ulusal basın sevgi ve aşk	Batılılaş(ama)ma sömürgeci ve yayılmacı zihniyet işgal (askeri ve kültürel) İstanbul Hükümeti(saltanat) 'mandat' yönetimi yabancılaşma yabancı basın sapkın cinsellik
SEMBOLLER	Ankara ezan sesi demiryolu kuşlar Birlik Gazetesi 'ağır tömbeki ve demli çay kokusu' Türk kahvesi lavanta çiçeği kokusu	İstanbul: Constantinople muhkem topuz Amiral Gemisi kargalar/alakargalar/baykuş 'zıvanalı' Rus cigaraları kalıplı fes

Tablo-16: Reis Paşa için toplumun içinde yer alan aydının değerler sınıflaması

2.3.6.8.1. Batı'nın Sömürgeci Zihniyeti: İşgal

Batı'nın sömürgeci zihniyetinin Osmanlı topraklarına ilk girişi Batıcılık adı altındaki çağdaşlaşma çabalarıyla başlamıştır. '*Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiyesi'nde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım'*(Mardin, 2000:9) olarak tanımlanan Batıcılık, Avrupa'nın sömürgeci yayılma siyasetinin bir parçasıdır. Daha önce yarı-sömürgeleşme eğilimi göstermiş olduğu tespit edilen Osmanlı toprakları üzerinde Batılı devletlerin en ileri gittiği nokta bu romanda işlenen askeri işgaldir.

Batı adı altında toplanan İngiltere, Fransa, İtalya devletleri I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmamız üzerine Osmanlı topraklarını paylaşmak amacıyla Anadolu'yu işgale başlamıştır. Reis Paşa'da bu işgallere karşı geliştirilen direniş ve Kurtuluş Savaşı'nın bir

bölümü anlatılmaktadır. Romanda en güçlü düşman olarak İngiltere gösterilmiştir. Ancak belki sömürgeci zihniyetin bir getirisi olarak İngiltere tek başına değil de maşa olarak kullandığı Yunanistan'la birlikte hareket eder. Yine Anadolu'da bir Çerkes Muhtariyeti kurulması vaadiyle kendi tarafına çektiği Çerkes Ethem çetesi, manda yönetimi taraftarı İstanbul Hükümeti İngiltere'nin işbirlikçileri olarak roman kurgusuna yansımıştır.

İngiltere Osmanlı Hükümeti'ni de bir maşa olarak kullanmıştır. Şeyhülislamdan Batılı devletlerin padişahın isteği üzerine Anadolu'ya girdiğine, Anadolu'daki bağımsızlık hareketinin padişaha, yani Allah'ın yeryüzündeki temsilcisi olan halifeye karşı yapıldığına dair bir fetva vermesi sağlanarak Mustafa Kemal idama mahkum ettirilir. Beyannameleri Mardiros Efendi'den alıp kapı kapı gezerek halka dağıtan Köse İmam'dır. Üstelik beyannameyi asıl bastıranların padişah olmadığının da farkındadır. Buna rağmen İngilizlerin çil çil altınları onların hilekârlığından daha cazip gelir kendisine.

Silahlı işgalin savaş kurallarına uygun yapılmadığını da belirtmeliyiz. İngiltere'nin İzmir'i vaad ederek Yunanistan'ın Ege Bölgesi'ni işgal etmeye teşvik etmesi; Yunanlılar'ın da Çerkes Muhtariyeti kurma vaadiyle Çerkesleri isyana teşvik etmesi; Yozgat ve avanesinde çıkan isyanlar; halifelik makamının kullanılarak halkın dini duygularının sömürülmesi aslında İngiltere'nin savaş kurallarının dışına çıkarak farklı dayanak noktaları oluşturması olaylarıdır. Bunu yaparken İngilizlerin kullandığı en önemli araç basın organlarıdır. Roman boyunca hükümet yanlısı Alemdar, İkdam, Peyam-ı Sabah gibi gazetelerin İngiltere'nin *'tellallığını'* yaptığı görülür. Aşağıdaki alıntılar bununla ilgilidir:

"(…) kimse çıkıp da, bu milletin hali ne olacak demiyor? Azimkâr bir Hükümet ricali, demir el ile, Kuva-yı Milliye nâmı altına iltica eden bu haydutların, kafasına bir yumruk indiremiyor."(RP, s.23)

"'Peyâm-ı Sabah handiyse, zil takıp oynayacak: 'Anadolu'nun Kuva-yı Milliye'den Temizlenmesi, Muvaffakiyetle İlerliyor'; fakat, asıl tafsilat, Alemdar'dadır: 'Bolu, Gerede, Çerkeş, Beypazarı, Safranbolu, 'Çete'nin şekâyetinden temizlendi.' Ardından, bir de tehdit: '(…) tedip harekatı, Ankara'ya doğru devam ediyor!'"(RP, s.175)

"*(Benli Panayot'un vurulması üzerine) Peyâm-ı Sabah, bu 'cinayet teşebbüsünün', şehirde gittikçe çoğalan Kuva-yı Milliye 'çetelerinin' bir 'marifeti' olduğunu imâ ediyor; Alemdar ise, açık açık, 'artık bu 'eşkıya' sebebinden, 'ehl-i namusun' geceleri sokağa çıkamadığından' yakınıyordu."*(RP, s.382)

Romanın çeşitli yerlerinden yapılan bu alıntılar, halkı bağımsızlık yönünde teşkilatlandırması gereken yerli basının bir kısmının da işgalcilerle ne kadar işbirliği içerisinde olduğunu göstermektedir. Basının halkı inandırmaya çalıştığı yalanlar Kuva-yı

Milliye'nin bir haydut çetesi olduğu, İngiltere ve Yunanistan'ın ise Türkleri bu haydutlardan kurtarmak üzere *'padişah efendimiz'*in arzusu üzerine gelmiş birer kurtarıcı olduğudur.

Daha önce Batı'nın bir toprağı yalnızca silahla işgal etmeyeceğini, bir yere girdiği andan itibaren kültürel işgale de başladığını söylemiştik. Reis Paşa adlı romanda da Batı'nın silahlı işgalini destekleyen zihinler yaratan başka bir işgal biçimi olarak 'yabancılaşma' olgusunu ele alacağız.

Yabancılaşma

Yabancılaşma, Batı'nın gelişmemiş ya da az gelişmiş ülkelerin milletlerini çözme ve çökertme amacıyla kullandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Romanda bunu mekana ve giyime yansımış şekliyle yoğun bir biçimde görmekteyiz.

İstanbul'daki Petrograt, Perisianna, Mulatier gibi pastaneler, Pera Palas gibi oteller, işgal zabitlerini ve onların destekçilerini ağırlayan pahalı ve modern yerler; aslında İstanbul'un bir Osmanlı-Türk şehri olmaktan ne kadar uzaklaştığını gösterirler. Attila İlhan mekana yansıtılan yabancılaşma olgusunu özellikle bir yabancının gözünden İstanbul-Bursa karşılaştırmasıyla somutlaştırmıştır. Le Temps'in savaş muhabiri Marie-Laure, Bursa'da kaldığı Kaytancızade Konağı'nda ilk kez harem hayatını görür ve kendini sanki yanlışlıkla Pierre Loti'nin ya da Claude Farrer'in bir romanına kaymış hisseder. Konağın kuşluklara kadar uzayan görkemli kahvaltıları; akşam sefaları, küpe çiçekleri, zambaklar ile sarılmış bahçesi ve havuz başındaki çardağın altında içilen saltanatlı akşam çayları İstanbul'da gittiği modern mekanlarda bulamadığı şeylerdir. Bunlar aslında Osmanlı-Türk kültür hayatının günlük yaşamdaki vazgeçilmezlerindendir ama İstanbul öyle büyük bir hızla kendi kültüründen uzaklaşmaktadır ki çağdaş denen yerlerde adeta milli kültürün kökü kazınmaya çalışılır. Bursa Hamamı'nda yıkandıktan sonra kendini *'günah çıkarmış'* kadar yeniden doğmuş hisseden Marie-Laure'un düşüncelerinin açıklanması, toplumsal değişimi yansıtması bakımından çok önemlidir:

"Bu nasıl derin bir gevşeme, hangi türken bir 'rehavet'ti ki, kubbeden katmerli yankılanan sesler, düşüp kırılan kristal bir bardak gibi, yani o şuh kahkaha, yani bir bebek ağlaması, ya da takunyaların tıkırtısı, iç içe geçip, sanki mağmalaşıyor; onunla, yaşadığı mekan arasına girip; onu başkasına ait, ne olduğu belirsiz bir rüyaya taşıyor.

(…)

Şu var ki, tenteneli arabaya binip, rahvan atların düzgün ahengiyle, konağa dönerken; nasıl içini dışını yenilenmiş; yalnız vücudunu değil, ruhunu da yıkanıp paklanmış,

hissediyordu; şaşılacak bir şey! Bir zaman, 'tahassüslerine' ad koyamadı; ancak konağa gireceği sırada, neye benzediğini kestirebiliyor: sanki kilisede günah çıkarmıştı."(RP, s.329)

Marie-Laure Oiselet, İstanbul'a dönüşünde aradaki farkı görecektir:

"Burada hangi caddeye çıksa, salkım salkım yolcu, tramvay; baylarında tablalarıyla, semt semt, seyyar satıcılar; terli, soluk soluğa yorgun bir kalabalık! Marie-Laure, Anadolu'nun, ilk bakışta hissedilmeyen gizli bir cazibesi olduğunu, İstanbul'a dönünce fark ediyor: aslında bu şehrin, tam anlamıyla, 'Türk' sayılamayacağını da!"(RP, s.362)

Attila İlhan, Türk milletinin içine düştüğü ya da düşürüldüğü yabancılaşma olgusunu bir yabancıya söyletmekle yaşanan değişimin hızını daha iyi belirtme olanağı kazanmıştır.

Yabancılaşmanın diğer bir yüzü giyim-kuşam, saç ve makyaja yansır ki romanda bu karşı güç kategorisinde yer alan kişileri tanımlamak için kullanılan özelliklerle belirtilmiştir: *'ütülü pantolonu'*, *'kalıptan yeni çıkmış fesi'* ve *'Avrupai'* sakalı ile; fesli, nedense tekgözlük takmış uçarı *'monbey'*; fesli fakat alafrang giyimli İstanbul ahalisi; Paris modası şahane *'dekolte'*ye sarıp sarmalanmış Osmanlı tombulluğu ve yürek biçimi boyanmış, ufacık ağız…

Yabancılaşmanın en derin değişiminden birisi dilde yaşanır. Moda meraklısı, kısmen bir Batı şehrinde bulunmuş ya da sadece dergilerden tanımış kişilerin –yarım yamalak- özellikle Fransızca sözcükleri cümlelerine sıkıştırması olarak görülen bu durum; karşı gücü temsil eden roman kişilerinin belirtici özelliklerindendir. Ana dil, milli bütünlüğün göstergesidir. Konuşmaları arasına yabancı sözcük sıkıştıranların ana dili tahribata uğramış demektir. Bu da onların benlik bilincinde bir parçalanma başladığının göstergesidir. Dizinin diğer romanlarında da aynı yabancılaşma krizine düşmüş olarak karşımıza çıkan Gülistan Satvet, cümleleri içerisine sıkıştırdığı Fransızca sözcüklerle bütün Aynanın İçindekiler dizisine bir sarmal gibi yayılan bu tehlikeli gidişatı yansıtır:

"(…) ah Prens, prens!.. comme vous etes cruel! Sayenizde duçar olduğum bu korkunç iptilada, o efsunkar beyaz zerreciklerden mahrum etmeniz; beni, cinnetle hamakat arası, ruhi bir teşevvüşe mahkum ediyor: mais, c'est injuste, c'est intolerable! Namütenahi cömertliğiyle, herkesi adeta teshir etmiş olan Prens Bragin, böyle bir seviyeye nasıl inilebilir?"(RP, s.224)

Burada beyaz zerrecikler denen şey, Paris'te kaldığı yıllarda uyuşturucu müptelası olan Gülistan Satvet'e Prens Bragin'in temin ettiği kokaindir. Özüne ve milletine yabancılaşanlar, asrileşme adı altında ancak kokainin esareti altında öleceklerdir. (Rosa Mizrahi'nin böyle bir sonu yaşamasından Gülistan için benzer bir son düşünülebilir.)

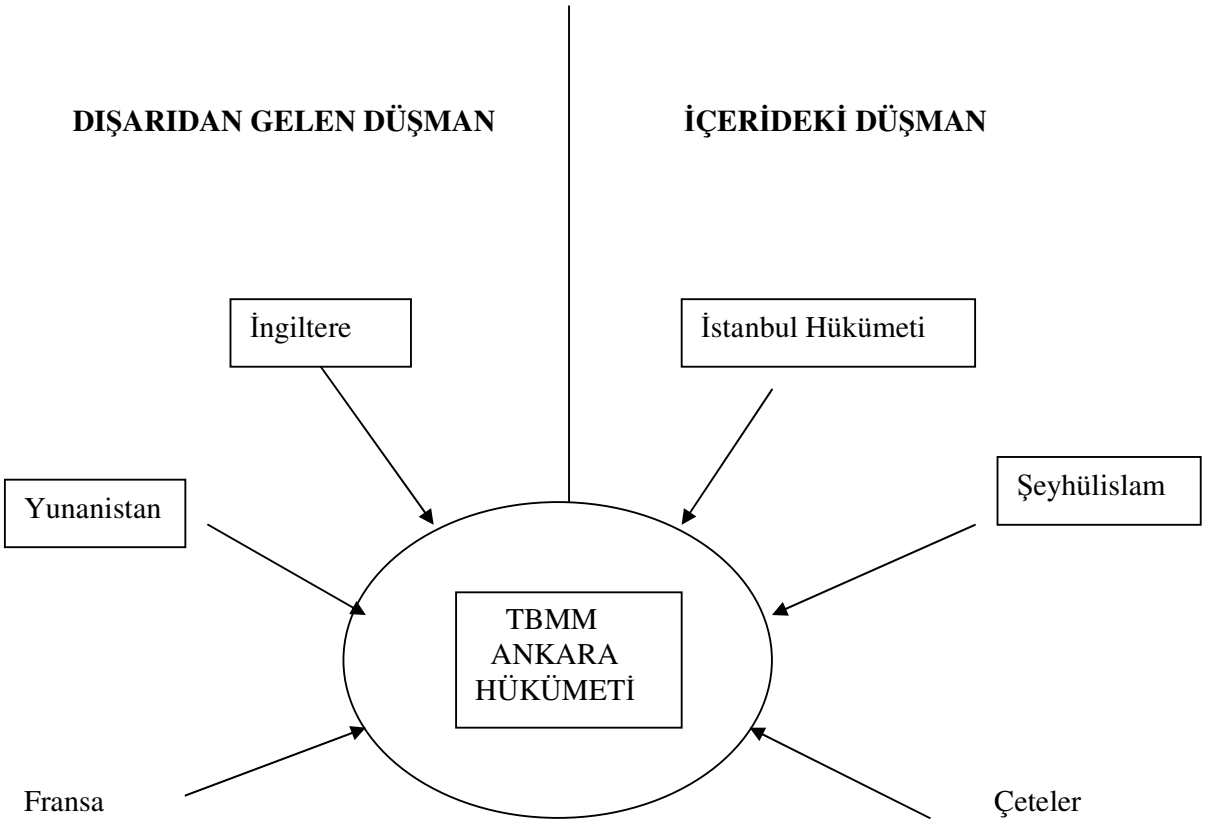
Dil konusundaki çözülmenin bir başka yansımasını dükkan isimlerinde buluruz. 450 yıllık Osmanlı-Türk şehri İstanbul'un adı Constantinopol'e çevrilmiş; dönemin *'çağdaş'*

yerlerinden birisi olan ‘Cadde-i Kebir’deki mağazalarının çoğunun adı ise Fransızca, Rumca ve Ermenice konurken Pera Palas’ın adı Fransızca olarak gösterişli, ışıklı bir tabelaya yazılmıştır. Bütün istasyonlarda ise şehirlerin adlarının yanına bir de Fransızcaları eklenmiştir.

Millet bilincini parçalamada yabancılara ait okulların ne kadar büyük bir işleve sahip olduğunu şu ana kadar incelediğimiz roman kahramanlarının hayatlarında gördük. Bu romanda da aynı etki vurgulanmıştır. ‘Müsü’ Bakırcıyan’ın kızının doğum günü için verdiği partide üniformalı İngiliz, Fransız ve İtalyan zabitlerinin kolları arasında, *‘şuh, balıketi ve terlemiş Osmanlı kızları; vals yap(maz), ‘sanki’ uç(ar)lar*. Ve aynı partide hepsi *Notre-Dame des Sion* talebesi başka kızlar…(RP, s.223)

Bir milletin ruhunda kültürel işgal, silahlı işgalden daha büyük bir tahribat yaratır. Çünkü silahlı işgale silahla karşılık vererek kesin biçimde sona erdirmek mümkün. Ancak kültür alanındaki işgal, karşı çıkılan sistemi yaşatmaya hevesli kişileri yetiştirecektir. Bu nedenle silahlı saldırının bir devamı olarak ele aldığımız bu tema milletin bekası için çok önemli bir sorunu ortaya koymaktadır.

Yukarıda belirttiklerimizin sonucunda işgal güçleri ile onların yardımcılarını aşağıdaki gibi bir şemada gösterebiliriz:



Tablo-17: Kurtuluş Savaşı yıllarında Türkiye'nin siyasi durumunu gösteren tablo.

Ankara yabancı olduğunu bildiği devletlerle vatanını savunmak için ölümüne savaşır. Ancak bu yabancı güçlerin yönlendirdiği ve nereden geleceğini bilmediği saldırılarla da mücadele etmek zorundadır. Sözünü ettiğimiz bu etkenler roman kurgusuna İngilizlerin örgütlediği isyanlar, şeyhülislama verdirilen Mustafa Kemal'in idam fermanı ve bunların hepsini yapabilmesinde aracılık eden İstanbul hükümeti olarak yansır.

2.3.6.8.2. Tam Bağımsızlık: Kurtuluş Savaşı

Kurtuluş Savaşı aşağı yukarı iki yüz yıldan beri süregelen Batılılaşma/Batıcılık adlı yönelişin doruk noktasıdır. Çağdaşlaşmaya çalışırken Avrupalı devletlerin yarı-sömürgesi haline gelen Osmanlı, dünyanın hasta adamı olarak paylaşılmaya başlandığında Türk milletinin Mustafa Kemal Paşa önderliğinde verdiği Kurtuluş Savaşı ekonomik, siyasi, dini ve kültürel anlamda tam bağımsız bir devlet olma yolunda atılmış dev bir adımdır. Bu öyle bir adım olacaktır ki hem ulusal bağımsızlığı hem de çağdaş medeniyet seviyesine ulaşma prensibini getirecektir. Şerif Mardin, Batıcılık karşıtı en köklü eylemin Kurtuluş Savaşı olduğunu belirtirken Mustafa Kemal Paşa'nın çağdaşlamak zorunda olduğumuzu vurguladığına da dikkatleri çekmiştir:

"Efendiler, milletimizin hedefi, milletimizin mefkuresi, bütün cihanda tam manasiyle medeni bir hey'et-i içtimaiye olmaktadır. Bilirsiniz ki, dünyada her kavmin mevcudiyeti, kıymeti, hakk-ı hürriyet ve istiklali, malik olduğu ve yapacağı medeni eserlerle mütenasiptir… Medeniyet yolunda muvaffakiyet teceddüte vebestedir. İçtimai hayatta, iktisadi hayatta, ilim ve fen sahasında muvaffak olmak için yegâne tekalüm ve terakki yolu budur."(Mardin, 2000:18)

Mustafa Kemal Paşa'nın Söylev ve Demeçleri'nden yapılan bu alıntı, çağdaşlaşmanın da kaçınılmaz bir gereklilik olduğunun altını çizmiştir.

Prof. Dr. Suna Kili çağdaşlaşma olgusunu irdelerken bunun yalnızca sanayileşme olmadığını, üç açıdan incelenebileceğini öne sürmüştür:

1- Sanayileşme ve ekonomik hareket açısından,

2- Yaşama usçu bakış açısından,

3- Ulusçu devlet anlayışı açısından.(Kili, 2000:117)

Tam bağımsız olabilmenin ilk şartı ulusal ve bağımsız bir devlet kurabilmektir denebilir. Kurtuluş Savaşı işte bu ilk şartı yerine getirmek amacıyla dünyanın ulus devletlerine yöneldiği bir dönemde Türk milletinin ruhundan kopmuş bir diriliş destanıdır. Ulusal Bağımsızlık Savaşı sadece bir milletin siyasi bağımsızlığına kavuşma mücadelesi değil hem *'emperyalizme karşı'* verilmiş en büyük savunmalardan birisi, hem padişahın mutlak otoritesine karşı bir *'demokratik devrim'* hem de Osmanlı tebası içerisinde bir zümreyi temsil eden Türkler'in *'millet aşaması'*na dönüşümünü ifade eder.(Tanilli, 2000:8) Attila İlhan'a göre ulusal kurtuluş için verilen bu savaş, sadece Türk milletinin kaderini belirlemekle kalmamış aynı zamanda *'bütün mazlum milletlerin, bütün Şark'ın mücadelesi'* anlamını da kazanmıştır. Kuva-yı Milliye'den TBMM'nin açılmasıyla daha sistemli bir biçimde devam edilen ulusal mücadelenin anlatıldığı Reis Paşa adlı romanda, Kemalist hareketin *'katılımcı demokratik yönü vurgulanmıştır.'*(İlhan, 2004-b:183) Savaş sırasında verilen bütün kararlar Meclis tarafınan oylanarak yürürlüğe konulmuştur. Dizinin diğer romanları göz önünde bulundurulduğunda Mustafa Kemal'in çağdaşlaşma düşüncesinin İttihat ve Terakki (Dersaadet'te Sabah Ezanları) ile İnönü Dönemi'nin (O Karanlıkta Biz) anlayışından ne kadar farklı olduğu ortaya çıkmaktadır. Mustafa Kemal'in önderi olduğu Kurtuluş Mücadelesi her şeyden önce milletin karar verme iradesine dayandırılmıştır.

Silahlı işgale karşı verilen silahlı mücadele gücünü elbette ki vatan sevgisinden almaktadır. Çünkü vatan ana gibi kutsal, doğurgan, yapıcı ve kurucu, mahrem bir varlıktır. O varlığı ayakta tutup koruyacak güç ve idarede de elbette ki kutsal olacaktır, salt aklın alabileceği kurallar içerisinde kalmayacaktır. İsim düzeyinde *'Allah'ın Süngüleri'*; sembolik düzlemde *'ezan sesi'* de bu kutsallığı vurgulamaktadır.

Kurtuluş Savaşı'nın silahlı mücadele yanında milli basınla da desteklendiğini belirtmeliyiz. Sembolik düzlemde Birlik Gazetesi; genel olarak da Anadolu Ajansı, Yenigün, Akşam gibi ulusal basın kuruluşları milli ruhu diri tutma amacına hizmet eder. Romanda Yakup Kadri Bey'in bir makalesinden alınan cümleler Reis Paşa'nın zihninde adeta sudaki dalgalar gibi yayılır. Bu aslında dalga dalga vatan saflarına yayılan milli ruhtur:

"(…) tarihin bir başlangıç noktasındayız: uzaktan uzağa bir fecir söküyor. Bazıları bunu bir yangın parıltısı zannediyor ve ürkerek gözlerini kapıyor: gelecek yeryüzünün bütün mazlum ve mağdur insanlarının olacaktır!"(RP, s.242)

Bir ülkede *'meb'uslar bile derdest edilip sürülmüş iken; lâlettayin bir gazetecinin, bunları yazabilmesi; inkâr-ı gayr-ı kabil bir vatanperverlik hücceti'* değil midir? Vatan sevgisi öyle büyük bir güçtür ki hiçbir korku onun karşısında duramaz.

Milli Kültür

Kora şemasında yabancılaşmanın karşısında yer alan milli kültür kavramı da tam bağımsızlık düşüncesiyle doğrudan ilgilidir. Batı, ekonomik yaptırım uyguladığı ülkelerde önce kendi düşüncesini benimsetebileceği bir sınıf yaratır. Bunu da ancak büyük paralar vaad ederek yapar. Milli dili ve inaçları, oluşumu belki yüzlerce yıl süren gelenekleri hakir göstermekle kendi ulusal kültürünü yüceltme, 'ideal' olarak gösterme amacını taşır. Çünkü milli kültür toplumu oluşturan bireylerin benlik bilincinin gelişmesi için kurucu bir zemin oluşturur. Toplumsal ruh da ancak bu zemin üzerine kök salar. Böyle bir toplumu sevk ve idare etmek ise mümkün olmaz. İşte Batı medeniyetinin siyasi olarak çekilse bile bir kez girdiği bölgede varlığını devam ettirmesinin yolu bu kültürel yabancılaştırmadır. Bu nedenle Aynanın İçindekiler dizisinin bütün romanlarında milli kültür kavramı bağımsızlık kavramıyla birlikte yer almaktadır. Attila İlhan '*semaver', 'zarflı fincanlar', 'Türk kahvesi'* gibi simge-değerleri pek çok romanda birden kullanarak milli ruh kavramını diri tutmaya çalışmış ve aydın konusunu da çok boyutlu olarak irdelemiştir.

Reis Paşa adlı romanda Kurtuluş Savaşı'na katılan subay ve düşünürlerin tamamı ulus ve kültür bilincinin farkındadır. Karşı güç kategorisinde yer alan Fransızca sözcükleri cümleleri arasına sıkıştırmayı *'asrilik'* kabul edenlere karşı romanın başkişisi Reis Paşa samimi konuşmalarında Rumeli ağzını bir sevgi nişanesi olarak kullanırken Fransızca kitaplar okuyabildiği halde Le Temps'in savaş muhabiri Marie-Laure ile röportaj yaparken tercüman kullanır. Halide Edip Hanım yabancı gazetelerden yaptığı tercümeleri Anadolu Ajansı'nda yayınlayarak Avrupa'nın Anadolu'daki hareket için ne düşündüğünü yorumlamış; ancak diyaloglarında İngilizce ya da Fransızca sözcükler kullanmamıştır. Fikriye Hanım ise bütün zarafeti ve güzelliğiyle bütün davranış ve ifadelerinde hem çok saygılı hem de bitmez bir sevginin samimiyetini yansıtmaktadır.

Sözcük düzeyinde *'Dersaadet',* Osmanlı İmparatorluğu'nun 450 yıllık hakimiyeti altında Bizans kültürü üzerine inşa edilen yeni bir kültürü temsil eder. Camileri, minareleri, çeşmeleri, konakları ve yalılarıyla o artık bir Müslüman-Türk kentidir. Osmanlı

İmparatorluğu'nun siyasi varlığını silmeye çalışan Batılılar, bunu *'Constantinopol'* sözcüğüyle vurgularken; siyasi varlığa bağlı olmayan kültürel varlık bu *'Dersaadet'* sözcüğüyle belirtilmiştir. KORA şemasında *'Türk kahvesi'*, *'ağır tömbeki' ve 'demli çay kokusu'* olarak gösterdiğimiz simge-değerler de bu bakış açısıyla ortaya konmuş milli kültürü temsil etmektedir.

Musiki de dil, inanç ve mimari gibi kültürün önemli bir yapıtaşını oluşturmaktadır. Olaylara eşlik eden Ankara'daki meclis yatakhanesinde Hafız Rüstem Efendi'nin çaldığı *'Acemaşiran nağmeleri'*; Bursa'daki Kaytancızade Konağı'nda Şehbal'in kanunuyla Dede Efendi'den çaldığı parçalar ve Fikriye Hanım'ın piyano eşliğinde söylediği *'Manastır'ın ortasında var bir havuz'* türküsü bireyleri milli bir ülkü etrafında toplayarak toplumsal bir ruh yaratan değerlerin temsilcisi olarak romanda yer alırlar.

Aynanın İçindekiler dizisinde ilericilik rolünün sınıftan değil, ulustan gelebileceğine inanan Attila İlhan, dünya üzerinde söz sahibi olabilmek için ulus devletin güçlenmesini sağlayacak bir çözümü savunur.(Belge, 1998:113) Reis Paşa romanından itibaren *'ulusal sentez'*(Taşdemir, 199:90) düşüncesini daha ön plana çıkaran Attila İlhan'ın aslında Aynanın İçindekiler dizisinin ilk romanından itibaren belirlediği kültür olgularını bir araya topladığını söyleyebiliriz. Millet ruhu, ancak gelenek ve kültürün biçimlendirdiği bilinci uyanık bireyler tarafından diri tutulabilir. Bu işin en büyük mesulleri ise yine İlhan'ın Bıçağın Ucu'ndan itibaren irdelediği Türk aydınıdır. Aydınlar bireysel ve sınıfsal çıkarlarının değil; milli yönelişlerin kaygısını taşımalıdır. Bu bağlamda en olumlu aydın tiplemesini en kalabalık haliyle Reis Paşa romanından itibaren gördüğümüzü söyleyebiliriz. Ulusal Mücadele'de bizzat savaş meydanlarında ya da halkın kenetlenmesini sağlamak için cami kürsülerinde, matba başında gördüğümüz Türk aydını, bireysel kaygılarının tamamen dışandadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Attila İlhan, Reis Paşa romanında demokratik anlayışa dayanan Anadolu hareketinin savunusunu yaparken ulusal birliği yaratacak değerleri ön plana çıkarmakla tam bağımsızlık ile milli bilinç arasındaki vazgeçilmez ilişkiyi vurgulamıştır.

2.3.6.8.3. Aşk ve Sevgi

Savaşın yuğduğu kan ve toprağın kokusu ihanetlerin ve isyanların yürek sızısı altında ezilmiş bir ruhun nefes alabildiği küçük bir duraklamadır aşk. Başarılı komutan, kararlı bir reis olan Mustafa Kemal Paşa, yatılı okulların soğuk yatakhanelerinde, cephelerin tozlu ve uykusuz geceleriyle geçmiş hayatını sorgulayarak önce ne kadar yalnız olduğunun farkına varmıştır:

"Kalaba. Çorak ve tenha bozkır. Bozkırın, soğuk ve nankör karanlığı. Gökyüzünde, dağınık bulutlar; bulutların arasından, geçtiği yeri gümüşleyerek akıp giden, bir hilâl! Bir an, -çok kısa bir an, -'(…) ne kadar yalnızım!' diye düşündü. Sonra, birisi düşüncesini duymuş gibi ürkek, etrafına bakındı. Uzak köpeklerin havlaması sürüyordu(…)

O Rumeli türküsü, bir yıldız kaymış gibi pırıl pırıl, yine zihninden geçiyor: 'manastır'ın ortasında vardır bir havuz!..'"(RP, s.71)

Yalnızlık belki bir Reis Paşa'ya yakıştırılamayacak kadar insanı üzüntüye sevk edebilecek bir duygudur. Bu yüzden Paşa, aklından geçenler duyulmuş gibi tedirgin olur. Roman boyunca Reis Paşa'yı takip eden bu duygu yukarıdaki Rumeli türküsüyle metinlerarası bir zenginliğe dönüştürülmüşür. Paşa gerçekte bunca sorumluluğun ve Meclis'teki yersiz tartışmaların karşısında bir çelik gibi sağlam iradeye sahip görünürken o aynı zamanda ölümlü bir insandır. Onun trajik yanını veren de bu yalnızlık duygusu ve onun huzur verici paylaşıma dönüştüğü sevgidir.

Paşa'nın memleket özleminin yuva özlemiyle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bir yuvanın sıcaklığını duyumsamak memlekette olmanın yaratacağı güven duygusunun izdüşümüdür:

"Kalktı, yakasını çözdü: birkaç saat için de olsa, yatması bir zaruret! Yatmak düşüncesi, zihnini yoklar yoklamaz, burnunda tekrar, o içine garip bir ferahlık veren, lavanta çiçeği kokusu! Hep böyle oluyor, hanidir, yatağına yaklaşınca, burnunda o koku; gözlerinin önünde Sofya'da pansiyoner kaldığı, Frau Hilda'nın küçük, ama tertipli odası: pencere önü, küçük yazı masası; çarşaflar kolalı, tertemiz yatak; battaniyesinin huzur veren, yumuşaklığı; ve odadan hiç eksik olmayan, lavanta çiçeği kokusu!

(.....)

'(…)Ne yaptı acaba, Fikriye'yi Ankara'ya gelmeye ikna edebildi mi? Lâkin, bunlar buhranlı günler, akıbetimiz meçhul, kızcağızı buraya getirmek, münasip midir? Dört taraftan, muhasara altındayız, (…)'"(RP, s.212)

Sofya'da kaldığı pansiyonun temizliğine ve düzenine duyulan hasret, Rumeli'ye duyulan özlemdir. Reis Paşa'nın Fikriye Hanım'a duyduğu aşk, memleket özlemiyle örülmüş bir tutkudur. Akşam olunca ağır, yalnızlık kokan bir odaya değil de soba çıtırtılarının ısıttığı bir yuvaya dönmektir. Bu ilişkinin kültürel temeli ise aynı topraklarda doğmuş olmanın yarattığı ortak bir kültür olgusudur. Romanda bunu musiki zevki olarak görürüz. Paşa ve Fikriye Hanım'ın birlikte söyledikleri anlatıcı konusunda bütün metnini verdiğimiz Rumeli türküsü, iki ruh arasında uyuşmayı sağlamıştır. Romanın son sayfasında Reis Paşa ile Fikriye Hanım arasında geçen diyalog, bu doku uyuşmasını yansıtmaktadır:

"'Reis Paşa', söyleyeceğini, nedense yine askıda bıraktı; birden değişen bir ses ve edayla, başka bir soruya geçti:

'- (…) bilir misin ben, en çok neyi merak ederim?'

Fikriye'nin titreyen, hafif aralık, dudaklarına bakıyordu.

'- (…) neyi Paşam?'

'- (…) senin ağzının tadı nedir? Bizim oraların tadı mı, yoksa?..'

Fikriye, kalbinin çarpıntısından ölecek; bütün gözleriyle, yemyeşil, Paşa'nın mavi enginliğine dalmış; dudakları titrek, sesi fısıltıya yakın diyor ki:

'-(…) kimse tatmadı ki, bilsin Paşam!'

Mustafa Kemal, insiyaki olarak uzattığı, dudaklarına eğildi, belli belirsiz öptü; bir kere daha, biraz daha belirgin, tekrarladı; arkasından yine o varla yok arası gülümsemesiyle, Fikriye'nin kulağına eğilip fısıldadı:

'-(…) tam da bizim oraların tadıymış, Rumeli'nin tadı!'"(RP, s.594)

Reis Paşa ve Fikriye Hanım arasındaki aşk, Fikriye Hanım için kutsal bir şeye ulaşmaktır. Bu kutsallık onu roman boyunca Reis Paşa'sıyla yan yana geldiği zamanların hepsinde çok saygılı bir davranış içerisine itmiştir. Tıpkı Miralay Ferit'in Ruhsar Hanım'ı kutsal bir muska gibi boynunda taşıması; Münif Sabri'nin Neveser'i kutsal bir şeye dokunur gibi sevmesi gibi.. Fikriye Hanım Reis Paşa'sından gelen telgrafı defalarca okuyup *'bir dua gibi tekrarla'*mıştır. Telgrafı her okuduğunda ise gözleri derunî bir nurla aydınlanan Fikriye Hanım, telgrafta belirtilen *'(…) hareketinizin iş'arı (…) Paşa Hazretleri'nin arzuları iktizasındandır.'* cümlesini defalarca aklından geçirir.

Sonuç olarak Fikriye Hanım'ın Paşa'ya hissettiği duyguların en önemli yanının ölüme meydan okuyan duygusallıkla 'kutsiyet'; Reis Paşa'nınkilerin ise *'varoluşsal bir derinlik'* duygusu içerdiğini söyleyebiliriz:

" '- (…) sende' dedi, '-(…) şeytan tüyü mü vardır, nedir? İçimi tazelersin, olanca zehirimi alırsın!..'

Fikriye, baygın ve hayran gözlerinin yeşilliğini, Reis Paşa'nın gözlerinde, tamamıyla kaybetmiş; kadehini kaldıracaktır:

'-(…) ölecek isem, o zehirle öleyim Paşam! Bundan büyük saadet mi olur?'"(RP, s.563)

Fikriye Reis Paşa'sının dokunduğu her şeye ilahi bir özellik kazandırırken Paşa için aşk, insanı bütün sıkıntılarından arındıran, içini tazeleyen ve insana yaşama gücü veren bir soluklanmadır. Aşk, doğduğun toprakların kokusunu ve tadını veren kadına dokunmak, onunla bütün kötülüklerin ortasında türkü söylenebilecek bir anı paylaşabilmektir. Bu

anlamda sağlam kültürel temellere oturtulmuş ruhsal bir zenginlikle birleşmiş cinsel tutkuları da kapsayan aşk; yoz, şehvetli tutkuların karşısında kurucu ve yaşatıcı bir değer olarak yer alır. Simgesel boyutta '*lavanta çiçeği kokusu'* aşkı temsil eder ki bu Attila İlhan'ın diğer romanlarında da benzer kokular biçiminde genişlemektedir.

2.3.6.8.4. Sapkın Cinsellik

Reis Paşa adlı romanda sanatçının roman kurgusunda yer verdiği kişileri genel olarak değerlendirdiğimizde sapkın cinsel arzuların yozlaşmış, karşı güce hizmet eden kişilerin alışkanlıkları olarak olay örgüsüne yansıdığını söyleyebiliriz. Bu romanda sapkın cinsellik olarak adlandırdığımız şey; varoluşsal paylaşımların bulunmadığı, salt bedensel doyumu arttırmak için havsalaya aykırı şeylerin yapılmasını meşru kılan bir yaklaşımdır. Fransız gazeteci Marie-Laure gazetesine bilgi toplamak için Amerikalı gazeteci J. Fowler ile pazarlık ederken anlaşmanın şartı olarak cinsel birliktelik öne sürülmüştür:

"Jimmy, bu defa, elini avcuna almış, parmak uçlarını öpüyordu.

'-(…) onun davranışı, Le Temps'ın müsamahasıyla orantılıdır!'

'- (…) müsamahamız, cömertliğinize bağlıdır dersem?..'

Cevap kalın, epeyce itici bir kahkaha: '-(…) ha ha hah!..'

Gözlerini kısıp, sonra dudaklarının diliyle ıslattı; kötü bakıyor:

'- (…) pazarlık İngilizlerin işidir zannederdim! Siz de iyisiniz!'

Marie-Laure, elini kurtarmıştı; ağızlığına sigarasını geçirirken, lacivert kirpiklerinin arasından, onu süzdü: '(…) bir ad, evet vahşi bir at!..' diye düşündü; '(…) fosur fosur pipo içiyor, herkesin ortasında dişilere asılıyor.' En buğulu bakışıyla, konuya döndü: '- (…) New-York Times'ın sunabileceği nedir?'(RP, s.367)

Yalnız kaldığında aynanın karşısında kendi çıplaklığını hayran hayran seyreden Marie-Laure *'üniforma giymiş genç bir kıza benzeyen Rene'*nin yakışıklığından hoşlansa da *'at dişli'*, *'kaba'* J. Fowler'ın erkekliğine doğru çekilmeden kendini tutamaz. Aynanın İçindekiler dizisinde işgal zabitleri ve gayrimüslimler arasında adeta çığ gibi yayılan bu tutku (Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Morley'in Şam genelevinde tanıdığı 12-13 yaşındaki genç kızlara olan düşkünlüğün gibi), Benli Panayot'un olay örgüsünde yer almasıyla vurgulanmıştır. Miralay Oliver Hugh Dickinson*, 'Parisiana'da uzun boylu iş konuşmak istemiyor'* çünkü burada bulunmasının asıl sebebi onu çeken 'Benli' Panayot'un '*bu çılgın köçeğin, çetrefil cinselliği(dir).'* Bu cinsellik *'Kahire'ye gelebilmiş, aziz dostu T.A. Lawrence'le, Arap mahallesinin tozlu, sıcaktan camları gevşemiş, 'batakhaneleri'nde; hünerli parmakları zilli, acayip fellah köçekleri'*yle yaşadığı günleri çağrıştırıyor. Üstelik

'Constantinopol' Kahire ile kıyaslanamaz da. Ne şık gece klüplerinin Paris'ten ne de Gülistan Satvet'in, *"'mondaine' bir Fransız mademoiselle'inden farkı"*(RP, s.78) var. Karşı gücü temsil eden kişilerde gördüğümüz bu sapkın cinselliğe duyulan tutku, 'Barba' Andon'un 'selatin' meyhanesinde sürünen Benli Panayot'u işgalle birlikte Parisiana gibi dönemin en ünlü mekanlarından birinde sahneye çıkan ünlü bir 'sanatçı' yapmıştır. İşgal zabitleri ve yandaşlarını ağırlayan Parisiana gibi mekanlar sapkın cinselliği tetiklemekle ontolojik bir çürümeyi de haber vermektedir.

Reis Paşa adlı romanda sapkın cinsel tercihleriyle karşımıza çıkan diğer kişi Dr. Meleho Afram'dır. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Ahmet Ziya'nın karısı Dr. Melek'i burada Prens Bragin'le *'zıvanalı Rus cigaralarının'* dumanı altında Benli Panayot'u izlerken buluruz. Roman içerisinde Melek'le ilgili bölümlerde sürekli tekrarlanan *'üst dudağında beliren bıyık gölgesi'* tanımlamasıyla yaratılmaya çalışılan iticilik; sımsıkı robunun içerisinde tombulluğunu gizleyemeyen, sosyalist söylemler savuran Melek'in, gerçekte farklı erkeklerle düşüp kalkan basit bir kadın olduğunu imlemiştir.

Cinsellik konusunun aşk temasını incelerken yaşanan duygusal birlikteliğin içerisinde yer aldığını daha önce söylemiştik. Sonuç kısmında yine belirtmek isteriz ki bu romanda olağan cinsel edim taleplerinin dışında sapkın ilişkiler dairesinde yorumladığımız ilişkiler genel olarak karşı güç formunda yer alan kişilerin savunduğu değerler arasında görülen edimlerdir.

Gazi Paşa

2.3.7.1. Romanın Kimliği

Kronolojik olarak Reis Paşa romanının devamı olan Gazi Paşa; Kurtuluş Savaşı'nın Başkomutanlık Meydan Muharebesi ile başarıya ulaşan tarihini anlatan dizinin ve Attila İlhan'ın son romanıdır.

Sanatçı romanı ölümünden hemen önce tamamlamış olup roman, Attila İlhan'ın ölümünden sonra Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında 2006 yılında yayınlanmıştır. Romanın iki yılda 7. baskıya ulaşması okuyucular tarafından büyük bir ilgi ile karşılandığını gösterir.

2.3.7.2. İsimden İçeriğe

Ferit Devellioğlu Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugatı'nda *'gazi'* sözcüğünün anlam birimcikleri arasında '*1. gaza eden, ordunun başına geçen, savaşan, savaştan sağ ve muzaffer dönen.; 2. böyle bir ordunun başkumandanı.'* anlamlarını vermiştir. Ama her şeyden önce sözcüğün kökeninde yer alan *'gaza'* sözcüğü daha adından itibaren romanda anlatılan savaşa ve savaşana kutsal bir misyon kazandırmıştır. *'Paşa'* (general anlamında Türkçe bir sözcük, ünvan) ile 'Gazi' sözcüğünün bir tamlama oluşturması *'gazilik'* sıfatını kişinin adına dönüştürmüştür. Yani onu niteleyen bir sıfat değil, o artık kendisidir.

Sözcük anlamının dışında *'Gazi Paşa'* adı bize Mehmet Kaplan'ın tanımladığı *'gazi tipi'*ni çağrıştırır. Mehmet Kaplan, *'Gazi tipi de alp tipi gibi dünyayı feth etmeyi gaye edinen bir kahramandır.'*(Kaplan, 1991:112) diye gazi tipinin özelliklerinden birini ortaya koymuştur. Gazi Paşa'da 'gazi' tipinin '*dünyaya hükmetme, hakim olma'* ülküsü yerini *'varlığını koruma, millet olma'* ülküsüne bırakmıştır.

Yukarıdaki değerlendirmelerden yola çıkarak -'gazi' sözcüğünün *'başkumandan'* anlamını da içermesi nedeni ile- Mustafa Kemal Paşa'ya Sakarya Meydan Muharebesi öncesinde *'Başkumandan'*; sonrasında ise '*Gazilik'* ünvanı verilmesinin birer tesadüf değil, milletin ruhunda tecessüm etmiş *'gazi'* tipine gönderme olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesindeyiz. Gazi tipindeki kahramanın etrafındaki bahadırlarıyla ölümü göze alarak yola çıkması gibi Mustafa Kemal Paşa da yanında komutanlarıyla ülküsüne ulaşmak için savaş meydanlarında ölümü göze alarak mücadele eder.

Her dönemin sosyal ve siyasi şartları içerisinde ona uygun olarak bir tip yarattığını biliyoruz. İşte Mustafa Kemal de Türk milletinin 1911 yılından itibaren ardı arkasına girdiği savaşların ve acı tecrübelerin yarattığı bir tiptir. Bu acılı millet aşağı yukarı on yıldır savaşa savaşa Azrail'le yaşamaya öylesine alışacaktır ki artık savaşa bile *'düğüne gider gibi'* gidecektir: cesur, atılgan ve gazaya imanlı.

Attila İlhan romanına Gazi Paşa adını vermekle 20. yüzyıl Türk toplumunun yarattığı adeta mitik bir kahraman olan Mustafa Kemal Paşa'yı öne süren toplumsal değerleri ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Attila İlhan'ın ilk romanından itibaren ad vermede gösterdiği titizliği son romanında en üst seviyeye ulaştırdığını görürüz.

Bunlardan başka Hasan Bülent Kahraman Attila İlhan'ın Kemalizm anlayışını irdelerken bunu *'Gazicilik'* olarak adlandırmış ve sanatçının son romanına Gazi Paşa adını vermiş olmasını da bu düşüncenin somut örneği olarak sunmuştur.(Kahraman, 2005:13) Bu yorumdan hareketle romanın adının Kuva-yı Milliyeci Mustafa Kemal'e gönderme yapan bir imge taşıdığını söyleyebiliriz.

2.4.7.3. Olay Örgüsü

Gazi Paşa, Reis Paşa adlı romanın devamı niteliğinde olup yazar tarafından üç bölüme ayrılmıştır:

I. Bölüm 1921 KIŞ
II. " (1921) İLKBAHAR-YAZ
III. " (1922) SONBAHAR-KIŞ

Vaka birimlerini göz önünde bulundurarak romanın olay örgüsünü üç bölüm halinde şöyle gösterebiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Nazım Hikmet ve Vâlâ'nın Anadolu'ya geçmek için haber beklemeleri,

-Fikriye'nin Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin yardım toplama amacıyla düzenlediği toplantıya katılması, (Türk kadını savaşı ekonomik olarak da desteklemektedir.),

-Mustafa Suphi'nin Anadolu'daki sosyalist faaliyetleri yayma girişimleri,

-Ahmet Ziya'nın Anadolu'ya geçmesi, bir süre sonra İstanbul'a dönmesi,

-Londra Konferansı'na İstanbul Hükümeti'nin yanında Ankara Hükümeti'nin de davet edilmesi,

-Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nun kabul edilmesi (20 Ocak 1921),

-Ankara'ya toplantıya giden Nazım Hizmet ve Vâlâ'nın öğretmen olarak görevlendirilme emirlerinin çıkması, (Bu arada Gazi Paşa ile tanışırlar, bir süre sonra Moskova'ya geçeceklerdir.),

-Türk-Sovyet İtilafnamesi'nin imzalanması (16 Mart 1921),

-II. İnönü Zaferi'nin kazanılması (26-31 Mart 1921),

Birinci bölüm Ankara Hükümeti'nin kendini güvenceye almak için aldığı tedbirleri gösterir. Londra Konferansı'na katılmak, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nu kabul etmek

bunlardandır. Ayrıca Sakarya Meydan Muharebesi öncesinde Türkiye'nin Sovyet Rusya ile anlaşması Kurtuluş Savaşı'nın kaderi üzerinde çok önemli bir gelişmedir. Böylece Ankara Hükümeti, hem Doğu Cephesi'ndeki kuvvetlerini Batı'ya kaydırabilmiş hem de büyük bir devlet tarafından resmen tanınmıştır.(Aybars, 2000:264) Yine bu bölümde Reis Paşa'nın birinci bölümünde gördüğümüz aydınların Anadolu'ya geçişleri devam eder.

İKİNCİ BÖLÜM

-Yunan Kralı Konstantin'in İzmir'e gelişi (13 Haziran 1921),

-Yunan ordusunun büyük bir taarruza geçmek için hazırlıklara girişmesi,

-Eskişehir-Kütahya Savaşları'nın yapılması (10 Temmuz 1921'de başladı.),

-Türk ordusunun Sakarya nehrinin doğusuna doğru geri çekilmesi (21 Temmuz 1921),

-TBMM'de kargaşa ortamının doğması ve Meclis'in Kayseri'ye taşınmasının önerilmesi,

-Meclis'in gizli celsesinde Mustafa Kemal Paşa'ya üç ay süre için *'başkomutanlık'* rütbesi vermesi (5 Ağustos 1921),

-Tekalif-i Milliye emirlerinin çıkarılması (7-8 Ağustos 1921) ve uygulanması,

-Başkomutan'ın cepheye gitmek için hazırlıklara başlaması ve cepheye intikal etmesi,

-Sakarya Meydan Muharebesi ile Yunan kuvvetlerinin ricat etmesi,

-Başkomutan Mustafa Kemal Paşa'ya *'gazi'*lik ve *'mareşal'*lik ünvanlarının verilmesi,

-Ankara'da zafer kutlamalarının yapılması,

-Yabancı basın mensuplarının Paşa'yla ropörtaj yapmaları, (Böylece Ankara Hükümeti tüm dünyaya kendini doğrudan ifade etme imkanı bulur.),

-Gazi Paşa'nın annesi Zübeyde ve kardeşi Makbule Hanımları Ankara'ya yanına davet etmesi,

-Ankara ile Fransa arasında itilafname imzalanması,

-Büyük Taarruz ve Afyon'un kurtarılması,

İkinci bölüm Gazi Paşa'nın doğuşudur. Bu bölümde ordunun Sakarya nehrinin doğusuna çekilmesi ricat olarak kabul edilmiş ve Meclis'teki tartışmalar en üst seviyeye çıkmıştır. Böyle bir ortamda Reis Paşa'ya *'başkomutanlık'* payesinin verilmesi bir yerde onu tamamen siyasi olarak yok etmek içindir. Ancak o Gazi Paşa olarak yoluna devam etmeyi

başarmıştır. Çünkü Büyük Taarruz'la Gazi Paşa, Türk ordusunun *'savunma'* amaçlı stratejiyi aşıp *'genel karşı taarruz'*(Aybars, 2000:286) amacıyla savaşabileceğini göstermiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

-İzmir'in alınması, Gazi Paşa ve erkanının İzmir'e girmesi,

-Latife Hanım'ın ordu karargahına gelip Gazi Paşa'yla tanışması,

-İzmir'de büyük bir yangın çıkması ve ordu karargahının Latife Hanım'ın köşküne taşınması,

-Latife Hanım'ın İzmir'in kurtuluşu sebebiyle bir yemek vermesi,

-Halide Edip'in Latife Hanım'ın evinde bulunan karargaha gelip Gazi Paşa'yla vedalaşması,

-Gazi Paşa'nın İzmir'den ayrılması ve Ankara'ya gidişi,

-Mudanya Ateşkes Anlaşması'nın imzalanması,

-Gazi Paşa'nın Fikriye Hanım'ı Almanya'daki bir senatoryumda tedavi ettirmeye karar vermesi,

-Latife Hanım'ın Gazi Paşa'yla arasındaki ilişkiyi geliştirmek için Zübeyde Hanım'la yakınlaşma çabaları,

-Gazi Paşa'nın Latife Hanım'la evleneceğini açıklaması.

Roman kurgusuna daha çok gazete haberleri biçiminde yansıtılan Saltanatın kaldırılması (1 Kasım 1922); Vahdettin'in bir İngiliz zırhlısıyla ülkeyi terk etmesi (17 Kasım 1922); Lozan Konferansı'nın başlaması gibi olaylar romanın üçüncü bölümünde yer alan ve tarihi yapıyı tamamlayan ayrıntılardır.

2.3.7.4. Zaman

İlhan romanı bölümlere ayırırken Aynanın İçindekiler dizisinin diğer pek çok romanında olduğu gibi yine zaman olgusunu ön plana çıkaracak bir adlandırma yapmıştır. Sanatçı tarafından yapılan bölümleme şöyledir:

(1. bölüm)	1921	Kış
(2. ")	(1921)	İlkbahar/Yaz
(3. ")	(1921/1922)	Sonbahar/Kış

Romanda olaylar kronolojik bir dizinle sıralanmıştır. Romanın konusunu oluşturan gerçek tarihi olaylar vaka zamanının belirlenmesini kolaylaştırmıştır. Romanın vaka zamanı 1921 kışında bir akşamüstü başlamıştır:

"Ürkek ve kararsız kış güneşi, bir var bir yok. Alacası tumturaklı, incir moru 'şeâmet' bulutları, üst üste, ufka yığılmış. Mendireğin kuytusunda, metrûk, yüzükoyun bir kayık; üstünde iki siyah deniz kuşu, kanatlarını rüzgâra açmış, kurutuyorlar: yoksa, karabatak mı bunlar? Şiddetli poyraz, üç gündür göz açtırmadı, düpedüz fırtına: rüzgâr, azgın dalgaları kaldırıp kaldırıp, tepeden tırnağa köpük, hışımla rıhtıma vuruyor. Uçuşan su tozlarının pırıltısı arasında, savrulan hayalet martılar ki, sanki daha partal, daha eflâtuna bulaşıktırlar; çığlıkları da 'canhıraş'!"(GP, s.21)

İstanbul Hükümeti'nin kış güneşi gibi '*bir var bir yok'* tavrına gönderme yapan ilk cümle ve geniş bir biçimde zaman ile mekan tasvirinin düğümlendiği böyle bir paragrafla romana başlanmış olması ilerleyen sayfalarda yaşanacak olan zorlu savaş anlarına gönderme niteliği taşır. Tabiat da tıpkı Anadolu coğrafyasında yaşanan olaylar gibi kargaşa ve belirsizlik içerisindedir.

Romanda gelişen sosyal olaylar tarihi gerçeklerle birebir örtüşmektedir: Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nun kabul edilmesi (20 Ocak 1921), Ankara'nın İstanbul Hükümeti'yle beraber Londra Konferansı'na çağrılması (12 Mart 1921), Türk-Sovyet ilişkilerini güvence altına alan itilafnamenin imzalanması (16 Mart 1921), II. İnönü Zaferi'nin kazanılması (26-31 Mart 1921) birinci bölümde anlatılan olaylardır ki böylece vaka zamanının gelişmesini bire bir takip edebilmemiz mümkün olur. Romanın diğer bölümlerinde de tarihi olaylarla vaka zamanını bu şekilde takip etmek mümkündür. Ocak 1921'de bir akşamüstü başlayan vaka zamanı, 20 Kasım 1922'de Lozan Konferansı'yla ilgili ilk görüşmelerin başladığının belirtilmesinin ardından bir gece Azerbaycan Sefir-i Kebiri'nin davetinde sona erer. Bu durumda tarihi olaylardan hareketle vaka zamanının –hemen hemen- 22 aylık bir süreyi kapsadığını söyleyebiliriz.

Zaman unsurunun tesbitinde *'bir gün sonra dağıtılan ancak bir gün öncesinin haberlerini veren gazeteler'* de önemli bir yer kaplamaktadır: 1 Nisan 1921 Hakimiyet-i Milliye Gazetesi II. İnönü Zaferi'ni müjdeler; 21 Teşrinievvel 1337 (21 Ekim 1921) Hakimiyet-i Milliye Gazetesi Türkiye-Fransa arasında imzalanan itilafnameyi (Ankara İtilafnamesi) duyurur; 3 Kanunusânî 1338 (3 Ocak 1922) vs. Saltanatın kaldırılması ve Padişah Vahdettin'in bir İngiliz zırhlısıyla ülkeyi terk etmesi olaylarına birer gazete haberi olarak romanda yer verilmiştir. Zaman konusuna yazarın bu kadar hasas yaklaşımından dolayı romanın *'belge-kitap'* özelliği kazandırdığını da söyleyebiliriz. (Yeter, 2005:18) Bu özelliğin Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanları için de geçerli olduğunu belirtmek isteriz.

Gazi Paşa'da zaman unsuru modern kalıplar içerisinde de ele alınarak zamanın psikolojik alımlamasına yer verilmiştir. Zamanın psikolojik boyutu, Latife Hanım'ın Gazi

Paşa'nın İzmir'de geçirdiği son gecede çok açıkça belirtilmiştir. Latife Hanım, Gazi Paşa'yı beklerken zamanın yıldırıcı biçimde uzadığını hisseder. Can sıkıntısıyla odada dolaşan Latife Hanım çalışma masasına oturduğunda '*dada, saatin tiktaklarından başka, ses yok(tur).'* Öyle ki bu tiktaklar onun can sıkıntısıyla orantılı biçimde sıklaşır. Aşağıdaki metin Latife Hanım'ın bu sıkıntılı anından alıntıdır:

"*Latife, başka bir koltuğa oturmuştu, beklemekten çektiği azap, yüzünden âdeta akıyor; gözlerinde bir kararsızlık, tereddüt işaretleri: acaba yapsa mı, yamasa mı? Birden, ani bir kararla, masanın üzerindeki telefona uzandı; fakat ahizeyi, tam kaldıracağı anda vazgeçti; yüzünü buruşturarak, kalemi attığı yerden aldı, tekrar gazetenin üstüne eğiliyor; daha iki kelime bile yazmamıştı ki, gözü yine saatin akrep ve yelkovanındadır.*

İlk baktığından bu yana, sadece iki dakika geçmiştir: kulağında tiktaklar, handiyse bir uğultu halinde sürüyor, başka ses yok!"(GP, s.418)

Kuş cıvıltılarının Reis Paşa'da kazandığı zaferi imleme misyonu Gazi Paşa'da da devam eder. Bu romanda kuş cıvıltılarının bayram sabahıyla birleşerek romanın sonunda kazanılacak zafere kutsal bir nitelik kazandırdığı görülmektedir:

"Kuş cıvıltıları, ağaçlardan ışıltılı bir ağ gibi, üstlerine savruluyordu. Camlarda, güneşin zenginliği; havuzun fıskıyesinde, kırmızı mavi ve sarı, gökkuşağı parıltısı! Acaba Başkumandan, cepheye intikal için, kurban bayramının ilk gününü, 'bilhassa' mı seçti?"(GP, s.225)

Türk askerinin Sakarya Meydan Muharebesi öncesinde cepheye gidişinin anlatıldığı bu alıntı *'yok'* imkanlara rağmen kazanılacak zaferin ancak imanla, inançla elde edilebileceğini vurgulamaktadır. Sonuç olarak diyebiliriz ki Gazi Paşa romanı Aynanın İçindekiler dizisi romanları içerisinde 1960'tan geriye doğru giden bir zaman süreci içerisindeki en son noktayı belirtmektedir. Bunun sanatçı İlhan'ın tematik kurguda okuyucuya iletmek istediği genelgeçer göndergelerle yakından ilgili olduğunu belirtmek isteriz.

2.3.7.5. Mekan

2.3.7.5.1. Çevresel Mekanlar

Nazım Hikmet ve Vâlâ'nın öğretmenlik atamasını beklerken kaldıkları İnebolu'da bir otel ve gittikleri Yüksek Kahve, Fikriye'nin katıldığı Ankara'daki Hilal-i Ahmet Cemiyeti toplantısının yapıldığı Muallim Mektep binası, Fikriye Hanım'ın odası, İzmir'deki Uşşakizadelerin konağı, Cevahir Baba Kahvesi, Eskişehir'deki Hilal-i Ahmer Hastanesi, orduyu Sakarya'nın doğusuna taşıyan tren, TBMM binası, Mustafa Kemal'in keşif gezisi

yaptığı Katrancı Yöresi Yıldıztepe Mevkii, Kuva-yı Milliye'yi yazılarıyla destekleyen Yenigün Matbaası, Nazım Hikmet ve Vâlâ'nın gittiği Moskova, genel anlamda İstanbul kenti.

Ayrıca II. İnönü, Eskişehir- Kütahya Muharebeleri, Sakarya Meydan Muharebesi, Büyük Taarruz ve İzmir'in alınması sırasında olayların yaşandığı savaş meydanları olarak Eskişehir, Kütahya, Afyon, Bursa, İzmir ve Sakarya nehri civarı, büyük İzmir yangını sebebiyle sokakları ve binalarıyla İzmir kenti çevresel mekanlardır.

2.3.7.5.2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Türk milletinin var olmakla yok olmak arasında kaldığı mücadeleyi anlatan Gazi Paşa adlı romanda mekan unsuru da yaşanan olayların doğal bir getirisi olarak kapalı/labirent özellikler yansıtacak biçimde kurgulanmıştır. Bütün Anadolu aç ve perişan; yokluk dizboyu ve savaş korkunç bir gerçektir:

"İstasyon, bir cehennem! Bombalar isabet ettikçe, âdeta iç içe inkilaklar; havaya, çok uzaklara savrulan, demir ve çelik aksam; vagonların birisinde, öfkeli bir yangın başlangıcı! Görevli neferlerin bazıları, sütreye çekilmiş; bazıları kaçışıyordu; ikinci bomba onların üzerine düştü; infilak, havaya savrulan cesetler; kan gölü, yaralılar! Yaşananları, büsbütün 'dehşetengiz' kılan, tayyarelerin, kulakları sağır eden gürültüsü; bombaların düşerken salıverdiği ıslıklar; isabet almış bir öküz, canhıraş bögürüyor."(GP, s.165)

Sivil halkın yaşadığı yerlerin böylesine büyük bir cehenneme çevrildiğini bilmek, savaş meydanlarına dair tahminde bulunmak konusunda bizi dehşete dürür. Yunan Silahlı Kuvvetleri Bursa, Kütahya ve Afyon'dan çekilirken şehirleri yakıp yıkmakla, sivil halkı öldürmekle bu cehennemi genişletmiştir. Aşağıda Yunan silahlı kuvvetlerinin İzmir'den ayrılırken çıkardığı yangın ve etrafa saçtığı dehşet anlatılmaktadır. Bu dehşet öyle büyük bir nefretten kaynaklanır ki aynı zamanda kendine dönerek kendi insanını da ezer, yok eder. '*Evlerini ya da mağazalarını kurtarabilmek için, çeşmeden yangına doğru su zinciri oluştur(an)'* Rumlar, *'beyhude ve etkisiz bir çaba'* ile yangını söndürmeye çalışırlar. Bu sırada itfaiye arabasının yangını söndürmek için gittiği yerde '*epeyce yanmış üç katlı bir bina, alev ve duman kusarak, o anda, yıkılacaktır: sıçrayan alevli tahta parçaları, mermi gibi vızıldayarak kıpkızıl geçen, kızgın çiviler.'*(GP, s.349)

Savaş bütün Anadolu'yu yokluk, hastalık ve ölümle sınarken bu işin gerçek müsebbipleri bütün hırslarına, 'soylu' görünüşlerine ve konfor düşkünlüklerine rağmen '*toprakları üzerinde, 'güneşin asla batmadığı' imparatorluğun, mağrur ve mütehakkim*

'payıtahtı(nda) vapur dumanı ve linyit kokan, nemli bir sis ağırlığının altında, âdeta ezilmiş, yamyassı' biçimde yoğun bir sis bulutunun içinde yaşamaya yazgılıdırlar.

Kendi ülkesinde doğanın sis altında yaşamaya mecbur ettiği bu insanlar, İstanbul'un pahalı pastaneleri ve kalörifer çıtırtılarının insana rehavet verdiği otellerinde geçirdikleri zaman içerisinde kimi zengin iş adamları, aydınlar ve hükümet erkanına kendi düşüncelerini dikte ettirirler. Bol ışıklı salonlarına, şık mobilyalarına ve mükellef sofralarına rağmen bu mekanlar kapitalizmin her şeyi nesneleştiren yüzünü temsil ederler. Bu nedenle bu gösterişli mekanları toplumsal çözülmeyi yayan ontolojik çürüme mekanları olarak tanımlıyoruz.

Gazi Paşa'da mekan unsurunun bütün tarihsel olaylara eşlik eden bir fona dönüştüğünü belirtmek isteriz. Mekan olaylardan ayrıştırılabilecek tasviri anlatıma sahip unsur olarak değil de romandaki olayların tamamına sinmiş, olaylardaki hareketliliği yansıtıcı bir öğe olarak yer almaktadır. Ancak bütün bu savaşın neden olduğu kargaşa, toz ve kan arasında mekanı labirentleştiren şeyin nedeninin milletin bünyesinden değil; dışarıdan kaynaklandığını söylemeliyiz. Anadolu yüzlerce yıllık ihmal edilmişliğinin üzerine büyük savaşları yaşamış bir coğrafya, işgal edilmiş vatan toprağı olarak dar mekandır. Yoksa milletin ruhunda Çanakkale Zaferi'yle uyanmış öyle aydınlık bir bilinç vardır ki bütün zorlukları yenerek başarıyı getirecek olan da bu bilinçten doğan imandır.

Daha önce dizinin diğer romanlarında yer aldığı halde Reis Paşa'da bulunmadığını söylediğimiz kültürel bellek mekanlarının Gazi Paşa adlı romanda da bulunmadığını görürüz. Bu durumun Attila İlhan'ın senteze dayalı bir ulusal kültür düşüncesiyle ilişkili olduğu düşüncesindeyiz. Öncelikle Attila İlhan devlet ve kültür kavramlarının ayrımına varmıştır. Siyasi bir yapılanma olan devlet, devrin şartlarına ayak uyduramadığı zaman yıkılıp bir süre sonra başka bir ad altında tekrar kurulabilir. Ancak devleti kuran millet için böyle bir yıkım ve tekrar kurulma diye bir şey söz konusu bile olamaz. Millet belli bir zaman noktası belirtilerek yıkılmaz, çözülüp yok olur. Siyasi bir oluşum olan Osmanlı İmparatorluğu yıkılıp yerine başka bir cumhuriyet devleti kurulmuştur.(TBMM'nin açılmış olması yeni devletin varlığını ispatlar.) Ancak millet değişmemiştir. Böyle bir geçiş evresinde genç devletin kültür sentezinin nasıl olacağına henüz karar verilmediği için Reis Paşa ve Gazi Paşa'da kültürel bellek mekanlarına yer verilmediği kanaatindeyiz. Bir ulus devleti olan Türkiye Cumhuriyeti 1923'ten sonra tam bir siyasi kimlik kazanacak, imparatorluk kültürü üzerine inşa edeceği ulusal senteze dayalı kendi kültürünü de yaratacaktır.

Açık/Geniş Mekan

Gazi Paşa'da duygusal bir doyumun yaşandığı tek mekan olarak -daha önce Reis Paşa romanında karşımıza çıkmış olan- Fikriye Hanım'ın odası görülmektedir. Bu oda, işgalin devleti ve kentleri yıkan ezici gücü karşısında bir mabet gibi korunaklı ve yalın durmaktadır:

"Fikriye'nin odası, belirli bir rahatlık ve düzen içindedir: yatağının başucunda, Mustafa Kemal Paşa'nın büyük bir fotoğrafı; etajerin üzerinde, çoğu roman ve şiir, bazı kitaplar; ayrıca aynalı dolap, tuvalet masası, vs.

Fikriye, solgun ve halsiz; mendiliyle, dudaklarını örterek: öksürüyordu: hafif hafif, ama tedirgin edici, o 'menhus' öksürük! Boynunda, Paşa'nın armağanı kehribar tesbih, omzunda eflâtun bir şal; yatağına yarı uzanmış, yarı oturmuş; sırtı, yastığına dayalı; gözleri dalgın, derin deniz yeşili, mahzun ve melül.."(GP, s.280)

Burası –olayların akışı sırasında- çok az yer verilmiş olsa da aşkın mekanı olmaya yetecek kadar duygulu, rahat ve samimidir. Çünkü aşk varolmak için çok şeye ihtiyaç duymaz. Yalnızca engin bir yürek ister. Bu nedenle Fikriye Hanım'ın odasında eşya kalabalığına ve süse yer yoktur. Onun ihtiyaç duyabileceği elzem olan ne varsa bu sadeliğin içerisinde mevcuttur: hemen yatağının başucunda duran Gazi Paşa'sının fotoğrafı, kitapları ve Paşa'sının armağanı kehribar tesbih! Reis Paşa'nın armağan ettiği bu tesbih, Gazi Paşa'da belki biraz da ihmal edilmişliğinin hüznüyle hastalığı ilerleyen Fikriye Hanım'ın son aşk nesnesi olarak boynunda taşıdığı kutsal bir armağana dönüşür. Aşkı gibi ona ait olan her şey de aynı kutsiyeti taşıyacaktır.

2.3.7.6. Kişiler Dünyası

Gazi Paşa da Reis Paşa gibi kişiler dünyası oldukça kalabalık bir romandır. Bu nedenle fonksiyonları bakımından ele aldığımız romanın kişiler dünyasında bir yerde karşımıza çıkıp da daha sonra olay örgüsünde yer almamış kişilere yer vermedik. Ancak fon karakter olsa da düşüncelerinin vatanperverane mi yoksa işgal yanlısı mı olduğuna karar verebildiklerimizi kişiler dünyası içerisinde göstermeye çalıştık.

Genel bir değerlendirme yapmamız gerekirse Gazi Paşa'nın da tıpkı Reis Paşa romanında olduğu gibi kişiler dünyasının iki temel değerin savunulması üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz: vatanın mutlak bağımsızlığını savunan ve Kemalistleri destekleyenler ile Batılı güçlü bir devletin (ki bu devlet İngiltere'dir) idaresini istenyenler. Yaptığımız bu değerlendirmeye aykırı düşecek tek bir roman kişisi vardır ki 'çok boyutlu' olma yolunda değişim gösteren Fransız Le Temps gazetesi savaş muhabiri Marie-Laure Oiselet'tir.

Başkişi

Bu romanda, Reis Paşa adlı romanda ortaya konan Mustafa Kemal Paşa karekterine benzer özelliklerde bir Gazi Paşa ile karşı karşıyayızdır. Paşa, yine oldukça kararlı, yine dostlarına karşı samimi ve sevgi doludur. Elbette onu Mustafa Kemal Paşa yapan dehası ve olmazı olur yapan yılmaz çalışkanlığı… Erkan-ı Harbiye-i Umumiye binasında gecenin geç saatlerinde yalnız iki odanın ışığı yanmaktadır: biri karargah nöbetçisinin diğeri ise Gazi Paşa'nın odasıdır.

Bu romanda Gazi Paşa'nın karekterini açımlamaya çalışırken mavi rengiyle ilgili sıfatların oldukça artmış olduğu dikkati çekmiştir. Bu rengin onun karekteriyle ilintili bir niteliği imler hale geldiği kanaatindeyiz. Romanın çeşitli yerlerinden alınan mavi rengiyle ilgili sıfatların bir kısmı şöyledir: *'konuşanları masmavi dinler'*(GP, s.63), *'mavi sarışınlığı ve zerafetiyle'*(GP, s.88), *'masmavi bir dikkat yoğunluğu'*(GP, s.89), *'ufuk mavisi bir dikkat yoğunluğu'*(GP, s.168), *'kırların yeşil aydınlığına, masmavi bakar'*(GP, s.191), *'bütün gözleriyle masmavi gülümsedi'*(GP, s.227), *'masmavi gülümseme'*(GP, s.281), *'elektrik mavisi, esrarengiz şimşekler çaktığı, gözleri'*(s.284), *'Paşa'nın engin maviliğine (…) bakarak'*(GP, s.404),

"Mustafa Kemal Paşa, atına bindikten sonra, gözlerini kısarak; az önce düşmesine sebep olan, uçsuz bucaksız topraklara dönüp, bir kere daha, bakıyor; gözlerinin engin mavisi, gurup kızıllığıyla karışınca; yine o, biraz mor, biraz lâcivert, irkiltici eflâtuna dönüşmüştür."(GP, s.208)

Romanın çeşitli yerlerinden alınan bu örnekler Mustafa Kemal Paşa'nın mavi rengin anlamı ile bütünleşmiş olduğuna işaret eder. Belki akla gelen ilk anlamıyla mavinin onun karekterindeki özgürlük tutkusunu yansıttığını söyleyebiliriz. Özgürlük onun ruhunda bir ışık huzmesi halinde en derin noktalara nüfuz etmiş ve aynı zamanda bütün ulusa yayılmış varoluşsal bir tutkuya dönüşmüştür. Kierkegaard'ın bakış açısıyla Gazi Paşa varlığını düşünceye dayandırmış bir kahramandır. Çünkü *'düşünüş benliktir.'*(Kierkegaard, 2001:93) Bu nedenle engin mavilik içerisinde benliğe dalar, benliğin en derin noktasından mutlaka tekrar doğar. Ama bu doğuş bireysel değil, topyekündür. Bu doğuş, herkesin umudunu kestiği bir imparatorluktan demokratik bir ulus devleti ortaya çıkarmaktır.

Bütün doğuşlar gibi Türk milletinin bağımsızlık mücadelesi de sancılı ve zordur. Gazi Paşa, milleti için en zor kararları almaya çalışırken güç aldığı tek şey Türk milletine duyduğu inanç olmuştur. Bu nedenle en zor anlarda bile kendisine cephe almışların karşısında *'kürsüye saplanmış bir kılıç gibi dimdik'* durabilmeyi ve herkesin umudunu kestiği anda zafer kazanmayı başarmıştır.

Eşsiz bir kumandan, sevgi dolu bir dost olarak tanıdığımız Gazi Paşa aynı zamanda gerçek bir aydındır da. Savaşın en zor zamanlarında bile kitap okumaktan vazgeçmemiştir. Olaylar düzlemine bu özelliği cephede çalışmalarından arta kalan çok kısa zamanda Reşat Nuri'nin Çalışkuşu adlı romanını elinden düşürmemesi ile yansımıştır. Rumca ve Fransızca gazeteler ve kitaplar okuyabilecek kadar da bu dilleri iyi bilmesine rağmen yabancı gazetecilerle tercüman aracılığıyla konuşmayı seçecek kadar da ana dilin milli bilinçle arasındaki eytişimsel ilişkinin farkına varmış bir aydındır.

Bu romanda başarılı bir komutan, bilinçli bir aydın ve sevgi dolu bir dost olmasının yanında başkişi hakkında okuyucuya sunulan başka bir ayrıntı da Mustafa Kemal Paşa'nın oğul olarak da karşımıza çıkmış olmasıdır. Onu bize bu yanıyla tanıtan annesidir. Bütün Türk anneleri gibi Zübeyde Hanım'ın gözünde *'Çakırım'* diye sevdiği Mustafa'sı Manastır Askeri Rüştiyesi'nden henüz bayram iznine gelmiş, sarı kafalı bir *'oğlancık'*tır henüz. Bu nedenle çok özlediği için biraz sitemkâr ama daima dudaklarında mırıldandığı dualarla karşılar. Aşağıdaki metin Gazi Paşa'nın annesinin yanında biraz şakacı, ama çok saygılı bir evlat olduğu düşüncemizi destekler:

'(…) gel be çucuk, gel be evlatçık, sana bir sarılayım (…) anidir nerelerdesin? Gözümüz kaldı yollarda(…)'

'(…) hep süylemez miyim, Hoca annem…asker adamın, hayatı ayakta geçer(…)'

Saygılı bir gülümseme ile annesine yaklaştı, öpsün diye uzattığı elini hafifçe tuttu, önce, okşayıp sonra öptü. Zübeyde Hanım, kirpiklerinde bir damla gözyaşı, ona sarılıyor: '(…) berhudar olasın, Mustafa'm… çakır oğlum…gazan mübarek olsun!...'

Kendisi otururken, kolundan çekip oğlunu, yanındaki koltuğa oturtuyor; çok mühim bir sır tevdi edermiş gibi, eğilip alçak sesle diyor ki:

'(…) bak beri çucuğum…Cenab-ı Hak, seni milletine bağışlasın…sen de erdin muradına, o da erdi…ama ben eremedim…bilirsin nedir muradım, dünya gözüyle, görmek isterim mürüvvetini!...

Mustafa Kemal Paşa, annesinin elini okşayarak, gülüyordu:

'(…) sen değil misin, Allah'tan ümit kesilmez diyen…bu kadar sabrettin, biraz daha et, ne olur?' "(GP, s.431)

Türk milletine mal olmuş Gazi Paşa, annesinin yanında tıpkı öğrenciliğindeki oğlan çocuğu gibi saygılı, sevgi dolu ve hürmetkârdır. Annesinin *'Çakır'*ından beklediği yine bütün Türk annelerinin bekleyeceği şeydir: bir gelin ve belki torunlar! Bu geleneksel Türk aile değerleri içerisinde tanıdığımız Gazi Paşa aynı zamanda çocukluk anılarına yolculuk etmesiyle ete kemiğe bürünerek insanoğlunun ölümlü trajik yanını yansıtmıştır:

"Mustafa Kemal, yeni bir sigara yakmak niyetiyle, elini sigara tabakasına uzatmıştı; öylece kaldı: o gece, üzerinde hissettiği 'münasebetsiz asabiyet'in, sebebini bulmuştu:

'(…) hani o yetim çucuk, Manastır Askeri Rüşdiyesi'ndeki talebe! Valdesi, biçare kadın, iki evladıyla dul kalmış; medar-ı maişet endişesi onu, yeni bir izdivaca sevk ediyor. Oğlunun buna tahammülü yoktur, o yaşında Manastır'a 'leyli mecanni' kaydolur: rüzgarlı ve soğuk kış geceleri, 'yat borusu' çalalı hani olmuş, bir türlü uyku tutmaz; koğuşun camlarında, karayel öyle dokunaklı ıslıklar üretir ki, çucuğun yüreği kıyılır; kafacığını yastığın altına gömüyor; kendini tutmasa, ağlayacak.' "(GP, s.37)

Başkişinin bu şekilde ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi her yönüyle ortaya konmuş bir Mustafa Kemal karekterini ortaya çıkarmıştır. Mustafa Kemal Paşa hem *'genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlarını çatışarak aşabilmiş' 'çok yetenekli'* birisi olarak bir *'kahraman'*(Campbell, 2000:30) hem de bir ölümlü insandır. Diyebiliriz ki Attila İlhan Kurtlar Sofrası'ndan itibaren Aynanın İçindekiler dizisinin tamamında Kemalist bir bakış açısıyla Türkiye'nin yakın tarihini diyalektik biçimde irdelerken ortaya bir tek kahraman koymuştur. O da Mustafa Kemal *'monomit(idir)'*. (Campbell, 2000:111) Tıpkı Mısır mitinde Osiris'in vücudunun doğaya dağılıp dünyayı beslemesi gibi Attila İlhan da Kurtlar Sofrası'ndan başlayıp Aynanın İçindekiler dizisinin tamamına dağılmış ama son roman Gazi Paşa'da bütün özelliklerini bir araya toplayarak bir tek *'kahraman'* ortaya koymuştur. Bu kahramanın *'olumlu, yararlı, aydınlık yanı'*(Jung, 2003:95) mavi sözcüğüyle yapılan tanımlamaların pek çok kez tekrarlanmasıyla hem belirginleştirilmiş hem de romanın tamamına yayılmıştır.

Gazi Paşa, akıl ve bilim temeline dayandırılmış bir bilinçle çağdaş düşünceyi özümsemiş ve bunu da ulusal kültürüyle birleştirerek milli bir çağdaşlaşma anlayışı geliştirmiştir. Daha sonra Mustafa Kemal, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından ülkenin sanayileşmesi için yoğun çabalar harcayacaktır ama Batılı devletler karşısında bizi bağımlı hale getirecek hiçbir anlaşma yapmayacaktır. Ona göre ülke sanayileşmeli ancak dilini, tarihini, geleneklerini ve en önemlisi kişiler insanlığını unutmamalıdır.

Attila İlhan'ın ortaya koyduğu mitik *'kahraman'*ın emperyalizme karşı duran, yerli sanayinin gelişmesini destekleyen yanını Kurtlar Sofrası'nda dürüst gazetecisi Mahmut Ersoy ve Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Münif Sabri; korkusuz, başarılı subay yanını Sırtlan Payı'nda Miralay Ferit'in kişiliklerinde buluruz. Ayrıca hepsinde ortak olan işlerini çok iyi yapmaları, çok çalışmaları ve sevdayı bilen yüreğe sahip olmaları gibi özellikler Gazi Paşa'da toplanmıştır. Reis Paşa başarısı hakkında yer yer şüphe duyulan birisiyken Sakarya Meydan Muharebesi'nde orduyu Sakarya nehrinin doğusuna çekmekle tarihi değiştirmiş, hem 'gazi'

hem de 'başkumandan' yani Gazi Paşa olmuştur artık. (Çok ağır olmasına rağmen Tekalif-i Milliye emirlerini yayınladığı zaman bu yüzden hiç kimse itiraz etmemiştir.) Sonuç olarak Gazi Paşa mitinin Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü karşısında halkın öne sürdüğü varoluşsal bir refleks olduğunu söyleyebiliriz. Gazi Paşa, milletin parçalanan bir siyasi otorite karşısında bu kez ulus devleti kurmak üzere toplanma yani diriliş refleksidir.

Norm Karakterler

Fevzi Paşa, İsmet Paşa, Refet Paşa, Kazım Karabekir Paşa, Halide Edip, Ali Fuat Paşa, Dr. Adnan Adıvar, Başyaver Yüzbaşı Salih, Fikriye Hanım, Latife ve Zübeyde Hanım romanda yer alan norm karakterlerdir.

Roman genel olarak düşünüldüğünde olay örgüsü içerisinde başkişiye yardım eden, yol gösteren bir kişi veya kişilere ayrıntılı biçimde yer verilmediği görülür. Bu durum yukarıda başkişi ile ilgili söylediklerimizle de örtüşür. Paşa ve bürokrat kadroda olup da bu grupta yer verdiğimiz kişiler, Gazi Paşa'nın yanında korkmadan savaşan *'bahadırlar'*ıdır.

Fikriye ve Latife Hanımlar Paşa'nın duygusal yanını tamam ederler ki bunu da mitolojik açıdan kahramana erginlenme dönemi sonunda ödül olarak sunulan *'kadın'* biçiminde yorumlayabiliriz. Ancak Reis Paşa'da gördüğümüz Reis Paşa-Fikriye Hanım yakınlığı Reis Paşa'nın benliğindeki anima-animus arketiplerini uzlaştırmıştır. Bu yönüyle de tamamlandıktan sonra Reis Paşa, Gazi mitine dönüşmüş olur. Davranışları Paşa'sına karşı yine çok saygılı, konuşmaları çok içten ve yine her şeyiyle sevgi dolu bir Fikriye Hanım görürken Gazi Paşa'nın duygularının yansıtılmadığı dikkat çekicidir. Ayrıca Gazi Paşa'nın Latife Hanım'la arasında hiçbir yakın ilişki ve samimi yaklaşım olmadan onunla evleneceğini açıklaması yine Paşa'nın duygularının gizli bırakılması sanki Gazi mitine daha bir kutsiyet kazandırır.

Başkişiyle dostluk ilişkisi kurması, hem düşünsel cephede hem de savaş meydanında Mustafa Kemal'in yanında olması bakımından Halide Edip'in bir norm karakter olduğunu belirtmek isteriz. Önceleri *'manda'* idaresini savunmasına rağmen daha sonra Kemalist hareketin haklılığına inanmış; yabancı basında çıkan Kurtuluş Savaşı hakkındaki yazıları Türkçe'ye çevirmiş, Anadolu Ajansı'nın kurulmasına hizmet etmiş ve cephede onbaşı rütbesiyle bizzat bulunmuş birisi olarak önemli bir gerçek tarihi kişidir. Halide Edip Kurtuluş Savaşı'nda halkı düşünsel anlamda bir arada tutmayı başaran ilk dönem Türk aydınlarını temsil eder. Bu kuşak, Osmanlı'nın son döneminde yetişmiş olup savaşlarla geçirilen yılların acısını üzerinde hissetmiş ve dünyanın *'hasta adam'* dediği bir imparatorluktan yepyeni bir cumhuriyet kurmayı başarmışlardır.

Romanda başkişiye yol gösterebilecek tek kişi olarak söyleyebiliriz. Bir annenin gözünde evladı nasıl ki her zaman çocuk kalırsa Zübeyde Hanım'ın gözünde de *'Çakır'*ı öyledir. Zübey'de Hanım romana yansıdığı sahnelerde kimi zaman elinde tesbihi, kimi zaman seccade üzerinde ama daima dudakları kıpır kıpırdır. Bir anne olarak oğlu için kaygılanır ve dilinden duayı eksik etmez. Zübeyde Hanım bir Anadolu kadınının sağduyusuna da sahiptir. Gazi Paşa ile Latife Hanım arasındaki ilişkiyi öğrendiği zaman onun oğlunu mutlu edemeyeceğini açıkça söylemiş ve oğlunu hata yapmaması konusunda uyarmıştır:

"(Seryaver Salih Bey'e)'(…) iyidir, oştur, kişizadedir ama…bu kız, okumuş kız!..' diyerek içini çekti, '…ani, ne demişler… 'erkeğin okumuşu kadı…kadının okumuşu cadı…'

'(…) iyi ama, Hoca Anne?!..'

Zübeyde Hanım kestirip atıyor: '(…) ana kısmısı, gönül gözüyle görür…öyle görürüm ben de… Bu kız Mustafa'yı…benim çakır Mustafa'mı değil…Mustafa Kemal Paşa'yı ister…mal mülk ister gibi.'

Yine biraz susuyor, başını iki yana sallayarak: 'yok yok…ulmaz bu iş…nâfiledir…yazasın Mustafa'ma…bildiresin(…)' "(GP, s.464)

Zübeyde Hanım Latife Hanım'ın kendisine getirdiği hediyelere ve göstermelik ilgiye itibar etmez. Çünkü o gönül gözüyle gören bir anne olarak Mustafa'sını mutlu edecek bir gelin istemektedir. Zübeyde Hanım, okumamıştır ama evlilikte bütün ünvanların kapının dışında kalması gerektiğinin farkındadır. Ve tarih bu Anadolu kadınının sezgilerinde yanılmadığını gösterecektir.

Kart Karakterler

Romanda en büyük karşı güç Anadolu'yu işgal eden Batılı devletlerdir. Ancak romanın anlatımında bu devletlerin kişisel görüntü seviyesi ayrıntılı biçimde anlatılmamış olup yaydıkları savaş dehşeti ve Türk milletine yaşattıkları zulümle –dolaylı eylemleriyle- kendilerini hissettirmişlerdir. Batılı devletlerin yayılmacı-işgalci tavrı Aynanın İçindekiler dizisinin tamamında olduğu gibi kendilerine hizmet edecek kişiler tarafından savunulmuştur. Bu romanda da manda idaresini savunan İstanbul Hükümeti ve Batılı devletlerin medyada savunmasını yapan Edd'y Jay, Jimmy Fowler ve Marie-Laura gibi gazetecilerle temsil edilmiştir. Ayrıca İonia Valisi İstiryadis, Yunanistan Kralı Konstantin, Yunan ordusu başkumandanı General Papulos, TBMM'nde Mustafa Kemal'e karşı cephe

geliştiren II. grupta yer alan milletvekilleri karşı gücün önemli karar mekanizmalarında yer almalarına rağmen kart karakter formunda yer alabilecek roman kişileri gibi ayrıntılı anlatılmamışlardır. En güçlü düşman İngiltere'nin başkanı Lloyd George ise romanda fiilen yer almamış olup sadece kararları olay örgüsüne yansıtılmıştır.

Fon Karakterler

Gazi Paşa'da fon karakterler ile diğer grupta yer verdiğimiz kişiler arasında psikolojik derinlik açısından çok büyük fark yoktur. Bu nedenle roman kişileri arasında sadece adı geçenlere ya da olaylar içerisinde az konuşanlara bu grupta yer vermeyi uygun bulduk. Romanda geçen fon karakterlerin adlarını şöyle sıralayabiliriz:

Yunus Nadi, Yakup Kadri, Faruk Nafiz, Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Şevket Süreyya, Nazım Hikmet, Vâlâ, Sadık Ahi, Hüsnü Faik gazeteci ve sanatçı mesleğinden aydınlar; Yaver Muzaffer, Bekir Çavuş, Başyaver Cevat Abbas, Mustafa Mecdi, Miralay 'Ayıcı' Arif, Yüzbaşı Tahsin, Yüzbaşı Cemil, Emirber Ali Çavuş, Ali Fethi, Şifre Kâtibi Faik, Yusuf Kemal, Sefaret Tercümanı Ziya Bey, Nafi Atıf, Hatça Nine, Saliha Hanım, Madam Hansa, Azerbaycan Sefir-i Kebiri İbrahim Bey gibi asker, bürokrat ve sivil halktan kişileri kapsayan kişiler tematik gücü destekleyen fon karakterlerdir.

İonia Valisi İstiryadis, Yunanistan Kralı Konstantin, Yunan ordusu başkumandanı General Papulos, İngiltere başkanı Lloyd George, Enver Paşa, Prens Bragin, General Pelle, Meleho Afram, Kontes Katia, Franklin Bouillon, Kirye Sinos, Kirye Yorgopulos, Kirye Calderis, Mustafa Eşref, Hüseyin Avni, 'Kara' Vasıf, Samsun Mebusu Emin Bey gibi kişiler Batılı devlet temsilcileri ya da onlara yardım edenlerden oluşan karşı gücü destekleyen roman kişileridir.

Elbette ki II. İnönü Zaferi, Eskişehir-Kütahya Savaşları, Sakarya Meydan Muharebesi, Büyük Taarruz gibi çok zorlu savaşların yer aldığı Gazi Paşa adlı romanda yine adlarını bile bilmediğimiz Mehmetçik, savaş meydanlarındaki düşman askerleri fon karakterler arasında yer alır.

2.3.7.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Gazi Paşa, romanın kurgulanışı ve olayların anlatıcısı bakımından Reis Paşa'nın devamı niteliğindedir. Reis Paşa'da görülen bir bölüm içerisinde söyletilecek bir ibareden yapılan alıntının küçük bir bölüme başlık olarak konması Gazi Paşa'da da sürdürülmüştür:

'(…) henüz kurtulmuş değiliz!'

"(…) 'Reis Paşa', onun saçlarını okşamayı sürdürecektir; fakat daha çok orada olmayan birisine söylermiş gibi, aynı dalgınlık ve uzaklıkla diyor ki:

'(…) henüz kurtulmuş değiliz...attığımız adımlar, bundan sonra atılması lazım gelen adımların mebdeidir. Biz daha çok adımlar atmak mecburiyetindeyiz (…) Bu adımlar, hem çok seri hem de çok uzun olmalıdır(…)'

Sustu, Fikriye kadehi elinde, kalakalmıştı; âdeta o da başka bir ufkun arkasındaki, kendilerini çapraşık ve zor bir davaya adamış, insanlara dalmıştı. Kimlerdi onlar? Neredeydiler?"(GP, s.69)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi bölüm içerisinde geçen ve metne başlık olarak konan ibare en vurucu, üzerinde en çok düşünülmesi gereken ibaredir.

Aynanın İçindekiler dizisinin diğer romanlarında olduğu gibi Gazi Paşa'da da görülen bölüm başlarına ve aralarına yerleştirilen alıntı metinler; tıpkı dizinin diğer romanlarında olduğu gibi metne tarihi bir arka plan ve tarihi gerçeklik duygusu kazandırmıştır. Roman *'ÇERKES MİLLETİNİN DÜVEL-İ MUAZZAMA VE ÂLEM-İ İNSÂNİYET VE MEDENİYETE UMÛMİ BEYANNEMESİDİR', 'İstanbul'da Hükümet-i Osmaniye'nin hemen hemen yok gibi'* olduğu ve bütün işlerin İngiliz Kumandanı Milne tarafından yapıldığı hakkında *'ANKARA İSTİHBARATI'NIN İSTANBUL RAPORU', "en büyük düşman(ın) 'kapitalizm' âfeti: ve onun çocuğu 'emperyalizm'"* olduğu hakkında *HÂKİMİYET-İ MİLLİYE (ANKARA) GAZETESİNİN BAŞMAKALESİ* ve Reis Paşa'da olduğu gibi Ankara Marşı'ndan alıntı yapılan iki dörtlükle başlamış; Tekâlif-i Milliye emirleri metni gibi Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında milletin gösterdiği büyük özverinin belgeleri gibi, Sovyet Rusya'yla imzalanan ve Anadolu'ya silah/mühimmat yardımı kapısını aralayan Ankara İtilafnamesi gibi haberlerle devam etmiş; Komünist Enternasyonali Yürütme Kurulu'nun emperyalizme karşı verilecek mücadelelerde Türkiye'deki savaşı örnek gösteren metni ile sona ermiştir. Romanda yer verilen alıntı metinlerin tamamı önemli olup anlatılan olayların gerçeklerle arasındaki izdüşümünü yansıtmıştır. Reis Paşa'da olduğu gibi bu tarihi belgelerle ilgili alıntıların romana *'belge-kitap'* (Yeter, 2005:18) özelliği kattığını eklemek isteriz.

Hakim bakış açısı ve yazar anlatıcı kullanılarak anlatılmış olan romanda özellikle Mustafa Kemal Paşa'ya ait iç monologlara çok az yer verilmiş olması, sanıyoruz onun mitik bir kahraman olarak ortaya konmasıyla ilgilidir. Paşa'yı Meclis kürsüsünde bile tıpkı güçlü bir düşman karşısındaymışçasına *'saplanmış bir kılıç'* gibi mağrur ve kararlı haliyle görürüz. Mustafa Kemal Paşa otoriter, ölüme korkmadan giden, her şeyini kaybetmiş bir milletin ölüm kalım savaşındaki gözükaralığının öne sürdüğü bir kahramandır ve bize göre Gazi Paşa'yla

asıl anlatılmak istenen de budur. Bu nedenle romanda ne sık sık geriye dönüşlere ne de sık sık mekan tasvirlerine rastlarız. Olaylar akıp giderken Gazi Paşa da hedefine yönelmiş bir kurşun gibi kararlı ilerler. Sadece Mustafa Kemal'in Manastır Askeri Rüştiyesi'nde geçirdiği yağmurlu bir gecede kendini nasıl yapayalnız hissettiğini vurgulayan bir hatırlamaya yer verilmiştir ki bu da onu kahramanlığının yanında ölümlü bir insan olarak tanımamıza yetecek duygusallıktadır. Kişi ne kadar değişse de kendisini takip eden çocukluğu Paşa'yı da sarmış ve *'Manastır'ın ortasında var bir havuz'* türküsünün nağmeleriyle derinleşerek romanın tamamına yayılmıştır. Paşa '*çakırkeyif*' olduğu bir yemek sırasında *'dudaklarında, varla yok arası, bir tebessüm; gözlerinde gizil, derin mavi, bir hasret(le)'* Ali Çavuş'u ve bağlamasını izler. O, türkü havasına geçer geçmez *'mat, yavaş, tatlı ve cazibeli sesiyle',* söylemeye başlar:

"Manastır'ın ortasında var bir havuz
canım havuz/
bu yurdun kızları/
hepsi de yavuz/
biz güler oynarız
(…)"

"Mustafa Kemal, Manastır Askeri Rüştiyesi'ne o gün gelmiş; akşam ezanları okunuyor; üniforması bir boy büyük, kolları uzun, elleri kayıp; soğuk bir yağmur ince çiselemeye başladı; bu şehirde kimseyi tanımıyor: valdesi, üvey babasıyla evlenmemiş olsaydı, acaba Selanik'i bırakır, Manastır'a kaçar mıydı?"(GP, s.374)

Aynı zamanda yatılı okulların çocuk psikolojisi üzerindeki etkisini ve ailenin önemini vurgulayan bu hatırlama Mustafa Kemal Paşa'yı putlaştırmaya çalışanlara da bir tepkidir. O ne doğaüstü güçleri olan biridir ne de tek başınadır. Geleneksel yapıdaki bir Türk ailesi içerisinde doğup büyümüş; yalnızlığı, özlemeyi, sevmeyi ve kıskanmayı bilen; her insan gibi ölümlüdür. Ama onu herkesten ayıran şey dehası, millet sevgisi, öngörüsü, aynı zamanda iyi bir komutan, iyi bir devlet reisi, iyi bir siyaset bilimci, daha sonra göreceğimiz iyi bir tarihçi ve iyi bir dilbilimci olabilmesidir. Bütün bu meziyetlerinin yanında da bağlamayla türkü söyleyip Harmandalı zeybeğini oynayabilecek kadar 'insan'dır. *'Manastır'ın ortasında var bir havuz'* türküsünün yarattığı metinlerarası zenginlik bu değerlendirmeyi yapabilmemiz açısından çok önemlidir.

Tıpkı Reis Paşa'da olduğu gibi Gazi Paşa adlı romanda da Rumeli ağzı dostluk, sevgi ve samimiyet duygularını yansıtıcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Mustafa Kemal Paşa yine dostlarıyla ve yakın çevresindeki insanlarla girdiği diyaloglarda Rumeli ağzıyla

konuşturulmuş, böylece sevgi ve samimiyeti dil seviyesine de yansıtılmıştır. Aşağıdaki metin Paşa'nın Fikriye Hanım'la arasında geçen biraz şakacı, ama çok da sevgi dolu bir diyaloğa aittir:

"(Fikriye Hanım) Bir değil, elinde tuttuğu, bir deste fotoğraf; bunları salonda, Mustafa Kemal'e gösteriyordu; Paşa mutlu, biraz da şakacı diyor ki:

'(…) kimdir bre, bu ay parçası? Acaba tanır mıyız?'"(GP, s.143)

Rumeli ağzı sadece Paşa'nın konuşmalarında değil, eniştesi Mustafa Mecdi Bey'in, annesi Zübeyde Hanım'ın konuşmalarında da görülür. Aşağıdaki alıntılar bunu destekleyici niteliklidir:

"Mustafa Kemal Paşa, içeriye beklediğinin (eniştesi Mustafa Mecdi Bey) girdiğini görünce, gülerek:

'(…) oj geldin enişte bey!..' dedi, '… nerelerdesin bre, kayıplara karıştın?..'

(…)

'(…) bre Mustafa, sabah telaştan, doğru dürüst konuşamadık (…) Kararım karar, en son diyeceğimi, en baştan süleyim: seni, taa Mersin'den niye çağırdım…çünkü…hemşireyi ve valideyi buraya isterim.' "(GP, s.262)

"(Zübeyde Hanım) (…) bu Ankara var ya, buranın avası, bana göre dildir evlat!.. Ah ah, bizim Rumeli, ne kadar başkadır; hele Selanik!.. Şu benim uğlan, İzmir'e girer de, niye Selanik'e girmez: hazır gâvuru yenmiş iken(…)"(GP, s.326)

Rumeli ağzı Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Selanik eşrafından Halıcızade 'Köse' İsmail Bey'in ve aynı romanda Mercimek Nine'nin; Sırtlan Payı'nda Manastırlı Salih Paşa'nın; *'bre!'* ünleminde gizli kalmış biçimiyle O Karanlıkta Biz'de Ahmet Ziya'nın konuşmalarında da karşımıza çıkmıştır. Rumeli ağzının Aynanın İçindekiler dizisinde kültürel bağın bir nişanesi olarak konuşmalara yansıtıldığını belirtmek isteriz.

Anlatıcı açısından belirtmek istediğimiz başka bir nokta da anlatıcının kendini gizleme ihtiyacı duymadığı, daha sonra gerçekleşecek bir olayı önceden söylemesidir:

"(…) işte tam o günlerde, sonraları Nâzım'ın bir şiirinde, '(…) onlar üç arkadaştı, üç bulunmaz arkadaş!' mısraına girecek olan, Ziya Hilmi'yle tanıştılar; (…)"(GP, s.182)

İzmir dönüşünde Paşa'nın Fikriye Hanım'ı Almanya'da bir sanatoryuma yatırmaya karar vermesi üzerine Fikriye Paşa'yla konuşmak ister. Bu sırada '*Kemal Paşa'nın alnına, belli belirsiz bir keder gölgesi düş(er), gözlerini, Fikriye'nin gözlerinden kaçırıp; sıradan olmasını istediği bir tavır ve sesle'* ona aşağıdaki cevabı verir:

"'(…) ha, o bahis, mühim bir bahis, Fikriye (…) Akşama, ariz âmik konuşuruz (…)'

(…)

Fikriye, o geceyi, sonradan yaşayacağı, bitmez tükenmez sanatoryum gecelerinde; -karayel camlarda ıslık çalıyor, dışarıda tipi- sık sık hatırlayıp, için için gözyaşı dökecektir. "GP, (s.433)

Ayrıca Paşa'nın evlilik kararını açıklamasının hemen öncesinde Gazi Paşa-Latife evliliğinde pek çok sırrı imleyecek biçimde:

"O gece, böyle bir açıklama yapacağını, Mustafa Kemal acaba düşünmüş müydü? Hiç hatırlamıyor."(GP, s.467) cümlesinin yazılması kendini gizleme ihtiyacı duymayan anlatıcının daha sonra yaşanacaklar hakkındaki tereddütleri vurguladığı görülmektedir.

2.3.7.8. Tematik Kurgu

Roman temelde Batı'nın işgalci gücü ve buna tepki olarak doğan Kurtuluş Savaşı arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur. Reis Paşa romanın devamı olan Gazi Paşa'da II. İnönü Zaferi, Sakarya Meydan Muharebesi ve Büyük Taarruz'a yer verilerek Anadolu'nun düşman işgalinden kurtarılışı anlatılmış; bu sırada diplomasi sahasında yaşanan Moskova'yla imzalanan Ankara İtilafnamesi gibi Anadolu'ya mühimmat yardımını sağlayacak anlaşma ve Londra Konferansı gibi görüşmelere yer verilmiştir.

Kişiler dünyasının karışık, olayların yoğun olduğu Gazi Paşa'da duygu ve düşüncelerin olaylar içerisine sindirilmiş olduğu görülmektedir. Bu durumda da romanın temelde *'Batı'nın Sömürgeci Zihniyeti'* ile *'Tam Bağımsızlık: Kurtuluş Savaşı'* temaları arasındaki çatışma üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz.

Olay örgüsünde yaşanan çatışmayı KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**

KİŞİLER	Mustafa Kemal Paşa, Fevzi Paşa, İsmet Paşa, Refet Paşa, Kazım Karabekir Paşa, Halide Edip, Ali Fuat Paşa, Dr. Adnan Adıvar, Başyaver Yüzbaşı Salih, Fikriye Hanım, Latife ve Zübeyde Hanım …	(Lloyd George), İstanbul Hükümeti, Saltanat, İonia Valisi İstiryadis, Yunanistan Kralı Konstantin, Yunan ordusu başkumandanı General Papulos, TBMM'nde Mustafa Kemal'e karşı cephe geliştiren II. grupta yer alan milletvekilleri, Edd'y Jay, Jimmy Fowler ve Marie-Laure
KAVRAMLAR	ulusal bağımsızlık (milli mücadele) Ankara Hükümeti (TBMM) vatan sevgisi milli kültür (türkü, musiki) aydın sorumluluğu ulusal basın sevgi ve aşk	sömürgeci ve yayılmacı zihniyet Batılılaş(ama)ma silahlı işgal İstanbul Hükümeti(saltanat ve hilafet) 'mandat' yönetimi yabancılaşma yabancı basın sapkın cinsellik
SEMBOLLER	Ankara ezan sesi kuşlar, martılar Birlik Gazetesi Türk kahvesi tren kalıpsız fes kehribar tesbih	İstanbul: Constantinople *'zıvanalı'* Rus cigaraları kalıplı fes Kayzer bıyık

Tablo-18: Gazi Paşa'da toplumun içinde yer alan aydının değerler sınıflaması.

2.3.7.8.1. Batının Sömürgeci ve Yayılmacı Gücü: İşgal

Geri kalmış ülkelerin yeraltı zenginliklerini ele geçirme, elinde bulundurduğu stratejik bölgeleri kullanma hakkını kazanma prensibiyle çalışan Batılı devletler, böylece dünya siyasetinde daha etkin bir yer edinme amacı taşırlar. Batı kavramı ile tanımlanan bu düşünce, özellikle Dersaadet'te Sabah Ezanları romanında Almanya'nın Osmanlı İmparatorluğu üzerinde siyasi bir hak kazanma üstünlüğü; Sırtlan Payı'nda Almanya'ya zaman kazandırmak amacıyla Doğu'da, Kanal'da ve Çanakkale'de savaşa zorlanmamız; Yaraya Tuz Basmak'ta Amerikan ordusuna taze kan olabilmek adına Kore Savaşı'na katılmamız açısından ele alınmıştır. Sözünü ettiğimiz bu romanlarda geçen bürokratik ve siyasi yaptırımlar Reis Paşa ve Gazi Paşa romanlarında silahlı bir işgale dönüştürülmüştür. Mondros Ateşkes Anlaşması'na dayanarak Anadolu'yu işgal eden Batılı devletler, öyle büyük bir vahşet yaratmışlardır ki bu yıkıcı güç ardında *'gözleri sonuna kadar açık, taze şehitler', 'cepheden kağnılarıyla yarılı taşıyan; o kaşları çatık, bakışları vahim köylü kadınlar', 'formol, tentürdiyot ve tütün kokan, ağır ve kötümser bir hava'* bırakmışlardır. Emperyalist gücün bütün yıkımı karşısında gözleri sonuna kadar açık taze şehitler ve *'bebesini' sırtına sarmış, elinde övendire; gece gündüz yürüyen'* bu köylü kadınlar *'müheykel ve pürazamettirler'*. Onların şiddet karşısındaki bu cesur duruşu, Türk tarihinde bir diriliş destanı olarak yerini alacaktır.

Bu vahşeti yaratan emperyalist gücün bencilliğidir. Kendi için başkalarını çalıştırmak, daha çok kazanmak, başka milletleri kendi adına savaştırmak bu bencilliğin yöntemlerindendir. İngiltere öncelikle hilafeti ve saltanatı yanına alarak Kurtuluş Savaşı'na katılacak gücü bölmüştür. Daha sonra Batı Anadolu'da Çerkeslere bir muhtariyet kurma vaadinde bulunulması Çerkeslerin de Milli Mücadele'de ayrı bir saf oluşturmalarına neden olmuştur. Olay örgüsüne yansıyan yönüyle İngiltere bazı vaatlerle Yunanistan'ı da kendi tarafında savaşmaya ikna etmiştir. 9 Eylül'de Türk kuvvetleri İzmir'e girdiği zaman Yunanlıların sığınmaya çalıştığı İngiliz gemilerinden adeta itildiğine, Rum kayıkçıların kendi insanlarından fahiş paralar istediğine tanık olmak kendilik değerlerini nesneye yükleyen Batı medeniyetinin bencilliğini açığa çıkarmıştır. İzmir yangınından kaçan Rumlar, yüksek fiyatlarla '*Körfez'de demirlemiş, kızılı gittikçe eflatuna dönen gemi hayaletlerine'* binmeye çalışır, ödeyemeyenler ise zorla binmeye kalktıkları için, sandalcılarla dövüşmeye başlarlar. Zırhlılar bu hengameden rahatsız olur. Aşağıdaki alıntı metin zırhlıların Rumlara gösterdiği sert tepkiye örnektir:

"King George zırhlısında, daha da zalim bir gösteri: iskeleler alınmadan, nasılsa merdivenlere sarılmış Rumları; bahriye silahendazları, süngülü tüfekleriyle iterek, bazılarını denize, bazılarını doğrudan sandalların üzerine düşürmektedirler: bir sandal bu yüzden

alabora oldu; içindekiler Körfez'in, artık eflatuna koyulaşmış sularına dağıldılar."(GP, s.353)

Kendi hemtaraf olduğu millete dahi bu kadar vahşet saçanlar, yok etmek için girdikleri topraklarda gördükleri canlılar için neler yapabilirler? Sanıyoruz Attila İlhan bu sahneleri genişçe anlatmakla örtülü olarak bu sorunun cevabını da vermeyi amaçlamıştır.

Batı girdiği bir ülkeye sadece silahıyla girmez. Ekonomik boyutunu daha önce gördüğümüz ve yabancılaşma teması adıyla kültürel yansımalarına tanık olduğumuz ve olacağımız Batı, silahlı işgalini medya kuruluşlarının çalışmalarıyla da desteklemiştir. Medya kuruluşları yönlendirilebilen bir silahtır. Hangi düşünceyi yaymak isterse onu anlatarak bir kamuoyu oluşturmaya yetkindir. '*Medya eleştirel düşünüşü engelleyen gerçeklik tanımlamaları üretmektedir. Gerçekliğin yanlış bir imgesini yaratarak işlediğini savunmaktadır'*.(Smith, 2005:213) Bu özellikler roman kurgusunda önemli bir yer tutan Edd'y Jay(Amerikan), Jimmy Fowler(İngiliz), ve Marie-Laure(Fransız) gibi yabancı gazetecilerle yansıtılmıştır. Bu gazeteciler İstanbul Hükümeti, diğer manda idaresi taraftarları, azınlıklar ve tabi işgal kuvvetlerinin subay kadrosuyla iyi ilişkiler içerisindedir. Kaybetme ihtimalinin doğduğu her anda felaket tellallığı yapmışlardır. Tarafsız gazetecilik adına değişme gösteren tek kişi Marie-Laure'dur ki çok boyutlu karekter özellikleri yansıtmaya başladığını Reis Paşa romanının ilgili bölümünde belirtmiştik.

Gazi Paşa, Aynanın İçindekiler dizisinde silahlı işgal yıllarında yaşanan olayları anlatmakla hem yapılması gerekene hem de bulunmamız gereken yerden ne kadar uzakta durduğumuza gönderme yapan bir romandır. Dizinin ilk üç romanının 1960 yılını anlattığını göz önünde bulundurursak Batı'yla işbirliğine girmek, ağır sanayi yatırımlarına yer vermemek, basın yasağı getirmekle *'Türkiye Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine geri mi döndü?'* sorusunu akla getirmektedir. Gazi Paşa'nın sonunda tekrarlanan (Daha önce Kurtlar Sofrası'nda Mahmut Ersoy'a, Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Münif Sabri'ye söyletilmiş cümledir) *'Harp bitmedi, gayr-i muayyen bir zemine intikal etti.'* cümlesi girişilmemiş bir sanayileşme/ekonomi savaşını işaret eder. Attila İlhan'ın '*medyanın Türkiye'nin çıkarlarını korumadığı, Türkiye için önemli gelişmelere ancak gazetelerin iç sayfalarında küçük bir haber olarak yer veril(diğine)'*(Cevizoğlu, 2004:57) dair eleştirileri yine Batı karşısında gelinen durumu yansıtmaktadır.

Batı'nın işgalci gücü simge-değerler düzleminde *İstanbul (Constantinopol), 'zıvanalı' Rus cigaraları, kalıplı fes ve Kayzer bıyık* olarak temsil edilmiştir.

Silahlı işgalci bir güç olarak Batı'nın girdiği ülkelerde yarattığı kültürel bozum ise yabancılaşma alt başlığı altında değerlendirilecektir.

Yabancılaşma

Yabancılaşma olgusunun Türk milletinin yaşamına ıslahat çabalarıyla girmeye başladığını söyleyebiliriz. Çağdaşlaşarak, Batı'nın bilim ve teknikte kazandığı başarıyı elde etme amacıyla girişilen ıslahat çabaları Batı kültürünün Osmanlı toprakları üzerinde hızla yayılmasına olanak sağlamıştır. Batı'dan gelen her şeyin iyi doğru olduğuna inananlar –ki *'talısu frengi'*(İlhan, 2004:95) Türk aydınının bu sapmada büyük payı olduğu görülür-, ulusal kültüre ait değerleri aşağılamaya başlamışlar; böylece de büyük bir kültürel doku uyumsuzluğuna düşmüşlerdir. Yabancılaşan kişiler, öteki olmayı başaramadıkları gibi artık kendileri olarak kalmayı da başaramayacaklardır.

Aynanın İçindekiler dizisinde aşırı şıklıkları, yoğun makyajları ve ağır parfüm kokusuna batmış hedonist bir yaşam anlayışı içinde gördüğümüz bu kişiler, tam bilmedikleri Fransızcalarını ispatlamak için günlük konuşmaları arasına sıkıştırdıkları sözcüklerle *'Avrupai'*liklerini göstermeye çalışırlar. Dr. Sevim, Hayrun, 'Bacaksız' Abdi Bey, Gülistan Satvet, Roza (Barzilay) ve Raşel Mizrahi ayrıca yabancı okullardan mezun olmuş pek çok öğrenci ile temsil edilen bu durum ancak Gazi Paşa'da Ahmet Ziya'nın kişiliğinde sorgulanmıştır.

Ahmet Ziya Anadolu'ya geçtiğinde buradaki halkın perişanlığına rağmen karar ve inancını görerek o zamana kadar geliştirmiş olduğu *'nazari sahada kalan fikirler'*ini gerçek yaşamla yüzleştirme fırsatı bulmuştur. İstanbul'a döndüğünde Novotni Birahanesi'nde Doktor Melek'i beklerken işgal zabitleriyle gelen Şişli sosyetesinden hanımları yadırgadığını fark ettiği anda değiştiğini de anlayacaktır:

"(…) etraflarında, üniformalı İngiliz, ya da Fransız zabitleriyle gelmiş, 'Şişli Sosyetesi'nden, birtakım hanımlar ki, o, ilk bakışta gayr-ı Müslim zannetmişti, çok geçmeden, 'şedit kahkahaları' mermere düşmüş sürahi gibi şangırtıyla patlayan, 'a la garçonne' traşlı sarışın 'alûfte'nin, garsonlarla Türkçe konuştuğunu fark etti: Ankara'dan geleli, bunu da yadırgıyordu.

Mustafa Eşref, onun halet-i ruhiyesinin farkında mı? Hayır; ne 'zevce-i muhteremeleri'nin gecikmesinden sıkıldığının, ne de Novotni'deki 'işgal vasatına' tahammül edemediğinin!"(GP, s.301)

Ahmet Ziya'nın önce çevresine karşı başlayan bu sorgulama daha sonra eşi Dr. Melek'in davranışlarını, dış görünüşünü (kan kırmızı ruja tezat dudaklarının üstündeki esmer bıyık gölgesi) yadırgamasıyla özel yaşamında devam etmiştir. Ahmet Ziya, özel yaşamındaki

bu değişimi siyasi fikirleri üzerinde de hissederek kendini sorgulayan ve böylece doğruyu bulan bir aydın tipolojisi çizmiştir:

"Ahmet Ziya, içten içe büyüyen, 'şetaret'le 'tereddüt' arası bir 'halet-i ruhiye'dedir; kendine dahi itirafa cesaret edemese de, İstanbul'a avdetinin, bir hata olduğunu düşünmeye başladı; kafasında bir 'fikr-i sâbit':

'(…) aslolan nihai neticedir, vesait ve tedabir değil! Sosyalist bir fırka olarak, burada, nazari teferrüatla kendimizi oyaladık; her seviyede tenkid edip durduğumuz Kemal Paşa, İzmir'i istirdat ediyor; ahali ayağa kalkmış, biz oturuyoruz: bunda vahim, mucib-i endişe bir taraf var!..'

'İstirdat' onları da sevindirmişti ama, hissettikleri 'sürur' alafranga bir 'tebessüm'den ibaretti."(GP, s.309)

Alıntı metinde yapılan özeleştiri, Ahmet Ziya'nın doğru mecraya kayacağı yönünde değerlendirilmelidir. 1940'larda müstakil bir motor tamir ve bakım atölyesi kurmayı planlarken bıraktığımız Ahmet Ziya, 1960'ta ardında siyasi bağımsızlığın ekonomik bağımsızlıkla bütünleşirse gerçek anlamını kazanacağını savunan bir dosya bırakarak yaşama veda eder.

Sonuç olarak bu romanda yabancılaşma olgusunun eleştirel bir süzgeçten geçirildiğini, milli değerleri savunmaya doğru bir yöneliş göstermekle Türk aydınına da izlemesi gereken doğru yolun işaret edildiğini söyleyebiliriz. Gazi Paşa ve dizinin diğer romanlarını da kapsamak üzere yabancılaşma olgusuna gösterilmiş en iyi örnek Mustafa Kemal Paşa'dır. '*Zarif el hareketleri,* sade ve şık giyimi, dinlediği Fransızca müzikler, masasının üzerine yığılmış Fransızca, Rumca gazetelerden anlaşılan okuma alışkanlığı, yabancılarla Türkçe konuşma konusunda gösterdiği hassasiyet, dostlarına karşı şefkat ve sevgi, türkülere olan ilgisi ve aileye gösterdiği saygı ile Türk aydınının taşıması gereken nitelikleri gösteren en doğru kişidir.

2.3.7.8.2. Tam Bağımsızlık: Kurtuluş Savaşı

Batılı devletler Anadolu'yu işgal etmekle Osmanlı toprakları üzerinden zenginlik sağlamayı, özellikle İstanbul ve Boğazlar gibi stratejik bölgeleri ele geçirerek dünya siyasetinde öne çıkmayı amaçlamıştır. Batı'nın işgali iki boyutlu bir yapı göstermektedir: Birincisi silahlı işgalle hukuki bir varlık olan devleti sona erdirmek, ikincisi 'yabancılaşma' adı altında değerlendirilen milli unsurları bozucu/yok edici bir politika geliştirerek millet kavramını gevşetmek, böylece kurulacak yeni bir sömürge devletinden siyasi yaptırımını çektiği zaman bile dil ve inanç gibi kendi değerlerini bu millette yaşatmaya devam ettirmek.

Hasan Bülent Kahraman *'Emperyalizm, eğer her şeyi kuşatan ve altyapıya dönük bir gerçeklikse bunun üstyapıdaki yansımasını beklememek saçma olurdu.'*(Kahraman, 1999:6) derken Türk milletinin de içine düşürülmek istenen bu yoz durumu belirtmiştir.

Kurtuluş Savaşı emperyalizmin silahlı işgaline karşı kadın-erkek, yaşlı-genç-çocuk ile verilmiş topyekün bir mücadeledir. Bu mücadele biçimi Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin kadınlardan topladığı para yardımı; Sakarya ve Büyük Taarruz'da cepheye mühimmat, cepheden yaralı taşıma işlerini kadınların üstlenmesi biçiminde romana yansıtılmıştır. O kadınlar ki çıplak neferi giydirmek için evindeki kilimlerden giyecek dikmiş, hiç dinlenmeden cephe ile cephe gerisi arasında mekik dokumuştur. Bu savaş, aynı zamanda dünyada sömürge halinde varlığını sürdüren bütün milletlere örnek olmuş bir mücadeledir. Savaşın kazanılması bu nedenle İngiltere'yi tedirgin etmiş ve bu durum, romana eklenen alıntı metinle gösterilmiştir. *'Mazlum Milletlerde Şenlik!'* başlığıyla yer verilmiş bu metinde Azerbaycan, Hindistan, Karaçi, Cezayir, Tunus'tan gönderilen tebrik mesajlarına yer verilmiş olup mazlum milletlerin tamamına örnek olacağı belirtilmiştir.

Kurtuluş Savaşı'nın yok imkanlarla başarıya ulaşmasındaki en büyük etkenin millet sevgisinden kaynaklanan başarıya duyulan 'inanç' olduğunu belirtmek isteriz. Millet, son iki yüz yıldır yaşadığı aşağılanmaya (Son dönem Osmanlı ordusunda alt rütbeli yabancı subayların üst rütbeli Osmanlı subaylarına emir verir hale geldiğini söylemek olayı daha iyi anlaşılır kılacaktır.), hiçe sayılmaya duyduğu öfkeyi savaş meydanlarındaki üstün başarısıyla göstermiştir.

Batı medeniyetinin ülkeleri silahla işgal ederken medya gibi kamuoyu oluşturacak organları da kullandığını daha önce belirtmiştik. Tam bağımsızlık için verilen mücadelede vatansever gazetecilerin de bu anlamda karşı bir cephe oluşturduklarını belirtmek isteriz. Çoğunluğu, Osmanlı'nın son döneminde yetişen, imparatorluktan ulus devleti kurmayı başarmış bir neslin sanatçı ve aydınlarından oluşan gazeteciler, Cumhuriyet sonrasında yetişen aydınlara da örnek oluşturmaktadır. Halide Edip, Yakup Kadri, Yunus Nadi, Falih Rıfkı gibi tarihi gerçek kişilerin yanında Hüsnü Faik kurmaca kişiliğinde (Ulusal gazetecilik ilk olarak Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Münif Sabri ile bu misyonu kazanmış, Kurtlar Sofrası'nın Mahmut Ersoy'u, Yaraya Tuz Basmak romanının Ümit Ersoy'u ile devam ettirilmiştir.) dizinin bütün romanlarına bir hale biçiminde genişleyen bu meslek, simge-değer olarak da Birlik Gazetesi'nde temsil edilmiştir. Bu gazete, adı gibi Türk milletini birlik ve beraberlik içerisinde yaşamaya davet etmektedir.

Milli Kültür

20. yüzyıl, uluslaşma hareketlerinin ve ulus devletlerinin yüzyılı olmuştur. Batı medeniyeti dairesi içerisinde yer alan devletler ulusal dil ve kültür bütünü içinde bir yapıya büründürülmekle milli bir kimlik kazanmışlardır.(Kahraman, 1999:7) Bu nedenle de Batı, modernleşme/modernlik aşamasına milliyetçilikle gelmiştir.(İleri, 2002:251) Batı'daki bu uluslaşma gelişmelerinin aksine Osmanlı İmparatorluğu 20. yüzyılı Batı'ya hizmet eden hükümet ve iş adamalarından oluşan kompradorlarla karşılamıştır. Kurtuluş Savaşı ile yepyeni, bağımsız ve hukuki bir idari temele oturtulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, 20. yüzyılın uluslaşma hareketine uygun bir yapıya sahiptir çünkü halkı teba değil, millettir.

Kültür devletler gibi belli tarihlerde kurulup yok edilebilecek hukuki bir yapı değil, her şeyden önce canlı, yaşayan bir bütünlüktür. Milleti bir arada tutan, zamanlar ötesine taşıyan, ortak bir ruh, ortak bir söyleyişle ortak hedefe yönelmenin teminatı olan ulusal kültür, kimliği ayırt edici bir niteliktir. Kültür milletin '*inançlar, bilgiler, his ve heycecanlar bütündür.*'(Güngör, 1996:15) Bu nedenle de varolması uzun bir sürece bağlıdır. Osmanlı'nın çağdaşlaşma adına kapılarını Batı'ya açtığı andan itibaren Batılı kültür de beraberinde gelmiştir. Çünkü *'modernleşme kültür değerlerinden ayırt edilemez.'*(Güngör, 1996:53) Bireyleri öz benliklerine uzak düşürerek bir parçalanma yaratmayı amaçlayan '*kültür emperyalizmi(nin neden olduğu)' 'yabancılaşma'* olgusu, tıpkı bir kanser gibi hiç farkına varmadan milleti etkisi altına alır. Aynanın İçindekiler dizisinin tamamında karşı güç konumundaki bu düşünce; dile sinen yabancı sözcükler, İstanbul'a yayılan pahalı otel ve pastaneler, caddeleri süsleyen ışıklı vitrinlerle yansıma bulmuştur.

Attila İlhan 700 yıl hüküm sürmüş bir imparatorluğun Anadolu'daki farklı medeniyetlerin kültürleriyle harmanlayarak bugüne getirdiği Osmanlı-Türk kültürünün bir zenginlik olduğunu ve yaşatılması gerektiğini savunurken yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin –zaten- var olan bu kültürün üzerine ulusal nitelikleri ön plana çıkarmak suretiyle yükselebileceğine inanmıştır. Bu nedenle onun Gazi Paşa ve dizinin diğer romanlarında kültür, yapıcı bir dönüşüm öğesi olarak kullanılmıştır. Gazi Paşa'da türküyle temsil edilen kültürel doku, *'Türk kahvesi'*yle (dizinin bütün romanlarında törensel ikram etme biçimi olan zarflı fincanlarda gümüş tepsilerle, ama mutlaka bol köpüklü) simge-değer boyutuna yükselmiştir. Reis Paşa'da Şehbal'in kanunuyla Dede Efendi'den çaldığı parçalar, Hafız Rüstem Efendi'nin neyle çaldığı Acemaşiran parçalar Gazi Paşa'da en saf şeklini bulur: türkü. Metinlerarası bir zenginliği de romanın bünyesine katan türkü, bir kültür öğesi olarak Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin temellerini oluşturacak millilik unsurlarını yansıtması bakımından çok önemlidir. Çünkü sürekli tekrar edilen biçimiyle bu türkü Batılı bir müzik aleti olan piyano eşliğinde çalınmaktadır. Rumeli ağzıyla yerel söyleyiş biçimlerine önem

verildiğini gösteren Gazi Paşa'da bu ayrılıklar birer zenginlik ve duygulanım biçimi olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet'le birlikte Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu gibi yapılanmalara öncelik tanınmış olması da ulusal devletin oturtulması gereken üstyapı kurumları olarak yerini almıştır. Böylece Osmanlı dönemindeki dışa dönük *'zihinsel kopuş*'tan uzaklaşılmış; *'özdeğer'* arayışı içe dönük bir süreci kapsamaya başlamıştır.(Kahraman, 1999:8)

Attila İlhan'ın çizdiği ulusal dil, ulusal kültür, ulusal mimariyle beraber çağdaş olma düşüncesi Mustafa Kemal Paşa'nın düşüncelerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Attila İlhan, Batı karşısında böylesine bir ulusallaşma prensibiyle hareket eden Mustafa Kemal Paşa'nın Batı sözcüğünü kullanmayıp *'muassır medeniyet seviyesi'*(İlhan, 1999:19) demesini bir yerde düşüncelerine çıkış noktası yaparken Gazi Paşa romanında da Mustafa Kemal Paşa'nın çok önemli iki prensibini görmüş oluruz: birisi *'emperyalist ülkelerle ittifaklardan kaçınma'*, diğeri *ulusal kültüre yönelme*. (Turan, 2005:101) Yalnız kültür teması Aynanın İçindekiler dizisin bütün romanlarında yer aldığı için sonuç bölümünde bu konuyla ilgili toplu bir değerlendirme tekrar yapılacaktır.

2.3.7.8.3. Aşk/Sevgi

Sevgi insanı rutin yaşamın paradoksundan çekip çıkaran, birey olma/bilinçlenme sürecini tamamlamasına olanak sağlayan kutsal bir edimdir. Çünkü birey olamamış, bilinci aydınlanmamış kişilerin gerçek sevgiyi yaşayabilmesi söz konusu olamaz. Erich Fromm, gerçek sevgiyi *'üreticiliğin sergilenmesi ilginin, saygının, sorumluluğun ve bilginin ifadesi'*(Fromm, 2003:57) olarak tanımlarken bu *'bilme'* şartının yanına saygı ve sorumluluğu da eklemiştir. Yani sevgi, bir ilişkiye emek vermektir.

Fikriye Hanım'ın Paşa'sına olan duyguları her şeyden önce çok büyük bir saygı içerir. Onun için en büyük mutluluk Paşa'sının yanında olabilmek, onun için bir şey yapabilmektir. Bu nedenle Kemal Paşa'sına güzel sofralar hazırlar, sigarasını ağzına tutuşturur; yemek yemekten pek hoşlanmadığını bildiği için özenle onun en sevdiği şeyleri pişirip elleriyle de ikram eder:

"Fikriye, o dalgın zerafetine bürünmüş; sade, fakat özenerek giyinmişti; boynunda 'Reis Paşa'nın armağanı, kehribar tesbih; dudaklarında mahzun tebessümü; besbelli bu, kırsal bir yalnızlıkta, 'Reis Paşa'yla baş başa kalabilmiş olmanın, 'ayrıcalığından' ileri geliyor; (…) az önce yemeği baş başa yedikleri, yer sofrasında, tabağa iki kaşık irmik helvası koyarak, Paşa'ya uzatıyor:

'(…) hatırım için, bunu tadacaksınız Paşam! Bilirim başınız hoş değildir, yemek filan! Lakin bunu, elceğizimle yaptım (…)'

Mustafa Kemal, aklı hâlâ General Papulas'ın taaruzunda, uzak gülümsedi:

'(…) yok mu senin bu tatlı dilin, Fikriye…hani nasıl derler, yılanı deliğinden çıkarır (…)' "(GP, s.190)

Reis Paşa, Fikriye Hanım için yaşam demektir. Bu nedenle cepheye giderken hiç belli etmemeye çalışsa da onu kaybetmekten çok korkar. Çünkü onu kaybetmek demek, hayatı kaybetmek demektir. Bunun için tıpkı Zübeyde Hanım'ın kımıldayan dudakları gibi Fikriye de Paşa'sının ardından ancak ağlayarak, dua ederek teselli bulmaya çalışır. Cepheye uğurladığı Gazi Paşa'sı için duyduğu tedirginliği ne kadar gizlemeye çalışsa da '*başını usulca, omzuna yasladı(ğı)'* Paşa'sı titreyişinden onun üzüntüsünü hisseder. Bahçeden duyulan otomobilin kornası ayrılık saatinin geldiğini çığlık çığlığa anlatır. Ve Mustafa Kemal;

"Bu defa bütün gözleriyle, masmavi gülümsedi, genç kadının saçlarını okşamaya başlamıştı; ona değil, orada olmayan başka birisine söylermiş gibi, epeyce yumuşak bir sesle:

'(…) duyar mısın? diye sordu, '(…) çucuklar acele eder: (…)'

(…)

Birden, tepeden tırnağa duygusallık, hayli kırık bir sesle: '(…) sizden bir istirhamım olacak!..' diyor, '(…) lütfen ihtiyatı elden bırakmayınız! Allah muhafaza, sizi kaybedersem (…)'

'Reis Paşa', hafifçe geriye çekildi:

'(…) izam etme, Fikriye!..'

(…)

Fikriye'nin dudakları, bir zaman, niye kımıldıyor?"(GP, s.227)

Kaybetme korkusunun temelinde ötelenen ayrılık acısı yatar. Her ne kadar sevgi için karşılık beklemeden hissedildiği söylense de aslında sevenin beklediği şey, sevilenle birlikte olabilmektir. Belki rutin yaşam içerisinde birlikte zaman geçirmek, en sıradan şeyleri yapmak ve bundan da keyif almak. Zaten verem hastası olan Fikriye Hanım'ın iyileşmesi için gönderileceği Almanya'daki sanatoryum, bu nedenle iyileştirici değil, belki ölümünü hızlandırıcı şey olacaktır. Bu haberi duyduğunda Fikriye'nin hissettikleri romana genç ve aşık bir kadının hüznünü getirmiştir. Çünkü o, sevdiğinin yanında ölmeye zaten razıdır:

"Fikriye, zehirli bir tebessümle soracaktır:

'(…) ne olurmuş? Yoksa ölür müymüşüm?..'

Başını önüne eğiyor, alçak sesle '(…) yanınızda ölmüş olurdum (…)' diyor, '(…) Buna çoktan razıyım ben!..'

İçkisinden, bir yudum alıyor, sonra, fısıltıya yakın bir sesle, kendi kendine diyor ki: '(…) Almanya'da bir sanatoryum (…) Almanya'da, Münih civarında (…) Allahım, neresi orası? Ne kadar uzak!.. Ne kadar soğuk!.. Ne kadar yabancı!..' "(GP, s.434)

Fikriye Hanım ile Gazi Paşa arasında yaşanan ilişkinin – ki romanın sonunda '*kehribar tesbih'*le simge-değere dönüşecektir- kültürel ortaklık temeline dayandığı görülür. Roman kurgusuna piyano başında geçirilen sahneler olarak yansıyan bu durum, bir ilişkinin üretkenliği açısından çok önemlidir. *'Güzel ve yüce melodiler duymak, ruhu yıkamak gibidir.'* (Schopenhaur, 1997:66) der Schopenhaur. Bu iki insan her gece ruhlarını türküyle yıkarak 'biz' dünyası yaratır. Onların kurduğu bu dünyanın değerler dizgesi bütün bayağılık ve çirkinlikleri türkülerin yalın söylemleriyle yıkanmış, güncel tükenişten uzak bir ruh taşır. Bunun için Reis Paşa günün yorgunluğunu elinde rakı bardağı ile Fikriye'nin piyanoda çaldığı nağmeleri dinleyerek atmaktan zevk alır. Buna iki kişinin aynı bölgeden gelmiş olmalarından kaynaklanan ortak zevkleri de eklemek mümkün.

Gazi Paşa'nın duygularının *'Seni seviyorum'* gibi sözlerle değil de daha çok derinden hissedilen bir duygunun günlük yaşama geçirilmiş yoğun ifadelerinde bulabiliriz. O daima sakin ama mutlaka şefkatli ve ilgilidir. Fikriye'nin saçlarını okşarken bunu törensel bir eylemin duygusallığı içerisinde yaptığını hissederiz. Vedalaşmalarındaki vakur tavrı ise ancak sağduyulu ve yaşam tecrübesi fazla olan insanların geride bıraktıklarının daha az üzülmesi için takınılmış bir tavırdır.

Romanda gizil kaldığını düşündüğümüz ilişki Latife Hanım'dan Gazi Paşa'ya doğru yönelmiş olan özel ilişkidir. Bu konuda Paşa'nın neler hissettiğine yer verilmemişse de romanın sonunda evlenme kararının açıklanması bu ilişkinin başka bir romanın konusu olarak sonraya bırakıldığı izlenimi yaratmıştır. Latife Hanım'ın Paşa'ya hissettiği şeye ise aslında sevgi demek istemiyoruz. Bu duyguyu açıklayacak daha uygun sözcük sanırız ki 'tutku' olabilir. Zübeyde Hanım'ın annelik sezgisiyle açıkladığı Latife Hanım'ın ünvan tutkusu, özel yaşamını da etkilemiştir. O, Zübeyde Hanım'ın deyişiyle *'Çakır Mustafa'*sını değil de tıpkı bir eşya gibi *'Mustafa Kemal Paşa'yı istemektedir'*.(s.464) Latife Hanım'ın her daim hırslı ve kıskanç davranışları karşısında ise gerçek sevginin fedakar, özveriye ve emeğe dayalı doğasının barınması mümkün olamaz. Romanda olumsuz sonuçlanacağı imlenen bu ilişkinin nasıl ve niçin doğduğunun ayrıntısıyla anlatılmadığını tekrarlamak isteriz. Çünkü Fikriye Hanım'ın fedakar, saygılı ve sürekli ihtimam gösteren tutumu karşısında Latife Hanım'ınki şımarık çocuk davranışları gibi yüzeysel anlatılmıştır.

2.3.7.8.4. Sapkın Cinsellik

Bu tema**,** Dizinin diğer romanlarında görülen sapkın cinsellik olarak adlandırılan temanın devamıdır. Sapkın cinsel ilişki, romana Meleho Afram (Ahmet Ziya'nın karısı Dr. Melek) ve Katia ile girmiştir. Reis Paşa'da Prens Bragin ile yakınlaştığını, Benli Panayot'u izlemekten zevk aldığını gördüğümüz Dr. Melek, bu romanda örtülü biçimde anlatılmış olan Katia ile bir ilişki yaşamaktadır. Prens Bragin'in uyuşturucuyu kestiği zamanlarda Katia'yı Dr. Melek'in sakinleştirdiğini öğreniriz. Onun yaşadığı ruhsal çatışmayı/çelişkiyi davranışlarına yansıyan yüzüyle görürüz. 'A la Garçonne' kestirdiği oğlan çocuğu saçları, *'makineyle alınmış'* ense traşı, dudaklarının üzerinde taşımaktan bir türlü vazgeçmediği *'bıyık gölgesi'* ve bunun tam zıttı dudaklarına sürdüğü kan kırmızısı ruj. Dizinin diğer romanlarında yoz tiplerin yaşadığı sapkın cinsel ilişkiler ve dış görünüşleri Dr. Melek'in dış görünüşüyle de uyumludur. Kendini sorgulayıp milli değerlere yönelecek olan Ahmet Ziya'nın onun bu durumu hakkındaki fikirleri karşı gücü ait bu temi açıklayacaktır:

" '(…) yirminci asrı idrak ettiğimizi, unutma azizim!..' diyor: '(…) Artık kadınlar da, erkekler kadar hak sahibidir: canları ne çekerse, yapabilirler: isterse bıyık da bırakır, ona şekil de verebilirler.' "(GP, s.308)

Melek'in bu düşünceleri karşısında yataktaki halini düşünen Ahmet Ziya korkunç bir ikilemin ortasında kalır. Bir yanıyla fazla istekli ve becerikli bir kadın diğer yanıyla üst dudağında bıyık gölgesi, dudağında kırmızı rujuyla tam bir tezat. Attila İlhan romanlarında kişiler cinsel tercihlerinden dolayı eleştirilmezler. Ancak Dr. Melek gibi erkeklerle dilediği gibi günübirlik ilişkiler yaşayan, sosyalistliği ülkenin içinde bulunduğu duruma bir yabancı kadar duyarlı kalabilen bir kişinin milli kültürün savunulduğu bir romanda duygusallıktan mahrum, salt bedeni birleşmelerini karşı güce ait temalar arasında değerlendirmeyi uygun bulduk.

2.4. İNSANIN ÜÇÜNCÜ CİNSİYETİ VE TOPLUM: Fena Halde Leman-Haco Hanım Vay

'İnsanın Üçüncü Cinsiyeti ve Toplum' adıyla ayrı bir bölüm halinde incelemeyi düşündüğümüz bu dizi, Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler roman dizisinden bağımsız, Fena Halde Leman-Haco Hanım Vay-İclal olmak üzere üç kitap halinde yazmayı planladığı yeni bir roman dizisidir.

Sanatçı, Aynanın İçindekiler dizisiyle uğraştığı bir dönemde İzmir yaşantısı üzerine kurguladığı bu serinin birinci kitabında 1960'lara ulaşan çerçevede İzmir, geriye dönüşlerle de Paris'teki işgal sonrası; ikincisinde Birinci Dünya Savaşı, Şam ve işgal İzmir'i; üçüncüsünde ise 1930'lu yılların İzmir'ini yazmayı planladığını belirtmiştir. Bu roman dizisinde de yine sosyal konuları ele aldığını ancak bunu *'cinsel diyalektiği'* de gündeme getirerek yazdığını söyleyen Attila İlhan (İleri, 2002:239), İclal adlı üçüncü romanı yazamamıştır.

Sanatçının iki romandan oluşan bu dizisi eşcinsel ilişkileri ele alması bakımından çok fazla eleştirilmiştir. Attila İlhan Selim İleri'yle yaptığı söyleşide bir romanın farklı biçimlerde okunabileceğini herkesin görmek isteyeceği olaylara dikkat kesileceğini söyleyerek bir yerde eleştirenlerin de neyi görmek istediklerine örtülü bir biçimde cevap vermiştir:

"Fransızca'da bir deyim vardır: 'Kitap birkaç türlü okunur…' Birkaç türlü okunacak kitaplar bunlar. Diyelim ki okur, kadın eşcinselliğine meraklı, böyle okuyabilir. Diyelim ki başka okur, yakın tarihimizde Şam'ın macerasını merak ediyor, İzmir'de işgal yıllarını merak ediyor, böyle okuyabilir."(İleri, 2002:239)

Biz bu dizinin romanlarını incelerken sanatçının toplumsal konuları irdeleyen yanını cinsellik temasının ardında bırakmadan irdelemeye çalıştık. Ayrıca genel bir değerlendirmeyle Attila İlhan'ın toplumun içinde yer alan aydını işlediğini söylediğimiz Aynanın İçindekiler dizisinin kişiler dünyasında yer yer roman kurgusuna yansıttığı cinsel diyalektiği bu kez –toplumun hetorojen yapısını yansıtmak amacıyla- eşcinsel ilişkilere daha geniş yer vererek okuyucuya sunduğunu söyleyebiliriz.

Fena Halde Leman

2.4.1.1. Romanın Kimliği

Fena Halde Leman, başkişi Leman'ın kişiliği etrafında 27 Mayıs 1960 sonrasında İzmir'de sanayi alanında yaşanan hareketlenmeyi ve başkişinin Paris'te yaşadığı eşcinsel yaşamı anlatan bir romandır.

Fena Halde Leman'ın ilk basımı Karacan Yayınevi (1980, Kasım)'nde yapılmış olup diğerleri de şöyledir:

2. basım Karacan Yayınevi (1981, Mart)

3. basım Karacan Yayınevi (1981, Nisan)

4. basım Karacan Yayınevi (1981, Aralık)

5. basım Karacan Yayınevi (1983, Şubat)

6. basım Özgür Yayınevi (1985, Haziran)

7. basım Can Yayınevi (1991, Nisan)

8. basım Bilgi Yayınevi (1996, Mart)

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1. basım (2002, Kasım) ve 2. basım (2005, Mart).

Romanın ilk beş basımının bu kadar sıklık içerisinde yapılmış olmasından hareket ederek -çok fazla eleştirilmiş olsa da- Attila İlhan'ın yine Türkiye'de geniş bir kitlenin sorunu olmuş ya da ilgi alanında bulunan bir olguyu gündeme getirdiğini söyleyebiliriz.

2.5.1.2. İsimden İçeriğe

Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'ında *'fena'* sözcüğünün sıfat olarak *'kötü, iyi olmayan, uygunsuz'* anlamlarına geldiği belirtilmiştir. Bu bağlamda romanın adı 'kötü şekilde Leman' anlamına gelir. Ancak bu ifadenin genel bir kalıp olarak yorumlandığında *'bir şeyin fazlasıyla/salt kendisi olabilmek'* gibi bir anlamı da çağrıştırdığını söyleyebiliriz. Yani 'Fena Halde Leman' olabilmek korkuları, yanlışları, zaafları ve yasaklarıyla bir kişinin kendisi olması, gerekirse de bu yolda tereddüt ettikten sonra daha güçlenen bir inançla kendini yaşamasıdır diyebiliriz.

Aşağıda yer vereceğimiz alıntılar romanda geçen *'fenal halde …'* ifadelerinin yukarıda söylediğimiz çağrışımı desteklediğini gösterecektir:

"fena halde resmi bir Ekrem" (FHL, s.63)

"fena halde kafasını karıştırmak"(FHL, s.77)

"fena halde yalpalayan sarhoş bir sakallı"(FHL, s.79)

"fena halde ciddiye almak"(FHL, s.99)

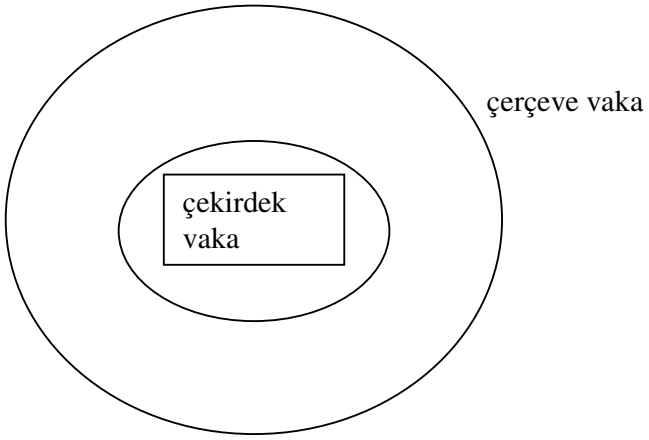
"gökyüzünün orası burası fena halde çatlamak"(FHL, s.143)

"fena halde etkilenmek"(FHL, s.147)

2.4.1.3. Olay Örgüsü

Roman sanatçı tarafından iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde DP'nin İzmir milletvekili Ekrem Korkut'un ölümü üzerine işlerin başına geçen eşi Leman Korkut'un İzmirli sermaye sahipleriyle arasındaki ilişkiyi; *'Bir Ölüyle Randevu'* adını taşıyan ikinci bölüm ise Leman Korkut'un Paris'te eşcinsel ilişkiler sonucunda yaşadığı değişimi anlatmaktadır.

Romanın olay örgüsünün bir çerçeve vaka içerisine yerleştirilmiş çekirdek bir vakadan oluştuğunu söyleyerek bunu aşağıdaki gibi şemayla gösterebiliriz:



Tablo-19: Olay örgüsünde vakanın yapılandırılmasını gösteren şema.

Tabloda görülen büyük halka Nattier Traktörleri'nin Türkiye temsilcisi, Kormeş Ltd. Şti. ve Tursan A.Ş.'nin ortaklarından başarılı iş kadını Leman Korkut'un çevresinde 12 Mart 1971 askeri müdahalesi sonrasında yaşanan değişimlere değinerek '*toplumsal diyalekti(ğe)'* yer verilen çözümlemeyi anlatırken ikinci ve küçük halka Leman Korkut'un Ekrem'in ölümünü araştırmak üzere gittiği Paris'te yaşadığı eşcinsel yaşamı anlattığı bir dosyayı kapsamaktadır. İkinci bölüm, Leman Korkut tarafından yazılmış bu dosyanın gazeteci tarafından okunmasından ibaret olup sanatçı '*bireysel diyalektiği'* (İlhan, 1981:47) bu bölümde vermiştir.

Çerçeve vakada geçen olayların vaka birimcikleri aşağıdaki gibidir:

-Bir gazetecinin gittiği tatil beldesinde Leman Korkut adında bir kadından etkilenmesi,

- Gazeteci'nin Leman Korkut hakkında araştırma yapması,

-Hakkında araştırma yapıldığını öğrenen Leman Korkut'un gazeteciyi arayarak görüşme talebinde bulunması,

-Leman Korkut'la gazeticinin görüşmesi, İzmir'deki sanayi sermayesinin kökenini konusunda tartışmaları,

-Leman Korkut'un *'İzmir Çevresindeki Sanayi Sermayesinin Kökeni ve İlişkileri Başlıklı'* yazının yayınlanmaması için gazeteciyi araması,

-Ankara'ya giden Leman Korkut'un gazeteciye verilmek üzere bir dosya bırakarak ölmesi.

Gazetecinin Leman Korkut'un gönderdiği dosyayı okumasından oluşan çekirdek vakada (ikinci bölüm) olaylar aşağıdaki gibi gelişmiştir:

-Kocası Ekrem'in intiharını araştırmak üzere Paris'e giden Leman'ın Ekrem'in evine yerleşmesi,

-Leman'ın Ekrem'in arkadaşı 'Paşa' Nuri ile tanışması,

-Leman'ın Ekrem'in ilişkisi olduğu Cecile adlı bir kadının varlığını öğrenmesi ve onunla görüşmesi,

-Leman'ın Lili adında başka bir kadının varlığını öğrenmesi ve onunla tanışması,

-Leman'ın kadın kılığında dolaşan bir erkek olan Lili'yle ilişki yaşaması,

-Lili'nin Leman'ı erkek kılığında dolaşan Bobby adlı bir zenciyle tanıştırması,

-Leman, Lili ve Bobby'nin toplu bir ilişki yaşamaları,

-Leman'ın 'Paşa' Nuri'den Ekrem'in öldürüldüğü haberini öğrenmesi,

-Bobby'nin Lili'ye işkence yaparak Ekrem cinayetini itiraf etmesini sağlaması,

-Leman'ın her şeyi öylece bırakıp İzmir'e dönmesi.

Bu olaylar yaşanırken yer yer Leman'ın Ekrem'in annesi Haco Hanım'la olan ilişkisine ve Ekrem'in milletvekilliği döneminde Ekrem-Leman evliliğine, İzmir'e; Leman Korkut'un Jeanne Courtine olarak Paris'te yaşadığı yokluk, soğuk ve İkinci Dünya Savaşı yıllarının olaylarına dair hatırlamalara da yer verilmiştir.

2.4.1.4. Zaman

Olay örgüsünde iki farklı düzlem yaratan çerçeve ve çekirdek vakalar aynı biçimde zaman kurgusuna da etki etmiştir. Çerçeve vakada anlatma zamanı ile vaka zamanı iç içe olup olayları ağzından dinleyeceğimiz gazetecinin *'saat sabahın ikisi'*nde bir diş ağrısı ile uyanarak *'inanılmayacak kadar durgun'* olan bu gecede bir yatın güvertesinde bardağa atılan buz parçalarını duymasıyla başlamıştır. Romanın hemen ilk sayfasında yapılan bu zamanla ilgili belirteçler bir yaz tatilende çekilmiş fotoğrafın arkasına düşülmüş *'1971 Temmuz'*(FHL, s.51) ifadesiyle kesin olarak da belirtilmiştir. Olayların akışı sırasında yer yer *'eylül sonlarında bir gün'*(FHL, s.19), *'ertesi gün (belki iki gün sonra)'*(FHL, s.24), *'o birkaç gün'*(FHL, s.25), *'aradan bir hafta ya geçmiş, ya geçmemişti'*(FHL, s.50) gibi çok kesin olmayan zaman ifadeleri de kullanılmıştır. Çerçeve vakada zaman unsuru, gazeteciye Leman Korkut'un ölüm haberiyle beraber verilen bir dosyanın gazeteci tarafından '*sabahın ilk saatlerine kadar'* okunmasıyla sona ermiştir. Bu durumda çerçeve vakada zaman kurgusunun sabahın erken saatlerinde başlayıp yine sabahın ilk saatlerinde sona erdiğini söyleyebiliriz. Daha önce yaptığımız gibi bu romanda da sabah sona eren vaka zamanını *'yeni başlangıçlar, aydınlık ve yeni umutlar'* biçiminde yorumlayarak sanatçının okuyucuyu olumlu yöne sevk ettiğini söylemek isteriz.

Çerçeve vakadaki olayların toplumsal içerikli olduğunu olay örgüsüyle ilgili bölümde söylemiştik. Bu tutumla ilgili olarak İlhan, olayların anlatımı sırasında yetmişli yılların Türkiye'sinde yaşanan gerilimi belirleyecek aşağıdaki gibi ifadelere de yer vermiştir:

Motel sahibi 'Mısta'bey'in Leman Korkut ve diğer sanayicilerin 'iktidarla münasebetlerini' –'iktidar' dediği, Muhtıra'dan sonra kurulan hükümet, Erim yönetimiele aldıklarını söylemesi(FHL, s.11)*;*

Radyodan verilen haberde Ay çevresindeki yörüngesinde dönen Apollo 15'in astronotları David Scott, Alfred Worden, James Irwin'in geceyi komuta kabini Endeavour'da geçirdiklerinin söylenmesi(FHL, s.15);

ABD Başkan Yardımcısı Agnew'ün Atina ve Ankara'yı ziyareti(FHL, s.23) ve bununla ilişkisi olduğu düşünülen Cumhurbaşkanı'nın Başbakan Erim'in istifasını kabul etmemesi(FHL, s.45);

Başbakan Nihat Erim'in Süleyman Demirel'in itirazlarına gündem dışı cevap vermesi(FHL, s.25);

AP'nin hükümetteki o bakanını çekmesi(FHL, s.26);

Radyo haberlerinden Deniz Gezmiş ve 17 sanığa ölüm cezası verildiğine dair haber geçmesi(FHL, s.37);

Mahir Çayan ve 12 arkadaşının idamının istendiği Sıkıyönetim Mahkemesi kararının teleksten geçmesi(FHL, s.50)

Bu zamanı belirten ifadeler Aynanın İçindekiler dizisinde olduğu gibi Attila İlhan'ın Fena Halde Leman'la başlayan bu roman dizisinde de Türkiye'nin sancılı bir sürecini irdelediğini gösterir. Romanın ilk 53 sayfasını kapsayan bölümde anlatılan bu 12 Mart 1971 askeri harekatının anlatıldığı dönemde daha çok Türkiye'nin sanayileşme sürecinde yaşanan Batılı devletlerin müdahaleci tutumunun eleştirildiğini söyleyebiliriz.

Çekirdek vaka, romanın vaka zamanını etkilememekle beraber bir romanda geriye dönüş tekniğinin üstlendiği işlevi taşır. Leman Korkut bıraktığı dosyada olayları anlatmaya DP'nin İzmir milletvekillerinden kocası Ekrem Korkut'un intihar haberini alması üzerine Paris'e gidişiyle başlamıştır. 27 Mayıs 1960 askeri harekatının ardından tutuklanmamak için Türkiye'ye dönmeyen Ekrem, üç yıldır Paris'te kalmaktadır. Bu ifade Leman Korkut'un anlattığı zaman'ın 1963 yılı içerisinde gerçekleştiğini açığa çıkarır. Yani genel bir ifadeyle çekirdek vaka ile çerçeve vaka arasında sekiz yıllık bir zaman farkı olduğu görülür. Çekirdek vakada da yine *'iki gün sonra'*(FHL, s.143), *'üç gün sonra'*(FHL, s.146), *'Bütün bir hafta yalnızlıktan bunaldım.'*(FHL, s.151), *'Matmazel Cecile on gündür, ortalarda yok.'*(FHL, s.185), *'Üç gün oldu, Lili yok.'*(FHL, s.215), *'iki gün sonra saat gece on suları'*(FHL, s.293) genel zaman ifadeleri kullanıldığı görülür.

Çekirdek vaka içerisinde yer yer Leman'ın Jeanne Courtine olduğu zamanlara, Ekrem'le tanışmalarına, Haco Hanım'la ilişkilerinin başlamasına dair geriye dönüşlerin önemli bir yer kapladığı görülmektedir. Özellikle Yahudi asıllı olup da savaşta ailesini kaybetmiş, babaannesiyle yaşayan Jeanne (yani Leman Korkut)'in İkinci Dünya Savaşı

vahşetine gönderme yapan aşağıdaki anısı, daha sonra da bir su halkası biçiminde genişleyerek çekirdek vakanın tamanına yayılmıştır:

"Kulaklarımda babaannemin sonu gelmez öğütleri, nerede olursa olsun eğer beni durdurur sorguya çekerlerse, çok, ama çok sakin görünmeli, sorunlarına hiç kuşku uyandırmaksızın soğukkanlılıkla karşılık vermeliymişim: Evet efendim, hayır efendim gibi, kesin, açık ve seçik:

-(…) adım Mercier Mauricette, Calvados ilinde doğmuşum, Bayeux'de. Babamın adı Mercier Albert, anneminkisi Martine. Ticaretle uğraşırlarmış, savaştan önce bir araba kazasında ölmüşler. Beni Madame Courtine yanına almış, o büyütüyor. (…)

Gazetelerin birinci sayfalarında Hitler'le Mussolini el sıkışıyorlar. İçim dışım ürperme, Lyautey Sokağı'nda dolaşmaya çıkmışım; şişman kestane kızılı bir Feldwebel, kauçuk bir fıçı gibi yuvarlanarak, yoluma çıkmaz mı, korkudan öleceğim, dizlerimin bağı çözülüverdi, ezberlediğim 'dersi' içimsıra tekrarlayıp duruyorum.

-(…) adım Mercier Mauricette, Calvados ilinde doğmuşum, Bayeux'de. Babamın adı (…)"(FHL, s.86)

Yukarıdaki alıntı, hem Jeanne'in bilinçaltına yerleşmiş olan yakalanma, öldürülme, Yahudi esir kamplarında yakılma korkusunu su yüzüne çıkarmakta, hem de çekirdek vakanın yaşandığı tarihsel dönemi belirleme olanağı kazandırmaktadır.

2.4.1.5. Mekan

2.4.1.5.1. Çevresel Mekanlar

Gazetecinin tatil için gittiği Çeşme'de bir motel, Leman Korkut'un yatı *'Le Cormoran'*, gazete idarehanesi, Raci Bey'in konağı, Deniz Bostanlısı'nın kıyıda yapılan apartmanlarından birinde olan Leman Korkut'un dairesi, Urla ve genel anlamda İzmir kenti, Paris, Ekrem'in Paris'te kiraladığı daire, Lili'nin kaldığı daire, Paris'in sokak ve kahveleri.

2.4.1.5.2. Olgusal Mekanlar

Açık/Geniş Mekan

İzmir, Leman Korkut'un yaşamında yeni bir doğuş mekanı olarak görülür. Jeanne Korkut olarak geldiği bu kentte O, Leman Korkut olarak yeni bir kimlik ve kişilikle yaşama yeniden başlamıştır. Bu nedenle İzmir daima aydınlık, güzel anılarla doludur. *'Yılın üç yüz gününden daha fazlası güneşli'* geçen bu kent Leman'ın tek dostudur:

"(…) İzmir: Çevremde hep öyle narin, ince ve sessiz. Öğle sonlarının hamarat rüzgarı İmbat'ta titreşen nazlı palmiyeleri, denize yalancıktan çizilmişe benzer kayıkları,

Konak'la Karşıyaka arasında gidip gelen beyaz körfez vapurları ve inanılmayacak kadar tenha 'taşralı' limanıyla (…)"(FHL, s.64)

Sahillerini *'martıların teğellediği'* bu kent, Leman için güven duygusu demektir. İkinci Dünya Savaşı'nda Yahudi olduğu için ailesini kaybeden Jeanne İzmir'de Raci Bey'in konağında el üstünde tutularak bir ailenin sağlayabileceği güvenli yaşama kavuşmuştur. Bu nedenle Leman için İzmir'in denizi, güneşi ve martıları daima huzur kaynağı olmuştur. Leman burada adeta yeni bir kültürün çocuğu olarak doğmuştur. Osmanlıca'ya meraklı, tasavvuf musikisi ve şiirine hayran Leman, Haco Hanım'ın ölümünden sonra taşındığı apartman dairesini gelin gittiği Emrullah Raci Bey'in konağındaki eşyalarla donatmıştır:

"Meşrutiyet alafrangası bir dayanış döşeniş, jelatin yeşili kristal 'endam' aynaları, ayaklı abajurlar, XV. Louis koltuk takımı. Köşede, piyano. Duvarlarda, av hayvanı kafaları: Kurtlar, boynuzlu çatallı bir geyik, yırtıcı dişleriyle bir kaplan (…) Sağda solda, 'Osmanlı' fotoğrafları göze çarpıyor: Kahverengi ipek kâğıda 'büyütülmüş' müstehzi bir ihtiyar fesinin kalıbı bozuk, plastron kravatı hafif kaymış (…) Kucağında sarışın bir oğlanla, atmaca bakışlı bir kadın. Çatık suratlı bir kadın daha. Ağır kadife perdeler ışığı emdiğinden içerisi loş. Gizli bir koronun, derinden derine, Dede Efendi'nin Hicaz Yürük Semaisi'ni söylediğini duyuyorum:

Yine neş'eyi muhabbet dil-i canım etti şeydâ (…)"(FHL, s.47)

Yukarıdaki mekan tasvirinin bu kadar ayrıntılı yapılmış olmasını Leman Korkut kimliğine açıklık kazandırma amacı taşıdığı düşüncesindeyiz. Bu mekan İzmir'de yeniden doğan Leman Korkut'un kişiliğini oluşturan kültürel temellerin yansıtıcısıdır. Leman, yaşadığı mekanla içsel bağ kurabilmeyi başarmıştır. Bu nedenle İzmir *'sosyetesi Karşıyaka'yı, Güzelyalı'yı terk edip, Alsancak'a göçeli çok olduğu halde'* O, Deniz Bostanlısı'nın kıyıda yapılan yalı apartmanlarından birinde bulunan dairesinden taşınmamıştır.

12 Mart'ın sıkıntılı günlerinde gazetecilik yapan çerçeve vakanın anlatıcısı için de İzmir'in geniş mekan olarak algılandığı düşüncesindeyiz. Aşağıdaki alıntılar bu durumu aydınlatacaktır:

"Camlardan baktım, yoğun ışık Konak'tan Kadifekale'ye öylesine yığılmış ki, parıltıdan doğru dürüst bir şey seçilemiyor: Sırçadan bir şehir. Kadifekale'nin üstünde, krom mavisi gökyüzü."(FHL, s.20)

"Sıcak kırılmıştı biraz, o kadar terlemiyorduk, ışığın şiddeti düşmüş, göz kamaştıran yoğunluğu yerini, şehri sanki sırlamış tatlı bir ışımaya bırakmıştı. İzmir'in sonbaharı çok güzeldir."(FHL, s.26)

Türkiye demokrasi adına zorlu sınavlarından birini daha vermektedir. Bu sıkıntılı durum Türkiye'de bir kaos ortamı, belirsizlik durumu yaratmış olsa da her zaman aydınlıklar içerisinde imlenen İzmir, bu karanlıktan pay almamıştır. O yine kıvamlı güneşi ile bol ışıklar içerisinde insanları kucaklamaktadır.

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Paris roman kurgusuna geriye dönük anlatımlarla katılmıştır. Çekirdek vakada Leman'ın kocasının intiharını araştırmak üzere gittiği bu kent, ona '*yıllardır bilinçaltında unuttuğunu sandığı Gestapo korkusunu, babaanne korkusunu, beş parasız sokakta kalma korkusunu, Miss Higgins korkusunu'* hatırlatmıştır. Bu nedenle Leman Korkut'un imgeleminde Paris *'tüyleri çamurlu, pis koca bir köpek* (gibi) *soluk soluğa(dır).'*(FHL, s.65) O, *'Besbelli zenci, kelleyi kazıtmış görenmez devlerin; kalın dudaklı canavar ağızlarıyla, üfleyip şişirdikleri, bir Paris gecesinin eteklerinde'*(FHL, s.109) çayını içerken *'ateşten sansarlar gibi sağa sola atlayan'*(FHL, s.196) ışıklı reklam tabelaları Blanche Meydanı'nı aydınlatmaktadır ve Leman, *'Paris'in nemli griliğini de Dragon Sokağı'nın savaş yıllarından kalma köhneliğini de sırtı(na) al(arak)' 'daha az küflü bir sokakta'* bir öğrenci kahvesini ancak bulabilir.(FHL, s.192) Havanın *'giyotin bıçağı gibi'* insanın ensesine indiği, her yanı saran *'fuhuş yuvası oteller'*iyle bu savaş artığı, yıkılmış aileler ve yoksul insanlar için karabasanlarla dolu Paris, bir canavar gibi her yerdedir:

"Yaldızlı mor vişneçürüğü alaşımı bir gece, sağlıksız bir gerilimle çatırdıyor, etrafa kükürt ve amonyak kokuları salıveriyordu. Sokak boştu, karanlığı gevşek dokunmuştu. Köhne yapıları, açıkça düşman. Ayaklarımı bastıkça, asfaltın hafif titrediğini hissediyorum, yeraltından boğuk ve uzak uğultular işitiliyor, Paris'in karnını oyan metro katarlarından birisi civardan geçiyor olmalı. Nedense, kaygılıyım. Az sonra alarm verilecek, durum öyle gösteriyor (…) Kulak kesilmiş, canavar düdüklerinini uğursuz ulumalarını bekliyorum; gözlerim havada, ışıldakların parıltılı kılıçları karanlıkları doğrayıp, ne zaman uçakları aramaya başlayacaklar? Ah ah, benim için Paris'te savaş hiç bitmeyecek. Bunu bir kere daha, o gece Dragon Sokağı'nda anladım."(FHL, s.265)

Labirent mekan özelliği taşıyan genel anlamdaki Paris kent imajının yanında apartmanların ve barların da içleri köhne, tavanları basık, karanlık ve çok pistir. Lili'nin kaldığı apartman ayrıntısıyla tasvir edilmiştir. '*Okyanusun dibinde yatan bir gemi leşini andır(an)'* bu binanın '*pencereleri sımsıkı kapalı, kapıları ardına kadar açık(tır)'. 'Camına uyduruk dantel perdeler çekilmiş'* kapının ardında, kapıcıya pek de benzemeyen biri, kötü bir sarımsak kokusu yaya yaya içmektedir. Bu kişi Leman'ı görünce ne kim olduğunu sorar ne de

kimi aradığını. Bu kapıcısından penceresindeki perdesine kadar her şeyi derme çatma olan bu bina yeni geleni bir iç karartısı ile karşılar. Aşağıdaki alıntı Lili'nin kaldığı bu apartmanın tasvirini daha da içselleştirir:

'Asansör yok. Yerine, koskoca bir boa yılanını getirip, dolambaçlı merdiven diye koymuşlar: Basamakları yağlı, pis pis gıcırdıyor; ışığı bozuk, ikide bir sondüğünden, önünü görmek başlı başına sorun. Birinci katı, ikinci katı çıktım. Üçüncü kat sahanlığında, soldan birinci kapı: Evet burası, 15 numara! Zile bastım. Tıs yok! Uzak bir daktilonun, tıkırtılarıyla delikdeşik ettiği, irkiltici sessizlik. Biraz korktum mu? Tekrar, kuvvetle zilin düğmesine bastım; kapı açıldı, ama kim tarafından: Birkaç çeneli, boyayla sıvanmış, yaşlı bir devanası! Dişlerinin arasında, kocaman bir yaprak cıgarasını çiğniyor. (…)"(FHL, s.156)

Asansör yerinde kocaman bir koşluğun durduğu, basamakları pis, merdiven dairesinin lambaları bozuk bu binayı gözümüzde canlandırmamız çok kolaylaştırılmış. Lili'nin dairesinin bu köhnemişlik içerisinde ve bu kadar ayrıntısıyla anlatılmış olması, sanıyoruz eşcinselliğin insanı mutluluk ve huzura kavuşturan bir ilişki olmayıp bireyin kişilik oluşumunda bir hesaplaşma süreci olarak yaşanabileceği düşüncesini imlemek içindir.

Şu ana kadar labirent mekan özelliği yansıttığını söylediğimiz Paris'in daha çok yoksul insanların bu kocaman kentte tutunurken sürdürdükleri yaşamı barındıran yüzüdür. Sömürgeci bir ülkenin başkenti olarak bu kentte para sahiplerinin *'fayda'* temeline oturtulmuş ilişkilerini Paris, daha pırıltılı bir yüzle karşılayacaktır. Paris'in bu yüzünü Leman'a tanıtansa Cecile olacaktır. Birlikte gittikleri yerlerde şarabın yerini viski almış, Paris'in *'filtreli kahve almış başını taşraya gitmiş',* yerini zengin sofralarda '*tatsız tuzsuz endüstriyel bir sıvıya, ekspres kahveye bırakmıştı'*. İçeceklerin gösterişli ama lezzetsizliği yaşanan yerlerin '*cam, çelik, formika'* yığınına dönüşmesine neden olmuştur. Her şeyin gösterişli olduğu gibi kadınlar da *'hiçbir kişiliği olmayan'* ama '*kusursuz bacaklar(a)'* sahip şeyleştirilmiş varlıklara indirgenmiştir. Yaşamın kaliteden yoksun debdebeli görselliği *'plastik kapaklı cep kitapları(na)'* bile yansımıştır.

Genel bir değerlendirmeyle İzmir-Paris karşıtlığına indirgenmiş bir mekan olgusunun yer aldığını söyleyebiliriz. İzmir martıları ve denizini bütün insanlara cömertçe sunarken daima aydınlık, İmbat'ıyla da insanın içini ferahlatır; Paris ise gün ortasının sisli ve bulanık aydınlığında karanlık apartmanları ve kötü kokan sokaklarıyla yoksulları boğan bir kent olarak kalır. Kapitalizmin değerleri şeyleştiren yüzünü ise pırıltılı Paris mekanlarında buluruz. Kahvelerin bile tadını yitirdiği yerlerdir bunlar. Attila İlhan'ın mekanı böylesine iki karşıt olguya indirgemiş olmasının arkasında tematik kurgunun etkisi olduğunu belirtmek isteriz.

2.4.1.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Fena Halde Leman, -adıyla da müsemma- başkişi Leman Korkut'un romanıdır. Sanatçının romanı başlattığı ilk paragraf bunu doğrulamaktadır:

"Ben Leman Korkut'u tanıdığım zaman, kırk yaşını geçmiş bir kadındı. Az bulunur kadınlardan. Ölçülü güzelliği, ciddiliği, telaşsız kararlılığı ilk bakışta göze çarpmaz. Sonraları, bilerek çekimser yaşadığını saptadım. Dikkatimi çekmekten hoşlanmıyor. Bunu başarıyor da."(FHL, s.9)

Romanda başkişinin toplumsal ve kişisel diyalektiğinin verilmiş olması Leman Korkut karakterinin çözümlemesine ayrıca bir önem kazandırmıştır.

Başkişi Leman Korkut olay örgüsünde iki farklı yönüyle anlatılmıştır. Birincisi çerçeve vakada anlatılmış olan DP İzmir Milletvekili Ekrem Korkut'un ölümü üzerine işlerin başına geçen iş kadını Leman'dır. Nattier Traktörlerinin Türkiye Temsilciliği'ni yapan bir şirketin en büyük hissedarı; Kormeş Ltd. Şti ve Biracılık'ın sahibi, Fransız ortaklarla birlikte kurduğu Tursan A.Ş.'yle Urla yakınlarında yapmayı planladığı tatil köyü inşaatıyla da turizm sektörüne el atmış tuttuğunu koparan bir iş kadını. Kocası ve kayınvalidesi Haco Hanım'ın ölümünden sonra tanınmaya başlamış olan Leman Korkut Osmanlıca'ya, tasavvuf musikisine ve şiirine oldukça meraklı birisi olarak tanıtılmıştır. Çevresinde cömertliği ile tanınan Leman Korkut, Deniz Bostanlısı'nın en saygın kişilerinden birisi olarak gösterilmiştir. Apartman kapıcısının ağzından Leman şöyle tanıtılır:

"Caminin onarılması gerekince, gözünü kırpmadan elli bin liralık çeki kim yazmış? O. Bastanlı Gençlik Kulübü'nün formalarını kim alıvermiş? O. Yanında çalışan biri Şemikler'li, öbürü Nergis'li iki kızı, çeyiz çimen nasıl gelin ettiğini anlata anlata bitiremiyorlar. Ya ortağı Muhlis Bey'in karısına iyilikleri? Kadıncağızı 'periler bağlamış', ruh hastası, odasından dışarı adım atamıyor, düşer düşer bayılırmış. Leman Korkut sanki ablası, yoklayıp hatırını sormadı mı, içi rahat etmez. İyilik meleği canım."(FHL, s.30)

Cömert yardımlarıyla çevresindekilerin beğenisini toplayan Leman, iş çevrelerinde ise Fransızlarla kurduğu ortaklıklar sonucu yabancı sermayenin İzmir bölgesinde tutunmasına olanak sağlayan komprador bir iş kadınıdır. Fransız traktör şirketi Nattier et Fils'le girdiği ortaklıkla Türkiye'deki dışa bağımlı montaj sanayinin gelişme çizgisini temsil etmektedir. Şam Defterdarı Emrullah Raci Bey'in Yunanlılarla yaptığı işbirliği sonucu kazandığı söylenen sermayeyle çoğaltılmış Leman Korkut'un daha da arttırdığı bu servete cami inşaatları ve hayır kurumlarına ayrılan yüklü meblağlarla itibar kazandırılmıştır. Sade şıklığı,

kısa sarı saçları ve boyasız yüzü ve erkeğe benzer sesiyle insanı etkileyen Leman Korkut'un en önemli özelliği çok çalışkan ve çok sağlam bir görünüşe sahip olmasıdır. Evine kimseyi kabul etmemesi, yalnız yaşaması çerçeve vakada başkişiyi gizemli kılacak öğeler olarak sunulmuştur. Toplumsal diyalektik içerisinde verilen başkişi bu gizemliliğini romanın ikinci bölümünde çok başka bir karekter yapısını göstermekle okuyucuyu şaşırtacaktır. Ancak toplumsal diyalektiği içerisinde gördüğümüz bu Leman, başkaları tarafından (çevrenin gördüğü gözle) tanımlanmıştır.

Cinsel diyalektiğin tartışıldığı romanın ikinci bölümünde anlatılan Leman, yukarıda karekter özelliklerini belirttiğimiz Leman'ın daha önceki halidir. Paris'te Lili, Cecile ve Bobby adlı kişilerle yaşadığı eşcinsel ilişkilerle (geriye dönüşlerle roman kurgusuna giren yirmili yaşlarda Miss Higgins'le, yine geriye dönüşlerle anlatılan İzmir'de Haco Hanım ve İclal'le yaşadığı eşcinsel ilişkiler) tanıtılacak olan başkişinin kişilik gelişiminde cinsel hesaplaşmanın önemli bir güç olarak görüldüğü düşüncesindeyiz. Başkişinin kişilik gelişimini aşağıdaki gibi isimlerle adlandırırsak daha anlaşılır olacağı kanaatindeyiz:

Jeanne Courtine: Miss Higgins'le para karşılığında eşcinsel ilişki yaşayan yoksul kız.

Jeanne Korkut: Ekrem'le evlenip olağan bir cinsel yaşam sürdüren İzmirli gelin.

Jeanne Korkut, sürdürmeye çalıştığı bu olağan cinsel yaşamın kendini tam olarak mutlu etmediğinin farkındadır. Romanda bu duygunun yansımasını şu cümlelerde görürüz:

"(…) benle ben, bir bakıma Leman'la, Jeanne arasında ciddi bir mesafe kalmış olduğunu hissediyorum: Her şeyi mantığa dayandırıp soğukkanlılıkla değerlendirebilenle, hayatı dolaylı anlamlar, aşağı yukarılar ortasında gelişen arasında. O zaman bu mesafe gözümü korkutmuştu, kendimi, bir kopyası ötekisine doğru dürüst çakışmayan bozuk iki kişilik olarak görüyordum: Birini akıl güdüyordu bunların, öbürünü tutkular, tutkuların getirdiği beklenmedik tavır değişiklikleri, şaşırtıcı hevesler vs. Daha da kötüsü ne, bu iki kişiliğin dalga uzunlukları birbirini tutmuyor. "(FHL, s.68)

Böyle bir çelişkiler ortasında kalmış olan başkişi, gerçekten ne olduğunu anlayabilmek için Paris'e gidip orada kendini sınaması gerektiğini anlamıştır. Aksi halde belki İzmir'de mutluluk oyunu oynuyor olacaktır.

Bu bağlamda Paris'e gelen Leman'ın yaşadığı eşcinsel ilişkilerin bir yerde kendini ve isteklerini saptama ilişkileri olarak ortaya konulduğunu söyleyebiliriz. Üçüncü isim olarak belirteceğimiz Leman Korkut adı bu uzlaşmanın sonunda ortaya çıkmış olan kendine güveni tam, içsel mutluluğu yakalamış kişiliği temsil edecektir. Özellikle çerçeve vakada başkişinin son halinin kendine hayranlık uyandıracak biçimde verilmiş olması, ikinci bölümde yer

verilen uzlaşmanın olumlu sonuçları olarak değerlendirilebilir. Mekan konusunda belirttiğimiz Paris'in sürekli kapalı/dar, İzmir'inse insanın içini aydınlatan kültürle donatılmış bir yaşamın mekanı olarak genişleyen yanıyla gösterilmiş olması başkişi açısından olumlu olarak değerlendirilecek bu değişimin mekansal yansımaları olarak düşünülebilir.

Başkişiyle ilgili olarak bir ayrımın altını çizmek isteriz ki çerçeve vakada görülen komprador nitelikli iş kadını Leman Korkut tematik değerlerin karşısında yer alır. Bu değerlendirme Attila İlhan'ın diğer bütün romanlarıyla da örtüşebilecek genel bir özelliktir. Ancak başkişinin komprador nitelikli iş kadını olması sebebiyle yaptığımız bu yargı onun cinsel kimlik arayışı nedeniyle yaşadığı eşcinsel ilişkiyle birbirine karıştırılmamalıdır. Bu da yine Attila İlhan'ın diğer romanlarıyla örtüşecek bir değerlendirmedir. Çünkü İlhan'ın roman kişilerini cinsel tercihlerinden dolayı değil de tarih ve ekonomi sahasında tuttukları tarafa göre değerlendirmek ancak bizi daha doğru bir sonuca ulaştırabilir.

Norm Karakterler

Ekrem, Haco Hanım, Lili, Cecile, Bobby ve çerçeve vakayı anlatan gazeteci romanda yer alan norm karakterlerdir.

Bu romanda başkişinin eşcinsel ilişki yaşaması sebebiyle eylem olarak ön plana çıkan Lili-Cecile-Bobby başkişinin istekleri ve eylemleriyle uzlaşmasında *'araç'* niteliği taşımaları bakımından norm karakterler arasında değerlendirilmişlerdir. Ancak bu kişilerin eksik yanı yaşamla aralarında sosyal ilişki adına güçlü bağ kurabilecekleri bir işlerinin olmamasıdır. Lili duygudan yoksun, bütün amacı iyi bir yaşam için para kaynağı bulmak olan *'küskün balerin'* tavırlarıyla dolaşmakta; Bobby yine duyguları olmayan vahşi ve sadist yönelişler gösteren biri; Cecile ise resim yapmak adına yaşamla bütün bağlarını askıya alan sadece kendisiyle sevişmekten zevk alan başka biri. Köhne mekanlarda, pislik içerisinde ve sosyal yaşamın gereklerinden uzak bir hayat sürdürmeleri bu kişilerin günlük hayatın içerisine dahil olamamış kişiliklerine işaret etmiştir.

Başkişinin bireysel gelişim süreci üzerinde en büyük niteliksel değişimi gerçekleştiren kişinin ikinci bölümde geriye dönüş tekniğiyle roman kurgusuna girmiş olan Haco Hanım olduğunu söyleyebiliriz. Romanda özellikle vurgulanan Leman Korkut'un Türkçe'yi çok iyi konuşuyor olması, Osmanlıca'ya düşkünlüğü, Tasavvuf musikisine ve şiirine merakı onda Haco Hanım tarafından geliştirilen kültürel kimliğin yansıtıcılarıdır. Her şeyden önce Haco Hanım bağdaki işçileri çok iyi idare etmesini bilir, atının üzerinde tarlaları dolaşırken çok çeviktir. Depremde korkan çiftlik çalışanlarını sakinleştirmeyi başaran da yine odur. Haco Hanım çalışkanlığı, nargilesini tüttürürken aldığı keyfi ve gülünce altın

dişlerinden etrafa saçtığı pırıltılarla oldukça da neşelidir. Bu karekter özellikleri onun eşcinsel tercihini sosyal yaşamın çalışma disiplini ve sağlıklı insanların neşeli halleriyle birleştirmiş olduğunu göstermektedir. Bu yüzden Haco Hanım Leman Korkut'un kendisiyle barışık, sağlam karekterli bir kişiliğe sahip olmasında en büyük etkiyi yapan kişi olarak romanın en önemli norm karakteridir.

Olay örgüsüne yine geriye dönüş tekniğiyle girmiş olan Leman Korkut'un eşi Ekrem, İzmir ve Ankara'da belki avunmak için girdiği yoğun iş yaşamı ve siyasetten 27 Mayıs askeri harekatının ardından tutuklanmamak üzere Paris'ten Türkiye'ye dönmeyerek orada sürdürdüğü hayat biçimiyle cinsel uzlaşma olanağı kazanmış birisidir. Romanda simge-değere dönüşen *'semazenler'*le Ekrem'in yaşadığı bu ruhsal durulmayı görmekteyiz. Ayrıca anlatıcı kısmında ayrıntısıyla değerlendirilecek olan Yunus Emre'ye dair şiir Ekrem'in kişiliğindeki uzlaşmanın başka bir ifadesi olarak romanda yer almaktadır. Ekrem, Jeanne Korkut adıyla belirttiğimiz karekterin vicdan azabına dönüşerek onu daha sağlam temeller üzerine oturtulmuş bir hayata yönlendirmiştir. Romanın ilerleyen bölümlerinde başkişinin Ekrem'i sürekli yanında görmesi, onunla konuşması, adeta düşle gerçeği karıştırırcasına sürekli onunla olması yukarıda söylediklerimizi destekleyici niteliktedir. Aşağıdaki alıntı böyle bir metindir:

"Tam o sırada ben, Kermo'yu fark etmiştim: Camların gerisinde, karanlığa bulaşmış olarak. Bana pişmanlıklar, teessüflerle dolu bakıyor, başıyla yine 'Hayır, sakın ha!' işareti yapıyordu (…)"(FHL, s.232)

Romanın son cümlelerinin Ekrem yaşıyormuşçasına ve başkişinin hayatının yeni bir boyut daha kazandığını söyleyerek sona erdirilmiş olması yukarıda başkişinin karekterindeki değişimleri isimlerle göstermek biçiminde yaptığımız değerlendirmeyle örtüşen ifadelerdir:

"Kocam ne öldürüldü, ne intihar etti. Yaşıyor. Sadece 'Gayb âlemi'ne çekildi (Bu ifade daha önce Haco Hanım tarafından söylenmişti), hepsi bu. Beni hiç yalnız bırakmaz, daha dün gece beraberdik, İzmir'e dönmeye karar verdik;… Bobby davranışımı anlamadı. Bobby beni anlayamaz! Ne bir şey derim, ne bir şey yaparım… Ekrem, evde beni bekliyordu (…)

İki gün sonra memlekete hareket ettik. Hayatım yeni bir boyut daha kazanmıştı. Mutluydum, mutluluğum çocukların mutluluğu, biraz da delilerin. Ekrem'le (kocam, sevgilim, bir tanem) hiç yapmadığım inanılmaz bir seyahetten, belki de hiç ayrılmadığım balkonuma dönüyorum."(FHL, s.297)

Romanda Kurtlar Sofrası'ndan itibaren Attila İlhan'ın geliştirdiği tarafsız, daima doğruları yazan gazeteci tiplemesiyle çerçeve vakanın anlatıcısı olan gazeteci birbiriyle

benzerdir. Gazeteci yabancı sermayenin Türkiye içerisinde geniş haklara sahip olmasına karşı dururken bu aynı zamanda Attila İlhan'ın gazetecilik anlayışıyla da örtüşür. Bu nedenle tematik değerleri savunan gazeteci, çerçeve vakada görülen komprador nitelikli iş kadını Leman Korkut'un karşısında yer alan norm karakterdir.

Kart Karakterler

Çerçeve vakada anlatılan komprador nitelikli iş kadını Leman Korkut'un ortaklarından Muhlis Civan, Mois Meşulam ve romanda çok az yer kaplamış olmasına rağmen yabancı sermayenin Paris kanadını oluşturduğu için kendisine burada yer verdiğimiz yaşlı Prevost kart karakterlerdir. Kişilerin karekterleri derinlemesine verilmemiş olup sadece ekonomik yatırımlarından bahsedilmiştir ki bu da *'İzmir Çevresindeki Sanayi Sermayesinin Kökeni ve İlişkileri'* adlı dosyayla simge-değere dönüştürülmüştür.

Çekirdek vakada karşı gücün kişiler düzleminde temsil edilmediğini belirtmek isteriz. İkinci bölüm kişinin benliğiyle cinsel istekleri arasındaki uzlaşma sürecini anlattığı için asıl olan başkişinin kendi kendiyle hesaplaşmasıdır. Buradaki kart karakterler Jeanne Courtine ile Jeanne Korkut olabilir.

Fon Karakterler

Çerçeve vakada yer alan gazetenin sosyete muhabiri Serpil ve aynı gazetenin ekonomi muhabiri (Leman Korkut hakkında asıl bilgileri toplayan bu muhabirlerdir.), Emrullah Raci Bey hakkında bilgileri veren yaşlı Avukat İsmail Hakkı ve torunu Avukat Aynur, Çeşme'deki motelin sahibi Mısta'bey (Gazetecinin dikkatini Leman Korkut üzerine çeken kişidir.) ve burada kalan yabancı öğrenciler Philippe ve Jean Clause, Muhlis Civan'ın karısı İclal, çekirdek vakada yer alan *'örümcek kızılı elli garip yaratık'* Miss Higgins, Lili'ye cinsel değişimini için gerekli olan doktor masraflarını karşılayan ama karşılığında onun kazancıyla hayatını sürdüren *'sazan balığı gözlerinde tembel bir acı'* bulunan Mama Pellegrini, konuşmasını bir türlü asıl konuya hemen getiremeyen 'Paşa' Nuri, Cecile'in arkadaşı her şeyiyle deri giyinmiş olan Rene, Jeanne Courtine'in Paris'teki ev arkadaşı Christiane.

2.4.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Fena Halde Leman'ın olay örgüsünü oluşturan çerçeve vaka bölümü olaylara tanık olan, başkişi hakkında bilgi toplayan bir gazetenin müdürü tarafından anlatıldığı için *'tanık anlatıcı ve onun bakış açısı'* kullanılmıştır. Leman Korkut'un İzmirli iş adamlarıyla önemli

bir görüşme yapmak üzere katıldığı yemekle gazetecinin kaldığı motelin aynı yer olması anlatıcı ile başkişinin ortak bir yerde buluşmalarına olanak sağlamıştır. İzmirli sanayicilerin geçmişi ve yabancı sermayenin bu kişiler üzerindeki etkisi hakkında bir araştırma başlatan gazeteci; araştırma sonucunda Leman Korkut'un aslında bir Fransız olduğunu, eşinden kalan miras içerisinde de Yunan ve Fransız sermayesinin katkısı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Birinci bölümün tanık anlatıcı tarafından anlatılmış olması, başkişinin duyguları ve iç dünyasındaki gel-gitlerin açığa çıkarılmasını engellemekle beraber Leman Korkut'un kişiliğine de gizemli bir yan eklemiştir. Romanın ilk paragrafında yapılan tanımlama birinci bölümün tamamında sürdürülecek olan güçlü, kararlı ve çok çalışkan iş kadını Leman Korkut imajının ilk ifadeleridir:

"Ben Leman Korkut'u tanıdığım zaman, kırk yaşını geçmiş bir kadındı. Az bulunur kadınlardan. Ölçülü güzelliği, ciddiliği, telaşsız kararlılığı ilk bakışta göze çarpmaz. Sonraları, bilerek çekimser yaşadığını saptadım. Dikkatimi çekmekten hoşlanmıyor. Bunu başarıyor da."(FHL, s.9)

Anlatıcının olayları aktarırken yer yer zaman ve mekan kısmında söylediğimiz gibi tasvirlere başvurduğunu ama bunu yaparken duygularını da açığa çıkarmaktan sakınmadığını belirtmekte fayda var. Yeni bir şirketle ilgili anlaşma yapmak üzere Çeşme'ye geldikleri gece yemek öncesinde Leman Korkut'un yatında içki içen kalabalıktaki kişiler için kullanılan ifadelerde aslında yabancı sermayenin İzmir'de kök salması için imkanları sonuna kadar kullanan komprador iş adamlarına dolaylı olarak yapılan bir eleştiri sezilir:

"Saçları kır, çoğu şişman, 'kıranta' erkekler. Süslü püslü birkaç kadın: Cırlak kırmızı, acı sarı, askılı, sırtı açık, 'yaz kıyafetleri', güneşten soyulmuş omuzlar, birkaç çift torba meme, mini eteklerin açıkta bıraktığı, mavi damarlı düğüm düğüm, bilekleri kalın bir sürü bacak. İç bayıltan bir Havai müziği, kıvamlı şurup damlaları gibi, yattan denize damlıyor. Arada çıngıraklı bir kadın kahkahası (…)"(FHL, s.11)

Alıntı metinde kullanılan niteleme sıfatlarının tamamının hoşa gitmeyen, yolunda gitmeyen bir şeylere ait olduğu görülür. Özellikle kadınların kıyafetleri ve *'cırlak kırmızı'* ve*' acı sarı'* gibi renklerle ilgili sıra dışı tanımlamalar yukarıda belirttiğimiz sanayici sınıfına duyulan karşıt düşüncelerin yansımaları olarak düşünülebilir.

Asıl metnin anlamını genişletme ve derinleştirme amacıyla metinlerarasıdan yararlanma Fena Halde Leman'ın –özellikle- toplumsal diyalektik yöntemle yazılmış çerçeve olayında metne önemli bir katkı sağlamıştır. Aşık Veysel'in bir türküsünden alıntı yapılmış olan *'Uzun ince bir yoldayım/gidiyorum gündüz gece (…)"* dizelerinin komprador sınıfının

Türkiye tarihindeki yerini imlemesi bakımından romana derinlik kazandırdığı düşüncesindeyiz. Metnin bir kısmı şöyledir:

'Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldeyim
Gidiyorum gündüz gece
(…)
Uykuda dahi yürüyorum
Kalmaya sebep arıyorum
Gidenleri hep görüyorum
Gidiyorum gündüz gece
(…)
Düşünülürse derince
Irak görünür görünce
Yol bir dakka miktarınca
Gidiyorum gündüz gece'

Türkiye'nin çağdaşlaşma girişimleriyle birlikte başlamış olan Batılılaşma macerası *'uzun ince bir yol'* gibidir: 'yeknesak' ve 'hassas'. Bu macera yüzyıllarca devam etmesine rağmen devleti ve toplumu götürmesi gereken bir ileri noktaya ulaştıramamıştır. Çünkü çağdaşlaşma çabaları ya ordunun yenilenmesi ya da Batı kültürünü benimsenmesi gibi yüzeysel bir duyuş tarzı olarak kalmıştır. Türkiye'nin gerçekleştirmeye çalıştığı çağdaşlaşma girişiminin *'uzunluğu'* ve *'inceliği'* yani hassas dengenin mutlak surette sağlanması gerekliliği de burada yatmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla ve beş yıllık kalkınma planlarıyla hedeflenen sanayileşme ve toplumsal yapıda demokrasiye geçiş, Osmanlı İmparatorluğu'nda başlanan bu uzun yolculuğun en doğru uygulamaları olsa da Mustafa Kemal Paşa'nın ölümünden sonra devletin başına gelen hükümetler sanayileşmeyi ve Yunan kültürünü ideal kültür kabul etmekle Osmanlı döneminde yapılan yanlışı tekrarlamaya başlamışlardır. Bu alıntı metin, aslında Attila İlhan'ın bu çağdaşlaşma macerası hakkındaki düşüncelerinin estetik bir ifadesi olmuştur. Çağdaşlaşma süreci Türk aydın ve bürokratlarının *'uykuda'*ymışçasına bulanık bir bilinçle gerçekleştirdikleri, *'yeni'* adı altında her şeyi kayıtsızca kabul ettikleri bir yoldur. Bu yol 'd*üşünülürse derince'* menzil 'ı*rak görün(sede)' 'muassır medeniyet seviyesine ulaşmak'* imkansız değildir.

Çerçeve vakadan çekirdek vakaya geçişi sağlayan *'O gece, sabahın ilk saatlerine kadar, Bir ölüyle randevu'yu okudum. Hırçın kar, dışarıda karanlığı pul pul*

dağıtıyordu.'(FHL, s.53) cümleleri aslında aynı zamanda romanın değişen anlatıcısını da belirtmiştir. Yukarıdaki cümleden itibaren romanın çekirdek vakası dediğimiz '*Bir Ölüyle Randevu'* adı verilmiş olan ikinci bölümü başlamaktadır. Buradan itibaren romanın anlatıcısı *'kahraman (ben) anlatıcı ve onun bakış açısı'* olarak değişmiştir. İkinci bölümde okuyucu olayları ve kişileri başkişinin gözüyle görüp tanımıştır. Örneğin ikinci bölümde önemli biri olan Lili'yle ilgili yorumlardan ikisi aşağıda verilmiştir:

"Kapıdan işittiğim, sahte bir hüznün titrettiği nazlı ses, beni daldığım okumadan sıyırıyor:

-(…) aaa, burada mıydınız, ne sürpriz!

Başımı çevirmeden, Lili'yi –yaldızlı bir yalan halinde- elle tutarcasına görüyorum: Küllü sarışın peruğu, uzun takma kirpikleriyle; soluk bir platin aydınlığının ortasından, bana doğru buğulu buğulu ilerliyor: Payetli bir elbise giymiş, bir içim su.

Evet, oradaydım.

Orada olmaktan başka çarem yoktu ki!"(FHL, s.200)

Yukarıda Lili'nin fiziksel güzelliğiyle ilgili söylenmiş bu sözlerin hemen ardından kişiliği hakkında yapılan tespitlerde O, çok başka bir kişiliğe sahiptir:

"Ekrem, ondan söz ederken, 'duygusuz' olduğunu söylemiş! Saptaması doğruydu, kanıtlayabilecek az fırsat çıkmadı önüme: Duygusuzdu, evet: Yüzünden eksik etmediği ihanete uğramış balerin mahzunluğuna, bakışlarındaki söze sığmaz kedere rağmen: Lili, her zaman, görgüsüzlerin hırslı hesaplarına tutsak yaşadı, bundan acı duyarak değil! Uzun sürede, kim bilir ne güçlüklerle, ufak ufak yarattığı kişilik; gerçekte haris, hilekâr, zenginliğe ve lükse düşkün, bir kenar mahalle delikanlısını saklıyordu: Acımasız, gizli tutulan bir düşkünlük!"(FHL, s.201)

İkinci bölümde Leman Korkut'un savaş sonrası Paris'inde yaşadıklarının, Ekrem'le evlenip Haco Hanım'la tanışmasının geriye dönüş tekniğiyle okuyucuya sunulmuş olmasının bu bölüme genişleme duygusu kazandırdığını söyleyebiliriz. Böylece başkişinin Jeanne Courtine'den Leman Korkut'a nasıl dönüştüğünü görmüş oluruz. Aşağıda Leman Korkut'un düşüncelerindeki değişimle ilgili olarak verilmiş olan alıntı metin, bu değişimi imleyen yerlerden biridir:

"Ses kesilince, başka bir yerdeyim: İzmir'deki evimizde, balkonda oturmuşuz. (…) Kocam yanı başımda, gözleri dalmış. Neden böyle oluyor? Neden sık sık İzmir'deki hayatımı, kaybettiğim bir cennet gibi hatırlıyorum '- Kimse kimseyi anlayamaz, kimse kimsenin yerini tutamaz(…)'

Ya da '-(…) sevmek, alıp başını gitmektir!'

Ekrem 'başka' bir adamdı, 'alıp başını gitti', fakat o benden uzaklaştıkça ben ona yaklaşıyorum, onu gerçek yerinde, içimde buluyorum; kendimi bu kadar yaşlı, bu kadar yorgun hissedişim, yoksa bundan mı?"(FHL, s.236)

Genel olarak ikinci bölümde kahraman anlatıcının kullanılmış olmasının okuyucuya başkişinin geçirdiği psikolojik değişimi birinci ağızdan öğrenme fırsatı kazandırdığını; bu nedenle de yapılan anlatıcı ve bakış açısı değişiminin yerinde bir karar olduğunu belirtmek isteriz.

Çerçeve vakada toplumsal gidişatı açıklamak amacıyla kullanıldığını söylediğimiz metinlerarası yöntem çekirdek vakada başkişinin yaşadığı psikolojik değişimi açımlamıştır. Romanın iki yerinde kullanılan Yunus Emre'ye ait bir şiirden alıntı olan;

'İlüm ilüm bilmektür,
İlüm kenduyu bilmektür,
Sen kenduyu bilmezsün
Ya nice okumakdur?'(s.60, 229)

dörtlük ile ikinci bölümün başında prolog olarak kullanılan *'Bir ben varım, bir de benden içeru…'* dizesinin başkişinin cinsel tercihindeki değişimin bir benlik sorunu olarak ele alındığını vurgulamak amacıyla romana eklendiğini söyleyebiliriz. Bütün bilimlerin aslında insanın varlık amacını kavramaya hizmet ettiğini belirten dörtlük ile insanın herkesin görüp benimsediği kişiliğinden başka bir de kimseyle paylaşmadığı içsel/derin bir yanının olduğunu söyleyen dize, başkişinin durumunu edebi bir dille açıklamıştır. Sonuç olarak Yunus Emre'den yapılan bu iki alıntı metin de insanda gelişmesi gereken benlik bilincinden bahsetmektedir. Birey olduğunun farkına varamamış kişilerin çalışmaları da ancak kendileri gibi sıradan olacaktır. Leman Korkut'un birinci bölümde gazeteciyle görüşmesinde söylediği ama daha sonra Ekrem'e ait olduğunu öğrendiğimiz *'Kimse kimseyi anlayamaz, kimse kimsenin yerini tutamaz.'* cümlesinin insanın içinde gizil kalmış bu *'ben'*e işaret eder.

2.4.1.8. Tematik Kurgu

Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler dizisinde olduğu gibi yine sosyal konuları ele aldığı başka bir dizinin ilk kitabı olan Fena Halde Leman'da tematik kurgu, olay örgüsünün iç içe geçen vaka düzeniyle yönlendirilmiştir. Şunu söyleyebiliriz ki romanda çerçeve vaka dediğimiz bölümde toplumsal temalar, çekirdek vaka dediğimiz bölümde ise bireysel temalar ele alınmıştır.

Romanda tematik kurguya yön veren değerleri KORA şeması biçiminde şöyle gösterebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Gazeteci, Leman Korkut Ekrem, Haco Hanım, Lili, Cecile, Bobby	Leman Korkut, Muhlis Civan, Mois Meşulam, yaşlı Prevost
KAVRAMLAR	tam bağımsızlık aydın sorumluluğu ulusal basın cinsel özgürlük	ekonomik bağımlılık cinsel baskı
SİMGELER	semazenler *'Gauloise'* sigarası	*'Le Cormoran'* (Leman Korkut'un yatı)

Tablo-20: Üçüncü cinsiyetin değerler sınıflaması.

KORA şemasında başkişi Leman'ın hem tematik güç, hem de karşı güç formunda yer verilmiş olması bir çelişki gibi düşünülebilir. Ancak kişiler dünyasında belirttiğimiz üzere başkişi farklı iki değeri yansıttığı için iki grupta da yer alabilmiştir.

2.4.1.8.1. Ekonomik Bağımlılık

Romanın çerçeve vaka kısmında ele alınan bu tema, Attila İlhan romanlarında irdelenen en temel düşüncedir. Ancak Aynanın İçindekiler dizisinden farklı olarak bu romanda toplumsal diyalektik ile kişisel diyalektik eş genişlikte ele alınmıştır. Romanın toplumsal yapısını belirleyen şey, 12 Mart Dönemi (1971-1973) denilen genel kurmay başkanı ve kuvvet komutanı beş generalin (biri amiraldir) gerçekleştirdiği ve1973'te Orgeneral Faruk Gürler'in cumhurbaşkanlığı seçiminde saf dışı bırakılması ile sona eren muhtıra darbesinin tarihsel bir dönem olarak seçilmiş olmasıdır. Bu dönemde Muhtıracı komutanlar ilk olarak ordu içerisinde 'sol' darbe hazırladığı iddia edilen subayları tasfiye ederken Süleyman Demirel ve partisi (AP) de 61 Anayasası'nın özgürlükleri genişleten

maddelerini değiştirmekle işçi-aydın-öğrenci-subay kesimi içerisinde dinamik muhalefet oluşturmayı başaran sosyalistleri devlet eliyle siyaset alanından uzaklaştırabilmişlerdir. Böylece '*12 Mart'ın asıl kaybedenleri hükümetten indirilenler değil; kapitalist gelişme programına karşı bir kalkınma yolu izlemeyi isteyen aydınlar'* (Akşin, 1997-a:228) olmuşlardır.

Muhtıra'nın romana yansıması yer yer radyo ve gazeteden verilen haberler ve İzmir'de çıkan bir gazetede basılması irdelenen haberlerle olmuştur. Romanda ordunun *'Türk Silahlı Kuvvetleri kanunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyeti'ni korumak ve kollamak görevini yerine getirerek, idareyi doğrudan doğruya üzerine almaya kararlıdır.'* biçimindeki Muhtıra'nın üçüncü maddesini uygulamak amacında olduğu ancak ABD baskısı dolayısıyla bunu yapamadığı belirtilmiştir.(FHL, s.46) Ayrıca yine birer haber olarak geçmiş olan *'(…) Deniz Gezmiş ve öteki on yedi sanık hakkında idam cezasına hükmetmiş, kararı okuduktan sonra, geleneğe uyarak kalemini kırmıştır. Ankara 1 Numaralı Sıkıyönetim Mahkemesi, ayrıca sanıklardan üçünün beşer yıl hapsini uygun görmüş, dört sanığın ise beraatine karar vermiştir.'*(FHL, s.37); *'teleksten İstanbul 3. Numaralı Sıkıyönetim Mahkemesi'nin Mahir Çayan ve on iki arkadaşının idamını istediğini alıyoruz;'*(FHL, s.50) biçimindeki bilgiler yukarıda belirtilmiş olan tutuklamaların romana yansıyan yüzüdür.

Yukarıda anlatılmış olanlar Muhtıra'nın yarattığı siyasi ve politik kargaşadır. Ancak devlet politikalarına yön veren en büyük güç ekonomi politikaları denen çıkar hesaplarıdır. Ülkenin yaşadığı kargaşa radyo haberleri, basın açıklamaları ve iş adamları arasında geçen tartışmalarla açıklanırken bağımsız bir devlet söz konusu olduğunda en önemli güç olan ekonomik durum roman kurgusuna *'İzmir Çevresindeki Sanayi Sermayesinin Kökeni ve İlişkileri'* başlıklı araştırma yazısıyla yansımıştır. Bu araştırmayla Muhlis Civan ve iş ortağı Ekrem Korkut'un babası Emrullah Raci Bey hakkında ulaşılan bilgiler Kurtuluş Savaşı'ndan başlayan yabancı sermayedarların örtülü faaliyetlerini ortaya çıkarmıştır. Muhtıra döneminin holding sahibi iş adamlarından Muhlis Civan Selanik'te Alliance İsraelite okuluna gitmiş; Balkan Savaşı'ndan sonra İzmir'e gelmiş, Frenk Mahallesi'nde Lotaryo Piyango bileti satarak işe başlamış daha sonra American Tobacco Company'de çalışmış, Kurtuluş'tan sonra Emval-i Metruke'de sahip çıkarak *'hasılı Rumeli'den göçmüş muhacirlere tevzii derpiş edilmiş emvale'* (FHL, s.37) zenginleşmiş birisidir. Böyle bir geçmişi olan Muhlis Civan, Muhtıra döneminde bej ipek gömlek, tarçın rengi ipek kravat, kemik rengi takım elbise, mendil ve aynı renkten İtalyan mokaseni pabuçları ile aşırı şık olmasına rağmen gazetecinin onun hakkındaki düşünceleri Muhlis Civan'ın kişiliğiyle örtüşecek niteliktedir:

"Elini sıktım, parmaklarım sanki vıcık vıcık bir vazelin kavanozuna daldı, avuçları terli, elimi sıkmıyor, kırılacak bir şeymiş gibi usulca tutuyor. Konuşması kaygan, kelimelerin ağzından yağlı yağlı döküldüğünü görebiliyorum. Öyle de kibar ki… Osmanlı çelebisi ağzı, kılığına kıyafetine uygun düşmüyor… Hareketleri köşesiz, değirmi, her sertliği içermeye hazır."(FHL, s.42)

Savaş mağduru insanlara verilecek emlake el koyacak kadar zengin olma tutkusu gelişmiş olan Muhlis Civan'ın milli hassasiyetlerden mahrum kişiliğine duyulan iğrenme duygusu ellerindeki yağa duyulan iğrenme duygusuyla izdüşümü bir yapı göstermiştir.

Muhlis Civan'ın ortağı Leman Korkut kocası Ekrem Korkut'un ölümü özerine işlerin başına geçmiş Fransız asıllı biri olup sahip olduğu zenginliğin kaynağı olan Şam Defterdar-ı Sabık'ı Emrullah Raci Bey ise işgal döneminde Yunanlılarla işbirliği yaptığı, ardından Fransız tebasına geçtiği iddia edilen, Emval-i Metruke'de Muhlis Civan'la ortaklık emiş birisidir. Hatta Karşıyaka'da oturduğu konağın dahi Plastiras adlı Rum bir tacire ait olduğu söylenerek İzmir çevresindeki sermayenin yabancı devletlerden alınan rüşvetlere dayandığı ortaya çıkarılmıştır. İzmirli iş adamlarının niteliğini belirleyen cümle romanda Avukat İsmail Hakkı Bey'in ağzından *'Esasen İzmir'in faaliyet-i iktisadiyesine, Giritliler, Rumeli muhacirleri, bilhassa Selanikliler hakim olmuştur. Zamanla, gayr-ı Müslim ekalliyet tüccarının yerini aldılar.'*(FHL, s.38) biçiminde söylenmiştir. 70'li yıllarda ise bu iktisat sahipleri Fransız traktör şirketi olan *Nattier et Fils*'in Türkiye temsilciliğini yaparak Attila İlhan'a göre komprador niteliğe bürünmüşlerdir. Öyle ki –tıpkı Kurtlar Sofrası'ndaki Zihni Keleşoğlu gibi- yarım kalan cami inşaatlarını tamamlayarak; spor klüplerine, öğrencilere, etraftaki fakir insanlara yardım ederek vicdanlarında kendilerini aklamaya çalışmaktadırlar.

Sanayileşme bir devletin gelişmişliğini gösteren ilk aşamadır. Devlet, ürettiği sanayi ürünleri ve teknolojiyi ihrac ettiği sürece dünya siyasetinde söz sahibi olabilir. Bu kadar önemli bir gücün de ancak devletin bekasını düşünen kişilerin kontrolünde bulunması gerekecektir. Romanda sadece İzmir çevresinde faaliyet gösteren yabancı okullarda okumuş, savaş yıllarında Anadolu'nun çilesine ortak olmamış kişilerin elinde bulunan dışa bağımlı sermaye irdelenmiştir. Bu sermayenin de ancak kişisel zenginlik tutkusuyla yön bulacağı belirtilmiştir. Diyebiliriz ki aslında Attila İlhan bu romanda, Türkiye'nin genelinde savaş sonrası kargaşasından yararlanan ya da yolsuzluk yapan insanların bugün sanayici göründüklerini belirterek 70'li yılların ekonomisinde görülen dışa bağımlılığın bir nedenini ortaya koymuştur. Romanda Batı'nın ekonomik gücünün büyüklüğü ve ihtişamı sembolik boyutta Leman Korkut'un simsiyah yatı -adı bile Fransızca olan- *'Le Cormoran'* ile dönüştürülmüştür.

2.4.1.8.2. Aydın Sorumluluğu

Tam bağımsız bir devlet ne siyasi ne de ekonomik bağımsızlıktan vazgeçebilir. Bir devletin uluslar arası hukukta bağımsız bir devlet olarak kabul edildikten sonra bu yapının sürekliliğini sağlaması dışarıdan ekonomik yardım almadan ayakta durmasıyla mümkün olacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde görülen dışa bağımlı ekonominin yarattığı yarı-sömürge biçimine dönüşen devlet yapısı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda ders alınan önemli bir deneyim olmuştur. Aynanın İçindekiler'de Mustafa Kemal Paşa'nın ölümünden sonra başlayan ve 1960'a kadar irdelenen yanlış ekonomik yöneliş Fena Halde Leman'la da 1970'lere kadar getirilmiştir.

Aydın sorumluluğu olarak belirlediğimiz bu tema, Türkiye'nin yabancı sermayedarlar tarafından yönlendirilmesine karşı çıkacak bilinçli tepkiyi kapsamaktadır. Çerçeve vakanın anlatıcısının bir gazetenin müdürü olması sebebiyle roman kurgusuna dönemin siyasi ve sosyal olayları dahil edilmiştir. Eleştirel yazılar yayınlayan gazetenin hükümete muhalif olduğunu da ilki yedi, ikincisi on günlük olmak üzere iki kapatma cezası almış olmasından çıkarmaktayız. Anlatıcı dediğimiz müdür ve onun etrafında yer alan gazeteciler, toplumu yönlendirecek aydın tabakayı temsil etmektedir. Gazetenin ABD Başkan Yardımcısı Spiro Agnew'in Atina'dan sonra Ankara'yı ziyareti üzerinde ısrarla durması sözü edilen gazetecilerin misyonunu en açık biçimde yansıtan olay olmuştur diyebiliriz. Bu durum romanda şöyle yorumlanmıştır:

"Cuntaları desteklediğinden, Nixon yönetimine, Amerika'da yöneltilen eleştirileri toplamalarını söylemiştim. Amerikan vergi yükümlüsünden, 'hür bir dünya kurmak için' alınan paralar, azgelişmiş ülkelerdeki kıyıcı cuntaları ayakta tutmaya nasıl harcanabilirmiş? Başkan Yardımcısı Agnew'ün Atina yolculuğu, belki bununla ilişkili: Albaylara baskıyı gevşetmelerini önerecek, dikta koşullarını yumuşatmalarını! Peki, Ankara'da komutanlara önerisi ne olacaktır? 'İdareyi doğrudan doğruya üstlerine almaları' mı? Hiç olmaz! Ankara muhabirini uyarışım bu yüzden."(FHL, s.23)

Bu haberin yorumu denebilecek Haber Merkezi'ndeki siyasal tartışmalar olarak gazetecinin kulağına çarpan *'Uluslar arası mali sermaye azgelişmiş ülkelerde faşizmi yeğlermiş, Türkiye de azgelişmiş bir ülke olduğuna göre…'*(FHL, s.43) eleştiriler Erim Hükümeti'nin istifasının Cumhurbaşkanı tarafından kabul edilmemesi olayında açıkça kendini göstermiştir. Gazeteci bunun pek çok gazeteci tarafından Demirel'in yenilgiye uğraması, cuntanın bastırması olarak yorumlanacağını söylerken kendi değerlendirmesinin farklı bir açıdan olacağını belirtmiştir:

"ABD Başkan Yardımcısı Agnew'ün gelişi etkisini gösterdi, cunta iktidara el koyamıyor, çoğunluk partisi güç sınamasından kârlı çıkmıştır, 12 Mart'ı fena hırpaladılar: 'Etkili çevreler'in desteği, Erim'i ayakta tutmaya yetmeyecek! Bunu manşet yapabilir miyiz?"(FHL, s.46)

Aydın sınıfının bir üyesi olan gazeteciler, halkı görünenlerin arkasında yatan olayları açığa çıkararak bilgilendirmelidir. Gazeteci bunu yaparken araştırmaları başkaları tarafından engellenmeye ya da rüşvetle durdurulmaya çalışılabilir. Romanda bunu Muhsin Civan'ın gazeteciye –uçak biletleri de kendilerine ait olmak üzere- Paris'e göndermeyi teklif etmesi; bunu kabul etmeyince de *'İzmir Çevresindeki Sanayi Sermayesinin Kökeni ve İlişkileri'* başlıklı araştırma yazısının yayınlanmasını engellemekle görmekteyiz. Bu korkusuz aydın-gazeteci tavrı bitmek bilmez *'cigara'* dumanlarını temsil eden *'Gauloise'* marka sigara ile simge-değere dönüşmüştür. (Aslında bu marka, Jeanne Courtine'in yoksul Paris yıllarında bulunca çok mutlu olduğu ucuz bir sigara markasıdır ve O, Jeanne Korkut olarak Paris'e gittiğinde İzmir'de yaşadığı rahat ve zengin yaşamın alışkanlığıyla bu markayı içmeyi reddetmiştir. Biz bu adı, Aynanın İçindekiler dizisinde bütün solcu aydınlara yakıştırılmış tütün içme alışkanlığının bir uzantısı olarak değerlendirerek bu markayı bir simge-değer olarak kullandık.) Böyle bir bilinçle ortaya konmuş olan aydın sorumluluğunun bilincindeki gazeteci tiplemesi, Attila İlhan'ın Kurtlar Sofrası'nda başlayıp Aynanın İçindekiler dizisinin tamamında görülen tarafsız, korkusuz, eleştirel gazeteci tavrının bir devamı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca romanda çizilen gazeteci tipolojisini sanatçının kendisiyle özdeşim kurarak yazmış olabileceğini de belirtmek isteriz.

2.4.1.8.3. Cinsel Özgürlük

Diyalektik varolan değişimleri bir değerlendirme biçimidir. Doğa karşılıklı bağlantılı cisimler toplamının oluşturduğu bir sistemdir. *'Bu cisimlerin bir karşılıklı bağlantı içinde bulunduğu gerçeği, onların birbirlerini etkilediği gerçeğini içinde taşır ve onların bu karşılıklı etkisi de açıkça hareketi oluşturur.'*(Engels, 2002:82) Doğada birbiriyle bağlantılı cisimlerin temel niteliği olan hareket, çekim ve itim karşıtlığıdır ki bu temelde bir çatışma durumunu ifade eder. Diyalektik düşünceye göre karşıtların sürekli çatışması, bunların birbirlerini daha yüksek biçimlere taşımaları anlamını doğurmaktadır.(Engels, 2002:231)

Yukarıda genel anlamda bütün doğaya yayılmış olan diyalektik düşünme biçimi, Fena Halde Leman'ın çekirdek vakasında kişisel boyuta indirgenmiştir. Attila İlhan'ın eşcinsel ilişkiyi roman konusu yapmasının temelde bir örgürlük anlayışı olduğu düşüncesindeyiz. Sanatçı bu düşünceyi savunurken diyalektiğin üç temel yasasından biri

olarak belirtilen *'Karşıtların iç içe geçmesi yasası(ndan)'*(Engels, 2002:74) yararlanmıştır. Mademki doğada birbiriyle bağlantısı olan her şey birbirini değiştirerek karşıtına dönüşebilmektedir öyleyse cinsellikte de kişiler karşıtına dönüşebilir.

İnsanı mitolojik bir 'kahraman' olarak düşündüğümüzde ilk başta anima ve animus arketiplerinin tek vücutta toplandığı; bu nedenle de ikinci bir cinsiyet olarak kadın ayrılmadan önce var olan insanda hem dişil hem de eril yanın bir arada bulunduğu kabul edilmektedir. Kadının ikinci bir cinsiyet olarak ayrılmasından sonra da insan ayrılan diğer yanını bulma ve uzlaşma yolculuğuna çıkmıştır. Eşcinselliğin belki ilk insana yapılan bu tarz göndemeleri kapsayan yanı romanda Cecile'in başkişi Leman Korkut hakkında yaptığı aşağıdaki saptamasıyla belirtilmiştir:

"Hatırladınız mı, kadınlık boyutunuzun eksik olduğunu söylemiştim, yanılmışım: Sizde eksik değil, fazla bir boyut var: İçinde erkek oturan bir kadınsınız."(FHL, s.147)

Bu saptama çekirdek vaka boyunca tekrarlanan *'iki kopyası birbirine uymayan'* bir varlığın suretlerini tanımlamıştır. Başkişinin içinde eril ve dişil iki kimlik birden yatmaktadır ki mutlu olması bu iki kopyanın uzlaşmasıyla mümkün olacaktır. Jeanne Korkut'un Lili, Boby ve Cecile ile yaşadığı ilişkiler bu uzlaşma arayışları olarak değerlendirilebilir. Ancak başkişinin bir türlü huzurlu olamayışı bu durumun karşısındakilerce bir kişilik sorunu olarak değil de bir sınıf atlama, maddi kazanç elde etme yolu olarak algılanmasıdır. Ne muslukçu çırağı olan Lili'nin ne de fakir bir zenci olan Bobby'nin kendi cinsiyetinde kaldığı sürece Paris'te para kazanması mümkün olabilir. Onların cinsel kimlik değişimleri sadece kazanç sağlama amacıyladır. Bunu bilmek başkişiyi mutsuz etmiştir. Çünkü gerçekte içsel uzlaşmayı yakalayan kişi için bu durum *'yeniden dünyaya geliş(tir).'*(FHL, s.199) Romanda kişinin varoluşsal sorunu olarak ele alınan cinsel uzlaşma düşüncesi Yunus Emre'den alınan aşağıdaki şiirle metinlerarası derinliğe kavuşturulmuştur:

'İlüm ilüm bilmektür,
İlüm kenduyu bilmektür,
Sen kenduyu bilmezsün
Ya nice okumakdur?'(FHL, s.60, 229)

Bütün bilimler insana hizmet etmek, onun hayatını kolaylaştırmak için vardır. Ama bilginin ilk amacı da insanın içsel huzuru yakalamasıdır. Romanda cinsel uzlaşmasını sağlamak için Paris'e giden Ekrem'in kitapları arasında bulunan bu şiir parçası tüm romandaki cinselliğe bakış açısını yönlendirecek metindir. Ekrem'in düşsel bir imgelem olarak Jeanne Korkut'un karşısına çıkarak *'Hayır, sakın ha!'* işareti yapması, yukarıda söz edilen uzlaşmayı sağlamadan kişinin hissettiği cinsiyete bürünemeyeceğini, aksi halde mutlu

olamayacağını imlemektedir. İşte başkişinin kişiliğindeki bu hesaplaşma sürecinin isimlerle hissettirilecek biçimde kullanıdığını söyleyebiliriz. Başkişinin yaşadığı değişimin doğru yansıtılması bakımından isimlerin kronolojik sıraya göre verilmesinin daha doğru olacağı düşüncesindeyiz:

Jeanne Courtine: Gençlik yıllarını Almanların Yahudi zulmünden kaçmakla geçirmiş, Paris'in soğuğunda dışarıda kalmış yoksul bir kızdır. Biraz ısınabilmek ve para kazanabilmek için Miss Higgins'in okşamalarına ses çıkarmayarak hayatta kalmıştır. Jeanne Courtine romanın çekirdek vaka kısmına hatırlamalarla yansımıştır. Başkişinin Miss Higgins'le yaşadıkları daha sonraki cinsel kimlik seçiminde yönlendirici bir etken olarak değerlendirilebilir.

Jeanne Korkut: Ekrem'le evlenip İzmir'e yerleşen ve olağan bir cinsel yaşam sürdüren aynı zamanda da benliğinde bazı çelişkilerin farkına varmış kişiliği temsil eder. Mutlu olmadığının farkında olan Jeanne Korkut, *'iki kopyasının birbirine uymadığı'* duygusuna bu dönemde kapılmıştır. Romanda bu duygunun yansımasını şu cümlelerde görürüz:

"(…)benle ben, bir bakıma Leman'la, Jeanne arasında ciddi bir mesafe kalmış olduğunu hissediyorum: Her şeyi mantığa dayandırıp soğukkanlılıkla değerlendirebilenle, hayatı dolaylı anlamlar, aşağı yukarılar ortasında gelişen arasında. O zaman bu mesafe gözümü korkutmuştu, kendimi, bir kopyası ötekisine doğru dürüst çakışmayan bozuk iki kişilik olarak görüyordum: Birini akıl güdüyordu bunların, öbürünü tutkular, tutkuların getirdiği beklenmedik tavır değişiklikleri, şaşırtıcı hevesler vs. Daha da kötüsü ne, bu iki kişiliğin dalga uzunlukları birbirini tutmuyor."(FHL, s.68)

Olay örgüsünün iç içe geçmiş iki halka biçiminde düzenlenmesi temelde Jeanne Korkut ile Leman Korkut arasındaki farkı ve varılan uzlaşmayı yansıtmaktadır. Çekirdek vakanın sonunda kazanılmış olan kendine güveni tam, içsel mutluluğu yakalamış, herkeste hayranlık duygusu uyandıran bir kişilik; çerçeve vakada verilmiş olan Leman Korkut'tur. Bu nedenle diyebiliriz ki insan cinsel kimliğinde uzlaşırsa sosyal yaşamında başarılı olabilir. Leman'ın fena halde hayranlık uyandırmasındaki neden kendisiyle hesaplaşmış olmasıdır. Sonuç olarak Attila İlhan Aynanın İçindekiler dizisinde Bıçağın Ucu'ndan itibaren yer yer roman kişilerinin tercihleri olarak değindiği eşcinsel tutumu ilk kez Fena Halde Leman'da kişisel diyalektik bir süreç içerisinde bu kadar genişçe ele almıştır.

Romanın çok fazla basılmış olması konuya gösterilen ilgiyi yansıtmaktadır. Ayrıca yazara gelen telefonlarda kişilerin kendilerini anlayan birinin olduğunu söylemeleri Fena

Halde Leman'ı –hiç olmazsa- Türkiye'de insanların yaşadığı ancak dile getirmekten çekindiği toplumsal bir durumu yansıtması bakımından önemli kılmaktadır.

Haco Hanım Vay

2.4.2.1. Romanın Kimliği

Aynanın İçindekiler'den sonra *'Fena Halde Leman'*la birlikte değerlendirilen yeni bir roman dizisinin ikinci ve son romanını oluşturmaktadır. Roman bir Osmanlı aydını olarak karşımıza çıkan Feridun Hakkı'nın içinde bastırdığı enerjiyi fark etmesini ve Şam defterdarının eşi Haco'nun esrarlı yaşamını ele alırken dizinin diğer romanı gibi insan yaşamının gizil kalmış cinsel yönünü irdelemektedir.

Romanın ilk baskısı Altın Kitaplar arasında İstanbul, 1984'te yayınlanmış olup son baskısı Bilgi Yayınevi'nden (İstanbul) 1999 yılında yapılmıştır.

2.4.2.2. İsimden İçeriğe

Roman adını Şam Defterdarı Emrullah Raci Bey'in eşi Hatice Hanım'dan almıştır. (Haco, özellikle Araplar arasında Hatice'nin kısaltılıp sevimli hale getirilmiş biçimidir.) Romanın üçüncü ve son bölümüne kadar gizemini korumuş olan Haco Hanım'ın kuması Müzeyyen Hanım'la sürdürdüğü 'zürefa' hayatının sıra dışılığına gönderme yapan *'vay'* ünlemi romanda anlatılanların yaratacağı şaşkınlığı imlemektedir. Romanın ilk iki bölümü boyunca kimseyle konuşmayan, varla yok arası tavırlarıyla dikkatleri çeken Haco Hanım, üçüncü bölümde anlatılan kendisinden beklenmeyecek muhataralı hayatı ile renkli ve şaşırtıcı bir kimliğe bürünmüştür.

2.4.2.3. Olay Örgüsü

Romanın olay örgüsü yazar tarafından üç bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm *'Daha dün Şam'da'*, ikinci bölüm *'İzmir'de Yunan Zamanı'*, üçüncü bölümse *'Haco Hanım Vay'* adlarını taşımaktadır.

Romanın olay örgüsünü vaka birimlerini göz önünde bulundurarak şöyle sıralayabiliriz:

BİRİNCİ BÖLÜM

-Tabip Yüzbaşı Feridun Hakkı'nın tebdilhava iznini geçirdiği Şam'dan Beyrut'a gitmesi ve Yüzbaşı Cevat'la görüşmesi,

-Feridun Hakkı'nın barut esmeri bir 'taze'yi görüp ondan etkilenmesi,

-Feridun Hakkı'nın Fuat el Maruf'la sohbet etmek için gittiği eczanede barut esmeri 'taze'nin kim olduğunu öğrenmesi, (Emrullah Raci Bey'in üçüncü eşi Haco'dur.),

-Feridun Hakkı'nın Eczacı Fuat Bey'in verdiği davette Haco'nun kocası Emrullah Raci Bey'le tanışması,

-Gece yolların tehlikeli olmasından dolayı akşam yemeklerine geldiğinde Feridun Hakkı'nın Mahçubyan Konağı'nda kalmasının istenmesi,

-Bir akşam üstü Haco'nun hastalanması üzerine Raci Beylerin konağına çağırılması,

-Feridun Hakkı'nın Haco'yu tedavi etmesi, doktoru geçiren Haco'nun onu tekrar görmek istediğini söylemesi,

-Bir saldırıda yaralanan Feridun Hakkı'nın Mahçubyanların konağına sığınması ve orada tedavi edilmesi (Burada geçirdiği süre içerisinde Arşaluys'un gösterdiği sevgi ve ilgiyle iyileşmiştir.),

-Feridun Hakkı'nın Raci Bey'in Müzeyyen Hanım ve Haco'yu Şam'da bırakarak gittiğini öğrenmesi,

-Feridun Hakkı'nın Şam'da bir Arap Hükümeti'nin kurulduğunu öğrenmesi,

-Vahanak Mahçubyan'ın Feridun Hakkı'yı Halep üzerinden İzmir'e götürmek üzere bir kervanbaşıyla anlaşması,

-Feridun Hakkı'nın Şam'dan ayrılmadan önce Haco'yla görüşmek üzere yeni taşındıkları konağa gitmesi ancak içeri alınmaması,

- Arşaluys'un Feridun Hakkı'ya birlikte Paris'e gitmeyi teklif etmesi, (O, bu teklifi kabul etmez.),

Birinci bölümde, I. Dünya Savaşı yıllarında Suriye Cephesi'nde yaşanan olaylar Feridun Hakkı'nın yaşadığı kişisel değişim etrafında anlatılır. Arşaluys'la son gecede bırakılan Feridun Hakkı ikinci bölümde İzmir'de karşımıza çıkar.

İKİNCİ BÖLÜM

-Feridun Hakkı'nın gazeteci Rüknettin Şahap'la buluşup İzmir'in işgali konusunda fikir alış verişinde bulunması,

-Akşam yemeğinde görüştüğü İskeçeli İzzet Bey ve Rayegan Hanım'dan Haco'nun İzmir'de olduğunu öğrenmesi,

-Gittiği bir konserde Müsü Elyakim'in bir İngiliz fabrikasında doktorluk yapma teklifi getirmesi (Bu teklif amcası tarafından ayarlanmıştır.), aynı konserde Emrullah Raci

Bey ve ikinci karısı Salise Nalan'la karşılaşması, (Haco, Feridun Hakkı'nın telefonuna böyle ulaşacaktır.)

-Bir gün Haco'nun muayenehaneyi arayıp oraya geleceğini söylemesi,

-Haco'nun muayenehaneye gelmesi ve Feridun Hakkı için kalp ağrısı çektiğini söylemesi,

-Feridun Hakkı'nın hastalanan Haco'yu muayene etmesi için konağa çağrılması,

-Yunan zabitlerinin askerlik terhis belgesini getirmeyen Feridun Hakkı'yı hâlâ bir subay olduğu için aramaları,

-Haco ve Raci Bey'in birlikte Feridun Hakkı'nın yanına gelmesi, (Haco'yla Feridun Hakkı'nın yalnız kalmaları için fırsat vermiştir.),

-Müsü Elyakimlerde verilen partide Feridun Hakkı'nın bu işbirlikçi kişilerin konuşmaları yüzünden çileden çıkması,

-Feridun Hakkı'nın Madam Katina'nın evinde buluşması.

İkinci bölümde İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesi olayı Feridun Hakkı'nın çevresine yansıdığı biçimde anlatılır. Burada Hulusi Cevahiroğlu ve Maide'nin oluşturduğu işbirlikçi zengin kesimin tutumu irdelenir. İkinci bölüm temelde Feridun Hakkı'nın birinci bölümde yaşadığı değişimi '*fark etmesini'* işler. Son bölüm, birinci ve ikinci bölümde Haco Hanım hakkında çizilen esrarengiz anlamın çözüme kavuştuğu bölümdür. Bu bölümün tamamı Madam Katina'nın evinde Feridun Hakkı'yla buluşan Haco Hanım'ın kendi ağzından ailesini, Emrullah Raci Bey'le evlendirilmesini, kuması Müzeyyen Hanım'ın *'odalık'*ı olarak sürdürdüğü yaşamı anlatmasından ibarettir.

Romanın sonuna eklenmiş belgede Feridun Hakkı'nın Anadolu'ya yalnız geçtiği, Sakarya Savaşı'nda gönüllü görev aldığı ve kendisinden haber alınamadığı için şehit düştüğüne kesin gözle bakıldığı belirtilmiştir. Romanın sonuna eklenen belge, Feridun Hakkı'nın üç bölüm sonucunda yaşadığı yolculuğun başarısını açığa kavuşturmuştur.

2.4 .2.4. Zaman

Romanda ele alınan tarihsel zaman I. Dünya Savaşı ve ardından başlayan İzmir'in işgal yıllarıdır. Aşağıda yer verildiği gibi romanda kullanılan kesin zaman ifadeleri aynı zamanda vaka zamanını belirlemeye olanak sağlamıştır:

"1334 yazı, o kötü yaz: Rhuta Vadisi'nden şehrin üzerine, tozlu sarı çöl sıcağı üfleniyor, cephelerde savaş tavsamış: sekizinci, yedinci ve dördüncü ordular, İngilizlerin Tel Azur ve Salt Amman saldırılarını durdurmayı başardı ama, bu ne kadar sürer? Havada ürpertici bir kuşku titreşiyor, gizli bir ihanet, karanlık tehditler. Berada Irmağı, sıcağın

basıncından, bıçak gibi yassılmış: suyunun buharlaştığı, handiyse gözle görülebilecek: 'gurubun' zakkum pembesine boyadığı 'muannit' bir pus, iki kıyısı arasında göğe asılmış, sallanıyor."(HHV, s.10)

"Geçen gün Toros, 'Cenubi Küçük Asya'nın Yunanistan'a ilhakına, Türklerin hiçbir hakk-ı itirazı olamayacağını' yazmıştı; iki gün sonra Kozmos, Paris Barış Konferansı'ndan kaydıyla, 'Bursa ve Aydın vilayetlerinin Yunanistan'a verileceğini' müjdelemesin mi?"(HHV, s.126)

Ve *"1335 Mayısını, hangi İzmirli unutabilir ki!"*(HHV, s.177) cümlesinin ardından gelen Anadolu'da toplanan kongrelere dair küçük haberler 1918'de başlayan vaka zamanının 1919'a taşındığını göstermiştir. Bununla birlikte zamanın akışını olaylar arasında yer yer belirtilen *'ağustos nihayetine doğru'*(HHV, s.29); *'su gibi akan eylül yıldızları'*(HHV, s.50); *'nasıl da sonbahar akşamı'*(HHV, s.89); *'mart iptidası'*(HHV, s.155); *'nisan nihayeti'*(HHV, s.166); *'haziranın dağdağalı günleri'*(HHV, s.203); *'ağustos bidayeti'*(HHV, s.258) aylarla ilgili belirteçlerden tespit etmek mümkündür. Hatta alıntı yapılan sayfalar göz ününde bulundurulduğu takdirde Attila İlhan'ın özellikle belli aralıklarla ay adlarını kullanarak zamanın geçişini vurgulama amacı taşıdığı ileri sürülebilir. Genel olarak da 1334 (1918) *'ağustos nihayeti'*nde başlayan vaka zamanının 1335 (1919) *'ağustos bidayeti'*nde sona ermekle bir yıllık bir zaman dilimini kapsadığı görülecektir.

Romanın iki yerinde zaman unsurunun kişinin psikolojik durumuna göre sıkıntılı anlarda 'uzama'; mutlu ve huzurlu anlarda 'genişleme/kısalma' duygusu verecek biçimde psikolojik alımlamayı yansıtacak biçimde kullanıldığı dikkati çeker. Bu kullanımdan birisi zamanda 'psikolojik uzama/daralma'nın yaşandığı Feridun Hakkı'nın Haco Hanım'ı görebilmek umuduyla Emrullah Raci Bey'in konağına gittiğinde; diğeri ise Feridun Hakkı ile Arşaluys'ın son gecelerinde 'psikolojik genişleme/kısalma' biçiminde görülmüştür. Feridun Hakkı konağın kapısında Karanfil Ağa'nın içeriden haber getirmesini beklerken *'dakikalar ağdalaşır, macun gibi uzar'*, *'Karanfil Ağa gider gelmez'*(s.118); Arşaluys Feridun Hakkı'yla geçirdikleri son gecede birbiriyle ilgisiz konulardan söz etmekle üzüntüsünü bastırmaya çalışacak, ama sevdalı bütün kadınlar gibi ayrılığın yadsınamaz varlığı karşısında payına düşen şeyle yetinecektir: *'ağlamak':*

"Bir eli Feridun Hakkı'nın göğsünde, hafif hafif, kıllarını okşuyordu. Odanın karanlığı, gümüş mavisine döndü. Gökte yol yol erguvanlar, suluboya pembeleri. Yakın bir bahçeden, bir horoz, bütün şirretliğiyle öttü. Sabah mı oluyor? Ne çabuk? Köpek havlamaları, civar sokaklardan, bir anda yükselip; konağın bahçesinde, dağlar gibi yığıldılar. Bir şey ürkütmüş olmalı.

(…) Arşaluys hem içini çeke çeke ağlıyor; hem de diyordu ki:

'(…) gitme Feridun, reca ederim gitme! Beni nereye bırakıyorsun? Karını sevmediğini biliyorum. Benimle kal, evvela Beyrut'a gideriz, bilâhare Nice'e! Orada evleniriz, fevkalade bir hayatımız olur, (…)

Israrla aynı kelimelerin üzerine basıyordu:

'(…) gitme, benimle kal, evleniriz!'"(HHV, s.121-122)

İzmir'e döndükten sonra Maide'yle yaşadığı ilişkinin çıkmazını kavrayıp Haco Hanım'ın karekterindeki gel-gitlere tanık olduğunda Feridun Hakkı, çok kez Arşaluys'la son gecelerini hatırlayacak ve gitmediğine pişman olacaktır.

Olay örgüsünü incelerken olayların gelişimi sırasında birinci bölümde üç, ikinci bölümde de bir gecenin çok önemli bir yeri olduğunu söylemiştik. Genel bir çıkarımla Haco Hanım Vay adlı romanda zaman unsurunun işlevsel ve çok bilinçli bir biçimde kullanıldığını belirtmek isteriz.

2.4.2.5. Mekan

2.4.2.5. 1. Çevresel Mekanlar

Üç bölüme ayrılmış olan romanın iki bölümüne verilen *'Daha Dün Şam'da'* ve *'İzmir'de Yunan Zamanı'* adlarından hareketle mekan unsurunun iki kutup arasında geçtiğini görürüz.

Şam'da geçen çevresel mekanlar arasında sokak ve binalarıyla yer verilen genel anlamda bir kent olgusu vardır öncelikle. Feridun Hakkı'nın Arşaluys'la birlikte gittiği Beyrut, Mahçubyan'ın diş muayenehanesi, Mahçubyan konağı, Fuat el Maruf'un eczanesi, eczacı Fuat el Maruf'un davet verdiği evi, çoğunlukla işgalci subayların kaldığı Berada Otel, Emrullah Raci Bey'in konağı, Müzeyyen Hanım ve Haco'nun Emrullah Raci Bey'in Şam'dan ayrılması üzerine yeni taşındıkları konak, Şam kahvehaneleri, Suriye cephesi dolayısıyla süren savaşın cephe gerisi diğer çevresel mekanlardır.

Olayların içine sinmiş biçimde sokaklarında işgal bozgununun hissedildiği genel anlamda bir İzmir kent imajı görülür. Bununla birlikte Yunan bayraklarını andıran mavi beyaz kareli masa örtülerinin görüldüğü Rum meyhaneleri, Rum kafeleri, Roksani'nin şarkı söylediği 'Cafe Hermes', Feridun Hakkı'nın Rüknettin Şahap'la birlikte gittiği Todori'nin kahvesi, Elyakimlerde verilen parti dolayısıyla gidilen ev, Feridun Hakkı'nın bir İngiliz fabrikasında doktorluk yapmak üzere teklif aldığı konser yeri, saatçi Tevfik Bey'in dükkanı, Madam Katina'nın evi, işgalcilerle iyi ilişkiler kuran otoriter amca Hulusi Cerrahoğlu'nun Cevahiroğlu konağı, Hulusi Bey'in yeni aldığı konak, Emrullah Raci Bey'in İzmir'deki

konağı, Avukat Mandidasların yalısı, Cerrahoğlu Hanı, Feridun Hakkı'nın muayenehanesi İzmir'deki çevresel mekanlardır.

2.4.2.5. 2. Olgusal Mekanlar

Kapalı/Dar/Labirent Mekan

Birinci bölüm I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu'nun Suriye Cephesi adıyla savaştığı yerlerden birisi olan Şam şehrinde geçmektedir. Bu bölümde Şam şehrinin her yanını büyük kargaşa sarmış, faili meçhul cinayetlerin işlendiği, silah seslerinin duyulduğu savaş artığı bir yer ve adeta yüzyıllar öncesinden kalan düşsel gerçekliği kimlik gibi üzerinde taşıyan rüyaya dair bir mekan olmak üzere iki farklı biçimde roman kurgusuna yansıtıldığı dikkati çekmektedir. Genel anlamda *'daha eşiğinden, kalın bir kahve-i mera, tömbeki ve gülyağı kokusu (saçan)! İçerde yağlı Arapçalarıyla harıl harıl tartışan, peykelere bağdaşmış, sarıkları kirli, sakalları seyrek, kara sarı ihtiyarlar. Maşlahlarının kıvrımları arasında kaybolup gitmiş, delici gözleri sabit, kupkuru çöl bedevileri ki, ağaç köklerinden farksız elleriyle, boşluktan görünmez örümcek ağlarını çek(ip) çek(ip) al(an)'*(HHV, s.12) müdavimleri bulunan kahveleriyle; *'ürpertici yangın kızıllığı(nın), göğün yarısını kapla(dığı) kanlı bir alacakaranlık(ın) etraflarını sar(dığı), yalazın önünde, sivri kalemler halinde dikilmiş, siyah siyah'* hurma ağaçlarıyla (HHV, s.110); *'duvar diplerinde unutulmuş, yarı dolu ilaç kasaları, kanlı 'teskereler', köşebaşında, 'arızalı' olduğu açık motor kapaklarından anlaşılan iki Alman 'sahra' otomobili(nin)'*(HHV, s.105) kapattığı sokaklarıyla Şam, *'yürekler acısı bir perişanlık'* içerisinde bulunmasından dolayı labirent mekan özelliği göstermektedir. Halkının perişanlığını her karışında hisseden bu tarihi şehrin -işgal subaylarının, gayrimüslim tebanın ve yabancıların Osmanlı kâğıt parasının değil, sadece altın liranın geçtiği- Berada gibi pahalı otellerinde halkın sefaletiyle ters orantılı bir lüks yaşanmaktadır. İnsanların aç kaldığı, öldürüldüğü, ihbar edildiği sokakların inadına burada son derece "*mühmel ve müteellim, çoğu 'Asitâneli' tombul hanımlar; sarışın 'taze'ler; kıymetli kedisi kucağında, gözyaşı döken zengi 'lala'lar; elinde, kanaryası ölmek üzere yaldızlı kuş kafesi, rastladığına kuşyemi soran 'büyükhanım(lar)"*(HHV, s.67) daimi konforlarındaki eksikliğin(!) telaşını yaşamaktadırlar.

İtalyanların Ege Denizi'ndeki yakın adalara asker çıkardığı, Yunanlıların İzmir ve Aydın çevresini işgal ettiği bir zamanı anlatan romanın ikinci bölümünde de genel olarak kapalı mekanların hakim olduğu görülür. İzmir sokaklarında cinayetler işlenen, insanların silahlarla biçildiği bir işgal şehridir. Silahlı eylemlerin yanı sıra Osmanlı-Türk kültürünü

yansıtan konakların bakımsızlıktan perişan olduğu; alafrangalık adına ortadan kaldırılan harem ve selamlıklarıyla aynı zamanda bozulan bir aile yapısını temsil eder duruma gelmesi toplumsal anlamda çok büyük çözülmenin sinyalerini vermektedir:

"Şöyle bakarsan, hiçbir şey değişmemiş: Cerrahoğlu Konağı, çocukluğundan beri yaşadığı, o eski konak: köhne ahşaplığı, bakımsız bahçesi, yosunlu havuzuyla, bıraktığı gibi duruyor; balkonlarını sıkboğaz eden mor salkımlardan, yaprakları cilalı turunç ağaçlarından, sanki dün ayrılmış; kilidi tamire muhtaç, bahçe kapısını bile onartmamışlar; hâlâ geceleri, yukarı kat odalarının tavan aralarında, sansarların yumuşak gürültüsü! O halde yadırgadığı nedir, konağın değişen yaşantısı mı? Hulûsi Bey'le 'haremi', Karşıyaka'daki yalıya, eski yaşama düzenlerini almış götürmüşler; ya da, eski hayatlarını yıllardır için için kemiren birtakım görünmez böcekler ('asrilik' böcekleri mi?); o saltanatın, günün birinde olanca görkemiyle göçmesine sebep olmuş! Şu ya da bu, görülen odur ki, 'perişan halde' konağa indiği o geceden beri, Feridun Hakkı çevresini yadırgıyor."(HHV, s.142)

Yukarıdaki metinde konağın haraplığına dair yapılan uzun tasvirlerin aslında Osmanlı'nın içinde bulunduğu duruma gönderme olduğu düşüncesindeyiz. Cevahiroğlu Konağı, toplumsal yozlaşmanın mekana sinen yüzünü yansıtmaktadır. Romanın ikinci bölümüne dağıtılmış olan kültürel bozuma dair söylemlerin yukarıdaki mekansal ilişkiyle parelel olduğu görülmektedir. İzmir henüz kesin olarak Osmanlı hakimiyeti altında bulunduğu zamanda bile şehrin kültürel olarak Yunan olduğuna tanık olunmuştur. Yerli Rumların şamatacı küstahlıklarını gösterdiği meyhaneleri; Yunan bayraklarını imlercesine mavi beyaz masa örtüleri serili kafeleri; boy boy, renk renk, çeşit çeşit Osmanlıca, Rumca ve Fransızca yazılarla binaların cephesini kaplayan tabelalarıyla İzmir Türklüğünden uzaklaşarak kültürel anlamda teslim alınmıştır zaten. Bütün bu siyasi ve sosyal değişimin Sultan Reşat'ın fotoğrafıyla da simgesel olarak vurgulandığını söyleyebiliriz:

"Feridun Hakkı, ürperdi. Nemli soğuk, 'muannit' bir diş ağrısı gibi, havada zonkluyor. Bir cıgara sarsa mı? Kahve ocağından, kapı açıldıkça, koyu demli çay, hafif marsık kokusu. Camlardan, Sultan Reşad'ın isten kararmış resmini, şöyle böyle seçebildi. Üstüne, gazeteden kesip, başka bir resim iliştirmişler: keçi sakallı, sıkma gözlüklü biri: Venizelos mu?"(HHV, s.126)

Romanın geneline yansıyan bu kapalı mekan özelliğinin işgal olaylarıyla bağlantılı olduğunu tekrar belirtmek isteriz.

Açık/Geniş Mekan

Bu bölümde *'geniş mekan'* olarak yapacağımız değerlendirmenin daha önceki roman incelemelerinde belirttiğimiz geniş mekan özelliğinin biraz dışında bir anlamı kapsadığı görülmektedir. Roman kurgusuna yön veren mekanlar olarak seçilen Şam ve İzmir'in kent ve mimari güzellikleriyle ilgili yapılan tasvirlerin oldukça huzur verici, güzel ve rahatlatıcı olması dikkat çekicidir. Şehirler adeta kıskanılan bu güzellikleri yok edilmek istenircesine tahrip edilmiştir. Özellikle Şam'ın doğu ülkelerinin masalsı varlıklarını imleyen tasvirleri insanları düşsel bir zamana davet eder. Etrafta her şeyin parıldaması ve nesnelerin eriyerek ışığa dönüşmesini anlatan tasvirler yukarıda belirtilen düşselliği ön plana çıkaran anlatımlar arasında yer almaktadır. Mahçubyan Konağı'nın '*erimiş cam ışıltısına boğulan büyük salon(unda)*' Vahanak Mahçubyan '*içki bardaklarına sıvılaşmış ışık doldur(urken)'* gümüş tesbihini '*ışıktan bir solucan gibi avucundan avucuna'* akıtır; Şam sokaklarında kadınlar *'sessiz rüyadan unutulmuş, iki hayal'* gibi gezinirler; Feridun Hakkı ve Vahanak Mahçubyan'ı muayenehaneye götüren fayton, '*öğle güneşinin şiddetinden, yaldıza bulanmış bir toz bulutunun içinden'*; Feridun Hakkı, '*havada pırıl pırıl asılı toz bulutunu dağıtarak'* Emrullah Raci Bey'in evine gider ve Feridun Hakkı Şam'dan ayrılma sahnesini *'güneş, erimiş kurşun katmanları halinde, üstlerine yığılırken'* yaptığını gözünde canlandırmıştır. Şehrin eriyen nesnelere dönüştüğü ışıkla böylesine aydınlanması burayı, savaş ortamından çekip çıkarır ve ona sahip olduğu tarihi, dini kimliğini geri verir. Bu bakış açısının romanda Şam için söylenen *'dört asırlık esareti müteakip', 'Arap mücahitlerin eline geçtiği'* düşüncesine karşı geliştirilmiş eleştirel bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkün. Osmanlı, bu topraklarda hüküm sürdüğü süre içerisinde halkın yaşantısına müdahale etmemiş, olsa olsa uluslararası alanda bir güvence olmuştur.

İkinci bölümde roman kurgusuna girmiş olan İzmir de tıpkı Şam gibi kendi güzelliği içerisinde düşünüldüğünde herkesi ferahlatacak, müdavimlerine huzur verecek bir şehirdir. Genişçe tasvir edilmiş olan akşam saatleri yine Şam şehrinin eriyen nesnelerini hatırlatırcasına bir rüyaya dönüşmektedir:

"İnanılmaz irilikte bir güneş, sessizce batıyor. Körfez'de, kükürt sarısı pirinç yeşili, erimiş maden ışıltısı. Deniz öylesine durgun, o kadar kıpırtısız ki, esrarlı bir nedenle kıvamı arttığından, gittikçe katılaştığı sanılabilir. Çatalkaya'nın üzerinde, damar damar zakkum pembesi, kenarları sırmalı eflatun bulutlar.(…) Pasaport mendireğinde düğümlenip, çığlık çığlığa dağılan martılarsa, bir yangından kopmuş alev parçaları!"(HHV, s.184)

İzmir *'kenarları sırmalı eflatun bulutlar(ı)'*, martı çığlıkları ve eşsiz deniziyle olduğu gibi gecesiyle de insanı en boğulduğunu hissettiği bir anda *'inanılmaz alçaklıklara inmiş yıldızları'* ile huzura erdirmeye yetecek güzelliktedir.

Haco Hanım Vay adlı romanda kapalı mekanlar geniş mekanlardan çok daha geniş bir yer tutmakla beraber geniş mekan olarak ele aldığımız Şam ve İzmir şehirlerinin doğal ve mimari güzelliklerine dair söylemlerin kültürel bakımdan içsel ve derin anlamlar taşıması sebebiyle ayrıca önem taşıdığını belirtmeyi yararlı görüyoruz. Ayrıca üçüncü bölümün sadece Haco Hanım'ın ağzından anlatılmış olması romanın mekan bakımından kısıtlanmasında etkendir.

2.4.2.6. Kişiler Dünyası

Başkişi

Roman gibi olay etrafında gelişen metinlerde yaşanan bütün olayların aslında başkişinin etrafında gerçekleştiğini, temelde de başkişiyi olgunlaştırma ve erginleştirme amacı taşıdığı yetkin bir söylemdir. Bu romanın başkişisi olarak tanıdığımız Feridun Hakkı'yı da böyle bir değişim ve olgunlaşma sürecinin öznesi olarak kabul edersek onun kişisel gelişim sürecinin üç yaşında babasını kaybetmesi sonucunda bir kırılmaya uğradığını söyleyebiliriz. Bir çocuğun sahip olması gereken aile samimiyetini kaybeden Feridun Hakkı, amcası Hulusi Cevahiroğlu'nun otoriter ve kapitalist zihniyeti karşısında çekingen bir kişiliğe bürünmüştür. Romanın birinci bölümünde tebdilhava iznine ayrılmış bir tabip yüzbaşı olmasına rağmen Şam'da kalmayı tercih ettiğini öğrendiğimiz başkişinin işgale uğrayan bu şehirde kalmayı İzmir'e gitmeye yeğlediği görülecektir. Çünkü İzmir'e dönmek, vefa borcu duyduğu için yaptığı Maide'yle olan evliliğe, Hulusi Cevahiroğlu'nun onu yoka sayan muamelelerine, bir lise öğrencisi gibi muamele edilmeye geri dönmek anlamı taşımaktadır.

Şam, başkişinin yaşamında bir fark ediş sürecini başlatan olaylar zincirini temsil etmektedir. Burada savaş gerçeği içerisinde yaşamın kıymetini ve tekrar edilemezliğini mutlak surette gören Feridun Hakkı, Maide ve amcasına katlanmakla geçirdiği sürenin gerçekte yaşamından çalınmış zamanlar olduğunu fark edecektir. Öyle ki Feridun Hakkı, doktorluk mesleğini bile amcası tarafından Maide'ye hazırlanan gelecek için uygun görüldüğü için -kendi seçmemiş- kabul etmiştir.

Savaş ortamının insana kazandırdığı alışılmış çekingenliklerden soyunma yetisiyle kırk yıla yakın yaşamını sorgulayan başkişinin farkına vardığı en önemli kişisel gerçeği cinsel yaşamındaki soğukluk ve yavanlıktır. Ona bu gerçeği kavratan şeyse Şam'da Arşaluys'la yaşadığı ilişkidir. Bir kadın tarafından istendiğini görmekle yalnızca düşünen değil aynı zamanda hisseden bir erkek olduğunu görmek Feridun Hakkı'nın kendisiyle uzlaşıp yaşama daha sıkı bağlanmasını sağlamıştır:

"Evliliğinin başarısızlığı (yoksa Maide'nin soğukluğu mu?), Feridun Hakkı'yı, bütün kadınlardan uzaklaştırmıştı. Çoğunu görmez, gördüğünü önemsemez; önemseyecek oldu mu, değerlendirmesini cinsel değil, düşünsel düzeyde yapardı. İşin içine aklı, mantığı karıştırarak. Cinselliğin 'havsalaya sığmaz bir cazibesinin olduğunu', Arşaluys'dan mı öğrendi, çöl savaşlarının çoraklığından mı? Eskiden, kalın ayak bilekleri gümüş halhallı, burnu hırızmalı böyle bir fahişenin farkına bile varmazdı o, şimdi gözlerini alamıyor(…)"(HHV, s.115)

Böyle bir fark edişi Feridun Hakkı, İzmir'e döndüğü zaman çok daha iyi duyumsayacaktır. Arşaluys'un hem bir sevgili hem de bir insan olarak yaralandığı zaman kendisine gösterdiği ihtimamı; babası Vahanak Mahçubyan'ın İzmir'e dönebilmesi için ayarladığı belge ve güvenilir kişileri düşündükçe İzmir'e döndüğünde aslında ne kadar değişmiş olduğunu; değişirken aslında ne kadar çok kendisi olduğunu görecektir. O artık İzmir'dekilere ve İzmir'e yabancıdır:

"Ateş hattında geçirdiği her gün, onu doğduğu şehirden, o şehrin içerdiği eski hayatından, biraz daha uzaklaştırmış! Şam'da iken 'muvakkat bir hayatın, muvakkat ihtisas ve intibaları' saydığı, bazı duygu ve düşüncelerin, ne kadar 'daimi' olduğunu, yeni yeni idrak ediyor. Ömründe eğreti sandığı insanlar, nasıl da içine yerleşmiş! Gariptir ama, Diş Tabibi Mahçubyan Efendi'yi, Eczacı Fuad el Ma'ruf'u, kendisine, İzmir'deki 'eski' dost ve hısımlarından yakın hissediyor. Arşaluys'u da, karısından!"(HHV, s.129)

Bu değişen düşünceleri içerisinde Feridun Hakkı'ya amcasının görünüşü daha bir azametli, Maide'nin davranışları daha bir çekilmez ve çirkin gelmeye başlamıştır. Şam öncesindekinden daha ileri giderek özel hayatlarını sona erdiren Maide, başkişinin benliğinde yeni belirmeye başlayan ihtirasın biraz daha artmasına neden olmuştur. Bu şartlar altında Haco Hanım'ın da -gizemli kişiliği sebebiyle- Feridun Hakkı'nın hayatında yarattığı baskı sonucu beliren hayali aşkın nesnesi olarak görüldüğünü söyleyebiliriz. Ancak hayalle gerçek arasındaki fark, Haco Hanım'ın Arşaluys'un ya da bar şarkıcısı Roksani'nin yaptığını bile başaramayacak olmasını anlamak Feridun Hakkı'nın Kurtuluş Savaşı'na tek başına iltihak etmesine yol açmıştır.

Sonuç olarak romanın başkişi Feridun Hakkı'nın bir *'tabip yüzbaşı'* olarak toplumsal anlamda devletine ve milletine hizmet etmek için gittiği savaştan bireysel aydınlanmasını da başararak döndüğünü; özellikle cinsel kimliği ile toplumsal kimliği arasında kurduğu uzlaşma ile içsel mutluluğu yakaladığını yani ne istediğinin farkına vardığını söyleyebiliriz. Böylece Anadolu'ya geçip orduda tekrar görev almakla Feridun Hakkı romanın sonunda aydınlanma sürecini tamamladığını göstermiştir.

Norm Karakterler

Romanda yer alan norm karakterler Feridun Hakkı'ya dostluk gösteren ve Şam'dan çıkmasını sağlayan Vahanak Mahçubyan ve Eczacı Fuat el Maruf; başkişisinin kendini fark edişinde etken rol oynayan Arşaluys ve daima yanında olan Rüknettin Şahap'tır.

Arşaluys henüz romanın başında şöyle tasvir edilmiştir:

"Matmazel Mahçubyan 'asrî' bir kadın, babasının 'medar-ı iftiharı'. Alımlılığı su götürmez: gümrah saçlarının canlı siyahlığında, hurma kızılı pırıltılar uçuşur; buğulu mor üzüm gözleri, sabah akşam, halka halka eflatun. Sol yanağında şakağına doğru, dillere destan beni. İri, oldukça ağır göğüsleri, korsajından taşıyor. Vücudu belinden aşağıya kalınlaştığından mı nedir, ayakta durmayı sevmez, ille oturacak: ya konağın verandasındaki şezlongunda, ya kameriyelerdeki bambu kamışından koltuklarda, ya piyanonun taburesinde, ya oyun masasında."(HHV, s.9)

Arşaluys'la ilgili bu tasvirin tamamıyla fiziksel özelliklere yönelik yapılmış olması romanda onun işlevselliğini imlemektedir. Feridun Hakkı'yla önceleri değişik geldiği için yakınlaşan Arşaluys, onu tanıdıkça aşık olmuş ve yaralandığında müşvik bir eş gibi başında bekleyerek samimiyetini göstermiştir. Romanda amcasına olan vefa borcunu ödemek için kızı Maide'yle evlenmekle iş yaşamında olduğu gibi evlilik yaşamında da kısıtlanan ve baskı altında kalan Feridun Hakkı'nın kendini fark ediş sürecinde Şam'da tanıdığı kişiler arasında en önemli yeri Matmazel Mahçubyan tutar. Bir insanın yaşamda başarılı olması öncelikle içsel güç dengelerini uzlaştırmasına bağlıdır. Bu nedenle diyebiliriz ki romandaki en önemli norm karakter başkişinin içsel dinginliğe kavuşmasına yardım eden kişi olması sebebiyle Arşaluys'tur. Birlikte oldukları süre içerisinde Feridun Hakkı bu gerçeği bütün açıklığıyla kavrayamamış olsa da daha sonra Maide ve Haco Hanım'la karşılaştırıldığında onlardan ne kadar farklı olduğunu görecektir.

Romanın diğer norm karakterlerinden biri olan Mahçubyan Efendi, Paris'te yüksek tahsil yapmış, ailesi kuyumcu olmasına rağmen kendisi diş hekimliği yapmakta olan, *'Ermenilik'* sorunundan uzak duran kendisini *'Osmanlı'* kabul eden bir gayrimüslimdir. Feridun Hakkı'ya sahte belge düzenlenmesini ve o kimlikle Arap topraklarını geçebilmesini sağlayan da odur. Ancak kızından gelen bir mektupla Osmanlı subaylarına yardım ettiği, Osmanlı'ya ait bir hafiye teşkilatına bağlı çalıştığının anlaşılması üzerine Araplar tarafından öldürüldüğünü öğrendikten sonra Feridun Hakkı onun gerçek önemini kavrayacaktır. Eczacı Fuat el Maruf'u da bu yardımların ortağı olarak aynı nitelikte değerlendirmek yerinde olacaktır.

Rüknettin Şahap ise Darülmuallimin'de öğretmen, aynı zamanda da Ahenk Gazetesi'nde hem musahhihlik hem de Rumca gazetelerdeki haberleri özetleyen kişi olarak başkişinin İzmir'in içinde bulunduğu durumdan haber almasını sağlayan; İzmir'de faaliyet gösteren gizli bir Müdafa-i Hukuk örgütüne katılmasına aracı olan kişidir.

Romanın kişiler dünyasını incelerken en girift yapıya sahip olduğunu gördüğümüz kişi Haco Hanım'dır. Bizi bu düşünceye sevk eden romanın ilk cümlesi olan şu ibaredir:

"Doktor Feridun Hakkı, Mahçubyan'ın muayenehanesinde sık sık rastladığı, o barut esmeri 'taze'nin kim olduğunu, kolay öğrenememişti."(HHV, s.9)

Bu cümle daha ilk andan itibaren başkişi ile Haco Hanım arasındaki yakınlığı öne süren ifadedir. Feridun Hakkı'yla Haco Hanım'ın Madam Katina'nın evinde bir araya gelmelerine kadar bu "*barut esmeri 'taze'"* varla yok arası davranışları, akla durgunluk verecek güzelliği ve bazan da bunlarla hiç uyuşmayan şuh kahkahaları ve aşırı rahatlığıyla Feridun Hakkı'nın dünyasında bir muamma olarak kalmıştır. Feridun Hakkı'yı duygulu (aslında herhangi bir) bir cinsel yaşamdan uzaklaştırarak onun bu yönünü bastırmakla Maide, Feridun Hakkı'nın baskın cinsel arzularının daha büyük bir şiddetle belirmesine ortam hazırlamıştır. Bu nedenle başkişinin belleğinde aşk, meçhul bir kadınla yaşanan cinsel paylaşıma dönüşmüştür ki gizemli kişiliğiyle Haco Hanım da bu ilişkinin nesnesi olmuştur:

"Ne şarkısı bu? Kim söylüyor? Acaba? Feridun Hakkı önce Arapça sanmıştı, az dikkat edince Türkçe olduğunu anladı: Dede Efendi'nin ünlü bir şarkısı olduğunu da! Galiba, hicaz:

'ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldın beni!'

Kimse belirtmemiş olsa da, sonunda şarkıyı söyleyenin Haco olduğunu kestiriyor.

'(…) bir an oldu ki, ömrümün mütebaki kısmında, bu ruhnüvaz nağmeleri teganni eden kadına mahkum olduğumu idrak eyledim. Buna ne Maide, ne Nevnihal mani olmaya muktedirdi, ne de Cevahiroğlu Hulusi Bey! Hele mürai tebessümüyle karşımda pilav atıştıran Emrullah Raci'yi hiç hesaba katmıyordum(…)' "(HHV, s.53)

Barut esmeri bu *'taze'*, tıpkı Şam'ın düşsel gerçekliği gibi başkişinin zihninde yer etmekle bu masalsı dünyanın varla yok arası gölge kadınlarının yarattığı bir imgelem çiçeğine dönüşmüştür. Bu nedenle Haco Hanım kendisi olarak değil, Feridun Hakkı'nın hayalinde yarattığı bir imge olarak norm karakterler arasında değerlendirilebilir. Çünkü romanın son bölümünde Haco'nun kendi ağzından dinlediğimiz 'zürefa' yaşamı başkişinin beklentileriyle ilgisiz bir kadın kimliği ortaya çıkarmıştır. Romanın sonuna eklenen Feridun Hakkı'nın

Anadolu'ya tek başına geçtiğini ve Kurtuluş Savaşı'na katıldığını belirten not, biraz önce öne sürdüğümüz düşsel kadın imgesi düşüncemizi destekleyici bir ayrıntıdır.

Kart Karakterler

Haco Hanım Vay adlı romanda başkişi Feridun Hakkı'nın karşısında yer alan kişileri öncelikle kişisel gelişimini doğrudan etkileyen yakın aile çevresinden daha sonra da başkişinin toplumsal düşüncelerine karşı bir kutup oluşturan kişiler olmak üzere ikili bir yapı içerisinde değerlendirmek mümkündür. Aşağıda üzerinde duracağımız değer yitimine uğramış bu kişilerin tematik düzlemde yozlaşma, yabancılaşma gibi temel kavramları karşılayan, Batı'nın emperyalist düşüncelerine hizmet eden komprador nitelikli kişiler olduğunu görürüz.

Romanda üç yaşında yetim kalan başkişi Feridun Hakkı'yı büyütüp damadı olmak üzere yetiştiren Hulusi Cerrahoğlu ve kızı Maide başkişinin yakın aile çevresinde yer alan, onun kişisel gelişimini kırılmaya uğratan önemli kart karakterler olarak değerlendirilebilir. Hulusi Bey romanda sürekli yinelenen karşısındaki azametiyle ezen birisi olarak tasvir edilmiştir:

"Hulûsi Bey, yakası kadife siyah paltosu, muazzam şemsiyesi, yandan düğmeli potinleriyle, kapıdan 'pürazamet' girmişti: Müslüman sakalı düzgün kırpılmış, kalabalık kaşları taraz taraz, sıkma gözlüğünün kordonu yaka deliğine iliştirilmiş. Paltosu, tıknaz ve yayvan gövdesini öylesine sarmış ki, çıkmak bilmiyor. Cebinde, biri Türkçe biri Fransızca, iki gazete: Ahenk ile L'Impartial; çevresinde, Finaud'un ağır ve yağlı kokusu!"(HHV, s.138)

Yukarıdaki tasvir, Feridun Hakkı'nın altında ezildiği otoriteye gönderme olarak düşünülebilir. Başkişinin düşüncelerini önemsemeden kararları kızıyla birlikte veren Hulusi Bey, Feridun Hakkı'nın doktorluğunu bile kızına yakıştırdığı istikbalin bir parçası olarak görmüştür. Para düşkünü, ekonomik yatırımlarında fırsatları kaçırmayan Hulusi Bey, büyük bir işhanını ve Karşıya'daki yalıyı da sıkışmış bir Rum'dan çok ucuza kapatmıştır. Hulusi Bey'in para tutkusunun biçimlendirdiği milli hassasiyetini gösteren belki roman kurgusundaki en önemli olay; Feridun Hakkı'yı bir İngiliz fabrikasında doktor olarak çalışmaya sevk ettiği yerdir. Bu sayede Hulusi Bey, İngilizlere yakınlığı sayesinde İzmir'in işgalinde Rumlardan zarar görmemeyi hesaplayacaktır. Ayrıca İtalyan uyruğuna geçme planları yaptığını öğrendiğimiz bu kişi, bireysel çıkarlarını bütün milli benliğin üzerinde görmektedir. Hulusi Bey öylesine büyük bir bilinç yitimine uğramıştır ki babası *'Deveci'* Haydar'dan kalan lâkabı unutturmak için Cerrahoğlu sıfatını zorlama bir biçimde kendine mal ederek toplumda sınıf atlamaya çalışmıştır:

"Çineli 'Deveci' Haydar'ın oğlu; babası, ayağında potur, belinde kuşak, keçe külahlı 'çapaçul' bir köylüydü; giyimine kuşamına aşırı özen göstermesi, 'tuvalete' düşkünlüğü, belki bunu örtmek isteyişinden! Belki değil, muhakkak: 'Deveci' lâkabını unutturmak için, az mı çaba harcadı; büyük dedelerine, sözde 'Cerrahoğlu' denirmiş; ondan sonra, Cerrahoğlu aşağı, Cerrahoğlu yukarı! Oysa Çine'de onu, bugün dahi, 'Deveci' Haydar'ın oğlu diye bilirler: doğrusu da budur."(HHV, s.181)

Babasından kalan lâkabı kullanmayarak kendine başka ve soylu bir geçmiş yaratmaya çalışan Hulusi Bey'in kızı Maide de onun ekonomi ve kültür alanındaki düşüncelerinin devamı niteliğindedir. Amerikan Kız Koleji mezunu olduğu için kusursuz İngilizcesiyle ahkam kesmeye müptela; *'ağzında şeker eritiyormuş gibi, salyalı bir sesle konuş(an)*' ve '*yaşlandıkça süse düşkünlüğü artan'* Maide; kocasını bayağı bularak cinsel isteklerini aşağılamış, bir *'kadın'* ve anne olmaktan daha çok çay partilerinde kurulan kumar masalarının aranan kişisi olarak kalmıştır. Feridun Hakkı'nın gözünden Maide'ye şöyle tanırız:

"(…) ne 'vatanın' kaderiyle ilgili, ne de şehrin; adeta 'buud-u mücerrette' yaşıyor! Aklı fikri, yeni 'ehpaplarına' nasıl caka satacağındadır: 'Salon takımları' mutlaka değişmeliymiş', Eksinoplu'da gördüğü 'directoire' koltukları istiyor; 'ayrıyeten', Samaritain mağazasının yeni getirttiği o kuyruklu piyano yok mu, 'kütüphanede' çok zengin duracakmış! (…)

Feridun Hakkı, bir an, çini sobanın yanıbaşındaki saçaklı koltukta, Maide'nin 'edalı' oturuşunu, görür gibi oldu: tombul ellerinden birinde cımbız, ötekinde 'dev' aynası, ağzını çarpıta çarpıta üst dudağındaki tüyleri alıyor."(HHV, s.130)

Attila İlhan romanlarında Osmanlı tombulluğu içerisinde gereğinden fazla makyajlarıyla tanıdığımız diğer yozlaşmış kadın tiplerine benzeyen Maide, milli hassasiyetlerden mahrum düşünceleri, eşi olarak kabul ettiği insanın beklentilerine kayıtsız kalışı ve bir anne olarak kızından esirgediği ilgi ve şefkati dolayısıyla kart karakter olarak değerlendirilmiştir.

Önce Şam defterdarı olarak daha sonra da İzmir eşrafından birisi olarak tanıdığımız Emrullah Raci Bey görevine rüşvet ve yolsuzlukları karıştırdığı, Yunanlılarla işbirliği yaptığı için kart karakterdir. Şam'da Osmanlı'ya karşı ayaklanan Arapların tarafında yer almakla İngilizlerle; İzmir'e geldiğinde de İzmir'i işgal eden Yunanlılarla işbirliği ederek ekonomik kazanç sağlamaya çalışmıştır. Raci Bey'in fiziksel özellikleri onun karekterini vurgulamak amacıyla abartıya kaçacak bir bayağılık içerisinde verilmiştir. Raci Bey, '*herkesin ikinci derisi sandığı redingot(u)'*; *'çiğ et kırmızısı ağzı'* ve *'iğnebaşı tükürüklü dudakları'*; *'çocuk*

kıçı suratı'; *'değdiği yerde salyangoz izleri bıraka bıraka'* gözden kayboluşu ile okuyucuda doğal bir uzaklaşma isteği uyandırmaktadır. Fena Halde Leman adlı romanda İzmir'de halka dağıtılmak üzere verilen emlakta yolsuzluk yaptığını öğrendiğimiz Raci Bey'in bu romandaki karekteri de diğeriyle örtüşür biçimdedir.

Raci Bey'in yukarıda belirttiğimiz para düşkünlüğü Kesecibaşı Hamdi Bey'in kızı Müzeyyen Hanım'la evlenerek sınıf atlama kararında da görülmektedir. Roman kurgusuna eşcinsel ilişkileriyle yansıyacak olan Müzeyyen Hanım'ın servetini kullanarak zenginliğini arttırmaya çalışan Raci Bey; -aynı zamanda- Haco'nun Müzeyyen Hanım tarafından kullanılmasına alet olduğu için de kart karakterler arasında düşünülmüştür.

Romanda '*kasap satırı gibi parıldayan';* abartılı iriliği sebebiyle *'Katır'* olarak tanımlanmış; erkeklerin yaptığı her şeyi yapabildiğini gördüğümüz Kesecibaşı Hamdi Bey'in kızı Müzeyyen Hanım; abisi Feyyaz Bey'in kendisinden daha fazla itibar görmesine dayanamayarak abisini öldürmüş sadist bir tiptir. Ancak roman kurgusuna daha çok eşcinsel ilişkileriyle yansımış olan Müzeyyen Hanım; bu tercihinden dolayı değil; bunu karşısındakine zorla kabul ettirdiği; abisi ve babasının çekilmesini sağlayarak servete tek başına sahip olmak istediği ve gürültülü eğlence sofralarını toplumun dikkatinden kaçırmak için Bektaşiliği alet ettiği için kart karakter olarak değerlendirilmiştir. Çünkü hiçbir inanç biçimi amacının dışında bir şeyi örtmek için kullanılmamalıdır.

Raci Bey'in Avrupai görünüşlü karısı Salise Nalan da yozlaşmış karekterini belirtecek fiziksel tasvirlerle roman kurgusuna yansıtılmıştır:

"Giyimi kuşamı, 'hal-ü-etvarıyla' alafrangalığı su götürmez bir 'hanımefendi' bu: düğme gözleri fazlaca sürmeli, ön uçları vırt zırt alnına yükselen ince kaşları boyalı, ufacık ağzını büze büze konuşuyor, kelimelerini özenle seçse de, dilinde belli belirsiz Selanik şivesi."(HHV, s.34)

Abartılı makyajına rağmen zarif ve şık bir hanım efendi olan Salise Nalan; Feridun Hakkı'nın belleğinde *'kısa tırnak makası gibi kesici gülümsemesi'* ile insanı rahatsız eden, *'bakışlarının cımbızı, etlerinden, adeta küçük parçalar koparıyor(muş)'* gibi bir izlenim uyandıran yozlaşmış diğer bir roman kişisidir. O da tıpkı Maide gibi milli sorunlara ve milli kültüre duyarsız kalmasından dolayı kart karakterler arasında değerlendirilmiştir.

Fon Karakterler

Romanda Hulusi Bey ve Raci Bey'in çevresinde yer alan komprador nitelikli iş adamlarından İskeçeli İzzet Bey; Osmanlı tebasından olup da Yunanistan'ın işgalini sevinçle

karşılayan Aristidi Efendi, Avukat Madidas; sözde *'Ermeni'* soykırımı iddialarına yas tutan Siranuş Hanım (Vahanak Mahçubyan'ın eşi ve Arşaluys'un annesi) kart karakterlere ait değerleri destekleyen fon karakterlerdir.

Milli duyarlılığını okuduğu romanlardan (Halide Edip, Hüseyin Rahmi, Ömer Seyfettin ..) öğrendiğimiz, dışarıya Türklüğünün ve Müslümanlığının altını çizmek hırsıyla çarşafla çıkan -Feridun Hakkı'nın kızı- Nevnihal, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından doğacak yeni umutları simgeleyen bir roman kişisidir. Bu nedenle fon karakter olmasına rağmen oldukça önemlidir.

Romandaki diğer fon karakterler Abdülmalik Faraç, Hamparsum Bızdıkyan, Hoca, Müsü Elyakim, Yüzbaşı Cevat (Beykoz), Dr. Nubar Şemikyan, Şefika el Ma'ruf, Sadiye el Esad ve *'dilsizlerin çabukluğuyla iş gören'* Haco'nun ahretliği Habeşi halayık Dürdane'dir.

Roman kurgusuna çok kısıtlı yansıtılmış bir fon kişi olmasına rağmen emperyalist gücün temsilcisi olarak görüntü seviyesi kazanmış olan Şark Halı Kumpanyası'nın *'heyet-i idare azası'* Mister John Clayton Hill'in önemli bir *'değer'*i temsil ettiğini özellikle belirtmek isteriz.

2.4.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Üç bölüme ayrılmış olan romanın *'Daha Dün Şam'da'* ve *'İzmir'de Yunan Zamanı'* adlarını taşıyan ilk iki bölümünde hakim bakış açısının geniş perspektifinden yararlanılarak, üçüncü bölüm ise Haco'nun ağzından ben anlatıcı ile aktarılmıştır. Romanın başkişisi Feridun Hakkı'nın düşüncelerini odak noktası olarak seçen yazar anlatıcı olayları değerlendirirken onun bakış açısını kullanmıştır. Bu nedenle başkişinin aklından geçenleri olduğu gibi bilebilmek okuyucuya onu yakından tanıma fırsatı kazandırmıştır:

"(Haco Hanım) '(…) fincanları, imanına kadar doldurma diye, kaç kere tembih ettim, ha? Mutlaka, dudak payı bırakılacak! Böyle dökersin işte (…)'

Davranışı, Feridun Hakkı'ya, Müzeyyen Hanım'ı hatırlatıyor. Gözlerinin önünde, bir an, onun hayali: iri kemikli levent yapısı, çengel burnu ve 'mütehakkim' çenesiyle! Onda, görünüşünü aşan bir 'fevkaladelik' olduğunu, daha Şam'da iken, o kasap satırı parıltısı gözünü alınca sezmişti ama, Haco'nun anlattıklarından, bu 'fevkaladeliğin' tahminlerinin üstünde olduğu anlaşılıyordu."(HHV, s.270)

Romanda Feridun Hakkı'nın Haco'nun esrarlı davranışlarının anlamını çözmeye çalıştığı bir anda aklından geçenlere ortak olduğumuz bu alıntı gibi pek çok örnek bulmak mümkün. Hakim bakış açısı ve yazar anlatıcının bu geniş perspektifi birinci bölümde Feridun Hakkı'dan Rüknettin Şahap'a; ikinci bölümde Feridun Hakkı'dan Arşaluys'a yazıldığını

gördüğümüz –hayali- mektuplar ile daha da içselleştirilmiştir. Bu hayali mektuplar aynı zamanda başkişinin düşüncelerini açıklayıcı birer iç monolog özelliği taşımaktadır.(Aytaç, 1999:59)

Haco Hanım Vay adlı romanı anlatıcı bakımından Attila İlhan'ın diğer romanları ile karşılaştırdığımızda bu romanda da kişilerle ilgili tasvirlerin daima o kişilerin karekterlerini yansıtacak temel özelliklere dikkat çekici bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Örneğin başkişinin toplumsal sorunlar ve beraberinde onlar kadar Feridun Hakkı'yı etkileyen karısı ve kayınpederi ile bunaltılan dünyasından uzaklaşabilmesi için ona bir kurtuluş fırsatı olarak görülen Haco Hanım, roman boyunca "*barut esmeri 'taze'"*; Emrullah Raci Bey çıkarları için her şeyi yapabilecek yapıdaki karekterine vurgulamak için '*herkesin ikinci derisi sandığı redingot(u)'*, *'çiğ et kırmızısı ağzı'* ve *'iğnebaşı tükürüklü dudakları'*(Sırtlan Payı romanında yine kart karakter olan Rıza Muhittin için de aynı tasvir cümlesinin kullanıldığına dikkat edilmeli)*, 'çocuk kıçı suratı', 'değdiği yerde salyangoz izleri bıraka bıraka'* gidişiyle; Maide '*ağzında şeker eritiyormuşçasına salyalı bir sesle konuş(ması)*' ile (Aynanın İçindekiler dizisinin pek çok romanında görülen kart karakter 'Bacaksız Abdi' için yapıldığına dikkat edilmeli); Müzeyyen Hanım '*kasap satırı gibi parıldayan'* duruşu ve abartılı iriliğine dayanılarak *'Katır'* lâkabıyla anılması ile karekteristik özellikleri ön plana çıkarılmıştır.

Bu romanda da Attila İlhan romanlarının karekteristiği olarak değerlendirebileceğimiz metinlerarası yöntem kullanılmıştır. Dede Efendi, Tevfik Fikret ve Alevi-Bektaşi geleneğine ait pek çok nefesten yapılan alıntılar metinlerarasılığın zenginliğini roman kurgusuna eklemiştir. Örneğin Tevfik Fikret'in ünlü *'Sabah Olursa'* şiirinden yapılan aşağıdaki alıntı dönemin siyasi ve toplumsal yapısını vurgulayıcı bir özellik göstermektedir:

"(…)

Evet, sabah olacaktır, sabah olur, geceler
Tulu'-ı haşre kadar sürmez; akıbet bu sema,
Bu mai gök size bir gün acır; melul olma.
Hayata neş'e güneştir, melal içinde beşer
Çürür bizim gibi… Siz, ey feza-yı ferdanın
Küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!
Ufukların ebedi iştiyakı var nura.
Tenevvür… Asrımızın işte ruh-ı amali;
Silin bulutları, silkin zılal-i ehvali,
Ziya içinde koşun bir halas-ı meşkure.
Ümidimiz bu: Ölürsek de biz, yaşar mutlak

Vatan sizinle şu zindan karanlığından uzak!"

Romanda sadece koyu yazılmış bölümüne yer verilmiş şiirin yukarıya eklediğimiz dizeleri işgal altında kalan memleketin geleceğine duyulan sarsılmaz güveni imlemektedir. Şu anda her ne kadar sıkıntı içinde çürüyenler olsa da gençlerin aydınlık bilinçleri vatanı mutlu geleceğe taşıyacaktır. Feridun Hakkı'nın kızı Nevnihal'in ağzından dinlediğimiz bu dizeler Nevnihal'i Fikret'in vatanın umudu olarak gördüğü gençler arasına getirmektedir. Milli Mücadele'yi kazanacak olanlar devletin çaresizliğinden yararlanarak bireysel kazançlarını arttırmayı düşünseler de onlardan sonra gelecek nesiller, bağımsız Türkiye'yi çağdaşlaştırmak ve güçlendirmek için uğraşacaklardır. Fikret'in şiirinin yorumundan çıkarılan bu düşüncelerin aynı zamanda Attila İlhan'ın umutlu beklentileri olduğunu söyleyebiliriz.

Kişiler dünyasındaki milletler çeşitliliği düşünüldüğünde –buna kişilerin karekterlerindeki farklılıklar da eklenince çok farklı diyalogların kullanılmış olmasını anlatıcı bakımından bir üstünlük kabul ediyoruz. Romanda dönemin aydınlarından Rüknettin Sahap Osmanlıca ağırlıklı sözcüklerle konuşturulurken yozlaşmış tipler günlük konuşma cümlelerinin arasına Fransızca sözcük ve ibareler yerleştirerek; Haco, Müzeyyen Hanım'ın kendisine biçtiği *'odalık'* kimliğine uygun olarak –Feridun Hakkı'yı hayal kırıklığına uğratırcasına- rahat ve argo sözcüklerle konuşturulmuştur. Bu kadar farklı diyaloglar kullanabilmesi de bir başarıdır. Aşağıdaki alıntı İç Anadolu Türkçesi'yle konuşan bir Ermeni'ye aittir:

"Vay efendüm, safa geldünüz, Safalar getürdünüz! ... vallahü Hamparsun gulunuzu ehya ettünüz! Şordan buyurun, şu gapudan, orasu sapadur, biz bize söyleşürüz. Aman eşüğe dükkat!.."(HHV, s.113)

Çağdaş romanların bir özelliği olan anlatıcının kendini gizleme kaygısından uzaklaşmış olması, roman içerisinde daha sonra gerçekleşecek olayları önceden söylemesi Haco Hanım Vay adlı romanda da görülmektedir. Aşağıda bu özelliği gösterecek alıntılara yer verilmiştir:

"Arşaluys'la yaşadığı bu olağanüstü geceyi, Feridun Hakkı, İzmir'e döndükten sonra da unutmayacaktı. Haco diye yanıp tutuştuğu, o karanlık işgal günlerinde bile!"(s.95)

"O akşamüstü, Rüknettin Şahab'a verdiği 'baştan savma' cevapları hatırladıkça, sonraları Doktor Feridun Hakkı, çok utanacaktır."(HHV, s.193)

"Doktor Feridun Hakkı,1335 yazında geçirdiği o 'senecamı' düşündükçe; sonraları, Miralay Manfred Bey'in, 'hakkında' başka bir münasebetle söylediklerini hatırlayacaktır."(HHV, s.257)

Hatırlama nitelikli geriye dönüş tekniğinin de kullanıldığı, alıntı ve montajlara yer verilen bu romanda Feridun Hakkı için kullanılan *'Üst dudağını ısırdı.'* ifadesi roman içerisinde 29., 57., 68., 103., 132., 155., 187., 248. ve 298. sayfalarda tekrarlanmak suretiyle leitmotiv'e dönüştürülerek başkişinin içinde bulunduğu sıkıntılı ve zor zamanlar vurgulanmıştır.

Haco Hanım Vay adlı bu romanın ilk iki bölümünün hakim bakış açısıyla anlatılmasının ardından üçüncü bölümde anlatıcının sözü roman kişilerinden Haco Hanım'a teslim ederek ona anlattırdığı dikkati çeker. Üçüncü ve son bölümün tamamının Haco Hanım tarafından anlatılmış olması onun hayatıyla ilgili olarak diğer iki bölümde gizil bırakılmış olan yönleri birinci ağızdan açıklama olanağı yaratmıştır. Böylece anlatılan sıra dışı yaşam öyküsünü anlatacak kişi ile öykünün öznesi arasında doğabilecek uzaklık en başından ortadan kaldırılmıştır.

2.4.2.8. Tematik Kurgu

Romanda olayların bireysel ve toplumsal diyalektik olmak üzere iki boyutlu bir düzlemde ele alındığını göz önünde bulundurursak tematik kurgunun da aynı yapı etrafında şekillendiği görülecektir. Bu bağlamda olay örgüsüne yön veren kavram ve değerleri KORA şeması biçiminde aşağıdaki gibi gösterebiliriz.

	TEMATİK GÜÇ	**KARŞI GÜÇ**
KİŞİLER	Feridun Hakkı, Vahanak Mahçubyan, Arşaluys, Fuat el Ma'ruf, Rüknettin Şahap, Haco Hanım, Nevnihal	Hulusi Cerrahoğlu, Maide, Emrullah Raci Bey, Salise Nalan, Müzeyyen Hanım, Mister John Clayton Hill
KAVRAMLAR	tam bağımsızlık aydın sorumluluğu ulusal basın benlik bilinci sevgi	silahlı işgal ekonomik bağımlılık yabancılaşma/yozlaşma kültürel çözülme yabancı basın cinsel baskı

SEMBOLLER	tesbih altın saat köstekleri 'kalıpsız' fes	'zıvanalı' Rus cigaraları eldiven redingot

Tablo-21: Haco Hanım Vay'da üçüncü cinsiyetin değerler sınıflaması.

2.4.2.8.1. İşgal

Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'na Almanya'nın yanında katılması sebebiyle Suriye Cephesi olarak açılan topraklarda savaşmasının anlatıldığı romanın birinci bölümünde ve 15 Mayıs 1919'da İzmir'in Yunanlılar tarafından resmen işgalinin anlatıldığı ikinci bölümde olay örgüsüne yön veren en önemli toplumsal tema işgaldir. Bu romanda işgalin hem silahlı hem kültürel olmak üzere iki boyutuna tanık olmaktayız.

Silahlı İşgal

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde bulunan Suriye'nin İngilizlerce işgal edilmesi üzerine yapılan savaşın roman kurgusuna yansıması -başkişinin tebdilhavaya ayrılmış bir tabip yüzbaşı olması sebebiyle- daha dolaylı olmuştur. Romana savaşın barut ve tozundan daha çok cephedeki askeri stratejinin irdelenme düşüncesi hakimdir. Yer yer roman kişilerinin konuşmaları arasında verilmiş olan 8.Ordu Komutanı General Kress Kressenstein'in Cevat Paşa'yla *'alelacele'* değiştirilmesi(HHV, s.10); Rusya'nın 1917 Devrimi dolayısıyla *'inhidam'*ı ama buna rağmen Doğu Cephesi'ndeki kuvvetlerin Güney Cephesi'ne aktarılmaması; Yüzbaşı Cevat'ın Şam'daki Arap ihanetini incelemekle görevledirilmesi (HHV, s.29); Mekke Şerifi Hüseyin ile oğullarının Osmanlı'ya başkaldırması sebebiyle savaşın İngiltere lehine gelişmesi; Almanların Fransa'da uğradığı yenilgi üzerine Suriye'den de çekilmesi(HHV, s.41); Şam'da bir Arap Hükümeti'nin kurulması(HHV, s.99) gibi Suriye Cephesi'yle ilgili önemli gelişmeler Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı'nda düştüğü yanlışların siyasi ve askeri sonuçları olarak vurgulanmıştır. İttihat ve Terakki'nin Almanya uydulu bir siyaset gütmesi ve ordunun kilit noktalarına Alman subayların yerleştirilmesi, İngiltere gibi güçlü donanması olan bir devletin karşısında Almanya gibi bir kara devletinin yanında savaşa girilmesinin altında yatan zaafı göstermektedir. Bu düşünceler temelde

Aynanın İçindekiler dizisinin özellikle Sırtlan Payı adlı romanında irdelenen Almanya'ya Avrupa'da zaman kazandırma amacıyla yeterli araştırma ve inceleme yapılmadan Türk askerinin Doğu Cephesi'ne gönderilmesi düşüncesiyle örtüşmektedir. Almanya'nın 8. Ordu Komutanı olan generalini çekmesi olayı da bunu destekleyici bir gelişmedir. Almanya Osmanlı topraklarını zenginlikleri sömürülecek büyük bir ülke olarak görürken İttihat ve Terakki kayıtsız şartsız Alman dostluğuna inanmakla ülkeyi on yıllık bir savaş kaosuna sürüklüyerek Türk milletinin kanını gereksiz yere akıtmıştır.

Birinci bölümde silahlı ve siyasi işgalin başarıya ulaşmasının en büyük sebepleri arasında gösterilen Arap ihaneti, Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler dizisinde yer yer üzerinde durduğu önemli bir konudur. Osmanlı padişahının aynı zamanda İslam âleminin halifesi olmasına rağmen Arapların Osmanlı'ya başkaldırmaları onlara '*Lawrance'ın dağıttığı altınların dinden daha cazip geldiği'*nin göstergesidir. Arapların İngiltere yanında yer almaları roman kurgusuna Feridun Hakkı ile Yüzbaşı Cevat arasında geçen konuşmada tartışılmıştır. Mekke Şerifi Hüseyin ile oğullarının Osmanlı'ya başkaldırması İngilizlerle temasların artmasına neden olmuştur. Şerif Hüseyin'e iltihak edenleri araştıran Yüzbaşı Cevat Feridun Hakkı'dan düşünlerini teyit edip edemeyeceğini sorar. Aşağıdaki metin bu konuşmadan alıntıdır:

"(Feridun Hakkı)'(…) rivayete göre, Ruvale Aşireti Şeyh-ül-meşayihi Nuri Şalan'ın Şerif Hüseyin'e iltihakı kat'ileşti. Şayan-ı teessüf bir hadisedir bu! Arap 'kuvveti' Şerif'in oğlu Faysal'ın kumandasındaymış, üç bini mütecaviz hecinsüvar, birkaç batarya cebel topu(…)'

(Yüzbaşı Cevat)'(…) senden mütalea sormadım doktor, malumat reca ettim, tefsiri bırak! Teşkilat-ı Mahsusa raporları, Şam eşrafından bazı eşhas-ı mühimmenin bu işte methaldar olduğu merkezindedir, bunu teyit eder misin?'

(*…)*

Doktor Feridun Hakkı, (…) '… Ali Rıza Bey'in ismi, ısrarla tebarüz ettiriliyor' dedi, 'lâkin valinin emrinde, hizmetindedir; ayrıyeten Şükrî el Eyyubî, hatta Şeyh Abdülkadirzade, Cezayirli Muhammed Said!..' "(HHV, s.29)

Feridun Hakkı Teşkilat-ı Mahsusa'nın raporlarını doğrulayacaktır. Araplar bir Arap Hükümeti'nin kurulmasını yüzlerce yıllık Osmanlı '*esareti'*nden kurtuluş olarak değerlendirmektedir. Kurdukları hükümetin bağımsızlığını da İngilizlerin koruyuculuğu altında yapacaklardır. Araplar halifenin buyruğunu hiçe sayarak İngilizlerle taraf olmanın bağımsızlıklarına ne kazandıracağını daha sonra göreceklerdir.

Yabancılaşma/Yozlaşma

Çağdaşlaşma çabalarıyla Türk toplum hayatına girdiğini gördüğümüz yozlaşma ve beraberinde gelen yabancılaşma olgusunun, temelde ekonomik ve siyasi istikrarla beraber ilerlediği düşüncesindeyiz. Osmanlı İmparatorluğu ekonomik yönden zayıflamaya başladığı zaman dünya siyasetindeki otoritesini de yitirmeye başlamıştır. Dünyanın *'hasta adam'* dediği bir ülkenin Batı'yla yakın ilişki içerisine giren insanları da bu durumda güçsüzlüğün verdiği bir hayranlık duygusuyla karşısındakini yücelterek *'ona benzeme'*ye çalışmıştır. Özellikle romanın ikinci bölümünde yer verilen İzmir'in Yunanlılarca işgal edilmesi olayıyla ön plana çıkarıldığını gördüğümüz yozlaşma ve beraberinde getirdiği yabancılaşma duygusu, bir kültürel işgal olarak değerlendirilebilir.

Yabancılaşmanın dile, kişilere ve mekana yansıyan yüzlerini romanın birinci ve ikinci bölümlerinde ayrıntısıyla görebilmek mümkün. Milli kültürün taşıyıcısı olan dilin kontrolsüz biçimde yabancı sözcüklere açık hale gelmesi, aynı zamanda bozulan kendilik değerlerinin göstergesidir. Çünkü aynı zamanda toplum hayatındaki bir değeri karşılayan her bir sözcüğün toplumsal hayattan çekilmesi milleti bir arada tutan görünmez dokunun gevşemesi anlamını taşır. Bu şartlar altında toplum hayatına giren yeni sözcükler kendi milli değerlerine toplum hayatında yer bulma olanağı kazanır. Dilin nasıl yozlaştığını işyeri tabelalarında ya da yozlaşmış roman kişilerinin konuşmaları arasına sıkıştırdığı Fransızca ibarelerde görebiliriz. Mahçubyan'ın muayenehanesinin kapısı üzerine gerekli bilgiler gösterişli pirinç levha üzerine Türkçe-Arapça-Fransızca olarak yazılmışken Feridun Hakkı'nın Rum ahalinin yaşadığı semtte bulunan muayenehanesi Ermeni'den satın alınmış bir handa olup kapıya asılan tabela toplumun içine düştüğü kültür bunalımını simgelemektedir. Hattat Alaşehirli Nurbâki Efendi'nin siyah zemin üzerine, sarı yaldızla sülüsü celî yazdığı zarif ve okunaklı tabelanın altına Fransızcası da unutulmamıştır: *'Dr. Feridoun Khakki / Praticien Generaliste.'*

Yabancı okullar, Batılı düşünceyi yayacak bir nesil yetiştirmeyi amaçlar. Batı dil ve kültürünü bilen, onlar gibi olmayı hayat gayesi edinen gençler bu eğitim sürecinin sonunda artık kendi kültürlerinden de çok uzaklaşmış olurlar. Amerikan Kız Koleji mezunu olduğu için mükemmel İngilizce'siyle ahkam kesen ve bunu bir ayrıcalık olarak gören Maide, bu eğitim sisteminin ürünündür. Aynı zamanda *'muharrir'* olmasından dolayı topluma örnek bir aydın olması göreken Salise Nalan Hanım ve arkadaşı Rayegan Hanım da Selanik'teki Soeur'lerden mezundur. Salise Nalan Hanım, cümleleri arasına sıkıştırdığı Fransızca sözcüklerle ne kadar *'çağdaş'* ve aydın bir *'muharrir'* olduğunu gösterme hevesindedir. Aşağıdaki alıntılar, söylediklerimizi destekler niteliklidir:

"(…) oh, bonjour docteur, demek sizi rahatsız ettiler!"(HHV, s.69)

Salise Nalan

"Onun gibi elegante bir kadın, bu hallere düşsün!..."(HHV, s.244)

Rayegan Hanım

"(…) o çıtıpıtı soubrette'ler yok mu, katiyen mukavemet edemiyorum."(HHV, s.246)

'İskeçeli' İzzet Bey

Bu biçim diyalogların yanı sıra Osmanlı toprakları arasında bulunan Berada Oteli gibi Şam'ın gösterişli otellerinin telefonları '(…) *ici Hotel Berada, je vous ecoute!'* gibi Fransızca ibarelerle cevaplanırken İzmir gibi Osmanlı-Türk kentinin sokaklarında Rum kahvelerinde Rumca şarkılar ve Yunan bayraklarını imlercesine mavi beyaz masa örtüleri kültür emperyalizmini doğuran yabancılaşma olgusunun göstergeleri arasındadır.

Simgesel boyutta *'zıvanalı' Rus cigaraları,* 'İskeçeli' İzzet Bey'in elinden hiç çıkarmadığı '*eldiven*'leri ve Emrullah Raci Bey'in ikinci derisi sanılan '*redingot*'uyla temsil edilen yozlaşmaya bağlı olarak yaşanan yabancılaşma duygusu aşırı şıklık ve moda merakıyla da kendini göstermektedir. Örneğin kart karakterler arasında yer verdiğimiz Maide, Rayegan Hanım, Salise Nalan gibi kadınların hepsi aşırı makyaj yapan moda tutkunlarıyken Emrullah Raci Bey, 'İskeçeli' İzzet Bey gibi yine kart karakterler arasında yer verdiğimiz erkekler de aşırı şık ve takı meraklısı (Raci Bey'in her parmağına taktığı değerli yüzükleri gibi) kişiler olarak kurgulanmıştırlardır. Bu gösteriş tutkusu onların içi boşaltılmış kendilik değerleri dünyasını yeni yaşama oryente etme çabasıdır. Alıntı metin Maide'nin yaşadığı yabancılaşma olgusuna örnektir:

"Balkona, elinde 'zıvanalı', uzun bir cıgarayla çıktı. Bu cıgaraları, şehirde gittikçe çoğalan, 'beyaz' Rus mültecilerinden buluyorlar, günün modası. Baloya gider gibi boyanmıştı: yaşlandıkça süse düşüyor, pudradan suratı toz beyaz, allığı fazlaca kaçırmış; tombul ağzını, gelincik kızılına boyayınca, kan yalamışa dönüyor. Balkona çıkar çıkmaz, morsalkımların aydınlık kokusu, kayboldu. İç bayıltıcı 'esans' kokusu ortalığı sardı. Maide'nin yeni 'pargümü' bu, Lubin'in 'souvenir'i. Cıgarasını ağzına götürdükçe, tombul kollarındaki bilezikler şıngırdıyordu. Anlaşılan, nesi varsa takmış. Boynunda incileri, nohut büyüklüğünde, altı dizi."(HHV, s.195)

Yozlaşan bu roman kişilerinin şıklık düşkünlüğü öylesine büyüktür ki komiklik derecesinde kendilerini boyadıklarının, görgüsüzlük derecesinde takıp takıştırdıklarının ve daracık elbiselerde daha çok dikkat çeken tombulluklarının farkına bile varamazlar.

Batılı devletlerin gerçekleştirdiği silahlı ve yabancılaşma adı altında yaşatılan kültür emperyalizmini genel olarak değerlendirdiğimizde bu eylemlerin altında yatan amacın –

tartışmasız olarak- ekonomik çıkar sağlama olduğu görülmektedir. Bu nedenle de yabancılaşan bu kişilerin işgalci güçlerle 'teşrik-i mesai' ederek ekonomik kazanç sağladıklarına tanık oluruz. Örneğin Şam Defterdarı Emrullah Raci Bey, adı rüşvetle anılan birisiyken İzmir'e geldiğinde Yunanlılarla işbirliği yapmanın yollarını aramıştır. Hatta para kazanma hırsı öylesine büyüktür ki ikinci karısı Salise Nalan'la ortak hareket ederek resmen üçüncü karısı olan Haco Hanım'nın Feridun Hakkı'yla buluşup kaçması böylece Müzeyyen Hanım'ın servetinden feragat etmesi için birçok fırsat yaratmıştır. Hulusi Cevahiroğlu İngilizlerle işbirliği yapmış, damadı Feridun Hakkı'nın İngilizlere ait bir fabrikada çalışmasına fırsat yaratmış, Yunan işgalinden etkilenmemek için de İtalyan uyruğuna geçmeyi düşünmüştür. Hulusi Bey'in kızı Maide ise Yunan işgalinden zarar görmemek için çareyi Avukat Mandidasların yalısına taşınmakta bulmuştur. Romanda yer alan bu olay ve davranışların ekonomi ile siyaset arasındaki güçlü bağı vurgulamak amacıyla yapıldığı düşüncesindeyiz.

2.4.2.8.2. Bağımsızlık

Milli değerlerin biçimlendirdiği karekterler ancak bağımsız ve güçlü bir devletin koruyuculuğu altında mümkün olabilir. Bunun tersi de doğrudur. Osmanlı İmparatorluğu ekonomik gücünü kaybetmesinin ardından kültürel bozumu yaşamaya başlamış, devletin tebası konumundaki kişilerin ihanetine uğramışır. Romanın birinci bölümünde Osmanlı İmparatorluğu'nun otoritesini sağlamlaştırmak amacıyla yapıldığını gördüğümüz savaş, ikinci bölümde Rüknettin Şahap'tan ya da Saatçi Tevfik gibi kişilerden alınan Müdafa-yı Hukuk Cemiyetlerinin kurulmasına; Aydın ve çevresindeki Kuva-yı Milliye'ye direnişine; Erzurum Kongresi ve Amasya Genelgesi'ne dair verilen haberlerle yeni kurulacak bir devletin otoritesi altında tam bağımsız yaşama düşüncesi roman kurgusuna hakim olmuştur. Romana Amasya Genelgesi'nin maddelerinden alınan '(…*) mülkün tamamiyeti ve milletin istiklali tehlikededir. Milletin istiklalini, yine milletin azm-ü-kararı kurtaracaktır(…)'*(HHV, s.282) cümle Kurtuluş Savaşı'nda Türk milletinin nasıl bir kararlılıkla savaşacağının habercisidir. Romanın sonuna eklenen ve Feridun Hakkı'nın Anadolu'ya geçerek savaşa katıldığına, Sakarya Muharebesi'nden sonra kendinden haber alınamadığına (kesin olarak şehit düştüğüne kanaat getirilmiştir) dair not, başkişinin savunduğu değerleri yansıtmıştır.

Bağımsızlık düşüncesinin bu romana aydın sorumluluğu olarak yansıtıldığını söyleyebiliriz. Feridun Hakkı'nın tabip yüzbaşı olması, başkişinin Müdafa-yı Hukuk Cemiyeti'yle bağlantısını sağlayan Rüknettin Şahap'ın gazeteci olması bizi bu düşünceye

sevk etmiştir. İzmir'in işgali karşısında Ahenk Gazetesi yazarı Rüknettin Şahap'ı şu sorumluluk duygusu içerisinde buluruz:

"(…) İzmir'deki Osmanlı hukukunun müdafaası kime terettüp eder, elbette münevverana, elimizi kolumuzu bağlayıp oturacak mıyız? İşgal bir emr-i vaki olarak karşımıza çıkarsa."(HHV, s.129)

Bu cümleyle Rüknettin Şahap, millet ve devlet bilinci oluşmuş herkesin işgal karşısında ulusal müdafaa tarafında yer alması gerektiğini imlemiştir.

Başkişi Feridun Hakkı, toplumsal anlamdaki düşünceleriyle örnek gösterilebilecek birisidir. Cephede kucağında can veren askerleri düşündükçe sadece canını kurtarmak için başka bir devletin vatandaşı olmayı kabul etmeyerek Hulusi Bey'in aracı olduğu İngilizlere ait fabrikada doktorluk yapma teklifini de önce çok itici bulmuş; daha sonra ise Kuva-yı Milliye lehine istihbarat kaynağı olarak kullanılacağının öne sürülmesi üzerine işgalci güç ve komprador çevreyle ilişkisini sürdürmüştür.

Aydın sorumluluğu konusunda Feridun Hakkı'nın kızı Nevnihal'den söz edilmesi gerektiği düşüncesindeyiz. Milli duyarlılığını okuduğu romanlardan (Halide Edip, Hüseyin Rahmi, Ömer Seyfettin ..) öğrendiğimiz, dışarıya Türklüğünün ve Müslümanlığının altını çizmek hırsıyla çarşafla çıkan Nevnihal –tıpkı adı gibi- Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından doğacak yeni nesli simgeleyen bir roman kişisi olarak oldukça önemlidir. Amerikan Kız Koleji'ne gitmesine rağmen Türklük bilincini uyandıran sanatçıların kitaplarını okumaktan zevk alan, hatta bu kitapların yarattığı bir karekter olarak değerlendirilebilecek Nevnihal; aydınların halkı yönlendirmek adına üzerine düşen görevi yapması halinde toplumun geleceği aşamayı göstermektedir.

Aydın tabaka, benlik bilinci toplumun diğer bireylerinden çok önce oluşmuş; Mustafa Kemal Atatürk'ün ifadesiyle *'uzun cehd ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hisseden insan'*dır. Bu nedenle yolgöstericidir. Milli duyarlılıkla biçimlenmiş bir belleğe sahip olan aydın, hem çağın gereklerine göre hareket etmeli hem de toplumu zararlı etkilerden koruyacak iradeye sahip olmalıdır. Dışarıdan gelecek bir biçimlendirilmişlikten uzak olması gereken aydın bilinci simgesel boyutta *'kalıpsız fes'*le temsil edilmiştir. Karşı gücü temsil eden kişiler ne kadar makyaj ve modaya düşkünse aydın kişi bu biçimlendirmeden o kadar uzak kurgulanmıştır.

2.4.2.8.3. Benlik Bilinci

Kişi kim olduğunu, ne istediğini ya da ne istemediğini sorgulamakla çevresini saran diğer nesnelerden farklı bir varlık olduğunu kavrar. Bu kavrama sürecine benlik bilincinin

uyandığı, kişinin varoluş süreci diyebiliriz. Sağlıklı şartlar altında gelişimini tamamlayan her bireyin bu bilince sahip olması doğaldır. Ancak kişinin özellikle çocukluk döneminde anne ve babasını kaybetme gibi yaşadığı büyük sorunlar benlik bilincinin oluşmasında bir kırılma yaratabilir.

Romanın başkişisi Tabip Yüzbaşı Feridun Hakkı, yukarıda söylediklerimize benzer bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Babasını üç yaşında kaybettiği için (annesinden hiç bahsedilmemiştir) otoriter, para kazanma hırsı gözünü bürümüş, toplumsal bir sınıf atlama mücadelesi veren amcası Hulusi Bey tarafından büyütülmüştür. Feridun Hakkı'nın doktorluk mesleğini bile kızı Maide'ye iyi bir gelecek olduğu için seçen Hulusi Bey, Feridun Hakkı ile ilgili bütün kararlarını kızıyla birlikte verirken ona fikrini bile sormaz. Bu nedenle Feridun Hakkı tebdilhavalı olmasına rağmen iznini İzmir'de değil, Şam'da geçirir. Çünkü '*İzmir'e dönmek Maide'ye ve Hulusi Bey'e dönmek'* demektir.

Romanın Şam'da geçen birinci bölümünde başkişi kendini sorgulayarak baskı altında bırakılmış kişiliğini tanımlamaya çalışmıştır. Savaş bu aydınlanma sürecinde sınır durum yaratacak etkin bir olguya dönüşmüştür. Savaşın neden olduğu ölüm, yokluk ve acılara tanık olmak, yaşamın değerli olduğunu ve insanın her an bu değerli varlığını kaybedebileceği duygusunu ortaya çıkarmıştır. Başkişinin toplumsal düşüncelerinin de biçimlenmesini sağlayan savaş psikolojisi kırklı yaşlardaki Feridun Hakkı için 'erkek'liğini duyumsadığı gibi yaşama itkisini de ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle romanda geniş bir yer tutan cinselliğin bilinçlenme sürecinin bir parçası olduğu düşüncesindeyiz. Arşaluys'la yaşadığı ilişki başkişinin yıllar sonra ulaştığı cinsel kimliği açığa çıkarmıştır. Feridun Hakkı bunları yaşadığında kırk yaşındadır. Niçin daha önce böyle bir farkındalığa erişemediği düşünülebilir. Bunun özellikle kırk yaşla ilgili olduğu düşüncesindeyiz. Çünkü Feridun Hakkı kendisine körleşme sahası yaratan insanlardan uzaklaştığında ölümle yüzyüze gelmiştir. İnsan her an en kıymetli varlığını kaybedebilir, öyleyse onu kendilik değerlerinin taçlandırdığı bir kutsiyetle donatmalıdır. Yıllarca karısı tarafından aşağılanan, cinselliği bayağılık addedilen Feridun Hakkı, ilk kez kendisini seven, hastalığında ona bakan bir kadının varlığıyla değerli olduğunu hissetmiştir. Savaş ve cinsel edimde doygunluk, Feridun Hakkı'nın yaşamla arasındaki dengeleri sağlam bir biçimde kurmasına yardım etmiştir. Bu dengenin sonucunu Feridun Hakkı'nın Anadolu'ya geçerek katıldığı Sakarya Meydan Muharebesi'nde –muhtemelen- şehit düştüğü haberiyle görürüz.

Romanın üçüncü (son) bölümünün tamamında Müzeyyen Hanım'la Haco Hanım arasında '*organik olmayıp sonradan kazanılmış'* (İlhan, 2004-a:61) eşcinsel ilişkiye yer verilmiş olmasını bir bilinçlenme süreci olarak düşündüğümüz için değil; Müzeyyen

Hanım'ın çocukluk döneminde olağan psikolojik gelişimini kırılmaya uğratacak bir sorun yaşadığını düşündüğümüz için burada söz etmeyi uygun bulduk. Gürsel Aytaç, bu ilişkinin mağduru olarak gördüğü Haco Hanım için şunları söylemiştir:

"Hatice, yoksul anne-babasına bunlardan aldığı başlık ve armağanlarla yardım etme fırsatı bulur. İçine düştüğü iğrenç durumu fark ettiği zaman kendisi için kurtuluş, o günün toplum düzeni, ahlak değerleri ve onun içinde bulunduğu ekonomik koşulların oluşturduğu engeller karşısında kolay değildir. Attila İlhan, romanında Hatice'nin dramıyla Müzeyyen'in sadist eşcinsel sapık cinselliğine hayli yer veriyor ve bu konuları tarih içindeki toplumsal ve ekonomik çerçeveleriyle belirleyip somutlaştırıyor."(Aytaç, 1999:65)

Eşcinselliğin savunmasını yapmadığını ancak '*bu durumu ortaya çıkaracak bazı fizyolojik ya da toplumsal temel nedenlerin bulunduğunu'*(İlhan, 1984:55) ve toplumsal olayları anlatırken bunların görmezlikten gelinemeyeceğini öne süren İlhan, sadist eşcinsel tutumu olan Müzeyyen Hanım karekterini de buna uygun kurgulamıştır. Paşa soylu Kesecibaşı ailesinin tek mirasçısı olan Müzeyyen Hanım'ın ailesinden söz edilirken babasından otoriterliği, av merakı ve oğlu Feyyaz Bey'e düşkünlüğü anlatılmış ancak kızına olan sevgisine ya da Müzeyyen Hanım'ın annesiyle ilişkisinden bahsedilmemiştir. Sevgi, ilgi, şefkat ve takdir gibi değerlerden; bir annenin yol göstericiliğinden yoksun bırakılan Müzeyyen Hanım, bu boşluğu otoriter babasından öğrendikleriyle doldurmaya çalışmıştır. Babasının erkek kardeşi Faruk'a kendisinden daha fazla hak tanıdığına tanık olan Müzeyyen Hanım, bu egemenliği onların elinden alabilmek için *'erkek kardeşinin yaptığı özlediği özgürlüğü ona sağlayan şeyleri körü körüne taklit ed(ecektir).'*(Firestone, 1993:64) Bu neden Müzeyyen Hanım bir erkek gibi iyi at biner, iyi silah kullanır, işçileri çok iyi idare eder. Firestone'un *'elektra kompleksi'* diye adlandırdığı bu durum *'kendisi olma'* ve *'sahip olma'*(Osborne, 1999:155) duygularını karmaşaya sokmuştur. Bu nedenle sadist karakter özellikleri geliştiren Müzeyyen Hanım, çevresindekilere ve zaman zaman Haco'ya şiddet uygulayarak mutlu olmaya çalışmıştır. Burada hayatını devam ettirebilmesi için Haco ve hizmetçilere bağımlı olduğunu da belirtmek isteriz. Müzeyyen Hanım'ın *'kasap satırı gibi parıldayan'* bir imajla bütün romana yayılan, ayrıca üçüncü bölümde pek çok kez tekrarlanan sadist karekterine aşağıdaki metin örnek olacaktır:

"Arasıra halayıkları dövüyoruz, o kadar. Müzeyyen ablam buna bayılır; bir kere vurdu mu, hızını alamadan bırakmaz artık, vurdukça vurur. Tekme tokat üzerime yürüdü. Avazı çıktığı kadar bağırıyor, en sinkaflı, en yakası açılmadık tulumbacı küfürlerini, birbiri ardına sıralıyordu: (…)

(…) saçlarımı bir avuçladı, gövdemi ağaç gibi silkeliyor; tuttuğu gibi, evvela entarimi, sonra 'dikoltamı' cart diye yırtmıştı: yarı çıplağım. Can havliyle kapıya doğru hamle ettikçe, sağlı sollu sillelerini yiyip, boylu boyunca yere kapaklanıyorum. Avuçlarım sıyrıldı, ateş gibi yanıyor (…)"(HHV, s.403)

Şiddet tutkusunu döverek tatmin edemeyen *'kasap satırı gibi parıldayan'* Müzeyyen Hanım, bu kez Haco'nun çıplak vücudunu kamçılamaya başlar. Haco'nun '*ahammülfersa bir acı'* içinde kıvrandığını gördükçe Müzeyyen Hanım, *'beşibiryerde gözleriyle, kendinden geçe(r)'*. Aldığı bu hazzın ardından da '*vahşi bir ihtirasla onun(Haco'nun) koynuna gir(er).'* Ancak olayların Haco tarafından anlatılması Müzeyyen Hanım'ın hissettiklerine uzak düşmemize neden olurken olayın mağdurunu dinlemek Müzeyyen Hanım'ı okuyucunun gözünde daha vahşi bir duruma getirmiştir. Ancak asıl olan, çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinde yaşanan aile içi ilişkilerin bir karakterin gelişiminde oluşturduğu etken roldür.

Bu bölümün başında bilinçlenme sürecinin parçası olarak değerlendirdiğimiz cinsel gelişim sürecinin çocukluk döneminde kırılmaya uğraması halinde bazı sorunların ortaya çıkabileceğini hem Feridun Hakkı hem de Müzeyyen Hanım karakterlerinde gördük. Ancak başkişi bu sorunları aşmayı başararak bireyleşim sürecini başarıya ulaştırırken Müzeyyen Hanım aynı başarıyı gösterememiştir. Haco'yu da kendi kaderine ortak etmekle şiddetini yaymıştır.

2.5. ROMANLARDA ORTAK YAPI

Attila İlhan köy romancılarının en popüler olduğu dönemde ilk romanlarını yazmaya başladı. Onun roman anlayışı üzerinde köy romancıları Türk toplumunun gerçek sorunlarına eğilmediği için karşı çıkılan bir düşünceyi ifade ederken Reşat Nuri, Yakup Kadri, Halide

Edip gibi Milli Mücadele Dönemi sanatçıları Türk insanını yakından tanıdıkları için beğeniyle karşılanırlar.

Sanatçının edebi zevkinin oluşmasında en büyük katkıyı düzenli ve sürekli okumaların sağladığını söyleyebiliriz. Türk milletinin yaptığı mücadelenin içerisinde bulunarak toplumun nabzını duyumsayan Milli Mücadele Dönemi sanatçıları toplumcu gerçekçi roman anlayışının temellerini atmıştır. Özellikle Reşat Enis'in yazdığı tezli romanlar, *'meslekten romancı'* dediği Orhan Kemal'in yazdıkları onun üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Attila İlhan Paris yolculuklarında tanıma fırsatı bulduğu Malraux ve Conrad'ın etkisini de yoğun biçimde üzerinde hissetmiştir. Hatta ilk romanı Sokaktaki Adam konu ve anlatım biçimi bakımından Conrad'ın *'Karanlığın Yüreği'* adlı romanına benzer.

Attila İlhan'ın roman anlayışı temelde tarihi perspektife dayandırılmış bir olaylar düzleminde kahramanların hem toplumsal hem de bireysel diyalektiklerini vermeyi esas alır. Bu nedenle de değişme ve değişerek gelişme onun roman kişilerinin temel özelliği olur. Ancak sanatçının bu tutumu Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez romanlarında görülmez. Bizim birinci dönem içerisinde incelediğimiz bu iki romanda kahramanların tarihsel derinliği yoktur. Cumhuriyet döneminin Yunan-Latin kültür politikasıyla yetiştirdiği neslin eleştirisini yapan bu romanlarda kahramanlar derin yabancılaşma duygusu içerisinde ne istediklerini bile bilmezler. Toptan bir reddediş içerisindedirler.

Sanatçı Kurtlar Sofrası'ndan itibaren olgunlaşma dönemi eserlerini yazmaya başlar. Kahramanlar belli sosyal sınıfların içerisine yerleştirilirken Cumhuriyet öncesini roman kurgusuna taşıyan roman kahramanları ile iki dönemin eleştirisi yapılır. Kurtlar Sofrası'nda Mahmut Ersoy Kemalist aydın kimliğiyle Ümit Keleşoğlu'nu yabancılaşmış aydın sınıfının içerisinden çıkarmaya çalışırken Birlik Gazetesi başmuharriri Hüsnü Faik anılarıyla Milli Mücadele dönemini ve Mustafa Kemal'in düşünceleri *'ulaşılması gereken'* hedef olarak romana dahil edilir. Bu tarz yaklaşımları Sırtlan Payı, O Karanlıkta Biz ve Yaraya Tuz Basmak romanlarında da buluruz. Ancak ilerleyen süre içerisinde sanatçının Cumhuriyet öncesi ile sonrası arasında kurduğu ilişkinin Cumhuriyet öncesine doğru derinlik kazandığı görülür. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Osmanlı topraklarında gelişen yabancı sermayeye dayalı sanayileşme Kurtlar Sofrası'ndaki Zihni Keleşoğlu-Seyit Sabri-Asım Taga; Sırtlan Payı'ndaki Hayrunisa Bayraktar gibi komprador iş adamlarına arka plan oluşturur. Genel bir söylemle Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler dizisinde Türkiye'deki II. Meşrutiyet ile 27 Mayıs 1960 askeri harekatı arasında geçen aşağı yukarı elli yıllık döneme sanayileşme gibi ekonomi politikası açısından baktığını görürüz. Yaraya Tuz Basmak'ta ise askeri çevrelerin de bu politikadan nasibini aldığı vurgulanır. Bu toplumsal bakış açısının yanında bireyin içsel

değişimini Frankfurt filozoflarından öğrendiği cinselliği bir benlik sorunu olarak ele almış olması sanatçının romanlarındaki toplumsal yapıyı gölgede bırakmıştır.

Sanatçının romanlarında klasik vaka düzeni hakimdir. Yani romanlar bir olay etrafında belli bir zaman ve mekanda gelişir. Her roman giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşur. Aynanın İçindekiler dizisi hem bir nehir roman özelliği taşır hem de dizinin her bir romanı tek başına da okunduğunda anlaşılabilecek bir yapısal özellik gösterir. Attila İlhan, bu dizinin romanları içinde yaşanan siyasi ve sosyal dönemin sorunlarını ele alırken geriye dönüşlerle kahramanların geçmişine dönerek olayların gelişme seyrini diyalektik olarak yorumlamıştır. Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay romanlarından oluşan ikinci bir roman dizisinde vakayı kurgulama biçiminin değiştiğini görürüz. Fena Halde Leman'ın son bölümü Leman'ın ölümünden önce okunması üzerine gazeteciye gönderdiği dosyadan ibarettir. Çekirdek vaka olarak adlandırdığımız bu bölüm, gazetecinin dosyayı okuması biçiminde okuyucuya sunulur. Haco Hanım Vay'da ise romanın üçüncü bölümü Madam Katina'nın evinde Haco'yla buluşan Feridun Hakkı'nın Haco'nun ağzından geçmişini, evlendirilmesini ve Müzeyyen Hanım'ı dinlemesinden ibarettir.

Aynanın İçindekiler dizisinde vaka geliştirilirken daha çok akrabalık ve sınıfsal yakınlıklar kullanılır. Örneğin Ahmet Ziya Neveser'in kardeşi, Münif Sabri'nin okul arkadaşı, Abdi Bey'in kayınbiraderi, Doğan Rumeli'nin dayısı, Miralay Ferit'in dostudur. Hayrun-Seyit Sabri; Gülistan Saffet- Raşel-Abdi Bey; Suat-Halim-Ümit sınıfsal yakınlık dolayısıyla birbirlerini tanıyan kişilerdir. Tesadüf unsurunun inandırıcılığı azalttığı ilişkiler ise Miralay Ferit-Dr. Hayrullah-Yüzbaşı Demir ile gazeteci Mahmut-Ümit Keleşoğlu arasında görülür. Demir'in Ferit Bey'in dostu Dr. Hayrullah'ın yeğeni olması; Mahmut'un Ümit'le bir vapur yolculuğunda karşılaşması nedensellik bağını kısmen de olsa zayıflatmıştır. Ancak Attila İlhan romancılığında olayın gelişmesi bir tek nedene dayandırılmadığı için roman kalitesinden bir şey kaybetmez. Olayların gelişimi tarihsel süreç içerisinde –farklı çevreler açısından- irdelenir.

Sanatçının romanlarındaki yapı, tema ve üslübа ait ortak özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

-Sanatçı romanlarında daha çok hakim bakış açısı ve yazar anlatıcıyı kullandı. Zenciler Birbirine Benzemez, Bıçağın Ucu, Yaraya Tuz Basmak, Dersaadet'te Sabah Ezanları, O Karanlıkta Biz, Sırtlan Payı, Reis Paşa, Gazi Paşa adlı romanlar her şeyi gören ve bilen anlatıcının geniş perspektifinden yararlanılarak anlatılmıştır. Sokaktaki Adam'da ise decoupage tekniğini kullanarak hareket öğesini dengeli bir şekilde romana yayarken farklı roman kişilerini anlatıcı olarak seçmekle okuyucu ile olay arasındaki mesafeyi azaltmıştır.

Fena Halde Leman'da ise çerçeve vaka tanık anlatıcıya anlattırılırken çekirdek vaka ben anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılmıştır. Haco Hanım Vay'da romanın iki bölümü hakim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından, üçüncü bölüm ise Haco'nun ağzından ben/kahraman anlatıcı ile okuyucuya aktarılmıştır.

-Bir kent romancısı olan İlhan, romanlarında en geniş biçimde İstanbul'u mekan olarak kullanmıştır. 1950'lerdeki sanayileşme sürecinin irdelendiği Kurtlar Sofrası; 27 Mayıs'ı aydınlar açısından ele alan Bıçağın Ucu, *'seferberlik kuşağı'* açısından değerlendiren Sırtlan Payı; II. Dünya Savaşı dolayısıyla Türkiye'nin maruz bırakıldığı ekonomik darboğaz ve solun eleştirisinin anlatıldığı O Karanlıkta Biz'de olaylar İstanbul'da geçerken; 27 Mayıs'ın arka planına yerleştirilen Kore Savaşı dolayısıyla Kore ve Japonya'ya taşınır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma adına kapılarını yabancı sermayeye açmasında II. Meşrutiyet ile İttihat ve Terakki'nin etkilerinin irdelendiği, İstanbul'un işgalinin anlatıldığı romanda olaylar önce Selanik'te başlar, daha sonra İstanbul'a taşınır. Ancak Selanik, Manastır gib kentlerin 19. yüzyılda İstanbul'dan sonra en gelişmiş yerleşim yerlerinden olduğu göz önünde tutulursa Attila İlhan'ın yine kenti mekan olarak seçtiği ortaya çıkar. Reis Paşa ve Gazi Paşa romanlarında ise temel mekan -Kurtuluş Savaşı'nın anlatılması dolayısıyla- Ankara'dır. Reis Paşa'da TBMM'nin açılışı etrafında gelişen olaylar, Gazi Paşa'da ise cephelerle Ankara arasında gidip gelinen bir mekan anlayışı vardır. Gazi Paşa'da mekan unsurunun ayrıntılı tasvir edilmediğini, olayların akışına eşlik eden bir fona dönüştüğünü söyleyebiliriz. Fena Halde Leman'da romanın birinci bölümü İzmir çevresinde geçerken Leman'ın bıraktığı dosyanın okunmasından ibaret olan bölümde mekan Paris'e taşınır. Haco Hanım Vay'ın birinci bölümü Şam'da, ikinci bölümü İzmir'de geçer. Üçüncü bölüm ise Haco'nun kendi yaşamını anlatmasından oluşur ki burada da yine olaylar İzmir çevresinde geçmiştir. İlk dönem romanları olarak değerlendirdiğimiz yabancılaşma olgusunun ortaya çıkardığı aidiyet sorunun işlendiği Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez romanlarında ilki İstanbul'da (ama başkişi sadece fiziksel olarak buradadır), ikincisi -temayla örtüşür biçimde- Paris'te geçer.

-Attila İlhan mekanla insan arasındaki eytişimsel ilişkiyi çok başarılı biçimde kullanmıştır. Mekan, kahramanın yaşadığı bunalıma ve tematik kurguda verilmek istenen mesajlara göre genişleme veya daralma hissi yaratmıştır. Mütareke Dönemi, Milli Mücadele, komprador sanayinin kurulması, 27 Mayıs 1960 askeri harekatı, 1940 karanlığı, Kore Savaşı gibi Türk siyasi hayatında önemli dönüm noktalarını teşkil eden olayların anlatıldığı romanlarda mekan olgusu da çoğunlukla kapalı/dar/labirent özellikler taşır. Ancak sanatçının kültürel bellek mekanları olarak adlandırdığımız yalı ve konakları bir binadan daha çok milli

kültürü taşıma misyonuyla kullandığını görürüz. Bayraktarpaşazadelere ait Direkliyalı ve hemen komşusu Keçecizadelerin İğdeli Yalı(Bıçağın Ucu, Yaraya Tuz Basmak, Sırtlan Payı); Manastırlı Salih Paşa'nın konağı (Sırtlan Payı); Halıcızade İsmail Bey'in konağı (Dersaadet'te Sabah Ezanları) kendi içerisinde ayrı bir yaşama biçimi, değer yargıları ve gelenekleri olan ayrı bir dünyayı ifade ederler. Bu nedenle milli kültür açısından korunmaları elzemdir. Onların misyonunu ise 1960'ta Miralay Ferit'in evi yüklenmiştir. Ancak Reis Paşa ve Gazi Paşa'da savaşın anlatımına rağmen Ankara için umutsuz ve karamsar bir havanın hakim olmadığını belirtmek isteriz. Ankara'nın kuşları savaşın bütün şiddetine rağmen simgesel olarak zaferi müjdeler.

-Romanlardaki vaka zamanının genel olarak modern roman anlatısına uygun olacak biçimde kısa tutulduğunu söylemek mümkün. Genel olarak vaka zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğünü gördüğümüz romanlarda Sokaktaki Adam'ın vaka zamanı birkaç hafta, Zenciler Birbirine Benzemez'in bir aydan biraz fazla, Kurtlar Sofrası'nda on beş gün, Sırtlan Payı iki ay, Bıçağın Ucu beş ay Gazi Paşa bir yıl sürer. Romanlardan yalnızca Yaraya Tuz Basmak romanı diğerlerinden farklı olarak on yıllık bir vaka zamanını kapsar. Böylesine uzun bir süreyi anlatabilmek için yazar, zamanda atlamalar yapmıştır.

-Sanatçının anlattığı olayları yansıtması için yarattığı roman kişileri bazen kurgusal bazen de tarihi gerçek kişilerdir. Kurgusal olanların çok renkli olduğunu görürüz. Zaman içerisinde sürekli bir değişim yaşadığını gördüğümüz roman kişileri farklı romanlarda değişmiş olarak tekrar karşımıza çıkar. Sanatçının nehir-romandan yararlanarak kurduğu bu sistemde roman kişilerinin akılda kalmasını sağlamak için belli imajlarla tanımlandığı dikkati çeker. Örneğin Bıçağın Ucu'nda fon karakter olarak karşılaştığımız Miralay Ferit Bey, *'çalı çırpı bıyıkları'* ve etrafı yıkan sesiyle Sırtlan Payı'nda başkişi olarak; Dersaadet'te Sabah Ezanları'nın norm karakteri *'bir gözü gülünce hafif şehla'* Neveser'ini O Karanlıkta Biz'de fon karakter olarak görürüz. Bu tespitler diğer pek çok roman kişileri için de geçerlidir.

-Attila İlhan kahramanlarına yaşattığı eşcinsel ilişkilerle eleştirilirken onların toplumsal bir yanlarının göz ardı edildiği düşüncesindeyiz. Cinsel kimliklerinde bazı sapmalar yaşasalar da işlerini çok iyi yaparlar. Hayrun Bayraktar yarattığı dengeyle çevresinde saygı uyandırırken kocası Haluk Bey'den kalan serveti arttırmış, başarılı bir iş adamı olmuştur. Bir şehit yetimi olan Dr. Sevim Merdoğlu, bütün yokluğa ve üvey baba baskısına rağmen okumuş, aranan bir kardiyolog olmuştur. Aynı şeyi Ümit Ersoy, Leman Korkut ve Haco için de söyleyebiliriz.

-Romanlardaki kadınlarla ilgili olarak yozlaşmış, bilinç yitimine uğramışların aşırı makyaj ve gösteriş düşkünlüğüne karşılık sevgi, aşk, samimiyet, sadakat gibi kavramları

temsil eden daha çok semavi bir varlığa dönüşen bir kadın tipolojisinin yaratıldığını belirtmek isteriz. Romanlarda Ruhsar ve Neveser için daima çok güzel, düşsel, güzel sesli, sanata düşkün bir karakter çizilerek bu kişiler geliştirilmiş ve simgesel anlamda milleti var edecek dişil öğeleri yansıtan bir göstergeye dönüşmüştür.

-Attila İlhan'ın roman kişileri genelde çok boyutludur. Bir başarı olarak değerlendirdiğimiz bu özellik zaman zaman sınıflandırılmalarını da zorlaştırmıştır. Bu nedenle yer yer onları bir tek yönleriyle değerlendirdik. Örneğin Hayrun Suat'e cinsel kimliğini kazanmasında bir yol gösterici olsa da ekonomik düşünceleri dolayısıyla kart karakterdir. Halim yabancılaşmış bir aydın olsa da Suat'ın kendini bir yanılsamanın içerisine bırakıp yaşama devam etmesini sağladığı için norm karakterdir. Bu örnekler arttırılabilir. Ancak yazarın doğrularıyla tamamen örtüşen en olumlu norm karakterlerin Münif Sabri ve Mahmut Ersoy olduklarını belirtmek isteriz. Bu kişiler Reis Paşa ve Gazi Paşa'da yerlerini Kuva-yı Milliyeci subay ve aydınlara bırakacaklardır. Bu bağlamda bir düşüncenin görüntü seviyesine dönüşmeleri bakımından en olumlu kadın kahramanları ise Ruhsar-Neveser-Fikriye Hanım olarak sayabiliriz.

-Sanatçı öne sürdüğü bu kişilerle örtüşecek biçimde her bir romanı için farklı başkişiler kurgulamıştır. Hasan üniversiteyi yarıda bırakmış bir kamarot, Mehmet Ali radyo tamircisi, Miralay Ferit emekli bir subay, Yüzbaşı Demir Kore gazisi, Feridun Hakkı doktor, Leman başarılı bir iş kadını… Romanlardaki en sıra dışı başkişi 'Bacaksız' Abdi Bey'dir. Selanik milletvekilliği yapmış, işgalcilerle teşrik-i mesai eden *'karikitüral'* tipte çizilmiş birisidir. Bu çok renkli başkişiler hem kendi içlerinde hem de toplumla bir çatışma halindedirler. Bu çatışma zaman içerisinde kendilerini geliştirirken olayları da değiştirmelerine olanak sağlar.

-Tarihsel romanlarda tarihi gerçek kişiler genel olarak ikinci planda olayların müdahili olurlar. Ancak Reis Paşa ve Gazi Paşa'da sanatçının bu kuralın dışına çıktığını görürüz. Tarihi gerçeklere bağlı kalınarak romana başkişi yapılan Mustafa Kemal Paşa'nın yine de sanatçının kendi imgeleminde yarattığı kişilikler olduğunu belirtmek isteriz.

-Sanatçı Kurtlar Sofrası'ndan itibaren Kemalist düşünceyi olması gereken olarak gösterirken elli yıllık süreç içerisinde yaşananları bu bakış açısıyla değerlendirir. Ancak İlhan'ın son romanı Gazi Paşa'da bir Gazi miti yarattığını, bunun da aslında Kurtlar Sofrası'ndan itibaren çeşitli roman kişilerine bazı özelliklerinin dağıtılmış halde yer aldığını görürüz. Kurtlar Sofrası'ndaki gazeteci Mahmut Ersoy *'Savaş bitmedi, gayri muayyen bir zemine intikal etti.'* biçimindeki sözleri ve karakterinin diğer özellikleriyle; Dersaadet'te Sabah Ezanları'ndaki *'buğday yangını sarışın'* gazeteci Münif Sabri'si düşünsel boyutta;

Sırtlan Payı'ndaki Miralay Ferit ise eylemci ve iyi bir subay olması bakımından Gazi mitinin birer parçasını oluştururlar.

-Sanatçı romanlarında anlatılan tarihi dönemle uyuşacak bir dil kullanır. Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda daha Osmanlıca ağırlıklı kullanılan dil, Sokaktaki Adam, Zenciler Birbirine Benzemez, Bıçağın Ucu gibi romanlardaysa daha güncel, kimi zaman argoya yer veren bir özellik gösterir. Ayrıca yabancılaşmış (cümleleri içine Fransızca sözcükler sıkıştırmaktan zevk alırlar), ya da farklı milliyetten olan kişileri de bu özelliklerini yansıtacak biçimde kullanır. Ayrıca bir kültürel zenginlik yaratacak biçimde Rumeli asıllı roman kişilerini bu ağızla konuşturduğu da dikkati çeker. Halıcızade İsmail Bey, Mercimek Nine, Mustafa Kemal Paşa'nın annesi Zübeyde Hanım'ı bu kişilere örnek gösterebiliriz. Reis Paşa'nın ise samimiyet göstergesi olarak zaman zaman Rumeli ağzıyla konuşturulduğu görülür.

-Sanatçı genel olarak romanlarının ilk cümlesini tematik kurguyu yansıtacak biçimde yazmıştır. Dersaadet'te Sabah Ezanları, Reis Paşa ve O Karanlıkta Biz romanları ilk cümlesinden itibaren yaşanacak sıkıntıları, yokluğu ve acıları imler. Örneğin *'Kalın ve karanlık bir pus, Dersaadet'i kaplamıştı.'* cümlesi Reis Paşa romanının tamamında anlatılacak İstanbul ve yurdun işgalini çağrıştırır.

-Attila İlhan romanlarındaki en temel çatışma tarih ve kültür olgusu ile Batı'nın sömürgeci gücü arasında yaşanır. Yabancılaşma, kütürel çözülme, hedonizm, benlik bilinci gibi kavramlar bu temel temaların roman kurgusuna getirdiği kavramlardır.

-Anlatım tekniği bakımından romanlarda ortak kullanılan yöntem montajdır. Bıçağın Ucu'ndan itibaren bölüm aralarına yerleştirilen gerçek ya da kurgusal metinler anlatılan olaylara tarihi gerçeklik düşüncesi kazandırır. Bu nedenle de her ne kadar Aynanın İçindekiler dizisinin ilk romanı Bıçağın Ucu'ndan itibaren romanda anlatılanların gerçeklerle ilgisi olmadığı söylense de bu tam aksi bir izlenim yaratır. Ayrıca şiir, türkü gibi metinlerin bir kısmının romana alınmasından doğan metinlerarasılığın kazandırdığı anlamsal bir zenginlik sağlanmıştır. '*Manastır'ın Ortasında Var Bir Havuz'* türküsü, Tevfik Fikret'in *'Sen Olmasan'*, Nazım Hikmet'in *'Açların Gözbebekleri'* adlı şiirler böyle kullanılmıştır. Ayrıca leit-motive'ler de bazı önemli durum ya da olguları vurgulamak için kullanılmıştır. Halim'in *'sırra kadem basan kibritler*'i kültürel olarak kaybolmuşluğunu; Ahmet Ziya'nın kullandığı *'Bre!..'* ünlemi ile Miralay Ferit'in etrafı yıkan sesi eylemci kişiliklerini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATTİLA İLHAN'IN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP

3.1. Hazırlık Dönemi

Attila İlhan 1954-2005 yılları arasında roman yazmayı sürdürmüş Cumhuriyet dönemi Türk romancılığında önemli yeri olan bir sanatçıdır. Onun *Sokaktaki Adam* ve *Zenciler Birbirine Benzemez* romanlarını hazırlık dönemi olarak gösterebileceğimiz gibi çoğu yayınlanmamış *Merih'e Seyahat, Bir Mahkum Var, Denize Çıkan Sokak, Harman Zamanı, Saadet Hepimize Mahsustur*(sanatçı on roman yazdığını ve bunları yayınlamayıp yırttığını söylemiştir) adlı romanların sanatçı için birer '*kalem bileme'* denemeleri olduğu düşüncesindeyiz. Attila İlhan'ı bu denemelere sevk eden etkenler arasında ise;

1- Ailesinin hazırladığı sosyal ve kültürel ortam (genetik mirası da buna dahil ediyoruz);

2- Zekiye Nine'den dinlediği masallar, türküler, kahramanlık öyküleri gibi kolektif bilinci geliştirmekle beraber milli bir duyarlılık kazandıran sözlü anlatı ürünleri;

3- Türk ve dünya edebiyatından okuduğu romanları sayabiliriz.

Attila İlhan'ın sanatçı kimliği romancılığı, şairliği, gazeteciliği, senaryo yazarlığı gibi başka alanlarda yazdıklarıyla temelde bir bütün oluşturur. Bu nedenle *'Gavurdağları'ndan Rivayet*' (1946 CHP Şiir Yarışması'nda ikinci olmuştur) adlı şiiriyle Türk edebiyatına toplumcu bir sanat anlayışıyla *'düşen'* Attila İlhan bir yerde sanat anlayışının cephesini belli etmiştir. Babasının kaymakamlığı sırasında Adana/Bahçe'de kaldığı ve okula gidemediği süre içerisinde yazdığı bu şiirde Çukurova insanını anlatan İlhan, ilk şiirlerinin çoğunda görülen Nazım Hikmet'in yazdıklarına benzetme çabasını yansıtır. Şiirde Nazım Hikmet'ten bu kadar etkilenmiş olması, ayrıca kültürel birikimini arttırmak amacıyla giriştiği yoğun okumalar onu roman yazmaya hazırlayan sürecin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Daha sonraki dönemlerde Türk romanı üzerine yapacağı değerlendirmelerde Tanzimat, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati edebiyatlarını Batı taklitçisi bulduğunu söyleyecek olan İlhan, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında bu süreci bizzat yaşayan Meşrutiyet dönemi romancılarımızın yarattığı yaşamsal deneyimlere dayanan bir edebiyat ortamını da hazır

bulmuştur. Esat Mahmut, Reşat Enis, Sadri Ertem, Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri gibi sanatçıların yaşamsal deneyimlere dayanan anlatıları Attila İlhan'ı derinden etkilemiş ve roman anlayışına bir yön kazandırmıştır.

Attila İlhan'ın 1941-1954, 1954-1968 arası, 1968 ve sonrası olmak üzere üç devreye ayrılan şairlik düşüncesinde 1954'ten itibaren '*büyük şehir insanının yaşadığı gerilime yer veren daha toplumcu bir şiir anlayışı geliş(tirdiği)'*(Çelik, 1998:523) söylenmiştir. Bu değerlendirmede temel gösterilen 1954 yılının aynı zamanda Sokaktaki Adam (yayınlanmış ilk romanı kabul edilir) romanının yayın yılı olduğunu belirtmek isteriz. Şiirlere hakim olduğu belirtilen büyük şehir insanının gerilimi ile bu romanın konusunun da benzerlik gösterdiği önemli bir diğer dayanaktır.

3.2. Anlatım Teknikleri

Sanatın *'sanat kalarak'* toplumcu olması gerektiğini savunan Attila İlhan, *'yaratıcı'* ve *'estetik'* yönünü de belirtmekle sanatın üç yönlü bir çaba olması gerektiğini belirtir.(İlhan, 2000:61) Sanatı estetik kaygı ve yaratıcılığından ödün vermeden yapma gayreti duyan Attila İlhan'ın toplumsal olayların merkezinde yer alan *'insan'*ı (onun romanlarında bu insan, genel anlamda 'aydın'ı temsil eder) iyi gözlemlediği ve tanıdığı düşüncesindeyiz. Bu tutumu onun romanlarında iç monolog ve diyalogların genişçe yer verilmesine imkan sağlamıştır. Kurtlar Sofrası'nda komprador bir iş adamı Zihni Keleşoğlu'nun Mahmut Ersoy cinayetinin azmettiricisi olduğunu öğrendiğimiz yer, olay örgüsünde gerilimin en üst seviyeye ulaştığı yerdir. Burada Ümit'in hissettikleri okuyucuya iç monolog tekniğiyle sunulmuştur:

" Derhal, ama derhal bu evi terk etmeliyim. Kaldığım her dakika, Mahmut'un öldürülmesine, benim de katılmakta devam etmem demek. Derhal son valizimi, son paçavralarımı doldurup, depolup gitmeliyim. Evime gitmeliyim, onun yanına. Evimize."(KS, s.549)

Olayı öğrendiği anda Ümit'in evi terk etme kararı vermiş olması Bıçağın Ucu ve Yaraya Tuz Basmak romanlarında görülecek olan Kemalist, korkusuz, antiemperyalist gazeteci (bu gazeteci tipolojisi Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda Osman Nevres/Hasan Tahsin'e dayandırılacaktır) Ümit Ersoy'u inandırıcı kılacaktır.

Attila İlhan önemli bir roman kişisi olan Miralay Ferit Bey'in hasta yatağında yaşamla ölüm arasındayken neler hissettiğini de aynı yöntemle yazmıştır:

"(…) yahu biz hiç mi genç olmadık? Yaradana sığınıp Osmanlı tokatını çarptık mı, adamı lobut yemişe çeviren biz değil miydik? Beykoz çayırında iddiaya girip bütün bir kuzuyla, bir lenger iç pilavını gövdeye rüyamızda mı indirmiştik? Hakkı'nın baygın bakışlı

hemşiresi Zeyneb'in çevresinde erkek kediler gibi ron ron dönen kimdi peki? Yahu bu ihtiyarlık ne rezilliktir? Ne oldu o bizim gençlik zamanlarımız? Ne oldu o Bağlarbaşı'ndaki Salih Paşa köşkünde Maviş Hanım'la taflanlar arasında dolaştığımız günler? Ne oldu Kalyopi, Aynalıçeşme'de, adamın tenine zar gibi sıvanan mütareke karanlığında, memelerini karpuz gibi kütürdettiğimiz Rus yosması? Ne oldu Gülistan Satvet, hangi zaman ufkunda kaybolmuştur? (…)Nerdedir is, yanmış kuru üzüm ve tütün kokan 'istirdat' İzmir'inde, kordonboyundan denizi seyreden, muzaffer ve genç miralay? Bütün bunlar, nerdeler? Ne oldular?"(SP, s.496)

Romanların anlatımında kullanılan iç monolog gibi kişilerin bireyselliğini açığa çıkaran tekniklerin sıkça kullanılmış olmasının roman kahramanlarına gerçeklik değeri kazandırdığı söylenebilir.

Romanlarda ağırlıklı kullanılan tekniklerden bir başkası okuyucu ile metin arasındaki *'aracı'*(Çetişli, 2000:42)yı kaldırarak okuyucuyu metnin içerisine dahil eden diyaloglardır. Aynanın İçindekiler dizisinde diyalogların roman kişilerinin kültürel kimliğini ortaya koyucu, duygusal bir yakınlık aracı biçiminde kurgulandığı dikkati çeker. *'hava gazı mavisi'* gözleriyle Raşel; *'yürek biçimi kırmızı boyanmış'* ağzıyla Gülistan Satvet; *'ağzında şeker eritiyormuşçasına'* sesler çıkaran, gittiği yerde *'sümüklü böceği pırıltıları'* bırakan Abdi Bey; *'kısa tırnak makası gibi kesici'* gülümsemesiyle Salise Nalan; *'nohut büyüklüğünde'* altı dizilik inciler takan Maide'nin diyaloglarına karıştırdıkları (İngilizce ve Fransızca) yabancı sözcük ve cümlelerle yozlaşmış kişilikleri ön plana çıkarılır. Aşağıya yozlaşmış bir tip olan Abdi Bey'e ait iki diyalog alınmıştır:

"-(…) size hissiyatımdan bahsedemedim, olsun, mevcudiyetiniz kâfi! Votre beaute fragile m'a fascine!... Tekrar görüşebilmek ümid ve temennisiyle, şimdilik au revoir."(DSE, s.229)

"Bu çocuğun âkıbetinden cidden endişeliyim, ma chere, le sens de responsabilite, il en manque terriblement, korkarım bizi de felâkete düçar edecektir(…)"(DSE, s.292)

Attila İlhan bazı roman kişileri arasındaki kültürel ortaklık ve samimiyeti yansıtıcı bir unsur olarak dili ağız seviyesinde kullanmıştır. Örneğin DSE'nda Mercimek Nine, *'Köse'* İsmail Bey ve Manastırlı Salih Paşa; RP ve GP'da Zübeyde Hanım ve Makbule Hanım'ın eşi Rumeli ağzı ile konuşturulmuştur. Samimiyet duygusu en açık biçimde Mustafa Kemal Paşa'nın konuşmalarında görülür. Aşağıdaki alıntılar yaptığımız tesbiti doğrular niteliktedir:

"(Paşa)'-(…) hayrola çucuk, nedir o elindeki?..'

Salih Bey telgrafı uzatıyor: '-(…) Ereğli Kaymakamlığı'ndan, zâta mahsus, bir şifre telgrafı(…)

Mustafa Kemal Paşa, başını kaldırdı; (…)

Kendi kendine fısıldıyor:

'-(…) a be, n'aptın Fikriye!.. çılgın çucuk!'(…)

'-(…) beri bak Salih, Hayati'yi bulasın bana… çabuk!..'"(RP, s.429)

"(…) tam bu sırada, villanın açık pencerelerinden yayılan piyano sesi, birden kesildi; 'Manastır'ın içinde vardır bir havuz' türküsü idi, bu; çalan da, ihtimal Fikriye Haım!..

(…)

Bir değil, elinde tuttuğu, bir deste fotoğraf; bunları salonda, Mustafa Kemal'e gösteriyordu; Paşa mutlu, biraz da şakacı diyor ki:

'(…) kimdir bre, bu ay parçası? Acaba tanır mıyız?'"(GP, s.143)

"(Zübeyde Hanım'ın diyaloğundan) …*bu Ankara var ya, buranın avası, bana göre dildir evlat!.. Ah ah, bizim Rumeli, ne kadar başkadır; hele Selanik!.. Şu benim uğlan, İzmir'e girer de, niye Selanik'e girmez: hazır gâvuru yenmiş iken…"*(GP, s.326)

Gürsel Aytaç'ın Türk romanında kullanılan *'anlatım tekniklerindeki yenilikler'*(Aytaç, 1999:28) olarak değerlendirdiği *'montaj', 'edebi alıntı'* ve *'leitmotiv'* tekniklerini Attila İlhan'ın da yoğun biçimde kullanmış olduğunu söyleyebiliriz. Aynanın İçindekiler ile Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay'dan oluşan ikinci dizide dönemin tarihi, sosyal ve siyasi olayları bölüm aralarına yerleştirilmiş belgelerle roman kurgusuna dahil edilmekle romanlara tarihi bir arka plan ve tarihi gerçeklik duygusu kazandırılmış olur. Son roman Gazi Paşa, *'ÇERKES MİLLETİNİN DÜVEL-İ MUAZZAMA VE ÂLEM-İ İNSÂNİYET VE MEDENİYETE UMÛMİ BEYANNEMESİDİ', 'İstanbul'da Hükümet-i Osmaniye'nin hemen hemen yok gibi' olduğu ve bütün işlerin İngiliz Kumandanı Milne tarafından yapıldığı hakkında 'ANKARA İSTİHBARATI'NIN İSTANBUL RAPORU', 'en büyük düşman'ın 'kapitalizm' âfeti: ve onun çocuğu 'emperyalizm' olduğu hakkında HÂKİMİYET-İ MİLLİYE (ANKARA) GAZETESİNİN BAŞMAKALESİ'* ile başlatılmıştır.

Metinlerarası anlam zenginliğini roman kurgusuna getiren montaj tekniğinin edebi metinlerden alınmasıyla oluşan '*edebi alıntı'* da Attila İlhan romancılığının karekteristiğini oluşturan noktalardan birisidir. Reis Paşa ve Gazi Paşa'nın başına eklemiş olan '*Ankara Marşı'*, doğacak bağımsızlık güneşini imlerken; Türkiye'nin içine düştüğü siyasi karmaşayı Tevfik Fikret'in *'Han-ı Yağma'* şiiri; Neveser ile Münif Sabri arasındaki tinsel bir doğuşa olanak sağlayan aşkın trajik yanını vurgulayan Tevfik Fikret'in *'Sen Olmasan'*(DSE) şiiri;

Nazım Hikmet'ten alınan *'Açların Gözbebekleri'* (OKB) adlı şiir en çok akılda kalan edebi alıntıları örnekler. Sanatçının son romanlarına doğru edebi alıntıları türkü metinlerine doğru kaydırdığına dikkati çekmek isteriz. *'Manastır'ın Ortasında Vardır Bir Havuz'* türküsü bu bakımdan oldukça büyük önem taşır. Sanatçı şiir, türkü ve marşların küçük bir bölümünü roman kurgusuna yerleştirmekle aslında o metnin tamamındaki anlamı örtük olarak romana taşımış olur.

Attila İlhan roman kişilerini oluştururken belli davranış, fiziksel özellik ya da konuşmalarını sürekli tekrarlamakla roman kişileri için çizdiği imajı leitmotiv'e dönüştürmektedir. Böylece onun roman kişileri okuyucunun belleğinde kanlı canlı bir insana dönüşüverir. *'Kayıp Horatio sesi'*yle Halim Hacıbeyoğlu, *'çalı çırpı bıyıkları'*yla Miralay Ferit, *'güneşli başak aydınlığındaki vahşi sarışınlık*'ı ile Münif Sabri, *'havagazı mavisi gözleri'*yle Rosa; *'abidevi gözlüğü'*yle Doğan Rumeli, "*'abanoz' ağacından ağızlığı ve 'siyah bir kuğu' zarafeti"*yle Ümit Ersoy, *'gülünce sağ gözü hafif şehla'* Neveser, "*ağzının kenarında beliren 'topluiğne başı tükürükler*'"le Rıza Muhittin vs. Bunlar gibi pek çok roman kişisi için sanatçı bu yöntemi kullanır. Leitmotiv'i *'Asabımız bozuk!'*(ZBB), *'sırra kadem basan kibritler'*(BU), *'yanıp sönen Philips ampulleri'*(BU), *'vallahilazim, bre!'*(OKB) gibi cümle ve ifade düzeyinde de görmek ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Çağdaş romanın getirdiği bir yenilik olarak bilinçakımı, Attila İlhan'ın romanlarında da görülen bir tekniktir. Bireyin içsel karmaşıklığını yansıtmak amacıyla kullanılan bu tekniğe Kurtlar Sofrası'ndan Ümit'le ilgili bölümü aşağıya alıyoruz:

"Kulağımın arkasında bir yerde, tilki gibi gizlendiğini, fırsat kolladığını hissediyorum çünkü. İyisi mi, vazgeç. Belki geçer, nasıl geçer? Ateşim çok yükselmiş: Otuz dokuz buçuk filan, en azından otuz dokuz! Ne yap yap, gazeteciyle konuşmasına engel ol ne demek, icap ederse vur demek. Herif ölünce bir bayram etmediğin kaldı. Anahit şu buzdolabını açsa, süt şişesini alıp getirse! Kocaları öldü mü, Hindistan'da karıları da beraber yakarlarmış. Mahmud benim kocam değil... Hastalandım galiba, nefes alışımı beğenmiyorum."(KS, s.556)

Yukarıdaki alıntı, Ümit'in babası Zihni Keleşoğlu'nun Mahmut'u öldürttüğünü öğrendiği yerden alınmıştır. Sevdiği adamın katilinin babası olduğunu duymak onun psikolojisinde büyük üzüntü ve karışıklığa neden olmuştur. Böyle düşünsel karmaşanın ardından durulma ve karar verme süreci yaşanacaktır.

3.3. Anlatım Biçimleri

20. yüzyılda dünya romanı sinemanın etkisinde kalmıştır. Bunu gözlemleyen sanatçı, bu yeniliği ilk romanı Sokaktaki Adam'da kullanmıştır. Romanı görselliğin ve hareket öğesinin ağır bastığı bir düzenle kurgulayan Attila İlhan, olayı farklı roman kişilerine anlattırmakla çoğulcu bakış açısının getirdiği zenginlikten de yararlanmıştır.

Attila İlhan'ın romanlarını genellikle yazar anlatıcının olaylara geniş bir perspektif kazandıran bakış açısından yararlanarak kurguladığını söylemek mümkün. Olayları tarihsel süreç içerisinde ele almaya çalışan bir sanatçı için bu seçimin yerinde olduğu düşüncesindeyiz. İkinci bir dizi olarak kabul ettiğimiz Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay'da bireyin kişisel diyalektiğine geniş yer veren İlhan, anlatıcıyı da buna göre değiştirmiş olup iki bölümden oluşan Fena Halde Leman'ın birinci bölümünü tanık anlatıcı, ikinci bülümünü ise Leman Korkut'un bıraktığı dosyanın okunması biçiminde (ben kanlatıcı diyebiliriz) kurgulamıştır. Sanatçının anlatım biçiminde yaptığı bu değişiklik, tematik düzlemde verilen değerlerin okuyucuya doğrudan aktarılmasına olanak sağlamıştır. İlhan'ın üç bölüme ayırdığı Haco Hanım Vay'ın üçüncü bölümünde de aynı yöntemi kullandığı dikkati çekmektedir. Anlatım biçimindeki değişikliğin Attila İlhan'ın bireysel diyalektiği verme amacından kaynaklandığını yinelemek isteriz.

Hakim bakış açısı ve yazar anlatıcıyla kurgulanmış romanlarda yazarın kimi zaman kendini saklamaya gerek duymadığı görülür. İlk dönem romancılarımızın yaptığı gibi okuyucuyu bilgilendirme amacıyla geniş söylemlere düşmeyen Attila İlhan'ın bu tarz anlatımlara yer vermesinin temelinde romanın kurgusallığını vurgulama amacı yattığı düşüncesindeyiz. Ulusal tarih ve kültüre yer vermekle evrensel kültüre karşı duran; resmi tarihin dışına çıkan; '*tarihi kişilerle kurmaca kişileri aynı düzlemde konuçlandırmakla tarihi kişileri metinselleştirirken kurmaca kişileri tarihselleştiren'* (Yalçın-Çelik, 2005:36) İlhan, Kurtuluş Savaşı, II. Meşrutiyet, I. Dünya Savaşı, 1940 karanlığı, 27 Mayıs 1960 İhtilali, 1970 Muhtırası gibi Türkiye tarihinin en muhataralı dönemlerini –şaşırtıcı derecede ayrıntıya inebilen tarih bilgisine dayandırarak- irdelemekle okurun '*ilgisini metne yöneltmiş; böylece okuru belirtilen tarihsel dönem üzerinde odaklaştırmayı amaçla(mıştır)'*.(Dilek-Yalçın, 2005:29) Sanatçının anlatım biçimi olarak montaj ve edebi alıntı ile metinlerarasılıktan yararlandığını da göz önünde bulundurmakla Attila İlhan'ın bu tarz anlatıcı müdahalelerini postmodernist yaklaşımlar olarak değerlendirebiliriz. Aşağıda Yaraya Tuz Basmak romanından yapılan alıntılar buna örnek gösterilebilir:

"Birkaç yıl sonra, Dolmabahçe rıhtımında, ıslak dumanlar salıveren denize karşı durup, sis düdüklerini dinledikleri gece, İstanbul serüveninin nasıl sonuçlandığını Yüzbaşı Demir Ümid'e şöyle anlatacaktır:

‘-(…) erkekliğimi sınayacağım diye çabaladıkça, vücut elbet takattan düşüyor (…)’”(YTB, s.184)

“Yüzbaşı Demir, gece ilerledikçe bastıran sisin, uğultuları sinir bozucu bir ağırlık kazanan sis düküklerinin arasında, gözlerini sonuna kadar açmış kendisini dinleyen Ümid’e, birkaç yıl sonra, üçüncü ve son yenilgisini şöyle anlatacaktır:

‘(…) tahminde yanılmışız, muayenede sağlam çıktım(…)’”(YTB, s.196)

“Yarbay Orhan Kabibay, 27 Mayıs olup bittikten sonra, bir türlü unutamadığı o 25 Mayıs gününü, Milli Birlik Komitesi’nin oturum aralarından birinde, eski Meclis’in bahçesinde ‘Zizi Binbaşı’ya şöyle anlatacaktır:

‘(…) mutad saatimde Altıyolağzı’ndaki evimden, Akademi’ye gitmek üzere çıktım.’”(YTB, s.313)

“Binbaşı Orhan Erkanlı, yıllarca sonra, baş başa verip anılarını tazeledikleri bir akşam, Binbaşı Demir’e o görüşmeyi ve onu izleyen olayları şöyle anlatacaktır:

‘(…) Gürsel bizden arkadaşlarla tekrar konuşmamızı, gerginliği hafifletmemizi ve bu arada çareler düşünmemizi istedi; kendisi de temaslar yapacak ve tedbirler arayacaktı.’”(YTB, s.412)

Attila İlhan romanlarının karekteristik özelliği olarak saptayabileceğimiz bir nokta, mekan ile insan arasında kurulan mutlak bağdır. Sanatçı, mekanı tarihsel sürecin ve bunun içerisinde yer alan insanların kader ortaklığı içerisinde göstererek onu insani bir duyarlılığa büründürmüştür. Attila İlhan’ın bütün romanlarında mekan, ayrıntılara gösterilen titizlikle beraber olay örgüsünde yaşanacak gerilimi üzerinde taşımaktadır. Örneğin romanlarda büyük bir yer kaplayan İstanbul’un *‘şimdi’*deki durumunun tarihsel boyutuyla izdüşümü olduğu vurgulanmakla siyasi olayların eleştirisi yapılmıştır. İşgal altındaki İstanbul ‘*havagazı mavisi caddeler, ezilmiş hıyar ve sidik kok*(*ar)’*(SP, s.99); ‘*bir meyhane kapısı açılınca, dışarıya vuran laternanın görünmez ahtapot kolları, kaldırımda esner, işgal devriyelerini çepçevre kuşatıp, içeriye al(ırken)’*(SP, s.321) İstanbul sokakları, binaları ve göğüyle çiğnenen mahremiyetini yerden kaldırmaya çalışır:

“Binbaşı Ferid Mekteb-i Sultani’nin önüne çıktığında göğün görüntüsünden korktu: birbirinin içinden boğum boğum üreyen birtakım küstah bulutlar, ürkek sonbahar yıldızlarını boğup boğup atıyor: uzak, maytap yeşili şimşeklerin, ıssız bir parıltı içinde çatal çatal belirip kayboldukları görülüyordu. Yağmur serinliğiyle yüklü rüzgar, caddedeki gazete kağıtlarını, ansızın döndürerek aldı gitti. Havagazı aydınlığında çivit mavisine boyanmış, yalnız bir kedi miyavladı: acı acı! Karşı kaldırımdan, arkalarından önlerine devleşerek akan gölgelerini

çivili postallarıyla pat pat çiğneyerek, işgal devriyeleri geçtiler. Dersaadet, düşkün fakat soylu bir kahpe gibi ilk işgal kışına hazırlanıyordu."(SP, s.382)

'Düşkün fakat soylu bir kahpe gibi ilk işgal kışına hazırlanan Dersaadet', tarihten sıyrılıp 1960 yılına geldiğinde de kimi zaman '*ıslak ıslak cigara kokan aşağılık otelleri'*(BU, s.21), '*kullanıla kullanıla etiketlerini yitirmiş köhne ceviz yapıları'*(BU, s.34); '*Galata Kulesi çok eski ve ağır bir yanlış olarak Suat'ın karşısına dikil(irken)'*(BU, 45); kimi zamansa tıpkı bir gölge gibi insanı takip eden boğucu bir güce dönüşür:

" 'Susun, kulak verin! Duymuyor musunuz canım: Ben duruyorum, o duruyor, ben yürüyorum, o yürüyor: Acelesiz, emin, kararlı! İriyarı bir adam galiba, sinsi de. Uğursuz, benden tiksindiği belli. Yakalayabilir miyim diye durup bakmıyor muyum, koydunsa bul, ne in ne cin: Yalnız Yüksekkaldırım'a siğen başıboş bir it, gece lambalarının sağlığa aykırı kusuntusu, bir de, bir anda silme yıldıza boğulmuş, ama ağırlığı üzerime çöken bu gölge ne, bu gittikçe yaklaşan ayak sesleri kimin? Çıldıracağım be!'

Halim, ardındakini tam Galata Kulesi'nin dibinde tanıdı: İstanbul'dan başkası değildi. Öfkesini önce öğürdü, sonra suratına kustu."(BU, s.37)

Mekan ve insan arasında kurulan bu bağ, daha sonra ulusal bir boyuta taşınmakla mekan unsuru kültürel bellek öğesi olarak kullanılmış olur. Ulusal kültüre Osmanlı kültürünü reddederek değil –tam aksine- Osmanlı-Türk sentezine dayanarak ulaşabileceğimizi savunan Attila İlhan, bu tutumunu Manastırlı Salih Paşa konağı, Direkliyalı, Halıcızade İsmail Efendi yalılarını Osmanlı-Türk ruhunu yansıtıcı bellek mekanları olarak kullanmakla belirtmiştir. Yalı ve konakların misyonunu *'şimdi'*de şahin yuvası gibi bir tepenin üzerine kondurulmuş, ahşap, bahçesini çeşit çeşit çiçeklerin, duvarlarını savaş fotoğraflarının, mutfağını Osmanlı-Türk yemeklerinin süslediği Miralay Ferit'in *'ev'i* temsil eder. Böylece sanatçı, kültürel bellek mekanlarının şimdide korunması ve yaşatılması gerektiğini de vurgulamış olur.

3.4. Anlatım Yöntemleri

Attila İlhan'ın romancılığında en önemli anlatım yöntemi olarak Marksizm'in temel kavramlarından biri olan diyalektiği göstermek mümkündür. '*Karşıtlara dayanarak meydana gelen bir süreç(te)'*(Tunalı, 2003:13) toplumsal olayları irdeleyen İlhan, ırmak-roman biçiminde kurguladığı Aynanın İçindekiler ile Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay'dan oluşan ikinci bir dizide farklı roman kişilerini başkişi yaparak olayları birden fazla yönden irdeleme imkanı yaratmıştır. Toplumcu roman anlayışının gereği olarak toplumsal diyalektik yöntemle toplumsal sorunları roman kurgusuna yansıtan İlhan, toplumu oluşturan bireyin içsel

çırpınış ve kaymalarını göz ardı etmeyerek bireysel diyalektik yöntemle özellikle cinsellik konusunu ele almıştır. İkinci dizi (FHL, HHV) ağırlıklı olarak bu yöntemle biçimlenmiştir.

Sanatçı, aynı zamanda yaşanan iki farklı olayı birbirinin içerisine girmiş biçimde anlatarak romanlarındaki hem gerçekçilik duygusunu arttırmış hem de iki olayın denkliğini imlemiştir. Bıçağın Ucu'nda Yüzbaşı Demir'in Kore Savaşı'nda yaşadıklarıyla başkişi Suat'ın yaşamakta olduğu cinsel sapma konusunda en önemli 'an'ı oluşturan Suat'ın annesi Hayrun'la Nadejda arasındaki sahne birbiriyle iç içe geçirilerek daha sonra Yüzbaşı Demir'in ontolojik parçalanmasına dönüşecek olayın birbirine denk olduğu imlenmiştir. Aşağıdaki alıntı söylediklerimizi destekler niteliktedir:

"17:49. Suat, Nadejda'nın kapısını ardına kadar açtı.

17:50. Süngüler, gecenin geçşek karanlığında, erimiş maden parıltılarıyla adeta akıyor…

17:51. Suat. Nadejda'nın kapısını bir kere daha açtı. Gördüklerinin sırrına öylesine eremedi ki, soluğu tıkanarak, eşikte donakaldı; Leylak ve karanfil kokan bir ölüm sessizliği içinde, alt alta üst üste, iki çıplak kadın!...

Tam o sırada Çinlinin biri, elinde kocaman ve yassı bir bıçakla, bir kaya gölgesinden fırlıyor. Bütün hınzır gözleriyle doğru Üsteğmen Demir'in üzerine! Yuvarlanıyorlar.

Suat, kusacak. Ağzını dolduran öğürtüleri zorlukla yutkunarak, telaş telaş, odasına kaçıyor (…)"(BU, s.270-271)

Romanda Hayrun'un Suat'ı öptüğü an ile Demir'in yaralandığı an kesişerek bir yumak oluşturmuş ve böylece okuyucu doğal bir sevkle Demir'in acısı ile Suat'ın acısını örtüştürmüştür:

"Bir an, ama kısa, çok kısa bir an, Hayrun'un dudaklarını ağzının üstünde duydu Suat. Aynı anda Çinlinin bıçağı Üsteğmen'in alnına değdi, değmesiyle sol kaşının üstünü kıpkırmızı açması bir oldu: Yara değil, geniş ve kanlı bir şeytan gülümsemesi sanki. Fakat çığlığı atıp yığılan, Suat: Gözbebeklerinde 306 rakımlı tepenin zirvesi hala titreşiyor, başındaysa sol kaşının üstünden başlayıp yayılan zehir gibi başağrısı."(BU, s.273)

Ayrıca sanatçı iki zıt şeyi birbiriyle yan yana getirmek üzere de varolan şeyin mantık dışı oluşunu okuyucuya imler. Böylece okuyucu daha en baştan anlatılacak şeyin mantığa aykırı olduğuna, kabul edilemezliğine alıştırılmış olur. Neveser'le Abdi Bey'in ilk karşılaşmalarında dışarıdan sözlerinde hiçbir anlam olmayan bir türkü duyulur(DSE); Ahmet Ziya Ankara'dan dönerken bindiği Ankara Ekspresi'nin lüks yolcu vagonunda diğer

vagonların sefaletine uzaktan bakar(OKB); Demir girdikleri savaşın saçmalığını mektupların üzerindeki iki adres arasındaki uçurumda görür:

"(…) eğri büğrü yazılmış adresi okudu: 'Bay Binali Hasırcı, Çarşı Mahallesi'nde Kahveci Duran Yılmaz eliyle/ Islahiye?Maraş.' Zarfın arkasına aynı kötü yazıyla askeri posta adresi çiziktirilmişti: 'Bilal Hasırcı tarafından/İ.ST. Turkish Armed Forces Command TAB. 5401/Tokio (Japan).'

Kafasında tehlikeli bir soru işareti, yılan gibi kıvrılıyor:

'-(…) şu iki adresin zıtlığı, karıştığımız maceranın acayipliğini çırılçıplak ortaya koymuyor mu?"(YTB, s.31)

Mekan-insan arasındaki koşullu ilişki romanlarda eşya ile insan arasında da görülür. Mekanı dolduran eşyalar kişilerin ve olayların anlamını üzerlerine sindirmişlerdir. Bu anlamlandırma daha üst bir okuma düzeyinde simgesel boyuta da dönüştürülmüştür. Konak ve yalılarda '*mırıltısı'* yüzlerce yıl devam eden bakır *'semaver'* (kültür öğelerini simgeler), Direkliyalı'nın "*duvarında her yarım saatte ve saat başı 'Katibim' türküsünü söyleyen 'saat'"* (Hayrun'un Suat'a vermesiyle bu da bir kültür aktarımını temsil eder); Ahmet Ziya'nın *'pipo'*su ile Doğan Rumeli'nin *'abidevi'* gözlükleri (Türk aydınını simgeler); Münif Sabri'nin Neveser'e getirdiği *'perişan'* nergisler (aşkı simgeler); Reis Paşa'nın Fikriye Hanım'a verdiği *'kehribar'* tesbih (uğur ve aşkı simgeler) dizide önce kişilerin iç dünyalarını yansıtıcı nesneler daha sonra ise daha da derinleşerek birer sembole dönüştürülmüşlerdir. Bu tarz örnekleri arttırmak mümkündür.

*'Şimdi'*den geçmişe yapılan dönüşlerle anlatma ve vaka zamanına aktarılan bilgilerin, Attila İlhan romanlarında genel olarak roman kişilerini '*tanıtma, anlatıma derinlik kazandırma ve olayın kişisel ve sosyal yönünü açıklama gibi fonksiyonları'* olduğu gibi kronolojik süreyi bozan ileri atlamalar ve geriye dönüşler '*farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları hale taşır'*.(Korkmaz, 1998:163) Yaraya Tuz Basmak romanında kronolojik süreyi bozan atlamalara genişçe yer verilmiştir. Romanın ikinci bölümü 1951'in haziran ortalarında biterken, üçüncü bölüm 1955 yılı ile adlandırılmış ama 27 Mayıs (1960) sabahı Şark kahvesi'nin önünden geçen Yüzbaşı Demir'in 1955 yılına dönüp gazeteci Ümit'le tanışması anlatılmıştır. Yüzbaşı Demir'in 1951'de tebdil hava için Bursa'ya gidişi, annesi ile amcası Dr. Hayrullah arasındaki aşkı anlatan mektupları bulması, çocukluğunda annesiyle olan yakınlığı ve bunun cinsel kimliğine olan etkileri, Ümit'in Demir'in kendini bulma süreci içerisindeki etkisi geriye dönüş tekniği ile olay örgüsüne katılmış olmakla başkişinin sosyal ve bireysel yönü açıklığa kavuşturulmuştur. Bu geriye dönüşler romanın sonunda ortaya çıkacak Binbaşı Demir'in kişiliğindeki önemli dönüm noktalarıdır.

Attila İlhan zaman unsurunun önemini vurgulamk için pek çok romanında bölüm adlarını da ay ya da gün adlarıyla vermiştir. Bunlar hem vaka zamanını takip etmeyi kolaylaştırmış hem de tarihsel döneme belirginlik kazandırmıştır. Bununla birlikte romanların ilk cümleleri de tematik düzlemde tartışılacak düşüncelerin imleyeni biçiminde kullanılmıştır. Aşağıda bazı romanların ilk cümleleri verilmiştir:

"Kalın ve karanlık bir pus, Dersaadet'i kaplamıştı." (RP)

"Ürkek ve kararsız kız güneşi, bir var bir yok." (GP)

"Mizrahilerin yalısında, akşamüstü çay içmek âdeti, işgal donanması Boğaziçi'nde demirledikten sonra çıkmıştı."(DSE)

Sanatçının zaman kavramını bu kadar önemsemesinin sanatçıyı '*özetleme tekniğini kullanarak eserin bütünlüğü içinde işlevsel olan unsurları seçme'*(Stevick, 2005:50) gibi bir yöne sevk ettiği dikkati çeker.

Anlatım yöntemi olarak sanatçının romanlarında *'yazarın gizli ve şahsi mitolojisine uzanan'*(Aktaş, 1998:58) bir yol olarak değerlendirilebilecek romantik/kişisel betimlemelerin Attila İlhan'ın şairlik kimliğinden gelen bir şiirsellik taşıdığını söyleyebiliriz. Sanatçı, temelde tematik ve karşı güç olarak değerlendirilen kurguyu seçtiği sıfatlarla kişilere, mekana ve zamana yansıtılırken Attila İlhan'ın en basit varlığa bile bir şiirsellik kazandırabildiği görülmüştür. Aşağıdaki alıntılarlada göstereceğimiz gibi bu tarz anlatımlar, şairlik yönünün dil seviyesinde romanlarının anlatımına katkısı olarak değerlendirilebilir:

"Kanı çekilmiş bir ampül…"(SA)

"Barcelona gözlü kız…"(ZBB)

"Saat yine harhangi bir buçuğu çalıyor."(KS)

"Ağaçların Müslüman serinliği…"(BU)

"Akşam kuşlarının ağaçlarda kıyameti kopardıkları bir yağmur hazırlığı ortasında yapayalnızlar…"(DSE)

".. üzerinde bir gazel ürkekliği"(HHV)

"Açılan bir Türk mavisi bir pencereden Hafız Post'un saz semaisi…"(SP)

"yok bir saat/gece/.."(*'yok'*un sıfat gibi kullanıldığına dair pek çok örnek verilebilir)

Şiirsel üslubun Sırtlan Payı ve Dersaadet'te Sabah Ezanları adlı romanlarda daha yoğun olduğu, özellikle Sırtlan Payı'nda *'bütün romanı sarmış şiirsel bir dil'*(Kansu, 1975:6) kullanıldığını belirtmek isteriz. Attila İlhan romanlarının dilini romanda işlediği tarihsel döneme göre değiştirmiş; Sırtlan Payı'nın geçmişi anlattığı bölümlerinde, Dersaadet'te Sabah Ezanları ile Haco Hanım Vay'ın tamamında daha Osmanlıca ağırlıklı bir dil kullanmıştır. Sanatçı bu tercihini Reis Paşa ve Gazi Paşa'da da sürdürmüştür. Türkçe'yi Osmanlıca

sözcüklere boğduğu için eleştirilen İlhan, roman kahramanlarının içinde bulunduğu tarihi döneme göre konuşturulabileceğini, -hatta adlarının bile buna göre verilmesi gerektiğini- bunun aksinin mümkün olamayacağını belirtmiştir. Haco Hanım Vay'ın dil ve üslubu üzerine yapılan bir eleştiriye *'Osmanlı aydınını, Osmanlı aydını gibi konuşturuyorum.'*(Nokta Söyleşi, 1984:54) biçiminde cevap vermekle de bu düşüncesini açıklamıştır. Ayrıca dil ve kültürde ulusal bir senteze gidilmesi gerektiğini düşünen Attila İlhan *'Osmanlıca'nın bir sentez'* olduğunu, artık *'bizim'* olduğunu söylemiştir.(Çavaş, 1986:71)

Attila İlhan'ın üslubundaki şiirsel anlatımlara karşılık kart bir roman karakterini anlatmada da başarılı olduğunu belirtmek isteriz:

"Rıza Muhiddin, kırpık bağdem bıyığı, iki ucunda iğnebaşı tükürükler birikmiş yapışkan ağzıyla, Doktor Hayrullah'ı destekledi. Fesi mi kafasına bol, kulakları mı fazla uzun nedir, ilk bakışta alnı hiç yokmuş gibi bu adamın. Kaşlarıysa, düşük dış uçları, sık sık havaya yükselen iç uçlarıyla suratına giderilmez bir acı izlenimi çiziyorlar. Çok konuşmaz, konuşunca söyleşiyle hiç ilgisi olmayan birtakım 'tarih malumatı' dönüp saçar, ilginç bir memur(…)"(SP, s.70)

Attila İlhan romanlarının tamamında yozlaşmış, Batı hayranlığının yarattığı körlük alanı içerisinde yüzen kart karakterlerin aşırı makyaj, tombul bir yuvarlaklık, züppe şıklığı, aşırı yemek yeme.. gibi yönlerini ön plana çıkarmış, böylece de bir yerde niyetini açıkça belli etmiştir.

3.5. Söz Dizimi

Attila İlhan'ın toplam 12 romanında (her romanın ilk sayfasından alınan 100 sözcük) toplam 1200 sözcük üzerinde yapılan incelemede, 52% isim, 13% fiil, 16% sıfat, 8% zarf, 4%zamir, 4% edat, 2% bağlaç, 0% ünlem (yüzde bir kabul edilebilir) oranlarını tespit ettik.

Sanatçının ifadelerinde 1200 sözcükten 960'ının isim söylu (isim, sıfat, zarf, zamir) oluşu, Attila İlhan'ın betimlemeye önem verdiğini gösterir ki bu da anlatım yöntemleri bölümünde üslubunda şair kimliğinin etkilerinin görüldüğü biçimindeki düşüncemizle örtüşür.

Aşağıdaki tablo, Attila İlhan'ın toplam 12 romanında geçen sözcük türlerini göstermesi bakımından önemlidir:

Romanın Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zarf	Zamir	Edat	Bağlaç	Ünlem
Sokaktaki Adam	37	26	8	10	8	6	3	2

Zenciler Birbirine Benzemez	48	12	23	2	4	9	2	-
Kurtlar Sofrası	51	18	13	7	4	4	3	-
Bıçağın Ucu	47	10	24	9	2	5	1	2
Yaraya Tuz Basmak	61	13	13	4	5	3	1	-
Sırtlan Payı	50	15	17	11	2	4	1	-
Dersaadet'te Sabah Ezanları	52	16	15	10	3	4	-	-
O Karanlıkta Biz	63	12	13	6	2	3	1	-
Reyis Paşa	63	5	17	5	2	2	6	-
Gazi Paşa	45	11	23	12	2	2	5	-
Fena Halde Leman	52	12	12	10	6	5	2	1
Haco Hanım Vay	57	10	15	11	4	2	1	-
Toplam	626	160	193	97	44	49	26	5
	52%	13%	16%	8%	4%	4%	2%	0%

Tablo-22 : Romanlardaki Sözcük Türleri

İsimlerin diğer sözcük türleriyle yarı yarıya olacak biçimde kullanılması sanatçının ben-dünya ilişkisini irdelemede bir çıkış noktası olarak kullanılabilir. Ayrıca sanatçının en çok tercih ettiği sözcük türünü fiillerin oluşturması onun toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla ilgili düşünülebilir. Buradan şöyle bir değerlendirmeye ulaşabiliriz: Attila İlhan toplumsal olayları yakından gözleyen bir sanatçı olarak kişi-mekan-zaman unsurlarını olayların niteliğine göre betimleyerek anlatmış; bunu yaparken de düşünsel boyutun eylemsel boyuta taşınması gerektiğini vurgulamıştır.

Burada hemen sanatçının dili özlü bir biçimde kullandığını belirtmek isteriz. Bunun en iyi örnekleri romanlarına ve roman kişilerine verdiği adlardır. Sokaktaki Adam, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak**,** Kurtlar Sofrası, Fena Halde Leman halk arasında deyimleşme eğilimi gösteren adlandırmalardır. Ayrıca roman kişilerinden hemen ilk başta sayabileceğimiz Ümit, Neveser, Münif, Ruhsar, Suat, Demir, Nevnihal adlarıyla müsemma kişilerdir. Ümit adı gibi Türkiye'nin gelecek beklentisini, Neveser milli değerlerle yüklenmiş dişil öğelerin yeni yapılanmasını; Suat iki ayrı cinseyiti, Demir(cinsel sorunlarıyla tezat bir adlandırma) somut bir gücü vurgular. Bu örnekler çoğaltılabilir. Romanlara ve kişilere ad vermede sanatçının gösterdiği titizlik üzerinde ilgili romanların *'isimden içeriğe'* ve *'kişiler dünyası'* bölümlerinde ayrıntısıyla durulmuştur.

Attila İlhan'ın dil ve üslubundaki bir diğer özellik cümle yapısında görülen sağlamlıktır. On iki romandan periyodik aralıklarla seçtiğimiz topla 60 sayfalık metindeki 1300 cümle üzerinde yaptığımız incelemede aşağıdaki tabloda görülen değerlere ulaştık:

Romanın Adı	Sayılan Cümle	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Basit Cümle	Birleşik Cümle	Sıralı Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi	Eksiltili Cümle
S.A.	176	39 22%	130 74%	134 76%	25 14%	88 50%	64 36%	25 14%	25 14%	11 6%	11 6%	8 5%
Z..B.B	140	36 26%	87 62%	98 70%	11 8%	77 55%	57 41%	8 6%	15 11%	4 3%	12 9%	21 15%
K S	162	41 25%	96 59%	115 71%	15 9%	80 49%	62 38%	16 10%	13 8%	17 10%	7 4%	21 13%
B U	100	24 24%	67 67%	77 77%	12 12%	33 33%	43 43%	23 23%	7 7%	8 8%	14 14%	6 6%
Y T B	97	23 24%	61 63%	75 77%	6 6%	24 25%	42 43%	32 33%	10 10%	12 12%	11 11%	13 13%
S P	79	12 15%	63 80%	66 84%	9 11%	21 27%	33 42%	26 33%	10 13%	10 13%	8 10%	4 5%
D S E	94	22 23%	60 64%	72 77%	7 7%	34 36%	39 41%	22 23%	5 5%	10 11%	17 18%	9 10%
O K B	64	21 33%	38 59%	56 88%	3 5%	24 38%	13 20%	28 44%	5 8%	7 11%	17 27%	6 9%
R P	76	22 29%	50 66%	65 86%	4 5%	32 42%	24 32%	21 28%	8 11%	9 12%	19 25%	6 8%
G P	58	8 14%	39 67%	40 69%	5 9%	24 41%	12 21%	23 40%	7 12%	12 21%	12 21%	12 21%
F H L	129	43 33%	78 60%	109 84%	5 4%	52 40%	55 43%	26 20%	14 11%	7 5%	11 9%	14 11%
H H V	125	31 25%	79 63%	97 78%	7 6%	45 36%	44 35%	34 27%	24 19%	18 14%	19 15%	15 12%
Toplam	**1300**	**322 25%**	**848 65%**	**1004 77%**	**109 8%**	**534 41%**	**488 38%**	**284 22%**	**143 11%**	**125 10%**	**158 12%**	**135 10%**

Tablo- 23: Romanlardaki Cümle Yapısı

Yapılan incelemenin toplamı içinde 65% fiil cümlesi, 77% kurallı cümle, 41% basit cümle oranlarının ortaya çıkmasını sanatçının Türkçe'deki çekirdek cümle yapısına bağlı kalma

eğiliminin sonucu olarak değerlendirebiliriz. Ancak 38% gibi yüksek bir orana sahip *olan* birleşik cümleler ile 22% oranında sıralı cümle yapısının görülmesi de göz ardı edilemez. Bu tarz birleşik ve sıralı cümleleri buna olumsuz ve soru cümlelerinin oranlarını da eklersek Türkiye'nin tarihsel bir süreç içerisinde yaşadığı değişim gibi entelektüel bir okuyucu kitlesine hitap eden sanatçının üslubunu da buna göre şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

İstatiksel verilere dayanmasa da dikkatimizi çekmesi sonucunda yaptığımız genel bir değerlendirmeyle Türk toplumuna dışarıdan bakan aydınları eleştiren Attila İlhan'ın diyaloglarında özellikle Fransızca sözcük ve ibarelere yer vermekle dil seviyesinde de bu kişileri eleştirdiğini belirtmek isteriz. Sanatçının yarattığı en ilginç tiplerden biri olan *'Bacaksız'* Abdi Bey, cümlelelerinin arasına Fransızca sözcükler sıkıştırmayı bir *'Batılılık'* emaresi olarak algılarken davranışları, giyimi, yaşadığı apartman, büyük bir ontolojik çürümeyi işaret eden birlik içerisinde kendisini kuşatır.

Sonuç olarak Attila İlhan'ın romanlarının konusu gereği belli bir kültürel birikime sahip kişilerce okunduğunda daha hakkıyla anlaşılacağını, buna bağlı olarak da sanatçının zaman zaman -argo sözcüklere yer vermiş olsa da- yer yer şiirselliğe varan bir üslupla romanlarını yazdığını ayrıca roman kişilerini yaşadığı tarihsel döneme göre konuşturma hassasiyetinden kaynaklanan Osmanlıca sözcüklere yer verdiğini söyleyebiliriz.

Romanların Dil ve Üslubu Hakkında Genel Bir Değerlendirme:

Yaklaşık elli yıllık (1954-2005) bir romancılık yaşamına sahip olan Attila İlhan, Türkiye'nin en *'karmaşık'* tarihi dönemlerinde Türk aydınının yaşadığı *'yabancılaşma'*yı ve içerisine düştüğü tarihsel yanılgıları anlattı. Sanatçının romanlarında kullandığı dil ve üslubu hakkında aşağıdaki genel sonuçları sıralayabiliriz:

1. Sanatçı eserlerinin dili ve üslubu ile konusu arasında vazgaçilmez bir ilgi kurarak romanlarını bu düşünce doğrultusunda dile getirmiştir. Özellikle Kurtuluş Savaşı ve I. Dünya Savaşı anılarının yer aldığı bölümlerde Osmanlıca'nın; bu dönemlerde yaşanan aşklarda da Servet-i Fünun şiir (ve roman kişilerini takip eden klasik musiki)nin sanatlı ama duygusal söyleyişlerine yer verildiği görülür.

2. Sanatçı *'Gazicilik'* anlayışına dayandırılabilecek bir etkenle Rumeli ağzını samimiyet göstergesi olarak kullanmıştır.

3. Ulusal sentez düşüncesini geliştirememiş, Türk toplum yaşamına dışarıdan Batılı gözüyle bakan aydınlar içine düştükleri yabancılaşmayı dil seviyesinde de yaşamışlar, kendilerini Fransızca ve İngilizce'yle ifade etmişlerdir. Bu kişiler anadilin ontolojik anlamda bireyi kurucu etkisinden uzak düşmüşlerdir.

4. Toplam değerlendirme içerisinde fiil cümlelerinin yüzde altmış beşlik bir orana sahip olması sanatçının olayları anlayarak okuyucuya sunduğunu ve onları bir şey yapmaya davet ettiğini gösterir.

Sanatçının yüzde yetmiş yedilik bir oranla kurallı cümle kullanımına gösterdiği önem; II. Meşrutiyet, Kurtuluş Savaşı, 1960 İhtilali, 1970 Muhtırası gibi Türk siyasi hayatında çok önemli zaman noktalarını anlatan olayları roman konusu olarak seçmesinden kaynaklanan bir durum biçiminde değerlendirilebilir. Sanatçı Osmanlıca sözcüklere yer vermekle birlikte kurallı cümlelerle yazdıklarının anlaşılması için özen göstermiştir.

5. Attila İlhan bütün romanlarında Türk aydınını ele almıştır. Toplumsal diyalektik yöntemle işlediği romanlarının Fena Halde Leman ve Haco Hanım Vay adlı ikinci dizisinde ise kişisel diyalektik yöntemi daha ağırlıklı kullanmıştır.

6. Sanatçı bütün romanlarını bölümlere ayırırken bölüm aralarında yılları belirtmiş, zamanla ilgili sözcükleri romanların bölümlerine ad olarak vermiştir. Bunlar ondaki zaman kavramının önemini sürekli ön plana çıkaran şeylerdir.

Attila İlhan son iki romanı olan Reis Paşa ve Gazi Paşa -diğer romanlarında görülmeyen- anlattığı bölümdeki en önemli ibareyi bölüme ad olarak vermiştir.

7. Sanatçı, zaman unsurunu hem kronolojik hem de anakronik yapıda kullanmıştır. Onun romanları için asıl önemli olan vaka zamanının tespit edilebilmesi ve zamanın bireyin dünyasında içselleştirilmiş olduğunu gösteren psikolojik zaman boyutunun vurgulanmasıdır.

8. Sanatçı romanlarını giriş-gelişme-sonuç bölümleri biçiminde kurgulamıştır.

9. Toplam on iki romanın 9'u hakim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından anlatılırken; 3'ünde karma anlatıcı kullanılmıştır.

10- Romanların deyimleşme eyilimi gösteren adlandırmaları çok başarılıdır. Özellikle Kurtlar Sofrası ve romanların başına eklenen;

"Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik ayna dumanlıydı ve olmayan bir şehirde geziniyordu."

İbare halk tarafından öylesine beğenilmiştir ki bazı popüler dizilerin başına da benzer bir metin yerleştirilmiştir.

11- Attila İlhan romanlarında olayların geçtiği önemli üç kent vardır: İstanbul, Ankara ve İzmir. Bunlardan İstanbul, Osmanlı-Türk kültürünü taşıyan bir kültürel bellek mekanıdır. Bu nedenle işgali ve ihtilalleri yaşaması onun soyluluğundan bir şey çalamaz. Bu düşüncenin dil seviyesindeki göstereni *'Dersaadet'* sözcüğüdür ki roman adına da girmiştir. Ankara Kuva-yı Milliye'nin anti-emperyalist, Kemalist, çağdaş ruhunu taşıyan bir kenttir. İzmir hem işgali görmüş hem de kurtuluşun en son ucu olmuş bir kenttir. Bunlardan İstanbul kültürel bellek mekanlarının yer aldığı kent özelliği taşır.

12- Attila İlhan'ın bütün romanlarının Mustafa Kemal'in izinden yürüyecek, çağdaş bir aydın tabakası yetiştirmek amacı etrafında konuçlandırıldığını söyleyebiliriz.

SONUÇ

Attila İlhan elli yılı aşkın sanat yaşamında sinemadan gazeteye, şiirden romana pek çok alanda eser verdi. Onun bütün eserlerini temelde bir tek aydın düşüncesinin ortaya koyduğu ürünler olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü o belli bir düşünceyi zaman içerisinde geliştirip daha sonra geliştirdiği bu düşünceyi farklı formlarda yazıya geçirmiştir. Bu formlar ise anlatılacak konunun içeriğine göre belirlenmiştir.

Kendisini *'asıl romancı'* olarak tanımlayan sanatçı Reşat Nuri, Halide Edip, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Nazım Hikmet gibi Türk edebiyatına gerçeklik düşüncesi kazandıran sanatçılardan aldığı etkiyi devam ettirmekle Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi toplumcu gerçekçi çizginin sanatçıları arasında yer almıştır.

Toplumcu gerçekçi düşünce yapısı Attila İlhan'ın bütün romanlarını biçimlendirmiştir. Türk milletinin varoluş refleksiyle dirildiği, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin neredeyse kriz dönemleriyle sarsıldığı tarihsel süreci ırmak-roman biçiminde toplumsal diyalektik yöntemle roman kurgusuna yansıtan sanatçı, yazılı tarihin dışına çıkarak sorgulayıcı bir tutum sergilemiştir. Ayrıca her bir romanda farklı bir roman kişisini başkişi yapmakla aynı olayı farklı bakış açılarından değerlendirmiştir. Bununla birlikte toplumun yapıtaşı olan bireyin içsel devinimini göz ardı etmeyen Attila İlhan, kişisel diyalektik yöntemle konuşulmaktan çekinilmiş cinsel tercihleri roman kurgusuna yerleştirmiştir.

Genel olarak klasik vaka düzeniyle kurguladığı romanlarında *'aydın tipolojisi'*ni merkeze alarak toplumsal olayları irdeleyen sanatçı, ideal bir aydın gösterememekle eleştirilmiştir. Biz onun romanlarında adeta mitik bir kahramanın doğaya dağılması gibi bir ***Gazi miti'***nin dağılmış bulunduğu, son roman Gazi Paşa'da da bu mitik kahramanın bir bütün halinde okuyucuya sunulduğu düşüncesindeyiz. Gazi mitinin asker yönünü Miralay Ferit'te, düşünsel enginliği Münif Sabri'de, eylemci yönü Ahmet Ziya'da, aşık/seven/ölümlü/otoriter/'insan' yönünün ise Reis Paşa'da yaşatıldığı düşüncesindeyiz. Bu özelliklerin tamamı ise son romanın başkişisi Gazi Paşa'da toplanmıştır. Sanatçı genel olarak tarihi romanlarda kurmaca kişileri başkişi seçmekle beraber son iki romanında Mustafa Kemal Paşa'yı başkişi yapmıştır.

Attila İlhan romanlarında en önemli unsurlardan biri zamandır. Tarihsel dönemi yansıtan zaman ile psikilojik zaman çözümlemelerine genişçe yer verilen olaylara mekan

unsuru da eklenerek bir düğüm oluşturulur. Böylece roman kişisi hem zaman, hem mekan bakımından olayların akışı içerisinde bir yere konuçlandırılır. Mekanın bazen genişleme duygusu, bazan da labirentleşerek giriftleştiği romanlarda kültür olgusu çok önemli bir değer taşır. *Semaver, saat, Şirket-i Hayriye Vapurları* gibi nesnelerle simge-değere dönüşen kültür olgusu mekansal anlamda yalı ve konaklarla en üst seviyeye ulaşarak kültürel bellek taşıyıcısı olur. Böylece sanatçı, kişiler düzleminde *'aydın'*ın yapması gerekeni mekansal düzlemde yalı ve konaklara yaptırır. Bu taşıma işinin sözel boyutunu ise türkü oluşturur. Aynanın İçindekiler dizisinin ilk romanlarında klasik musiki biçiminde görülen bu olgu, Reis Paşa ve Gazi Paşa'da anonim metinlerin atalar ruhunu taşıyan kolektif zenginliği ile bütünleştirilir. Böylece ulusal kültür sentezini kuracak öğeler de belirtilmiş olur.

Sanatçının romanlarında kurgusallık zaman zaman okuyucuya hissettirilmiştir. Böylece romanlarda her ne kadar en küçük ayrıntı bile gözden kaçırılmadan kurgulanmış olsa da Attila İlhan romanın kurmacalığını ön plana çıkararak değerlendirmeyi okuyucuya bırakmıştır. Bu düşüncenin doğrultusunda postmodernist yaklaşımlar olarak değerlendirilebilecek montaj, edebi alıntı gibi yöntemlerle metinlerarasılığın engin çağrışımları da roman kurgusuna dahil edilmiş olur. Tevfik Fikret'ten Nazım Hikmet'e kadar şiir alıntıları ile *'Manastır'ın Ortasında Var Bir Havuz'* gibi anonim metne kadar geniş bir edebi metin yelpazesinden yararlanılmıştır.

On iki romanının dokuzunu hakim bakış açısının geniş perspektifinden yararlanarak yazan sanatçı, böylece toplumsal olayları her bakımdan görebilme olanağı da kazanmıştır. Bununla birlikte ikinci roman dizisinde görülen ben anlatıcıların (FHL, HHV) kişisel diyalektik yöntemin doğurduğ bir sonuç olarak değerlendirilebileceği düşüncesindeyiz.

Türk aydının yaklaşık iki yüz yıllık yanlışlarına dikkati çeken İlhan, söylemlerini de entelektüel bir biçimde dile getirmiştir. Cümle seviyesinde yaptığımız incelemede ortaya çıkan sonuçlara dayanarak yoğun fiil cümleleri ve kurallı cümle yapısına yer veren Attila İlhan'ın düşüncelerini net biçimde açıklayan bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte birleşik cümle seçiminde gösterdiği hassasiyeti sanatçının zaman zaman girift söylemlere yer verdiği biçiminde yorumlamaktayız.

Attila İlhan taraflı biçimde salt sapkın cinselliği dile getirmekle eleştirildi. Bu düşüncenin doğru olmadığını rahatça söyleyebiliriz. Aynanın İçindekiler dizisinde aşk, semavi niteliklere büründürülmüş, kutsal bir değer olarak algılanmıştır. Bizim Attila İlhan'daki ulusal kültür düşüncesinin bir yansıması olarak değerlendirdiğimiz *'kutsal değer'*lerle yüklü aşk olgusu, Osmanlı-Türk kültürünün yarattığı bir kadın tipiyle öne sürülmüştür. Bu kadın kimi zaman Ruhsar (DSE), kimi zaman Neveser (DSE), kimi zaman

Fikriye Hanım (RP) ile kişisel görüntü seviyesi kazanmıştır. Bu kadınlar daima kutsal, daima çok güzel, daima soylu, daima onurlu ve daima sanatsal bir ruhla varolurlar. Öyle ki evlenip ayrılmış olmaları onların kutsallıklarını gölgede bırakamaz. Biz bu kadın tipolojisinin makro-kozmik anlamda toplumu var eden, koruyan, geleceğe taşıyan vatan; mikro-kozmik anlamda ise anayı temsil ettiği düşüncesindeyiz. Toparlarsak Attila İlhan'ın öne sürdüğü bu kadın tipolojisinin dişil öğeleri yansıttığını söyleyebiliriz.

Attila İlhan on iki romanını satma telaşı duymadan aydınlık bir bellekte toplumu bilinçlendirme ve yönlendirme sorumluluğunun yarattığı refleksle kaleme almıştır. Bu nedenle okuyucular onun romanlarında *'aradıklarını'* bulacaklardır.

KAYNAKLAR

1.1. Attila İlhan'ın Tezde Kullanılan Kendi Kitapları

İlhan, Attila,(2005), Ulusal Kültür Savaşı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2000), Gerçekçilik Savaşı, Bilgi Yayınevi, 4. Baskı, Ankara
----------,---------,(1999), Haco Hanım Vay, Bilgi Yayınevi, 3. Baskı, Ankara
----------,---------,(1999),Ufkun Arkasını Görebilmek, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara
----------,---------,(2004), Yıldız Hilal ve Kalpak, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2003) Hangi Sol, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2002) Hangi Edebiyat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2005-b) Hangi Batı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2005-a) Hangi Atatürk, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 4. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2005-c) Hangi Sağ, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2004-a) Hangi Seks, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
---------,---------,(2004) Sırtlan Payı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
---------,---------,(2003) Zenciler Birbirine Benzemez, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2003) Bıçağın Ucu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2003) Kurtlar Sofrası, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2005) Fena Halde Leman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2003-a) Sokaktaki Adam, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2002) Yaraya Tuz Basmak, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2003) O Karanlıkta Biz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2003) Dersaadet'te Sabah Ezanları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------, (2002) Allah'ın Süngüleri 'Reis Paşa', Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2006) Gazi Paşa 'Ankara'dan Uçan Kuşlar', Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
----------,---------,(2004-b) Aydınlar Savaşı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
---------,----------,(1998), Cumhuriyet Söyleşileri: " Bir Sap Kırmızı Karanfil", Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara

1.2. Attila İlhan'la İlgili Tezler

Arseven, Tülin,(2004), **Attila İlhan'ın Romancılığı,** Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara
Balaban, Cemile,(1995), **Attila İlhan'ın Romanlarında Kadınlar,** Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya
Göğebakan, Turgut,(1995), **Günter Grass'ın Danzig Üçlemesi ve Attila İlhan'ın Aynanın İçindekiler Roman Dizisinde Toplumsal Panorama,** Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum
Taşdemir, Muzaffer,(1995), **Sosyal Düşünce Tarihimizde Attila İlhan ve Ulusal Bileşim Düşüncesi,** İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul
Hüseyinoğlu, Aşkın,(2001), **Attila İlhan'ın Türkiye'de Aydın Sorununa Yaklaşımı,** Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sivas
Yazıcıoğlu, Nuray,(1998), **Attila İlhan'ın Romanlarında İttihat ve Terakki,** Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana

1.3. Makale ve Söyleşiler

Akbal, Oktay,(1981), "Günlerde", **Hürriyet-Gösteri,** S.15, Subat, s.82
Aliye, Zeynep,(1999), "Yazarın İzini Süren Okur", **Hürriyet-Gösteri,** 09.12.1999, s.11-27
Argunşah, Hülya,(2002) "Tarihi Romanın Yükselişi", **Hece, (Roman Özel Sayısı),** S. 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz, s.440-449
Aygündüz, Filiz,(2000), "Attila İlhan Bir Konuştu Pir Konuştu", **Milliyet,** 09.04.2000 s.1
Aytaç, Gürsel,(1999), "Yengecin Kıskacı", **Dil Dergisi,** S. 84, Ekim, s.46-48
Balcı, Yunus,(2002), "Türk Romanında Aydın Sorunu", **Hece, (Roman Özel Sayısı),** S.65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz, s.281-293
Belge, Murat,(1981), "Eşcinsellik Sanat ve Türk Edebiyatı", **Milliyet Sanat Dizisi:17,** 1 Şubat 1981, s.8-10
Ceyhun, Demirtaş,(1986), "Aydınımızın Hal-i Pürmelali Üzerine Aykırı Düşünceler", **Hürriyet-Gösteri,** S. 68, Temmuz, s.22-27
Cumhuriyet Söyleşi,(2004), "Attila İlhan Son 10 Yılda Edebiyatımızın Gerilediği Kanısında", **Açtırma Kutuyu,** (Derleyen Belgin Sarmaşık), Bilgi Yayınevi, Ankara, s.144-150

Çavaş, Raşit,(1986), "Komprador Aydınlarımız", **Nokta,** 16 Kasım 1986 s.70- 71
Çavdar, Tevfik,(1981), "Dersaadet'te Sabah Ezanları ve Çağdaş Romanda Tasarım", **Yazın,** Eylül, s.14
Çelik, Yakup,(2002), "Attila İlhan'ın Roman Öncesi ve İlk Romanı: Sokaktaki Adam", **Türkiye Günlüğü,** S. 70, s.70-85

--------,-------,(2006), "Attila İlhan'ın Hayatı", **Attila İlhan Armağanı,** (Editör: Yakup Çelik), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.3-18
Çetişli, İsmail,(2006), "Attila İlhan'ın Vefatının Basındaki Akisleri", **Attila İlhan Armağanı,** (Editör: Yakup Çelik), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.479-489
Doğan, Mehmet H.,(1976), "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", **Türk Dili, (Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı),** S.298, Temmuz, s.7-40
Edgü, Ferit,(1981), "Dünya Edebiyatında Eşcinsellik", **Milliyet Sanat Dizisi:17,** 1 Şubat 1981, s.4-7
Ercan, E.-İlhan, A.,(1990), "Doğmatik Sol Tarih Önünde Ofsayta Düştü", **Broy,** S. 54, Şubat, s.22-25
Erhat, Azra,(1981), "Dergilerde Aydın ve Roman Konusu", **Varlık,** S. 890, Kasım s.13-17
Eroğlu, Mehmet,(1975), "Bıçağın Ucu-Sırtlan Payı Derken Attila İlhan'la", **Varlık,** S. 810, Mart, s.12
Eşmekaya, D.-Gürbüz, A.,(1999), "Bilimler Toplumu Sanat İnsana Öğretir", **Dil Dergisi**, S.84, Ekim, s.11-12
Furrer, P.,(1999), "Mekanın Anlamlandırılması ve Tarihi Romanda Tarih Bilinci", Tarih ve Toplum, S. 198, 2000, s. 27-32
Hazar, Özdemir,(1954), "Sokaktaki Adam", **Varlık,** S. 411, Ekim, s.28
Hürriyet Söyleşi,(2004), "Attila İlhan ve Dersaadet'te Sabah Ezanları", **Açtırma Kutuyu,** (Derleyen Belgin Sarmaşık), Bilgi Yayınevi, Ankara, s.268-270
İleri, Selim,(1979), "Bir Irmak-Roman Üzerine", **Yeni Ufuklar,** S. 262, Temmuz, s.24-30
-------,-------,(1977), "Türk Romanında Büyük Kent", **Türkiye Yazıları**, S.3, Haziran, s.9-18
İlhan, Attila,(1997), "Toplumcu Roman Tarihi Perspektifle Yazılabilir", **Hürriyet-Gösteri, (Tarihi Roman Özel Sayısı),** S. 197-198 Nisan-Mayıs, s.63-65
---------,--------,(1977), "Dikkat İsterim", **Türkiye Defteri,** S.9, Temmuz, s.19-21
---------,--------,(1977, "Bir Romancının İtirafları", **Türk Dili,** S.306, 1 Mart 1977 s.230-235
---------,--------,(1976), "İşe Kurtuluş Savaşı'ndan Başlamak Zorunluluğu", **Türk Dili,** S: 298, Temmuz, s.116-120
---------,--------,(2000), "O Telefon Neye İşaret", **Cumhuriyet**, 17.03.2000, s. 11
---------,--------,(1967), "Özet Mözet", **Varlık,** S.702, Eylül, s.5
---------,--------,(1981), "Öznel Diyalektik Tüm Doğada Egemendir. Cinsellik de!...", **Hürriyet –Gösteri,** S.2, 2 Ocak 1981, s.46-47
---------,--------,(1980),"Hayatları Roman", **Hürriyet-Gösteri**, S.1, Aralık, s.22-24
İnam, Ahmet,(1999), "Attila İlhan'la Türkiye'deki Düşünce Hayatının Bazı Görüşleri", **Dil Dergisi,** S.84, Ekim, s.41-44
İnce, Özdemir,(1991), "Attila İlhan Deyince", **Varlık,** S.1008, Eylül, s.22
---------,--------,(1976), "Kurtlar Sofrası Üzerine", **Türk Dili,** S.296, Mayıs, s.394-396
Kahraman, Hasan B.,(2005-a), "Attila İlhan: Bir Dünya", **Varlık,** Kasım, s.45-54
----------,-------,(2005), "İmgenin Gerçeği/Gerçeğin İmgesi: Attila İlhan", **Şeker-Sanat,** S. 56, Eylül-Ekim, s.12-13
---------,-------,(1978), "Roman Dedik Attila İlhan İle", **Varlık**, S.851, Ağustos, s. 24-26
----------,-------,(1999), "Geç Yirminci Yüzyıl, Kültür ve Emperyalizm", **Varlık**, 01.11.1999, s. 6-11

----------,-------,(1988), "Tarihsel Roman ve O Karanlıkta Biz", **Hürriyet-Gösteri**, S.87, Şubat, s.23-27
Kansu, Ceyhun A.,(1975), "Ferit Eminönü", **Varlık,** S. 815, Ağustos, s.5-6
---------,--------,(1975), "İki Emekli Albay", **Varlık**, S. 813, Haziran, s.3-4
Kaplan, S.-İlhan, A.,(1984), "Attila İlhan'la Cafe Bulvar'da", **Türk Edebiyatı**, S.131, Eylül, s.18-24
Karaosmanoğlu, Ülkü,(1988), "Aynalı Labirentte Efsane Adamlar, **Güneş**, 12 Ocak 1988, s.8
----------,--------,(2005), "Attila İlhan ve Hayatla İç içe Bir Yabancılaşma Duygusu", **Varlık**, Kasım, s.55-57
Kaya, İ. Güven,(1980), "Aynanın İçindekiler'de İnsan Kesitleri (II)", **Varlık**, S. 874, Temmuz, s.17-18
----------,--------,(1980), "Aynanın İçindekiler'de İnsan Kesitleri (III)", **Varlık**, S. 879, Aralık, s. 16-17
Kekeç, Ahmet,(2002), "Darbeler ve Romanlar", (Hece Roman Özel Sayısı), S: 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz, s.82-96
Kemik, Zafer,(1974), "Bıçağın Ucu", **Sergi,** S:3, Temmuz, s.11-12
Kongar, Emre,(1991), "12 Eylül öncesi Attila İlhan Üzerine Nesnel Notlar", **Varlık,** S.1009, Ekim, s.23-26
----------,--------,(1976), "Toplumbilim Açısından Bıçağın Ucu ve Sırtlan Payı(II)", **Özgür İnsan**, S. 29, Mart, s.84- 88
----------,--------,(1981), "Altı Çağdaş Klasik Türk Yazarı", **Hürriyet-Gösteri,** S. 50, Kasım, s.50-52
Korkmaz, Ramazan,(2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", **Scholarly Depth and Accuracy,** Grafiker Yayınları, Ankara, s.271-281
----------,--------,(2006), "Yaratıcı Bir Kimligin Mekan Poetikası: Necatigil ve Ev", **TUBA**, S.307-II, s.223-230
----------,--------, (2007), "Romanda Mekanın Poetigi", **Edebiyat ve Dil Yazıları-Mustafa İsen'e Armagan,** (Editörler: Aysenur Külahlıoglu İslam, Süer Eker), Ankara, s.399-415
Körükçü, Muhtar,(1958), "Zenciler Birbirine Benzemez", **Varlık,** S.481, 1 Temmuz 1958, s.21-22
Labriola, A.,(1981), "Tarihsel Materyalizm**"**, **Süreç**, S. 5, s.56-58
Milliyet Sanat Söyleşi,(1981), "Yapıtlarında Eşcinsellik Temasını Niçin İşliyorlar?", **Milliyet Sanat**, 1 Şubat 1981, s. 11
Mumcu, Uğur,(2004), "Attila İlhan'la Söyleşi(1): Romanı Doğuran Koşulları Yaşıyoruz", **Açtırma Kutuyu,** (Derleyen Belgin Sarmaşık), Bilgi Yayınevi, Ankara, s.232-237
Mutluay, Rauf,(1973), "27 Mayıs Umudu II", **Cumhuriyet,** 16 Ağustos 1973, s.11
Naci, Fethi,(1997), "Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır", **Hürriyet-Gösteri,** S.197-198, Nisan/Mayıs, s.58-59
----------,---------,(1981), "Türk Romanında 'Tipik' Kişiler Olmayışına ve Attila İlhan'a Dair", **Milliyet Sanat,** Yeni Dizi, S.28, 15 Temmuz 1981, s.31
Nokta Haber,(1988), "Dizi Dizinin Kurdudur", **Nokta**, s.24-25
Nokta Söyleşi,(1982-a), "Attila İlhan Usulu Roman Nasıl Yazılır", **Nokta,** 15 Mart 1982, s.22-23
Nokta Söyleşi,(1982), "Bir Edebiyatçının Evinde", **Nokta,** 15 Mart 1982, s.19-21
Nokta Söyleşi,(1984), "Haco Hanım Vay", **Nokta,** 16-22 Nisan 1984 s.54-55

Oktay, Ahmet,(2002), "Siyasal Roman Üzerine", **Hece, (Roman Özel Sayısı),** S.65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz, s.267-270
Okur, Enver,(2002), "Çok Partili Demokrasi Dönemi", **Hece, (Roman Özel Sayısı),** S. 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz, s.67-81
Onaran, Mustafa Ş.,(1976), "Dergiler Gazeteler", **Türk Dili,** S. 292, Ocak, 58-61
----------,---------,(2005), "Çok Yönlü Bir Edebiyat İnsanı: Attila İlhan", **Varlık**, Kasım, s.58-61
Özher, Sema,(2006), "Attila İlhan'ın Sokaktaki Adam Romanında Aydın Sorunsalı", **Attila İlhan Armağanı,** (Editör: Yakup Çelik), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara s.309-317
Özkan, İlteriş,(1984), "Attila İlhan'ın Vahim Yanlışları", **Türk Edebiyatı,** S. 131, Eylül, s.24-26
Özkırımlı, Atilla,(1976), "Attila İlhan'ın Üç Romanında Kurtuluş Savaşı", **Türk Dili, (Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı),** S. 298, Temmuz, s.94-100
Pekşen, Yalçın,(2004), "Attila İlhan: 'Cinsel Açıdan Normal Kişi Yok'", **Açtırma Kutuyu,** (Derleyen Belgin Sarmaşık), Bilgi Yayınevi, Ankara, s.371-374
Purut, B.-Ayhan S.,(1995), "Şiirlerim Nazım'ınkilere Ne Kadar Benzerse O Kadar İyi Olur Sanırdım", **Negatif,** Mart, s.36-38
Sazyek, Hakan,(2002), "Türk Romanında Postmodernist Yönelimler ve Yöntemler", **Hece, (Roman Özel Sayısı),** S. 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz, s.493-509
Seçilmiş Hikayeler Söyleşi,(1953), "Attila İlhan'la Konuştuk", **Seçilmiş Hikayeler Dergisi,** S.21, Ekim, s.33-35
Seyda, Mehmet,(1967), "Attila İlhan I", **Varlık,** S.693, Mayıs, s.10-11
Soysal, İlhan,(1988), "Attila İlhan'ın Nehir Romanı 'Aynanın İçindekiler'in 5. Cildi: O Karanlıkta Biz", **Milliyet Aktüalite**, S.30, 03.04.1988, s.20-22
--------,--------,(1954), "Edebiyatımızda Yeni Bir Ses", **Son Havadis,** 24 Ağustos 1954, s.11
Şengel, Piraye,(1991), "Kucaklanamayan Bir Sanatçı", **Varlık,** S.1009, Ekim, s.20-21
Tanilli, Server,(2000), "Devrim ve Karşı Devrim", **Cumhuriyet**, 01.01.2000, s. 8
Tanju, Saldun,(1973), "Şiddet Gelince", **Cumhuriyet,** 23 Temmuz 1973, s.13
Turan, Ömer,(2005), "'Yitik Savaşların Komutanları': Attila İlhan'ın Ardından", **Birikim,** Kasım, s.95-104
Türkeş, Ömer,(2000), "Cumhuriyet Romanında Cumhuriyet Tarihi(1920-1970)", **Tarih ve Toplum**, S.198, s.386-394
Yağcı, Ömer,(2000), "Türkiye Edebiyatının Yüz Yılı", **Yazın,** 01.01.2000, s.5-10
Yavuz, Hilmi,(1972), "Attila İlhan'la", **Varlık,** S.781, Ekim, s.10-11
--------,--------,(1997), "Tarihi Roman Ancak Belli Bir Tasarımdan Yola Çıkılarak Yazılabilir", **Hürriyet-Gösteri, (Tarihi Roman Özel Sayısı),** S.197-198 Nisan/Mayıs, s.69-71
Yeni Ortam Söyleşi,(1975), "Sırtlan Payı Üzerine Attila İlhan'la Söyleşi", **Yeni Ortam**, 5 Ocak 1975, s.7-8
Yeni Ortam Söyleşi,(2004), "Sırtlan Payı Üstüne Attila İlhan'la Söyleşi", **Açtırma Kutuyu,** (Derleyen: Belgin Sarmaşık), Bilgi Yayınevi, Ankara, s.126-129
Yeter, R.,(2005), "Gazi, Latife ve Kurtlar Vadisi", **Yeni Şafak Kitap Eki**, S. 1, 29 Aralık 2005, s.18
Yurttaş, Salih,(1974), "Aynanın İçinden Türkiye", **Türkiye Defteri,** S.7, Mayıs, s.35-43
---------,--------,(2004), "Attila İlhan'la Bir Konuşma", **Açtırma Kutuyu,** (Derleyen: Belgin Sarmaşık), Bilgi Yayınevi, Ankara, s.108-113

1.4. Genel Kaynaklar

Akşin, Sina,(1997), **Türkiye Tarihi C: III,** Cem Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul
--------,------,(1997-a), **Türkiye Tarihi C: IV,** Cem Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul
Aktaş, Şerif,(1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara
-------,-------,(1998), **Edebiyatta Üslup ve Problemleri,** Akçağ Yayınları, Ankara
Aktulum, Kubilay,(2000), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, 2. Baskı, Ankara
Aliye, Zeynep,(2001), **Mavi adam Attila İlhan'la Söyleşiler,** Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara
Amati-sas, S.,(2002), **Kitlesel ve Özel Cinsellik-Bensizbiz**, (Çev. Bela Habip), İthaki Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Ankara, Zeynep,(1996), **Yalnız Şövalye Attila İlhan**, Bilgi Yayınevi, Ankara
Assmann, Jan,(2001), **Kültürel Bellek,** (Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı İstanbul
Avcıoğlu, Doğan,(1969), **Türkiye'nin Düzeni C: II**, Bilgi Yayınevi, Ankara
Aybars E.,(2000), **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I,** Ercan Kitabevi, 7. Baskı, İzmir
Aytaç, Gürsel,(1999), **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara
---------,-------,(1990), **Edebiyat Yazıları I,** Gündoğan Yayınları, Gündoğan Yayınları, Ankara
Bachelard, Gaston,(1996), **Mekanın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul
--------,--------,(2006), **Su ve Düşler**, (Çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
Bakhtin, Mihail,(2001), **Karnavaldan Romana,** (Çev. Cem Soydemir), Yayınları, Ankara
Balcı, Yunus,(2002), **Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950),** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
Barthes, Roland,(1989), **Yazının Sıfır Derecesi,** (Tahsin Yücel), Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Belge, Murat,(1998), **Edebiyet Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Benhabib, Şeyla,(1999), **Modernizm, Evrensellik ve Birey,** (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Berkes, Niyazi,(2004), **Türkiye' de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı, İstanbul
---------,-------,(1975), **Türk Düşününde Batı Sorunu,** Bilgi Yayınevi, Ankara
Bookchin, Murray,(1999), **Kentsiz Kentleşme**, (Çev. Burak Özyalçın), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Bourneur, R.-Quellet, R.,(1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi,** (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Brenkert, George G.,(1998), **Marx'ın Özgürlük Etiği**, (Çev. Yavuz Alogan), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Campbell, Joseph.,(2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, ,** (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Cevizoğlu, Hulki,(2004), **Bütün Kaleler Zaptedilmedi**, Cevizkabuğu Yayınları, 3. Baskı, Ankara
Civaroğlu, Öner,(1997), **Büyük Yolların Haydutu-Fotoğraflarla Attila İlhan'ın Yaşam Öyküsü,** Sel Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul
Clark, Toby,(2004), Sanat ve Propaganda, (Çev. Esin Hoşsucu),Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Connerton, Paul,(1999), **Toplumlar Nasıl Anımsar,** (Çev. Alaaddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
Çavdar, Tevfik,(1970), **Osmanlıların Yarı-Sömürge Oluşu,** Ant Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Çelik, Yakup,(1998), **Şubat Yolcusu-Attila İlhan'ın Şiiri**, Akçağ Yayınları, Ankara
Çetişli, İsmail,(2000), **Yeni Türk Edebiyatında Metin Tahlillerine Giriş,** Kardelen Kitabevi, Isparta
Çizgen, Nevval,(1994), **Kent ve Kültür**, Say Yayınları, 1. baskı, İstanbul
Çoruhlu, Yaşar, (2002), **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yayınları, İstanbul
Çüçen, A. Kadir,(2000), **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Yayınları, Bursa
Danişmend, İsmail Hakkı,(1974), **31 Mart Vakası,** İstanbul Kitabevi Yayınları, İstanbul
Devellioğlu, Ferit,(1993), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, 11. Baskı, Ankara
Eagleton, Terry,(1998), **Estetiğin İdeolojisi,** (Çev. Hakkı Hünler, Türker Armaner,) Özne Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Elias, Norbert,(2000), **Zaman Üzerine**, (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Eliuz, Ülkü,(2004), **Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek,** Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Elazığ
Engels F.,(2002), **Doğanın Diyalektiği,** (Çev. Arif Gelen), Sol Yayınları, 7. Baskı, Ankara
Enginün, İnci,(2003), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,** Dergah Yayınları, 4. Baskı, İstanbul
Esemenli-Söker, Gönülden,(2002), **Attila İlhan'da Kültür Sorunsalı**, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara
Firestone, Shulamith,(1993), **Cinselliğin Diyalektiği**, (Çev. Yurdanur Salman), Payel Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Forster, E.M.,(1985), **Roman Sanatı,** (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Foucault, Michel,(2003), **Cinselliğin Tarihi**, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
--------,--------,(2005), **Özne ve İktidar,** (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınbay), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Freud, Sigmund,(2004), **Cinsiyet Üzerine**, (Çev. Avni Öneş), Say Yayınları, 12. Baskı, İstanbul
Fromm, Erich,(2000), **Sevme Sanatı**, (Çev. Selma Koçak), Doruk Yayınları, 1. Baskı, Ankara

----------, **Rüyalar Masallar Mitoslar,** (Çev. Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1997
Gasset, O. Y., **Sevgi Üstüne**, (Çev. Yurdanur Salman), Yapı Kredi Yayınları, 4 Baskı, İstanbul 2001
---------,--------,(1995), **İnsan ve Herkes,** (Çev. Neyyire Gül Işık), Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Giddens, A.-Pierson, C.,(2001), **Modernliği Anlamlandırmak**, (Çev. Serhat Uyurkulak-Murat Sağlam), Alfa Yayınları, İstanbul
Giddens, Anthony,(2004), **Modernliğin Sonuçları**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
Girard, Rene,(2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat,** (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Grillet, Alain R.,(1989), **Yeni Roman,** (Çev. Asım Bezirci), Ara Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul
Güngör, Erol,(1996), **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, Ötüken Yayınları, 10. Baskı, İstanbul
Harvey, David,(1997), **Postmodernliğin Durumu,** (Çev. Sungur Savran), Metiş Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Hegel, G.W.F.,(2003), **Tarihte Akıl,** (Çev. Önay Sözer), Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul
Hobsbawm, E.J.,(2006), **Milletler ve Milliyetçilik,** (Çev. Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Holton, R.J.,(1999), **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık,** (Çev. Ruşen Keleş), İmge Kitabevi, Ankara
Huberman, L.,(1995), **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla,** (Çev. Murat Belge), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
İleri, Selim,(2002), **Nam-ı Diğer Kaptan Attila İlhan'ı Dinledim,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Jameson, Fredric,(2006), **Marksizm ve Biçim**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Jenkins, K.,(1997), **Tarihi Yeniden Düşünmek,** (Çev. Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi, 1. Baskı, Ankara
Josipovici, G.,(1997), **Dokunma,** (Çev. Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Jung, Carl Gustav,(2003), **Dört Arketip,** (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Kantarcıoğlu, Sevim,(1987), **T.S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara
Kaplan, Mehmet,(1997), **Tevfik Fikret-Devir, Şahsiyet, Eser**, Dergah Yayınları, 5. Baskı, İstanbul
--------,--------,(1991), **Türk edebiyatı Üzerine araştırmalar 3-Tip Tahlilleri,** Dergah Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Karal, Ziya Enver,(1988), **Osmanlı Tarihi,** C: 8, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 5. Baskı, Ankara
--------,-------, (1988), **Osmanlı Tarihi,** C: 5, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
Kavaz, İbrahim,(1999), **Sait Faik Abasıyanık,** Şule Yayınları, İstanbul
Keyder, Çağlar,(1995), **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar,** İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul
Kierkegaard, Soren,(2006), **Kaygı Kavramı,** (Çev. Türker Armaner), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, İstanbul

-------,------,(2001), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Kili, Suna,(2000), **Atatürk Devrimi Bir Çağdaşlaşma Modeli,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 7. Baskı, İstanbul
Korkmaz, Ramazan,(1997), **Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
----------,--------,(2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekilesme Sorunu ve Dönüş İzlekleri,** Türksoy, Ankara
----------,--------,(2005), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı,** Grafiker Yay., Ankara
Kovel, Joel,(2000), **Tarih ve Tin,** (Çev. Hakan Pekinel), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Kundera, Milan,(2005), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
LaFollette, Hugh,(1999), **Kişisel İlişkiler**, (Çev. Ferma Lekesizalın), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Laing, R. D.,(1993), **Bölünmüş Benlik**, (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Le Bon, Gustave,(1997), **Kitleler Psikolojisi,** Hayat Yayınları, İstanbul
Lingis, Alphonso,(1997), **Ortak Bir şeyleri Olmayanların Ortaklığı,** (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Lukacs, George,(2006), **Tarih ve Sınıf Bilinci**, (Çev. Yılmaz Öner), Belge Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
---------,-------,(1999), **Estetik I**, (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Malpas-Solomon,(2006), **Ölüm ve Felsefe,** (Çev. Nur Küçük), İthaki Yayınları, İstanbul
Manisalı, Erol,(2001), **Attila İlhan'la 1000 Saat,** Bilgi Yayınevi, 2. Baskı, Ankara
Mardin, Şerif,(2005), **Jön Türkler'in Siyasi Fikirleri 1895-1908,** İletişim Yayınları, 12. Baskı, İstanbul
---------,--------,(2000), **Türk Modernleşmesi (4),** İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul
---------,--------,(1990), **Türkiye'de Toplum ve Siyaset (1),** İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Mengüşoğlu, Takiyettin,(1992), **Felsefeye Giriş,** Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul
Miyasoğlu**,** Mustafa**,**(1998), **Roman Düşüncesi ve Türk Romanı,** Ötüken Yayınları, İstanbul
Oktay, Ahmet,(2000), **Postmodernist Tahayyüle İtirazlar,** İnkılap Kitabevi, İstanbul
Ortaylı, İlber,(1983), **Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu,** Kaynak Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Osborne, Peter,(1999**), Eleştirel Bakış**, (Çev. Elçin Gen), Dost Yayınevi, Ankara
Ögel, Bahattin,(1995), **Türk Mitolojisi C: II**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
Özdağ, Ümit,(1997), **Menderes Döneminde Ordu-Siyaset İlişkileri,** Boyut Yayınları, 1. Baskı, Ankara
Özer, İlbeyi,(2005), **Avrupa Yolunda Batılaşma ya da Batılılaşma,** Truva Yayınları, İstanbul
Özlem, Doğan,(1996), **Tarih Felsefesi**, Anahtar Kitaplar Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Öztuna, Yılmaz,(1983), **Büyük Türkiye Tarihi,** C: 7, Ötüken Yayınları, İstanbul

Parla, Jale,(2001), **Don Kişot'tan Bugüne Roman,** İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Reich, Wilhelm,(1997), **Kişilik Çözümlemesi**, (Çev. Betan Onaran), Payel Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
--------,-------,(1995), **Cinsel Ahlakın Boygöstermesi,** (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Robins, Kevin,(1999), **İmaj Görmenin Kültür ve Politikası,** (Çev. Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Shayegan, Darysuh,(2002), **Yaralı bilinç-Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni,** (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul
Plehanov, G.V.,(1962), **Sanat ve Sosyalizm**, (Çev. Selim Mimoğlu), Sosyal Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Sennett, Richard,(1999), **Gözün Vicdanı**, (Çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Smith, Philip,(2005), **Kültürel Kuram**, (Çev. Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu), Babil Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Stevick, Philip,(2005), **Roman Teorisi**, Akçağ Yayınları, Ankara
Teber, Serol,(2001), **İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş**, Papirüs Yayınları, İstanbul
--------,-------,(2004), Melankoli, Say Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Timur, Taner,(1991), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik,** Afa Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Timuroğlu, V.,(1991), **Yazınımızdan Portreler,** Başak Yayınları, Ankara
Todorov,(2005), **Yazın Kuramı**, (Çev. Sema Rifat-Mehmet Rifat), Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Turan, Mümtaz,(1967), **Garplılaşmanın Neresindeyiz,** Yağmur Yayınevi, 4. Baskı, İstanbul
Türkdoğan, Orhan,(2008), **Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi,** Timaş Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Urry, John,(1999), **Mekanları Tüketmek,** (Çev. Rahmi G. Öğdül), Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
Uygur, Nermi,(1998), **Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu,** Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
--------,--------,(2006), Başka Sevgisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
Ülken, Hilmi Ziya,(1979), **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
Yalçın, Alemdar,(1998), **Sosyal ve Siyasal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı,** Günce Yayınları, 3. Baskı, Ankara
Yalçın-Çelik, S.D.,(2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara
Yalom, Irvin D.,(2001), **Varoluşçu Psikoterapi,** (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul
Yılmaz, D.-Akyüz, F.,(2006), **Kapitalizmi Anlamak,** Dipnot Yayınları, 1. Baskı, Ankara
Zima, P. V.,(2004), **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi,** (Mustafa Özsarı), Hece Yayınları, 1. Baskı, Ankara

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Yumurtalık(Ayas)'ta doğdum. 1993 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü'ne girdim. 1997 yılında mezun oldum. Aynı yıl öğretmen olarak atandım ve 1998 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi'nde yüksek lisans öğrenimime başladım ancak programı tamamlamadım. 2001 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimimi tamamladım. 2002 yılında doktoraya başladım. Yabancı dilim İngilizce'dir.