

160414

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



TARIK BUĞRA  
İNSAN VE ESER

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN  
PROF. DR. İBRAHİM KAVAZ

HAZIRLAYAN  
Ebru BURCU YILMAZ

ELAZIĞ-2005

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



TARIK BUĞRA  
İNSAN VE ESER

DOKTORA TEZİ

Bu tez 18 / 04 / 2005 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oyçokluğu/oybirliği ile kabul edilmiştir.

Danışman

Dr. İbrahim KAVAZ

Üye

Prof. Dr. Mustafa ÖZTÜRK

Üye

Doç. Dr. Mehmet TÖRENEK

Üye

Ali YILDIRIM

Üye

Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN



“İnsanların, toplumların ve inançların kaderi çok geniş çapta, sanat ve edebiyata bağlıdır. Çünkü insan kafasının en saf, en üstün ve en bağımsız çalışma alanı sanat ve edebiyattır.”

“Edebiyatla, sanatla beslenmeyen insanlar kişilik edinemez, bir sistem, bir dünya görüşü oluşturamazlar; avlanırlar veya avlanırlar”

TARIK BUĞRA

**SUMMARY  
A DOCTORATE THESIS**

**TARIK BUGRA  
HUMAN AND WORK**

**EBRU BURCU YILMAZ**

**FIRAT UNIVERSITY  
THE ENSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
THE DEPARTMENT OF NEW TURKISH LITERATURE**

**2005, PAGE XI+352**

In our studying, considering the stories and novels of Tarık Bugra, who lived between 1918 and 1994, we tried to introduce place of him in literature. This study which consists of four parts, has mainly a monographic quality and in its first part introductory information about the life, literary personality and the works of Tarık Bugra is given.

In the second part, by evaluating the stories in terms of structure and theme, narrating aspect of the author and principal subjects which his emphasized are tried to determine.

In the third part by examining the structural elements and themes of novels of the author, texts are analyzed according to the modern analysis methods. Trace of the idea world of the author are determined according to the main themes of the novels.

In the fourth part, it is tried to display the usage style of language of Tarık Bugra and characteristic of his fashion. According to word power, sentence structures and variations, expression style of the author are assessed by examples.

In the conclusion part, the results of the study are summarized in general. A wide-ranging bibliography along with the general resources is added at the end of the study.

**Key Words:** Tarık Bugra, structure, theme, analysis.



**ÖZET**  
**DOKTORA TEZİ**

**TARIK BUĞRA**  
**İNSAN VE ESER**

**EBRU BURCU YILMAZ**

**T.C**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YENİ TÜRK EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**2005, SAYFA XI+352**

Çalışmamızda 1918-1994 yılları arasında yaşamış olan Tarık Buğra'nın hikâye ve romanlarından yola çıkarak edebiyatımızdaki yerini ortaya koymaya çalıştık.

Dört bölümden oluşan çalışmamız, esas olarak bir monografi niteliği taşımakla birlikte, birinci bölümde Tarık Buğra'nın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında tanıtıcı bilgiler verilmiştir.

İkinci bölümde, hikâyelerin yapı ve tema açısından değerlendirilmesi yapılarak, sanatçının hikâyecilik yönü ve üzerinde durduğu ana konular tespit edilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, yazarın kitap haline gelmiş romanlarının yapı unsurları ve temaları incelenerek, metinler modern tahlil metotları doğrultusunda çözümlenmiştir. Romanlardaki ana temalara göre, sanatçının düşünce dünyasının izleri tespit edilmiştir.

Dördüncü bölümde Tarık Buğra'nın dili kullanma tarzını ve üslûbunun özelliklerini ortaya koymaya çalıştık. Kelime hazinesi, cümle yapıları ve değişimlere göre yazarın anlatım tarzını örneklerle değerlendirdik.

Sonuç bölümünde genel olarak çalışmanın sonucunu özetledik. Çalışmanın sonuna, genel kaynaklarla birlikte kapsamlı bir kaynakça ekledik.

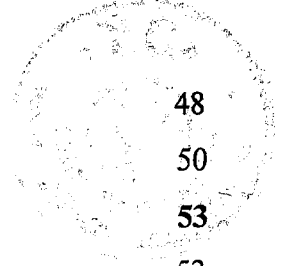
**Anahtar Kelimeler:** Tarık Buğra, yapı, tema, çözümleme

**İÇİNDEKİLER****ÖN SÖZ****KISALTMALAR****VIII****XI****BİRİNCİ BÖLÜM****TARIK BUĞRA'NIN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ**

<b>1.1. HAYATI</b>	<b>2</b>
1.1.1. Ailesi Çocukluğu ve Tahsil Hayatı	2
1.1.2. Çalışma Hayatı	6
1.1.3. Hayatının Son Yılları ve Ölümü	8
<b>1.2. ESERLERİ</b>	<b>8</b>
1.2.1. Hikâyeleri	8
1.2.2. Romanları	16
1.2.3. Oyunları	18
1.2.4. Röportaj, Gezi ve Deneme Yazıları	21
<b>1.3. EDEBİ KİŞİLİĞİ</b>	<b>22</b>
1.3.1. Edebiyata Yönelişte İlk Dönem	22
1.3.2. Gazetecilik Yılları ve Yazarlıktan Mecburî Uzaklaşma Dönemi	23
1.3.3. Hikâyeden Romana Doğru Gelişen Yazarlık Serüveni ve Olgunluk Dönemi	25
1.3.4. Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Düşünceleri	28

**İKİNCİ BÖLÜM****TARIK BUĞRA'NIN HİKÂYELERİ**

<b>2.1.HİKÂYELERİN TEMATİK BAKIMDAN İNCELENMESİ</b>	<b>33</b>
2.1.1. Sevgi / Aşk	33
2.1.2. Yozlaşma	36
2.1.3. Ölüm	39
2.1.4. Geçmişe Özlem	42
2.1.5. Yalnızlık	45



2.1.6. Kaçış	48
2.1.7. Diğer Temalar	50
<b>2. 2. HİKÂYELERİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ</b>	<b>53</b>
2.2.1. Hikâyelerde Olay Örgüsü	53
2.2.1.1. Tek Vaka Halkasından Oluşan Hikâyeler	53
2.2.1.2. İç içe ve Çok Zincirli Vaka Halkalarından Oluşan Hikâyeler	56
2.2.2. Hikâyelerde Şahıs Kadrosu	61
2.2.2.1. Yaş ve Cinsiyetlerine Göre Şahıs Kadrosu	61
2.2.2.1.1. Kadınlar	61
2.2.2.1.1.1. Anne ve Eş Olarak Kadın	62
2.2.2.1.1.2. Sevgili Olarak Kadın	65
2.2.2.1.1.3. Diğer Kadınlar	67
2.2.2.1.2. Erkekler	70
2.2.2.1.2.1. Genç Erkekler	70
2.2.2.1.2.2. Orta Yaşlı ve Yaşlı Erkekler	74
2.2.2.1.3. Çocuklar	77
2.2.2.2. Sosyal Durumlarına Göre Şahıs Kadrosu	79
2.2.2.2.1. Memurlar	79
2.2.2.2. Köylüler	80
2.2.2.3. Yabancı Uyruklu Kişiler	82
2.2.2.4. Diğerleri (Meslek ve Sosyal Konumları Belirtilmeyenler)	83
2.2.3. Hikâyelerde Zaman	84
2.2.4. Hikâyelerde Mekân	94
2.2.4.1. Aile içi İlişkilerin Sıcak Mekânı: Ev	95
2.2.4.2. Günübürlük ve Parçalanmış Hayatların Sığınağı: Otel Odaları ve Meyhaneler	98
2.2.4.3. Yozlaşmanın Mekân Boyutu: Şehir Kulübü	101
2.2.4.4. Geçmişe Dönük Özlemlerin ve Pişmanlıkların Mekânı: Servili Medrese ve Küllük	102
2.4.2.5. Sembolik Anlam Taşıyan Mekânlar	103
2.4.2.6. Diğer Mekânlar	105
2.2.5. Hikâyelerde Bakış Açısı ve Anlatıcı	108
2.2.5.1. Hâkim Bakış Açısı ve Yazar Anlatıcıyla Aktarılan Hikâyeler	109

2.2.5.2. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısıyla Verilen Hikâyeler	113
2.2.5.3. Müşâhit Anlatıcının Bakış Açısıyla Verilen Hikâyeler	116

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TARIK BUĞRA'NIN ROMANLARI

<b>3.1. ROMANLARIN TEMATİK BAKIMDAN İNCELENMESİ</b>	<b>120</b>
3.1.1. Aşk	120
3.1.2. Yozlaşma	125
3.1.3. Geçmişe Özlem	131
3.1.4. Yalnızlık	133
3.1.5. Kaçış	135
3.1.6. Yoksulluk	139
3.1.7. Yeniden Doğuş	142
<b>3.2.ROMANLARIN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ</b>	<b>148</b>
3.2.1. Romanların Tanıtımı	148
3.2.2. Romanlarda Olay Örgüsü	158
3.2.3. Romanlarda Şahıs Kadrosu	184
3.2.3.1. Baş Kişiler	184
3.2.3.2. Tematik Gücü Temsil Eden Yönlendirici Kişiler	201
3.2.3.3. Karşı Gücü Temsil Eden Engelleyici Kişiler	218
3.2.3.4. Dekoratif Kişiler	236
3.2.4. Romanlarda Zaman	239
3.2.5. Romanlarda Mekân	258
3.2.6. Romanlarda Bakış Açısı ve Anlatıcı	279

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### TARIK BUĞRA'NIN DİLİ VE ÜSLÛBU

4.1. Kelime Hazinesi ve Kelime Seviyesindeki Değişimler	298
4.2. Dili Kullanım Tarzı ve Cümle Yapısı	302
4.3. Üslûp Özellikleri	308



<b>SONUÇ</b>	<b>313</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>318</b>
<b>1. TARIK BUĞRA İLE İLGİLİ YAPILAN ÇALIŞMALAR</b>	<b>318</b>
1.1. Kitaplar	318
1.2. Makaleler	318
1.3. Tezler	331
<b>2. ÇALIŞMADA YARARLANILAN KAYNAKLAR</b>	<b>333</b>
2.1. Yazarın İncelenen Eserleri	333
2.2. Metodolojik Kaynaklar	334
2.3. Dipnot Olarak Kullanılan Kaynaklar	337
<b>EKLER</b>	<b>341</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>352</b>



## ÖN SÖZ

İnsanı yüceltme kaygısıyla eserler veren ve sanatı hayatın merkezi olarak kabul eden Tarık Buğra (1918-1994), Cumhuriyet Dönemi hikâye ve roman yazarları arasında millî ve manevî değerleri ön plana çıkaran sanatçılarımızdan birisidir. Tarık Buğra, gerek fikir yazıları gerekse ortaya koyduğu edebî ürünlerle kültür ve sanat konularına zengin açılımlar kazandırmış, son dönem Türk düşünce hayatında kalıcı bir iz bırakmıştır.

Eserlerinde söylemek istedikleri, yaşadığı dönemde yeterince anlaşılamayan Tarık Buğra, kendisini bilerek anlamak istemeyen yığınlar karşısında kalemine daha sıkı sarılarak yalnızlaşmak pahasına da olsa, inandığı doğruları yazmaya ve söylemeye devam etmiştir. Ne yazık ki aynı duyarsızlığı ilmî alanda da yaşamış, sanatçının eserleri üzerinde yapılan incelemeler sınırlı sayıda kalmıştır. Tarık Buğra ile ilgili yapılmış olan lisansüstü çalışmaların metne dönük eleştiri yönünden yeterince tahlil edilmemiş olması bu çalışmayı yapma konusunda bizi daha da cesaretlendirmiştir.

Ortaya koyduğu eserlerle, insanın evrensel boyutta yaşadığı problemlere işaret eden yazarın eserlerinin incelenmesi ve tanıtılmasını amaçlayan monografik tarzdaki bu çalışmamızda, ağırlıklı olarak sanatçının hikâye ve romanları üzerinde durulmuştur. Konuda dağılarak ayrıntılardan uzaklaşmamak amacıyla diğer türlerde yazdığı eserler tanıtılarak, çalışmanın ağırlık noktasını, yayınlanan hikâye ve romanları oluşturmuştur.

Tarık Buğra'nın eşi ve kızının hayatta olmaları ve sanatçının hatıralarına gösterdikleri özen, araştırmamıza kaynaklık eden bilgi ve belgelere ulaşma konusunda kolaylık sağlamıştır. Gösterdiği yakınlık ve yardımlarından dolayı Hatice Bilen Buğra Hanımefendi'ye şükranlarımı sunuyorum.

Sanatçının ölümünün üzerinden uzun zaman geçmemesi, kaynaklara ve basılan eserlerinin tüm baskılarına kolaylıkla ulaşmamızı sağlamıştır. Ancak yazarlığının ilk dönemlerinde gazetelerde tefrika edilen ve yazarın geçim kaygısını ön planda tutarak yazmış olduğu bazı romanlar kitaplaşmadığı için mevcut arşivler taranmasına rağmen bu tefrika romanların bir kısmına ulaşmak mümkün olamamıştır. Ayrıca tefrika romanlar üzerine herhangi bir tenkit yazısının olmaması da metinlerin geniş kitlelere ulaşmadığını düşündürmektedir. Yazarın eşiyle yapılan görüşmelerde de kendisine ait bir arşivi olmadığı tespit edilmiştir. Bu sebeple külliyatına dâhil olan ve kitaplaşmış romanları üzerinde yapılan tahlillerle, eserlerin edebî değerinin daha sağlıklı sonuçlarla ortaya konulabileceği düşünülmüştür.

Hikâye ve romanların yapı ve tema açısından incelenmesini amaçlayan bu çalışmamızda, modern tahlil metotlarından hareketle yapılan okumalarla eserler çok yönlü bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Tarık Buğra'nın daha geniş okuyucu kitlelerine tanıtılması ve hak ettiği değere kavuşması eserlerinin geniş bir bakış açısıyla objektif bir tarzda incelenmesiyle mümkün olabilir. Oldukça sade bir dil kullanan ve Türkçeye hâkim olan yazar, düz anlamın yanı sıra kullandığı sembollerle eserlerine zenginlik ve derinlik kazandırmıştır.

Dört bölümden oluşan çalışmada, sanatçının hayatı, eserleri ve edebî kişiliğinin tanıtılmasına ayrılan birinci bölümün ardından, ikinci bölümde hikâyelerde yapı ve tema, üçüncü bölümde romanlarda yapı ve tema incelemesi, dördüncü bölümde ise, dil ve üslûp incelemesine yer verilmiştir.

Romanlar incelenirken kronolojik olarak yazılma sıraları göz önünde bulundurularak romanların her bir yapı unsuru tek başlık halinde değerlendirilmiştir. Roman isimleri, konu içerisinde ilk geçtikleri yerde koyu harflerle belirginleştirilmiş ve kaynakça bölümünde eserlerin incelemeye esas olan nüshaları belirtilmiştir. Sonuç bölümünde çalışmanın bütününden hareketle elde edilen çıkarımlar ortaya konmuştur. Metodolojik kaynakların yanı sıra, tezde dipnot olarak kullanılan kaynaklar ayrı bir başlık altında verilmiş, sanatçıyla ilgili yazılan kitap, makale ve tezler de "Tarık Buğra İle İlgili Yapılan Çalışmalar" başlığı altında bir araya getirilmiştir.

Tarık Buğra'yı eserleriyle objektif ve bilimsel değerlendirmeler ışığında tanıtmayı amaçlayan bu çalışmamızda, yazarın sadece yaşadığı döneme değil, bugüne ve gelecek kuşaklara hitap eden mesajlarını tespit edebildiğimiz ölçüde hatırasını yaşatabileceğimizi düşünerek, sanatçının insana bakışını tüm yönleriyle ortaya koymaya çalıştık.

Akademik hayatımın ve tez çalışmasının her aşamasında yardımlarını esirgemeyen, fikirleriyle yol gösteren, ilmî ve insanî yönleriyle tanımaktan onur duyduğum danışman Hocam Prof. Dr. İbrahim KAVAZ Beyefendi'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca, desteğini hep yanımda hissettiğim ve bilimsel çalışmalarda daha iyiye ulaşmak konusunda daima teşvik eden değerli Hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ Beyefendi'ye, kaynaklara ulaşmam konusunda yardımcı olan Hocam Prof. Dr. Mehmet TEKİN Beyefendi'ye, tarih felsefesi ile ilgili aydınlatıcı bilgiler veren Prof. Dr. Mustafa ÖZTÜRK Beyefendi'ye, yardımlarından dolayı Doç.Dr.Mehmet TÖRENEK Beyefendi'ye, sahip olduğu bilgileri sonsuz bir sabırla paylaşan ve çalışma disiplini aşıl原因an Hocam

Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN Beyefendi'ye, desteğiyle yanımda olan ve beni daima cesaretlendiren Hocam Yrd. Doç. Dr. Sadık ARMUTLU Beyefendi'ye, yardımı ve anlayışından dolayı eşim Yılmaz YILMAZ'a teşekkürü bir borç bilirim.

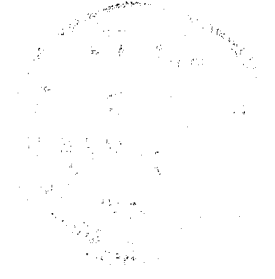
Elazığ 2005

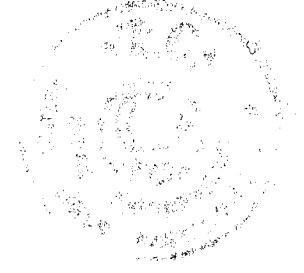
Ebru BURCU YILMAZ



## KISALTMALAR

Ank.	: Ankara
B	: Bacanak
BKV	: Bir Köşkünüz Var mı?
bs.	: baskı
BS	: Bitmemiş Senfoni
çev.	: Çeviren
D	: Dönemeçte
Fİ	: Firavun İmanı
GE	: Gençliğim Eyvah
GRBYY	: Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak
Gzt	:Gazetesi
H	: Hikâyeler
İR	: İbiş'in Rüyası
İst	: İstanbul
KA	: Küçük Ağa
M.E.B	: Milli Eğitim Bakanlığı
MK	:Meçhul Kahraman
O	: Oğlumuz
O	: Osmancık
s	: sayfa
S	: Sayı
SK	:Siyah Kehribar
Y	: Yıl
Y	:Yalnızlar
Yay.	: Yayınları
YB	: Yağmur Beklerken
YDBY	:Yarın Diye Bir Şey Yoktur





**BİRİNCİ BÖLÜM**  
**TARIK BUĞRA'NIN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ**



## 1.1.HAYATI

### 1.1.1.Ailesi Çocukluğu ve Tahsil Hayatı

Hukukçu bir baba ile okuma yazma bilmeyen bir annenin çocuğu olan Tarık Buğra, 2 Eylül 1918 tarihinde Akşehir’de doğar. Babası Erzurumlu Mehmet Nâzım Bey Akşehir’de ağır ceza reisi olup, bu bölgede Serbest Fırka ile Demokrat Parti’nin kuruluşunda aktif rol oynar. Çıkarmış olduğu Nasreddin Hoca isimli haftalık dergide Tarık Buğra, babasına yardım ederek, dergi ve gazete yazarlığı konusunda ilk tecrübesini yaşar. Buğra’nın manevî dünyasının şekillenmesinde annesi Nâzike Hanım’ın okuduğu ilahilerin yanı sıra Yunus Emre ve Mevlana sevgisi etkili olur.

Tarık Buğra’nın ailesi ile ilgili bilgileri kendisinin yazmaya başladığı ancak tamamlayamadığı “Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak” adlı otobiyografik romanı ve yazarla yapılan röportajlardan öğreniyoruz. Bu kaynaklarda verilen bilgilere göre, Erzurumlu Ahmet Hamdi’nin ortanca oğlu olan Mehmed Nâzım, Hukuk Fakültesi’nde eğitim görmüş, sanat ve edebiyatın yanı sıra siyasetle de ilgilenen aydın bir insandır. Fakülteden mezun olduktan sonra, Pirimzâdelerin kızıyla evlenen Mehmed Nâzım, ilk tayin yeri Gönen’de çalıştıktan sonra ağır ceza reisi olarak Akşehir’e geldiği yıl eşini kaybeder. Otuz sekiz yaşında iki kızıyla yalnız kalan Nâzım Bey, Nâzike Hanım’la hayatını birleştirir.

Tarık Buğra’nın annesi Nâzike Hanım, 1902 yılında Akşehir’de doğar. Lakabı Tahiroğulları olan bir Türkmen ailesinden gelen Nâzike Hanım, on beş yaşında iken, biri altı diğeri dört yaşında olan iki kızıyla dul kalan ağır ceza reisi Mehmet Nazım’la evlenir ve bir yıl sonra da Tarık Buğra dünyaya gelir. Tarık Buğra’nın Mehire ve Naciye adındaki iki ablasından başka Nebahat, Nezahat ve Reha adlarında üç kız kardeşi daha vardır. Buğra, anne ve babasının fizikî özelliklerini şu şekilde anlatır:

*“Annem buğday tenli, koyu elâ gözlü siyaha bakan kestane rengi saçlı; babam orta boylu, şaşılacak kadar geniş göğüslü, bu yüzden de ilk bakışta şişman sayılabilecek bir adamdı. Küçük ve çok hızlı adımlarla yürürdü. Beyaz tenliydi, yeşil ela gözleri, bir erkek için kalın sayılmayacak dudakları vardı ve öfke gibi neşe v sevgide de bu dudaklarda bu gözlerin hemen yanı başında daima hazırıdı.”* (GRBYY 1996: 43)

“Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak” adlı romanında kendi hayatını bölümlere ayırırken giriş bölümüyle birlikte ilk üç bölümü yaşadığı maceraları göz önünde bulundurarak başlıklandırır. Buna göre;

*“Giriş: Kaç Tarık, kaç Türkiye.*

*Birinci Bölüm: Süleyman adında bir çocuk; 1918-1933.*

*İkinci Bölüm: Tarık Nâzım’ın kısacık ömrü; 1934-1938.*

*Üçüncü Bölüm: Yaşayan Ölü veya Bitkisel Hayat; 1938-1942.”* (GRBYY 1996: 20)

Çocukluğundan itibaren farklı lakaplara sahip olan Tarık Buğra, yazarlık çalışmalarında da bazı hikâyelerini yayınlarken bu lakapları kullanmıştır. Süleyman Tarık ve Tarık Nâzım’ın yanı sıra, Tarık Yücel ve ilkokul öğretmeni tarafından verilen Tarık Çetin yazarın diğer takma isimleridir.

Osmanlıca’yı okula gitmeden öğrenen Buğra, evde ablalarının kitap okuma zamanlarına eşlik ederek bu ilgisinin yardımıyla eski yazıyı okumayı başarır. İlk okuma denemelerini Rübâb-ı Şikeste üzerinde yaparak, altı yaşında okuma yazmayı öğrenir. İlkokula Gâzi Mustafa Kemal Paşa İptidâî Mektebi’nde başlayan Buğra’nın, burada çıkarılan “Çocuk Dünyası” adlı dergi tarafından yapılan yarışma sonucu kazandığı dokuz kitaplık ödül, ondaki okuma zevkinin artmasında önemli ölçüde etkili olur. Bu kitap serisi içinde yer alan, Yakup Kadri’den Hüküm Gecesi ve Erenlerin Bağından, Halide Edip’ten Ateşten Gömlek ve Vurun Kahpeye, Falih Rıfkı’dan Ateş ve Güneş, Ruşen Eşref’ten Damla Damla, Reşat Nuri’den Yeşil Gece ve çeviri olarak Monte Cristo, Arı Maya’nın Maceraları gibi kitaplar, Buğra’nın babasının kütüphanesiyle sınırlı olan kitap ilgisini farklı kaynaklarla zenginleştirerek roman türünü tanımasını sağlar. Ortaokul yıllarında Türkçe hocası Rıfkı Melûl Meriç’in verdiği kompozisyon ödevlerinde elde ettiği başarı, hikâye yazarlığının ilk örnekleridir. Aynı dönemde şiir denemeleri de yapan Buğra, bu konuda istediği başarıyı gösteremez.

Karma eğitime geçilen ilk yıl dördüncü sınıfta okuyan Süleyman Tarık, “muhtelit tedrisat”ın gereği olarak eniştesi Nesimî Bey’in de öğretmen olduğu İsmet Paşa Kız Mektebi’nin dördüncü sınıfındaki tek erkek öğrenci olarak eğitimine devam eder. 1930 yılında ilkokulu, 1933 yılında da ortaokulu bitiren Tarık Buğra, lise eğitiminin iki yılını İstanbul Erkek Lisesi’nde tamamladıktan sonra, 1936 yılında Konya Lisesi’nden mezun olur. Tarık Buğra, İstanbul Erkek Lisesi’nin ikinci sınıfında okurken, okulun yatılı bölümü kapatıldığı için Haydarpaşa Lisesi’ne kaydedilir. Bu



okulun çok kalabalık olması onu sıkır ve o sıralarda Siirt'te hâkim olarak çalışan babasına eve dönmek istediğini belirtir. Bunun üzerine kaydı Konya Lisesi'ne alınır. İstanbul Erkek Lisesi'nde hocası Hakkı Süha Gezgin'in teşvikiyle ilk hikâyelerini yazmaya başlayan Buğra, edebiyat konusunda ilk şuurlu uyanışının bu yıllarda olduğunu ve insanı anlatmaya değer bulduğu andan itibaren yazar olmaya karar verdiğini belirtir.

Akşehir'den İstanbul'a gittiğinde yaşadığı uyum problemleri, Buğra'nın içine kapanmasına sebep olur. Çevresiyle iletişim kurmakta zorlanan Tarık Buğra, Hakkı Süha Gezgin'in Sakarya dergisi için düzenlediği yazı yarışmasını kazanınca kendine olan güvenini yeniden kazanır. Bu tecrübeden sonra yazarlık onun hayatının ana eksenini halini alır.

Liseden mezun olduktan sonra üniversite eğitimi için tekrar İstanbul'a gelen Tarık Buğra, önce sınavsız olarak İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne girer. Babasının, öğrenim masrafları için Akşehir'deki evini satmasına rağmen Buğra, lisedeki çalışma disiplini kaybederek okulla bağlarını koparır ve vaktinin büyük bir bölümünü Küllük'te geçirmeye başlar. Küllük'ü gerçek bir fakülte olarak gören Buğra, buraya ilk olarak Rıfki Melul Meriç'le gelir. O yıllarda Küllük, İbnül Emin Mahmut Kemal İnal, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ali Nihat Tarlan, Mükrimin Halil Yinanç ve Nurullah Ataç gibi yazar ve düşünürlerin sohbet ettikleri bir mekândır. İlmî sohbetlere katılmanın yanı sıra burada briçe merak salan Buğra, tüm vaktini Küllük'te geçirmeye başladığı için, bir süre sonra başarısızlık sebebiyle okuldan ve yurttan ayrılmak zorunda kalır. Kısa bir süre Fatih Medrese'sinde kaldıktan sonra, parklarda veya Küllük'te sandalyeleri birleştirip tavlayı yastık yaparak gecelemeğe başlar.

Üniversite eğitimine İstanbul Hukuk Fakültesi'nde devam etmeye karar vermesine karşılık bu fakültede de üç yıl kayıtlı kaldıktan sonra ayrılır. Küllük'te kaldığı dönemde çevresindeki insanları gözlemleyerek hikâye ve romanlarında yer alan bazı karakterlerin ilk temellerini burada oluşturur. Tarık Buğra, Küllük kahvesinin hayatındaki önemini şu şekilde ifade eder:

*"Küllük kahvesi, borcumu ödeyemediğim birkaç alacaklımdan birisidir.(...) Hakkını verebilmiş değilim. Belki yadırgayacaksınız ama inanın, Küllük garsonları, briççileri, prafacıları, Fuad Köprülü'leri, Yahya Kemal'leri, Mükrimin Halil'leri, Rıfki Melul'leri, Yavuz Abadan'ları, Nurullah Ata'ları, Ali Nihat'ları ve üniversitelilerin yanında çarşı esnafı ile edebiyat ve kültüre bağlılığı babamın kitapları kadar*

*beslemiş, beni bir o kadar da zenginleştirmiştir. Kültürümüzün ve medeniyetimizin havası Küllük'e sinmişti."* (Buğra, 1992: 204)

Roman yazma isteği gittikçe güçlenen Tarık Buğra, dağınık yaşantısına maddî sıkıntılar da eklenince son derece zor şartlarla karşı karşıya gelir. Bu günlerde teyzesinin oğlu Mustafa Topbaş, Küllük'te onu bulur. Subay olarak Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesine atanan Mustafa Topbaş'ın teklifi üzerine her şeyi bırakarak onunla giden Tarık Buğra, Pınarbaşı'nda kaldığı 1942 yılının kış mevsiminde zamanının tümünü kitap okuyarak ve düşünerek geçirir. Buradan askere gitmeye karar veren Buğra, ailesiyle vedalaşmak için babasının görev yeri olan Elazığ'a gelir. Önce İskenderun'a sonra da Ankara Yedek Subay Okulu'na gelen Buğra, bu okulda Ahmet Ateş, Muvaffak Sami Onat, Behçet Necatigil gibi şair ve düşünürlerden oluşan bir grupla birlikte edebiyat çalışmalarına devam eder.

Askerliğini bitirdikten sonra tekrar İstanbul'a gelen Tarık Buğra, 1947 yılında Ahmet Ateş'in teşvikiyle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kayıt yaptırır. Ancak 1951 yılında bu fakülteden de mezun olmadan ayrılır. Maddî sıkıntılarla boğuşmaya devam ettiği bu yıllarda eş dost ve tanıdıkların yardımlarıyla bulunduğu tezgâhtarlık işinin ardından askerlik döneminde tanıştığı şair Halit Tanyeli'nin tavsiyesiyle Şişli Terakki Lisesi'nde muallim muavini olarak çalışmaya başlar. Edebiyat Fakültesi'nde Mehmet Kaplan, Kasım Küfrevî, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi hocalarla, arkadaşlık seviyesinde ilişki kurmuş olan Buğra, öğrencilik zamanlarının dışında bu insanlarla sohbet ortamlarını da paylaşır.

Hayatı hakkındaki soruları kendine özgü üslûbuyla cevaplayan Tarık Buğra, bu konuda kronolojik ve ayrıntılı bilgiler sunmak yerine özgeçmişini esprili bir dille kendisine göre birkaç cümlede özetler:

*"Damdan düştüm...kızıla yakalandım...sıtmaya tutuldum...ilkokulda, ortaokulda, lisede, üç defa, geçici olarak kovuldum...beş kere işsiz kaldım, ağır bir depresyon geçirip kuduz oldum diye tutturdum zorla, doktoru tehdit ederek kuduz iğnesi yaptırdım...çok çok eskilerde hayal meyal hatırlarım, âşık oldum."* (Tekin, 2004: 54)

İlk evliliğini 23 Eylül 1950 yılında Edebiyat Fakültesi'nde tanıştığı Jale Baysal'la yapan Tarık Buğra, bu evlilikten bir kız çocuk sahibi olur. İstanbul Üniversitesi Kütüphanecilik Bölümünde öğretim üyesi olan Jale Baysal'la on sekiz yıllık beraberliğin ardından ayrılan Buğra, bir müddet sonra ikinci evliliğini 8 Eylül 1977 tarihinde hikâye yazarı Hatice Bilen'le yapar. Yazarın kızı Ayşe Buğra, hâlen

Boğaziçi Üniversitesi İktisadî ve İdarî Bilimler Fakültesi'nde profesör olarak görev yapmaktadır.

### 1.1.2. Çalışma Hayatı

Mehmet Kaplan, Tarık Buğra'dan Edebiyat Fakültesi'ndeki öğrenciler tarafından çıkarılan Zeytin Dalı dergisinde yayınlanmak üzere bir hikâye yazmasını ister. "Kekik Kokusu" adlı hikâyesini bu dergi için yazan Buğra'nın hikâyesi Mehmet Kaplan tarafından beğenilmez. Kaplan'ın, "sen hikâye filan yazamazsın" şeklindeki sözleri Buğra'yı derinden etkiler ve Buğra bu hırsıyla bir saat içerisinde "Oğlum" isimli bir hikâye yazar. Kaplan tarafından çok beğenilen hikâyeyi Cumhuriyet gazetesinin düzenlemiş olduğu Yunus Nadi Hikâye Yarışmasına gönderir. Cevat Fehmi Başkurt tarafından gönderilen cevapta, hikâyenin birincilik haberi ile birlikte gazetede yazarlık teklifi alır. Ancak 18 Şubat 1948 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan hikâye ikincilik derecesiyle duyurulur:

*"18 Şubat 1948 tarihli Cumhuriyet'te hikâye, "Oğlumuz" başlığıyla neşredilir. Fakat Tarık Buğra ikinci olarak ilan edilmiş, 1000 liralık büyük ödül yerine altın bir dolmakalem verilmiştir. 1000 liralık birincilik ödülü ise, o günlerde Doğan Nadi'nin askerden bölük komutanı olan ve daha sonra da edebiyat çevrelerinde hiç duyulmayacak olan bir askere verilmiştir."* (Ayvazoğlu, 1995: 47)

Tarık Buğra'nın bir hikâyeci olarak edebiyat dünyasına girmesi bu başarısıyla birlikte olur. Milliyet gazetesinin sahibi Ali Naci Karacan ile birlikte Çınaraltı dergisini hazırlayan Yusuf Ziya Ortaç, Buğra'ya haftada üç hikâyesini yayınlama ve tiyatro tenkitlerini yazabileceği "Sanat Hareketleri" başlıklı sütunda yazı yazma teklifinde bulunurlar. İlk yazılarının yayımlandığı Çınaraltı dergisine verdiği ilk hikâyesi "Havuçlu Pilav Meselesi"dir. Gazetecilik hayatına ciddî anlamda Milliyet'te başlayan Buğra, bu ortamda Abdi İpekçi, Reşat Ekrem Koçu ve Peyami Safa ile birlikte çalışma imkânı bulur.

Gazetecilik çalışmalarına 1957 yılında Ankara'da Yenigün gazetesinde devam eden Buğra, burada genel yayın müdürü olarak görev yapar. Aynı yıl Vatan gazetesine geçerek yazı işleri müdürü olarak çalışan Buğra, Milliyet gazetesinin spor servisinde ihtiyaç ortaya çıkması üzerine Milliyet gazetesinin spor sayfasını düzenlemeye başlar. Geçici olmak şartıyla bu görevi kabul eden Buğra, sırasıyla Tercüman gazetesi, Yeni

İstanbul gazetesi ve Türkiye Spor Gazetesi genel yayın müdürlüğü görevlerini yerine getirir. Tercüman gazetesinde çalıştığı sırada enfaktüs geçiren yazar, emekliliğini isteyerek edebiyat çalışmalarına ağırlık verir.

Tarık Buğra'nın gazetecilik faaliyetlerini kronolojik bir sıra takip ederek şu şekilde sıralayabiliriz. Böylece yazarın aktif çalışma hayatını da özetleyebiliriz:

-1947'de Akşehir'de babasıyla birlikte Nasreddin Hoca dergisini çıkarır.

-21 Ocak- 21 Şubat 1948 tarihleri arasında Talat Tekin'le Zeytin Dalı dergisini yayınlar.

-1948'de Çınaraltı dergisinde yazılar yazar.

-1951'de üç ay süresince İstanbul Haftası'nı çıkarır.

-1951-1955 yılları arasında Yenilik, Yeditepe, Yücel, Beş Sanat, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, Dost, Küçük Dergi gibi dergilerde hikâye ve yazılarını yayınlar.

-1951'de Akın Gazetesi'nde çeşitli konularda yazılar yayınlar.

-24 Eylül 1951- 13 Mayıs 1954 tarihleri arasında Milliyet'in "Sanat Hareketleri" ve "Fıkra" köşelerinde yazar.

-1957'de yedi ay süresince Ankara Yeni Gün gazetesinde "Günaydın" köşesinde fıkra yazarlığı yapar.

-1957'de Vatan gazetesinde yazı işleri müdürü olarak görev yapar.

-1959'da Yeni İstanbul gazetesinde yazı işleri müdürü olarak görev yapar. Aynı yıl Tercüman gazetesine geçer.

-1961'de Türkiye Spor gazetesinin genel yayın müdürlüğünü yapar.

-5 Ocak 1962- 14 Kasım 1964 tarihleri arasında Yeni İstanbul'da yazar.

-1963'te Mümtaz Turhan ve Erol Güngör'le Yol dergisini çıkarır. Burada "Haftadan Haftaya Yol Notları" başlığı altında yazılar yazar.

-8 Haziran 1969- 4 Aralık 1983 tarihleri arasında Tercüman gazetesinde "Merhaba" ve "Pazar Konuşmaları" başlıkları altında fıkralar yazar.

-4 Ekim 1987'de Türkiye gazetesinin "Pazar Sohbeti" köşesinde yazmaya başlayan Buğra, bu yazılarına 13 Mayıs 1976 tarihine kadar devam eder.

Gazetecilik mesleğini, geçinmek için yaptığı bir hamallık ve yazarlığa ihanet olarak değerlendiren Buğra, sağlık sebepleriyle emekliliğini istedikten sonra Tercüman gazetesinden 13 Mayıs 1976 tarihinde "Son Merhaba" başlıklı yazısıyla okuyucularına veda eder. Emeklilik dönemini edebiyat açısından oldukça verimli bir şekilde geçiren Tarık Buğra'nın ölümünden önceki son yazısı ise 28 Kasım 1994 tarihinde yazdığı

“Yapılacak Son Şey” başlığını taşır. Buğra, fıkra yazarlığı ve yöneticilik görevlerinin yanı sıra Bakış, Argos, Cönk ve Hisar dergileri ile Güneş gazetesinde de hikâye ve yazılarını yayınlamıştır.

### 1.1.3. Son Yılları ve Ölümü

Hayatının son yıllarında gördüklerini, tanıdıklarını ve yaşadığı olayları anlatan otobiyografik bir roman yazmayı düşünen Tarık Buğra, “Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak” adını taşıyan bu çalışmasının yarısını yazmasına rağmen, araya bir senaryo siparişinin girmesi üzerine romanını tamamlayamaz.

Tarık Buğra'nın ilk ciddi sağlık problemleri 1993 yılının Eylül ayında tatil için gittiği Akçay'da ortaya çıkar. Hastalanarak yatağa düşen Buğra'ya bir ay sonra kanser teşhisi konur. Çapa Tıp Fakültesinde bir ameliyat geçiren yazar, ameliyattan dört ay sonra 26 Şubat 1994 günü vefat eder. 28 Şubat'ta toprağa verilen Tarık Buğra, Karacaahmet Mezarlığı'nda yatan annesi Nâzike Hanım'ın yanına defnedilir.

## 1.2.ESERLERİ

### 1.2.1.Hikâyeleri

#### 1.Oğlumuz, Ege Basımevi, İstanbul 1949.

Oğlumuz

Bacanak

Havuçlu Pilav Meselesi

Martı

Sihirli Ayna

Hayat Böyledir İşte (Pencerede İdim)

Ömer

Çok Sonra

Fal

Kel Melahat

İki İhtiyar

Karaoğlan (Kara Külhani)

Buhran

## 2.İki Uyku Arasında, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1954.

İki Uyku Arasında

Kurtuluş

Mavi Doç

Belediye Başkanımıza Dilekçe

Piyano ve Keman İçin (Ne Olmuş)

Beşinci (Kompartmanda)

Ufacık Ölü (Ne Demeli)

Ata Binmiş Ali Ağa

Meçhul Kahraman

Şaheser Peşinde

Muhallebicide

Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair (Pazar Nöbeti ve Hudutlara

Dair)

Şehir Kulübünde

## 3.Hikâyeler, Günaydın Yayınları, İstanbul 1964.

Havuçlu Pilav Meselesi

Bacanak

Buhran

Martı

Tezgâhtaki Kız

Kurtuluş

Hayat Böyledir İşte

Ovaya Destan

Gün Akşamlıdır (İki Üçgen İçin)

Fal

Var Olmak veya Olmamak

Kuyruklu Yıldız (Basamakta)

Coğrafya Dersi



Ömer

Bitmemiş Senfoni (Tavanarasından)

Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair

Piyano ve Keman İçin (Ne Olmuş)

Şarap Şişeleri ve Kitaplar

Mavi Doç

087956'nın Sıfırı

Meçhul Kahraman

Şehir Kulübünde

Söz Alma...Fakat Kimden

Oğlumuz

Kel Melahat

İki İhtiyar

Şaheser Peşinde

Kardan Adam

**4.Hikâyeler, Çağdaş Türk Yazarları Hikâye Serisi:4, M.E.B Devlet Kitapları, M.E.B Basımevi, Ankara 1969**

Oğlumuz

Yarıda Kalan Aşk(Hiçbir şey Bilmiyormuşum)

Havuçlu Pilav Meselesi

Mağlup(Mağlubiyet/Hayatın Dışında)

Buhran

İlk Aşk

Ömer

Sevginin Bedeli

Heyyi Hey

Kör

Hayat Böyledir İşte

Otel Faresi

087956'nın Sıfırı

45 Saniye

Şehir Kulübünde

Küllük

Kuyruklu Yıldız

Borç

Çocuklar ve Elmalar

Üstadla Konuştum

Eşekarısı

Beşinci

Bacanak

Piyano Ve Keman İçin

Ata Binmiş Ali Ağa

Çifte Tabancalı Hafiyeciler

Coğrafya Dersi

Uzaklardan



Ovaya Destan  
 Martı  
 Söz Alma  
 Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair  
 Şarap Şişeleri ve Kitaplar  
 Bitmemiş Senfoni  
 Kardan Adam  
 Gün Akşamlıdır (İki Üçgen İçin)  
 Yarın Diye Bir şey Yoktur  
 Var Olmak veya Olmamak  
 Dostluk

#### 5.Yarın Diye Bir Şey Yoktur, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1984

Oğlumuz	Havuçlu Pilav Meselesi
Hayat Böyledir İşte	Buhran
Martı	Karaoğlan (Kara Külhani)
Uzaklardan	Şarap Şişeleri ve Kitaplar
Ömer	Şehir Kulübünde
Bacanak	Kardan Adam
Yarın Diye Bir Şey Yoktur	Sevginin Bedeli
Kuyruklu Yıldız	Beşinci
Hiç Bir Şey Bilmiyormuşum (Yarıda Kalan Aşk)	Var Olmak veya Olmamak
Küllük	Heyyi Hey
Coğrafya Dersi	Gün Akşamlıdır(İki Üçgen İçin)
Üstadla Konuştum	Helvacı Güzeli
Söz Alma...Fakat Kimden	Eşekarısı
Bitmemiş Senfoni	Çocuklar ve Elmalar
Borç	Dostluk
Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair	Çifte Tabancalı Hafıye
087956'nın Sıfırı	
Otel Faresi	



### Hikâyelerinin İlk Yayınlandıkları Dergi ve Gazeteler:

Tarık Buğra'nın birkaç hikâyesi dışında kalan tüm hikâyeleri kitaplaşmadan önce ilk olarak çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanır. Bazı hikâyeleri ise metinde değişiklik yapılmadan farklı bir başlıkla tekrar yayınlanır. Bu tip mükerrer hikâyeler arasında yaptığımız karşılaştırmalarda kelime seviyesinde küçük değişikliklerin dışında hikâyenin değiştirilmediğini tespit ettik. Ayrıca tekrar edilen hikâyelerin bazılarında kendi ismini kullanan Tarık Buğra, bazılarında da Süleyman Yücel, Jale Baysal gibi takma isimlerinin yanı sıra isimsiz hikâyeler de yayınlar. Tarık Buğra üzerine titiz araştırmalara dayanan bir çalışma yapan Hüseyin Tuncer, sanatçının farklı imzalarla yayınladığı hikâyeleri tespitinde, on sekiz hikâyeyi Süleyman Yücel, üç hikâyeyi Jale Baysal, üç hikâyeyi de imzasız olarak yayınladığını belirtir. (Tuncer, 1988: 24). Buğra'nın hikâye bibliyografyasını şu şekilde sıralayabiliriz. Aşağıdaki listede farklı isimlerle veya ismi değiştirilmeden yeniden yayınlanan hikâyeler koyu harflerle belirtilmiştir.

1. **Kekik Kokusu**: Zeytin Dalı, S.2, Şubat 1948, s.11-15. (Aynı hikâye imzasız olarak **Kekik** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.565, 7 Aralık 1951, s.6'da yayınlanır.)
2. **Oğlumuz**: 18 Şubat 1948 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde ikincilik derecesi ile yayınlanır.
3. **Havuçlu Pilav Meselesi**: Çınaraltı, S.1, Mart 1948, s.13-14.
4. **Karaoğlan**: Çınaraltı, S.3, Mart 1948, s.12-13. (Aynı hikâye Süleyman Yücel imzasıyla ve **Karakülhanî** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.599, 11 Ocak 1952, s.6'da yayınlanır.)
5. **Çok Sonra**: Çınaraltı, S.4, 7 Nisan 1948, s.12-14.
6. **Buhran**: Çınaraltı, S.5, Nisan 1948, s.12-13.
7. **Hayat Böyledir İşte**: Çınaraltı, S.6, 21 Nisan 1948, s.14. (Aynı hikâye, **Pencerede İdim** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.621, 1 Şubat 1952, s.6'da yayınlanır.)
8. **Fal**: Çınaraltı, S.11, 9 Haziran 1948, s.11-12. (Aynı hikâye Süleyman Yücel imzasıyla; Milliyet, Y.2, S.597, 9 Ocak 1952, s.6'da yayınlanır.)
9. **Ovaya Destan**: Hisar, Nisan 1950. (Aynı hikâye, Milliyet, Y.1, S.556, 27 Kasım 1951, s.9'da aynı isimle yayınlanır.)
10. **Coğrafya Dersi**: Zeytin Dalı, S.1, Mayıs 1950, s.10-11. (Aynı hikâye, Milliyet, Y.1, S.65, 6 Temmuz 1950, s.4'te aynı isimle yayınlanır.)

11. **Mavi Doç**: Zeytin Dalı, S.1, Mayıs 1950, s.6. (Aynı hikâye, *Milliyet*, Y.S.4, 6 Mayıs, s.6'da aynı isimle yayınlanır.)
12. **Hiç Bir Şey Bilmiyormuşum**: *Milliyet*, Y.1, S.5, 7 Mayıs 1950, s.6. (Aynı hikâye, **Yarıda Kalan Aşk** başlığıyla ve Jale Baysal imzasıyla; *Milliyet*, Y.2, S.586, 28 Aralık 1951'de yayınlanır.)
13. **Yarım Diye Bir Şey Yoktur**: *Milliyet*, Y.1, S.12, 14 Mayıs 1950, s.6. (Aynı hikâye; Yücel, S.6, Haziran 1950, s.31-32'de aynı isimle yayınlanır.)
14. **İki Uyku Arasında**: *Milliyet*, Y.1, S.49, 20 Haziran 1950, s.4.
15. **Şarap Şişeleri ve Kitaplar**: *Milliyet*, Y.1, S.54, 25 Haziran 1950, s.6-7. (Aynı hikâye; *Nokta*, 15 Nisan 1951, s.3'te aynı isimle yayınlanır.)
16. **Şaheser Peşinde**: *Milliyet*, Y.1, S.92, 2 Ağustos 1950, s.4.
17. **Kardan Adam**: *Milliyet*, Y.1, S.98, 8 Ağustos 1950, s.4.
18. **Mağlub**: *Beş Sanat*, 1 Eylül 1950. (Aynı hikâye **Mağlubiyet** başlığıyla; *Milliyet*, Y.2, S.510, 13 Ekim 1951, s.6'da ve **Hayatın Dışında** başlığıyla; *Milliyet*, Y.2, S.620, 31 Ocak 1952, s.6'da yayınlanır.)
19. **Ufacık Ölü**: *Beş Sanat*, S.7, 1 Ekim 1950, s.10-11. (Aynı hikâye, **Ne Demeli** başlığıyla; *Milliyet*, Y.2, S.587, 29 Aralık 1951, s.6'da yayınlanır.)
20. **Küllük**: *Nokta*, 15 Temmuz 1951, s.14.
21. **Meçhul Kahraman**: *Milliyet*, Y.2, S.506, 9 Ekim 1951. (imzasız) (Aynı hikâye, **Bilmediğimiz** başlığıyla; *Şadırvan*, C.1, S.17, 22 Temmuz 1949, s.14'te yayınlanır.)
22. **Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair**: *Milliyet*, Y.2, S.552, 22 Ekim 1951. (Aynı hikâye, **Pazar Nöbeti ve Hudutlara Dair** başlığıyla ve Jale Baysal imzasıyla; *Yenilik*, S.4, 15 Mart 1951, s.5'te yayınlanır.)
23. **Borç**: *Milliyet*, Y.2, S.554, 26 Kasım 1951, s.6.
24. **Martı**: *Milliyet*, Y.2, S.610, 21 Ocak 1952, s.6.(Süleyman Yücel imzasıyla)
25. **Sihirli Ayna**: *Oğlumuz* (Hikâye kitabı), Ege Basımevi, İstanbul 1949.
26. **Ömer**: *Oğlumuz* (Hikâye kitabı), Ege Basımevi, İstanbul 1949.
27. **Kel Melahat**: *Oğlumuz* (Hikâye kitabı), Ege Basımevi, İstanbul 1949.
28. **İki İhtiyar**: *Oğlumuz* (Hikâye kitabı), Ege Basımevi, İstanbul 1949.
29. **Bacanak**: *Oğlumuz* (Hikâye kitabı), Ege Basımevi, İstanbul 1949.
30. **Ne Olmuş**: *Milliyet*, Y.2, S.559, 1 Aralık 1951, s.6. (Aynı hikâye, **Piyano ve Keman İçin** başlığıyla *İki Uyku Arasında* hikâye kitabında yayınlanır.)

31. Ata Binmiş Ali Ağa: Milliyet, Y.2, S.560, 2 Aralık 1951, s.6.
32. Muhallebicide: Milliyet, Y.2, S.571, 13 Aralık 1951, s.6.
33. Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair: Milliyet, Y.2, S.598, 10 Ocak 1952, s.6. (Süleyman Yücel İmzasıyla)
34. **Tavanarasından**: Milliyet, Y.2, S. 603, 14 Ocak 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla) (Aynı hikâye, **Bitmemiş Senfoni** başlığıyla; Beş Sanat, S.24, Mart 1952, s.3-4'te yayınlanır.)
35. **Kurtuluş**: Milliyet, Y.2, S.607, 18 Ocak 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla) (Aynı hikâye; Milliyet, Y.2, S.643, Şubat 1952, s.6'da aynı başlıkla yayınlanır.)
36. Belediye Başkanımıza Dilekçe: Milliyet, Y.2, S.617, 28 Ocak 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla)
37. Üstatla Konuştum: Milliyet, Y.2, S.632, 12 Şubat 1952, s.6.(Süleyman Yücel imzasıyla)
38. **Basamakta**: Milliyet, Y.2, S.648, 28 Şubat 1952, s.6. (Aynı hikâye, **Kuyruklu Yıldız** başlığıyla Yarın Diye Bir Şey Yoktur hikâye kitabında yayınlanır.)
39. **Kompartımanda**: Milliyet, Y.2, S.650, 1 Mart 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla) (Aynı hikâye **Beşinci** başlığıyla; Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, C.8, S.15, Nisan 1953, s.6-9'da yayınlanır.)
40. **İki Üçgen İçin**: Küçük Dergi, S.1, Nisan 1952, sf.15-18. (Aynı hikâye. **Gün Akşamlıdır** başlığıyla; Hikâyeler, Günaydın Yay., İstanbul 1964'te yayınlanır.)
41. Söz Alma...Fakat Kimden: Küçük Dergi, S.4, Temmuz 1952, s.20-21.
42. 087956'nın Sıfırı: Milliyet, Y.3, S.951, 1 Ocak 1953, s.2.
43. İlk Aşk: Yarın Diye Bir Şey Yoktur (Hikâye kitabı), Yenilik Yayınevi, İstanbul 1952.
44. Var Olmak veya Olmamak: İstanbul, C.1, S.1, Kasım 1953, s.30-31.
45. Helvacı Güzeli, İstanbul, C.1, S.4, Şubat 1954, s.26-30.
46. Şehir Kulübünde: İki Uyku Arasında (Hikâye kitabı), Yeditepe Yayınları, İstanbul 1954.
47. Tezgâhtaki Kız: Hikâyeler, Günaydın Yayınları, İstanbul 1964.
48. Heyyi Hey: Hisar, S.14, Şubat 1965, s.14-16.
49. Kör: Hisar, S.15, Mart 1965, s.21-23.
50. Dostluk: Hisar, S.25, Ocak 1966, s.10-13.



51. Çifte Tabancalı Hafiye: Hisar, S.27, Mart 1966, s.13-16.
52. Çocuklar ve Elmalar: Hisar, S.30, Haziran 1966, s.15-17.
53. Eşekarısı: Hisar, S.35, Kasım 1966, s.25-27.
54. Sevginin Bedeli: Hisar, S.36, Aralık 1966, s.12-16.
55. Uzaklardan: Hisar, Y.11, C.7, S.39, Mart 1967, s.19-21.
56. Kırk Beş Saniye: Hisar, Y.11, C.7, S.40, Nisan 1967, s.18-20.
57. Otel Faresi: Hisar, Y.11, C.7, S.44, Ağustos 1967, s.16-18.

#### **Kitaplarda Olmayan ve Gazete ve Dergilerde Yayınlanan Hikâyeler:**

1. **Zehra On altı Yaşındaymış:** Milliyet, Y.1, S.40, 11 Haziran 1950, s.6. (Aynı hikâye, **Bir Konuşma** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.645, 25 Şubat 1952, s.6'da yayınlanır.)
2. **Papuç Meselesi:** Milliyet, Y.1, S.51, 22 Haziran 1950, s.4. (Aynı hikâye, **Ayak mı Ayakkabı mı** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.644, 24 Şubat 1952, s.6'da yayınlanır.)
3. **Capon Ahmet Sürgünde:** Milliyet, Y.1, S.57, 28 Haziran 1950, s.4.
4. **Bırakın Gülten'i:** Milliyet, Y.1, S.68, 9 Temmuz 1950, s.4. (Aynı hikâye, Süleyman Yücel imzasıyla ve **Leyla'nın Aşkı** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.639, 19 Şubat 1952, s.6'da yayınlanır.)
5. **Motor Dursaydı Adam Gülmeyecekti:** Milliyet, Y.1, S.75, 16 Temmuz 1950, s.5. (Aynı hikâye, Süleyman Yücel imzasıyla ve **Aya Yolculuk** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.649, 29 Şubat 1952, s.6'da yayınlanır.)
6. **Arı:** Milliyet, Y.1, S.111, 21 Ağustos 1950, s.4. (Aynı hikâye, **Geriye Dönüş** başlığıyla; Milliyet, Y.2, S.570, 12 Aralık 1951, s.6'da yayınlanır.)
7. **Ömer'in Gazası:** Milliyet, Y.2, S.606, 17 Ocak 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla). (Aynı hikâye, **Kedi ile Yumak** başlığıyla; Hisar, S.39, Temmuz 1953, s.8-9'da yayınlanır.)
8. **Gülü Gülü:** Milliyet, Y.1, S.2, 4 Mayıs 1950, s.6.
9. **Sermaye:** Milliyet, Y.2, S.503, 6 Ekim 1951, s.6.
10. **Gayri İnsani:** Milliyet, Y.2, S.550, 22 Kasım 1951, s.6.
11. **Saat:** Milliyet, Y.2, S.551, 23 Kasım 1951, s.6.
12. **Ardıçoğlu ile Sofya:** Milliyet, Y.2, S.557, 29 Kasım 1951, s.6.

- 13. Kârın Yolu:** Milliyet, Y.2, S.573, 15 Aralık 1951.
- 14. Bir Kucaklaşma:** Milliyet, Y.2, S.579, 21 Aralık 1951, s.6.
- 15. Balıkçıl Kuşu ile Turna:** Milliyet, Y.2, S.584, 26 Aralık 1951, s.6.
- 16. Başağrısı:** Milliyet, Y.2, S.589, 31 Aralık 1951, s.6. (Jale Baysal imzasıyla)
- 17. Küçük Bir Münakaşa:** Milliyet, Y.2, S.608, 19 Ocak 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla)
- 18. Hımhım Şadi Anlatıyor:** Milliyet, Y.2, S.613, 12 Şubat 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla)
- 19. Yok Yere:** Milliyet, Y.3, S.738, 28 Mayıs 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla)
- 20. Propaganda:** Milliyet, Y.2, S.640, 20 Şubat 1952, s.6. (Süleyman Yücel imzasıyla)
- 21. Mal Beyannamesi:** Milliyet, Y.2, S.668, 14 Mart 1952, s.6. (İmzasız)
- 22. Yolun Sonunda:** İstanbul, C.1, S.9, Temmuz 1954, s.28-30.
- 23. Manda Yuva Yapmış Söğüt Dalına:** Yenilik, C.4, Mart 1955, s.16-17.
- 24. Künye:** Hisar, S.55, Temmuz 1968, s.12-13.
- 25. Bir Genel Müdür:** Hisar, S.62, Ocak 1969, s.18-19.
- 26. Bozkırın Ötesinde:** Hisar, S.58, Ekim 1968, s.16-18.

### 1.2.2. Romanları

Tarık Buğra'nın yirmi üç romanı, altı hikâye kitabı, dört piyesi, iki röportaj kitabı, iki deneme kitabı ve Sait Faik Abasıyanık'tan seçme hikâyeler olmak üzere toplam otuz sekiz eseri vardır. Bunlardan yirmi beşi basılmış, on bir romanı, bir röportajı tefrika, bir piyesi henüz kitap haline getirilmemiş durumdadır.

Kitap haline getirilerek külliyat halinde basılan romanlarını yayınlanma sırası ve ilk tefrika edildikleri yerlerle birlikte şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1. Yalnızlar:** 5 Mayıs- 9 Haziran 1948 Çınaraltı (Tefrika)  
Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul 1981.
- 2. Siyah Kehribar:** 11 Ağustos- 16 Aralık 1952 Milliyet (Tefrika)  
Remzi Kitabevi, (1.bs.), İstanbul 1955.
- 3. Küçük Ağa:** 11 Kasım 1962-25 Mart 1963 Yeni İstanbul (Tefrika)

Yağmur Yayınları, (1.bs.), İstanbul 1963.

**4. Küçük Ağa Ankara'da:** 6 Eylül- 7 Aralık 1963 Yeni İstanbul (Tefrika)

Türkiye Yayınevi, (1.bs.), İstanbul 1966.

**5. Firavun İmanı:** 4 Şubat- 5 Nisan 1968 Son Havadis (Tefrika)

Kervan Yayınları, (1.bs.), İstanbul 1978.

**6. İbiş'in Rüyası:** 10 Ağustos- 22 Kasım 1969 Milliyet (Tefrika)

Hisar Yayınları, (1.bs.), Ankara 1970.

**7. Dönemeçte:** 14 Mayıs- 18 Eylül 1976 Tercüman (Tefrika)

Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul 1980.

**8. Gençliğim Eyvah:** 8 Ağustos- 11 Kasım 1977 Tercüman (Tefrika)

Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul 1979.

**9. Bir Köşkünüz Var mı?:**Tercüman Gençlik Yayınları, İstanbul 1978.

**10. Yağmur Beklerken:** Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul 1981.

**11. Osmancık:** 3 Mart- 21 Haziran 1983 Tercüman (Tefrika)

Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul 1983.

**12. Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak,** Ötüken Neşriyat, İstanbul 1996.

(Tamamlanmamış otobiyografik romanı)

Tarık Buğra'nın, kitap olarak basılmayan ve sadece tefrika halinde kalan romanları da vardır. Bir kısmı gazete ve dergi arşivlerinde bulunmakla birlikte, bir kısmının tam metni muhafaza edilememiştir. Yazarın kendisine ait bir arşivinin ve bu romanlar üzerine herhangi bir inceleme yazısının olmayışı, tefrika romanları sanatçının külliyatına kendi isteğiyle almadığını düşündürmektedir. Yapılan araştırmalar sonucu aynı metnin farklı isimlerle farklı gazetelerde yayınlandığı tespit edilmiştir. Bu romanları yayınlanma sırasına göre şu şekilde sıralayabiliriz:

**1. Aşk Esirleri:** 30 Eylül-9 Aralık 1950 Milliyet. (Milliyet gazetesinde atmış sekiz tefrika olarak yayınlanan roman, "Yalnızlar" adıyla külliyatı içinde yayınlanmıştır.)

**2. Tetik Çekildikten Sonra:** 29 Ağustos-8 Ekim 1951 Akın gazetesi.

**3. Ofsayt:** 10 Ekim- 13 Kasım 1951 Akın Gazetesi.

**4. Sonradan Yaşamak:** 16 Şubat-23 Mayıs 1953 Vatan gazetesi.

**5. İnce Hesaplar:** 19 Mart-31 Mayıs 1953 Milliyet (Süleyman Yücel imzasıyla tefrika edilen roman, beş yıl sonra Ölü Nokta adıyla tekrar Yeni İstanbul gazetesinde yayınlanmıştır.)

**6. Abaza Paşa'nın Rüyası:** 27 Eylül-7 Şubat 1956 Bursa Hâkimiyet gazetesi.

**7. Şehir Uyurken:** 4 Haziran-22 Eylül 1956 Bursa Hâkimiyet gazetesi.

**8. Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası:** 11 Nisan-31 Mayıs 1957, Yeni Gün gzt.

**9. Ölü Nokta:** 23 Nisan-10 Haziran 1958 Yeni İstanbul (Roman, "İnce Hesaplar" adıyla daha önce de tefrika edilmiştir.)

**10. Dünyanın En Pis Sokağı:** 24 Nisan-16 Ağustos 1982 Tercüman.

**11. Çolak Salih:** 15 Mayıs-5 Temmuz 1984 Tercüman.( Roman elli tefrikadan ibarettir.)

### 1.2.3. Oyunları

#### 1. Ayakta Durmak İstiyorum

1956 yılındaki Macar İhtilali'ni konu alan oyunun ilk baskısı Ayyıldız Matbaası tarafından 96 sayfa halinde Ankara'da 1966 yılında yapılmıştır. Diğer adı "Peşte 56" olan eser, ilk defa 4 Mayıs 1966 günü Devlet Tiyatroları Ankara Yeni Sahne'de sahnelenmiştir. 1965 yılının atmış altı sezonunda Devlet Tiyatroları tarafından sahneye konan eser, Anadolu turnesinde de sahnelenmiştir.1967'de İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'nca Münih ve Frankfurt'ta temsil edilen eser dolayısıyla, Macar Mücahitler Derneği, Tarık Buğra'ya madalya göndermiştir. "Ayakta Durmak İstiyorum", ayrıca İngilizce, Almanca ve "Allva Akarok Maradni" adıyla Macarcaya çevrilmiştir. Oyun, Kanada'da bulunan iki Macar tiyatrosunun repertuarına da alınmıştır.

Bir gazetenin gece sekreteri olarak çalıştığı sıralarda radyodan takip ettiği Macar İhtilali ile ilgili haberlerden etkilenerek bu oyunu yazmaya karar veren Buğra, insanlıklarını kaybetmemek için mücadele eden Macar milletinin dramından çok etkilenmiştir. Dünya milletlerinin bu zulme sessiz kalmalarından rahatsız olan yazar, son olarak 1963 yılında Kopenhag'da dinlediği bir Macar'dan dinlediği olaylardan yola

çıkarak eserini yazmaya karar vermiştir. Bunu aynı zamanda bir görev olarak kabul eden Buğra, eseri yazmaktaki başlıca amacın bu borcu ödemek olduğunu düşünmüştür:

*“Eva, ölüm hükmünü giydiği zaman hakikaten on sekizini doldurmamıştı ve doldurduğu gün kurşuna dizildi. Piyesteki Mari de aynı macerayı yaşadı.(...) Bu arada, gene ben, kim bilir kaç Erin, kaç Tökil ve kaç güzel Helen, belki de benimkinden çok daha sarsıcı dramlarla, aynı şekilde ölüme gittiler, ölümü haysiyetsizliğe ve esarete tercih ettiler, bunu da bilmiyorum.”* (Buğra, 1992: 169)

Tarık Buğra “Ayakta Durmak İstiyorum” adlı oyunu, Macar milletinin bağımsızlık mücadelesinde rol alan insanlara ithaf ederek, temelde onlarla ilgili olan bu olayları aslında her milletin yaşayabileceği bir tehdit olarak değerlendirmiştir. Eserde Macaristan yerine Mitinya adını kullanan yazar, Macar dilinin özelliklerini ve bu milletin kültürünü yakından bilmemesine karşılık verilen insanlık mücadelesini tüm canlılığıyla ortaya koymaya çalışmıştır.

## 2.Yüzlerce Çiçek Birden Açtı

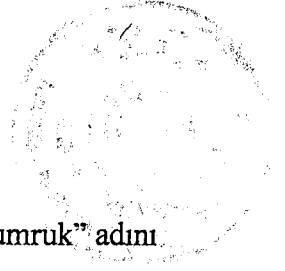
Konusunu yaşanmış bir olaydan alan bu oyun ilk olarak Ötügen Neşriyat tarafından 1979 yılında kitaplaştırılmıştır. Oyun, ilk defa Devlet Tiyatrolarında 1989-1990 sezonunda sahnelenmiştir.

Çin’deki insanlık dramını anlatan eser, farklı ülkelerde yaşanan baskı ortamlarını hedef alan eleştirilere sahiptir. Tarık Buğra, bu oyunun özellikle o dönemde Bulgaristan’da Türklere yönelik gerçekleştirilen baskılar dikkate alınarak okunması gerektiğini belirtir:

*“Yüzlerce Çiçek Birden Açtı için yaşanmış bir hikâyedir dedim; yaşanmakta olan da diyebilir ve Dünya halter şampiyonu Naim Süleymanoğlu’nu veya güreşçi İlyas Şükrüoğlu’nu örnekler arasında sayabilirdim. Çünkü bunlar ve daha binlercesi gibi. Robert Loh’unki de bir baskı düzeninden, insanın kişiliğini kurtarmak için çok şey bırakarak ve ölüm başta, çok şeyi göze alarak kaçışının hikâyesidir.”* (Buğra, 1992: 180)

Robert Loh’un “Kızıl Çin’den Nasıl Kaçtım” isimli romanından tiyatroya adapte edilen eserde, başkişi, Rober Loh’un macerasından yola çıkarak, her dönemde maske değiştiren baskılara karşı tavrını ortaya koyan Tarık Buğra, sloganları ve iddiaları ne olursa olsun insanın varlığına saygı duymayan tüm düzenlere karşı yöneltilmiş eleştirilerini bu tiyatro oyunuyla somutlaştırır.





### 3. Akümülatörlü Radyo/Dört Yumruk

Akümlatörlü Radyo isimli oyun, bir takım değişikliklerle “Dört Yumruk” adını alarak “Üç Oyun” adıyla Ötüken Neşriyat tarafından 1979 yılında yayınlanmıştır. Eser, Yalnızlar romanın oyunlaştırılmış halidir. 1981 Yazarlar Birliğinin Tiyatro Ödülünü alan oyun, 1980-81 sezonunda Devlet Tiyatroları’nda oynanmıştır.

Tarık Buğra, askerlik dönüşü Akümülatörlü Radyo adlı eserini alarak Şehir Tiyatrosu’na götürür. Ancak oyun Musahipzade Celal tarafından uygun görülmediği için kabul edilmez. Dört yıl sonra sanatçı Yıldız Kenter’in teklifi üzerine birkaç değişiklik yapılarak provalara başlanırsa da eserin sahnelenmesi 1980 yılında gerçekleşir.

### 4. İbiş’in Rüyası, Devlet Tiyatroları Yayınları, nr.12, Haziran 1982.

Roman olarak kaleme alınan İbiş’in Rüyası, yazar tarafından daha sonra oyunlaştırılmıştır. Oyun haline getirilen eser, Devlet Tiyatroları Yayınları arasında numara 12’de Haziran 1982 tarihinde yayınlanmıştır.

Oyun ilk defa, 11 Ekim 1972’de Devlet Tiyatroları Ankara Küçük Tiyatro’da Raik Alıncaçık’ın yönetiminde sahneye konulmuştur. Film olarak da gösterime giren İbiş’in Rüyası, Tarık Buğra’nın ifadeleriyle onu en çok yoran ve dertlendiren eseri olmuştur. Roman olarak TRT Roman Ödülünü alan İbiş’in Rüyası, tiyatro oyununa dönüştürüldüğünde kişilerdeki derinlik oyunculara gözlemlenemediği için aynı derecede başarılı olamamıştır. Romancının sahip olduğu sınırsız imkânlarla karşılık tiyatrodaki başta zaman olmak üzere sınırlı bir ortamın oluşu ve çeşitli ruh hallerinin sahnede yansıtılamaması bu türün zayıf tarafları olarak kendisini hissettirir.

### 5. Güneş ve Aslan

Tarihî bir oyun havası taşıyan “Güneş ve Aslan”, ilk olarak Ötüken Neşriyat tarafından 1988 yılında yayınlanmıştır. Buğra, oyundaki kişi ve olayların yaşanmış gerçeklerle ilgisi olmadığını belirtmek için oyunun başına açıklamalarına yer verdiği bir ön söz koymuştur.

“Güneş ve Aslan” adlı oyun Tarık Buğra tarafından tarihî bir romandan ziyade bir masala benzetilmektedir. Yazara göre, bu masalın başlangıcı için evvel zaman içinde ifadesi yerine gelecek zamanlar içinde ifadesi daha uygun düşmektedir:

*“Masalımız bir bakıma, ‘yurtta barış cihanda barış’ ilkesine bağlanabilir ve Misak-ı Millî bilinci ile özetlenebilir, yani bize yabancı gelmez. Bana oyunu yazdırtan dilek de o ilke ile o bilincin Türkiye’imiz dışında da paylaşılıp benimsenmesi oldu.”*  
(Buğra, 1992: 178-179)

Mutlu bir dünyaya olan inancını vurgulamak amacıyla kaleme aldığı bu oyununda Tarık Buğra, sevgi ve barış kavramlarını tematik değerler olarak sunarken bu kavramların karşısında haksızlık ve sömürü kavramlarını karşı güç olarak yer verir.

## 6. Sıfırdan Doruğa-Patron

Türkiye’nin büyük sanayicilerinden Sakıp Sabancı’nın hayatını ve başarı öyküsünü konu alan Patron adlı oyun, ilk olarak Ötüken Neşriyat tarafından “Güneş ve Aslan” oyunuyla birlikte 1988 yılında yayınlanmıştır.

Oyundaki ismi Sadık olarak belirtilen Sakıp Sabancı, Tarık Buğra’dan bu oyunu yazmasını istemiştir. Yazıldığı dönemde özel teşebbüs, patron ve sermaye kavramlarına duyulan tepkileri azaltmak amacıyla istenen bu oyun, Tarık Buğra’nın diğer tiyatro eserlerinden farklı yönleriyle sipariş olarak yazıldığını belli eder.

Tarık Buğra’nın belirtilen oyunlarının dışında “Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri” adını taşıyan bir oyunu varsa da bu oyun hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Ayrıca “Osmancık” adlı romanı da oyunlaştırılarak 1985 yılında Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir.

Tarık Buğra’nın tiyatroyla olan ilgisi sadece oyun yazarlığıyla sınırlı kalmamıştır. 1951 ve 1966 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatrosu edebî heyeti üyeliği yapan Buğra, 1980’li yıllar süresince Devlet Tiyatroları edebî kurul üyeliği görevinde bulunur. Devlet Tiyatroları edebî kurul başkanlığı da yapan Tarık Buğra, tiyatro yazarlığını sadece bir meslek olarak düşünmüş, asıl mesaisini romanlarına ayırmıştır.

### 1.2.4.Röportaj, Gezi ve Deneme Yazıları

1. **Bir Köyden Bir Başşehre**, 15 Temmuz-30 Temmuz 1961, Türkiye Spor Gazetesi. (Röportaj) Eser, bütün kaynaklarda “Köyden İndim Şehire” adıyla geçer.

2. **Gagaringrad Moskova Notları**, 16 Temmuz-31 Temmuz 1962, Yeni İstanbul (Röportaj)

Yağmur Yayınevi, (1.bs.), İstanbul 1962 .(Röportaj)

3. **Gençlik Türküsü**, Milliyetçiler Derneği Neşriyatı, Karabük, 1964.(Deneme)
4. **Düşman Kazanmak Sanatı**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İst., 1979 (Deneme)
5. **Bu Çağın Adı**, Ötüken Neşriyat,(1.bs), İstanbul 1990.(Deneme)
6. **Politika Dışı**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul 1992.(Deneme)

### 1.3. EDEBİ KİŞİLİĞİ

#### 1.3.1. Edebiyata Yönelişte İlk Dönem

Hikâye, roman, tiyatro, şiir, deneme ve gezi yazısı gibi farklı türlerde başarılı eserler vermiş olan Tarık Buğra'nın edebî kişiliğinin şekillenmesinde etkili olan ilk unsur, ailesinden aldığı eğitimidir. Babasının kitaplığında bulunan yerli ve yabancı klasikler, annesinden dinlediği Mevlana ve Yunus Emre, edebiyat zevkinin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Dergicilik faaliyetlerine de, babasının Akşehir'de çıkarmış olduğu Nasreddin Hoca dergisiyle başlayan Buğra, hayatının ana eksenini olarak gördüğü yazarlık mesleğine sarılarak tüm tercihlerini bu amaç doğrultusunda yapar.

Tarık Buğra'nın edebî kişiliğini, çok kesin çizgilerle ayrılabilir dönemler halindeki gelişme çizgisiyle izah etmek güçtür. Çünkü okul yıllarında öğretmenlerinin yönlendirmelerinin dışında, çıranklık devresi olarak niteleyebileceğimiz bir dönem yaşamadan, Cumhuriyet gazetesinin düzenlemiş olduğu Yunus Nadi Hikâye Yarışmasında aldığı ikincilik derecesiyle edebiyat dünyasına güçlü bir giriş yapar. Yazdığı hikâyelerin beğenilmesi üzerine bu konuda kendisini yetiştirmeye çalışarak 1948 ile 1969 yılları arasındaki dönemde hikâyelerini yazar. Bu hikâyelerden bir kısmının farklı başlıklarla yayınlanmasının yanı sıra, tekrar edilen ve tefrika halinde kalan hikâyelerinin dışında kalanları altı ayrı kitapta bir araya getirir. Romanlarının tasnifinde de karşımıza çıkan tefrikalar, yazarın kendi isteği ile külliyatına almadığı romanlardır. Aynı romanın farklı isimlerle tekrar tefrika edilmesinde yazarın o yıllarda meslek edindiği gazete yazarlığının ve geçimini kalemiyle sağlamasının etkili olduğu düşünülebilir. Ayrıca gerek konu ve vaka icat etme yönünden gerekse karakterlerin ortaya konulmasında, kitaplaşan romanlarına göre teknik açıdan oldukça zayıf kalan tefrika romanlar üzerine hiçbir eleştiri yazısının yazılmaması da bu eserlerin yeterince tanınmadığı ve gazetenin siparişi üzerine yazıldığını düşündürür. Nitekim Tarık

Buğra'nın röportajlarında belirttiği gibi, bazı romanların tefrikası sayesinde yaşadığı maddî sıkıntıları bir ölçüde aşabilmiştir:

*“Ulus gazetesinin neşriyat müdürü İhsan Ada şöyle demişti: ‘Bir roman verin bize, bakkal kasap parasına yardımcı olur. Belki adınızı kullanmak istemezsiniz; değişik isimle tefrika ederiz’(...) Nitekim son işsizliğimde de benden roman isteyen Abdi İpekçi idi. Milliyette tefrika edilen bu roman İbiş’in Rüyası’dır.(...) Edebiyat bizim nesil için karın doyuracak bir meslek değildi. Mesele değildi. Geçinmek için bir başka iş mutlaka gerekliydi. En uygunu, en az engelleyeni gazeteciliktir sanırım. Ama şimdi biliyorum ki, edebiyata en aykırı, hatta zıt iş gazeteciliktir. Üslûp denen şeyin önemini ve düşünce tarzı diye bir şey olduğunu bilenler bunu anlayabilecektir.”* (Buğra, 1992: 206)

Tarık Buğra'nın yazarlığa ilgisinin ortaya çıkmasında ailesi ve öğretmenleri etkili olurken gençlik yıllarında tanıştığı Küllük kahvesinde geçirdiği günler ve karşılaştığı kişiler de onun dünyaya bakışı üzerinde çok etkili olur. On sekiz yaşında okuldan uzaklaşarak bütün zamanını geçirdiği Küllük, Tarık Buğra'nın sanatçı kişiliğinin gelişmesinde önemli rol oynayan bir mekândır. İlk defa hocası Rıfkı Melûl Meriç'le Küllük'e giden Buğra, burada İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Yahya Kemal, Ali Nihat Tarlan, Fuad Köprülü, Yavuz Abadan ve Nurullah Ataç gibi önemli düşünce adamlarının sohbetlerini dinleyerek düşünce ufkunu genişletir. Kendilerine Zâviye-i Esâfil-i Şark adını veren bu grubun Tarık Buğra'nın edebiyata yönelmesinde ve genel kültürünün artmasında yönlendirici etkisi büyüktür.

Maddî sıkıntılarla geçen öğrencilik yıllarında Küllük'te tanıştığı bir grup öğrenci ile Fatih Medrese'sinde kalmaya başlayan Tarık Buğra, bu medresede yaşadıklarını ve izlenimlerini çeşitli hikâye ve romanlarında Servili Medrese isimli mekânı kullanarak anlatır. Yaşadığı bu sıkıntılı dönemi serserilik ve arayış dönemi olarak niteleyen Buğra, yazarlıkla ilgili ilk tohumların da bu dönemlerde atıldığını belirtir.

Tarık Buğra'nın arayışlarla geçen öğrencilik yıllarından sonra hayatındaki en önemli dönemeçlerden biri de teyzesinin oğlu Mustafa Topbaş'ın teklifi üzerine her şeyi bırakarak Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesine gidişidir. Kitap okuyarak ve şiir denemeleri yaparak bir kış geçiren Buğra, mecburiyetlerden ve hayat mücadelesinden bir süreliğine uzaklaşarak tüm zamanını sadece yapmak istediği işlere ayırır. Bu inziva dönemi onun için son derece verimli olur. Gençliğim Eyvah romanında da baş karakterine benzer bir macera yaşatan Tarık Buğra, bu kaçışın bir tavan arası dönemine işaret ettiğini ve yaşanacak yeniden doğuşun hazırlayıcısı olduğunu ifade eder:

### 1.3.2. Gazetecilik Yılları ve Yazarlıktan Mecburî Uzaklaşma Dönemi

“*Usta romancı, zoraki gazeteci*” (Güngör, 1994: 243) olarak nitelendirilen Tarık Buğra'nın gazetecilik hayatının, edebî kişiliği üzerinde olumsuz etkileri vardır. Gazete yazılarında kullanılan dil ve üslûbun, edebî eserlerdeki lirik anlatımdan çok uzak oluşu Buğra'nın bu mesleği zorunlu bir mesai olarak görmesine sebep olur. Bu yüzden Tarık Buğra'nın edebî kişiliğindeki gelişme evrelerini hikâyelerinden romanlarına ve tiyatrolarına uzanan süreçte tespit etmek bizi yazar hakkında daha sağlıklı sonuçlara götürür.

Geçim kaygısıyla yaptığı gazete yazarlığını edebiyat çalışmaları için bir engel olarak gören yazar, bu konudaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

“*Gazeteciliğim benim hamallığım oldu, köşe yazarlığı dâhil ve edebiyatçılığım mecburî ihanetim oldu. Ekmek parası...Ev kirasını vereceksiniz...Bakkala kasaba para ödeyeceksiniz...Giyim kuşama para ödeyeceksiniz...Mecburen bu hamallığı yaptım. Tekrar ediyorum, edebiyatçılığım çok şey kaybetti.*” (Tekin, 2004: 188)

Geçimini kalemleyle sağlayan bir yazar olan Tarık Buğra, edebiyatçılığa mecburî ihanet olarak değerlendirdiği gazetecilik yıllarında bile çalışma saatlerinden artan zamanlarında, romanları için ön araştırmalar ve gözlemler yaparak çalışma hayatının yoğunluğuna rağmen Küçük Ağa, Gençliğim Eyvah ve İbiş'in Rüyası gibi romanlarının yanı sıra külliyatı içinde yer almayan tefrika romanlarını yazar. Sanatçının romancı kişiliğini yansıtmayan ve maddî kaygılarla yazılan tefrika romanlarından bazıları farklı isimlerle yeniden basılır. Buğra, ancak gazetecilik mesleğinden emekli olduktan sonra yazarlık gücünü ortaya koyan ve edebî değeri ön planda olan romanları üzerine eğilir.

Gazetecilik hayatına Milliyet'teki yazılarıyla başlayan Tarık Buğra, 1956 yılında Cihat Baban'ın ısrarıyla Ankara Yeni Gün gazetesinin genel yayın müdürü olarak görev yapar. Bu gazetenin kuruluşunda da rol alan Buğra, ilk sayıdan itibaren başarılı bir çalışma ortaya koymasına rağmen, çevresindeki bazı insanların oyunları sonucu bu gazeteden ayrılmak zorunda kalır. O dönemde, İstanbullu bir gazetecinin Ankara'da tutunamayacağına dair yaygın görüş de Tarık Buğra üzerindeki baskıları daha da artırır. Bu gelişmeler üzerine Buğra, arkadaşı Naim Tiralı'nın isteğiyle Vatan gazetesinin yazı işleri müdürü olarak gazetecilik hayatına devam eder.

Tarık Buğra, Yeni İstanbul, Günaydın, Milliyet, Vatan, Tercüman, Türkiye gazetelerinin yanı sıra Nasreddin Hoca, Çınaraltı, Yol, Bakış, Argos gibi dergilerde

yazarlık ve yöneticilik görevlerinde bulunmuştur. Bu faaliyetlerinde sosyal konulara yönelik eleştirel bir üslûp kullanan Tarık Buğra, karakterinden taviz vermeden inandığı doğruları savunmaktan çekinmez. Kendisiyle yapılan bir mülakatta bu yönünü ortaya koyan bir olayı kendi ifadeleriyle şu şekilde aktarır:

*“1949’du. Bir gün şimdi iyice meşhur olan bir şair, Türkiye’nin en büyük dergisinden benimle konuşmak istediklerini söyledi.(...) Hakikaten bir tek pantolonum vardı ve yama tutmuyordu artık. Pardesünün altından giyebiliyordum ancak. Bana yeni çıkaracağı bir derginin ortaklığını teklif etti.(...) Tabi sevindim ve işe başladım. Fakat daha ilk sayı hazırlanırken anlayışına, inancına aykırı birkaç yazı gördüm. ‘Müsaade ederseniz bunları koymayalım’ dedim. ‘Hayır, koyacağız, onlar bizim arkadaşımızdır’ dedi patron. Ve ben ortaklığı fesettim. O tek pantolonla döndüm muallim muavinliğine.” (Taçdiken, 1973: 23)*

Tarık Buğra, sanat ve edebiyat çalışmalarının yanı sıra fikir yazılarıyla da sahip olduğu genel kültür ve zengin birikimi ortaya koyar. Gazetecilik yılları Buğra’nın geniş bir çevre edinmesinde etkili olurken, Buğra bu dönemde edebiyat çalışmalarına mümkün olduğunca devam ederek bazı romanlarını çalıştığı gazetelerde tefrika şeklinde yayınlar. Edebiyatı bir meslek değil, hayatının anlamı olarak kabul eden Buğra, ekonomik kaygıların etkili olduğu meslek tercihini, yazarlığı için büyük bir engel olarak görür. Yazarlık konusunda en verimli olduğu dönemlerde bile Bâb-ı Âli’den kopamayan yazar, bir süre sonra yöneticilik hayatının yoğun temposundan uzaklaşarak haftada bir yayınlanan fıkralarıyla gazete yazarlığını sürdürür. Roman ve piyes çalışmalarındaki güve yenikleri olarak değerlendirdiği bu çalışmalar, Buğra’nın zorunlu mesaisinin bir gereğidir.

### **1.3.3. Hikâyeden Romana Doğru Gelişen Yazarlık Serüveni ve Olgunluk Dönemi**

Hikâyelerinde işlediği konular ve insanı ele alma tarzı bakımından Türk hikâyeciliğini ileri bir seviyeye taşıyan Tarık Buğra, ilk hikâyelerinden itibaren, dönemin toplumcu gerçekçilik ve köy edebiyatı çerçevesinde şekillenen çizgisinden farklı bir edebî duruş sergiler.

Eserlerinde insan gerçeğini hareket noktası olarak alan Tarık Buğra, insanın içinde bulunduğu çeşitli ruh hallerini ayrıntılı olarak verir. Teknik unsurların yanı sıra,

kişilerin psikolojik tahlillerinde de başarılı olan yazar, konu ve kişiler değişmekle birlikte, insanın sahip olduğu olumlu güçleri ön plana çıkarır. Karakterlerin tanıtılmasında zaman ve mekân gibi materyal unsurlardan da yararlanarak ruh tahlillerinde derinleşmeyi amaçlar. Sanatın toplumdaki değiştirici gücünün farkında olan Tarık Buğra'nın eserlerindeki temel problem, insanı değerleri ve sahip olduğu güçleri fark etmeye davet etmektir. Bu sebeple, kişiyi bir var oluş macerası içerisinde sunan yazar, bu macerada etkin rol oynayan yönlendirici güçler üzerinde ayrıntılı olarak durur.

İlk hikâyelerini yazdığı dönemden itibaren dönemin hâkim edebiyat anlayışı olan sosyal gerçekçilik ve köy romancılığına alternatif romanlar kaleme alan Buğra, gerçek kavramını yorumlayış tarzı ve köy insanına bakışıyla farklı bir yaklaşım sergiler. Edebî eserlerde tamamen gerçeklikten bahsedilemeyeceğini belirten yazar, sanatın gerçeğini yazarın yorumlama tarzıyla ilişkili olarak değerlendirir. Edebiyatta eserin gerçekliğinin önünde yazarın üslûbunun yer aldığına işaret eden Buğra, toplumsal gerçeklerin tüm çıplaklığıyla ortaya konmasına karşı çıkararak insan gerçeğinin esas olarak vurgulanması gerektiğini savunur.

Edebiyata hikâye yazarlığıyla başlayan Tarık Buğra, bazı hikâyelerinde ileride kaleme alacağı romanlarının temellerini oluşturur. Hikâyelerinde durum ağırlıklı bir anlatımı tercih ederken, romanlarında işlediği olayları daha derin bir şekilde ele alır. Psikolojik tahlillerin ağırlık kazandığı roman türünde, psikoloji, tarih, sosyoloji gibi yan kaynaklardan yararlanan Tarık Buğra, Türk kültürü ve tarihini birey merkezli bir anlatımla ve farklı bir bakış açısıyla sunar.

Tarık Buğra, romanlarında tarih malzemesine geniş bir yer ayırır. Konusunu tarihten alan romanlarında, Türk tarihinin önemli dönemeçlerini işleyerek tarihî gelişmelerden hareketle insanın yaşadığı maceraya işaret eder. Farklı düzlemlerde okunmaya müsait olan bu romanlarda dönemin sosyal ortamı ve tarihî olayların kişiler üzerindeki etkileri ön plana çıkarılır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemi, çok partili hayata geçiş denemeleri, 1980'li yılların anarşi ortamı gibi, toplumsal olayların yaşandığı devirleri bireyin var oluş macerasıyla paralel olarak kurgulayan Tarık Buğra, tarihî romanlarıyla tarih felsefesinin ipuçlarını verir. Tarihe karşı sorumluluğu yerine getirmenin yanı sıra, tarihin farklı okumalarla da yorumlanabileceğini gösteren Buğra, edebî eserle tarihî kaynaklar arasındaki farklılığı şu şekilde vurgular:

*“Roman, piyes, film; yani edebiyat ve güzel sanatlar tarih dersi vermez, tarih bilgisi öğretmek için meydana getirilmez. Hatta eleştirilir. Bunu da, tarihçilerin başaramadığını başarmak için, yani konunun asıl önemini, evrensel ve insanî anlamını belirtmek için yapar. Amacına ulaşmış bir eseri, ayrıntılardaki –çoğu bile bile yapılmış- yanlışlara dayanarak mahkûm etmeğe, ipe göndermeye kalkışmak barbarlığın dikalâsıdır.”* (Buğra, 1992: 75-76)

Tarihin yorumlanmasında olaylardan önce insanın sahip olması gereken erdemlere işaret eden Buğra, yazarın hayal gücünün sınırları ile gerçeklik çerçevesi arasındaki sınırı başarılı bir şekilde ortaya koyar. Onun romanlarında tarih, sadece geçmişin yorumlanması olarak anlam kazanmaz; tarih, insanın geleceğe uzanan zaman çizgisinde şekillendirici bir güç olarak kullanılır. Olayların ve eylemlerin kahramanı olan insanı anlama çabasını mesele edinen Tarık Buğra, tarihî olayların arka plan malzemesi şeklinde kurgulandığı bir atmosferde, bireyi ön plana çıkararak olayları sorgular. Romanların fikrî yönünü ön plana çıkaran bu sorgulama tarzı, Tarık Buğra’da olayların insanlar üzerindeki etkilerini vermesi açısından önemlidir. Tarihi, insanlardan soyutlayarak anlatan tarih biliminin sınırlı yönlerini aşmaya çalışan roman türünde, *“ortak bellek”* (Tekeli, 1998: 34) olarak tanımlanan tarihî olaylara ana hatlarıyla bağlı kalınmakla birlikte, gerçeği yinelemek değil olayların yeni bakış açılarıyla yorumlanması amaçlanır. Bu açıdan Tarık Buğra’nın çıkış noktası, geçmişin tecrübelerinin bugüne ışık tutacağı gerçeğidir.

Tarik Buğra’nın edebî kişiliğinin farklı ve üstün yönü, romanlarında ele aldığı dönemin karakteristik yönlerini, o dönemde yaşayan insanlarla birlikte başarılı bir şekilde verebilmesidir. Eserlerinde bireyden hareketle toplumsal konular üzerindeki eleştirilerini ortaya koyan yazar, insanı yüceltmek amacıyla yazdığını belirtir. Tematik değerleri temsil eden kişileri, manevi değerler manzumesi etrafında yorumlayan Buğra, edebî eserleri gölgeleyen ideolojik yaklaşımların sakıncalarına değinirken, yazarın dünya görüşünün edebîliği sınırlamadığı sürece esere zenginlik kazandırdığını belirtir. Türk toplumunun romanını yazarken İslamî dünya görüşünün gerekliliğini vurgulayan Buğra, roman kişilerinin sadece bu düşünceye dayanarak yaşatılmasına da karşı çıkar:

*“Her şeyden önce, bir Müslüman toplumdaki ve Müslüman insanlardan söz etmek başka, İslâmî bir dünya görüşüne sahip olmak başka şeydir.(...) Keşke tam bir İslamî dünya görüşüm olsaydı. O zaman –hiçbir romanımı küçümsemem- eserlerim*



*daha sağlam ve övüldüklerinden daha değerli bir yapı kazanırlardı.” ( Tezcan, 1983: 38)*

Tarık Buğra'nın yazarlık konusunda etkilendiği yerli ve yabancı yazarlar olmakla birlikte, başarısını bir ölçüde cehaletiyle özdeşleştiren bir anlayışa sahiptir. Hikâye yazmaya başladığı 1948 yılında zamanın en iyi hikâyecisi olan Sait Faik'ten tek hikâye okumadığını belirten yazar, beğenerek okuduğu yazarlar arasında Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Abdülhak Şinasi Hisar, Victor Hugo, Dostoyevski ve Tolstoy'u sayar. Farklı çizgilerdeki romancıları Türk romanı için bir yenilik ve çeşitlilik olarak gören Tarık Buğra, yorumlar ne kadar farklı olursa olsun insanın evrensel yönlerini vermenin esas olduğunu belirtir.

Tarık Buğra, gerek dili ve üslûbunun akıcılığı gerekse seçtiği konuları kurgulama tarzı açısından eserleri, yazdıkları yıllardan itibaren geniş okuyucu kitlelerine ulaşabilen ender romancılarımızdandır. Hikâye yazarlığıyla yetişen ve tiyatro oyunları da yazan Tarık Buğra, romancılığıyla sanat hayatının zirvesine ulaşır. “İbiş'in Rüyası” romanıyla 1970 yılında TRT Sanat Ödüllerinde başarı ödülü ve “Firavun İmanı” romanı ile 1978 yılında Milli Kültür Vakfı Edebiyat Armağanını alan sanatçı, “Osmancık” romanıyla aynı ödülü ikinci kez kazanır. 1984'te İnanç Dergisi tarafından yılın romancısı seçilen Buğra, 1991 yılında da devlet sanatçısı olur.

#### **1.3.4. Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Düşünceleri**

Sanat ve edebiyatı, insanın gelişmesine hizmet eden bir güç olarak kabul eden Tarık Buğra, toplumsal olayların insanlar üzerinde etkili olduğu değişimleri anlatmaya çalışır. Özgün vaka oluşturma ve özgün karakter ortaya koyma açısından da başarılı olan Buğra, edebî eserlerin birikim, araştırma ve gözlemlerin sanatçı kabiliyetiyle birleştiği zaman ortaya çıkabileceğini belirtir.

Tarık Buğra, kendisiyle yapılan bir röportajda, gençlere yazarlık konusunda tavsiyelerde bulunurken aynı zamanda yazarlığının karakteristik özelliklerini sıralar:

*“Önce gerçekten at gözlüğü takmasınlar. Belli bir ideolojiyle bakmasınlar dünyaya. Kendilerini bulmaya çalışsınlar, evvela kendilerini tanınsınlar ve kendi kafa bağımsızlıklarını kazansınlar.(...) İyi örnek seçsinler. Propagandaya kapılmasınlar.(...) Dillerini sevsinler. Türkçeyi güzel kullananları seçsinler.(...) Aforoz listesi*

*kabullenmesinler, hayranlık listesi kabullenmesinler. Bunun da çaresi kafa bağımsızlığını, kişiliğini bulabilmesidir insanın.*" (Bingöl, 1993: 53)

Sağlam bir medeniyete sahip milletlerin sanat ve edebiyata önem verdikleri ölçüde ayakta kalabileceklerini belirten Tarık Buğra, insanların ve toplumların kaderini büyük ölçüde bu iki güce bağlı olarak değerlendirir. Sanat ve edebiyatla ilgi kurmayan insanların yobazlığa mahkûm olacağını ifade eden Buğra, dünya tarihindeki önemli değişimlerin temelinde sanat ve düşünce adamlarının rolüne işaret eder:

*"Lenin, zaferinin ilk yıllarında, özellikle de zafere giderken Maksim Gorki'yi daima önüne ve sağına almıştır.(...) İngiliz Parlemtosu Shakespeare'i imparatorluk armadasından üstün tuttu. Do Gol, Galatasaray Lisesi'ndeki konuşmasında iki büyük medeniyeti, Fransa ve Türkiye'yi Napolyon'la, Güneş Kralı ile Sultan Süleyman'la, Atatürk'le değil, Bâkî ve Corneille'le değerlendirdi."* (Tekin, 2004: 71).

Hikâyelerinde temel problem olarak insanı ele alan yazar, toplumcu gerçekçiliğin eleştirisini "sanat sanat içindir" ilkesi ile temellendirir. Halkın menfaatini göz önünde bulundurarak yazdıklarını öne süren bir kısım sanatçının politika ajanlığı yaptığını belirten Buğra, "sanat sanat içindir" ilkesinin yozlaştırılarak ters anlaşıldığını ifade eder. Sanatçı, var oluş amacına hizmet etmesi ve bağımsız olabilmesi için politik bir bakış açısıyla bakan toplumcu yazarların yaklaşımlarına tepki olarak sanat ve sanatçının bir araç olarak kullanılmasına karşı çıkar:

*"Sanatta tek birim, tek çıkış noktası insandır. İnsanın mutluluğu, hürlüğü ve problemleridir; onun toplumla ve öteki insanlarla, tabiatla çelişkileri, çatışmalarıdır. İnsanın kendi çerçevesinde ve bu planda sırf insan olduğu için, hür olduğu için değerlidir, yapıcı ve yaratıcıdır. Üstün bir toplum da ancak öyle insanların ortaya çıkardığı, kaderi öyle insanların ortaya çıkardığı, kaderi öyle insanların elinde bulunan bir toplumdur. Sanat bu amaca yöneldiği zaman yalnız başarı kazanmakla kalmaz, ancak o zaman etkili de olabilir. Sanatın çürütücü değil yapıcı, tutucu değil geliştirici olabilmesi buna bağlıdır."* (Buğra, 1992: 190)

Tarık Buğra'ya göre, edebiyatçı bir bilim adamı gibi objektif olmalı ve işlediği konulara tarafsız bir gözle bakabilmelidir. Aksi takdirde edebiyat sosyal, politik ve ekonomik doktrinlerin bir ifade vasıtası halini alır. Yazar ise telkin etmek yerine düşündürmeyi amaçlayarak okuyucunun bağımsız bir değerlendirme yapabilmesini sağlamalıdır.

Romanlarında kişileri inanç boyutuyla da vermeye çalışan Buğra, manevî değerleri ön plana çıkarması sebebiyle bazı kesimlerce İslamcı yazar yakıştırmalarına maruz kalır. Halbuki onun romanlarında din unsuru, konu ve kişilerle uygunluk gösteren bir ayrıntı olarak ele alınmakla birlikte karakterlerin tanıtılmasında da etkili olan bir unsurdur. Toplumun gerçekçi bir şekilde yansıtılması için fertlerin inanç dünyalarını şekillendiren değerler manzumesine dikkati çeken Buğra, din unsurunu toplumu bir arada tutan güçlerden biri olarak değerlendirir:

*“İslamî dünya görüşünün bir Türk yazarı için ayrı bir önemi vardır. İslamî dünya görüşü, kendi insanımızı anlatmak çabası demektir. Bu memleketin yüzde doksan dokuzu Müslüman diyoruz, demek ki bu memleketin romanını yazmak için İslamî yapının ne olduğunu anlamak lazımdır. Bunu anlamak için de, İslamî dünya görüşü şarttır.”* (Bingöl, 1986: 43)

Eserlerini hiçbir ideolojinin sığ yaklaşımlarına alet etmeyen ve bu şekilde sınırlandırmayan Tarık Buğra, kimi zaman yalnız kalmak ve dışlanmak pahasına da olsa, inandığı çizgide dik bir duruş sergileyen yazarlarımızdan birisidir. Haksızlıklar ve yanlışlıklar karşısındaki tavizsiz tutumu yanlış değerlendirilerek mizacıyla alakası olmayan değerlendirmelere maruz kalan Buğra, yalnızlığını tepkisel bir tavır olarak değil bir tavanarası dönemi olarak değerlendirir:

*“Benim dramım da mutluluğum da bu oldu. Romanlarımı, piyeslerimi ve hikâyelerimi öyle yazdım. Yazabildim. Geçim sıkıntısı çektim. Aç kaldım, hatta açıkta kaldım, ama her zaman mutlu oldum, çünkü hedef aldığım, güvendiğim okuyucu bana sonunda refah vermese de onur verdi. Yolumun, anlayışımın ve tutumumun yanlış olmadığını ispatladı.”* (Tekin, 2004: 81-82).

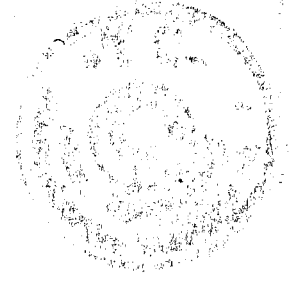
Edebiyat eleştirisine önem veren Tarık Buğra, eleştirmenlerin eser karşısında tarafsız olmaları gerektiğini belirtirken, politik tercihlerin yönlendirdiği eleştirilerin kişiyi sınırlandırdığını ve bağımsız bir eleştirmenin yalnız kalmayı göze alarak yazması gerektiğini ifade eder. Eleştiriye bir değerlendirme sanatı olarak kabul eden, eleştirinin önündeki en büyük engelin ideolojik yaklaşımlar olduğunu belirtir. Eleştiriye hoşgörüle bakan ve eleştirilen metni fonksiyonel hale getirdiğine inanan yazar, eserleri objektif bir bakış açısıyla değerlendiren tenkit yazılarını başarılı bulur. “Tenkidin Sefaleti” başlıklı yazısında tenkit konusundaki düşüncelerini ortaya koyan Tarık Buğra, tenkiti yazı ile sınırlı tutmayarak, sanat ve edebiyat alanındaki çeşitli jüri ve kurullar tarafından verilen ödülleri de bu çerçevede değerlendirir. Başarılı bir tenkitin

yapılabilmesi için gerekli gördüğü şartları; bilgi, konuya hâkimiyet, zevk, sağlıklı sezgi, dürüstlük ve cesaret olarak sıralar. Tenkit kavramının sermayeye teslim oluşunu tenkiti yozlaşması olarak yorumlayan Buğra, en yararlı eleştirinin yazarın kendi beynindeki özeleştirisi olduğunu belirterek tenkitten beklentilerini şu şekilde ifade eder:

*“Ben de pek çok insan gibi istiyorum ki, münekkit ele aldığı eseri, benim ondan beklediğim şeyleri verip vermediğini belirleyecek şekilde elekten geçirsin. Zira ve en önemlisi, iyi eserler benim çözemeyeceğim, belki de farkına bile varamayacağım şifreler taşır. Ben istiyorum ki münekkit bu şifreleri açıklasın, eserin tadına tam varmamı sağlasın.”* (Buğra, 1991: 200)

Eserleri tarafsız bir dikkatle okunduğu takdirde hak ettiği değeri bulacağı muhakkak olan yazarımız hakkındaki eleştirilerin birçoğu, ne yazık ki eserlerinin yüzeysel ve niyetli okumaları sonucunda verilen haksız hükümlerden ibarettir. Özellikle Küçük Ağa, Osmançık ve Firavun İmanı gibi konusunu yaşanmış olaylardan alan tarihî romanlarındaki, bazı konuların yorumlanmasında duygusal yaklaşımlar sergilemesine rağmen tarihî gerçekleri tahrif edecek bir tutum içine girmez.

Siyasî yaklaşımlardan rahatsız olan Tarık Buğra, kendisini sağ veya sol şeklinde niteleyen kişileri, politikanın uydusu haline gelen ve bu yüzden çürümeye mahkûm olan kişiler olarak değerlendirir. Yazdığı eserlerin hiç birinde sloganlara yer vermeyen Tarık Buğra, siyasî olan konulara vurgu yaparken bireyin yaşadığı değişimleri ön plana çıkarır. Politika ve siyaset malzemesi onun romanlarında sosyal ortamı yansıtan unsurlar olarak önem kazanır. Üslûp özellikleriyle şekillenen estetik değerler, onun eserlerinde hiçbir zaman ideolojik düşüncelere feda edilmez. Yetmiş altı yıllık ömründe ideolojik söylemlerin sığ düşüncelerinden uzak kalan Buğra, millî ve manevi değerler manzumesi etrafında yorumladığı insan gerçeğini olumlu yönlerine vurgu yaparak ortaya koymayı amaçlar. Politik tavırlardan uzak durarak, halkın ruhuna yaklaşmasını bilen Tarık Buğra, Türk hikâye ve romanını ileri bir seviyeye taşıyan güçlü bir isimdir.



**İKİNCİ BÖLÜM**  
**TARIK BUĞRA'NIN HİKÂYELERİ**

## 2.1. HİKÂYELERİN TEMATİK BAKIMDAN İNCELENMESİ

### 2.1.1. Sevgi / Aşk

Sevgi ve aşk teması Tarık Buğra'nın hikâyelerinde en çok kullandığı temalardır. Bazı hikâyelerde ana tema olarak, bazılarında da ana temayı destekleyen ya da aksiyonun gelişmesine hizmet eden sevgi ve aşk, kişilerin hayatlarının her döneminde etkili olan bir güç olarak tanımlanır. Hikâye kahramanlarının tanıtılmasında ve olayların gelişmesinde önemli rol oynayan bu temaların psikolojik yansımaları ağırlıklı olarak ele alınır.

Hikâyelerde sevgi teması farklı boyutlarda yer bulur. Sevginin yöneltildiği nesne, kişi olarak karşımıza çıkabileceği gibi, vatan, tabiat, hayvanlar ve sanata duyulan sevgi de konu edilir. Kişiye duyulan sevgi, insanlar arasındaki ilişkileri düzenleyen olumlu bir duygu olarak saygı kavramıyla birlikte ele alınırken, vatan sevgisi millî hassasiyetler çerçevesinde işlenir. Tabiat ve sanat sevgisi ise bulunduğu ortamdan memnun olmayan insan için bir sığınak ve uğrunda her şeyin feda edilebileceği yüce bir değer olarak karşımıza çıkar. “Ömer”, “Oğlumuz” ve “Buhran” hikâyelerinde evlat sevgisi, “Sevginin Bedeli”nde hayvan sevgisi, “Bitmemiş Senfoni”de sanat sevgisi konu edilir. Bu hikâyelerde manevî değerlerin insan hayatındaki birleştirici gücü sevgi kavramından hareketle ortaya konur.

Her insanın sevilmeğe lâyık olan yönlerinin olduğunu belirten Tarık Buğra, tüm ruh hallerini içinde barındırabilen insanın davranışlarını sebepleriyle ortaya koyar. Sevgiyi, insanlar arasında birleştirici bir güç olarak ele alır. “Piyano ve Keman İçin” hikâyesinde hayatta hiçbir değeri önemsemeyen ve gururunun esiri olan Rıza'yı değiştiren en önemli unsur, arkadaşına duyduğu sevgidir. Duygusal yönünü gizlemeye çalışan Rıza, yıllar sonra öğrencilik döneminde kaldığı Servili Medrese'ye geldiğinde, arkadaşısı Rahmi'yle paylaştığı günleri düşünür. Arkadaşına duyduğu sevgiyi o yıllarda ifade edememesinden duyduğu pişmanlık onu, geçmişiyile yüzleşmeye zorlar. Rıza'nın yaşadığı duygusal değişimin kaynağındaki güç sevgidir. Gururunu yenemeyen Rıza, arkadaşısına olan sevgisini belli edemez. Ancak yıllar geçtikten sonra geçmişinden kalan en kıymetli duygunun arkadaşlık ve arkadaşısına duyduğu sevgi olduğuna karar verir.

“Yarıda Kalan Aşk”, “087956'nın Sıfırı”, “Karaoğlan”, “İki İhtiyar”, “Mavi Doç” hikâyelerinde karşılıksız aşk ve aşkta hüsrana uğrayan kişilerin ruh halleri

üzerinde durulur. Bu hikâyelerde aşk, kişiler üzerinde değiştirici bir güce sahiptir. Aşkın yöneldeği kişi, bazı hikâyelerde ismi verilmeden sembolik ifadelerle sezdirilir. Örneğin, “Yarıda Kalan Aşk”ta “sarışın” olarak belirtilen kadın ile kahraman anlatıcının arasında beşerî bir aşk ilişkisi var gibi görünüyorsa da, aslında kişinin bilinçlenmesini sağlayan değerlerin bütünü aşkı sembolize eden sarışının şahsında sunulur:

*“Sarışın bana çok şey öğretti, beni hayatla buluşturdu. O gelinceye kadar ben hiçbir şey bilmiyormuşum. Ondan önce meğer, ben topu topu üç beş yüz kelime ile yazarmışım. O bana renk renk kelimeler öğretti, hayatı, Allah’ı ve alınyazısını öğretti.”*  
(H, s.156)

Aşkın kişiler üzerindeki olumlu etkilerinin yanı sıra, karşılıksız aşkın sebep olduğu yıkıcı yönlere de işaret edilir. “Karaoğlan” hikâyesinde sevdiği kız başkasıyla nişanlanan başkişinin, aşkına yüklediği anlamlar ve yaşadığı hayal kırıklığı konu edilir. Hikâyede Karaoğlan’ın aşkının karşısına çıkan engel, sevdiği kızın ailesidir. Kızlarının fikrini almadan başkasıyla evlenmeye zorlamaları, kızın Karaoğlan’la yaşadıklarını inkâr etmesine sebep olur. “Söz Alma...Fakat Kimden” hikâyesinde olduğu gibi sadece ailelerin uygun görmesine dayanılarak yapılan evliliklerde kadına söz hakkı verilmemesinin eleştirisi, aşkta hüsrana uğrayan gencin tepkileriyle dile getirilir:

*“Karaoğlan, ‘o bana tutkundü’ diye bağırmak isterdi. Fakat o her şeyden önce anasının babasının malıydı; ana, baba, iş.(...)O gül yapraklarını andıran dudakların köşesindeki gölge hep öyle hazindi. Kendisinin, kendi arzularının malı olmadıklarını bilenlerin hüznü.”* (YDBY, s.46-47)

Kahramanların gençlik dönemlerinde yaşadıkları aşklar, hayatının tüm safhalarında etkili olan bir güce sahiptir. Kısa süren beraberlik şeklinde yaşanmayan aşk, çoğunlukla erkeğin kadına duyduğu sevgi yoğunluğu olarak karşımıza çıkar. “İki İhtiyar”da Kâzım, Gandi ve Ferhunde arasındaki aşk üçgeninde, karşılıksız aşkın kurbanı olan Gandi’dir. Yıllar geçmesine rağmen Ferhunde’yi unutamayan Gandi, aşkın bıraktığı boşluğu dolduramadığı için hayatına bir düzen veremez. Uzun zamandan sonra Kâzım’la karşılaşması aşk acısının tazelenmesine sebep olur. Gandi, hayatının merkezine Ferhunde’ye duyduğu aşkı yerleştirdiği için, onu tamamen kaybedince duygu dünyasında büyük bir sarsılma meydana gelir.

Duygularını, sevdiği insana açamayan gencin yaşadığı sıkıntılar “087956’nın Sıfırı” adlı hikâyede de ele alınır. Hayattan beklentileri ve hayalleri birbirinden farklı olan iki genç arasındaki arkadaşlık ilişkisi, erkeğin tek taraflı aşkıyla başka bir boyuta

taşınır. İmkânsızlık içinde öğrenim hayatını sürdüren gencin, zengin amca kızına duyduğu ilgiyi, aralarındaki farklılıklar sebebiyle açıklamaktan kaçınır. Bir piyango çekilişine bağlı olarak kurulan hayaller, iki gencin hayata bakışı arasındaki farklılıkları ortaya koyar:

*“Ben, iç hastalıkları ihtisasından ve bir röntgen makinesinden de söz ediyordum. İclâl ise küçük bir bahçe, üç oda bir mutfak, havagazı ve banyodan dem vuruyordu.”* (YDBY, s.113)

Kişinin duygularının en yoğun biçimi olan aşk, bazı hikâyelerde iki kişi arasındaki gelişme seyrine göre konu edilirken, tek kahramanlı aşk hikâyelerinde, kişiye hayatın anlamını fark ettiren, yaşama sevinci veren ve geleceğe daha inançla bakmasını sağlayan bir güç konumundadır. Aşkın insan hayatındaki önemine işaret eden “İlk Aşk” hikâyesinde, ilk aşkını unutamayan kadın kahramanın âşık olduğu kişinin hatıralarını hep yakınında hissetmesinin diğer insanlarla olan ilişkileri üzerindeki etkileri konu edilir. İlk aşkın yaşattığı saf duyguları bir daha yakalayamayacağını düşünen kadın, “*tahta tabancaların iktidarı*” ve “*bez bebeklerin büyüğü*”yle hatırladığı on yedi yaş günlerini, hayatında aşkın en saf ve samimi duygularla yaşandığı zaman dilimi olarak kabul eder.

Tarık Buğra, hikâyelerinde aşk duygusunu kişilerin hayatını düzene koyan ve değerlerin sesini duymaya çağırان bir güç olarak işler. “Hiçbir Şey Bilmiyormuşum” hikâyesinde “sarışın” ifadesiyle sembolize edilen aşk, doğrudan bir kadın kahramanın fizikî varlığını ortaya koymadan başkişi üzerindeki etkilerine göre konu edilir. Sarışının hayatına girmesinden sonra kendisi ve çevresindeki ayrıntıları daha iyi fark etmeye başlayan başkişi, hikâyenin sonunda aşkın insan üzerindeki bağlayıcı etkisine işaret eder. Beklenmedik bir sonla biten hikâyede, sarışının hayatına kattığı anlamları örneklendiren başkişi, ayrılıkla sonuçlanan aşkın yıkıcı sonuçlarını anlamakta zorlanır:

*“Aşk, nasıl olur da –bir patlama gibi- iki hayata birden ve hiç düşünülmezken, aynı kuvvetle, aynı tarzda hükmeder, bilmiyorum. Ve dizlerinin dibinde ağlayan, ölümü senden yalvara yalvara isteyen...nasıl olur da, bir gün bırakır gider...bilmiyorum.”* (YDBY, s.81)

Tarık Buğra'nın erkek kahramanları çoğunlukla aşklarını tek başlarına yaşarlar. Bu sebeple aşk, platonik bir boyutta karşımıza çıkabildiği gibi, idealize edilmiş ve hayalde yaşatılan aşk olarak da konu edilir. Paylaşılamayan veya karşılık görmeyen aşk, kişiyi yalnızlığa sürükler. Hikâyelerde yaşanan aşk değil, hayal edilen aşk ön plana



çıkarılır. Öncelikle gençlik döneminde aşkta hüsrana uğrayan kişiler, bu tecrübeden hareketle sonraki dönemlerde daha olgun bir tavır sergiler. Aşk, kişiyi hayata bağlayan ve onu bütünleyen bir duygu olarak değerlendirilir. Aşkta yenilgiye uğrayan kişi, kayıplarına rağmen bu duyguya olan inancını ve bağlılığını asla kaybetmez. Bu yüzden hikâyelerde aşk macerası etrafında şekillenen dramatik aksiyon, başkişinin aşk kavramına yüklediği anlamlar ön plana çıkarılarak belirginleştirilir.

### 2.1.2. Yozlaşma

Kişinin kendisine, değerlerine ve topluma yabancılaşmasından kaynaklanan bir sorun olan yozlaşma, Tarık Buğra'nın gerek sosyal gerekse bireysel sorunları ele aldığı hikâyelerinde değişik ölçülerde değindiği bir problemdir. İnsanı duygusal açıdan kendisinden ve çevresinden koparan bu problem, Buğra'nın hikâyelerinde sadece tespit edilmekle kalmayıp, yozlaşmaya çare olarak sunulan fikirlere de vurgu yapılır. Yozlaşmış tiplerin karşı güç grubunda yer aldığı hikâyelerde, insanları yargulamaktan ziyade öncelikle yozlaşmayı doğuran sebepler üzerinde durulur.

“Şehir Kulübünde” hikâyesinde aydın sınıfı temsil eden memurlar, köy ve kasaba insanını tanımayan, onların anlamadığı bir dille konuşan, meslekî sorumluluklarından uzaklaşmış kişilerdir. Yozlaşmanın mekâna sinen yönleriyle de eleştirildiği hikâyede, kasabada yaşanan değişimin beraberinde, bozulmayı da getirdiğine dikkat çekilir. Hisarlı Kasabası'nın o güne kadar görmediği ve sosyal yapılarına uygun olmayan unsurlar, kasabada yaşayan insanların hayata bakışlarını da etkiler. “Amerikan bar”, “cipsler”, “sosisler”, “Rus salatası”, “yüksek tabureler” gibi mekânı ve hayat tarzını yansıtan unsurlar, kasabanın doğal dokusuyla olan zıtlıklarıyla ön plana çıkarılır. Toplumsal yozlaşmanın temelinde, kültürel yabancılaşmanın etkisine işaret edilir:

*“Bu salon halkevi kitaplığını iflas ettirecek; işte mizah dergileri, işte magazinler, işte gazeteler, onlar zaten sanatı ve fikir hareketlerini ön planda tutmaz mıydılar?”* (H, s.55)

Şehir Kulübü'nün mekân olarak seçildiği bir diğer hikâye olan “Buhran”da, aile kurumundaki çözüme üzerinde durulur. Eş ve çocuklardan oluşan ailenin sıcak çağrışımları ve bağlayıcı yönü, erkeğin tekrar eve dönmesini sağlayan güçlerdir. Monoton ve boyutsuz bir hale gelen hayatın, geçmişin güzel günlerinden güç alınarak

canlandırılabilceğine işaret eden hikâyede, bireysel yozlaşmanın bir görüntüsü olan ihanet fikri eleştirilir.

Toplumsal yozlaşmanın ve meslek ahlakının ele alındığı hikâyelerden biri olan “Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair” adlı hikâyede, insanların yaptıkları işler değil de, içi boş reklâmlarla tanınmaya başladığı bir zamanda hak etmeden kazanılan şöhretin kişiye verdiği zararlara dikkat çekilir. Buğra bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

*“Şöhretin orta direği, halkta uyandırılan saygıdır, efendiliktir, ihtirasını konunun dışına kaydırmaktır, kuralları hiçe saymamaktır...katiyen hırsla çirkinleşmemek, hırsın batağında çürümemektir.”* (DKS, s.165)

Buğra’ya göre şöhret, kişinin ne kadar tanındığıyla değil, ne derece güven verdiği ve saygıya layık olduğuyula ölçülmelidir. Aksi takdirde kolay kazanılan şöhretler beraberinde, dejenere olmuş, adalete ve demokrasiye güvenini kaybetmiş bir kitle oluşturacaktır. Hikâyede karşı güç grubundaki insanları temsil eden turşucu, sadece yaza ve bahara ait sebzeleri değil, insanların manevî değerleri, umutları ve adalet duygularını da konserve etmeye çalışmaktadır. Ancak bunu yaparken sirke ve tuzlu su yerine bencillik, ihtiras ve çıkarıcılık gibi duygularını da kullanmaktadır.

“Otel Faresi” de sosyal konulu hikâyelerden birisidir. Hırsızlık eylemi ve bu suça verilen ceza üzerine eleştirilerin yapıldığı hikâyede, otel odasında ceket çalınan delikanlı, hırsız cezalandırmak değil, onun yüzünü görmek ister. Çünkü onun için önemli olan çalınan eşyaların maddî değeri değil, kişinin böyle bir suçu nasıl ve neden işlediğidir. O, olayın ahlakî yönü üzerinde durur. Buna karşılık otel yöneticilerinin ve soyulan diğer adamın hırsızlık karşısında verdiği tepkilerle buldukları çözüm yolları daha farklıdır. Onlar, müşteri kaybetmemek ve otelin adını bu olaya karıştırmamak için olayı örtbas etmek isterler. Toplumdaki bozulmaya duyarsız kalan insanlar sadece kendi çıkarlarını gözeterek, zaafalarını telâfi etmeye çalışırlar. Miyop olmasına rağmen şahitliğine başvurulmuş Hüseyin Efendi, işin kolayına kaçmayıp, dürüstçe polise yardım ettiği için delikanlı ile birlikte tematik değerleri temsil ederler. Hırsız yakalanınca delikanlının aklına gelen ilk şey, hırsızlığın insana manevî ve ahlakî planda neler kaybettiği olur:

*“Hırsız olmanın küçülüğü, ufalışı, karalanışı, dünyayı, sevgiyi de, sevgilileri de ve sevip sayanları da kaybettiği ile geçen uzun saatleri hatırladı: ‘Cehennemi hatırlar gibiydi.’”* (H, s.188)

Eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı sosyal konulu hikâyelerinde yazar, çözüm önerileri de sunar. “Bitmemiş Senfoni”, bir anlamda toplumsal bozulma karşısında bireyin tavrını somutlaştıran sembolik bir hikâyedir. Hikâyede, altıncı katta güneşin doğuşunu göremeyen bir odada, sadece güneşin batışını seyreden çiftin ruhsal tahlillerine yer verilir. Aşağı ile yukarı arasındaki zıtlık üzerine kurulu olan hikâyede, gerçek ve büyük kuvvetlere, insanlık sevgisine ve sanata inanan bu kişiler, aşağıdaki hayattan kendilerini soyutlayarak bu odaya çekilmişlerdir. İnsanı değerler ve sanat alanında yaşanan yozlaşmanın eleştirildiği hikâyede mevcut ortama yeni bir düzen verme isteği vardır. Başkışı, bu yozlaşan düzeni sadakate, aşka ve sanata olan inancıyla yeniden kurabileceğini düşünür:

*“Sanat ve düşünce devlerinin çok eskiden elbirliği ile yarattıkları bu senfoniye bayağı sesler, çirkin sesler yani zekâ ve dehâlarına tapanlar –vahşi ve hayvanca bir uzlaşmaya sığınarak- demogoji ile safsata, riya, hile ve kalleşlikle seslerini ön plana geçirmiş, büyüyü bozmuş bulunuyorlardı.”* (H, s.126)

Hikâyede, şehir ve şehirdeki insanlar karşı güce ait değerlerin başında yer alan “yozlaşma” teminin mekânsal temsilcileridir. Buna karşılık bahçe, doğal yaşamı yansıtmaya yönüyle tematik güç olarak değer kazanır. İnsanın çevre üzerindeki tahrip edici yönü, bahçedeki çimento torbaları, çivi sandıkları, kalaslar ve kerestelerle somutlaştırılır. Bahçenin manzarası mikro planda yozlaşan toplum içerisinde insanın üstlendiği rolü temsil eder. Zamanla yıpranan ve bozulan değerler karşısında kendini yeniden kurmaya çalışan erkek, büyük bir çaba göstererek kendi iç dünyasına yönelir. Ortega Gasset’in dediği gibi, *“iç dünyasına stratejik çekilme yapmadıkça, düşünce nöbette beklemedikçe insan yaşamı olanaksızdır.(...) Bütün büyük din kurucularının peygamberliklerinden önce inzivalara çekilmiş olmaları rastlantı değildir.”* (Gasset, 1995: 49) Erkeğin gerçekleştirdiği bu eylem, aynı zamanda yazarın sunduğu bir çözüm yoludur. Kişiyi kendisi olmaktan uzaklaştıran ve yozlaştıran şeylere karşı, yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için psikolojik anlamda “içe çekilme” eyleminin gerçekleştirilmesi gerekir.

Kahraman anlatıcının bir meyhanede saatin on buçuk olmasını beklerken çevresindeki diğer insanlar hakkındaki gözlemleriyle şekillenen “Mağlup” adlı hikâyede, sosyal bozulma ve yozlaşmanın eleştirisi vardır. “Sarışın”la temsil edilen saf ve samimi duygular, yozlaşmanın karşısında bir kurtuluş çaresi olarak ortaya konur:

“En açık haklar, en alçak uzlaşmalar uğruna, kudurmuş köpeklere peşkeş çekilirken...cesaret kaybolup giderken, cesaretin yerine afiş veya tezgâh cümleleri kılığına dökülecek kadar azmış bir yüzsüzlük dostlukların, hâkimliklerin kaderini çizirken...insanı insan yapan faziletler basamak diye kullanılırken –elbette- başka bir şey olmamalı, yalnız ikimiz olmalıyız.” (H, s.160)

“Heyyi Hey” adlı hikâyede de, işten atıldığı için hakkını aramaya çalışan insanların mahkemelerde yıllarca sonuç alamadıkları belirtilerek gereksiz ayrıntıların adaleti geciktirdiğine vurgu yapılır. İşçi ve patron arasında geçen hak mücadelesinin işlendiği hikâyede, sendika aracılığıyla haklarını korumaya çalışan işçilerin baskı ve yıldırma politikalarıyla zor durumda bırakılmaları tenkit edilir. Tanrının meyveleri olarak değerlendirilen hak, hukuk, güven, huzur gibi kavramlar uğruna hayatlarını ortaya koyan ve savaştan insanlar, “iğrenç kokulu”, “pelte suratlı”, “eciş bücüş ruhlu azman ucûbeler” tarafından hiçe sayılacak haksızlığa uğratılır. İşçi, patron ve sendika üçgeninde ele alınan hikâyede, yozlaşmanın, sosyal adaletsizlik ve yoksulluğa sebep olan yönleri üzerinde durulur.

Manevî değerlerin ön plana çıkarıldığı hikâyelerde kişi için en büyük tehlike, akla tapınma noktasındaki bağılıktır. Çünkü akla bu derece bağılılık, aşk, sevgi, insanlık gibi moral değerlere karşı insanı duyarsız hale getirmektedir. Kendisini yeniden kurmaya çalışan insan, *“iç dünyasına stratejik çekilme”* (Gasset, 1995: 48) gerçekleştirerek kendisini kurtarır. Bu tavır, yozlaşmanın karşısında yazarın sunduğu çözümdür.

### 2.1.3. Ölüm

İnsan hayatının bütün dönemlerini hikâyelerine konu edinen Tarık Buğra, birkaç hikâyesinde ölüm düşüncesini ele alır. Ölüm teması, “Ufacık Ölü” hikâyesinde ana tema olarak işlenirken, “Piyano ve Keman İçin”, “Gün Akşamlıdır”, “Var Olmak veya Olmamak” ve “Kırk Beş Saniye” hikâyelerinde ikinci derecede ele alınan bir tema olarak karşımıza çıkar.

“Ufacık Ölü” adlı hikâyede, her yaştan insan için hayatın akışının durma noktası olan ölüm gerçeği, küçük bir bebeğin ölümünün hissettirdiği duygular çevresinde yorumlanır. “*Vahşileşen kör bencillik*” ile “*hırs*”ın şekillendirdiği hayatlar için ölüm, hüznün veren bir son değil, tiyatro niteliği taşıyan bir merasimden ibarettir. Ölüm

gerçeğiyle karşılaşmadan önce boşa harcanan hayatlar, üç günlük bir bebeğin cenazesi karşısında sadece şaşkınlık duyabilirler. Musalla taşı, insana geçiciliği ve kaçınılmaz sonu hatırlatan bir semboldür. Ancak hayatın canlı akışını hissedemeyen sağırlaşmış benlikler, musalla taşına konan ölümlerin karşısında otomatlaşan merasimleri yerine getirmekten başka bir şey yapamazlar. Halbuki ölüm, insanın kendisine çeki düzen vermesi için belirlenen zamanın son noktasına işaret eder.

Ölümün hikâyesinin anlatıldığı “Ufacık Ölü”de anlatıcı, içi boşaltılmış pek çok kavram gibi ölümün de insanlar için sıradan ve anlamsız bir olay olarak algılanmasını eleştirir. Sürdürülen hayat kadar, ölümü de sorgulamaktan kaçınan insanlar musalla taşı, cemaat, hoca gibi unsurlarla çevrelenmiş cenaze törenlerini sadece seyretmekle yetinirler. Yazar, vermek istediği mesajı “olan”ın eleştirisini yaparak ortaya koymaya çalışır. İnsanları, ölümün taşıdığı anlamı düşünmeye çağıran hikâyede, küçük bir bebeğin cenazesine dikkat çekilerek ölümün âni ve zamansızlığına vurgu yapılır.

Tarık Buğra, insan hayatının sonlu olduğu düşüncesinden hareket ederek, ölümden sonraki hayatın varlığına olan inancını hikâyelerinde dile getirir. Ölümlü insanın dünyadaki eylemleri ölümden sonra yaşayacağı hayatın niteliğini belirler. Bu yüzden ölüm, insanı davranışları üzerinde düşünmeye sevk eden bir güç olarak önem kazanır. “Gün Akşamlıdır” hikâyesinde leit motif olarak tekrarlanan söz, ölümün bir son değil, başlangıç olduğu fikrine gönderme yapar:

*“Gün akşamlıdır devletlim; dün doğduk bugün ölürüz.”* (YDBY, s.170)

Günün akşamlı olduğunun bilincini taşıyan insan, doğumla ölüm arasındaki hayatını belli değerler üzerine kurarak anlamlandırmaya çalışır. Ölümün çağrısını duymayı beklemek, ortaya konan davranışların hesabını verecek konumda olmayı kabullenmek demektir. Dolayısıyla her insan için kaçınılmaz olan ölüm iki farklı hayat arasındaki eşittir. Bir değişimin habercisi olan eşiğin iki tarafı, sebep sonuç ilişkisiyle birbirine bağlıdır. Bu sebeple ölümden ziyade ölüm ötesindeki hayat önem taşır. Hikâyenin sonuç cümleleriyle bu fikre vurgu yapılır:

*“Gün daima ve herkes için akşamlıdır, dün doğan bir gün ölür. Ama ölüme giden yollar ve gidişler hep aynı değildir, ölümün ötesi herkes için aynı değildir ki...”* (YDBY, s.170)

Saate bağlı zaman konusunda aşırı hassas olan başkişinin saniyelerin önemine işaret ettiği “Kırk Beş Saniye” hikâyesinde örneklendirme amacıyla ölümden önceki kırk beş saniyenin taşıdığı anlam sorgulanır. Ölüm döşeğindeki babasının son sözlerine

yetişemeyen başkişi, günlük hayatın koşuşturmaları içinde dikkati çekmeyen zaman kaybının bazı kritik durumlarda taşıdığı hayatı önemi vurgular. Hikâyede lm, insan hayatının büyük gongu olarak sunulur. Zamanın tükenişinin son noktası olan ölüm, kaybedilen zamanın her saniyesini kişiye hissettirir. Ölüm, nümerik saatlere göre hayatını düzenleyen insanın tüm hesaplarını alt tst eder:

*“Saatlerini ayarlıyordlardı budalalar...ama saniyeleri umursamadan, saniye ne demektir, bilmeden. Çünkü yıllar vardı önlerinde. Ve kırk beş saniyeleri o kadar çoktu ki, esneyebilmeleri, gülmeleri, yalanları için, aldanmaları, aldatmaları, aldanışları için.”* (H, s.193)

“Piyano ve Keman İçin” hikâyesinde ölüm, geçmişin acı hatıralarıyla yüzleşen başkişi Rıza'nın çektiği vicdan azabının sebebidir. Öğrencilik yıllarında kaldığı Servili Medrese'de en iyi arkadaşı Rahmi'nin ölümüne sebep olan Rıza, lmn soğuk yüzüyle bu Şekilde karşılaştıktan sonra arkadaşının kendisi için taşıdığı anlamı fark eder. Rıza'yı içinde bulunduğu durumu sorgulamaya sevk eden itici güç ölümdür. Ölüm, tafisi mümkün olmayan kayıpların sebep olduğu vicdan azabı, gurur ve bencilliğin esiri olan Rıza'nın kendisine dönüşünü sağlar. Ölüm düşüncesi kişilerin hayatı algılayış biçimleri tzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bu yüzden Rıza, gurur ve bencillikle kuşatılmış geenlik yıllarının ardından yaptığı i hesaplaşma sonucu kompleksleriyle yüzleşerek hayatına farklı anlamlar kazandırır.

Tarık Buğra'nın “Var Olmak veya Olmamak” hikâyesinde ölüm, intihar Şeklinde karşımıza çıkar. İntihar eylemine sadece bu hikâyesinde yer veren yazar, kişiye intihara sürükleyen sebepleri ayrıntılı bir Şekilde ortaya koyduktan sonra intiharı, kabullenilmeyen hayata karşı yapılan bir protesto olarak sunar. Kadın kahramanın fizikî ve ruhsal açıdan sorunları tzerine kurulan hikâyede, aşağı kabul ettiği yönleriyle uzlaşamayan kadın, intiharı bir kaçış aracı olarak da düşünür. Kadının kendisini denize atarak intihar etmesi, cesedinin kimse tarafından görülmesini istemeyecek kadar kompleksli olduğunu düşündürür. Yazar anlatıcı, kahramanın bu tercihini özellikle belirtir:

*“Yalnız denizin sesi vardı. Bu güzel bir ölüm olacak, mutluluğun ta kendisi olacaktı. Yıkanmayacaktı. Sarılıp sarmalanmayacaktı. Esmerliğinin gizlilikleri, bir annesinin bildiği gizlilikleri görülmeyecekti.”* (YDBY, s.163)

Tarık Buğra hikâyelerinde ölüm düşüncesini derin anlamda sorgular. lm olay ya da durum olarak değil, insan hayatı tzerindeki etkileri açısından konu edinir.

Ölüm karşısında şaşkına dönen insanın yanı sıra ölümü bu dünyadaki hayata bir protesto olarak algılayan insan farklı yaklaşımlarla karşımıza çıkar. Ölüm temasına romanlarında fazla yer vermeyen Tarık Buğra, bu temayı birkaç hikâyesiyle sınırlı tutar. Yazarın ağırlıklı olarak seçtiği konular insanın olumlu yönleri ve yaşama sevinciyle ilgili temalara işaret ettiği için ölüm teması bu tercihlerle zıtlık gösterir.

#### 2.1.4. Geçmişe Özlem

Tarik Buğra, tarih bilinci çok güçlü olan yazarlarımızdan birisidir. Sadece resmî tarihin sınırları içine giren konulara değil, insana ait tüm tecrübelerin biriktiği bir varoluş kaynağı olan geçmiş zamanın, bugün üzerindeki şekillendirici gücüne de vurgu yapar. İnsanın hafızası olan geçmiş, bugüne ait duygu dünyasının oluşmasında önemli rol oynar. Bu yüzden Buğra'nın hikâyelerinde kahramanların geçmiş yaşantılarıyla ilgili kesitler de sunulur.

Geçmişe ait zaman boyutu içerisinde gelişen olaylar bugüne ait durumların tohumlarını içinde barındırır. "*Tarih incelemesi nedenlerin incelenmesidir.*" (Carr, 1996: 103) Zamanın çeşitli boyutları arasında gerçekleşen insan eylemleri arasındaki ilişki, insanın tarihsellik yönünü ortaya koyar. Geçmiş ve yarın duygusu insan davranışlarının süreklilik kazanmasını sağlar. Ancak bütün insanların geçmişe bağlılık dereceleri birbirinden farklıdır. Geçmiş, kimileri için yaşatan ve olaylara kaynak teşkil eden bir güç olarak değer kazanırken, kimileri için de unutulması ve yok farz edilmesi gereken bir zaman dilimidir. Birbirinden farklı, zaman okuma biçimleri kişilerin psikolojik durumlarıyla ve yaşadıkları olaylarla yakından ilgilidir. Bu birbirine zıt iki bakış açısı doğrultusunda Tarık Buğra'nın hikâyelerine baktığımız zaman, "Piyano ve Keman İçin", "Meçhul Kahraman", "Havuçlu Pilav Meselesi", "Buhran", "Çocuklar ve Elmalar", "Fal", "Eşekarısı", "Martı", "Var Olmak veya Olmamak" ve "Kırk Beş Saniye" hikâyelerinde ana tema olarak geçmişe özlem duygusunun ele alınır. Bu hikâyelerde, bulunduğu zaman ve ortamdan memnun olmayan kişiler, geçmişin sıcak hatıralarına dönerek güç toplamaya çalışırlar.

"Havuçlu Pilav Meselesi", "Buhran", "Fal", "Var Olmak veya Olmamak" hikâyelerinde kahraman, geçmişe dönüşün temelinde içinde bulunduğu zamandan kaçma isteği duyar. Geçmişe özlem duyan kişi geçmişte yaşadığı olaylar arasında bir seçim yaparak, haldeki karamsar ruh haline ışık tutabilecek güzel anları bugüne

taşımaya çalışır. Evliliğin ilk zamanlarındaki heyecanını kaybederek alışkanlıklar çerçevesinde sürdürülen bir düzene dönüşmesi sonucu yeni arayışlar içine giren erkeğin bulduğu çözüm önerisi, “Havuçlu Pilav Meselesi” ve “Buhran”da eşler arasında geçen diyaloglarla ortaya konur. Hikâyelerde geçmişe dönüşü sağlayan aracı unsurlar bir keman sesi ve hayallerdir. Sürekli bir değişim içinde olan insanın bugünü üzerinde canlandırıcı bir etkiye sahip olan anılar, her iki hikâyede de geçmişte yaşanan heyecanlar yoluyla, zamanla yıpranan ilişkiler üzerinde diriltici bir etki ortaya koyarlar.”Buhran”da, karısını artık geçmişteki güzellikleriyle hayalinde canlandıramayan başkişi, geçmişi bugüne taşıma isteği duyar. Eşler, mekân değişikliğinden ziyade zamanlar arasında yolculuk yapmak isterler:

*“Ağabeyime değil, İstanbul'a değil, o günlere, on üç sene öncesine gidebilsek.”*

(YDBY, s.34)

“Piyano ve Keman için” ve “Kırk Beş Saniye” hikâyelerinde geçmişe özlem düşüncesinin temelinde pişmanlık duygusu yatar. Zamanın geçişi karşısında çaresiz kalan kişi, vicdanını rahatsız eden olaylarla yüzleşmek ve yapamadığı işleri telafi etmek amacıyla geçmişe dönmek ister. Tıpkı rüzgârın esmesi gibi zamanın geçişi de kişiler üzerinde bıraktığı izlerden anlaşılır. İnsanların yaşadıkları olaylar ve ruh halleri, onların zamana göreceli anlamlar yüklemelerine sebep olur. Sefalet ve acılarla dolu olan geçmiş zaman, kişinin bugünü üzerinde daima ağırlığını hissettirir. “Piyano ve Keman İçin”de geçmişle yüzleşmek amacıyla öğrencilik yıllarının geçtiği Servili Medrese’ye gelen Rıza, bir meslek sahibi olarak ekonomik sıkıntıları yenmesine rağmen geçmişi unutmaması mümkün olmaz. Yaşadığı vicdan azabı buna engel olur. En iyi arkadaşı Rahmi’nin ölümüne sebep olan Rıza, yıllar sonra Servili Medrese’ye gelerek suçluluk duygusunu hafifletmeye çalışır. Rıza’nın karakter yapısının ortaya konmasında da geçmişte yaşadığı fizikî ortamın tanıtılması önemli rol oynar. Hikâyelerde geriye dönüş tekniğiyle bugüne taşınan zaman, kişilerin geçmiş yaşantılarını sergilediği gibi yaşanan olayların arka planını da ortaya koyar. “Piyano ve Keman İçin” hikâyesi, geçmişin ağırlığı altında ezilen başkişinin, içinde bulunduğu suçluluk duygusuyla yüzleşmesinin onun psikolojisi üzerindeki etkilerini ortaya koyan cümlelerle başladığı gibi aynı cümlelerin tekrarıyla da sona erer:

*“‘Eskiden’ ne demektir Allah aşkınıza? Ve eskiyi bırakmanın, eskiden kurtulmanın bir yolu var mıdır? Varsa bana da öğretiverin, sevaptır. Her şeyim sizin*



*olsun da siz bana Rahmi 'yi unutturun, şu mağarada geçen yıllarımı unutturun.*" (İUA, s.36)

"Kırk Beş Saniye" adlı hikâye tamamen saniyelerin insan hayatındaki önemi üzerine yazılmış bir hikâyedir. Saatlerin tik takları arasına hapsolmuş kozmik zaman içerisinde, insanın kendi tecrübelerine göre oluşturduğu saatler vardır. Zaman üzerinde durduğu noktayı fark edemeyen insan için zaman sadece, her şeyi yaşanmaya ve sona doğru sürükleyen bir güçtür. Bu açıdan daima yıpratıcı etkilere sahiptir. Oysa ferdî zamanın farkına varabilen insan, saniye ve saliselerle çevrenmiş hayatını zamanı duyumsayarak geçirir. Zamanı okumak, sadece saate bağlı değişimleri hissetmek değil, değerlere göre sürdürülen hayatı zaman üzerinde konumlandırmaktadır. Hatıralarıyla geçmişe ve hayalleriyle geleceğe bağlı olan insan, ancak zamana egemen olduğunda ve zamanı kendisine uydurduğunda nümerik saatlerin kayıp zamanlarından etkilenmez. "Kırk Beş Saniye" hikâyesinde saatini kırk beş saniyelik bir gecikmeyle ayarlayan kişinin muhtemel kayıpları, başkisinin önemli anlara dair verdiği örneklerle ifade edilir. Hikâyede vurgulanan düşünce, saate bağlı zamana değil, kişinin çeşitli anlamlar yüklediği ferdî zamanına işaret eder. Önemli olan saat üzerinde kaybedilen kırk beş saniyeler değil, insanların düşüncesizce hayatlarından çaldıkları ve ne zaman ihtiyaç duyacaklarını bilmedikleri saniyelerdir:

*"Saatlerini ayarlıyorlardı budalalar...ama saniyeleri umursamadan, saniye ne demektir, bilmeden. Çünkü yıllar vardı önlerinde. Ve kırk beş saniyeleri o kadar çoktu ki, esneyebilmeleri, gülmeleri, yalanları için, aldanmaları, aldatmaları, aldanışları için."* (H, s.193)

Yaşadığı dönemle ilgili sorunları olan ve kompleksleri sebebiyle hayata tutunamayan bir kadının psikolojik durumunu anlatan "Var Olmak veya Olmamak" adlı hikâyede, kahraman anlatıcı, teyzesinin hayata bakışını ve komplekslerinin altında yatan sebepleri ortaya koymaya çalışır. Hikâyede geçmişe özlem duygusu, çocukluk yıllarına dönme isteği şeklinde karşımıza çıkar. Yaşı ilerlemiş olmasına rağmen evlenemeyen ve çirkin olduğunu düşünerek insanlardan kaçan teyze, geçmişinde hatırlamak istemediği olaylarla yüzleşmekten kaçınırken, sadece çocukluğunun hatıralarından güç alır:

*"Hatırla. Neyi hatırlayacaksın? Teyzen çocukluk günlerini hatırlamak istiyordu. Halbuki bu ölümün tohumu o çocukluk günlerinde tutmuştu. Tertemiz, zarif, kendini önemseyen, yalnız kendini önemseyen, kendine güvenen güzel bir kız çocuğu ve genç kız. O zamanlar ona herkes hayrandı."* (YDBY, s.161)

Yaşı ilerledikçe hayatında önemli fırsatları kaçırdığına inanan teyze, “çirkin kız gururu”nun etkisiyle çevresi arasında kalın duvarlar örer. Ruhsal problemlerine bedensel rahatsızlıklarının da eklenmesiyle kendisini hayatta yapayalnız hisseden kadın için tek kurtuluş çaresi intihar olarak görünür. İntihar, teyzenin “*kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı dünyayla*” (May, 2001: 15) yüzleşmesidir. Hikâyede insanın en saf ve masum dönemi olan çocukluk döneminin hatıraları bir sığınak olarak değer kazanır. Çünkü hayatta tutunacak bir nokta bulamayan kadının, geçmişindeki en aydınlık nokta, kendisine değer verdiği ve varlığının farkına vardığı çocukluk dönemidir.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde geçmiş, bugüne ışık tutan bir bilgi kaynağı olarak kullanılırken, geçmiş ve bugün arasındaki çatışmalar, kahramanların bilinçlenme sürecinde yapıcı etkilere sahiptir. Kimi zaman bir sığınak olarak tercih edilen geçmişe dönüş, kişinin kabullenmekten kaçındığı konularla yüzleşmesini sağlar. Bu maceradan kazanımlarla dönen kahraman, geçmişinden aldığı güçle geleceğin kapısını aralamayı başarır. “*Zamanın barınağı*” (Carriere vd., 1998: 188) olan ve zamana tanıklık eden insan için geçmiş daima geleceği aydınlatan ayrıntıları içinde taşır.

### 2.1.5. Yalnızlık

Fizikî ve ruhsal olarak tek kalan kişi sosyal birliğin parçası olmaktan çıkar. Yalnızlık insan için kimi zaman bir ihtiyaç şeklinde ortaya çıkmasının yanında ruhsal boyutta hissedilen yalnızlık kişinin, bulunduğu sosyal ortamdan kopuşuna işaret eder. İnsan, bir arada bulunduğu topluluklarla iletişim kanallarını açık tutmadığı sürece yalnızdır. Kalabalıklar içinde olma yalnızlığın nicel yönüne işaret eder. Halbuki, kişiyi yabancılaştırmaya kadar sürükleyebilen yalnızlık duygusu, ruhsal dünyada yaşanan bir olumsuzluğa işaret eder. Bu yüzden, “*herkes kendini cehennemde yalnız sanır ve zaten onu cehennem kılan budur.*” (Girard, 2001: 63)

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde çeşitli sebeplerle kendisini toplumdan soyutlayan kişiler, içe kapanık bir tavır sergileyerek yalnız kalmak isterler. Bu tavır bazı kişilerde, başkalarından farklı görünmek gayretinin bir sonucu olarak göze çarpar. Bazılarında da kaçış isteğinin bir sonucu olarak tercih edilir. Yalnızlık duygusunu uzun süre yaşayan kişilerde güçlü bir şekilde düzenli hayata geçiş isteği göze çarpar. Yalnız kaldığı zaman içerisinde, hayatı üzerine düşünme fırsatı bulan kişi, düşüncelerine yön verirken

yalnızlığın dingin ortamından yararlanmasını bilir. Onun için bu süreç yeniden doğuşu gerçekleştirmek için gerekli olan kuluçka dönemidir. Tarık Buğra, kahramanlarını, karşılaştıkları sorunları çözebilmek için yalnız kalabilecekleri ortamlara gönderir. Romanlarda da karşımıza çıkan bu macera, kişinin kendisini yeniden kurması için gerekli olan iç dünyaya çekilme eylemidir. “Fal” hikâyesinde ailesini ve ortamını terk ederek bir otel odasına yerleşen başkişinin, yalnız kaldığı zaman içerisinde içinde bulunduğu durumu tahlil etmeye çalışır. Kendisini kaçışa sürükleyen sebeplerle yüzleşerek bunalımından kurtulabilmek düşüncesiyle iç dünyasından gelen seslere kulak verir. Başkişi, kendisindeki yeniden doğuşu gerçekleştirecek potansiyeli fark ettikten sonra kaçtığı ortama geri dönmeye karar verir. Adeta bir uykudan uyandığını hisseden başkişi için yalnızlık süreci, hayatı üzerine önemli kararlar alacağı bir fark edişler dönemi halini alır:

*“Bu derdin tek devası bir muhite mâl olmak, münasebetler kurmaktır. Halbuki sen, devayı, benliğini sayısız parçalara bölmekte aradın. Avareliğin, çerçevesiz hürriyetin başlangıçta haz veren, uyuşturan taraflarını görmüş, bunun zamanla insanı koskoca bir şehirde ve yüzlerce aşinanın arasında ne müthiş bir yalnızlığa sürükleyebileceğini tahmin etmek bile istememiştin.”* (O, s.61)

Otel odaları yalnızlığın en belirgin olduğu mekânlardır. Ailesinden kaçarak otele sığınan genç, otelde karşılaştığı insanlarla bir paylaşımı olmadığı için kalabalığa rağmen kendisini yalnız hisseder. Ailenin sıcaklığı karşısında otel odalarındaki soğuk ilişkiler başkişinin arayış ve özlemlerini daha açık bir şekilde sezdirir:

*“Sen bir kere ‘yapacağım’ de kâfi. Ondan sonra, artık mini mini evleri gördükçe içini çekmez, oda takımı, yatak takımı satan dükkânların önünde dalgın dalgın durmazsın.”* (O, s.62)

Yalnızlık duygusunu yoğun bir şekilde yaşayan kişilerde, düzenli hayata geçiş isteği görülür. “Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair” hikâyesinde, görev yaptığı okulda pazar nöbeti tutan muallim muavininin, çocukların eğlencesini engelleyen yasaklar üzerine değerlendirmelerine yer verilir. Pazar günü dışarıya çıkamamanın verdiği sıkıntıyla kendisi yalnız hisseden başkişinin asıl isteği düzenli bir hayat kurmaktır.

Kişiyi, çevresinden soyutlanmaya iten kompleksleri etrafına kalın duvarlar örmesine sebep olur. Bir sığınak olarak kabul edilen yalnızlık, çevresindeki insanlardan farklı olduğunu düşünen kişiyi daha koyu bir bunalıma sürükler. “Var Olmak veya Olmamak” hikâyesinde, kahraman anlatıcı, teyzesinin kabullenmek istemediği yönlerini

gizlemek amacıyla insanlardan uzaklaşması ve bilinçli bir yalnızlığı tercih ettiğini anlatır. Kadın kahramanın dış görünüşünden duyduğu rahatsızlık onun sosyal ilişkilerini de olumsuz bir şekilde etkiler. Yalnızlığını kimseyle paylaşmadığı için tek kurtuluş çaresi olarak intiharı tercih eder. Bu hikâyede yalnızlık yeniden doğuşu sağlayan olumlu bir süreci değil kişiyi olumsuz yönde etkileyen bir duygu olarak ele alınır. İçine düştüğü bunalımdan kurtulmak için hiçbir çaba göstermeyen ve çevresinden destek görmeyen teyze, hayatına bir anlam yükleyemediği için ancak ölümle aradığı mutluluğu elde edebileceğine inanır. Tercih ettiği ölüm şeklinde bile insanlardan kaçmaya çalışan kadın kahramanın, yalnızlığı seçmesinin sebebi, aşağı kabul ettiği yönlerini insanlardan gizlemek istemesidir:

*“Kimseyle karşılaşmadı. Güvertede de kimse yoktu.(...) Yalnız denizin sesi vardı. Bu güzel bir ölüm olacak, mutluluğun ta kendisi olacaktı. Sarılıp sarmalanmayacaktı. Esmerliğinin gizlilikleri, bir annesinin bildiği gizlilikleri görülmeyecekti.”*(YDBY, s.163)

İletişimsizlik, yalnızlığı ortaya çıkaran sebeplerden birisidir. İletişim, “aynı anahtarı kullanarak kodlamayı ve kodunu çözmeyi öğrenmiş iki kişi arasında mümkündür.” (Lingis, 1997: 82) Çevresiyle iletişim kuramayan kişiler, yalnızlığı bir kurtuluş çaresi olarak tercih ederler. Kendisini dinlemeyi öğrenen yalnız insan için bu süreç, kendisine olumsuz kazanımlar sunar. Ancak toplumdan kaçarak insanlardan farklı olmaya çalışan kişi için yalnızlık, melankolik bir ruh halinin dışı vurumudur. Tarık Buğra'nın hikâyelerinde yalnızlık, kişinin kendisi ve hayatı üzerinde düşünme fırsatı bulduğu dingin bir süreç olarak ele alınır. Yazar, yalnızlık duygusunun insan psikolojisi üzerindeki etkilerini ortaya koyduğu hikâyelerinde, kişinin yalnız kalma isteğinin sebeplerini ayrıntılı bir şekilde tahlil eder.

Tarık Buğra, psikolojik karakterli hikâyelerinde insanın içinde bulunduğu ruhsal boyuttaki yalnızlık duygusunu ele alır. Kişiyi çevresinden soyutlayan yalnızlık, insanı olgunlaştıran bir süreç olarak değerlendirildiği gibi bazı hikâyelerde de bunalıma sürükleyen olumsuzluklarıyla ele alınır. Yalnız kaldığında iç dünyasından gelen seslere kulak veren insan, hayatına bir düzen verme isteği duyarken, içine düştüğü bunalımdan kurtulamayan kişi hayatla bağlarını koparmaya çalışır.

### 2.1.6. Kaçış

Tarık Buğra'nın, "Martı", "Fal", "Kel Melahat", "İki İhtiyar", "Meçhul Kahraman", "Var Olmak veya Olmamak" hikâyeleri kaçış teması üzerine kuruludur. Kaçış, kendisiyle ve toplumla sağlıklı iletişim kuramayan kişinin, bulunduğu ortamdaki uzaklaşarak kendisine bir takım sığınaklar arama isteğinin sonucunda ortaya çıkan bir eylemdir. Duygusal yoğunluğun tetiklemesiyle fizikî boyuta taşınan bu eylem genellikle karamsar, bedbin, mücadele gücünü kaybetmiş kişilerin tercih ettiği bir yoldur.

"Fal" hikâyesi, kaçış psikolojisi içerisinde olan başkişinin ruh halinin tasvir edildiği cümlelerle başlar. Kişinin ruh hali ile dış dünya arasındaki ilişki, mekâna sinen karamsar atmosferle sezdirilir. İnsan ruhundaki karmaşayı yansıtan labirent mekânlar, aslında fizikî ölçülerin dışında insanın içinde yer alır. Başkişinin bulunduğu otel odasından seyrettiği manzara ondaki kaçış düşüncesinin dışa yansımaları olarak şekillenir:

*"Sokağın ıslak taşlarındaki donuk pırıltılarda, kimsesizliğin uykudan kaçan endişenin melankolisi vardı.(...) Sıtma nöbetinden yeni kurtulmuş gibi oluyordu.(...) Bir masal çölü aşmış gibi harap ve hatırasızdı. Bu hal bütün tesellileri bu arada ümit ve hayali de imkânsızlaştırıyordu."* (O, s.56)

Kaçış fikrinin beraberinde gelen can sıkıntısı, kişinin çevreyi algılayış tarzını da olumsuz yönde etkiler. Hikâyenin mekânı olan otel odası, kaçış temasına uygun bir tercihtir. Yerleşik düzenden ve tanıdık insanlardan kaçarak kendisiyle baş başa kalmak isteyen başkişi için otel odası bir sığınaktır. Kalabalık bir mekân olmasına rağmen otel, insanların mahremiyetlerinin küçük odalarla ayrıldığı bölünmüş bir ortama sahiptir. Başkişinin her gün karşılaştığı insanlar, kendisi için özel bir anlam taşımazlar.

Yaşadığı aşkın hayal kırıklığıyla sonuçlanması başkişiyi kaçışa sürükleyen temel sebeptir. Aşk, hayatının ana eksenine haline getirmesi onun sevdiği insana karşı tutkuyla bağlanması sonucunu doğurur. *"Bağlanmak, acının ortaya çıkmasında merkezî bir rol oynar."* (Walsh-Vaughan, 2001: 70) Bu sebeple aşkı kaybeden kişinin hayatındaki tüm dengeler alt üst olur. Kendisine, yaşadıklarını hatırlatacak her şeyden kaçan başkişi, bir kısır döngü içerisine girdiği anda, içinde bulunduğu durum üzerinde düşünmeye başlar. Hikâyede yazar anlatıcının dışında varlığı belli olmayan ancak telkinleriyle başkişiyi yönlendiren ses, kahramanın iç dünyasında yaşadığı çatışmaların dışa yansımalarıdır. Onu, kayıpları üzerinde düşünmeye zorlayan bu ses, kaçışa sürüklenen

kişinin, sahip olduklarını fark ederek yeniden doğuşu gerçekleştirmesini sağlar. Bunu yaparken, aile kavramı ve tecrübelerden ders çıkarmak üzerinde yoğunlaşır ve sahip olduğu gücün farkına varmasını sağlar:

*“Bahtsızlıklar, kayıplar insan ömrünün değişmez kaderidir. Öldürücü olan bunlar değil, bir kaybın başka bir kazanç imkânı getirdiğini görmemektir. Hayat, ufacık bir kayıptır; yolcusu ona dertlerini, acı hatıralarını doldurmaya kalkarsa, işte böyle senin gibi, daha yolun ortasına varmadan...”* (O, s.61)

*“Beni buraya hangi rüzgâr attı? Diye düşünme. O esinti çoktan geçti. Bir yeni rüzgâr esiyor, suların ürpertisi bir başka istikamette. Yelkeni iyi kullan. Kayboldu zannettiğin şeyler, artan bir iştihakla seni bekliyor.”* (O, s.62)

“Bitmemiş Senfoni” adlı hikâyede içinde bulunduğu ortamdan memnun olmayan ve bu kötü duruma çözümler üretebilmek amacıyla altıncı kattaki tek odaya sığınan kişinin, beraber olduğu sarışınla yeni bir düzen oluşturmaya çalışması anlatılır. Hayatın gidişatını bir senfoniye benzeten erkeğin, bu senfoni içindeki uğultuları yok ederek yeni bir senfoni yazma isteği sembolik bir anlatımla sunulur. Başkişinin altıncı kattan seyrettiği manzara onun kaçış fikrinin sebeplerini de ortaya koyar:

*“Sanat ve düşünce devlerinin, çok eskiden, elbirliği ile yarattıkları bu senfoniye bayağı sesler, çirkin sesler, yani aşka ve dehalarına tapanlar –vahşi ve hayvanca bir uzlaşmaya sığınarak- demagoji ile safsata, riya, hile ve kalleşlikle seslerini ön plana geçirmiş, büyüü bozmuş bulunuyorlardı.”* (YDBY, s.101)

Yaşadığı ortamda huzur bulamayan başkişi, yanına kendisine huzur verecek tek kişi olan sarışını alarak altıncı kattaki bir odaya çekilmesi, sembol düzeyinde düşünülmesi gereken bir eylemdir. Sarışın, fizikî anlamda sadece bir kadın olarak izah edilemez. Sarışın, erkeği hayata bağlayan ve ona yaşama sevinci veren değerler bütünüdür. Nitekim sarışını kaybeden erkek, bozulan senfoniye yeniden yazacak gücü kendinde bulamaz. Hikâyede kaçış fikri yeni bir mekân arayışından kaynaklanmayıp, başkişinin kendi iç dünyasına doğru gerçekleştirdiği *“stratejik bir çekilme”* (Gasset, 1995: 49)dir.

“İki İhtiyar” ve “Kel Melahat” hikâyelerinde, kişiyi kaçışa sürükleyen en önemli etken aşktır. “İki İhtiyar”da aşkın yaşattığı kayıplar ve hayal kırıklıklarını unutmak için bulunduğu ortamdan uzaklaşarak kendisini mesleğine adanmış Gandi, Mardin’in bir ilçesine yerleşerek, oradaki çaresiz insanların dışında kendisini toplumdan soyutlar. Hatıralardan kaçış zamanla daha koyu bir bunalıma sebep olur. Yıllar sonra kaçtığı

İstanbul'a dönen Gandi, Kâzım'la karşılaşınca unutmaya çalıştığı hatıralarla yüzleşmek zorunda kalır. Kendisinden ne kadar kaçmaya çalışsa da yaşadığı olaylar ve geçmişi, gittiği her yerde onu takip ettiği için, sıkıntılarında kurtulamaz. Kaçış temasının mekân değişikliği olarak işlendiği hikâyelerde, kahramanlar kendi iç dünyalarıyla ve kayıplarıyla yüzleşmedikçe istenmeyen olay veya kişilerden fizikî olarak uzaklaşmak bir fayda sağlamaz.

Aşk duygusunun insan hayatındaki yönlendirici ve değiştirici gücünü ele alan “Kel Melahat” hikâyesinde idealize ettiği aşkı ve sevgiliyi bulmak uğruna okulunu, ailesini ve memleketini terk ederek zorluklarla dolu bir hayatı göze alan Süleyman, Melahat'le karşılaşınca kadar kaçışını sürdürür. Süleyman'daki kaçış düşüncesi hayatına anlam katacak değerleri sorgulamaya yöneliktir. Arayışlarını ilişki içinde bulunduğu kişiler ve yaşadığı ortamlarla sınırlamak isteyen Süleyman, hayallerine kavuşabilmek için kaçışı gerçekleştirir. Süleyman, kaçışının sebeplerini Melahat'e duyduğu aşkla ilişkili olarak ifade eder:

*“Daha on dört yaşımdayken ve daha hasretim bir yıla varmamışken dayanamamış, seni bulmak için evi bırakmış, memleketi bırakmıştım.(...) Askerî mektebe girdim...kaçtım. Sanat mektebine girdim kovuldum. Yollarda çalıştım, şoförlük ettim, kitaplara deli gibi düştüm, sonra kitaplardan tiksindim ve bunların hepsi senin için, sana çıkan yol belki budur diye oldu.”* (O, s.68)

Kendilerine, çevrelerine ve değerlere karşı yabancılaşan kişiler, buldukları ortamdan kaçış isteği duyarlar. Değerlerin sesini duyan ve var oluş amacının bilincine varan kişiler, bu kaçış sürecinden kazanımlarla dönerken, ötekileşen ve hayatın anlamını kaybedenler trajik boyutta bir yok oluşa doğru sürüklenirler. *“Her birey bir varoluş serüveninin cisimleşmiş halidir. Yaşama sanatı bu serüvenin yol göstericisidir.”* (Randall, 1999: 83). İnsanın varoluş macerasını konu alan Tarık Buğra'nın hikâyelerinde kaçışı tercih eden kahramanlar, kabullenmek istemedikleri kişi ve duygularla yüzleştikten ya da sahip oldukları potansiyeli fark ettikten sonra kendilerini yeniden kurmayı başarırlar.

### 2.1.7. Diğer Temalar

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde hâkim temaların yanı sıra, yan tema olarak ele alınan ve hikâye içerisinde kimi zaman sezdirme yoluyla işlediği, kimi zaman da birkaç

hikâyesinde yer vermekle yetindiği temalar vardır. Temaların farklılığına rağmen tüm hikâyelerinde insanı hareket noktası olarak alan yazar, insanı ilgilendiren hemen her konuyu farklı seviyelerde işlemeye çalışır. Toplumsal konuları ele aldığı hikâyelerde bile insanî duyarlılıkları ifade etmeye çalışan Buğra, haksızlığa uğrayan insanlardan hareketle sosyal adaletsizlik, değerlere yabancılaşan memurlardan yola çıkarak toplumsal ve meslekî yozlaşma, hayata tutunmaya çalışan insanın macerasını esas alarak yaşama sevinci gibi temaları ele alır.

Bireyin içine düştüğü duygusal bunalımları konu alan, “Martı”, “Yarın Diye Bir şey Yoktur”, “Bitmemiş Senfoni”, “Şarap Şişeleri ve Kitaplar”, “Var Olmak veya Olmamak”, “Heyyi Hey”, “Sihirli Ayna” gibi hikâyelerde hâkim temanın yanı sıra ağırlık kazanan diğer yan temalar “can sıkıntısı” ve “karamsarlık”tır. Başkişilerde derin bir karamsarlığın belirgin olduğu bu hikâyelerde, öncelikle kişinin içinde bulunduğu ruh halinin sebepleri ortaya konur. Tarık Buğra, tek başına hiçbir insanı olumsuzluklarıyla yargılamaz. Okuyucuyu, kişiyi karamsar düşünmeye sevk eden ve olumsuz davranışlar sergilemeye iten sebepler üzerinde düşünmeye yönlendirir. Karamsar bir atmosferle başlayan hikâyelerin çoğu, kahramanın hayata tutunma çabalarıyla gelişme gösterir. Yazarın niyetini ortaya çıkaran bu yaklaşım, insanın hayat mücadelesini ortaya koyma amacını taşır.

“Heyyi Hey”, “Ovaya Destan” ve “Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair”de, Tarık Buğra’nın diğer hikâyelerinde rastlamadığımız bir tema olan sosyal adaletsizlik üzerinde durulur. Sendikaya bağlı işçilerle, patron arasındaki çatışmalarla şekillenen “Heyyi Hey” hikâyesinde, işsiz kalan başkişinin geçim sıkıntısı ve hakkını aramak için verdiği mücadele konu edilir. Güçlü olanın kazandığı ve hakkını almaya çalışan insanın ezildiği bir sistemin eleştirisini yapan yazar, yaşanan adaletsizlik karşısındaki tepkisini “heyyi hey” nidasıyla ortaya koyar. Hikâyede kişilerin isimleri verilmeden, sarışın, adam, oğlan, tekir şeklinde sunulması, işlenen konunun geneli temsil eden örneklerle sunulduğuna işaret eder. Ferdî anlamda, işsiz kalan bir insanın durumundan hareketle toplumsal bir konunun eleştirisi yapılır:

*“Ona, git mahkemeye demişlerdi. Mahkeme? Biliyordu elbette bunun ne demek olduğu: İlk duruşma üç ay sonraya. İlk duruşmaya gelmeyeceklerdi elbette..haydi bir üç ay daha. Sonra şahit göstereceklerdi ve onu birinci davete göndermeyeceklerdi, ikincide ise kendileri gene bulunmayacaklardı ve bu pis zincir deliller için de böylece uzayacak, bunların her biri de birer üç ay yiyecekti.” (YDBY, s.166)*



“Ovaya Destan”da, anlatıcının tren yolculuğu boyunca seyrettiği manzaradan hareketle, o mekânlarda yaşayan insanların durumu eleştirel bir üslûpla ortaya konur. “Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair” hikâyesinde de sosyal adaletsizliğin kişiler düzlemindeki yansımaları, bir turşucunun hikâyesiyle verilir. İnsanların yanlış davranışlarının hoparlörlerle duyurdukları bir ortamda ayakkabısının çıkardığı sestən dolayı sıkıntı duyan kişinin eziklik psikolojisi içine girmesi eleştirilir.

İnsanların olumlu yönlerini ön plana çıkarmaya çalışan Tarık Buğra, “yaşama sevinci” temasına vurgu yaparak okuyucuya ümit telkin etmeye çalışır. “Yaşama sevinci” temasını işlediği “Kurtuluş”, “Fal”, “Yarıda Kalan Aşk”, “Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair” hikâyelerinde, insanı hayata bağlayan soylu yönlerine vurgu yapar. Bu tip hikâyelerde, mekâna ait ayrıntılar ve kişinin zamanı algılayış tarzı da temayla uygunluk gösteren bir canlılığı yansıtır. Bazen bir sevgili ya da çiçek açmış bir ağaç, baharın neşesi, geleceğe dair hayaller, ulaşılmak istenen hedefler kişiyi hayata bağlayan unsurlar olarak karşımıza çıkar:

*“Bu büyük değişikliğe sebep, emin olun sadece bir ağaçtır, çiçek açmış bir şeftali ağacı. Yoksa o gün de bütün diğer günler gibi, yedi yıldan beri nasılsa öyle ölü gidecekti.” (İUA, s.13)*

*“Sevgilim de dışarıda tek başına idi. Dışarıda, bu pırıl pırıl nisan dünyasında. Durum böyle iken, asil düşüncelerin, derin felsefelerin, büyük kitapların beş paralık teselli gücü mü olabilirmiş? Pencerele bana dar geliyordu.” (İUA, s.67)*

Tarık Buğra, birbirine zıt temaları hikâyelerinde dengeli bir şekilde kullanarak hayatta her durumun, beraberinde kurtuluş çarelerini de getirdiğine işaret eder. İnsan gerçeğini tüm yönleriyle ortaya koymaya çalışan yazarın, hikâyelerini tematik açıdan sınıflandırdığımız zaman, bireyi merkez alan hikâyelerde psikolojik tahlillerin ağır bastığı bir anlatımı tercih ettiğini, sosyal konulu hikâyelerde ise parçadan bütüne giden bir anlayışla, insandan hareketle durumların eleştirisi yaptığını görürüz. Kullandığı hâkim temalardan olan aşk, yozlaşma, geçmişe özlem ve kaçış, insanı çeşitli halleriyle ele alan Buğra'nın sunduğu kurtuluş çarelerini ortaya koyar. İşlediği bütün temalarda “olması gerek”ler üzerinde duran yazar, hikâyelerini vermek istediği mesajları örneklendirmek amacıyla kullanır.



## 2.2. HİKÂYELERİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

### 2.2.1. Hikâyelerde Olay Örgüsü

#### 2.2.1.1. Tek Vaka Halkasından Oluşan Hikâyeler

Metin halkalarının birbirine bağlanması ve yapı unsurlarının metin içerisindeki düzenleniş biçimlerini gösteren olay örgüsü, hikâyenin teknik yönünü ortaya koyar. Okuyucu ile metin arasında mantıksal bir bağ kurulmasında olay örgüsünün düzenleniş biçimi büyük önem taşır. Olaylar arasındaki nedensellik ilişkisinin anlaşılması ve hikâyedeki çatışmaların dramatik aksiyona etkisi, olay örgüsünün sağlam temeller üzerine oturtulmasıyla gerçekleştirilebilir.

Buğra'nın hikâyelerinin büyük bir bölümü Maupassant tarzı hikâyenin özelliklerini taşır. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin belirgin olarak yer aldığı klasik yapıdaki bu hikâyelerin yanı sıra, Çehov hikâyesinin özelliklerini taşıyan ve durum hikâyesi olarak değerlendirilebilecek hikâyeleri de vardır. Hikâyenin iskeletini oluşturan olay örgüsü, teknik bir düzen oluşturmanın yanı sıra dramatik aksiyon içerisindeki gerilim noktalarının ve çatışmaların da belli bir sistem içerisinde sıralanmasını sağlar.

Tarık Buğra'nın klasik vaka düzeninin hâkim olduğu hikâyelerinde, olayların tek vaka çizgisi halinde ilerlediği görülür. Bu hikâyelerde konuya hazırlık niteliğindeki bir giriş bölümünün ardından çatışmalara zemin hazırlayacak karşılaşmalar gerçekleşir. Gerilimin en üst seviyeye çıktığı noktada düğüm noktalarının çözümlenmeye başlamasıyla heyecan unsuru azalarak hikâye sonuçlandırılır. Özellikle dış dünyadaki aksiyonun yansıtıldığı ve toplumsal problemlerin ele alındığı eleştirel hikâyelerde klasik vaka yapısını tercih eden Buğra, olay örgüsünü tek bir çizgi halinde aktarır.

“Oğlumuz”, “Havuçlu Pilav Meselesi”, “Buhran”, “Hayat Böyledir İşte”, “0879562'nin Sıfırı”, “Eşekarısı”, “Bacanak”, “Şarap Şişeleri ve Kitaplar”, “Bitmemiş Senfoni”, “Yarıda Kalan Aşk”, “İki Uyku Arasında”, “Kırk Beş Saniye” ve “Tezgâhtaki Kız” hikâyelerinde tek vaka halkasından oluşan olay örgüsü düz bir çizgi halinde ilerler. Buğra'nın hikâyelerinin büyük çoğunluğu bu yapıda kurgulanmakla birlikte geneli temsil eden birkaç örnek üzerinde durarak yapıyı ortaya koymaya çalışacağız:

“Oğlumuz” adlı hikâyede vaka zamanı kısa olmakla beraber, olay örgüsü tek vaka halkası etrafında şekillenir. Ancak anlatıcı, kişileri daha iyi tanıtmak ya da

olayların sebeplerini ortaya koymak amacıyla zaman zaman geriye dönüşlerden faydalanır. Bu yöntemle aynı zamanda kişilerin farklı zamanlardaki durumları gözler önüne serilirken, yaşanan değişimlerin boyutu daha açık bir şekilde sunulabilir. “Oğlumuz hikâyesinde birkaç saatle sınırlı olan vaka, annenin pencerenin önünde oğlunu beklerken yaşadığı tedirginliğin anlatıldığı satırlarla başlar. Düz bir çizgi hainde ilerleyen vaka, çocuğun eve gelmesi ve babanın eşi ve çocuğu hakkındaki değerlendirmeleriyle şekillenir. Zamanla değişen değerler, kuşaklar arasındaki çatışmalarla somutlaşırken, beklentilerin farklılığı aile içi ilişkileri olumsuz yönde etkiler. Hikâyede anne ve çocuğun düşüncelerini yansıtmaya çalışan baba, geçmiş ve şimdi arasındaki karşılaştırmalarla, olayın sebeplerini ortaya koymaya çalışır.

Yazarın kendi kimliğini ortaya koyduğu yer olay örgüsü olduğu için, yazarın metne vurduğu damga burada aranmalıdır. Hikâyelerine kısa bir açıklayıcı giriş bölümüyle başlayan Tarık Buğra, vakayı tek bir merkez etrafında yoğunlaştırarak sunar. Yapıyı oluşturan bütün unsurlar metinde vurgulanmak istenen temayı destekleyecek ve açıklayacak tarzda düzenlenir. Sosyal konuların ele alındığı hikâyelerde çatışmalar açık bir şekilde karşımıza çıkarken, psikolojik hikâyelerde açık ifadenin yerini gizli sezdirme alır. Bu tip hikâyelerde dış dünyadaki aksiyon, yerini iç çatışmalara bırakır.

“Havuçlu Pilav Meselesi” adlı hikâyede olay örgüsü karı koca arasındaki ilişkilerden ziyade, insanların zamanla sıradanlaşan ve alışkanlık halini alarak onları robotlaştıran eylemlerin eleştirisi üzerine kurulmuştur. Vakanın ilerleyişi esnasında kısa süreli geriye dönüşler yaşanır da bu, sadece geçmişe ait durumların hatırlanmasından ibarettir. Kişiler değişmekle birlikte, kahraman anlatıcı evinde ve meyhanede aynı çatışmanın içinde yer alır. Her iki mekânda yaşanan olaylarla, hikâyede kavram düzeyinde verilen, zamanın ilerleyişi karşısında yaşamın dinamizminin devamlılığı fikrine işaret edilir. Entrik kurgunun tematik açıdan görüntüsü, olay örgüsündeki çatışmaları daha açık bir şekilde ortaya koyar. Hikâyenin merkezinde yer alan, “havuçlu pilav”, zamanın rutinleştirdiği insan yaşamına sunulabilecek yenilenme imkânlarını temsil eder.

Buğra, hikâyelerine genellikle vaka zamanı içerisinde yaşanacak olayları sezdirecek genel değerlendirmelerle başlar. Okuyucuyu vakaya hazırlayan bu yöntemle, aynı zamanda hikâye, itibârî dünyanın sınırları içerisinde bir gerçeklik kazanır. Bazı hikâyelerde giriş bölümünde bilgi veren anlatıcı kendi kimliğini belli eder. “Kuyruklu

Yıldız” adlı hikâyede, başkışının ruhsal durumunu sezdirecek ifadelerle hikâyeye başlanır:

*“Çocuğun bir kadrosu yoktu ki bu hikâyenin bir kadrosu, bir düzeni olsun. Zaten ben sarhoştum. Eminönü’ndeki Balıkpazarı meyhanelerinden –topu metelik etmez- bir sürü cümle ile dönüyordum.”* ( YDBY, s.74)

Vakanın tek bir merkez etrafında yoğunlaştığı bazı hikâyelerde önce hikâyedeki durumdan bahseden yazar, sonra bu durumu hazırlayan sebepleri klasik bir kurguyla ortaya koyar. “087956’nın Sıfırı” adlı hikâyede, maddî sıkıntılarla boğuşan bir üniversite öğrencisinin uzak ve zengin bir akraba kızına duyduğu ilgi çevresinde şekillenir. Hikâyede, farklı yaşam tarzlarına sahip iki gencin geleceğe yönelik planları bir piyango biletine bağlı olarak kurulan hayallerle ortaya konur. Gencin, ihtisas eğitimi ve röntgen makinesi isteklerine karşılık İclâl’in küçük bir bahçe, üç oda, bir mutfak ev, her yıl Abant veya Finlandiya’da tatil gibi hayalleri vardır. Hayallerle kurgulanan bir hayatın karşısında, piyango bileti alacak parayı bulamayan tıp öğrencisinin yaşadığı gerçek hayat vardır. Kahraman anlatıcının üzerinde durduğu irade, çalışma ve hak etme düşüncesi, hayal kırıklığına uğrayan insanlar için bir reçete olarak sunulur.

Hikâyede yaşanacak olan çatışmalar ilk satırlarındaki karşılaştırmalarla sezdirilir. Hali vakti yerinde olan amca ve güzel kızı İclâl’in karşısında, bütün varlığı sık saçları, sağlam dişleri ve kırmızısı bol iri kravatı olan pansiyoner bir tıp talebesi olan kahraman anlatıcı yer alır. Bu farklılıklar, kişilerin sahip olduğu değerler dünyası arasındaki çatışmalara zemin hazırlar.

Metin halkalarının birbirine bağlanışını dikkate aldığımızda, Tarık Buğra’nın ferdî konuları işlediği ve bir kişinin macerası üzerinde yoğunlaştığı hikâyelerinde olay örgüsünün merkezî kişi etrafında şekillenen ve tek vaka halkasından oluştuğunu söyleyebiliriz. Mantıksal bir bağla birbirine bağlanan metin halkaları, bir bütün olarak değerlendirildiği zaman olay örgüsünün ana hatları ortaya çıkar.

“Bacanak” hikâyesinde olaylar tek bir mekân üzerinde geçer. İki kişi arasındaki konuşmalarla şekillenen hikâyede, olay örgüsüne ilk dramatik hamleyi kazandıran olay, bacanaklardan birinin mirastan pay almak istemesidir. Zamanın kronolojik bir seyir takip ettiği ve vakanın düz bir çizgi halinde ilerlediği olay örgüsündeki gerilim unsurları, kişiler arasında geçen konuşmaların içeriğine göre şekillenir. Hikâyedeki çatışmaların en yoğunlaştığı anda düğüm noktalarını çözüme ulaştıran gelişmelerin

habercisi olacak bilgiler verilir. Diyalogların geniş yer tuttuğu hikâyede kişiler arasındaki konuşmalar olayların sebeplerini ortaya koyar.

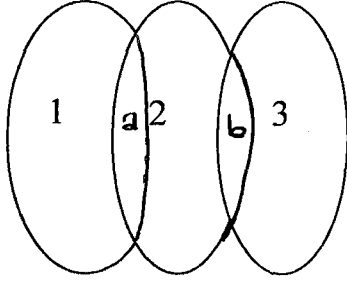
### 2.2.1.2. İç içe ve Çok Zincirli Vaka Halkalarından Oluşan Hikâyeler

Tarık Buğra, bazı hikâyelerini içi içe ve çok zincirli vaka halkalarından oluşan olay örgüsüyle kurgulamıştır. Bir vakanın başka bir vaka içerisine yerleştirilerek sunulduğu bu hikâyelerde, ilk vaka çerçeve olarak nitelendirilir. Çerçeve vaka içine yerleşen ikinci vaka ise gerek yapı gerekse tema açısından hikâyenin özünü oluşturur. Merkezî konumdaki bu vaka halkası entrik kurgunun şekillenmesinde ve sonuçlanmasında önemli rol oynar. Ancak temelini çerçeve vakadan aldığı için hikâyenin başında öncelikle ilk vaka halkasıyla ilgili bilgiler verilir. Tanıtılan çevre ve kişilerden hareketle bir başka ortam veya kişiler dünyasına geçiş yapılır.

“Çok Sonra”, “Kardan Adam”, “Sihirli Ayna”, “Heyyi Hey” gibi hikâyelerde çerçeve vaka tarzını kullanan Buğra, bu hikâyelerde eş zamanlı veya art zamanlı olarak iç içe geçmiş iki veya daha fazla vaka halkasıyla olayı kurgular. “Heyyi Hey” adlı hikâyede, toplumsal eşitsizlikler ve haksızlıklar karşısında tepkisini ortaya koymaya çalışan kişinin yaşadığı sıkıntılar, benzer durumda olan başka bir kişiye ait hikâyeyle birlikte sunulur. Hikâyede, huzur, sevgi ve mutluluk gibi duyguların bireysel boyutta kalışı tenkit edilerek, insanların birlikte hareket etme duygusunun gerekliliğine işaret edilir. Çiçekçi vitrinlerinde sergilenen çiçekler ve huzurun mekânı olan evin sınıksız örülmüş kapıları, dışarıdaki hayata ve insanlara karşı duyarsızlaşan yığınları temsil eder. Hikâyede pek çok yerde leit motif olarak tekrarlanan “hey yi hey” nidası başkışının, düzenin işleyişine karşı duyduğu tepkinin bir ifadesidir. Fizikî olarak göstermediği varlığını bu nidayla ifade eden yazar anlatıcı, tenkit ettiği konunun toplumsal boyutuna dikkati çekmek için, başkışının sendikada dinlediği bir hikâyeyi ikinci bir vaka halkası olarak sunar. Böylece ilk vaka halkasında anlatılan durum örneklendirilmiş olur. Olay örgüsünün sendika ile patron arasındaki çatışmalar çerçevesinde şekillendiği hikâyede sendika, düşünen, hakkını arayan, direnen kişiyi, patron ise, bu insan tipini silmeye çalışan ve onun hak aramasına engel olan baskıcı gücü temsil eder.

Bireyin iç çatışmalarının ele alındığı psikolojik karakterli hikâyelerde merkezî bir konumda yer alan başkışıye göre şekillenen çatışmalar olay örgüsündeki gerilim noktalarını oluşturur. Kapalı ve karmaşık bir yapıda kurgulanan hikâyelerde vaka

halkaları başkişinin yaşadığı ruhsal değişim anlarına göre düzenlenir. “Buhran” adlı hikâyede birden fazla vaka halkasının geçiş birimleriyle birbirine bağlandığı vaka halkalarından oluşur. Vaka halkaları arasındaki kesişme noktaları, başkişinin iç çatışmalarıyla doğru orantılıdır:



1. Başkişinin hayat tarzının anlatıldığı vaka halkası
  - a. Ailesinden uzaklaşan erkeğin eşini aldatması
2. Başkişinin aile ortamı içinde tanıtılması
  - b. Başkişinin yaşadığı iç çatışmalar ve vicdan azabı
3. Ailesine dönen erkeğin eşiyile birlikte yeni bir başlangıç yapma isteği

Aile bilincinin ve evlilik hayatının bütünleştirici yönlerinin vurgulandığı hikâyede, başkişinin yaşadığı değişimler hikâyeyi şekillendiren dramatik aksiyonu düzenler. Vaka halkaları arasındaki geçiş birimleri, iki vaka halkası arasında nedensellik ilişkisi kurulmasını sağlar. Hikâyenin başında Şehir Kulübü'ne ait olan tasvirler ve buradaki ilişkilerin mahiyeti, başkişinin günlük hayatını ve alışkanlıklarını gözler önüne serer. Bu tekdüze hayat tarzından bir gönül ilişkisiyle sıyrılmaya çalışan adam, aile hayatının sıcak ve samimi ortamına dönerek yeni bir başlangıç yapmaya karar verir.

Birbirine zıt güçlerin kişi, kavram ve sembol seviyesinde karşı karşıya geldiği hikâyelerde, karşıtlık ilişkisinden yararlanılarak çok katlı bir yapıya sahip olan metin daha anlaşılır hale getirilir. Yazarın benimsediği doğrularla olumsuzladıkları arasındaki çatışma dramatik aksiyonu ortaya çıkarır. Tarık Buğra'nın, insanoğlunun evrensel boyutta sorgulanacak problemlerini, sembol dilinin çok katmanlı anlam gücünü kullanarak yazdığı hikâyelerinde olay örgüsü birbirine paralel iki çizgi halinde ilerler. İlk vaka çizgisi hikâyenin düz anlamda okunmasıyla ortaya çıkarken, ikinci vaka çizgisi çatışmaların sembol dilinin ve yan anlamların çözümlenmesiyle anlaşılır. Söz gelimi; “Bitmemiş Senfoni” adlı hikâyede olay örgüsü iki farklı okumayla değerlendirilebilir. Altıncı katta tek odadan ibaret basık bir mekânda yaşayan on yedi yaşındaki sarışınla,

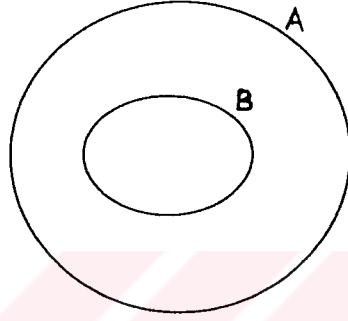
yirmi sekiz yaşındaki erkeğin buldukları ortamdan, aşağıdaki manzara hakkındaki değerlendirmelerine yer verilir. Bu şekilde hikâyeye edilen olay, tematik anlamda hiçbir şey ifade etmez. Ancak hikâyedeki çatışan değerlerin görüntü seviyeleri arasındaki ilişkiler sorgulandıktan sonra olay örgüsü çözümlenebilir ve tematik değerlendirme yapılabilir. Bu tip hikâyeleri örneklendirmek amacıyla “Bitmemiş Senfoni”deki çatışan değerleri ve zıtlıkları kişi, kavram ve sembol seviyesinde şu şekilde gösterebiliriz:

	<b>TEMATİK GÜÇ</b>	<b>KARŞI GÜÇ</b>
<b>KİŞİLER</b>	erkek sarışın	zekâya ve dehâya tapanlar
<b>KAVRAMLAR</b>	aşk/sevgi insanlık gerçek sanat	akla tapınma demagoji safsata riya hile maddiyat
<b>SEMBOLLER</b>	altıncı kat bahçe senfoni sarışın	Şehir çimento torbaları çivi sandıkları

Manevî değerleri temel olarak yeni bir düzen kurmayı hayal eden erkek için en büyük tehlike akla tapınma noktasındaki bağılıktır. Çünkü akla bu derece bağılılık aşk, sevgi, insanlık gibi moral değerlere karşı insanı duyarsız hale getirmektedir. Şehir ve şehirdeki insanlar karşı değerlerin başında yer alan yozlaşma teminin mekânsal temsilcileridir. Buna karşılık bahçe, tematik bir mekân olarak sunulur. Ancak bahçedeki çimento torbaları, çivi sandıkları, kalaslar ve keresteler doğal ortamların insanoğlu tarafından tahrip edildiği eleştirisini vurgulamak için tasvir edilir. Kişileştirilerek sunulan sarışın, erkeğe yaşama sevinci veren ve hayata anlam kazandıran güçtür. Çevresindeki olumsuz değişimlere tepki göstererek, yeni bir var oluş imkânı bulmak amacıyla altıncı kattaki odaya sığınan erkek ise bu macera ile sembolik düzlemde kendi içine çekilme eylemini gerçekleştirmiş olur. Erkeğin gerçekleştirdiği bu eylem aynı zamanda yazarın sunduğu bir çözüm yoludur. Görüldüğü gibi kişi ve kavramlardan ziyade semboller üzerine yapılan çözümlenmelerle hikâyedeki değerler dünyası tahlil edilebilir.

Tarik Buğra'nın hikâyelerinde olay örgüsü, hayatın küçük bir kesitini içine alan kısa zamanlı olaylardan meydana gelir. Zaman kısa olmasına rağmen olay örgüsü, ikili,

üçlü veya daha fazla sayıdaki ilişkiler ağıyla şekillenen vaka halkalarından oluşur. İç içe geçmiş veya zincirleme vaka halkalarından oluşan hikâyelerde vaka zamanından önceki olayların, özetleme yoluyla verilmesiyle zamanda genişleme sağlanır. Böylece çatışmalara zemin hazırlayan olayların arka planındaki gelişmeler de açıklanmış olur. “Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair” adlı hikâyede her şeyi bilen konumdaki yazar anlatıcı toplumsal konular üzerine eleştiriler yapar. Dürüstlük, hak, ahlâk, demokrasi gibi kavramları sorgularken, ikinci bir vaka halkasında bir turşucunun meslek hayatına nasıl başladığı ve hangi yollardan geçerek bulunduğu noktaya geldiği anlatılır.



A. (Ana vaka) Yazar anlatıcının toplumsal yozlaşma ile ilgili tespitleri.

B. (Çekirdek vaka) Turşucunun hırsızlık üzerine kurulan meslek hayatının hikâyesi.

Vaka halkalarının iç içe olduğu hikâyede çekirdek vaka, ana vakadaki vurgulanmak istenen duygu ve düşünceleri örneklendirerek temayı daha belirgin hale getirir. Hikâyesi anlatılan turşucu, toplumdaki meslek ahlakı bakımından yozlaşmış tipleri temsil eder. Bu tipler, sahtekârlıkla bir takım şeyler elde eden, maddî ihtirasları yüzünden her şeyi mübah sayan ve bunları yaparken demokrasi gibi kavramları kullanan kişilerdir.

“Şehir Kulübünde” hikâyesi, toplumsal yozlaşmanın sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde ele alındığı hikâyelerden birisidir. Zincirleme vaka halkalarından oluşan hikâyede, vaka halkaları arasındaki sıralama düzeni, sondaki olayın öncekini açıklayıcı özelliğine işaret eder. Vaka halkaları arasındaki geçiş birimleri sonraki vaka halkasını hazırlayan sebepleri ortaya koyar. Bu sebeple aynı zamanda dramatik aksiyon içerisindeki çatışmaların da zeminini oluşturur. “Şehir Kulübünde” hikâyesini



epizotlarına ayırarak incelediğimizde vaka halkalarının oluşmasında etkili olan önemli gelişmeler şu şekilde karşımıza çıkar:

I. Şehir Kulübü'nün tasviri

- a. Kulübün tercih sebeplerinin ortaya konması
- b. Kulüpteki ilişkilerin anlatılması

II. Doktorun içinde bulunduğu ortamdan kaçışı

III. Doktorun bilinçlenme sürecini başarıyla tamamlaması

- a. Geçmişin hatıralarından güç alarak kendine dönme isteği
- b. Değerlerin sesini duymaya başlayan doktorun bireyselliğinin farkına varması.

Hikâyedeki gerilim unsurlarını hazırlayan bu epizotlar birbirini takip eden vaka halkalarıyla sunulur. Geçiş birimleriyle birbirine bağlı olan vaka halkaları, klasik vaka yapısında olduğu gibi giriş ve gelişme bölümlerinin ardından sonuç bölümünde noktalanır. Okuyucuda vaka zamanından sonra gelişecek olaylar hakkında merak duygusu uyandıracak bir açıklık bırakılmaz.

“Çok Sonra” ve “Helvacı Güzeli” adlı hikâyeler de Tarık Buğra'nın az sayıda tercih ettiği iç içe geçmiş vaka tarzıyla kurguladığı hikâyelerdir. “Çok Sonra”da, iç içe geçmiş iki hikâye mevcuttur. Eczanenin laboratuvarında içki içen eczacı, hükümet doktoru ve edebiyat hocası, şiddetli zehirlerin bulunduğu dolaptan hareketle bir roman konusu bulmaya çalışırlar. İlk planda üç arkadaş arasındaki konuşmalarla şekillenen hikâye, kurgulanan yeni bir vaka halkasıyla devam eder. Ana vakada hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı kullanılırken, ikinci vaka savcının bakış açısına göre şekillenir. Bu hikâye, “Dönemeçte” romanına hazırlık mahiyetindedir.

“Helvacı Güzeli”nde ise hicretin beşinci yılında Bağdat'ta yaşanan bir olaydan hareketle, haksız kazanç sağlayan kişilerin eleştirisi yapılırken, vaka düzeni iç içe geçmiş iki halka halinde verilir. Ancak diğer hikâyelerde olduğu gibi ana vaka halkasıyla başlayıp çekirdek vakaya geçiş yapılmaz. Çekirdek vakanın anlatımıyla başlayan hikâyede, sonuç bölümünde yazar anlatıcının ifadeleriyle ve zamanın değişimiyle birlikte ana vakaya dönülür:

*“Masamız her ne kadar bitmiş sayılırsa da Bağdat'ın encamına dair de iki çift söz söylemek istiyoruz.”* (YDBY, s.186)

Masal havasında aktarılan hikâyede olay örgüsünün farklılığı yazar anlatıcının bu ifadeyle araya girmesiyle anlaşılır. Bunun dışında, çerçeve vaka tarzının varlığı

hissedilmez. Çünkü hikâye başlı başına Bağdat'ta yaşayan Hasan'ın macerası üzerine kurulmuştur. Hikâyenin son cümleleri çerçeve vazifesi gören vaka halkası içerisinde yer alan eleştirileri ve temayı daha anlaşılır hale getirir:

*“Zaman geçti, o nesil iğrençliklerinin, hasetlerinin ve hırslarının çirkefi içinde kayboldu. Zaman geçti, o neslin bıraktığı tortular da kayboldu. Bugün Bağdat'ta o iğrençliklere rastlanmaz.”* (YDBY, s.186)

Tarık Buğra, hikâyelerini kurgularken vaka tertibini, temayı en belirgin biçimde sunmayı göz önünde bulundurarak düzenler. Hayata dair küçük bir ânın hikâyesinde bile son derece derin bir anlatım sergileyebilir. Yazarın, olay örgüsüyle ilgili yaklaşımları üslûp özellikleriyle birlikte değerlendirilmelidir. Nitekim temelde insana ait durumları çeşitli çatışmalar çerçevesinde sunmayı amaçlayan yazar, olay örgüsünü de bir ifade vasıtası olarak kullanır.

## **2.2.2. Hikâyelerde Şahıs Kadrosu**

### **2.2.2.1. Yaş ve Cinsiyetlerine Göre Şahıs Kadrosu**

#### **2.2.2.1.1. Kadınlar**

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde kadınlar, toplumda ve aile içerisinde üstlendikleri farklı rollerle karşımıza çıkarlar. Erkeklerle göre daha az kullanılan kadın kahramanlar, sayıca az olmalarına rağmen vakaya doğrudan etki eden kilit noktalarda bulunurlar. Çoğunlukla aşk ve sevginin muhatabı olarak karşımıza çıkan kadınlar, yaşama sevinci veren, hayata bağlayan, fedakâr ve mücadeleci yönleriyle olumlu değerlerin temsilcisi konumundadırlar. Bu yönleriyle insan hayatında vazgeçilmez bir konuma sahip olan kadınlar, toplum içindeki geleneksel rollerinin yanı sıra özgün ve sıra dışı yönleriyle de ele alınır. Yaş ve cinsiyetlerine göre olduğu kadar kişilik yapılarına göre de tanıtılan kadın kahramanlar, erkekler kadar olmasa da psikolojik dünyalarıyla birlikte tanıtılmaya çalışılır. Ancak hikâyelerin hepsinde kadınlar, gerek yazar anlatıcı gerekse müşâhit veya kahraman anlatıcı rolünü üstlenen bir erkeğin bakış açısıyla sunulurlar. Bu durum, kadın psikolojisinin yeterince derinlik kazanmasını engeller. Erkek yazarların eserlerinde

kadınlara ait duygu dünyasını ayrıntılı olarak takip edebilmenin zorluğu bu hikâyelerde de karşımıza çıkar.

#### 2.2.1.1.1. Anne ve Eş Olarak Kadın

“Oğlumuz”, “Buhran”, “Ömer”, “Muhallebicide”, “Havuçlu Pilav Meselesi”, “Martı”, gibi aile hayatı ve karı koca arasındaki ilişkilerin ele alındığı hikâyelerde eş ve anne rolündeki kadınlar ön planda yer alır. Çocuğun yetişmesinde temel bir yol gösterici unsur olan anne, çocuğunu her koşulda seven ve ailenin bütünlüğünü sağlayan birleştirici güç konumundadır. Çocuklarını daima tehlikelerle çevrelenmiş olarak gören anneler, çocukları söz konusu olduğunda babadan daha hassas bir tavır sergilerler.

“Oğlumuz” adlı hikâyede anne, baba ve çocuklardan oluşan bir aile vardır. Anne ve babanın oğulları için düşündükleri gelecek hayalleri yerini, endişe ve çaresizliğe bırakır. Çünkü oğulları büyüdükçe onlardan uzaklaşmakta ve farklılaşmaktadır. Babanın bakış açısıyla verilen hikâyede annenin kaygıları ile çocuğun hayata bakışındaki ayrılıklar, çocuğun var oluş kaynağı olan anneye duyarsızlığını ve yabancılaşmasını ortaya koyar. Hikâyede aralıklı olarak tekrar edilen “fakat annen” şeklindeki vurgu, annenin aile içindeki ayırıcı ve farklı konumuna işaret eder. Çocuğunu daha iyi şartlarda yaşatabilmek için düğününden kalan üç beşi birliği bozduran annenin, hayallerle büyüttüğü ve beklentilerinin kaybetme duygusuna dönüştüğü oğlu için yaptığı fedakârlıklar ön plana çıkarılır.

Aile hayatının işlendiği ve babanın bakış açısıyla aktarılan hikâyelerden bir diğeri olan “Ömer”de tıpkı doğanın canlanması ve yeni gelen günün insana yaşama sevinci vermesi gibi, çocuklar da anne ve babaların, geleceğe dair planlarının taşıyıcısı durumundadırlar. Anne Hürrem, çocukların eğitiminden evdeki bütün işlere kadar aktif bir konumda yer alır. Buna karşılık baba, çocuğu hastayken bile Şehir Kulübü’nde vakit harcayacak kadar rahat bir tavır sergiler. Annenin çocuklar konusundaki hassasiyetleri ve duygusal yönden zayıf olması olumsuzluklar karşısında çabuk yıpranmasına sebep olur. Ömer’in hastalanması anne ve baba arasındaki bu farklılığı daha açık bir şekilde ortaya çıkarır. Ev ve çocuklar için vazgeçilmez bir unsur olan anne, eşinden aldığı destekle ayakta durmaya çalışır. Hikâyede ev içi tasvirlere geniş ölçüde yer verilerek annenin bu dekor içindeki konumu ayrıntılı ve canlı bir şekilde gösterilmeye çalışılır. Çocukları için kaygılanması, onlara ve eşine hizmet etmesi, genel anlamda “ev”i yaşanır

bir yuva haline getirmesi, annelik kavramı ve duygusu ön plana çıkarılır. Bu yönüyle anne, Buğra'nın hikâyelerinde huzurun kaynağı durumundadır.

Evlilik sorunlarının psikolojik bir bakış açısıyla irdelendiği “Havuçlu Pilav Meselesi”, “Buhran”, “Martı”, “Muhallebicide” ve “Helvacı Güzeli” hikâyelerinde eş olan kadın ön plana çıkarılır. Eşler arasındaki sevginin yerini, rutin hayatın sebep olduğu sıkılma hissi ve kendini yenileyememe duygusunun alması konu edilir. Bu şekilde başlayan kopmalar ya ihanetle sonuçlanır ya da eşler konuşarak yeni bir başlangıç yapmanın yollarını ararlar. Evlilik içerisindeki konumuyla ortaya konan kadın, genel olarak evliliğini kurtarmak için çaba gösterirken, bazı hikâyelerde de ihanet eden veya evliliğin gerektirdiği eşler arası uyumu göz ardı eden bir tavır içerisinde yer alırlar.

“Muhallebicide” hikâyesi, dış görünüşleri itibariyle mükemmel bir çift izlenimi uyandıran karı koca arasındaki ilişkiler etrafında şekillenir. Kahraman anlatıcının gözlem ve yorumlarıyla anlatılan hikâyede, fikirlerine ve varlığına saygı duyulmayan kadının içinde bulunduğu durum ortaya konur. Anlatıcının yalnızlığı ve kadındaki arayışlar ikisini bakışlarda birleştirir. Çiftin arasındaki ilişki, kahraman anlatıcının, evlilikle ilgili hayallerini olumsuz yönde etkiler. Erkeğin eşine davranış tarzının eleştirildiği hikâyede, evliliğin sevgi, saygı ve aşk gibi yüce kavramları temsil eden bir birliktelik olduğu, olumsuz örneklerde hareketle vurgulanmaya çalışılır. Erkeğin, eşine gösterdiği nezaket kuralları sadece çevresindeki insanların görmesi için yaptığı zorlama tavırlardır. Evlilik kurumu içerisinde sıradan bir eş olmaya zorlanan kadın, fikirlerine saygı gösterilmediği için kendisini ifade edemez. Kocasıyla arasında bir iletişim kanalı oluşturamayan kadın, hiçbir ortak paylaşımı olmayan bir ortaklığı devam ettirmek zorunda kalır. Bu durum, kadın için evliliği kutsanmış bir değer olmaktan çıkarır. Kocasıyla iletişim kuramadığı için, dışardan yardım almak zorunda kalan kadının verdiği mücadele kendi varlığını, karşısındaki insana hissettirme çabasıdır. Ancak eşler arasındaki ruhsal mesafenin çok uzak olması kadını evlilik içerisinde tutsak olmaya mecbur etmiştir. Kadının trajik durumu hikâyenin son cümleleriyle de sezdirilir:

*“Haşmetli centilmenlik narin boynuna dolanmış bir zincir gibi cariyeciği sürükleyip götürdü.” (İUA, s.64).*

“Havuçlu Pilav Meselesi” adlı hikâyede kadın kahraman Hürrem, kocasının evliliğe eski heyecanını kazandırma çabalarına kayıtsız kalır. Evliliklerinin sıradanlaştığını fark etmeyen ve değişime direnen kadın, günlük hayatın aynı düzende

ilerleyen seyri içerisinde etkin yaşamın dinamiklerini fark edemeyecek kadar duyarsızlaşır. Jung, bilinçli olmayı, “*içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algılamak onu tanımak*” (Jung, 2001: 71) şeklinde tanımlar. Hikâyede erkeğin çabası karısına, içinde bulunduğu ilişkiler ışığında hayatına anlamlar yüklemeye davet etmektir. Erkeğin verdiği bu mücadeleye karşılık, kadın yeniliğe ve gelişmeye tamamen kapalıdır. O da evliliği gibi rutinleşmiş ve adeta bir robot gibi üzerine düşen görevleri yapmanın dışında bu evliliğe bir şey katamamaktadır. Hürrem, artık “biz” duygusunu kaybederek “ben” duygusuyla hareket etmekte ve kendi “ben”inin kabul ettiği fikirlerin dışında hiçbir yeniliğe kulak vermemektedir. Hürrem için, kocası odasında kitap okuyan, esneyen ve uzanan bir kişidir. Onun kocasına biçtiği roller bunlardan ibarettir.

“Martı” ve “Helvacı Güzeli” adlı hikâyelerde Tarık Buğra, diğer hikâyelerinden farklı bir eş ve anne portresi çizer. Bu iki hikâyede kadın, erkeği mahva sürükleyen ve ahlakî değerleri hiçe sayan bir konumda karşımıza çıkar. Karşı güce ait değerleri temsil eden bu kadınlar, bencillik duygusuyla hareket ederek, eşlerinin hayat mücadelesinde onları yalnız bırakırlar. “Martı”da Todori’yi her şeyi bırakıp kaçacak kadar hayata küstüren ve umutsuzlaştıran etken, karısının yaşına ve konumuna yakışmayan davranışlarıdır. Rıhtım boyundaki meyhanelerden biri olan Martı ile Todori’nin ruh hali arasındaki ilişkiyle şekillenen hikâyede madam Todori’nin tavrı, başkişinin ruhsal durumunu ve tercihlerini açıklayan bir ayrıntı olarak hikâyede yer alır. Bu yüzden madam Todori’nin tanıtıldığı satırların dışında ondan bir daha bahsedilmez:

“*Kırk kırk beşlik madam Todori, ikinci gençlik çağını yaşamaktadır. İyi, güzel, acı, tatlı, geçmişte ne varsa hepsini de unutturan, kadını dengesizleştiren, alaya ve küçümsenmeye aldırılmazlaştıran, onur ve gururu unutturan münkir, kör ve deli ikinci gençlik çağını...aşkı bir meyhur susuzluğu, bir melankoli bekleyişi yapan çağı!*” (YDBY, s.38)

“Helvacı Güzeli”nde de karşımıza çıkan benzer kadın tipi, aynı şekilde kocasına destek olmak yerine, onu aldatarak intikam almaya çalışır. Yoğun çalışma temposundan dolayı eşine vakit ayıramayan Hasan, karısının gayri ahlakî davranışlarını öğrendikten sonra Bağdat’ı terk eder. Kadın, Hasan’la birlikteyken olduğu kadar, onun gidişinden sonra da ahlaksız yaşam biçimini sürdürür. Hak, helal, kazanç, meslek ahlakı gibi tematik kavramların ön plana çıkarıldığı hikâyede, kadının evlilik kurumu içinde üstlendiği ahlakî sorumluluğun önemine vurgu yapılır. Yazar vermek istediği mesajları olumsuz örneklerden hareketle “olması gerek” e işaret ederek ortaya koyar:

*“Hasan’ın boşamadan bıraktığı karısı ile bir gece yatabilmek için yapmadıkları masraf kalmadığı gibi, onun yüzünden birbirlerine girdikleri oluyordu. Kadın onların birindeki derdi ötekilere de nakleden, küçüklüklerinin ortaklığını kuran bir iblis kesilmişti.” (YDBY, s.186)*

### 2.2.1.1.1.2. Sevgili Olan Kadın

Tarık Buğra’nın hikâyelerinde sevgili olarak yer alan kadın, aşkın yöneltildiği ve erkekle bütünleşerek ruhsal anlamda yeniden doğuşu gerçekleştirecek olan bir güç olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan, olay örgüsündeki fonksiyonlarına göre norm karakter olarak niteleyebileceğimiz bu tamamlayıcı kişiler başkışıye ruhsal anlamda derinlik kazandırılırlar.

“İki Uyku Arasında” adlı hikâyede ismi belirtilmeyen kadın ve adam arasındaki bir gecelik ilişki anlatılır Hikâyedeki kadının varlığıyla erkeğin düzenli hayata geçiş isteği ve duygusal yönü daha açık bir şekilde hissettirilir. Gerek kadının gerekse erkeğin düşünceleri, herhangi bir diyaloga yer verilmeksizin iç çözümleme yöntemiyle ruhsal dünyaları ön plana çıkarılarak sunulur. Erkek için kadın, *“benliğin sonuna kadar tahrikiyle yaratılan hırs”*ın sonucu, *“şuur sınırlarından öteye”* sığındığı bir kişidir. İçinde bulunduğu sıkıntıları unutmak için içkiye ve kadına sığınan erkek, sabah kalktığında elbiselerinin dikkatle asıldığını görünce duygularında bir yumuşama olur. Bu tavır, onun düzenli hayata olan özleminin bir ifadesidir.

Hikâyede erkek ön planda gibi görünüyorsa da, onunla birlikte ve çoğu zaman onun düşünceleri şeklinde kadının içinde bulunduğu durum değerlendirilir. Kadın, para karşılığında erkeklerle birlikte olarak geçimini sağlamaktadır. Ancak onda da, tıpkı erkekte olduğu gibi, bir yere ve bir kişiye bağlı olma isteği vardır. Çünkü erkekle birlikte olduğu gecenin sonunda kadının zihninde kalan tek hatıra, adamın kendisine söylediği güzel sözler, gösterdiği şefkat ve samimiyet olmuştur:

*“Çünkü adam gece -sarhoştı, çok sarhoştı ama- ona güzel sözler, hoş sözler söylemiş, bilinmesini canla istediği taraflarını övmüş, onu yeni baştan ve istediği gibi kurmuştu. Sonra öpüşü öpüş -bütün vücuttan geliyordu-, okşayışı okşayıştı, samimi, dost hatta inanılmayacak şey, şefkatli.” (İUA, s.9)*

Hikâyelerdeki sevgili konumundaki kadın tipleri, “Mavi Doç”ta Sabahat, “087956’nın Sıfırı”nda İclâl, “Çok Sonra”da Semra, “Kel Melahat”ta Melehat, “Gün

Akşamlıdır”da Nesrin, “Söz Alma...Fakat Kimden” de Nilüfer gibi isimlendirilerek verilirken, “Sihirli Ayna”, “Muhallebicide”, “Mağlup”, “Yarıda Kalan Aşk” ve “Bitmemiş Senfoni” de “sarışın” olarak isimlendirilir. Kadın kahramanlar bazı hikâyelerde fiziksel özellikleriyle ön plana çıkarılırken, bazı hikâyelerde de bir takım fikirleri somutlaştırmak amacıyla kullanılan semboller olarak karşımıza çıkar. Sembol olarak değer kazanan kadınların fiziksel özellikleri belirtilmeksizin, işaret ettikleri duygu ve düşünceler doğrultusunda tanıtılırlar.

“Bitmemiş Senfoni” de tepkisel bir tavırla sadece güneşin batışını gören altıncı kattaki bir odaya çekilen erkeğin yanına aldığı tek şey kadındır. Çevresindeki yozlaşan düzeni, sanata, aşka ve saadete olan inancıyla yeniden kurabileceğine inanan erkek, bunu yaparken en büyük desteği “sarışın”dan alır. Sarışın onun geleceğe daha kuvvetle inanmasını sağlar. Kişileştirilerek sunulan sarışın, erkeğe yaşama sevinci veren ve hayatına anlam kazandıran güçtür. Sarışın, güzel, zarif, şuh ve saadete inandıran bir mizaca sahip olan on yedi yaşındaki kız, erkeğin kendisini ve çevresindeki yozlaşmış düzeni yeniden canlandırma düşüncesine bir dinamizm kazandırır. Erkek, sarışını kaybettikten sonra bir daha çıkmamak üzere basamaklardan aşağı iner. Hikâye, sarışının erkeğin duygu dünyasındaki etkilerini sezdiren cümlelerle son bulur:

*“Erkek onun ardından, altı katın basamaklarını -bir daha çıkmamak üzere- nasıl indiğini, bu bozulmuş, soysuzlaşmış senfoninin içinde sesinin günden güne nasıl değiştiğini, altıncı katların işini bir parça daha güçleştirmekten başka bir şeye yaramaz hale geldiğini düşünmek bile istemez. Artık kendinde bunu düşünecek kadar olsun kuvvet kaldığını umamaz.”* (YDBY, s.103)

“Yarıda Kalan Aşk” hikâyesinde de karşımıza çıkan sarışın, başkişinin bilinçlenmesini sağlayan, onu fark etmeye ve anlamlandırmaya çağıran güçtür. O, kişiyi çevresindeki farklı anlamlara yüklü işaretleri çözmeye davet eder. Sarışın, otuz sekiz yaşına kadar hayatına bir anlam yükleyememiş olan başkişinin, eksik kalan yönlerini tamamlayan, onu bütünleyen diğer yarısıdır. Kadının olay örgüsündeki en önemli fonksiyonu, hayatın akışı karşısında son derece kayıtsız olan erkeği, hayatın anlamını sorgulamaya yöneltmesidir.

Tarık Buğra’nın diğer hikâyelerine göre aykırı bir kadın tipini karşımıza çıkaran “Kör” adlı hikâyede sevgili olarak aşkın yöneltildiği kadın, ihtirasları ve menfaatleri doğrultusunda hareket eden olumsuz vasıflarla donatılmış bir tiptir. Hikâyenin başkişisi olan ve gözleri görmeyen Suphi’nin hayatına giren kadın, Suphi’nin saf sevgisine

karşılık, çıkarları doğrultusunda ondan yararlanmaya çalışır. Bu kadına tüm kalbiyle bağlanan Suphi, onun sayesinde kötü duygularla tanışır. Suphi'nin kadına karşı duyduğu bağlılık kalp gözünün de kör olmasına sebep olur:

*“İşveli hüznlerin, gönülden ilgilenmelerin ve üzerine titremelerle birlikte nazın niyazın kısacası aşk oyunlarının binbir çeşidi, kadının keşifleri olan yepyenileri ile birlikte zavallı Suphi'ye karanlık dünyasını da yitirtti ve onu bir ikinci Âdem gibi mazisiz ve mirassız bıraktı”* (H, s.85)

“Gün Akşamlıdır” hikâyesinin dışında, kadın kahramanlar sadece erkeğin hayatına dâhil oluş sebepleriyle ele alınır. Onların sosyal statülerine dair herhangi bir bilgi verilmez. Ancak “Gün Akşamlıdır” hikâyesinde karşımıza çıkan kadın karakter Nesrin, başarılı ve mesleğini seven bir öğretmendir. “Var Olmak veya Olmamak” hikâyesinde ismi verilmeyen teyze de öğretmen olmasına rağmen meslekî yönü üzerinde durulmayarak sadece tanıtıcı bir bilgi olarak verilir. “Gün Akşamlıdır”da tarihine ve manevi değerlerine sırt çevirmiş başöğretmenin karşısında, dinî ve ahlakî değerleri özümsemiş iki genç öğretmen olan Süleyman ve Nesrin yer alır. Buğra'nın hikâyeleri içinde tematik kavramları en belirgin şekilde temsil eden kadın karakter Nesrin'dir. On dokuz yaşında olmasına rağmen, olgunlukla şekillenen hayat felsefesinin anlatıldığı satırlar hikâyenin temasına ait mesajları ortaya koyar:

*“Nesrin, mutluluğa ancak bir noktadan ulaşabileceğini daima biliyordum demek istedi: Gün, daima ve herkes için akşamlıdır, dün doğan bir gün ölür. Ama ölüme giden yollar ve gidişler hep aynı değildir, ölümün ötesi herkes için aynı değildir ki...”*(YDBY, s.177)

Kadın, erkeği bütünleyen diğer yarısı olarak tematik değerlerin temsilcisi konumundayken, olumsuz duygu ve düşüncelerle donatılmış kadın, erkeği felakete sürükleyecek etkiye sahiptir. Hangi konumda olursa olsun, erkeğin hayatında vazgeçilmez bir unsur olarak kabul edilen kadın, başlı başına konu edilmezken erkek üzerindeki etkisine göre hikâyelerde yer alır. Bu yüzden Buğra'nın hikâyelerinde kadının sosyal alandaki gelişim çizgisini takip etmek oldukça güçtür.

### 2.2.1.1.1.3. Diğer Kadınlar

Hikâyelerde eş, anne veya sevgili konumunun dışında farklı rollerle karşımıza çıkan kadın kahramanlar da vardır. Bu tip hikâyelerde ruhsal çatışmalarla mücadele



eden kadının yanı sıra, olay örgüsünde belirgin bir rol üstlenmeyen ve dekoratif unsur olarak yer alan kadınlar karşımıza çıkar. Vakanın canlanmasında, psikolojik derinliğe sahip kişilerin yanı sıra atmosfer oluşturmayı sağlayan ve hikâyeye gerçeklik vasfı kazandıran dekoratif kişilerin de katkısı büyüktür.

Psikolojik tahlillerin ayrıntılı bir şekilde işlendiği “Var Olmak veya Olmamak” adlı hikâyede merkezî kişi konumundaki kadın karakterin hayata bakışı, kompleksleri ve ruhsal dünyasının derinliklerinde yatan duygulara yer verilir. Lütfiye Özdilek’in ruhuna ithaf edilen ve müşâhit anlatıcının bakış açısıyla kaleme alınan hikâyede anlatıcı, çevresinde gözlemlediği şahıs ve olayları, teyzesinin hayat hikâyesiyle bütünleştirerek sunar.

Hikâyenin giriş bölümünde, vapurda seyahat eden bir çifte dair izlenimlere yer verilir. Kız, on dokuz yaşlarında beyaz tenli güzel bir bayandır. Erkekle ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Hikâyedeki asıl çatışma, hayatta isteklerine kavuşamamış ve bu yüzden hem kendisini hem de çevresini hor gören teyze ile bu genç kızın içinde buldukları durum arasında yaşanır. Genç kız, mutluluk, hüznün, sevgi, benimseyiş, anlayış ve şefkat gibi kavramların farkındadır. Teyze ise komplekslerinin verdiği güvensizlikle, bu kavramlara hayatında bir anlam yükleyemediği için onun gözünde hayata dair hiçbir şeyin değeri kalmamıştır. Bu kadın otuz dört yaşında, kendisini çirkin bulan, esmer ve bu esmerliğinden utanan bir öğretmendir. Hayata kötümser bir psikoloji ile bakar ve çevresindeki insanlarla pis oldukları gerekçesiyle arasına duvarlar örer. O, bu tavrıyla hem kendisini hem de diğer insanları dışlamakta yok saymaktadır. Kendisini olduğu gibi kabullenemeyen bu kişi için hayat, bir işkenceden ibarettir. Tüm bu komplekslerinin yanına, kendisini sürekli hasta zannetmesi ve kuruntuları da eklenince hayatı daha da kararır. Birkaç kez intihar etmeyi düşünürse de çevresinde buna engel olanlar çıkar.

Gustav Hans Graber, depresyonlu kadınların aşağılık duygusu gelişmiş ve hastalık hastası olduklarını, temizlik konusunda aşırı derecede titizlik, şüphencilik, acımasız özeleştirme, kendinden nefret etme, hayata karşı düşmanlık besleme gibi saplantılara sahip olduklarını belirtir.(Grabert, 1998: 153) Ayrıca bu tip kadınlar, kafalarında intihar düşüncesini yaşatırlar. Hikâyedeki kadın da, çevresiyle sağlıklı iletişim kuramayan, kendisine ve diğer insanlara güvenmeyen, çirkinlik kompleksine sahip hastalık hastası bir tiptir. Ona göre, geçmişinde hatırlanmaya lâyık tek dönem çocukluk dönemidir. Çünkü sadece o dönemde kendi varlığının farkına varmış ve

kendisine değer vermiştir. Yıllar sonra öğretmenlik dolayısıyla tayini çıkınca ailesinden ayrıldığı için ilerleyen yaşının da etkisiyle kendisini bir bunalım içinde bulur. Kadını bunalıma sürükleyen bir diğer unsur da, hayatı paylaşabileceği bir insanın eksikliğidir. İnsanlara güvenini kaybeden kadın, çevresindeki bütün ilişkilerin samimiyetten uzak ve menfaate dayalı olduğunu düşünür. Erkeklerin kadınlarla sadece güzellikleri için ilgilendiklerini, insanların kör ve sağır bencilliklere gömülü bir hayat sürdürdüklerini düşünür. İntihar, kadının hayata karşı protestosudur. Geleceğe dair tasavvurlarını sadece rüyalarında yaşatabilen kadın ölümü bir kurtuluş çaresi olarak seçer. Tercih ettiği ölüm tarzı da onun komplekslerle örülü ruhsal dünyasını yansıtır:

*“Kimseyle karşılaşmadı.(...) Yalnız denizin sesi vardı. Bu güzel bir ölüm olacak, mutluluğun ta kendisi olacaktı. Yıkanmayacaktı. Sarılıp sarmalanmayacaktı. Esmerliğinin güzellikleri, bir annesinin bildiği güzellikleri görülmeyecekti.”* (YDBY, s.163)

Kadının, tercihlerini belirleme konusunda uğradığı haksızlıkların eleştirildiği “Söz Alma... Fakat Kimden” adlı hikâyede, kadınların sosyal hayatla ilgili problemlerine vurgu yapılır. Genel olarak, karşılıksız bir aşkın tepkiye dayalı yansımaları olarak yorumlanabilecek hikâyede cahiliye dönemine telmihte bulunularak kadınların toplum içindeki konumları üzerine değerlendirmeler yapılır. Kahraman anlatıcı, ilgi duyduğu amca kızının, isteği olmadan görücü usûlüyle evlendirilmeye çalışılması üzerine önce tepkilerini davranışlarıyla ortaya koyar. Ancak bundan bir sonuç alamayınca, seyrettiği manzarayı cahiliye dönemi adetleriyle ilişkilendirerek eleştirir:

*“Araplar, cahiliye devrinde dokuz yaşına kadar olan kızları diri diri kuma gömüyorlardı, diye anlatıyordu ve burada bir parantez açarak insanlık üzerine, can üzerine insanın varlığına hükmedebilmesine ve ona Allah’tan başka kimsenin hak iddia edemeyeceğine dair güzel sözler söylüyordu.”* (YDBY, s.99)

“Var Olmak veya Olmamak” hikâyesindeki teyzenin dışında, olay örgüsündeki fonksiyonları ve fiziksel açıdan olumlu özelliklerle tasvir edilen kadınlar, bazı hikâyelerde de sadece isim olarak belirtilerek ya da dekoratif ortamın yansıtılmasında varlıklarından bahsedilerek hikâyeye dâhil olurlar. “Bacanak”ta Al Ayşe Koca Gelin, “Söz Alma...Fakat Kimden”de yenge ve teyze, “Buhran”da Sabiha Teyze, “Karaoğlan”da Çakır Melahat gibi kişiler hikâyelerde atmosfer oluşturmak veya başkişiyi bir takım ilişkiler ağı içerisinde göstermek amacıyla rol alırlar.

### 2.2.1.1.2. Erkekler

Tarık Buğra'nın hikâyelerinin hemen hepsinde asıl vaka erkeklerin etrafında şekillenir. Hatta, "Kurtuluş", "Belediye Başkanımıza Dilekçe", "Piyano ve Keman İçin", "Ufacık Ölü", "Ata Binmiş Ali Ağa", "Meçhul Kahraman", "Pazar Nöbetine ve Sınırlara Dair", "Şehir Kulübünde", "Coğrafya Dersi", "Şarap Şişeleri ve Kitaplar", "Yarın Diye Bir şey Yoktur", "Otel Faresi", "Küllük", "Borç", "Üstadla Konuştum" ve "Bacanak" adlı hikâyelerin şahıs kadrosu tamamen erkeklerden oluşur. Birkaç hikâyesinin dışında başkişilerin erkek olması, bakış açısının da bu yönde şekillenmesine sebep olur. Hemen hemen her yaş ve statüde erkek kahramanın yer aldığı hikâyelerde bu kişiler bağlı oldukları sosyal ortam veya meslek grubunun özelliklerini yansıtacak şekilde tanıtılır. İç dünyalarının yanı sıra fiziksel özelliklerinin de ayrıntılı olarak verilmesi onların çok yönlü bir şekilde tanıtılmasını sağlar. Erkek kahramanların yaş gruplarına göre hayata bakışları, beklentileri ve tecrübeleri birbirinden farklı olduğu için şahıs kadrosunu yaşlarına göre şu şekilde sınıflandırabiliriz:

#### 2.2.1.1.2.1. Genç Erkekler

Yaş itibarıyla on sekiz ve yirmi beş yaş aralığında bulunan bu grup, çoğunlukla aile içi ilişkilerin, evlilik hayatının ve aşk temasının işlendiği hikâyelerde karşımıza çıkar. Hikâyelerin birinci derecedeki kahramanları olarak rol alan gençler, bohem hayatla idealizm arasındaki çizgide farklı durumlar içerisinde yer alırlar. Ancak genel olarak gençlikte yapılan hatalarla yüzleşme ve bilinçlenme süreci sonunda ulaşılan ideal nokta, gençlik döneminin insan hayatındaki önemi çerçevesinde ele alınır.

Hayatlarına bir düzen verememiş genç erkekler bir arayış içinde yer alırlar. İki uyku arasındaki sarhoşlukla geçen gençlik yıllarının arayışlarını konu alan "İki Uyku Arasında"da, isimleri belirtilmeyen genç adam ve kadının bir gecelik ilişkisinin ardından hissettikleri duygular analiz edilir. Her ikisi için de özlemine duydukları bir "o" şahsı vardır. İkisi de düzensiz bir hayat sürdürdükleri için kendilerini bir kişiye ve yere ait hissedememektedirler. Bunun temelinde, çeşitli sebeplerle geçmişte yaşanan hayal kırıklıkları yatmaktadır. Kendilerini kalabalık ve düzensiz yığınlar içinde kaybetmeye çalışan bu insanlar, içlerinde taşıdıkları aidiyet duygusundan kopmamaktadırlar. Hikâyedeki kişiler adeta kayıp ve silik bir manzara arzederler. İş,

ev gibi düzenli ve yerleşik bir hayatı çağrıştıran hiçbir unsur yoktur. Hikâyeye mekân olan odanın da kime ait olduğu belli değildir.

Erkeğin, kadın tarafından elbiselerinin dikkatle asıldığına gösterdiği duygusal tepki ve sabah kalktığına yüzünü yıkamak için umuma açık bir lavabo araması onun, ihtiyaçlar hiyerarşisinde en üst noktada düzenli ve yerleşik bir hayat tarzı olduğunu düşündürür. Erkek de geceyi geçirdiği kadın gibi kaybettiği ve bütünleşmek istediği diğer yarıya ulaşamamanın ızdırabını yaşar. Kişiyi diğer yarısıyla bütünleyen güç olan aşk insafsızca harcanmıştır. O soylu duygunun yerini maddî planda para, manevî planda ise hırs, ihtiras, kıskançlık ve umutsuzluk alır. Bu yüzden genç erkek, “*kendi hiçliği ile karşı karşıya kalmanın*” (Eagleton, 1998: 190) korkusunu duyarak gününbirlik yaşamın geçici heveslerine sığınır.

“087956’nın Sıfırı”, genç bir tıp öğrencisi olan başkişinin, idealleri ile sevdiği kıza ulaşmasını engelleyen maddî imkânsızlıklar üzerine kaleme alınmıştır. Ortak alınan bir piyango bitlinden beklentiler, genç kız ve delikanlının hayata bakışları arasındaki farklılıkları ortaya çıkarır. Hikâyenin başında her ikisinin tanıtıldığı satırlarla birlikte aradaki zıtlığın boyutları sezdirilir:

“*Kumral saçlı, taptaze, kadife tenli ,iri yeşil gözlü, canlı cana yakın bir şey. Adı da İclâl.*” (YDBY, s.112)

“*Bana gelince, ben işte böyle yirmi üş yaşında, bütün varlığı ve avuntusu sık saçlar sağlam dişler ve kırmızısı bol, kocaman düğümlü kravatı olan pansiyoner bir tıp talebesiydim.*” (YDBY, s.112)

Ekonomik imkânsızlıklar içinde okumaya çalışan gence karşılık, İclâl, hali vakti yerinde bir ailenin kızıdır. Yılbaşı gecesi çekilecek ikramiye için gencin hayali, ihtisasını tamamlamak ve bir röntgen makinesi almaktır. İclâl ise, küçük bir bahçe ve eve sahip olmak, yurtdışında tatil yapmak ister. İkramiye çıksa bile her ikisinin geleceğe dair kurdukları hayaller farklı yönlerdedir. Bir tarafta akademik kariyerle ilgili kurulan hayaller, karşı tarafta maddî unsurlarla çatışmaktadır. Bu çatışmayı fareden genç, ikramiye çıkarsa aralarındaki mesafenin daha da artacağını düşünerek tedirgin olur. Zaten bu hayale ortak olabilmek için gereken on lirayı da bulamamıştır. Çekiliş sonucu açıklanıp ikramiyenin çıkmadığı kesinleşince genç, İclâl karşısında kendisini daha güçlü hisseder ve ona duygularını rahatça ifade eder.

“Oğlumuz” adlı hikâyede, genç bir erkeğin ailesiyle arasındaki kuşak çatışmaları işlenir. Hikâyede başkişi baba olmasına rağmen gencin yaşadığı sıkıntılar ve

davranışlarının sebepleri babanın bakış açısıyla haklı gerekçelere dayandırılır. Nesiller arasındaki kopmalar ve çatışmalar çekirdek bir ailenin yapısında sergilenir. Aile içi ilişkiler alt başlığıyla sunulan bu yabancılaşma, esas olarak toplumun genelinde görülen bir yabancılaşmadır. Çünkü her nesil, kendinden önceki neslin hayallerine, değerlerine ve kabullerine yabancı bir tavır sergilemektedir. Tıpkı gencin içinde yaşadığı evin döşeniş tarzını beğenmeyerek gözünü başka yerlere dikmesi gibi, yeni nesil de içinde yetişmiş olduğu eve yani kültürüne yabancılaşmıştır. Bu ruh hali içerisinde ailesine sırt çeviren ve çıkış yolu bulamayan genç, kendisini avutmak için içkiye ve günübürlük ilişkilere sığınır. Bu sığınaklar onun beynini uyuşturan, düşünmesini engelleyen ve geçici mutluluklar veren unsurlardır. Genç, yazar tarafından tematik güç olarak sunulan anne ve babanın çağrısına kulaklarını tıkamıştır. Bu yüzden uykularında bile ailesinden uzaklaşmıştır.

“Kel Melahat”, “Kör”, “Sihirli Ayna” ve “Karaoğlan” hikâyelerinde erkek kahramanlar, sevdikleri kadın için her türlü fedakârlığı yapacak derecede aşka bağlı kişilerdir. Aşk, onların hayatında değiştirici etkiye sahip bir güçtür. Hayatın anlamını, bir aşka layık olabilmekle eşdeğer kabul eden bu tutkulu ve fedakâr tipler, çoğu zaman büyük bir hayal kırıklığı yaşarlar.

Hayalindeki aşkı bulabilmek uğruna eğitim hayatına son veren ve yaşam tarzını değiştiren Süleyman’ın hikâyesinin anlatıldığı “Kel Melahat”ta aşk, gerekirse ömür boyu arayış içinde olmayı gerektiren yüce bir duygu olarak işlenir. Süleyman, Melahat’a kavuştuktan sonra idealindeki aşkın gerçekleştiğine inanır. Aşk uğruna verdiği mücadele Süleyman’ın ağzından nakledilir:

*“Askerî mektebe girdim...kaçtım. Sanat mektebine girdim...kovuldum. Yollarda çalıştım, şoförlük ettim, kitaplara deli gibi düştüm, sonra kitaplardan tiksindim ve bunların hepsi senin için, sana çıkan yol belki budur diye oldu.”*(O, s.68)

Gençlik aşkının hayal kırıklığıyla noktalandığı hikâyelerden biri de “Kör”dür. Buğra’nın diğer erkek kahramanlarına göre gerek fiziksel gerekse ruhsal yönden farklı özelliklere sahip olan Suphi’nin macerasının anlatıldığı hikâyede, hayat karşısında hazırlıksız olan bir gencin ilk aşk deneyiminin hüsrarla bitişi konu edilir. Gözü görmeyen ve sol kolunun dirsekten aşağısı olmayan Suphi, iki yerinden sakat olduğu için çevresi tarafından uğursuzluk olarak kabul edilir. Bu yüzden anne ve babanın dışında çevresindeki diğer insanlar ona ilgi göstermezler. Yaşlı hala, onu ahıra götürerek atın ayaklarının dibine koyacak kadar ondan nefret eder. Suphi, çevresinin

olumsuz yaklaşımlarına rağmen hayata sınıksız tutunur. Her ne kadar gözleri görmese de tabiattaki güzellikleri gerek seslerini gerekse kokularını algılayarak hissetmeye çalışır. Sesinin güzelliğini fark eden kardeşlik teyze onun hafız olması gerektiğini düşünerek Kuran kursuna gönderilmesini ister.

Suphi, sesiyle var olmuştur. Bu var oluş onu maddî ve manevî planda hayat karşısındaki mücadelesinde güçlü kılmıştır. Çevresiyle iletişim kurarken tek vasıtası olan “ses”, bir gün onun hayatını tamamen değiştirir. Çünkü bu defa karşısında bir kadın vardır. Suphi bu kadına tüm kalbiyle bağlandığı için, karşısındaki kişi tarafından maddî çıkarılara alet edildiğini fark edemez. Suphi'nin kadına duyduğu bağımlılık, onun kalp gözünü de kör eder. Suphi, ilk defa birisini bu derece görmek ister. Ancak eski duyarlılığını kaybettiği için etrafını ancak bir değneğin ucuyla yoklayarak tanımaya çalışır. Kendisine rehberlik eden ses, yerini kadının sesine bırakır. Hikâyede her ne kadar Suphi'nin körlüğüne vurgu yapılıyorsa da altı çizilen husus, kendi sesini kaybettiği zaman yaşadığı trajik durumdur Suphi'nin iç dünyasındaki güzellikler “kuğu” ile sembolleştirilir. Gönül sularında yüzen kuğunun artık bataklıkta yürümeye çabalaması Suphi'nin psikolojisini ve içine düştüğü durumu açıkça ifade eder. Yaşadığı aşk macerasında kayıpları olmasına rağmen yeniden doğuşu gerçekleştirebilen Suphi, yaşadığı tecrübeyle kendisini yeniden kurmayı başarır.

“Beşinci” adlı hikâyede yol arkadaşlığı yapan gençler arasındaki konuşmalara yer verilir. “Karaoğlan”da fiziksel açıdan son derece güçlü olan gencin, sevdiği kızın başkasıyla nişanlanması ve kendisiyle yaşadıklarını inkâr etmesi sebebiyle yıkılışı hikâye edilir. “Şaheser Peşinde”de, genç bir yazarın güzel bir hikâye yazabilmek için konu arayışları içine girmesi ve yazarlıkla ilgili düşüncelerine yer verilir. Önemli konuların sadece büyük toplumsal değişimler ya da savaşlarla ilgili olabileceğini düşünen hikâye yazarı, teyzesinin telkinleriyle konuya farklı bir açıdan yaklaşma imkânı bulur. Aslolanın dışarıdaki savaşlar değil, insanın yaşarken karşılaştığı durumlarla olan mücadelesinden kaynaklanan çatışmalardır:

*“Ona göre hep harp içindeydik. Budalalıkların, kalleşliklerin, yalanın, dolanın ve benzerlerinin silah olarak kullanıldığı gizli, fakat kesiksiz bir ölüm dirim savaşı içinde.”* (İUA, s.60)

İdealist bir yazar olan genç, çevresindeki insanların fikirlerine değer veren ve yeniliklere açık bir insandır. Kendisini topluma faydalı olmaya aday olan genç, yazdıklarıyla toplumsal problemlere çözümler üretmek ister. Geniş bir bakış açısına

sahip olması ve klişeleşmiş anlayışların dışına çıkma isteği, onu diğer erkek kahramanlardan farklı kılar. Buğra, amaçsız bir hayat süren gençliğin boş arayışlarla zaman kaybettiğini belirtirken “Şaheser Peşinde”nin genç hikâye yazarının ifadeleriyle sanatın insanlıkla olan yakın ilişkisini vurgular:

*“Hikâye insana dair bir şeyler çözmektir yavrum, insana dair bir kırıntıcık bile bilmeyen sen, ne yazabileceğini umuyorsun.”* (İUA, s.59)

Gençliği insanların altın çağı olarak kabul eden Buğra, önemli mücadelelerin verildiği bu dönemdeki kayıpların ileriki yıllar adına bir kazanım olduğunu ve insanın yaşarken verdiği savaşlarda her zaman gâlip konumdayken kazançlı hale gelemeyeceğini belirtir. İnsan, kendisinin içinde bulunduğu savaşı fark etmeden dışarıdaki güçler karşısında başarılı olması mümkün değildir. Bu yüzden gençlik döneminde yaşanan sıkıntı ve yenilgiler çok iyi tahlil edilmelidir.

#### 2.2.1.1.2.2. Orta Yaşlı ve Yaşlı Erkekler

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde şahıs kadrosu ağırlıklı olarak orta yaşlı erkeklerden oluşur. “Oğlumuz”da baba, “Bacanak”ta iki bacanak, “Kurtuluş”ta kahraman anlatıcı, “Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair”de muallim muavini, “Havuçlu Pilav Meselesi”nde erkek, “Martı”da Todori, “Otel Faresi”, “Kırk Beş Saniye”, “Yarıda Kalan Aşk” ve “Uzaklardan” hikâyelerinde ismi verilmeyen başkişi, olay örgüsünde birinci derecede rol oynayan orta yaşta erkeklerdir. Buna karşılık, “Ata Binmiş Ali Ağa”, “Meçhul Kahraman”, “Şehir Kulübünde” ve “İki İhtiyar” hikâyelerinde şahıs kadrosu ağırlıklı olarak yaşlı erkeklerden oluşur.

Gençlik dönemini geride bırakmış olan erkek kahramanlar, daha olgun, soğukkanlı ve hayata karşı hazırlıklı bir tavır sergilerler. Bu durumda geçmişin tecrübelerinden dersler çıkarmaları etkili olur. Gençlere göre daha akılcı davrandıkları için aşırı duygusallığın yol açtığı buhranlar onlar için söz konusu olmaz. Özellikle insan hayatında orta yaş dönemi, değişen hayat tarzının ve duyguların muhasebesinin yapıldığı bir dönemdir. Bu muhasebe sonucunda geçmişe dönmemenin çaresizliğini yaşayan ya da geçmişteki hataları için pişmanlık duyan kişi hayatı üzerinde düşünmeye başlar.

Geçmişe özlem duyan erkek kahramanlar, “Havuçlu Pilav Meselesi”nde ve “Buhran”da heyecanını kaybetmeye başlayan evliliği eski güzel günlerine

kavuşturmaya çalışan eşler olarak karşımıza çıkar. “Havuçlu Pilav Meselesi”nde, evliliği rutin bir işleyişe dötüşen ve hayatına yeni anlamlar yükleyemeyen erkek, karamsar bir ruh hali içerisindeyken radyoda duyduğu keman sesi, onu geçmişin büyüti anılarına doğru yolculuğa çıkarır. Güne başlarken yağın yağmuru bile “pis” sıfatıyla niteleyen erkek, müzik parçasını duyduktan sonra kâinatı güzelleştiren büyüti bir heyecana kapılır. Erkeğin içinde bulunduğu sıkıntılı ruh hali, zamanın geçmesi ve bu seyir esnasında beraberinde pek çok şeyi de götürmesinden kaynaklanır. O, içinde yoğun olarak hissettiği bu isyanı karısına şu sözlerle haykırmak ister:

*“Sen, niçin o günkü gibi değilsin?”* (YDBY, s.16)

Kadın, kocasına mutfağın dışında bir yer gösterirken, erkek evde mutfaktan başka bir yer olduğunu kabul etmek istemez. Mutfak, simgesel anlamda erkeğin ruhsal olarak kaybettiği karısını tekrar bulacağı yerdir. Kendisini yenilemeye ve değişime direnen kadın, rutin hayat düzeninin bir parçası haline geldiği için erkek onu bu sıradanlıktan kurtarmaya çalışır.

“Buhran” hikâyesindeki eş ise, sadece evliliklerinin ilk yıllarına değil, kendi hayatının da başlangıcına dönmek ister. Hikâyenin ana eksenini geçmişe özlem duygusu ve zamanla sıradanlaşın hayatın getirdiği sıkıntılar oluşturur. Karısına ihanet eden erkek, suçluluk duygusunun verdiği arınma isteğiyle her şeye yeniden başlamak ister. Bunun için öncelikle evliliğinin ilk yıllarındaki mutluluk ve huzur ortamını tekrar yakalamaya çalışır:

*“Ağabeyime değil, İstanbul'a değil, o günlere, on üç sene öncesine gidebilsek.”*(YDBY, s.134)

Orta yaş grubunun hikâyelerinde kahramanların bugüne ait duygu ve düşüncelerine temel teşkil eden geçmiş yaşantıları üzerinde durulur. “Piyano ve Keman İçin”de gençlik dönemindeki hatalarının ağırlığından kurtulamayan Rıza'nın yıllar sonra geçmişiyile yüzleşmek için öğrencilik yıllarının geçtiği Servili Medrese'ye geliş konu edilir. Fakir öğrencilerle beraber bu medresede kalan Rıza, en iyi arkadaşı Rahmi'nin ölümünden kendisini sorumlu tutar. Maddî sıkıntılarının onun ruhunda bıraktığı ezici izler, Rıza'yı marazî bir gururun esiri haline getirir. Geçmiş dönememenin çaresizliği içinde olan Rıza, unutmayı başaramadığı için o yılların baskısını hep üzerinde hisseder:

*“Dün bunca yıl sonra oraya gittiğim zaman, üstümdeki elbiseleri satsalar medreseye bir ay içinde giren paranın tümünden fazla ederdi.(...) Fakat bunların hepsi*



*sizin olsun da siz bana Rahmi'yi unutturun, şu mağarada geçen yıllarımı unutturun, bana insanlığı verin. Bunu yapabiliyor musunuz, elinizden gelir mi bu?"*(İUA, s.31)

Rıza, bulunduğu yaş ve konumun verdiği olgunlukla geçmişi üzerinde daha sağlıklı değerlendirmeler yapar. Geçmişten bugüne taşınacak olan şeylerin maddî değerinin bir şey ifade etmediğini ve insanlığa dair hatırlanan duyguların önemini idrak eder. Böylece gençlik dönemindeki sivri ve zararlı yönleri törpülemeyi başarır.

Geçmişte yaşadığı kötü olayların etkisinden kurtulamayan Münir Cevdet Bey'in, içki ve kumarla geçen yılların ardından kendisini bulma hikâyesinin anlatıldığı "Meçhul Kahraman" da, geçmişi unutmak yerine geçmişten güç alma fikri üzerinde durulur. Münir Cevdet Bey, yenilgilerinden güç alarak içine düştüğü durumdan kurtulur. "Meçhul Kahraman" ile "Şehir Kulübünde" hikâyeleri şahıs kadrosu bakımından büyük ölçüde benzerlik gösterirler. Her ikisinde orta yaşlı ve yaşlı erkeklerin içki ve kumarla tükettikleri hayatları ele alınır. "Şehir Kulübünde" hikâyesinde de rol alan Münir Cevdet Bey, bu hikâyede kırkına varmamış bir ceza hâkimi olarak tanıtılır. Ancak hikâyenin merkezinde yer alan kişi doktordur. Münir Cevdet Bey ve doktorun bilinçlenme süreci öncesinde Şehir Kulübü ile ilgili ayrıntılı tasvirler yapılarak hapsedikleri ortam içerisinde tanıtılırlar. Sahip oldukları donanım ve değerler onların yeniden uyanışını sağlayarak kendilerine gelmelerini sağlar.

"İki İhtiyar"da, yıllar geçmesine rağmen kapanmayan bir aşk hikâyesi, iki arkadaşın karşılaşmasıyla yeniden gündeme gelir. Kâzım, Gandi ve Ferhunde arasındaki aşk üçgeni, Ferhunde'nin Kâzım'ı seçmesiyle son bulur. Ancak Gandi, geçen onca yıla rağmen Ferhunde'ye duyduğu aşkı canlı tutmayı başarır. Gençliğinde yaşadığı bu tecrübe onun, hayatını yönlendirmesinde etkili olur. Bir doktor olan Gandi, ancak yaşadığı olayların ve hayal kırıklıklarının etkisini uzun süre üzerinden atamadığı için hayatına yön vermekte zorlanır:

*"Kendini mesleğe ve o biçâre, o bırakılmış, unutulmuş insanlara adamak istiyordu. Bu açlık grevi gibi bir şeydi, fakat onu avareleştirmekten başka bir şeye yaramadı.(...) En sonunda bütün hesap ve kitaplara omuz silkerek, daha doğrusu onları artık edemeyecek bir hale gelerek bu bunalıştan kurtulmayı yer değiştirmekte ümid etti."*(O, s.73)

Tarık Buğra, kahramanlarını yaş gruplarına göre değil yaşadıkları olayların onların psikolojileri üzerindeki etkilerine göre vermeye çalışır. İnsanın hangi yaşta olursa olsun yaşadığı bireyleşim macerasından kazanımlarla dönüşünün hikâyesini

anlatır. Farklı yaş gruplarına ve cinsiyetlerine ait bu insanların yaşadıkları benzer maceralar insan yaşamının tarihsel boyutuna işaret eder.

### 2.2.1.1.3. Çocuklar

Tarık Buğra, hikâyelerinde çocuklara hayatın canlılığının bir sembolü olarak yer verir. İnsanın karakter yapısının temellerinin atıldığı çocukluk dönemi üzerinde de önemle durur. Ona göre, çocukluk döneminde ekilen tohumlar yapılan bakımın niteliğine göre insanın gelecek hayatını büyük ölçüde etkiler. Bu yüzden çocukların eğitimi ve aile birliği içerisinde çocuğun önemi gibi konulara hikâyelerinde vurgu yapar.

Buğra, “Pazar Nöbetine ve Sınırlarına Dair”, “Buhran”, “Ömer”, “Çocuklar ve Elmalar”, “Eşekarısı”, “Kardan Adam”, “Sevginin Bedeli”, “Ufacık Ölü” ve “Borç” hikâyelerinde çocuklara yer verir. Çocuklar bazı hikâyelerde birinci derecede rol oynarken bazılarında da temanın örneklendirilmesi veya açıklanması amacıyla hikâyeye renk katarlar. Her iki durumda da çocuklar, bozulmamış duyguların ve saflığın temsilcisi konumundadırlar. Kötülüğün, çıkar ilişkilerinin, yalanın ve haksızlığın olmadığı çocuğun dünyası yetişkinlerin hayatlarına ışık tutar. Bulunduğu durumdan memnun olmayan kişiler, çocukluğun saf hatıralarına dönmek isterler. Yazar, özellikle eleştirel hikâyelerinde çocukluk döneminin insan hayatı üzerindeki şekillendirici özelliğinden ayrıntılı olarak bahseder.

“Çocuklar ve Elmalar” hikâyesinde, anlatıcı pencereden seyrederken gördüğü yedi yaşındaki kız çocuğunu pamuk prenses olarak adlandırır. Çevresindeki diğer çocuklarla birlikte bir masalın kahramanları olarak gördüğü Pamuk Prenses, muhayyilesinde canlandığı bir hikâye içinde rol verir. Anlatıcının, seyrettiği ilkokul öğrencileri üzerine kurduğu hayallerin ardından insanın hayat çizgisi üzerinde çocukluk döneminin önemine işaret eden bir hikâye anlatılır. Bahçedeki küçük elma fidanının verdiği tek elma, içine düşen kurtun, elmayla birlikte büyüyerek kapkara bir kurda dönüşmesi çocukluk dönemini sembolik düzlemde hikâyeye eder. Çocukluk döneminde kazanılan duygu ve düşüncelerin niteliklerine göre çocuğun karakteri üzerinde etkili olduğu fikri vurgulanır. Bu yüzden her şeyin en saf haliyle yer aldığı çocukluk çağı insanın yıllar sonra yansımalarını göreceği bir birikimi içinde muhafaza eder. Bu yönüyle hikâye çocuk eğitimi üzerine güzel ve anlamlı mesajlar vermektedir:

*“Ah o şirin ve çocukluğun kelebeği! Hiç kimsenin görmediği bir yıldız gibi gelip dala konan, kırmızısı alevli, yeşili pırıl pırıl elmanın içindeki iğrenç kurt onun işiydi. Pembe beyaz elma çiçeğinin içine bırakıp gitmişti yumurtasını. Çiçek, içinde o yumurta elma olmuş, kurdu besleye besleye büyütüştü.”* (YDBY, s.194)

“Ömer” ve “Buhran” hikâyelerinde çocuklar Ayla ile Ömer, öncelikle canlı bir aile tablosunun oluşmasını sağlarlar. Anne ve babanın çocuklara bakışı ve ilgilenme şekillere çocukların ailenin bütünleştirici yönünü güçlendiren unsurlar olduğunu gösterir. Çocuklar üzerinde geleceğe dair kurgularını planlayan ebeveynler, onları kendilerinin geleceği olarak kabul ederler. “Ömer” adlı hikâyede Ömer’in hastalanmasıyla aile içinde meydana getirdiği üzüntü, çocuğun taşıdığı anlamın babanın ağzından verilmesiyle ortaya konur. Baba, çocuklarını kendilerinin ve Türkiye’nin geleceği olarak görür:

*“Biterse seni kim üzecek, beni kim endişelendirecek, beni hangi endişe hayata bağlayacak sonra? (...)Biterse Türkiye’yi elektrikle kim donatır sonra?”* (YDBY, s.56)

“Havuçlu Pilav Meselesi”nde çocuksuz bir evlilik anlatılmasına rağmen, ev içerisinde evliliğe dair bir atmosfer sezilmez. Aile hayatını konu alan “Ömer”de ise aile içi tasvirler tüm canlılığıyla verilerek iki metin arasındaki farkla, çocuğun aile atmosferi üzerindeki olumlu etkileri ortaya konur. Bu durum hikâyedeki tasvir cümleleriyle da anlatılır:

*“Kaynayan sesin mutlu sesi, çay kokusundaki sükûn, bardakların şeker konurken çıkardıkları neşeli çın çınlar, Ömer’in futbol maçlarına ve elektrik mühendisliğine dair savurduğu palavralar, Ayla’nın ona karşı hayranlığı ve benim dudaklarımda Haşim’den son mısralar...”* (YDBY, s.50)

“Pazar Nöbetine ve Sınırlarına Dair” hikâyesinde çocukların özgürce geçirmeleri gereken oyun zamanlarının çeşitli yasaklarla sınırlamanın gereksizliği üzerinde durulur. Oyun saati ve okul saati şeklinde ayrılan bir “zaman hiyerarşi”(Griffiths, 2003: 167)sini öğrenmeye zorlanan çocuklar, muallim muavini olan kahraman anlatıcının uyarıları karşısında, oyun oynamak için izin isteyerek çocukluk ruhunun yetişkinlerin sınırlayıcı kuralları karşısında gücünü ortaya koyarlar. Hikâyede çocukların masum eğlenceleriyle nisan ayının canlılığı arasında benzerlik kurularak, insan hayatındaki en özgür dönem olan çocukluk döneminin güzelliklerine dikkat çekilir.

“Ufacık Ölü”de, üç günlük bir bebeğin cenazesi karşısında ölümün soğuk yüzü üzerine değerlendirmeler yapan anlatıcı ölüm olayını idrak edemeyen kişilerin yaptığı

rutin merasimleri eleştirir. Hikâyedeki küçük bebek, ölümün aniliğini hissettirir. “Borç”da, borç alan bir çocuğun aldığı borcu ödeme yolları ve içinde bulunduğu psikoloji işlenir. “Kardan Adam”da ise bembeyaz bir kâğıda hikâyeye yazmak için ilham bekleyen yazarın, karla kaplı bembeyaz bir alanda çocukların kardan adam yapmalarını seyretmesi ve onların çabaları üzerine düşüncelerini anlatır.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde çocuklar fazla yer almamakla birlikte bu hikâyelerde yazar, çocuklarla ilgili mesajlarını ortaya koyar. Çocuk eğitiminin ve insanın karakterinin oluşumunda çocukluk döneminin önemine işaret eden yazar, saflığın ve masumiyetin sembolü olarak gördüğü çocukları daima olumlu durumlar içinde gösterir. Ailelerin himayesi altında yetişen çocukların hayata karşı hazırlıklı ve geleceğe güvenle bakan bireyler haline geldiklerine işaret edilir.

### 2.2.2.2. Sosyal Durumlarına Göre Şahıs Kadrosu

#### 2.2.2.1. Memurlar

Tarık Buğra, hikâyelerinde özellikle erkek kahramanlar farklı memuriyetlerde görev yapan insanlara geniş ölçüde yer verir. Kadın kahramanların sosyal statülerindeki belirsizliğe rağmen, erkekler bu açıdan oldukça net bilgilerle tanıtılır. Birkaç hikâyenin dışında özellikle tematik değerleri temsil eden kişiler, toplumda saygınlığı olan bir mesleğe sahip kişilerdir. Ancak bunun yanı sıra meslekî yozlaşmanın ele alındığı hikâyelerde de memur tipinin olumsuz örneklerini görmek mümkündür.

Hikâyelerde belli sıklıklarla karşımıza çıkan meslek gruplarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Doktor(İki İhtiyar, Şehir Kulübünde), eczacı( Çok Sonra, Şehir Kulübünde), öğretmen (Gün Akşamlıdır, Pazar Nöbetine ve Sınırlara Dair, Var Olmak veya Olmamak, Hayat Böyledir İşte), veteriner (Şehir Kulübünde), Hâkim/Yargıç/Savcı (İki İhtiyar, Çok Sonra), Posta memuru (Kurtuluş), Telgraf müfettişi (Meçhul Kahraman).

Memuriyetin dışında belli bir meslek grubuna dâhil olanlar ise, istasyon şefi (Hayat Böyledir İşte), ressam (İlk Aşk), turşucu (Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair), simitçi (Borç), tezgâhtar (Tezgâhtaki Kız), inşaat ustası (Kel Melahat), işçi (Heyyi Hey).

Yazarın bu derece çeşitli meslek gruplarına yer vermesi, kahramanlarını sosyal ortamları içerisinde tanıtmada yardımcı olur. Ayrıca gerek romanlarında gerekse hikâyelerinde meslekî ahlak ve yozlaşma kavramlarını sık sık ön plana çıkaran Buğra, düzenli bir hayata sahip olan kişinin meslekî duyarlılığın bilincinde olması fikrine vurgu yapar. Nitekim bu fikrin olumsuz yöndeki temsilcilerini gördüğümüz “Şehir Kulübünde”, “Kurtuluş” ve “Meçhul Kahraman” adlı hikâyelerde değer dünyaları sarsılan kişilerin, meslekî anlamda da yozlaştıkları görülür. Bu yüzden yeniden doğuşu gerçekleştirmeye çalışan kişiler, öncelikle mesleğe dört elle sarılarak işe başlarlar. Bu hikâyelerde memur kesimle halk arasındaki kopukluğa da işaret edilir. Bu bakımdan sosyal statüleriyle ön plana çıkarılan şahıslar devrin sosyal ve kültürel manzarasının yansıtılmasında önemli rol oynarlar.

“Var Olmak veya Olmamak”da teyze, “Gün Akşamlıdır”da Nesrin ve Süleyman, “Pazar Nöbetine ve Sınırlara Dair”de muallim muavini olarak karşımıza çıkan öğretmenler, meslekî yeterliliklerinden ziyade kişilik özellikleriyle sunulur. Bu kişilerin eğitimcilik vasıfları çeşitli şekillerde sezdirilirken, teyze kişisel kompleksleriyle tanıtılır. “Gün Akşamlıdır”da tarih ve din bilincinin önemine işaret eden Süleyman’ın okuduğu, Cevdet Paşa Tarihi, Evliya Çelebi Seyahatnamesi gibi kitaplar, yazarın referans olarak sunduğu kaynaklardır. Muallim muavininin çocuk eğitimiyle ilgili olarak dolaylı yoldan verdiği mesajlar da onun eğitimcilik vasfının yansımalarıdır.

Genellikle birey odaklı hikâyeler kaleme alan Tarık Buğra, şahıs kadrosunu vermek istediği mesajlara uygun olarak tasnif eder. Psikolojik karakterli hikâyelerde kahramanın mesleği pek önem taşımazken, sosyal eleştirilerin ön planda olduğu hikâyelerde kişiler meslekî donanımlarıyla birlikte sunulur. Hayata küsmüş insanların mesleklerine sarılarak kendilerini bulduğu hikâyelerde, sorumluluk duygusu ve fayda prensibine vurgu yapılır. Bunun yanında kişilerin ruhsal çatışmalarının tüm ayrıntılarıyla ortaya konulabilmesi için hayat tarzları ve hayattan beklentileri sosyal statülerinden hareketle verilmeye çalışılır.

#### 2.2.2.2. Köylüler

“Bacanak”, “Ata Binmiş Ali Ağa”, “Ovaya Destan” ve “Şehir Kulübünde” hikâyelerinde şahıs kadrosuna köylüler de dâhil olur. “Şehir Kulübünde”, köyle şehir arasındaki bir geçiş birimi olan kasabada yaşanıyorsa da hikâyedeki değişim fikri ve

memurların halktan uzak oluşları gibi konular köy hikâyeleriyle benzerlik gösterir. Köy ve köylü insanını konu alan hikâyelerde yazar bu ortamda yaşanan sosyal manzaraları da gözler önüne serer.

“Bacanak” hikâyesinde iki bacanak arasında geçen mal paylaşımı tartışmasıyla vaka şekillenir. Kişilerin ve mekânın tasviriyle başlayan hikâyede, ilk olarak köyle şehir arasındaki ulaşım problemi dikkati çeker:

*“Bunlar geriye, geldikleri yöne doğru birkaç yüz metre gittikten sonra şoseyi dikine kesen araba yoluna saptılar. Bu kavşakta Çakıllar, 7 kilometre yazılı bir tabela vardı. Onlar bu köyden idiler ve bacanaktılar.”* (YDBY, s.57)

Kıyafet unsurlarından günlük alışkanlıklarına kadar köy insanının portresini veren bu hikâyede, iki bacanak arasında miras kavgası konusundaki diyalog, köy insanının hukukî konulardaki bilgisizliğini ve kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olmadıklarını ortaya koyar. Bacanaklardan biri miras üzerinde hak sahibi olan kadınları yok sayar:

*“-Bunakla Al Ayşe'yi ne sayan?”*

*-Ne sayanı var mı? Karısı...*

*-Ona varıncaya kadar irahmetli on karı savdı...”* (YDBY, s.61)

Diğer hak sahiplerini göz ardı ederek malı paylaşmaya çalışan bacanaklar, insanların haklarını arayamamaları yüzünden kendi menfaatleri doğrultusunda hareket ederler:

*“Kerimoğlu, bütün ötekilerin nah bu herife bel bağladıklarını, bu aldırmaıverse kıyamete dek bir halt edemeyeceklerini bilirdi. İçlerinde mahkeme nedir, yargıç nedir, avukat nedir, velhasıl kasaba nedir bilen yalnız bu fasülye sırtığı herifti.”* (YDBY, s.62)

Köy hayatına dair küçük bir kesitin sunulduğu hikâyede, eğitimsizlik ve haksızlık gibi kavramların eleştirisi vardır. Kısa olmasına rağmen fonksiyonel bir anlatım ortaya koyan yazar, köy insanının tepkisizliğini ve sorgulama yeteneğinin olmayışını eleştirir.

“Ovaya Destan” adlı hikâyede Eskişehir’den başlayan bir tren yolculuğu boyunca izlenen manzaranın anlatıcının düşünceleri doğrultusunda tasviri yer alır. Çoğunlukla köy ve kasabaların bu manzarada fiziksel tasvirlerin yanı sıra mekân, üzerinde yaşayan insanın ruh dünyasına göre tanıtılır. Tren ile köylerdeki değişmez düzen arasındaki paralelliği sezdirmeye çalışan hikâyenin eleştirel yönlerini de ortaya koyar. Anlatıcının birer cümleyle sıralandığı tespitler köylerdeki eğitimsizlik, terör,

sağlık sorunu, toprak ve su meselesi, ekonomik yetersizlikler gibi olumsuzluklara işaret eder:

*“Yenice köyünde kilometre kareye üç buçuk insan ve üç milyon sivrisinek düşer:*

*Sıtma.*

*Dağa kaldırılan Keziban: Eşya Kezibanlar, alet Kezibanlar.*

*Pancar tarlası, kuraklık...Sulama saadeti. Suyu kestiler suyu!... Kazma, kürek.*

*Ölüm.*

*Samanlıkta bastılar: Zina”(H, s.102-103)*

Sorunların tespit edilerek sıralanmasına rağmen, hiçbir çözüm yolu ortaya koymayan yazar bu hikâyede, yaşanan imkânsızlık ve haksızlıklara isyan eder. Tepkisel bir üslupla yazılan hikâye, köy insanının problemlerini mekânın tanıklığıyla ortaya koyar.

### 2.2.2.3. Yabancı Uyruklu Kişiler

Tarık Buğra, hikâyelerinde yabancı uyruklu kişilere de yer verir. “Fal”da Mihailoviç, Rozita, Evdoksi, “Martı”da Todori ve madam Todori, “Helvacı Güzeli”nde de Ebû el Hasan bin Abdullah bin Nizâmî, Rad bin Vakkas, Râci gibi yabancı asıllı kişiler karşımıza çıkar.

“Martı”da Todori, elli yaşını geçmiş, boyu bir seksen, kır saçlı, zarif bir erkek olarak tanıtılır. Martı adında bir meyhane işleten Todori’nin karısı, iki oğlu ve bir kızı vardır. Ancak karısı Madam Todori, kırk beş yaşında olmasına rağmen, onur ve gururunu hiçe sayarak kocasını aldatmaktadır. Hikâye, Todori’nin kaçış isteği ve hayattan beklentileri üzerine kurulur.

Aile yapısı ve Todori’nin, karısı karşısındaki tepkisizliği yabancı asıllı insanların kültürel farklılığını sezdirenen unsurlardır. Hangi millete mensup olduğu belirtilmeyen Todori, bireysel çatışmalarıyla ön plana çıkarılarak, insan gerçeği evrensel boyutta sorgulanmaya çalışılır. Todori’nin yaşadığı tutsaklık psikolojisi, hayata tutunamadığı için kaçışı tercih eden insanın trajedisini ortaya koyar.

“Fal” adlı hikâyede bir otelin odalarını paylaşan yabancı asıllı kişilerin meslekleri ve hayat tarzlarıyla ilgili bilgiler verilir. “*Tertemiz bir mahallenin gül gibi çocuğu*”(s.58) olarak tanıtılan başkişinin bu otelde neden ve nasıl yaşadığı sorgulanırken, yabancı insanlarla arasındaki sosyo-kültürel farklılığa dikkat çekilir. Bir

aile ortamına ait olan genç, otelde yaşayan bu insanlar arasında bireyselliğini ve aidiyet duygusunu hissedemez. İçine düştüğü durumu fark ettiği andan itibaren onda adeta bir uyanış gerçekleşir:

*“Senin bir muhitin vardı, bir annen, bir çok akraban vardı, dostların vardı. Burada Rozita herkesin sevgilisi, talebe her tanışmanın ahbabı, Evdoksi herkesin hizmetkârı ve Mihailoviç.”* (O, s.62)

Hicretin beşinci yüzyılında Bağdat'ta geçen bir olayın anlatıldığı “Helvacı Güzeli” adlı hikâyede başkışı Hasan'ın o dönemin toplumunda yaygın olarak görülen hile, haram, hırsızlık ve ahlaksız gibi olumsuzluklara karşı açtığı savaş anlatılır. Mekân olarak Bağdat'ın seçilmesi hikâyenin tüm kişilerinin yabancı olmasını gerektirir. Çerçeve vaka olarak aktarılan, Hasan'ın hikâyesi genel anlamda insanın verdiği mücadeleyi anlatır. Aile yapılarından, gelenek ve yaşantı şekillerine kadar dönemin Bağdat hayatından izler taşıyan hikâye, yazarın evrensel açılımlara sahip mesajlarını Hasan'ın macerası etrafında ortaya koyar.

Tarık Buğra, yabancı asıllı kahramanlarını genel olarak olumsuz özelliklerle tanıtmaz. Onları da diğer hikâye kişileri gibi evrensel insanın bir temsilcisi olarak kabul eder. Bu yüzden şahıs kadrosunda yabancı insanların bulunduğu hikâyelerle, diğer hikâyeleri arasında önemli ayrılıklar bulunmaz. Buğra, bu insanların kültürel zenginliklerinden ve farklılıklarından yararlanarak hikâyelerine yeni açılımlar kazandırır.

#### **2.2.2.4. Diğerleri (Meslek ve Sosyal Konumları Belirtilmeyenler)**

Psikolojik hikâyelerde, bireyin ruh yapısına ait durumlar ön planda olduğu için bu hikâyelerde kişilerin sosyal konumları ve meslekleriyle ilgili tanıtıcı bilgiler sınırlı ölçüde yer alır bazen de hiç gerek duyulmaz. Sadece kişilik özellikleri ve çevresiyle olan ilişkileriyle tanıtılan bu kişiler sosyal statüleriyle tanımlanmazlar.

“Karaoğlan”da başkışı olan genç, “İki Uyku Arasında”da erkek, “Muhallebicide”de kahraman anlatıcı ve evli olan çift, “Havuçlu Pilav Meselesi” ve “Ömer”de karı koca, “Otel Faresi”nde Mahmut, “Çifte Tabancalı Hafıye”, “Yarıda Kalan Aşk”, “İlk Aşk”, “Uzaklardan”, “Kırk Beş Saniye” hikâyelerinde ismi verilmeyen başkışilerin herhangi bir meslek ya da sosyal statülerine dair bilgi verilmez. Bu hikâyelerde dikkati çeken ortak nokta kişilerin sosyal konumlarının değil, ruhsal



yapılarının ele alınmasıdır. Sembol dilinin kapalı anlatım tarzının hâkim olduğu bu hikâyelerde, bireyin yaşadığı ruhsal değişimler ve maceralara yer verilir.

### 2.2.3. Hikâyelerde Zaman

Tahkiyeye dayalı metinlerin ana unsurlarından biri olan zaman, olayların diziliş sırasını ve meydana geliş sürelerini ölçen teknik bir kavramdır. Ancak insana ait durumların bütün ayrıntılarıyla sorgulandığı hikâye ve roman türünde zamandan takvime bağlı tespitler yapmanın yanı sıra kahramanların iç gelişiminde etkili olan ferdi zaman boyutuyla da yararlanır. Sürekli bir akış halinde olan zaman, gerçek hayattakinin aksine hikâyelerde kesintilerle işlenir. Zamanın akışını kontrol eden takvime ait bilgiler kahramanın geçmişi veya karakter özelliklerine dair ipuçları vererek itibârî âlemde değer kazanırlar. Aynı zamanda edebî eserin devrini yansıtırma işlevi, metinlerde belirtilen sosyal zamanın tespit edilmesiyle gerçekleşir.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde zaman, hem teknik bir unsur, hem de olaylarla arasında bir anlam bağı kurulan yapıcı bir güç olarak kullanılır. Yapısal açıdan zamanın incelenmesinde hikâyeleri iki ayrı başlık altında değerlendirebiliriz:

- a. Vaka halkalarının diziliş sırasına göre zamanın tespiti
- b. Vaka zamanının uzunluğuna göre zamanın tespiti.

Buğra'nın hikâyelerinin çoğunda vaka zamanı birkaç gün ya da saatle sınırlıdır. Vaka zamanı kısa olan hikâyelerde geriye dönüşler ve özetlemeler yoluyla hikâyelere derinlik kazandırılır. Birkaç günlük zaman diliminden ibaret olan vaka zamanı içerisinde okuyucu yıllar öncesine ait bilgilerden haberdar edilir. "Oğlumuz" hikâyesinde oğlunun yatağının başucunda duran baba, birkaç dakikalık zaman içerisinde oğlunun doğumundan gençliğine kadar olan dönemi özetler:

*"Karlı bir şubat gecesi doğmuştu.(...) İlk gülüş...ilk diş...ilk kelime(...)Sonra yedinci yaş(...)ve on dördüncü yaş(...)Liseyi daha sonra fakülteyi bitirdi(...)Ve o ilk aşkın bahtsızlığı ile sarsıldı, bizi de perişan etti."* (O, s.12-13)

Anlatma zamanıyla vaka zamanının aynı olduğu ve vaka zamanının birkaç saatle sınırlı olduğu hikâyelerde zaman unsuru psikolojik bir boyut kazanarak kişilerin ruhsal durumlarının çözümlenmesine yardım etme fonksiyonuyla karşımıza çıkar. "Ömer" adlı hikâyede vaka zamanı bir haftalık zaman dilimini kapsar. "Sonbahara doğru kasabamızın sabahları pek güzelleşir" (H, s.26)cümlesiyle başlayan vaka ve anlatma

zamanı ileriye yönelik bir sıra takip eder. Geriye dönüşlerin olmadığı hikâyede “o sabah”, “ertesi gün”, “üçüncü gün”, “her geçen gün” gibi ifadelerle vakadaki aksiyonu sağlayan olaylar üzerinde yoğunlaşılır.

Kahraman anlatıcı Rıza'nın geçmişteki Servili Medrese günlerinin değerlendirmesini yaptığı “Piyano ve Keman İçin” adlı hikâyede anlatma zamanı oldukça kısa olmasına rağmen, geriye dönüş tekniğiyle zamanda genişleme sağlanmıştır. Rıza'nın, öğrencilik yıllarında çektiği ekonomik sıkıntıların ve Rahmi ile olan dostluğunun haldeki zamana taşınan etkileri Rıza'nın psikolojisinin ana hatlarını aydınlatır. Rıza'nın, geçmişi hatırlarken yoğunlaştığı noktalar, ruhsal anlamda en çok etkilendiği durumlara işaret eder. Vaka zamanından anlatma zamanına dönülürken hikâye ilk cümlelerin tekrarıyla bitirilir:

*“Servili Medrese'si şimdi fakir talebeler yurdudur. Eskiden de fakir talebeler barınağı idi. Eskiden? (...) Her şeyim sizin olsun da siz bana Rahmi'yi unutturun, şu mağarada geçen yıllarımı unutturun. Bunu yapabiliyor musunuz, elinizden gelir mi bu?”* (İUA, s.36)

“Oğlumuz”, “Sihirli Ayna”, “Fal”, “İki İhtiyar”, “Heyyi Hey” gibi hikâyelerde vaka zamanı kısa olup, geriye dönüşlerle zaman genişleyerek hikâyeye derinlik kazandırılır. İki arkadaşın bir Teşrin akşamı karşılaşmalarıyla başlayan “İki İhtiyar” adlı hikâye, bu karşılaşmanın hikâyesinin anlatıldığı geriye dönüş bölümünün ardından anlatma zamanına dönülerek devam eder. Kişilerin tanıtılmasında önemli rol oynayan geriye dönüş tekniği aynı zamanda okuyucunun merak duygusunu giderecek bilgiler de verir. Bazı hikâyelerde zamanda geriye dönüşler bir ayrıntıdan hareketle sezdirme yoluyla yapılırken, “İki İhtiyar”da yazar anlatıcı, kimliğini ortaya koyarak bu bilgileri verir:

*“Mamañih bu karşılaşmanın hikâyesine geçmeden önce, daha bazı şeyleri, hiç olmazsa şöylece bir anlatmak gerekiyor.”* (O, s.72)

Zamanın kronolojik bir sıra takip etmediği hikâyelerde geriye dönüşler, zamanda atlamalar ve özetlemelerle kesintiye uğrar. “İki İhtiyar”da, vaka zamanının tespitinden sonra, geçmişte yaşanan olayların anlatıldığı geriye dönüş bölümü vakayı oluşturan aksiyonun sebeplerini ortaya koyar. Bu bölümde önemli olaylar üzerinde durularak, “senelerce”, “bundan sonra”, “en sonunda” gibi ifadelerle zamanda atlamalar yapılır. İki kahramanın kucaklaşmasıyla başlayan vaka zamanına dönüş, geçmiş hakkında verilen bilgilerden sonra, “ve kucaklaştılar” cümlesiyle yapılır. Kişilerin zaman içerisinde

yaşadıkları değişimleri göstermesi bakımından “geçmiş” ve “hâl”in bir arada kullanılması önemlidir.

Geçmişe ait bilgiler verilirken gereksiz ayrıntıları silmek amacıyla başvurulan özetleme yöntemiyle kişilerin yaşadıkları değişim, zamanın hızlı seyrine bağlı olarak daha net bir biçimde gözler önüne serilir. Gandhi'nin, sevdiği kadını untabilmek için gösterdiği çaba ve elde ettiği sonuçlar özetlenerek sıralanır. Böylece yaşadığı olayın Gandhi üzerinde bıraktığı etkiler açıkça ortaya çıkar:

*“Asla asla arzu edilmeyen, hatta sebepleri fark edilmeyen bir itilişle fakülteyi bitirdi ve hükümet doktoru olarak kalkıp Mardin'in bir kazasına gitti, senelerce orada kaldı.(...) En sonunda bütün hesap ve kitaplara omuz silkerek, daha doğrusu onları artık idrak edemeyecek bir hale gelerek, bu bunalıştan kurtulmayı yer değiştirmekte ümid etti”* (O, s.73)

Yirmi sekiz yıllık bir bekleyişin ardından sevdiği kadınla buluşan kahraman anlatıcının ayrılıkla noktalanmış aşk hikâyesinin anlatıldığı “Sihirli Ayna”da anlatıcı, geçmişinde unutamadığı bir ânı yeniden kurmak için yaşadığı olayın hikâyesini anlatacağını belirtir. Vaka zamanıyla anlatma zamanının aynı çizgide ilerlediği giriş bölümünün ardından geçmişe dönülerek yıllar önce yaşanan birkaç saatlik zaman diliminde yaşanan olaylar anlatılır. Ancak hikâyenin sonunda hâldeki zamana dönmemesi teknik bir eksiklik ve hikâyenin tamamlanmamış olduğu hissini uyandırır. İç içe geçmiş iki vaka halkasından oluşan hikâyede vaka halkaları arasındaki geçişler belirsizdir. Sadece hikâyenin başında, anlatıcının kullandığı zaman kiplerindeki değişim zamanda geriye dönüşün yaşandığını hissettirir. Şimdiki zamanda başlayan hikâye, geçmiş zaman ifadeleriyle sona erer:

İlk cümle: *“İşte ben yıllardan sonra o harikulade ânı yeniden kurmak için çırpınıp duruyorum.”* (O, s.26)

Son cümle: *“Saçlarını düzeltti ve gülümsedi: Bu gülümseyişte biraz vahşi ve gaddar bir saadet vardı.”* (O, s.32)

Vaka zamanının kronolojik bir seyir takip ettiği “Kel Melahat” adlı hikâyede, kahramanın geçmişiyle ilgili bilgilerin verilmesiyle zamanda duraklamalar meydana gelir. Süleyman'ın arkadaşlarıyla tanışma hikâyesi ve fizikî özelliklerinin verildiği bu bölümler, kahramanın davranışlarının çözümlenmesinde kullanılacak ayrıntılar olarak hikâyede yer alır. Mevsimlerin değişmesine bağlı olarak takip edilebilen vaka

zamanı birkaç aylık zaman dilimini içine alır. Hikâye, vaka ve anlatma zamanını belirten bir girişle başlar:

*“İnşaat yaz ortasında başladı.”* (O, s.64)

Başkahramanın kendisiyle ilgili bilgiler verdiği bölümde özetleme yoluyla zamanda atlamalar yaşanır. Hayatlarıyla ilgili bilgileri dağınık bir şekilde anlatan Süleyman, özellikle psikolojisine etki eden olaylar üzerinde yoğunlaşır. Sevdiği kadını hayatı boyunca aradığını belirten Süleyman, geriye dönüş tekniğiyle verdiği bilgileri bu arayışla ilişkilendirerek sunar:

*“Daha ön dört yaşımdayken ve daha hasretim bir yıla varmamışken dayanamamış seni bulmak için evi bırakmış, memleketi bırakmıştım.(...) Askerî mektebe girdim, kaçtım. Sanat mektebine girdim kovuldum. Yollarda çalıştım, şoförlük ettim. Kitaplara deli gibi düştüm, sonra kitaplardan tiksindim ve bunların hepsi senin için, sana çıkan yol belki budur diye oldu.”* (O, s.68)

Vaka halkalarının art zamanlı bir sıra takip ettiği “Hayat Böyledir İşte” adlı hikâyede, müşâhit anlatıcı çevresinde gözlemediği mekân ve kişilerden hareketle yeni bir hikâye kurgular. İstasyonda gördüğü istasyon memuru ve karısı onun muhayyilesini harekete geçirir. Bu çiftin nasıl tanıştıkları, evliliklerinin durumu ve hayata bakışlarına dair tahminlerde bulur. Trenin istasyonda bir dakika duraklamasıyla başlayan anlatma zamanı, birkaç dakika içerisinde anlatıcının iç diyalog tekniğiyle sunduğu ve tamamen hayal ürünü olan bölümle birlikte genişler. Hikâyenin sonunda anlatma zamanına dönülmez:

*“O sana annesinden, babasından, kardeşlerinden bahsetti. Yanılıyor muyum? Hani en küçük kardeşi, çapkın yaramaz neler yaparmış değil mi? Sonra ağabeyisi, şu üsteğmen olanı, ‘Yazın izin alabilirsek ona gideriz’ demişti değil mi?”* (H, s.45)

Gözleme dayalı hikâyelerden biri olan “Çocuklar ve Elmalar”da da müşâhit anlatıcı, evinin penceresinden seyrettiği ilkokul öğrencilerini, hayalinde birer masal kahramanı olarak düşsel bir zaman içerisinde canlandırır. Bütün duyguların en saf şekilde yaşandığı çocukluk çağı, birkaç dakikalık anlatma zamanı içinde kurgulanarak verilir. Hikâyede kozmik zaman ölçülerinin belirsizliğine karşılık, anlatıcının duygusal yoğunluğunu yansıtan ferdî zamanın ağırlığı hissedilir Vaka zamanına veya sosyal zamana ait göndergelerin belli olmadığı hikâyede, anlatıcının algularına göre anlam kazanan zaman unsuru, geçmiş ve hâl arasında bağlantı kurularak verilir. Zaman üzerinde bir noktaya yerleşmeye çalışan insan eylemleri, çocukluk döneminde kazanılan

vasıflarla temellenir. Bu açıdan çocukluk çağı, anlatıcının huzur ve mutluluğu aradığı bir sığınak olarak anlam kazanır:

*“Daha ertesi gün, daha sonraki günler paydos saatini dört gözle bekler oldum. Kırk yedinci yaşımın, loş odasından Nisan güneşinin yıkadığı sokağa bakan penceresinde.”* (H, s.75)

Vaka halkalarının kronolojik bir sıra takip ettiği hikâyelerde vaka zamanı ile anlatma zamanı çakışır. Bu tip hikâyelerde vaka düz bir çizgi halinde ilerlerken, önceki vaka halkası sonrakinin hazırlayan ayrıntılara sahiptir. Halkalar arasındaki geçiş birimleri ilerleyen bölümlerde yaşanacak dramatik aksiyona zemin hazırlama fonksiyonuna sahiptir. Örneğin, geriye dönüş ve özetlemelerle zamanın kesintiye uğratılmadan ardışık bir sıra takip ettiği “Kardan Adam”, “İki Uyku Arasında”, “Var Olmak veya Olmamak”, “Heyyi Hey”, “Uzaklardan”, “Yarıda Kalan Aşk”, “Ufacık Ölü”, “Helvacı Güzeli” gibi hikâyelerde zamanın ilerleyişi vakadaki önemli değişim anlarına göre hissettirilir.

Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı hikâyelerde, geçmişin kişiler üzerindeki izleri ve bugüne ait olayların sebeplerine ışık tutmaya çalışılır. Zamanda derinleşmenin sağlandığı bu tip hikâyelerde karakterler, hayatlarının farklı zaman dilimlerindeki durumlarıyla yansıtılır. Sosyal adaletsizlik üzerine eleştirilerin yer aldığı “Heyyi Hey” adlı hikâyede, geçmişe dönülerek kahramanın geçmişine ait bilgilere ulaşılır. Geçmişte yaşanan olayların değerlendirilmesinde, anlatma zamanındaki psikolojik durumun etkileri görülür. Bugün ile geçmiş arasında mukayese imkânı veren geriye dönüş tekniği, zaman içerisinde kahramanın yaşadığı değişimi gözler önüne serer. İşsiz olduğu zamanlarda, sevdiği kadına bir demet karanfil götürebilmek için çiçekçinin vitrinini tekmeleyen kahraman, toplumsal boyuttaki adaletsizliklere tepkisini ortaya koyabilmek için yine o yıllara dönmek ister:

*“Şimdi genç olsaydı, yalnız bir çiçekçi dükkânının camını tekmelemekle kalmaz, akşamların et kokulu, huzur kokulu, güven kokulu, kedili, radyolu, ışıklı ve iyi ısıtılmış ve sevgileri bütün bunlarla pekleştirilmiş –sanılan- mutluluklarını sımsıkı örtmüş –sanılan- kapılarını da tekmelemek ister ve tekmelemeden yapamazdı.”* (H, s.41)

Hikâye içerisinde başka bir hikâyenin anlatıldığı “Çok Sonra”da, iç içe geçmiş olan vaka halkaları, zaman ve mekân konusunda farklılık gösterir. Yazar anlatıcının zamanı ve mekânı belirlediği çerçeve vakanın sınırları çizildikten sonra, kahraman alnacı aracılığıyla aktarılan ikinci vaka halkası geriye dönüş ve özetlemelerle şekillenir. Hikâyenin fonksiyonel unsurlarını ön plana çıkarmak amacıyla yapılan bu tip

tasarruflarla, kısa süreli anlatma zamanı içerisinde yeni bir hikâye kurgulanır. İki vaka halkası arasındaki zaman aralığı, “on veya on beş sene evvel” ifadesiyle belirtilir. Zaman kiplerindeki değişimlerle hissedilen vaka halkaları arasındaki geçiş birimleriyle, anlatma zamanına dönülür. Hikâyenin sonuç bölümünde çerçeve vakaya dönülerek, birkaç saate yayılan anlatma zamanında hikâye noktalanır.

Zamanın kişiler tarafından algılanış biçimi psikolojik durumlarıyla uygunluk gösterir. Ruhsal anlamda olumlu duygular taşıyan kişi, zamanı geçip giden ve eşyayı yıpratıcı bir güç olarak görmez. Zamana meydan okuyan insan, sahip olduğu ümit ve yaşama sevinci sayesinde zamanı zincire vurmaya başarır. “Bitmemiş Senfoni” adlı hikâyede, altıncı kattaki tek odadan şehri seyreden kahraman anlatıcı ve sarışın, sanat, insanlık sevgisi ve aşkı, zamanın dışında ve üstünde yer alan değerler olarak kabul ederler.

Bazı hikâyelerde zamana ait ifadeler takvime bağlı olarak ifade edilmezken, ferdî zamandan hareketle zaman, insan psikolojisine göre şekillenen intibalarla sunulur. Bu tip ifadeler, kahramanın içinde bulunduğu ruh halini sezdirmekle beraber, geleceğe yönelik planları hakkında da ipuçları verebilir. “Fal” hikâyesinde, günün ilk saatlerine işaret eden takvime bağlı zamanın yanı sıra, bu ortamın başkışının ruh halini sezdiren yönleri ferdî zamanı ön plana çıkarır ve vaka zamanı anlatıcının yorumlarıyla verilir. Kahramanın psikolojisini yansıtan ve gelişecek olaylara hazırlama amacı taşıyan bu değerlendirmeler ferdî zamana ait ipuçları da verir. Oteldeki odasından uzun zaman çıkmayan kahraman, fal bakmak için kahve fincanını kapatması ve gecenin geç saatlerine kadar uyanık kalması, içinde bulunduğu ruh halini sezdirir. Anlatıcı, zamanın tespitindeki sübjektif değerlendirmelerinden hareketle, kahramanın can sıkıntısını, yalnızlığını ve tereddütlerini vermeye çalışır:

*“Elektriği söndürmüş, pencerenin önünde oturuyordu. Yağmur dinmişti. Günün ilk saati olmak üzereydi. Sokağın ıslak taşlarındaki donuk pırıltılarda, kimsesizliğin, uykudan kaçan endişenin melankolisi vardı.”* (O, 56)

Kendisi bulduğu andan itibaren zamanı hissetmeye başlayan kahraman, hayattaki varlık amacını idrak ederek etrafına ördüğü duvarları yıkmayı başarır. Takvime bağlı zamanla ferdî zamanın bir arada verildiği hikâyede, kahramanın gösterdiği değişim süreci ferdî zamana ait verilerle takip edilebilir.”Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair” hikâyesinde de vaka zamanı Nisan ayının bir Pazar günü olarak belirtilen hikâyede, baharın canlılığıyla, içerde nöbet tutmanın sıkıcılığı arasında kalan

bir muallim muavininin değerlendirmelerine yer verilir. Belirtilen zamana ait ifadelerin dışında kozmik zamana dair herhangi bir bilgi verilmez. Çünkü kahraman anlatıcı zamanın nitelik yönünden taşıdığı anlamı sorgular:

*“Işıl ışıl ve taptaze bir Nisan pazarı dışarıda kapış kapış gidiyor ve siz içerde canlılığınızı zerre kadar hesaba katmayan bir düzenin bir bilmem neyin esiri, evet esirisiniz.”* (İUA, s.65)

İnsanın zamanı okuma biçimi üzerine değerlendirmelerin yer aldığı “Gün Akşamlıdır” hikâyesinde, zamanın akışını hayatın anlamı doğrultusunda yorumlayan Süleyman ve Nesrin arasındaki aşk hikâyesiyle şekillenir. Başlıktan itibaren, Evliya Çelebi ve Cevdet Paşa gibi yazarların eserlerinden montaj yoluyla alınan parçalarla zamanın geçiciliği ve hayatın sonlu olduğu fikri ele alınır. Hikâyede geçen takvime bağlı zamansal ifadeler, kahramanların psikolojik durumlarını sezdirecek tarzda verilir:

*“Gönül genişleten bir Eylül ikindisiydi.(...) Bu saatler her şeyin güzelleştiği, sevginin dostluğun hatta aşkın mümkündür,mümkündür ve olmalıdır sanıldığı ..geçen ve gelecek günlerin çırılçıplak tekziplerine rağmen mümkündür ve olmalıdır sanıldığı saatlerdi.”* (H, s.135)

Hikâyede leit motif halinde belli aralıklarla tekrarlanan “Gün akşamlıdır devletlim; dün doğduk bugün ölürüz” ifadesi, doğum ve ölüm arasında sınırlanmış insan hayatındaki geçmiş bilinci “doğmak” fiiliyle vurgulanır. Tarihi, uyuşturuucu bir afyona benzeten başöğretmenin fikirlerinden hareketle tarih bilincine sahip kişilerle geçmişini inkâr edenler arasındaki çatışmaya dikkat çekilir. Hikâyede, saatlerle ölçülen maddî zaman belirgin bir şekilde sunulmazken, değerlere göre sürdürülen zaman ön plana çıkarılır. İnsan ve zaman arasındaki ilişki, döngüsel bir seyir takip ederken, ölümle sonlanacak hayatın ne şekilde yaşanmış olduğu sorgulanır. Zaman, sadece dünyadaki hayatla sınırlı olmayıp ölüm ötesine kâdar giden bir çizgide ilerler.

Zamanın ilerleyişinin eşya üzerindeki etkisinin hissettirilmesi, kişinin içinde bulunduğu sıkıntılı ruh halini yansıtır. Ruhsal dünyasındaki olayların etkisiyle zamanı okuma biçimi değişen insan, saniyelerin tik taklarını daha derinden hissetmeye başlar. “Heyyi Hey” hikâyesinde, hayat mücadelesinde kendisini güçsüz hisseden insanın, çevresindeki haksızlıklara karşı tepkileri ele alınır. Hikâyenin başındaki zamanla ilgili ifadeler, sonraki satırlardaki karamsar atmosferi sezdirir:

*“Kitaplığın üstündeki saat, bitip tükenmez tik taklarını tekrarlıyor, vazodaki beyaz güller, bahçenin son gülleri ölümün her tik takta biraz daha yaklaşan sessiz gelişini dinliyor.”* (H, s.36)

“Ovaya Destan”da, aynı mekân ve zaman üzerinde konumlanan, farklı kaderleri yaşamak zorunda kalan insanların hikâyelerine yer verilir. Kahraman anlatıcının ovayı boydan boya geçen tren yolculuğu sırasındaki izlenimleri, insanoğlunun kader çizgisi üzerinde zamana meydan okuyan sonsuz macerasına işaret edilerek verilir. Zaman akıp gider, geride tüm olaylara tanıklık eden ova kalır:

*“Tarlalar, sabanlara ne oldu? Ne oldular, ne oldular?... Ovada bu donmuş denizde neler oldu, neler oluyor, neler olacak?”* (H, s.103)

“Eşekarısı” hikâyesinde, yüzü geçmişe dönük olan anlatıcının, her insanın kendi kaderi doğrultusunda yaşadığı gerçeğinden hareketle hayatı yorumlamaya çalışır. İkiz kardeşlerin bile ayrı hayatları yaşamak zorunda kalmaları, “insanın insana eşitliğini bozan” kader inancına bağlıdır. Kahraman anlatıcının geriye dönüş tekniğini kullanmasında anlatma zamanındaki psikolojik durumu etkilidir. Yıllar öncesinde kalan bir bayram gününden hareketle geçen zamanın değerlendirmesini yapan anlatıcı, zamanın kişiler üzerinde farklı izler bıraktığını belirtir. Ölümle noktalanın hayatta, kader inancına sığınarak rahatlayan insan için zaman, kişiyi ölüme yaklaştıran kaçınılmaz sürece işaret eder. Hikâyede zaman teknik açıdan değil, psikolojik boyutuyla derinlik kazanır. Zaman, çizgisel bir şekilde ilerleyen bir sürecin ötesinde her kuşağın aynı kaderi paylaştığına işaret eden döngüsel bir seyir takip eder.

Geriye dönüşlerin yaşandığı hikâyelerde, geçmişe duyulan özlemin kişiler üzerindeki etkileri, psikolojik tahlillerle ortaya koyar. Geçmişe dönmemenin çaresizliği zamanın, geçicilik vasfı sebebiyle kişiyi yıpratın bir unsur olarak algılanmasına sebep olur. “İnsan alinyazısının hem nedeni hem de ölçüsü” (Grillet 1989:97) olarak tanımlanan zaman, “Sihirli Ayna” hikâyesinde, kahraman anlatıcının ruh haline bağlı olarak geçmişteki güzel günlerin bir daha yaşanamayacağı düşüncesiyle çevrelenmiş olarak verilir:

*“İşte ben yıllardan sonra, o harikulade ânı yeniden kurmak için çırpınıp duruyorum. Fakat artık her şey boş. Eğer bu hikâyeyi anlatmak istiyorsam, bu aczimden intikam almak içindir; yoksa artık ümit edebileceğim hiç bir şey kalmadı.”* (O, s.26)

“Meçhul Kahraman” hikâyesinde de Münir Cevdet Bey, geçmişteki güzel günleriyle bugününü karşılaştırarak, mesleğine bağlı, ailesiyle birlikte mutlu ve huzurlu



olduğu zamanların özlemine duyar. Münir Cevdet Bey'in başından geçen üzücü olaylar, onun hayata küsmesine sebep olur. Onu hayata küstüren sebepler aynı zamanda, kendi gücünü fark ettiren unsurlar olarak değer kazanır. Yaşadığı acılar onu, daha da güçlendirerek hayata tutunma isteği duymasında etkili olur:

*“Ben, üç çocuğa babalık etmiş, iki kız evlendirmiş, bir oğlan okutmuşum; toprağa iki çocuk vermiş, karımı, yirmi yıllık sevgilimi kaybetmişim, tifoya tutulmuş, sıtma geçirmişim.”* (İUA, s.56)

“Kurtuluş” hikâyesinde, yedi yıldan beri hayatın anlam yükleyemediği için kendisine yabancılaşan başkişinin, fark edişler sürecinde yaşadığı değişim onu, hayatı zerinde düşünmeye zorlar. Geçmiş bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçen kahramanın içinde bulunduğu durumun ciddiyeti, geçen yedi yılın özetleme yoluyla verilmesiyle ortaya konur:

*“Ben hatta işte böyle yedi yıldan beri kendimi bile fark etmezmişim. Ve böylece kim bilir daha kaç yıl geçecekti. Ben o şeftali ağacını görmeseydim daha kaç yıl geçip gidecekti kim bilir?”* (İUA, s.13)

Hikâyelerde yazar anlatıcı, zamanın nicelik yönü üzerinde durarak, entrik kurgudaki gerilim noktalarını ön plana çıkarmak ve gereksiz ayrıntılardan kurtulmak için özetleme ve zamanda atlama yöntemlerine başvurur. “Otel Faresi”nde hikâyenin konusunu teşkil eden, oteldeki hırsızlık olayının yaşanmasından sonra, hırsızlık eylemine yöneltilen eleştirilerin belirginlik kazanması için, “aradan aylar geçti”, “gene bir nisan sabahıydı” gibi ifadelerle ayrıntılar bir kenara bırakılarak, başkişinin zaman içerisinde yaşadığı olaylar ardarda verilir. Böylece geçmişte yaşanan olay ve eylemlerin etkisi canlılığını koruyarak, şimdiki zamanda yaşanan olaylarla arasında bir nedensellik bağı kurulur.

“Kör” adlı hikâyede vaka zamanı, Suphi'nin doğumundan yirmi yaşına kadar olan süredir. Geriye dönüş tekniğiyle anlatılan bu süreçte, bir takım ifadeler zamanın ilerleyişini sezdirir. “Ertesi sabah”, “daha yedi yaşında iken”, “daha yirmi yaşına basmadan” gibi zamana ait ifadelerle, vakanın art zamanlı bir sıra takip ettiği anlaşılır. Yazar anlatıcı yaklaşık yirmi yıllık bir süreyi, vaka ve anlatma zamanının birlikte başladığı noktadan itibaren hikâyeye taşır.

Kahraman anlatıcının uyumak için verdiği mücadelenin ve gece boyunca uykusunu kaçıran düşüncelerin ele alındığı “Yarın Diye Bir şey Yoktur” hikâyesinde saate bağlı zamanla ferdî zaman arasındaki uyumsuzluğa dikkat çekilir. Zamanın kişi

üzerinde bıraktığı izler ve geçmişin unutulmayan hatıraları anlatıcının yarına adapte olmasını engeller. Zamanın üç boyutu arasındaki geçişi yakalayamayan insanın uyuyamama problemi, aslında geçmiş ve gelecek arasında bağ kuramamasına işaret eder. Geçmişin kuşatıcı etkisi fark edilmeden, yarına hazırlık yapmak beyhûde bir çabadır. Bu durumdaki bir insan, geçmişin ezici hatıralarının baskısını hep üzerinde hisseder. Böyle bir ortamda kişinin yarından söz etmesi mümkün olmaz:

*“Umutların, hayallerin, projelerin –yedi rengin binbir bileşimi ile ıslıl ıslıl aydınlattığı gelecek yılların billurları, içlerinden böyle soluk benizli, ezik ve horlanmış yarınlar çıksın diye mi yetmiş sekizin rüyalarına sıra sıra dizilmişti.”* (H, s.146)

Tarık Buğra, bazı hikâyelerinde saat ve takvime bağlı olarak belirtilen zaman ifadelerini, sembol düzeyinde anlamlandırır. “Mağlup” hikâyesinde, saatin on buçuk olmasını bekleyen kahraman anlatıcı, zamana psikolojik bir boyut kazandırır. Belirli aralıklarla tekrar edilen, “fakat ben on buçuğu bekliyordum” ifadesi, zamanın sübjektif bir biçimde değerlendirilmesine işaret eder. Beklenen zaman kozmik olarak bir anlam taşımaz. Zamana ait ifadeler kahramanın iç dünyasının çözümlenmesinde yardımcı olur. Hikâyenin son cümlelerinde de vurgulanmak istenen gerçeğin, zamanla olan ilişkisinin sembolik bağlantısı ortaya koyulur:

*“Saat on buçuk, saat on bir, saat ön iki. Saat isterse bin on iki olsun. Saatler isterse iki yanımızdan deli denizler gibi aksın. Biz bu çılgın ve kalles akışın ortasında bileğimizle, kalbimizle, yan yana, elele ve birbirimiz için olmalıyız. Bizden başka hatta saatler bile olmamalı.”* (H, s.160)

“Ata Binmiş Ali Ağa”, “Coğrafya Dersi”, “Belediye Başkanımıza Dilekçe” ve “Küllük” gibi hikâyelerde takvime bağlı zamanda bir ilerleme görülmezken, gerçekleşen eylemler geniş zamana ait ifadelerle sunulur. Olaylardan ziyade durumların ön planda olduğu bu hikâyelerde, vaka zamanı ve sosyal zaman sezdirilmekle birlikte anlatma zamanı ve anlatıcı ön plandadır. Psikolojik derinliğe sahip olan hikâyelerde zaman, durgun bir seyir takip eder. Kişi üzerinde etkili olan anlar üzerinde yoğunlaşılır. “Belediye Başkanımıza Dilekçe” hikâyesi başlığında da anlaşılacağı gibi, bir dilekçe şeklinde kaleme alınmıştır. Hikâyede, anlatıcının güvercinler hakkındaki değerlendirmeleriyle, doğup büyüdüğü yerlere duyduğu özlem dile getirilir. Şehir hayatının bozulmuş ve aksayan yönlerini alaycı bir üslûpla eleştiren anlatıcı buna karşılık köy hayatının doğal ve samimi yönlerini ön plana çıkarır. Kronolojik bir sıra takip eden anlatma zamanının takvime bağlı yönünü tespit edebileceğimiz herhangi bir

zamansal ifadeye yer verilmez. Bu tip, zamanın belirsiz olduğu hikâyeler daha çok deneme türüne yakınlık gösterir.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde zaman unsuru teknik yönleriyle kullanıldığı gibi, insan psikolojisiyle olan ilişkisi çerçevesinde de değerlendirilir. Nümerik zamanı ifade eden saat ve takvime bağlı ölçümler, olayların yaşandığı zamanı belirleyen ve sosyal ortamı yansıtan ayrıntılar sunar. Bunun yanı sıra ferdî zaman üzerinde ayrıntılı bir şekilde duran yazar, olayları zaman çizgisi üzerinde sıralamak veya oluş sürelerini tespit etmenin ötesinde kişinin yaşadığı fizikî ve psikolojik değişimleri ortaya koyabilmek için zamanın farklı boyutlarından yararlanır. Kısa vaka zamanlı hikâyelerinde kişilerin iç dünyaları üzerinde yoğunlaşan yazar, uzun vaka zamanına sahip hikâyelerde geçmiş, hâl ve gelecek arasında geçişler yaparak kişiyi farklı zaman dilimlerindeki durumlarıyla tanıtmaya imkânı bulur. Bireyi hareket noktası olarak alan Buğra'nın hikâyelerinde sosyal zamanı veren ayrıntılar sıkça karşımıza çıkmaz. Özellikle toplumsal problemleri ele aldığı hikâyeler daha çok devrini yansıtmaya fonksiyonunu yerine getirirler.

#### 2.2.4. Hikâyelerde Mekân

İnsanın içinde bulunduğu sonsuz sayıdaki durumlar bir sahne üzerinde cereyan eder. Dar anlamda kişinin bulunduğu yer olarak tanımlanan mekânın, fizikî, sosyal ve psikolojik boyutta yorumlanabilecek etkileri vardır. Mekân ve insan arasındaki karşılıklı etkileşim, eşya ve kişilerin birbirlerine göre konumlarını ortaya koyduğu gibi, tasvir yoluyla bireysel ve toplumsal çatışmaların mekândaki yansımalarını gözler önüne serer. Mekân, sadece dekoratif unsurları tanıtmak amacıyla değil, kişilerin psikolojik yapılarına göre şekil kazanan canlı bir unsura dönüşebilir. Metnin gerçeklik yönünü pekiştirmek için fiziksel nitelikleriyle tanımlanan mekânlar, temaya açıklık kazandırmak amacıyla da işlevsel niteliklerle sunulurlar.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde mekân, işlevsel açıdan çok yönlü olarak karşımıza çıkar. Olayların geçtiği çevreyi tanıtmak, kişileri tanıttıcı bilgiler vermek ve sosyo-kültürel ortamı yansıtmaya yanı sıra sezdirme yoluyla hikâyeye psikolojik derinlik kazandırma gibi işlevlerle yer alan mekân unsuru, hikâyede işlenen konuyla ve kişilerin konumlarıyla uygunluk gösterir.

Mekân olarak pek çok hikâye ve romanında kasabayı seçen Buğra, toplumsal sorunları işlediği hikâyelerinde kasaba insanının yaşayış tarzı ve kasabaya özgü

mekânlardan ayrıntılı olarak yararlanır. Şehir ve köy hayatı arasında bir geçiş alanı olan kasaba, toplumsal değişimlerin en canlı olarak işlenebildiği bir ortama sahiptir. Kasaba gerçekliğini somut ayrıntılarla vermeye çalıştığı “Ömer”, “Ovaya Destan”, “Şehir Kulübünde”, “Buhran” gibi hikâyelerde mekân olayların geçtiği coğrafyayı ve sosyal hayatı tanıttak şekilde kullanılır. Mekânın daha çok fizikî özellikleriyle yansıtıldığı bu tür hikâyelerde kişi, mekândan hareketle tanıtılır.

Kasabanın yanı sıra Tarık Buğra'nın sık sık kullandığı diğer mekânlar, ev, Şehir Kulübü, Servili Medrese, otel odası, meyhane, tren ve Küllük olarak karşımıza çıkar. Bunların yanı sıra fizikî özelliklerinden ziyade taşıdıkları sembolik anlamlarla hikâyenin açılanmasına hizmet eden sembolik mekânlar da kullanılır.

#### 2.2.4.1. Aile içi İlişkilerin Sıcak Mekânı: Ev

“Oğlumuz”, “Havuçlu Pilav Meselesi”, “Buhran”, “Ömer”, “Heyyi Hey”, “087956'nın Sıfırı” gibi aile içi ilişkilerin anlatıldığı ve aile ortamında geçen hikâyelerde konuya uygun olarak seçilen mekân evdir. Ev, sadece ihtiyaçların karşılandığı bir barınak olarak değil, “*yabancılarla dolu meçhul açıklıkların içine oyulmuş bir mahremiyet sahası, keyif veren bir sükûnet ve sıcaklık bölgesidir.*” (Lingis, 1997: 111) “Oğlumuz” hikâyesinde ev içindeki ilişkilerin sıcaklığına duyulan özlemin karşısında dış dünyanın değiştiren ve bozan ortamı karşı değer olarak yer alır. Anne, baba ve çocuk arasındaki görüş ayrılıkları ve uzaklık, mekâna ait unsurların değerlendirilmesinde de dikkati çeker:

“*Sen artık bu odaların döşeniş tarzını hatta bu evi beğenmiyorsun.(...) Senin düşündüğün kim bilir ne cici şeydir.*” (H. s.5)

Sembol düzeyinde sezdirilen geçmiş ile şimdi arasındaki çatışma, nostaljik motifler içeren ve sıcak ilişkilerin mekânı olan ev ile, dışarıdaki soysuz ilişkiler, gece, içki ve gazinolardan oluşan atmosfer arasındaki zıtlıklarla ortaya konur. Dışarıdaki hayat, çocuğu ailesinden koparan ve masal mağaralarına çağırarak ona sevgi, saygı, sorumluluk gibi duyguları unutturan bir güç olarak sunulur. “Ev”i sadece uykunun mekânı olarak görmek, evin sıcak çağrışımalarını hissedememek anlamını taşır. Yabancılaşmanın boyutları arttıkça, oğul kendisine dönüşü sağlayacak seslere karşı duyarlılığını kaybeder. Annenin kaygıları ve çocuğuyla arasındaki mesafe, anne ve babayla temsil edilen var oluş olanaklarına karşı duyarsızlığın boyutlarını gösterir:

*“Şimdi biz seni uyandıramayız.(...) Artık senin uykun da değişti. Eskiden bizi bekler gibi uyurdun. Evet artık uykun da değişti. Hatta asıl değişiklik uykularında oldu, sen uykularında da bizden uzaklaştın.”* (H, s.6)

Zamanla alışkanlık haline gelen eylemlerin insanı yeni kazanımlara karşı kapalı hale getirmesi fikrinin işlendiği “Havuçlu Pilav Meselesi” adlı hikâyede, rutin bir hal alan evliliğe eski heyecanını kazandırmak isteyen erkeğin, karısıyla arasındaki fikir ayrılıkları ön planda yer alır. Yeni bir güne başlarken, dışarıda yağın yağmuru “pis” sıfatıyla niteleyen erkeğin, hayatına yeni anlamlar yükleyememenin verdiği sıkıntıyla bunaldığı evinde, radyoda duyduğu keman sesi onu geçmişin güzel günlerine götürür. Kişilerin dış atmosferi algılayışı ruhî durumlarına göre değişiklik gösterir. Bu tasvirler ilerleyen bölümlerde yaşanacak olayları sezdirir. Böylece okuyucu kişilerin ruhsal durumlarına hazırlanır:

*“Yağmur yağıyordu, pis pis yağıyordu. Bu havada ancak yapabilecek bir şey bulanların canı sıkılmazdı.”* (YDBY, s.15)

“Biz” duygusunu kaybeden kadın, ev içerisinde sadece kendisine ait alanlar oluşturarak, kocasını bu alanlardan dışladığı için zamanla iki yabancı haline dönüşürler. Mutfak, Hürrem’in sadece kendisine ait olduğunu düşündüğü mekândır. Karısına ulaşmayı düşünen erkeğin bu yüzden ilk yöneldiği ve varlık göstermek istediği yer de burasıdır. Daha önce denemedikleri “havuçlu pilav”, kadın ve erkeğin birlikte yapacakları yeni açılımları sembolize eder. Tek düzelikten sıkılan ve karısıyla olan ilişkisini ilk günlerdeki heyecanına kavuşturmak isteyen erkek, mutfağa giderek daha önce yapmadığı bir şeyi denemeye kalkar. Kahraman anlatıcı olan erkek, karısının direnişi karşısında, hayatın rutin ve boyutsuz olan gidişatına karşı yeni açılımlarla engel olabilmek için söylediği sözlerle hikâyenin temasına vurgu yapar:

*“İnsanlar umumiyetle böyledir yavrım. Bilmedikleri şeyleri asla olamazmış farz ederler. İlim zihniyeti işte bununla mücadele eder.(...) Ben yetinmemenin bir fazilet olduğuna inanıyorum. İnsanlığı bu hale yükselten bu fazilettir, ilmin anası bu fazilettir. Benim istediğim, bu faziletin mutfağımıza da girmesidir.”* (YDBY, s.17)

Kocasını mutfaktan kovmaya çalışan kadının duyarsız tavırlarına karşılık, erkek evde mutfaktan başka bir yer olduğunu kabul etmek istemez. Mutfak simgesel anlamda, erkeğin kaybettiği karısını bulacağı ve onunla bütünleşeceği yerdir.

“Buhran” adlı hikâyede de Şehir Kulübü’nün dışında varlığından haberdar olduğumuz diğer mekân evdir. Evle ilgili olarak merdiven, oturma odası, sedir,

duvardaki küçük ayna, radyo, testi, saat, sandalye ve halı gibi dekoratif unsurlardan bahsedilerek olaylara sahne olan mekân tanıtılır. Kişiler arasındaki kopukluklar ve görüş ayrılıkları, kahraman anlatıcının mekânla ilgili intibalarıyla sezdirilir:

*“Oturma odasında hazin bir boşluk vardı. Bu duvarların emdiği sözler, aşk, muhabbet ve şefkat dolu sözler, sanki asırlarca evvel ve başkaları arasında konuşulmuştu.”* (H, s.16)

*“Halıya düşen aydınlık çerçeve içerisinde en eski hatıralar, keşfedilmemiş renklere bürülü olarak uçuşuyor ve dışarıda ağaçlar ay ışığı altında damarlarında usare yerine nur dolaşmış gibi pırıl pırıldılar.”* (H, s.24)

Kahraman anlatıcının bakış açısından nakledilen hikâyede, kendisiyle iç hesaplaşma içine giren adamın ihanetinin sebeplerini sorgularken eski mutlu günlerine ve geçmişe duyduğu özlem dile getirilir. Adam, sadece evliliğin ilk yıllarına değil, kendi hayatının da başlangıcına dönmek ister. Karısıyla yaptığı konuşmanın ardından bunalımlarından sıyrılan kahraman anlatıcının, çevresini algılayış tarzı da değişir. “Gelin odası”, “doğum anı” ve “ilk karşılaşma” ifadeleri, erkeğin, hayatında yeni bir başlangıç yapma isteğini ve yaşadığı değişimi sezdirir.

Aile hayatının konu alındığı “Ömer” adlı hikâyede karı koca ilişkisinin yanı sıra çocuklar arasındaki kardeşlik ilişkisi de ele alınır. Kahraman anlatıcı, sonbahara doğru kasabadaki manzaranın değişmesiyle kendi ruh hali arasında yakınlık kurar. Baharın bitişine işaret eden tabiattaki değişimler, insana geçip giden zamanı hatırlattığı için hüznü veren bir manzara olarak tasvir edilir. Sabah vaktinin huzur veren dinginliği ve yeniden doğuşu hatırlatan yeni günün canlılığı, mekânla insan arasındaki etkileşimi düşündürür. Mekân tasvirlerinde kullanılan ifadeler kahramanın içinde bulunduğu olumlu ruh halini sezdirir niteliktedir:

*“Kaynayan sesin mesut sesi, çay kokusundaki sükûn, bardakların şeker konurken çıkardıkları neşeli çınçınlar, Ömer’in futbol maçlarına ve elektrik mühendisliğine dair savurduğu palavralar, Ayla’nın ona karşı hayranlığı ve benim dudaklarımda Haşim’den son mısralar...”* (H, s.28)

Oğlu Ömer’in hastalığının baba üzerindeki etkisi, onun mekânı algılayış tarzına da yansır. Baharın canlılığıyla ilgili ifadelerle başlayan hikâyede, yaşanan olayların etkisiyle bir huzur mekânı olan ev, insanı sıkı dar bir mekâna dönüşür:

*“Elektriğin ışığı her zamankinden daha azdı, göğsü daraltacak kadar azdı. Elektriğin pis ışığı pis bir renkte idi.”* (H, s.32)

Aile hayatını konu alan hikâyelerin yayınlanma tarihlerine baktığımız zaman, Tarık Buğra'nın bu hikâyeleri evlenmeden önce yazdığını görmekteyiz. 1950 yılında ilk evliliğini yapan yazarın, aile ve evlilik konulu hikâyeleri 1948-1950 yılları arasında kâleme almıştır. Bu durum yazarın iyi bir gözlemci olduğu ve psikolojik tahlillerdeki başarısını ortaya koyar.

Tarık Buğra evi, dış dünyadaki bozulmalar ve çarpıklıklar karşısında sığınılacak bir mekân olarak değerlendirir. Eş ve çocuklarla paylaşılan yuva olan ev, bedenlerin yanı sıra ruhları da barındıran bir huzur mekânıdır. Bu yüzden hikâyelerde tematik değerler, aile bilincine ulaşmış, çocuk sevgisine sahip ve ailesine bağlı kişilerle temsil edilir.

#### **2.2.4.2. Günübürlük ve Parçalanmış Hayatların Sığınağı: Otel Odaları ve Meyhaneler**

İçinde barındırdığı kişilerin psikolojik duygularını yansıtan, işlevsel mekânlar, kişiyi bütünleyen ve onların karakterlerini yansıtan yapıcı unsurlardır. Dış dünyayı yansıtmamanın yanı sıra, bireyin çevresine ve hayata karşı takındığı tavrı da sergileyen mekân, fizikî ölçülerine göre değil kişinin psikolojik durumuna ve kabullerine göre boyut kazanır. Değerlerin sesini duyamayan ve ben bilincinin zayıf olduğu kişiler dar mekânlarda barınırken, hayatın canlı akışını duyumsayan ve kendisiyle barışık olan kişilerin bulunduğu mekân geniş ve açıktır.

Mekân ve eşyadan hareketle kahramanların ruh dünyalarıyla ilgili değerlendirmelerin yapıldığı “Fal” ve “Otel Faresi” hikâyelerinde yalnızlığı, kaçışı ve günübürlük yaşamı temsil eden otel odaları üzerine yapılan tasvirler ve otelde yaşayan insanların hayat felsefeleri mekânın insan psikolojisiyle olan ilişkisiyle birlikte verilir. Fizikî anlamda kapalı olan bu mekânın kahramanın psikolojisi üzerinde de ezici bir baskısı vardır. “Fal”da, kendisinden ve çevresinden kaçan gencin sığındığı otel odası aynı zamanda geçmişin güzel hatıralarından güç alarak kendisini yeniden kurduğu bir mekândır. Sık sık evin sıcak çağrışımlarıyla otel odası arasındaki çatışmaya vurgu yapılarak mekânın ruhunu oluşturan insan psikolojisinin detayları ortaya konmaya çalışılır. “Ev” olarak sunulan alternatif mekân, kahramana varlık amacını hatırlatan bir güce dönüşür. Hayatta aldığı yenilgilerle yüzleşerek onları tecrübeye dönüştüren kişi,

hayatla bağlantı kurmaya başladığı andan itibaren labirentleşen otel odasından çıkmayı başarır.

Birbirlerini tanımayan ve bir gecelik ilişki yaşayan adam ve kadının özlemlerini konu alan “İki Uyku Arasında” adlı hikâye, mekâna ait fizikî ve dekoratif unsurların tasvir edildiği cümlelerle başlar:

*“Beyoğlu’nda, Tarlabası’nda üç katlı ahşap bir evin batı yönünde loş ve serin bir odada idi. Saat sekizi geçiyordu. dışarıda ağaçsız meydanlara ve asfalt yollara bunaltıcı ağustos öğlesinin endişesi daha şimdiden sinmiş olmalıydı.”* (İUA, s.5)

Mimesis tarzına uygun bir dikkatle sunulan oda, hem fizikî hem de psikolojik anlamda dar bir mekândır. Yuva fikrini çağrıştıran hiçbir ifadeye yer verilmemekle birlikte, düzenli bir hayata işaret eden herhangi bir ipucu yoktur. Adamın sabah kalktığında yüzünü yıkamak için bile, Taksim’deki bir lavaboyu veya sütçünün musluğunu tercih etmesi hayat tarzını ortaya koymaktadır. Adam ve kadının fark edilme isteklerinin ve düzenli bir hayat kurma özlemlerinin işlendiği hikâyede mekân, onların hayatındaki geçici ve günübürlük ilişkileri temsil etmektedir.

“Kurtuluş”, “Şarap Şişeleri ve Kitaplar”, “Meçhul Kahraman”, “Mağlup”, “Karaoğlan” hikâyelerinde mekân olarak meyhane seçilir. Bu hikâyelerde farklı mekânlar arasındaki zıtlıklar, temaların açımına hizmet ederler. “Kurtuluş”ta meyhane ile dışarıdaki şeftali ağacının, başkişi üzerinde bıraktığı etki, dışarı ve içeri arasındaki zıtlıklarla ortaya konur. İçerden seyredilen hayat, “miskin”, “eli kolu uyuşuk”, “hırsızlama ve hileli teselli” ifadeleriyle değerlendirilirken dışarıda insanı kendisine çağıran bir hayat vardır:

*“Halbuki dışarıda mevsimler vardı, vakitler vardı, çiçek açan, çiçek açmak için bütün bir kış cesaretle, azimle ve asil bir tevazu ile uğraşan şeftali ağaçları vardı.”* (İUA, s.16)

Kahraman anlatıcı, mekândaki kişi ve nesnelere olan uzaklıklarını sübjektif değerlendirmelerle sunar. Bahçedeki şeftali ağacıyla kendisi arasındaki mesafeyi “bir milyon kilometre” olarak değerlendirmesi “ağaç”la sembolize edilen hayatın dinamizmine ve kişinin kendisini geliştirme olanaklarına karşı duyarsızlığına işaret eder. Gözünü dışarıya çevirebilen kahramanın, çiçek açan ağaca yüklediği anlamlar, onun hayatla bağlantı kurma isteğinin bir ifadesidir:

*“Şeftali ağacı öyle pırıl pırılken, bu yaşınla, bu canlılığıyla sen niçin buradasın?”* (İUA, s.15)



Zaman, mekân ve çevredeki değişimleri hissedemeyen başkişinin kendisini bile fark edemediği için çiçek açmış bir ağaç üzerinde düşünmeye başlaması, içinde bulunduğu ortamla dış dünya arasındaki zıtlıkları ortaya çıkarır. Bulunduğu ortamda içkinin ve kumarın tesellisine sığınan insanlar, zamanla birbirlerine benzeyerek özgün yönlerine karşı yabancılaşırlar. Başkişi ve Süleyman arasındaki büyük benzerlik meyhanedeki bu olumsuz dönüşümü örneklendirir.

“Meçhul Kahraman”da, bugüne ait değerlendirmeleri geçmişin penceresinden yapmaya çalışan Münir Cevdet Bey’in duvardaki aynaya düşen görüntüsü onun üzerinde büyük bir etki yapar. Aynadaki görüntüyle konuşma Münir Cevdet Bey’in kendisiyle yüzleşmesine işaret eder. O ana kadar içinde bulunduğu durumu sadece hisseden Münir Cevdet Bey, iç çatışmaları, fiziksel görüntüsüyle birleşince daha trajik bir hâl alır. Başkişinin kendisiyle hesaplaşması mekâna bakışını da etkiler. “Kurtuluş” hikâyesinde olduğu gibi içeri ve dışarı arasındaki zıtlıklar, Münir Cevdet Bey’in sığındığı dar mekânın onun ruhundaki izlerini ortaya koyar. Hayatın dinamik akışının izlendiği dışarının olumlu sıfatlarla tasvirine karşılık, içeride tükenişi yaşayan insanların mekânla özdeşleşen yönleri ön plana çıkarılır.

Başkişinin Dem isimli meyhanede yaşadığı olaylar üzerine kurulan “Şarap Şişeleri ve Kitaplar” adlı hikâyede, çevresindeki insanların yazarlık konusunda hayranlığını kazanan Tarık’ın, hayal gücünün etkisiyle mekâna yüklediği anlamlar, Dem’i onun için bir sığınak haline getirir. Hikâyenin başlığından itibaren şarap şişeleri ile kitaplar arasında bir ilişki kurulur. Tarık’a göre her ikisi de insana hayalî âlemlerin kapılarını açan ve içlerinde yaratıcı açılımlar barındıran sığınaklardır. Dem, Tarık’ın kendi sesini bulduğu mekândır. Bu yüzden orada, en gerçekçi gözlemlerini yapar ve en etkili hikâyesini yazar. Hikâyelerin etkileyici olması oradaki insanların, Tarık’ın yazdıklarında kendilerine ait bir şeyler bulabilmesinden kaynaklanır.

Meyhane, farklı insanları bir araya getiren ve sunulan içkilerin etkisiyle onları, olmak istedikleri âlemlere götüren bir yerdir. Bakan kişinin ruh haline göre şekillenen mekân, hikâyede tek boyutlu olarak yer almayıp, dinamik bir unsur olarak karşımıza çıkar. Mekânı coğrafi konumuyla kullanamayan anlatıcı, duygu dünyasındaki hareketliliği, kurguladığı hayalî mekânlara yansıtır:

*“Ve ben susmuş, şarap bardağımın kırmızılığı içinde çakan, çınlayan sarışın pırlıtlarda bütün okyanusları ve beş katayı, fakat içimde zehir gibi bir istihza ile adım adım geçmiştım.”* (H, s.122)

Kapalı ve dar mekânlar olan otel odaları ve meyhaneler, buldukları ortamdan memnun olmayan içe dönük kişilerin sığındıkları yerler olarak karşımıza çıkar. Günübürlük ve tek düze hayat çizgisi üzerinde kendilerini bir yere ait hissetmeyen ancak düzenli hayatın özlemini duyan bu insanlar, kapalı mekânın sınırları dışında kalan ortamı fark ettikten sonra etraflarına ördükleri duvarları yıkmayı başarırlar. Tarık Buğra, birçok hikâyesinde bu mücadeleyi başarıyla sonuçlandıran insanın macerasını konu alır.

#### 2.2.4.3. Yozlaşmanın Mekân Boyutu: Şehir Kulübü

Tarık Buğra'nın hikâye ve romanlarında sıkça kullandığı mekânlardan birisi de Şehir Kulübü'dür. Kasabada, şehir hayatını yansıtan unsurlarıyla memurların ve yöneticilerin vakit geçirdikleri bir yer olan Şehir Kulübü, halktan koparak sorumluluklarını unutan ve çalışma zamanlarını kumarla harcayan memurların hapsedikleri dar bir mekândır. Tarık Buğra'nın toplumsal yozlaşmanın adresi olarak gösterdiği bu mekân, bireysel niteliklerin silindiği bir tükeniş mekânı olarak tanıtılır.

Mekân unsurunun dekoratif yönleriyle en detaylı tasvir edildiği hikâyelerden birisi "Şehir Kulübünde"dir. Fiziksel özelliklerden hareketle mekân üzerinde bulunan kişilerin yaşadığı çatışmaların sezdirildiği hikâyede, Şehir Kulübü, başkişinin bireyleşim süreci ve hayatıyla ilgili fark edişleri mekân-insan ilişkisi etrafında verilir.

Hikâye vakanın geçtiği Hisarlı ilçesinin tasviriyle başlar. Genelden özele (bütünden parçaya) doğru bir sıra takip eden mekân tasvirlerinde çevreden başlayan ve bireyde yoğunlaşan bir dikkat göze çarpar. Fiziksel mekân olarak Hisarlı ilçesinin genel özellikleri, geçim kaynakları, gelişmişlik düzeyi gibi tanıtıcı bilgilerden sonra Şehir Kulübü'nün kuruluş hikâyesi ve ilçedeki memurlar için taşıdığı öneme vurgu yapılır. Hikâyenin mekân boyutu ayrıntılı olarak sunulduktan sonra, tüm dikkatler Münir Cevdet Bey ve doktor üzerinde yoğunlaşır.

Şehir hayatının memurlar için cezp edici yönlerinin Şehir Kulübü'nde bir araya getirilmesi, memurları aslı görevlerini ihmal edecek ölçüde bu mekâna bağımlı kılar. Kasabanın bünyesine uymayan ve bozulmanın boyutlarını gösteren unsurlar aynı zamanda kişiyi kendisine yabancılaştıran olumsuz güçler olarak sunulur:

*"Bu küçük odadaki Amerikan bar, yüksek tabureler, bu patlıcan salataları, cipsler, hatta sosisler, hatta Rus salataları, velhasıl Hisarlı'nın görmediği bu şeyler*

*onlar için; onlar zaten bohem kelimesinin cazibesi peşinde fakülte harçlarını, çorap paralarını bunlara vermez miydiler?” (H, s.54)*

Kasabanın sosyo-kültürel yapısını yansıtan Şehir Kulübü, insanlara var oluş amaçlarını unutturan olumsuz yönleriyle tasvir edilir. Bu mekânda var oluşun anlamını yeniden keşfeden doktor bireysellikleri silinen yığından kendisini ayırmayı başarır.

Sosyal ve ekonomik anlamda yaşanan değişim ve gelişmeler bir takım insanî değerlerin göz ardı edilmesine sebep olur. Mekândaki farklılaşma aslında, mekânda yaşayan insanın değişimini yansıtır. *“Uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrini”* (Teber, 2001: 131) olan mekân, çözümlendiği ölçüde insanın yaşadığı olumlu veya olumsuz değişimler daha açık bir şekilde gözlemlenebilir. Bu yüzden hikâyede Hisarlı ilçesinin yaşadığı değişim, toplumsal hayatın panoramasını vermek amacıyla ayrıntılı olarak sunulur:

*“Hisarlı ilçesinin içkili lokantası, ağır ceza mahkemesi, iyi suyu, kadın berberi, parkı ve parke yolları vardır. Hisarlı ilçesi, sinemanın, buzdolabının, vantilatörün ne olduğunu bilir; çünkü Hisarlı ilçesi kocaman ovanın bu toprak okyanusunun içinde bir tanedir ve Hisarlı ilçesinin Şehir Kulübü bile vardır.” (H, s.53-54)*

Şehir Kulübü'nün tasviriyle başlayan bir başka hikâye “Buhran”dır. Bu tasvir mekâna ait fizikî özelliklerin dışında, orada bulunan insanlar arasındaki ilişkileri gözler önüne serer:

*“Şehir Kulübü bu saatte tam kıvamındadır. Kaymakam tavlada, emniyet amirine son sayıyı vermemek için hile yapmakta, beriki ise buna göz yummaktadır. Havuzun kenarındaki masada briç münakaşası almış yürümüştür. Beride bir grup siyasetten, ötede üç beş kişi akşamki pokerden bahsetmektedir.” (H, s.15)*

“Buhran” ve “Şehir Kulübü” hikâyeleri birbirinin devamı niteliğinde iki hikâyedir. Ayrıca Buğra'nın Dönemeçte romanına da bu hikâyeler temel teşkil eder. Şehir Kulübü, bu üç metinde, yozlaşma temasının mekân boyutundaki yansımasıdır. Bu yönüyle karşı güç grubunda yer alan kavramları temsil eden Şehir Kulübü, çeşitli donanımlara sahip insanları tükenişe sürükleyen kapalı bir mekân olarak kurgulanır.

#### **2.2.4.4. Geçmişe Dönük Özlemlerin ve Pişmanlıkların Mekânı: Servili Medrese ve Küllük**

Tarık Buğra'nın hayatında büyük öneme sahip olan Servili Medrese ve Küllük, pek çok hikâyesine de konu olmuştur. Sıkıntılar içinde geçen öğrencilik yıllarında

kaldığı yer, Servili Medrese olarak hikâye ve romanlarında yer alırken, okuldan ayrı kaldığı zamanlarda vaktinin çoğunu geçirdiği hatta bazı geceler sandalyeler üzerinde uyuduğu Küllük, aynı adla hikâye dünyasına taşınır.

Buğra'nın "borcumu ödeyemediğim birkaç alacaklımdan birisi" olarak nitelediği Küllük, "Ufacık Ölü" ve "Küllük" adlı hikâyelerde karşımıza çıkar. "Ufacık Ölü"de sadece dekoratif unsurlarıyla tasvir edilen Küllük, kısa bir tanıtımla hikâyede yer alır. "Küllük" ise başlı başına bu mekândaki canlı atmosferi ve bir kahve olmanın ötesinde insanlar için taşıdığı önemin anlatıldığı bir hikâyedir. Kültürel hayatın bir parçası olan Küllük, adeta Şehir Kulübü'nün karşısında alternatif bir mekân olarak yer alır. Soba başı sohbetlerinin yapıldığı, gazeteler yoluyla gelişmelerin takip edildiği, Yahya Kemal, Fuat Köprülü gibi ilim adamlarının sohbetlerine tanıklık etmiş olan bu mekân her ne kadar geçmişteki kadar aktif olmasa da sosyal ve kültürel yönden olumlu özellikleriyle açık bir mekân olarak değerlendirilir.

"Piyano ve Keman İçin" adlı hikâyede Servili Medrese, geçmişin hatıralarıyla yüklü bir mekân olarak karşımıza çıkar. Geçmişte yaşadığı bazı olayların sebep olduğu vicdan azabıyla mücadele eden Rıza, Servili Medrese'ye giderek geçmişiyile yüzleşmeye çalışır. Hikâyenin başlangıç ve sonuç bölümlerinde tekrarlanan ifadeler, geçmişe ait hatıraların Rıza üzerindeki etkisi ve ağırlığını sezdirir:

*"'Eskiden' ne demektir Allah aşkınıza? Ve eskiyi bırakmak, eskiden kurtulmak mümkün müdür? Bunun bir yolu varsa bana da öğretiverin, sevaptır."* (İUA, s.31)

Servili Medrese günlerinin Rıza üzerinde bıraktığı izler, vicdan azabının zorladığı bir hesaplaşma şeklinde sunulur. Dostunun hastalanıp ölmesine sebep olan Rıza, Servili Medrese'deki sefalet günlerinin intikamını aldığını düşünmesine rağmen, yaşadığı acı ve suçluluk duygusu, geçmişi ona unutturamaz. Geçmişten bugüne kalan en önemli değerlerden biri olan dostluk temasının işlendiği hikâyeye, "Yalnızlar" romanının hazırlayıcısıdır. Romandaki Rıza Candaş da Servili Medrese'deki yokluklarla dolu günlerini ve kaybettiği dostunun acısını hayattan ve insanlardan intikam alarak dindirmeye çalışır.

#### 2.4.2.5. Sembolik Anlam Taşıyan Mekânlar

Buğra, mekân tasvirlerinin dekoratif yönünden değil, vakaya ve kişilere kazandırdığı canlılığı ön plana çıkararak mekân-insan ilişkisinden yararlanır. İnsan

ruhunun gizli kalmış yönleri eşyanın içine gizlendiği için, mekân farklı bir dikkatle okunmalıdır.

Sembolik bir anlatımla kurgulanan “Bitmemiş Senfoni” adlı hikâyede mekân, olaylara sahne olmanın ötesinde temayı açığa vuran ve sadece fizikî ölçülerine göre değerlendirilmemesi gereken bir unsurdur. Hikâyedeki kişilerin psikolojik yapılarını yansıtan mekân, “birlikte var olanların yeri” (Bachelard, 1996: 216) olarak anlam kazanır. Altıncı katta bir tek odadan ibaret basık bir mekânda yaşayan on yedi yaşındaki sarışınla, yirmi sekiz yaşındaki erkeğin içinde buldukları ruh hallerinin yansıtıldığı hikâyede, tasviri yapılan altıncı kattaki oda, onlar için bir sığınaktır. Gerçek ve büyük kuvvetlere, insanlık sevgisine ve sanata inanan bu kişiler aşağıdaki hayattan kendilerini soyutlayarak bu odaya çekilmişlerdir. Buldukları mekânın “ev” değil de sadece “oda” olarak belirtilmesi, bir takım sebeplerle sınırlandırıldıklarını ve köşeye çekildiklerini hissettirir. Yukarıdan, şehrin uzayıp giden bir çizgi halinde tasvir edilmesi bozulan ve boyutsuzlaşan şehir hayatına gösterilen bir tepkidir.

Hikâyede mekânlar arası çatışmalar, aşağı ile yukarı arasındaki zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Güneşin doğuşunu görmeyen bu odada, sadece güneşin batışını seyreden çiftin psikolojisi ile seyrettikleri manzara arasında yakın ilişki vardır. Şehir, yozlaşmanın mekânsal boyutunu ortaya koyar. Buna karşılık bahçe, tematik değerleri temsil eden bir mekân olarak sunulur. Ancak bahçedeki çimento torbaları, çivi sandıkları, kalaslar ve keresteler bu düşsel mekânın insanoğlu tarafından nasıl tahrip edildiğini gösterir. Bu doğal mekânda, canlıların doğal yaşam ortamı da baltalanmaktadır. Oraya yavrulamak için gelen hayvanlar ve yiyecek bulmak için gelen kuşlar yine diğer hayvanlar tarafından saldırıya uğramaktadır. Bahçe, mikro planda, yozlaşan toplum içerisinde insanın durumunu temsil eder. İnsan da hem cinsleriyle benzer bir mücadele halindedir.

Aşağıdaki hayatı, boğuk seslerden oluşan bir senfoniye benzeten erkek, bu senfoniye yeniden yazabilmek için bir var oluş kaynağı olarak gördüğü “sarışın”ı da yanına alarak altıncı kattaki odaya çekilir. Sığındığı odayı onun bilinçaltı olarak kabul edersek, erkeğin kendisini yeniden kurmak için kendi içine çekildiğini söyleyebiliriz. Bu açıdan “oda”, ruhsal yapının derinliklerine işaret eden bir sembol mekândır.

Rüya motifinden ve sembolik mekânlardan bahsedilen “Çifte Tabancalı Hafiyeye” hikâyesinde mekân, kahramanın bilinçdışını yansıtan bir kaynağa dönüşür. Fiziksel ölçülere göre ön plana çıkmayan bu mekânlar, sembol seviyesinde çözümlendikleri

takdirde temanın açıklık kazanmasına hizmet ederler. Hikâyede kahramanın yaşadığı çelişkiler onu, rüyasında bir takım tercihler yapmaya zorlar. İçinde bulunduğu karamsar ruh hali rüyasındaki atmosferi şekillendirir:

*“Daracık yol, pisliklerle dolu ve kaygan bir hâl aldı.(...) Burası küçük bir taşlıktı. Islak, küf kokulu ve zifir gibi karanlık (H, s.223)*

“Çifte Tabancalı Hafiye” ve “Uzaklardan”, belli bir macera yaşayan kahramanın ruhsal anlamda yeniden doğuşunu konu alan sembolik anlatımın ağır bastığı hikâyelerdir. Her ikisinde de geçen “eşik”, yaşanacak olan bir değişimin habercisidir. Masal kahramanlarının bilinmeyen, gizemli mekânlara yaptıkları yolculukları hatırlatan bu süreç, hikâyelerde kimi zaman rüya âlemleri, kimi zaman da kişinin kendi içine yapmış olduğu yolculuklar şeklinde karşımıza çıkar.

#### 2.4.2.6. Diğer Mekânlar

Mekân- insan ilişkisinin ön planda olduğu hikâyelerde, kişilerin algılarına göre değer kazanan mekân, kahramanın yaşadığı duygu yoğunluğunu, çatışmaları ve değişimleri sezdirir. Mekânın niteliği, yaşanan bireysel maceraya göre değişir. Kimi zaman insan ilişkilerinin bir sembolü olan mekân kimi zaman da kahramanın kimliği ve çevrenin sosyo-kültürel yapısının yansıtılmasında büyük ölçüde rol oynar.

“Yarıda Kalan Aşk” adlı hikâyede, çevresini ve hayatın anlamını kavramaya çalışan kahraman anlatıcının fark edişleri, mekânla ilgili dikkatleriyle birlikte sunulur. Tabiatdaki değişimler, insan, bitki ve hayvanların hayat maceraları ilk kez fark edilmiş gibi anlatılır:

*“Cevizler başka türlü, meşeler başka türlü kabuk bağlıyor, başka türlü dalbudak salıyordu. Yaprakları bile, yapraklarının yeşili bile ayrı ayırdı ve bir ceviz ağacı bir başka ceviz ağacına bir Bandırmalının bir Akşehirliye benzediği kadar benziyordu.” (H, s.154)*

Mekâna ve eşyaya sinen anlamı okumayı öğrenen insanın dikkatlerinin verildiği hikâyede, bir canlıyı ya da nesneyi sadece isim olarak bilmenin yeterli olmadığı, aslında var oluş macerasının bilinmesi gerektiği fikrine vurgu yapılır. Ağırlıklı olarak mekânın özellikleri üzerinde durulan “Küllük” ve “Martı” adlı hikâyelerde de mekânla bütünleşen insanların hayat hikâyeleri, mekânla olan bağları göz önüne alınarak yapılır. Başkişi Todorî'nin içinde bulunduğu çıkmazlar, Martı adlı

meyhanenin rıhtıma tutuklanmışlığıyla sembolize edilirken, “Küllük”, farklı maceralara sahip insanlar için bir sığınak olarak değer kazanır. Mekân-insan ilişkisinin belirgin olduğu bu hikâyede, insan ruhunun mekândaki yansımaları ayrıntılı tasvirlerle ortaya konur:

*“Küllüğün bir bahçesi, bahçesinde yaşlı ıhlamur ağaçları, dalyan boylu akasya ve kestane ağaçları vardır. Küllük, baharı ve yazı bütün zerreleriyle bu ağaçlar sayesinde duyar. Gerçekten de Küllüğün mevsimleri tam bir duyusu vardır.”* (YDBY, s.82)

Gerçeklerle, anlatıcının düşlerinin iç içe olduğu hikâyede, kahraman anlatıcı, çevresindeki insanlar ve ortamla ilgili gözlemlerinden hareketle kurguladığı düş ortamında, olayların seyrini kendi tasarrufuna göre düzenler. Bir tren istasyonunda başlayan hikâyede, mekân tasvirleri gösterme metodunun ayrıntılı anlatımıyla verilir. İstasyondaki ağaçların sayıca fark edilmeleri, anlatıcının mekânla kurduğu yakın ilişkiyi sezdirir. Gerek mekâna ait unsurlar, gerekse gözlemlediği kişiler, anlatıcının tahmine dayalı tespitleriyle yeni roller üstlenirler. Mekân olarak tren istasyonu ve trenin seçilmesi hikâyenin temasıyla ilgili bilinçli bir tercihtir. Anlatıcı, istedikleri kişi ve yere ait olamayan insanların hayatları ile trenin tekdüzeliğe mahkûmiyeti ve kısa süreli duraklamaları arasındaki benzerliği vurgular. Fizikî mekâna ait özellikler anlatıcının ve o mekânda yaşayan kişilerin hayata karşı duruşlarını yansıtır. Hayatın akışının tren sembolüyle somutlaştırıldığı hikâyede mekân, fizikî anlamda açık olmakla birlikte, içinde yaşayan insanın dramını yansıtma yönüyle daralır.

“Çocuklar ve Elmalar” adlı hikâyede de zamana ait değişimler kahramanın psikolojisine göre yorumlanırken, “Ovaya Destan”da, zamanın ilerleyişine karşılık, mekânın yaşanan olaylara tanıklık ettiği gerçeği vurgulanır. Farklı maceralara sahip insanların aynı mekânın yüzüne sinen farklı hikâyelerinden hareketle mekân çözümlemesinde bakış açılarının farklılığına işaret edilir. Yayla hayatının tüm canlılığıyla yansıtıldığı “Sevginin Bedeli” adlı hikâyede, mekân tasvirleri gösterme metoduyla sunulur. Tabiattaki değişimlerin canlılar üzerindeki etkileri ve mekân-insan ilişkisi coğrafi özelliklerden hareketle kahramanların psikolojik durumlarıyla ilgili ayrıntılarla birlikte ortaya koyulur:

*“Günler Davras’da durgun bir deniz gibiydi. Koç katımı geçmiş, koyunlar kuzulmuş, memelere bez torbalar takılmış, sürüyü bir şenlik havasıdır sermişti.”* (H, s.168)

Mekân olarak başlı başına dünyanın ele alındığı “Coğrafya Dersi” adlı hikâyede, masanın üzerinde duran yer yuvarlağından hareketle, dünya üzerindeki herhangi bir yerin sadece enlem ve boylam noktası açısından tespit edilmesinin yeterli olmadığı vurgulanır. Mekân-insan ilişkisinin farklı bir dikkatle yorumlandığı hikâyede, kişinin mekânı algılama tarzı, mevsimler ve coğrafi özellikler gibi etkenlerin mekânı farklılaştırdığı belirtilir:

*“Ben her şehre dört mevsim için, dört isim takılmasına, ayrıca hürriyet ve baskı devirlerine, kıtlık ve bolluk yıllarına ait de birer başka isim verilmesine taraftarım.”* (H, s.97)

Bakan ve yorumlayan insanın algılarına göre anlam kazanan mekânın, nitelik ve nicelik unsurları çeşitli ortamlarda değişkenlik gösterebilir. Bu konuyla ilgili hikâyede vurgulanan nokta, çevresini dünyalaştıran insanın her mekânı yaşanabilir hâle getirebileceği gerçeğidir. Dünya; en, boy, yükseklik, derinlik gibi ölçüm unsurlarının yanı sıra beşinci boyut olarak kabul edilen manevî değerler yönüyle de yaşanır hâle getirilmelidir. Mekânın ruhunda değerler dünyasının yansımalarını görebilen insan, yaşadığı mekânın farkında olan kişidir.

“Kel Melahat”, “Kuyruklu Yıldız”, “Muhallebicide” ve “Bacanak” hikâyelerinde mekân, başkişi veya anlatıcının bulunduğu konum ve ruh haline göre tanıtlır. Fizikî açıdan açık/geniş nitelikli bir mekânda geçen “Bacanak” adlı hikâyede, mekân tasvirleri olaylara sahne olan yeri tanıtmanın yanı sıra o mekânda yaşayan insanların sosyal ve kültürel yapılarıyla ilgili ipuçları verir. Şehirden köylerine dönen iki bacanağın, kayın babalarından kalan mirasla ilgili yaptıkları pazarlıkla şekillenen hikâyede, kişi ve mekân tasvirleri canlı bir şekilde verilir. Mekâna ait unsurlar dekoratif amaçlı kullanılmakla birlikte, tasvirlerde anlatıcının duygusal bakış açısının izleri görülür:

*“Çakıllar’ın toprağı, bu kayalarla Venüs gerdanlığı takmış bir sîneye benzer. Karatepe’nin meyli şoseye kadar sürer ve ancak oradan sonra toprak mûnisleşir, genişler, dost olur, toprak olur. Şoseden sonrası, mor kayaların dibinde hep öyle duran Çakıllar’ın, bu altı güvermiş veremli gözün artık idrak edilmeyen ebedî rüyasıdır.”* (H, s.85)

“Kör” adlı hikâyede gözleri görmeyen Suphi, kalp gözüyle algıladığı kişi, duygu ve eşyaları psikolojik durumuna göre yorumlar. Mekâna ait unsurlar onun duygu dünyasında yansımalarını bulur. Muthuluğa dört elle sarılan ve böylece iç dengesini kuran Suphi’nin dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlayan en önemli araç sesidir.



Söylediği türküler, içinde haset ve diğer kötü duyguları barındırmayan Suphi'nin iç dünyasındaki yaşama sevincini dışa vurur:

*“Ver elini karlı dağlar aşalım  
Bayramlaşalım”* (H. s.176)

*“Algı kapıları temiz ve açık olan”* (Walsh-Vaughan, 2001: 156) Suphi, çevresini kin, nefret, kıskançlık gibi olumsuz duygulardan bağımsız olarak görebilme yeteneğine sahiptir. Anne ve teyzesinin onun üzerindeki sadece dinî eğitime dayalı toplumsallaştırma çabaları, Suphi'nin hayatın gerçeklerine karşı yabancı kalmasına sebep olur. Maddî menfaat sağlamak için Suphi'nin şesini kullanmak isteyen kadın, onun hayatının farklı bir yöne akmasına sebep olur. O zamana kadar aşk duygusunu tatmayan Suphi, iç dünyasından gelen sesleri duymakta zorlandığı için artık çevresini ancak bir değneğin ucuyla tanımaya çalışır. Sesiyle var olan Suphi'nin kalp gözü körleşmeye başlar:

*“İşveli hüznlerin, gönülden ilgilenmelerin ve üzerine titremelerle birlikte nazın niyazın kısacası aşk oyunlarının bin bir çeşidi, kadının keşifleri olan yepyenileri ile birlikte zavallı Suphi'ye karanlık dünyasını da yitirtti ve onu bir ikinci Âdem gibi mazisiz ve mirassız bıraktı.”* (H, s.150)

Duyduğu ses ve aldığı kokuların bilinçaltında yarattığı etkilerle kendine bir dünya kuran Suphi, bu dünyanın içerisine camilerin serinliği, halı döşemeli odaların gülsuyu kokuları, eski sözlerle selamlaşmalar ve hal hatır sormaları yerleştirmiştir. Fakat kadınla tanıştıktan sonra dünyasına kin, öfke, acz ve kapkara umutsuzluk girmiştir.

Sembol düzleminde çatışan “bataklık” ve “deniz”, dış dünyayı sezgileriyle kurgulayan Suphi'nin, iç dünyasındaki değişimi yansıtır. Suphi'nin duygu dünyasını şekillendiren güzel duyguları sembolize eden kuğu, bataklıkta verdiği mücadeleden sonra kendisini arıtacak olan denizi bulur. Bu süreç Suphi'nin ruhsal anlamda yeniden doğuşunu müjdelir.

Seçtiği mekânların temayla ve kişilerin ruhsal durumlarıyla uygunluk göstermesine dikkat eden Tarık Buğra, mekânı hikâyenin özünü içinde taşıyan bir kaynak olarak kullanır.



## 2.2.5. Hikâyelerde Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısından yararlanılan anlatıcının, olayları aktarırken bulunduğu konum ve kişilerle arasındaki mesafe, entrik kurgunun ne şekilde düzenlendiğini ortaya koyar. Anlatıcının türüne göre sahip olduğu imkânlar farklılaşır. Sınırsız bir güce sahip olan Tanrısal bakış açısıyla sunulan hikâyelerin yanı sıra sadece gözlem seviyesinde bilgiler sunan müşâhit anlatıcı veya olayların içinde yer alan başkişinin bakış açısı ile hikâyelerdeki entrik kurgu şekillendirilebilir. Bazı hikâyelerde de farklı bakış açılarını bir arada sunan çoğul bakış açısından yararlanılır.

Yazarın, hikâyesini hangi bilgi kaynakları aracılığıyla aktardığı sorusunun cevabına işaret eden bakış açısı ve anlatıcı, Tarık Buğra'nın hikâyelerinde üç grupta incelenebilir:

- 1.Hâkim bakış açısı ve yazar anlatıyla aktarılan hikâyeler
- 2.Kahraman anlatıcının bakış açısıyla aktarılan hikâyeler
- 3.Müşâhit anlatıcı bakış açısıyla aktarılan hikâyeler

### 2.2.5.1. Hâkim Bakış Açısı ve Yazar Anlatıcıyla Aktarılan Hikâyeler

Anlatılan olayları sınırsız bir bilgi kaynağından sunan hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı, çoğunlukla Tarık Buğra'nın sosyal problemleri eleştirdiği hikâyelerinde karşımıza çıkar. Toplumsal sorunların eleştirel bir gözle ortaya konduğu bu hikâyelerde bakış açısı sadece teknik bir unsur olarak kalmayıp, temaya göndermede bulunan yazarın değerler dünyasını da açıklamaya hizmet eder. Yazar ile hikâyenin anlatıcısı arasındaki mesafenin dar olduğu bu tür anlatımlarda, "*olaylar hep geçmişte kalmış gibi algılanır ve kurmaca zaman geçmiş anlamını korur.*" (Stanzel, 1997: 19)

"Heyyi Hey", "Eşekarısı", "Bacanak", "Coğrafya Dersi", "Gün Akşamlıdır", "Kör", "Otel Faresi", "Şehir Kulübünde", "Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair" hikâyelerinde hâkim bakış açısından yararlanan yazar anlatıcı, toplumsal sorunlar üzerine yorumlar yapan, gözlemlediği kişilerin iç dünyalarındaki duygu yoğunluğundan haberdar olan ayrıcalıklı bir konumdadır. "Heyyi Hey" adlı hikâyede başkişinin tüm tepkilerini heyyi hey nidasıyla veren yazar anlatıcı, kişilerin niyetlerini ortaya koyarken, onların geleceğe yönelik tahmin ve planlarından da haberdardır. Başkişinin zihninden geçen düşünceleri sunarak psikolojik tahlillerde derinleşmeyi amaçlayan yazar anlatıcı,

karakterlerin iç dünyasını sergileyecek tekniklerden yararlanır. İç çözümleme veya bilinç akımı gibi anlatım teknikleri hikâyedeki psikolojik tasvirlerle derinlik kazandırırken, yazar anlatıcının kişilerle ilgili doğrudan veremediği tanıtıcı ifadeleri daha gerçekçi bir biçimde okuyucuya sunar. Böylece kahramanın yaşadığı çıkmazlar, tedirginlikler ve diğer ruhsal durumlar yazar anlatıcı tarafından bir “iç okuma” (Tekin, 2001: 262) halinde ortaya konur:

*“Adamın içi eriyordu, bu da Tekir’in, tencerelerinden buram buram et kokusu taşan evler aramaya çıkması ihtimalindendi, açık ela gözlerin boğulan isteklerden, ihtiyaçlardan ve haklardan buğulanması ihtimalindendi.”* (H, s.39)

Kişilerin ruhsal dünyalarını farklı cephelerden vermeye çalışan yazar anlatıcı, inandırıcılık ölçüsüne bağlı kalmak koşuluyla kahramanın en gizli düşüncelerinden okuyucuyu haberdar eder. Tarık Buğra’nın, ferdin iç çatışmalarını işlediği hikâyelerinde, kişinin psikolojik durumunu tasvir eden ve gösterme tekniğinin ağırlıklı olduğu tasvirlerden yararlanır. “Sevginin Bedeli” hikâyesinde Karabaş adlı köpeğin insanlarla olan ilişkileri anlatılırken, onun çevresindeki insanlar hakkında hissettiği korkular, beklentiler ve üzüntüler tüm canlılığıyla ortaya konur. Karabaş’la birlikte diğer kişilerin hayata bakışları ve tüm düşüncelerinden haberdar olan yazar anlatıcı, kimliğini belli etmeden fizikî ve psikolojik durumlarla ilgili değerlendirmeler yapar:

*“Karabaş, artık o kara başını onun minik dizlerine koymaktan derin bir tat duyuyor, yavrularını yalamaktan ve bundan başka tat olabileceğini sanmıyordu.”* (H, s.171)

“Kör”, “Karaoğlan”, “Kel Melahat”, “Kırk Beş Saniye”, “İki İhtiyar”, “Martı”, “İlk Aşk”, “İki Uyku Arasında”, “Bitmemiş Senfoni” ve “Şehir Kulübünde” hikâyelerinde kişilerin düşünce dünyaları ayrıntılı olarak ele alındığı için, gerek iç çözümleme gerekse bilinç akımı ve iç monolog gibi tekniklerden geniş ölçüde yararlanır.

“Kırk Beş Saniye” adlı hikâyede zamanın en küçük biriminin insan hayatında taşıdığı önem örneklerle vurgulanır. “Bomboş” sıfatıyla nitelenen başkişi, kendisini zaman üzerinde bir noktada hissedemediği için geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kuramaz. Kolundaki büyük saniyeli saati, ona saniyelerin en kritik anlarda ne derece önemli bir rol oynadığını hatırlatır. Saati durduğu için kendisine saatin kaç olduğunu soran adama kırk beş saniyelik bir gecikmeyle bilgi veren başkişi, hayatın canlı akışı sırasında her ânın önemli değişimleri içinde gizlediğini vurgular. O, zamanı “bilincine

varamadığımız, ama her saniye parçasında uzam içindeki konumumuzu değiştiren hareketlerin bileşimi” (Carriere vd., 1998: 146) olarak görür. Başkışının zaman üzerine düşünceleri, iç konuşmalar ve bilinç akımıyla verilir:

“Adam birdenbire silkindi, içine güven gelmişti: Bunun böyle olduğunu anlamak için ille de büyük hayatlara veya büyük kitaplara gitmeye lüzum yoktu. Şekspir’in devleri kırk beş saniyelerin içinde nasıl kader virajları alıyorsa...(…) Madam Bovari, kır beş saniyecik geri gidemediği için nasıl çıldırdıysa, bütün bunların yaratıcıları da zamanlarına damgalarını basmış politika, askerlik, ilim ve düşünce kralları da bir kırk beş saniyecik içinde ‘var’ veya ‘yok’ olmuşlarsa, günlerini, aylarını, hatta yıllarını sel sebil etmiş mini mini insanlar da, sırası gelmiş, bir kırk beş saniyecik daha diye dört dönmüşlerdir, dönebileceklerdir.” (H, s.152)

“Çok Sonra” hikâyesinde iç içe geçmiş iki vaka halkasıyla düzenlenen olay örgüsünde, iki farklı bakış açısı ve anlatıcı kullanılır. Ana vakanın sunulduğu bölümde, kişiler ve olayların seyri her şeyi bilen yazar anlatıcı aracılığıyla verilirken, ikinci vaka halkası kahramanlar arasında geçen diyaloglarla oluşur. Eczanenin laboratuvarında bir araya gelen kişilerin kurguladıkları bir hikâyeye şekillenen olay örgüsü, ikinci vaka halkasını oluşturan hikâyeye sona erer. Anlatıcı konumundaki kahramanın bulunduğu ortam ve düşünce dünyası yazar anlatıcının tahlilleriyle sunulur. Bakış açısındaki değişim, kahramanlar arasındaki diyaloglardan anlaşılır:

“Yarıdan fazlası dolu olan kadehini bir yudumda bitirdikten sonra, meze filan almadan, öbürlerine merak ve heyecan veren bir eda ile ve başından geçenleri anlatır gibi konuşmaya başladı.” (O, s.46)

“Martı” adlı hikâyede, rıhtımdaki meyhanelerden birisinde çalışan Todori’nin, ailesi ve yaşantısı hakkında verilen bilgilerden sonra, Martı adını taşıyan meyhanenin şekil özelliklerinden hareketle hayata dair bazı değerlendirmeler yapılır. Yazar anlatıcı, Todori’nin hayata bakışını ve beklentilerini, mekâna atfettiği özelliklerle birlikte sunar:

“Ve ilerden, sislerin ardından bir vapur sireni basık ve dost sesiyle; asırlar boyu aralıklarla fakat asla vazgeçmeden onu bir masal yolculuğuna çağırır. Martı gidemez, Martı buradan ayrılamaz, ayrılamaz işte...” (H, s.106)

Zamanın akıp gitmesi karşısında insanın çaresizliği ve bulunduğu noktaya tutuklu kalması fikri işlenirken, Martı’nın adına uygun bir şekilde kanat vuramaması ve uçamamasına vurgu yapılır. Yazar anlatıcı, yeterlilik fiillerini olumsuz anlamda kullanarak, hikâyenin genelinde hissedilen çaresizlik duygusuna işaret eder.

Yazar anlatıcı, olayların arka planını tüm ayrıntılarıyla bilmesine rağmen, başkişinin duygu dünyasındaki atmosferi yansıtabilmek için soru yöntemiyle, geçmişe dair yaşanan pişmanlıklar ve geriye dönememenin çaresizliğini sezdirir:

*“Hatırlamakla yeniden sahip olmanın arasındaki o kıl kadar boşluğu, o çıldırtıcı boşluğu kim aşabildi onu söylesinler? (...) Bu sarışın kız niçin, hâlâ dudaklarında o günlerin gülümseyişiyle burada? Böyle yıllarca sonra ne arıyor?”* (H, s.108)

Hikâyenin her sahnesinde varlığı hissedilen yazar anlatıcı, okuyucuyla kurmaca dünyayı buluştururken, insan gerçeğini metnin merkezine yerleştirerek sunar. Yazarın işlediği konuyla ilgili analizleri, somut ilişkilerle örneklendirilir. Hikâyecinin bakış açısını teknik bir unsur olmanın ötesinde, yazarın vermek istediği mesaj doğrultusunda değerlendirmek, metnin yazılış amacını ortaya çıkarır. Yazar, işlediği konunun okuyucu üzerindeki etkisini arttırmak için en elverişli bakış açısını tercih eder. Kullandığı bilgi kaynaklarının sınırsızlığı sebebiyle hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı, hikâyenin çok yönlü açılımlarla kurgulanmasını kolaylaştırır. Yazarın niyetini ortaya çıkaran ayrıntılar bu bakış açısından verilerek, metnin oluşum sürecini ortaya çıkaran *“metinsel strateji”* (Eco, 1997: 95) belirlenebilir.

“Meçhul Kahraman” hikâyesinde yazarın niyetini ortaya çıkaran ayrıntılar, hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı aracılığıyla sunulan, başkişi Münir Cevdet Bey’in iç çatışmalarda ortaya çıkar. Yazar anlatıcı önce fizikî özellikleriyle tanıttığı Münir Cevdet Bey’in, bulunduğu ortamla ilgili düşüncelerini aynayla sembolize edilen yüzleşmeyle açığa vurur. Kendisini tanımayan ve varlığının yankısını hissedemeyen başkişinin psikolojik durumu iç monolog tekniğiyle sunulur:

*“Ayna, rengine henüz isim takılmamış bir başka ışıkla, bir başka dünya kurmuş: Eşyalar ayrı, insanlar ayrı. İnsanlar apayrı, fakat bu tek aşına kim? Bu sapsarı yüz kimin? Bu rengi bulanmış gözler, kırçıl sakallar kimin? Bu kırıksıklıklar, kırıksıklıklar, kırıksıklıklar...Bu kansızlık?”* (İUA, s.52)

Başkişinin duygu ve düşüncelerine ulaşmayı sağlayan yazar anlatıcı, iç dünyayı aydınlatmaya yönelik anlatım tekniklerini kullanarak okuyucuyla kahraman arasındaki mesafeyi azaltır. Bu tip hikâyelerde yazarın varlığı en az seviyede hissedilir. Yazar anlatıcı, romandaki karmaşık ruh hallerini ve olayların seyrine etki eden gelişmeleri okuyucuya sunarken hikâyenin merkezinde yer alan başkişiyi geçici olarak kendi yerine geçirir. Ancak kahramanın bilmesi mümkün olmayan durumlar ve gelişmeler yazarın

okuyucu üzerinde bırakmak istediği etkiye göre çeşitli şekillerde sunulur. Hâkim bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde yazar, ağırlıklı olarak anlatma yöntemini tercih eder.

### 2.2.5.2. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısıyla Verilen Hikâyeler

Olayları yaşayan ve nakleden kahraman anlatıcının yorumlarıyla şekillenen hikâyelerde, bakış açısından yararlanılan kahraman, yansıtıcı merkez konumundadır. Yaşadığı olayları ve çevresiyle ilgili gözlemlerini aktaran kahramanın bilgisi sınırlı olup, anlatıcı dramatik aksiyonun içinde yer alır.

“Oğlumuz”, “Havuçlu Pilav Meselesi”, “Ömer”, “Buhran” gibi aile hayatının ön planda olduğu hikâyelerde, kahraman anlatıcı olarak baba karşımıza çıkar. Anne, baba ve çocuklar arasındaki ilişkiler ya da karı-koca arasındaki çatışmalarla şekillenen bu hikâyelerde, aile bilinci, çocukluk eğitimi, evlilik hayatı gibi konular üzerinde durulur. Kahraman anlatıcı, olaylardan doğrudan doğruya etkilenmekle beraber, diğer kişilerin tanıtılması ve düşüncelerinin aktarılması konusunda kendi bilgisiyle sınırlı kalır. Ancak hikâyede detaylı bilgilere ihtiyaç duyulduğu zamanlarda, kahraman anlatıcının başkasından aldığı bilgileri aktarma yoluyla inandırıcılık özelliğini kaybetmeden entrik kurgu şekillendirilir.

“Oğlumuz” adlı hikâyede, anne ve babanın, oğullarındaki değişimler yüzünden yaşadıkları tedirginliği ve oğullarının kendilerinden uzaklaşmasından duydukları üzüntü ve endişeler babanın bakış açısıyla anlatılır. Olayları, anne ve oğlun bakış açısıyla da değerlendirmeye çalışan baba, eşinin fedakârlıklarını ön plana çıkarırken, çocuğunun gösterdiği değişimleri haklı sebeplere dayandırmaya çalışır:

*“Sen bizden ayrılıverdin. Sevgimiz artıkça sen biraz daha tedirgin oluyordun. Ben bunu anlıyordum. Sen bunda biraz da hürriyetine tecavüz buluyordun. Fakat annen...”* (H, s.5)

Hâkim bakış açısının sınırsızlığına karşılık, yazar anlatıcının gözlemcilik vasfı ağırlık kazanır. Diğer insanlardan aldığı bilgileri kendi yaşadığı olaylar ve hatıralar aracılığıyla entrik kurguyu şekillendiren kahraman anlatıcı, kendi “ben”ini hikâyenin merkezine yerleştirir. Hikâyenin diğer unsurlarını bulunduğu konum ve mesafeden yansıtan anlatıcının kendi bilgisiyle sınırlı olması bu bakış açısının zayıf yönlerinden birisidir. Ayrıca öznel ve duygusal değerlendirmeler ön planda olduğu için, kişilerin tanıtılmasında ve olayların değerlendirilmesinde kahraman anlatıcının mizacı, kültür

seviyesi ve insanlara yaklaşım tarzı gibi unsurlar öncelikli rol oynar. Diyalogların geniş yer tuttuğu “Buhran” adlı hikâyede, karısı ve iki çocuğuyla yaşayan kahraman anlatıcının, karısını en yakın arkadaşıyla aldatmasının verdiği vicdan azabı ve pişmanlıklar işlenir. Kendisiyle hesaplaşma içine giren erkek, ihanetinin sebeplerini sorgularken kurtuluşu, geçmişin güzel hatıralarına sığınarak ve yeni bir başlangıç isteğiyle aramaya başlar. Anlatma ve özetleme yöntemlerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı hikâyelerde kişiler, fizikî ve ruhsal anlamda yüzeysel olarak tanıtılırlar. Kahraman anlatıcının içine düştüğü sıkıntılar iç monolog tekniğiyle verilir:

*“Bu nasıl oluyor, öteki, otuz küsür yıllık hayatımın nesi var, nesi yoksa, her şeyimi manasızlaştırarak bana hükmedecek kudreti nereden alıyordu? Kaç defa bunun başlangıç noktasını yakalamak için şu son haftamı didik didik ettim, çektiğimi Allah bilir.”* (H, s.24)

Hikâye dorudan doğruya olaylara tanık olan ve merkezde yer alan kişiye anlattırıldığı için, bu kişinin iç dünyasının yansıtılması son derece önemlidir. Bu amaçla kullanılan bilinç akımı, iç çözümleme ve iç monolog gibi anlatım teknikleri okuyucunun, kahramanın zihninden geçen düşüncelerden haberdar olmasını sağlar. Aile içi ilişkilerin anlatıldığı ve karı-koca arasında geçen diyaloglarla şekillenen “Havuçlu Pilav Meselesi” adlı hikâyede, kahraman anlatıcının içinde bulunduğu karamsar atmosfer, onun çevresini algılayış tarzını da etkiler. İç monologlar aracılığıyla düşüncelerini yansıtan kahraman anlatıcı, geçmişin güzel hatıraları ile bugünün tekdüze yaşantısı arasındaki çıkmazlarını ev içi ilişkiler çerçevesinde sorgular:

*“Karımı düşünmek istedim. Gençti, güzeldi, şimdi akşam yemeğini hazırlamaya çalışıyor ve henüz mutfak işlerinden hoşlanıyordu. Epey çalışmama rağmen onu duygularımda canlandıramadım. Bu fena bir hâldi. Ne yapmalı?”* (YDBY, s.15)

Gösterme metoduyla ayrıntılı tasvirler yapabilen anlatıcı, gereksiz bilgilerle hikâyeyi kalabalıklaştırmamak için özetleme yoluyla zamanda ileri ve geri yönlere giderek vaka içerisindeki fonksiyonel unsurları ön plana çıkarır. “Kurtuluş” adlı hikâyede kahraman anlatıcı, kendisiyle ilgili bilgiler verirken özetleme yoluyla yedi yıllık zaman diliminin değerlendirmesini bir cümle ile yapar. Böylece gereksiz ayrıntılar ayıklanmakla birlikte, kahraman anlatıcının yedi yıl boyunca değişmeyen ve karakteristik hâle gelen yönleri hakkında bilgi verilir:

*“Bu büyük değişikliğe sebep, emin olun sadece bir ağaçtır, çiçek açmış bir şeftali ağacı. Yoksa o gün de bütün diğer günler gibi, yedi yıldan beri nasılsa öyle ölü*

*gidecekti.(...) Ben, hatta işte böyle yıldan beri kendimi bile fark etmezmişim.” (İUA, s.13)*

Bahçedeki şeftali ağacını fark ettikten sonra hayata bakışı değişen kahraman anlatıcı, “şeftali ağacı”nı sembol düzeyinde ön planına çıkararak, hayatındaki tüm fark edişlerini bu olay çerçevesinde yorumlar. Anlatıcı, hikâyesini okuyucuya aktarırken, sembollerinin anlamın yoğunlaştırıldığı bir bilgi aktarma vasıtası olarak kullanır. Kahraman, “hikâyede hem gözleyen hem de gözlenen” konumunda olduğu için diğer kişilerin ve olayların tahlilinde anlatıcı konumundaki kahramanın fizikî ve ruhsal durumunun detaylı olarak tasvir edilmesi büyük önem taşır. “Kurtuluş”, “Çifte Tabancalı Hafıye”, “Kuyruklu Yıldız”, “Çocuklar ve Elmalar”, “Fal”, “Dostluk”, “Uzaklardan” hikâyelerinde kahraman anlatıcı, ifade vasıtası olarak sembol dilinden yararlanır. Duyulara ve okuyucunun sezgi kabiliyetine hitap eden semboller, farklı anlamlandırmalar ve yorumlarla hikâyeye zenginlik kazandırır. Ayrıca sembol, okuyucunun *“kendi tecrübesini bir perspektif içine yerleştirmesini ve zenginleştirmesini”* (Stevick, 1988: 313) sağlar. Edebî eserlerde parçadan hareketle bütünü anlaşılmasını sağlayan semboller, hikâyenin tematik çıkarımlarının belirginlik kazanmasını sağlarlar.

“Dostluk” adlı hikâyede köpek balığı, kılavuz balığı, timsah ve zendar kuşu arasındaki ilişkilerle örneklendirilerek sıradanlaşan ve anlamını kaybeden insan ilişkilerinin durumu anlatılmaya çalışılır. Bu hayvanlar arasında, menfaatlerin korunmasına yönelik bir çıkar ilişkisi vardır. İnsanlarını bir arda tutan değerlerin sorgulandığı hikâyede, hayvanlar aracılığıyla yapılan benzetmeler aynı zamanda insanın da benzer davranış şekilleri göstererek ne derece birey olmaktan uzaklaştığı ve sürü mantığıyla hareket ettiğini vurgular. Tek sestem ibaret bir ötüşe sahip olan zendar kuşu, içi boşaltılmış kelimelerle iletişim kurmaya çalışan insanları temsil eder:

*“Sızlanışları için bu ses, kızgınlıkları, hoşnutlukları, çağırışları ve belirginlikleri için gene bu ses. Ama onlar bu sesi bile üşenerek çıkarır, çünkü sızlanmaya, çünkü kızmaya, çünkü kırılmaya, sevgililerini veya yavrularını veya analarını çağırmaya bile üşenir, bütün bunları üstelik hatta çiftleşmeyi ve kaka yapmayı da yaşamın ağır yüklerinden sayarlarmış.”* (YDBY, s.202)

Hikâyelerde merkezî kişi konumunda yer alan kahraman anlatıcı, yazarın müdahalelerine aracı olan kişidir. İtibârî dünyadan çıkarılması mümkün olmayan yazarın hikâyedeki varlığı kahraman anlatıcı ile temsil edilir. Kahraman anlatıcıyla



kurgulanan hikâyelerde psikolojik derinliğe sahip tek kişi anlatıcıdır. Diğer kişiler, anlatıcının bilgisi ve gözlemleriyle sınırlı oldukları için anlatım tekniklerinin yardımıyla çok yönlü olarak tanıtılabilirler.

### 2.2.5.3. Müşâhit Anlatıcının Bakış Açısıyla Verilen Hikâyeler

Müşâhit anlatıcının bakış açısıyla verilen hikâyelerde anlatıcı, itibarî dünyanın içinde yer almakla birlikte, gelişmeleri gözlemci konumunda değerlendirir. Hikâyede rol alan kişiler müşâhit anlatıcının dikkatleriyle tanıtılır. Müşâhit anlatıcının kültür seviyesi ve mizacı, bakış açısını da etkiler. Dolayısıyla olayların akışını kendi bilgisinin sınırları dâhilinde ortaya koyan anlatıcı, dramatik aksiyona doğrudan etki edemez.

Tarık Buğra hikâyelerinde müşâhit anlatıcının bakış açısına sınırlı seviyede başvurulur. Ağırlıklı olarak kahraman anlatıcının bakış açısını tercih eden yazar, “Beşinci”, “Muhallebicide”, “Hayat Böyledir İşte”, “Ovaya Destan” ve “Coğrafya Dersi” hikâyelerinde müşâhit anlatıcının bakış açısından yararlanır.

Müşâhit anlatıcının, hikâye kahramanlarıyla aynı mekânı paylaştığı “Beşinci” ve “Muhallebicide” hikâyelerinde, olay örgüsü anlatıcının çevresindeki insanlarla ilgili gözlemleriyle şekillenir. Kişilerin tanıtılmasında ve olayların gelişiminin aktarılmasında anlatıcının diğer kişilerden öğrendiği ya da gözlemlerinin sonuçlarına dayanarak elde ettiği bilgiler okuyucuya sunulur. “*Yansıtıcı bilinç*” (Tekin, 2001: 58) olarak bakış açısından yararlanan anlatıcı, yazarın hikâyedeki varlığını silerek daha gerçekçi bir atmosfer oluşmasını sağlar. Sınırlı bilgilere sahip olan müşâhit anlatıcı, hikâyenin merkezinde yer aldığı için diğer kişiler onun intibalarına göre değerlendirilir.

Tarık Buğra, vaka zamanı kısa olan ve hayattan bir kesiti konu olarak işleyen hikâyelerinde müşâhit anlatıcının bakış açısından yararlanır. Bir tren yolculuğu süresince aynı kompartımanı paylaşan kişiler arasında geçen olayları konu alan “Beşinci” hikâyesinde müşâhit anlatıcının, bulunduğu kompartımana gelen gençler hakkındaki izlenimlerine yer verilir. Tanışmanın öncesinde tahmine dayalı bilgiler veren anlatıcı, çevresindeki insanlardan aldığı bilgilerin sınırları dâhilinde onları tanıma imkânı bulur. Dikkatli bir gözlemci olan anlatıcı, diğer kişilerin dış görünüşleri ve birbirleriyle olan diyaloglarından hareketle psikolojik tahliller yapmaya çalışır:

*“Üçü de delikanlılık çağını yaşıyorlardı ama, onda bir kız çocuğunu andıran bir şeyler vardı. Buna karşılık aralarında en efece davrananı da o idi.(...) Ağzıyla, küfürleriyle ve gülüşleriyle bal gibi Adana’lıydı.”* (YDBY, s.154)

Olayların akışına doğrudan müdahale edemeyen anlatıcı, kişilerin iç dünyalarını yansıtmak için bu tip hikâyelerde fizikî özelliklerden hareketle değerlendirmeler yapar. Diyalogların da pek görülmediği müşâhit anlatıcıya dayalı hikâyelerde gözlem ve yorum ön plandadır. Anlatıcının bilgi kaynakları sınırlı olduğu için, çevresinde gördüğü olaylar hakkındaki intibaları verilir. Hâkim bakış açısının psikolojik tahlillerde derinleşme imkânı, müşâhit anlatıcıda olmamasına rağmen, dramatik aksiyonla okuyucuyu doğrudan karşı karşıya getirmesi, hikâyenin okuyucu üzerindeki etkisini artırır.

“Muhallebicide” hikâyesinde de kişileri ve olayları dışarıdan gözlemlemeyi tercih eden müşâhit anlatıcının varlığı hissedilir. Muhallebicide otururken, içeriye giren bir çiftle ilgili izlenimlerini aktaran anlatıcının bilgi seviyesi gözlemlediği durumla sınırlıdır. Gördüğü ve duyduğu şeyleri kendisine göre değerlendiren müşâhit anlatıcı, gözlemlediği kadın kahraman ile kendi durumu arasında bir yakınlık bulur. Bu sebeple olayları yorumlamasında kadına duyduğu beğeni, tarafsız değerlendirmeler yapmasını engeller:

*“Kocasını –sayın beyefendi- ortanca dağları ben yarattım, diye dursun, bu mini mini bu incecik, bu narin cariye, -ilklerde öç almak için olabilir, etin itişiyile olabilir, fakat sonra sonra- ‘acaba sen misin bana insanlığı tanıtabilecek yiğit, bunu yapabilecek kahraman sen misin?’ suali peşinde böyle bana baktığı gibi kim bilir daha kaç kişiye baktı, kaç kişiye kim bilir?”* (İUA, s.64)

“Ovaya Destan” ve “Hayat Böyledir İşte” hikâyelerinde tren yolculuğu yapan müşâhit anlatıcının, karşılaştığı mekân ve kişilerle ilgili değerlendirmelerine yer verilir. “Ovaya Destan”da varlığı çok fazla hissedilmeyen müşâhit anlatıcı, ben zamirinin kullanıldığı bölümlerde fonksiyonunu yerine getirir. Ancak hikâyede ağırlıklı olarak hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcının varlığı hissedilir. “Hayat Böyledir İşte” hikâyesinde de müşâhit anlatıcının konumu, kahraman anlatıcıyla benzerlik gösterir. Anlatıcı, tren istasyonundaki istasyon şefi ve karısının yaşayışı ile ilgili tahminlerinden hareketle sosyal konularla ilgili eleştirilerini ortaya koyar. Hikâyede, hayatta istediklerini elde edememiş olan müşâhit anlatıcı, hayatın bu tekdüzeliğini “tren” sembolüyle birleştirerek verir. Bir tren yolculuğu esnasında, istasyon memuru ve eşyle

ilgili gözlemlerinden hareketle onların hayatı ile ilgili bir hikâye kurgulayan anlatıcı, yaptığı değerlendirmelerle kişileri tanıtıcı bilgiler vermekle birlikte, bir takım sosyal problemlerin eleştirisini yapar. Kızların görücü usûlüyle evlenmeye zorlanması, kız çocuklarının eğitime önem verilmemesi gibi sorunların üzerinde duran müşâhit anlatıcı, aynı zamanda hayat, aşk, evlilik, aile gibi konularla ilgili düşüncelerini de ortaya koyar. İçinde bulunduğu ruh halinin etkisiyle, terenin belli istasyonlarda bir dakikalık duruşunu farklı bir psikolojiyle değerlendirir:

*“Şu her akşam bu saatte gelen ve bir dakika durduktan sonra; deli gibi sevilen, fakat sevmeyen bir erkek gibi, vahşi, kaba ve kayıtsız, laşin vahşeti, kabalığı, kayıtsızlığı arttıkça daha çok sevilen, bırakıp gittikçe daha çok bağlayan bir erkek gibi çekip giden tren.”* (YDBY, s.23)

Hayatın tekdüzeliğini “tren” sembolüyle pekiştiren müşâhit anlatıcı, yapısı ve işleyişi itibariyle kalıcı ve yerleşik düzene ait olamayan insanın yalnızlığıyla, kısa aralıklar vermek zorunda olan tren arasındaki benzerlik ilişkisini sezdirir.

Olaylar karşısında sadece gözlemci niteliği taşıyan müşâhit anlatıcı, okuyucuyu bilgilendirmenin yanı sıra, duygu ve düşünce dünyasıyla tematik güç grubunda yer alır. Anlatıcının tepkileriyle ortaya konan hikâyenin mesajı, yazarın telkinleri açıkça belli edilmeden sunulur. Beşerî bir donanıma sahip olan müşâhit anlatıcının duyarlılığı ve olaylar karşısındaki tutumu, hikâyenin yazılış amacına da ışık tutar.



**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**TARIK BUĞRA'NIN ROMANLARI**



### 3.1. ROMANLARIN TEMATİK BAKIMINDAN İNCELENMESİ

#### 3.1.1. Aşk

Tarık Buğra'nın romanlarında aşk teması, olayların akışını yönlendiren ve kişilerin yaşadığı önemli değişimlere etki eden bir güç olarak işlenir. Yazar, bütün romanlarında aşkın beşerî yönlerini yüzeysel olarak ele alırken, kişiyi hayata bağlayan ve ideallerine kavuşmasında güç veren bir değer olarak da ortaya koyar. Sahiplenme duygusunu da beraberinde getiren aşk, engellerin ortaya çıkmasıyla başkişiyi zorlu bir mücadeleye sürükler. Aşkını kazanan kişi, hayatına devam ederken, aşkta yenilgiye uğrayan kişi, kaçış ve yalnızlığa sığınır. Aşkın ulaşılması gereken hedef olarak işlendiği romanlarda, başkişinin amacına ulaşabilmesi için geçirdiği sınavlar aşkıyla birlikte insanî yönden de tamamlanmış bir birey olmasını sağlar.

Çevresindeki insanların değer ölçülerini umursamayan Murad Kervancı'nın hayalinde büyüttüğü aşkına ulaşabilmek için verdiği mücadelenin anlatıldığı "Yalnızlar" romanında, aşk hem bir hedef hem de bir sığınak olarak değer kazanır. Aşkı için tüm kelimeleri yetersiz ve anlamsız bulan Murad, Hürrem'e karşı çok yoğun duygular taşır. Ancak Hürrem'in Rıza Candaş'la evlenmesi onu büyük bir hayal kırıklığına uğratarak hayata küsmesine sebep olur.

Murad, Hürrem'e olan tutkusunu hayallerinde büyütür ve bu duygularıyla birleştirdiği sanat aşkını hayatının anlamı olarak kabul eder. Aşkından aldığı güç ve etkisi altında kaldığı opera, ondaki bohem eğilimleri daha da artırır. Sanata duyduğu ilgi onu sıradanlaşmaktan kurtardığı için önemlidir. Murad, hem aşkında hem de tüm yaşayışıyla çevresinin alışılmış kabullerine tavır alır. Sürünün dışına çıkma ve farklı olma isteği Hürrem'i Murad'ın gözünde daha ulaşılmaz bir noktaya getirir. Bu yüzden Murad için Hürrem'e layık olmak, herkes tarafından elde edilebilecek başarılarla sırt çevirmeyi gerektirir. O, ailesine ve Hürrem'e hediye edebileceği başarılar kazanabilmek için en zorlu yolculukları göze almağa kendisini mecbur hisseder:

*"Anlayamadığı şey kimsenin kendisinden Kaf Dağı yolculukları beklemediği ve istemediği idi. Aldanışı ve dramı, sevgilerini aşırı derecede yüceltmesinden geliyordu."*  
(Y, s.44)

Yaşama gücünden yoksun olan Murad, hayatını kurduğu fantezilerine göre sürdürebileceğine inanır. Onu hayata bağlayan iki yüce duygu aşk ve sanattır. Ancak

Murad'ın aşkı algılayış tarzındaki yanlışlık onu tükenişe sürükler. Hayatta kaybettiği ölçüde aşkına daha çok sarılır. Gerçeklerle yüzleşinceye kadar, Hürrem'e olan aşkını başarısızlıkları için bir mazeret olarak kullanır:

*“Murad, Hürrem'e layık olmayı, elde edilmesi herkes için mümkün sonuç ve başarıları küçümsemekte aramıştı. Hukuk diplomasına omuz silkip müziğe düşmesi buradan başlar.”* (Y, s.44)

“Siyah Kehribar” romanında, aşk teması kalabalık bir ilişkiler ağıyla birlikte sunulur. Kahraman anlatıcı olan ve ismi verilmeyen Türk genci ile Melina ve Fernando ile Sofiya arasındaki ilişkiler romanda, baskı ortamlarında yaşanan aşk ilişkilerinin kişiler üzerindeki etkilerini ortaya koyar. İnsanların düşünceleri yüzünden suçlandığı ve faşist yöneticilerin iktidarda olduğu 1900'lü yılların İtalya'sında yaşanan duygusal ilişkiler ana tema olarak işlenen özgürlük fikriyle birlikte anlam kazanır. Türk genci ile Melina, aşklarını rahatça yaşayabilecekleri mekânların özlemine duyarlar. Baskı ve kaçış psikolojisinin kişiler üzerindeki yıkıcı etkileri aşk karşısında bir engel olarak yer alır.

Geçmişte yaşanan güzel günlere dönememenin çaresizliği ve hayatta üst üste alınan darbeler karşısında Fernando iki düşünceden güç alır. Bunlar, büyük aşk hayali ve anarşist eğilimlerdir. Siyasî baskıların, yaşam alanını daralttığı Fernando'ya göre aşk, gücün ve geleceğe olan inancın sembolü olduğu için büyük önem taşır:

*“O şimdi tam manasıyla bir savaş kahramanıydı. Büyük vartalar atlatmış, müthiş facialar görmüş yaralar almıştı. Ah alnında bir yara izi olsaydı. O bu psikoloji ile şimdi kendini Sofiya'ya ve hayata layık buluyordu, mesut hissediyordu.”* (SK, s.171)

Psikolojik tahlillerin ön planda olduğu “İbiş'in Rüyası” romanında Nahit'in önce tiyatroya olan aşkı, sonra da Hatice'ye duyduğu aşk konu edilir. Varlıklı bir ailenin çocuğu olmasına rağmen tiyatroya duyduğu ilgiden dolayı babasıyla karşı karşıya gelen Nahit, evini terk eder ve sefalet içinde yaşamaya başlar. Tiyatroya büyük bir tutkuyla bağlı olması, tiyatronun Nahit'in hayatındaki her şeyin önüne geçmesine sebep olur. Bu yüzden evliliği sona eren Nahit'in Hatice ile karşılaşması hayatında bir dönüm noktası olur. Hatice de kendisi gibi sanatı seven ve özgünlüğünü ortaya koyabilen birisi olduğu için ona ilgisi daha da artar. Karşılıklı başlayan aşk ilişkisi Sâdi'nin müdahaleleri sonucu Hatice'nin intiharı ile noktalanır. Romanda aşk, kişiyi hedeflerine ve inandığı doğrulara ulaştıran bir güç olarak değerlendirilir.

“Gençliğim Eyvah” romanında birinci derecede, Türkiye’nin ve gençliğin üzerinde oynanan oyunlar işlenirken, arka planda Delikanlı ile Güliz arasındaki aşk ilişkisi, romandaki düğüm noktalarını çözüme ulaştıran bir güç olarak değer kazanır. Delikanlı ve Güliz, İhtiyardan kurtuluş çareleri ararken birbirlerine karşı olan duygularından güç alırlar. İçinde buldukları anarşi ortamından sıyrılarak yeni bir hayat kurma düşüncesi, aynı zamanda onlardaki uyanışın da habercisidir.

“Yalnızlar” ve “Siyah Kehribar” da olduğu gibi başkişi, aşka layık olmak için büyük işler başarmış olmak ve aşkı hak etmek gerektiğine inanır. Bu romanlarda aşk, kahramanlardaki ezikliğin, marazî gururun ve kendini ispatlama gayretinin sonucunda ulaşılması gereken bir nokta olarak görülür. Onlar aşkı hak ettikleri ölçüde kendilerini ispatlamış olacaklarına inanırlar. Bu sebeple Delikanlı da yokluklar içinde geçen hayatında, Güliz’e duyduğu aşkı yokluklara ve ezikliğine karşı kazandığı bir başarı olarak kabul eder:

*“Aşk, ilk ergenlik günlerinden beri içinde idi. Var oluşunun eksenini gibi ve ölçüsüz gururunun ikinci bir adı olarak; Her şey aşka layık olmak, aşkı hak etmek içindi. Sabırla ve titizlikle.”* (GE, s.144)

Duygusal uyanışın en büyük belirtisi olan aşk, aynı zamanda İhtiyar’ın robotlaştırarak, “melâli anlamayan” bir nesil haline getirmeye çalıştığı gençliği makineleşmekten kurtaran tematik bir güç olarak sunulur. Delikanlı ile Güliz arasındaki aşk ilişkisi bu yüzden olay örgüsü içerisinde önemli bir fonksiyona sahiptir:

*“Yoksa İhtiyar’ın asıl kozu bu muydu? Elemin, kederin, hüznün ve melâlin unutulmuşu mu idi?”* (GE, s.269)

Kişiliğin ana hatlarını ortaya çıkaran güçlü bir duygu olan aşk, romanda gençliğin kendi ben’ini en saf şekilde ortaya koyan, içlerindeki bozulmamış duygularla onları yüzleştiren ve kendilerine dönmelerini sağlayan bir değer olarak sunulur. Romanda işaret edilen ve yazarın sözünü emanet ettiği bir araç olarak kabul edebileceğimiz kitaptaki satırlar aşkın önemine işaret eder:

*“Yazıklar olsun âşık olmadan, sevgilisini bilmeden aşk uğruna, sevgili uğruna destan yaratmak şevkine kapılmayan gençlere!(...) Kişileşemeyecekler, gururlarının en haklısını ve saygısını tadamayacaklar.”* (GE, s.319)

Romanda karşı güce ait kavramların temsilcisi olan İhtiyar’ın gençliği ve değerleri yozlaştırma çabası karşısında manevî duygular, sanat ve tabiat ön plana

çıkarılır. Bölücülük ve yıkıcılığa karşı, aşk ve sevgi gibi yüce duygular insanları koruyan önemli güçler olarak ortaya koyulur:

*“Kitapları, sinemaları, tiyatroları, müzikleri bile ayrı idi onların. Hiçbir ilgilenişlerinde sağ veya sol olmazdı.(...) Sevgi ve tabiat... İhtiyar'ın panzehiri galiba bu.”* (GE, s.330)

“Firavun İmanı” romanında aşk teması, karşı güç gurubunda yer alan Ali Yusuf üzerindeki değiştirici etkisiyle ele alınır. Yozlaşmanın kişiler düzlemindeki temsilcisi olan Ali Yusuf, manevî değerleri hiçe sayan bir hayat felsefesine sahip olmasına rağmen Nemika'ya duyduğu aşk, onun değerler üzerinde düşünmesini sağlar. Ali Yusuf, çocukluk döneminden beri eksikliğini hissettiği anne sevgisi ve ilgilenilme isteğini Nemika'yla telafi edebileceğini düşünür:

*“Asıl çekici ve bağlayıcı olan –elbette- mizacı idi. Uysal, belli belirsiz, mahzun, böylece de analığıyla, yarlık ve eşliği ile noksansız bir kadınlık özlediğini sezdirten bir mizaç. Bütün görünüş ve halleri şuhluktan şefkate, bağlılıktan tamamlayıcılığa kadar cinsinin üstünlüklerini deniz feneri gibi yakıp söndürüyor.”* (Fİ, s.51-52)

Aşkına tüm varlığıyla bağlanan Ali Yusuf, geçmişteki kirli işlerinin Nemika'ya bildirilmesi üzerine suçluluk duygusu altında ezilerek kaçmayı tercih eder. Ali Yusuf gibi olumsuz duygularla şekillenmiş bir mizaca sahip insanın, aşk karşısında zayıf kalması duygu dünyasındaki eksiklikleri ve özlemlerini sezdirir. Romanda Ali Yusuf'un tanıtıldığı bölümde kısaca bahsedilen bu gelişmeler, aşkın kişi üzerindeki değiştirici ve olumsuz duyguları yok eden gücüne işaret eder:

*“O, bu aşka, bu sevgiye, bu hayranlığa, ömrünün bu temizlenme, arınma tutkusuna, bütün küçüklüklerini, çirkinlik ve kötülüklerini yokmuşa döndürebileceğine inandığı için bağlanmıştı.”* (Fİ, s.54)

“Dönemeçte” romanında Demokrat Parti'nin kuruluş yıllarında bir Anadolu kasabasında yaşayan insanların, sosyal ve siyasî değişimden ne şekilde etkilendikleri konu edilir. Romanda, asıl vakadan ayrı bir çizgide gelişen Doktor Şerif, Handan ve Orhan arasındaki aşk ilişkisi adeta ikinci bir roman olarak eserin içinde yer alır. Çok fazla noktada kesişmeyen bu iki hikâyede Doktor Şerif'in yaşadığı değişim ve bilinçlenme süreci her iki vakanın da çözüme kavuşmasını sağlar. Siyasî kimliği ve duygusal yaşantısıyla birlikte tanıtılan Doktor Şerif, Handan'a duyduğu aşkı yücelterek onu, dünyasının ve hayatının anlamı olarak kabul eder. Başlangıçta karşılıklı olan bu ilişkide, zamanla Handan'ın duygularında bir değişim yaşanır. *“Var oluş sebebine ışıık*



*düşüren*” Şerif, Handan’ın üvey annesini savunduğu için onun nefretini kazanır. Handan’daki duygusal değişim aşktan öç alma hırsına yönelir. Bu sapma, ondaki ruhsal bunalımın izlerini yansıtır. Handan’ın öç almak için Orhan’a ilgi duymaya başlaması, Şerif’in uzun zamandır sancılarını çektiği değişim isteğini tetikler. Şerif’in aşkta hüsrana uğraması, onun kasabadan uzaklaşarak kendi iç dünyasına çekilmesini ve hayattaki var oluş amacını daha iyi kavramasını sağlar. Romanda, aşkın sebep olduğu duygu yoğunluğu başkişinin ruhsal bir değişim yaşamasında tetikleyici bir etken olarak karşımıza çıkar.

“Osmancık” romanında aşk, ötelere ulaşma ülküsüne hizmet eden tematik bir kavramdır. Osmancık’ın Osman Gazi Han’a dönüşürken yaşadığı ruhsal büyüme sürecinde, Malhun Hatun’a duyduğu aşk, beşerî boyuttan sıyrılarak, Osman’ı Kaf Dağı yolculuğuna hazırlayan bir güç olarak anlam kazanır. Osman, Malhun Hatun’a duyduğu aşkın yüceliğini kavradıktan sonra hayatın sorumluluklarını daha güçlü bir şekilde idrak eder. Zümrüd Anka sembolüyle temsil edilen Malhun Hatun, Osman’ın kendisiyle hesaplaşmasında ve duygularını dizginleme konusunda etkili olan bir güçtür. Duyguların dizginlenmesini engelleyen aşk, Osman’ın sabır konusunda verdiği önemli bir sınavdır. Bu yüzden o, nefisini dizginlerken aynı zamanda kendisine zarar veren aşırı yönlerini de kontrol altına alır. İç düzenini kuran Osman için Malhun Hatun, sadece tutkuyla bağlandığı bir kadın değil, Kaf Dağı’na uzanan zorlu yolculukta onu bütünleyen diğer yarıdır:

*“Ben Ede Balı, ıldızlara varacak, gidecek yolu bildim.(...) Anam Kaf Dağı’ni aşan şehzadeyi anlatırdı. Onun Zümrüd Anka’sı varmış. O yollara Zümrüd Anka gerek Ede Balı. Benim Zümrüd Ankam Malhun Hatun’dur; ver ki bana, dünyayı küçülteyim Ede Balı.”* (O, s.93)

Malhun Hatun’u gördükten sonra maddî âlemin dışına çıkan Osman, Ede Balı’yla daha önceden yaptığı konuşmaların da etkisiyle iç dünyasına çekilerek kendisini yeniden kurmaya çalışır. Bu olgunlaşma sürecinde karşılaştığı sınavlardan biri olan Malhun Hatun, Osman’ın *“kişiliğinin düşük yarısını”* (Jung, 2003: 112) tamamlayan animasıdır. Bu yüzden romanda Malhun Hatun, Osman’ın aşkının yöneldiği kişi olarak değil, onu tamamlayan bir değer olarak sunulur. Osman, Malhun Hatun’un kendisi için taşıdığı gerçek anlamı kavradıktan sonra bulunması gereken noktaya ulaşır:

*“Mutluluğu Malhun Hatun’a sahip olacağından değildir; Malhun Hatun, artık İtburnu’nda görüp vurulduğu kız değildir. Malhun Hatun, babasının gördüğü o şafak rüyasından gelip kulaklarına yerleşen sözlerindir; soyun sopundur.”* (O, s.97)

Tarık Buğra, hemen hemen bütün romanlarında aşk temasını aslı veya tâlî derecede ele alır. Aşk, kimi zaman kişiyi hedeflerine ulaştıran bir güç olarak sunulurken kimi zaman da hayatın ana eksenini olarak değer kazanır. Aşkları uğruna büyük fedakârlıklar yapan kişilerin yaşadıkları hayal kırıklıkları, onları bir süre bunalıma sürüklemekle birlikte, yaşanan sarsıntının etkisiyle kendi içine kapanan kişi, sahip olduğu var oluş olanaklarını fark ederek bu yenilgisini kazanca dönüştürür. Romanlarda, beşerî boyutta ele alınan aşk, insanı kendisine dönmeye davet eden manevî bir güce dönüşür.

### 3.1.2. Yozlaşma

Tarık Buğra, yozlaşma temasını hemen hemen bütün romanlarında farklı seviyelerde ele alır. Gerek bireysel gerekse siyasî ve sosyal alanlarda yaşanan bozulmaya dikkati çeken yazar, yozlaşmanın ortaya çıkış sebeplerini ve yıkıcı etkilerini kişi, kavram ve semboller seviyesinde ortaya koyar.

“Yağmur Beklerken” romanında yozlaşma teması, yöneticilerle halk arasındaki çatışmalar çerçevesinde şekillenir. Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın kuruluşu ve diğer siyasî gelişmelerin halk üzerindeki etkilerini konu alan romanda, siyasî ortamdan ziyade kasaba ve köy insanının sorunlarına kulak tıkayan yöneticilerin eleştirisi vardır.

Kasabadaki huzursuzluğu arttıran kuraklığın olumsuz etkileri, yöneticilerin, kasaba insanının sorunları karşısındaki duyarsızlığını gösteren bir ayrıntı olarak verilir. Kuraklık sadece susuzluk problemi olarak sunulmaz. Kasaba ve köy insanının bu probleminin arkasındaki etken, yöneticiler tarafından yok farz edilme sıkıntısıdır. Bu yüzden “yağmur”, romanda bir sembol değer olarak karşımıza çıkar. Halkın derinden hissettiği asıl susuzluk, yöneticilere seslerini duyurabilmek ve onlar tarafından yok farz edilmemektir.

Karşı güç olarak eleştirilen siyasî yozlaşma kişileri seviyesinde, belediye başkanı, kaymakam, fırka mutemedi, muallim Sami gibi kişilerle temsil edilir. Yozlaşmanın karşısında, millet olma bilinci, hizmet, birlik ve beraberlik gibi manevî değerleri ön

plana çıkararak başkışı Rahmi, yazarın sunduğu çözümleri seslendiren ve yol açan bir kişi olarak değer kazanır.

Yöneticilerin, şahsî çıkarları doğrultusunda görev yapmaları “akasya ağacı” sembolüyle sezdirilirken, kişilerin fikirlerinin yüceliğine göre değil de, taşıdıkları sembolik unvan ve kıyafetlere göre değerlendirilmeleri, “çember” ve “silindir şapka” ile vurgulanır:

*“Dedelerimiz yol kıyılarına, meydanlara, mesire yerlerine bizim için çınarlar, kestaneler, ardıçlar, gürgenler dikmiş, biz de parklara kendimiz için akasyalar dikeyoruz.”* (YB, s.12)

Tematik değerlerin savunucusu olmasına rağmen, “Dostoyevski’yi tanımayanlarla ne konuşacağım?” (YB, s.41) sözüyle kendisini çevresindeki insanlardan ayıran Kenan Bey’e karşılık Rahmi, “bizimkiler” ve “onlar” zıtlığıyla kuvvetlenen ayırma karşı çıkarak insanları manevî değerler etrafında birleştirmeye çalışır. Siyasî yozlaşmaya çare olarak yönetici ve yönetilen bütünleşmesini savunan Kenan Bey ile Rahmi arasındaki konuşma, romanda temaya yapılan vurguyu ortaya çıkarır:

*“Dua boyunca hep bunu düşündüm. Ve düşündüm ki insanların ve cemiyetin duasını bilmedikleri bekleyişleri, idrak edemedikleri ihtiyaçları da vardır. Halk onları ancak toprağın yağmur bekleyişi gibi bekler. Dilsiz, kelimesiz, aksülamelsiz...”* (YB, s.102)

Çevresindeki tutuculuğa ve yanlış inanışlara direndiği için aykırı kabul edilen Rahmi’nin sahip olduğu değer duygusu onu bir tavır takınmaya zorlar. Rahmi’ye verilen “sarı inat” lakabı, çevresindeki yozlaşmaya karşı, tepkisiz kitlenin bir parçası olmadığı için ona yapıştırılan bir sıfattır. Rahmi, insanları karşı karşıya getirerek çatıştıran “araç değerler” (Mengüşoğlu, 2000: 198) le mücadele ederek sevgi, saygı, hak, adalet, dürüstlük gibi değerleri ön plana çıkarmayı amaçlar. Bu tematik kavramlar aynı zamanda yozlaşmaya karşı yazarın sunduğu kurtuluş çareleridir.

Toplumsal yozlaşmanın sebepleri üzerinde durulan diğer kasaba romanı olan “Dönemeçte” de, kasaba insanının sorunlarına çözümler üretemeyen yönetici ve aydınların eleştirisi yapılır. Romanda, eğitimsizlik, çıkar çatışması, maddiyat, makam ve mevki düşkünlüğü gibi olumsuz etkenler yozlaşmayı ortaya çıkaran sebepler olarak gösterilir:

*“Alışılmamış geçim darlıkları ve yaşayıştaki alışkanlıkların karşılanamaz hale gelişi bir çeşit kıyamet alameti oluyordu. O zaman insan namusa da, onura da, bunlarla birlikte bütün erdemlere de bambaşka yorumlar bulmaya başlıyor, bu değerleri yitirişine teselliler, özürler icat edebiliyor hatta haklılık iddiasıyla bile yetinmeyip suçlamalara girişebiliyordu.”* (YB, s.38)

“Dönemeçte” romanında yazarın zaman zaman sözünü emanet ettiği şahıs olan Fakir Halit, aydınlarla halk arasındaki kopukluğa dikkati çekerek aydınların toplumsal konulardaki sorumluluklarına işaret eder:

*“Bir millet ki aydını halkından kopmuş, halkını inkâr ettiği, kötülediği, horladığı ama yerine hiçbir teklif getirmediği töreleri, görenekleri, gelenekleri ve diğer yargılarıyla baş başa bırakıp gitmişti.”* (D, s.141)

Sorumluluk bilincinden uzaklaşan yönetici ve aydınların halk adına giriştikleri göstermelik çabaları beton üzerine bırakılan akasya tohumuna benzeten yazar, boşa gitmeye mahkûm olan tohumları, toplumun yapısına uymadığı halde zorla benimsetilmeye çalışılan inanç, fikir ve tutumları ifade etmek için kullanılır.

Sorgulamadan kabullenen fertler yetiştiren eğitim sisteminin eleştirildiği romanda, yanlış eğitim politikalarının toplumsal yozlaşmaya sebep olduğu belirtilir. İkinci Dünya savaşının ardından yerle bir olan Almanya'nın geleneksel Alman kültürü ile ilim ve endüstri alanlarında yetişmiş insan gücü sayesinde yeniden yapılandığına dikkat çekilir. Bu örnek ve karşılaştırma eğitim konusundaki eleştirileri de beraberinde getirir:

*“Türkiye Tanzimattan bu yana, hatta daha da öncelerden beri kendi insanlarını yozlaştırmaya, bozmaya yönelmiş sanılacak kadar yanlış bir eğitim içerisindedir. Yüz şu kadar yıldan beri Türkiye'nin insanları öz devletlerince hırpalanmakta, ezilmekte, eciş bücüş edilmektedir.”* (D, s.185)

Eğitimsizliğin yanı sıra meslekî yozlaşmaya da dikkati çeken yazar, her neslin kendi sorumluluklarından kaçmak için günlük politikaya sığındığını ve insanların mesleklerinin gereklerini yerine getirmektense ucuz sloganlar peşinde kendilerini tükettiklerini ifade eder. Bütün alanlarda yozlaşmanın yaşandığı bir ülkede sistemsiz çalışmanın Dante'nin Cehennemindeki gibi sonsuza dek sürecektir boş bir çaba olduğu vurgulanır. Mesleğinde tatmin olamayan kişiler, görev ve hizmet bilincinden uzaklaşarak politikayı tatmin arayışlarına alet ettikleri için, bu şekilde suistimal edilen

siyaset, toplumdaki bozulmayı daha da hızlandırır. Bu yüzden meslek ahlâkı ve görev bilinci yozlaşmayla mücadele ederken önemli bir dönemeç olarak romanda yer alır:

Sık sık vurgu yapılan “*bir gelir insan cihana*” sözü insanların farklı yorumları sonucu hem çözümü hem de bozulmayı içinde barındıran bir ifade olarak karşımıza çıkar. Bu sözden hareketle hayatlarını düzene koyan kişiler tematik değerleri temsil ederken, bu fırsatı hoyratça kullanan kişiler bozulmayı daha da hızlandırır.

Yozlaşma kavramının kişi olarak temsil edildiği “Gençliğim Eyvah” romanındaki İhtiyar, romanda eleştirilen bütün kavramları sembolize eden bir kişi konumundadır. Bireysel, toplumsal ve siyasî yönlerden yozlaşmanın hedefi haline gelen gençliğin, hangi yollarla köleleştirildiği ve art niyetlere alet edildiğini anlatan romanda, İhtiyar’ın stratejileri ve görüşleri ön planda yer alır.

“Sersemlikleri Koruma ve Geliştirme Vakfı” adı altında, istekleri yeteneklerini aşan insanlardaki bu dengesizliği körükleyen İhtiyar, şöhret, servet ve iktidar üçlüsünün bu tip insanlar üzerindeki cazibesini kullanır. İnsanı tahrip edecek yönlerin tohumlarının, onların mizaçlarında saklı olduğuna inanan İhtiyar, bu yüzden gençliği hedef alır:

İnsanlar, değerlerinden koparılarak, ben bilincine yabancılaştırıldıkları için ilk adım, eğitime yönelik yozlaştırma çabalarıdır. Bu yüzden İhtiyar, Darülfünun’daki çalışmalarını geleceğe yönelik yatırımları olarak kabul eder:

*“Kürsülerin çoğunda asistan seçimi bir hödüklük ve hebennekalık ihalesi halini almıştı. Kim en şapşal ve et kafalı ise o seçiliyor, doçentlikleri de onların arasından en sersemli kazanıyordu. İhtiyar bu dönemi mesleğinin altın çağı saymış ve meyvelerinden uzun yıllar yararlanacağına inanmıştır.”* (GE, s.57).

Karşı güç grubunda yer alan “gurur”, kişiyi yozlaşmaya açık hale getiren bir kavram olarak eleştirilir. Delikanlı’nın ekonomik sıkıntılar içinde geçen çocukluk ve gençlik dönemlerinden kalan kompleksleri marazî bir gurura dönüşerek ona, bir şeyler yapma ve varlığını kabul ettirme hırsını aşılır. Delikanlı’nın bu zaafı onun, İhtiyar’ın tuzağına düşmesini kolaylaştırır.

İhtiyar’ın “*dik sürüngenler*” olarak nitelediği insanlar, ilgilenilmek, sevilme ve varlıklarının kabul edilmesi gibi zaafı yüzünden kullanılmaya müsait hale gelirler. Zihinleri farklı araçlarla uyuşturulan bu insanlar, sürü psikolojisine göre hareket ederler.

Kimlik bunalımı yaşayan ve değerler dünyası sarsılan bu yozlaşmış kişilerde, *“gururun sesi yükseldikçe var oluşun bilinci de buruklaşır.”* (Girard, 2001: 62)

Yozlaşma ve yabancılaştırmanın sembolü olan İhtiyar'ı besleyen fikirler, insanın ve toplumun bozulmasına sebep olan unsurlardır. İhtiyar'ın, gençlik, eğitim, siyaset, aşk ve vatan konularında ileri sürdüğü görüşler evrensel değer yargılarının yok edilmesine yönelik planları içine alır. İhtiyar'ın, amacına ulaşmak için seçtiği hareket noktası insanların zaafıdır:

*“Kurallar, gelenekler, töreler, yasalar, görevler, sorumluluklar ve erdemler çöp sepetine! Bunların yerine, faturaları düşünülmeyen, yetenek ve hak etme hesapları yapılmayan hırslar, hasetler, kinler, tiksintiler, hevesler, özlemler, özentiler, istekler!”* (GE, s.338.)

“Firavun İmanı” romanında yozlaşma, “millet olma bilinci”ne engel olan bir karşı güçtür. Maddî çıkarların, millî ve manevî değerlerin önüne geçmesinin eleştirildiği romanda, Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi ile temsil edilen yozlaşmış tipler, ülkenin savaş ortamındaki savunmasızlığından yararlanarak kendi devletlerine ihanet ederler. Âkif ve Hüseyin Avni'nin karşısında yer alan bu kişiler, değerlerine yabancılaşmış insanların varlık amaçlarını gösteren örneklerdir. Kendisini maddî değerlerle özdeşleştiren Ali Yusuf'un, *“gösterdiği her tepki, kendisini ne olarak gördüğü tayin eder.”* (Walsh-Vaughan, 2001: 266)

Tarık Buğra, romanlarında insanı ele alırken onu geçmişinden ve ortamından ayrı olarak düşünmez. İşlenmemiş yeteneklerle dünyaya gelen insanın kişiliğinin gelişmesinde etkili olan olumlu ve olumsuz etkenler üzerinde durur. Kahramanın bugününe ışık tutan geçmişini tüm ayrıntılarıyla sunarak kendisini gerçekleştirmiş veya kendisine yabancılaşmış insanın ruhsal eğilimlerini ortaya koymaya çalışır. Tarık Buğra'nın yozlaşma temasını ele aldığı romanlarına baktığımızda, yozlaşmayı doğuran sebepleri, farklı görüntü seviyeleriyle işlediğini görürüz. “Firavun İmanı”nda Ali Yusuf'un hayat çizgisinde yer alan önemli olaylar üzerinde ayrıntılarıyla durulması yazarın, sorunların temeline inme düşüncesinin bir sonucudur:

*“Sevmiyordu insanları..hatta –işte- tiksiniyordu onlardan. Anasına karşı duyduğu ve bu tiksintinin sebebi olan o marîz sevgi bile aynı tiksintinin içinde eriyip gitmişti işte. Kendisini bütün insanlardan ve insanların bütünlüğünden üstün görüyor, özellikle de yaşama savaşlarını erdemlere, yazılı yazısız yasalara göre, dürüstçe*

*yapanları ve yürütmeye çalışanları hiçe sayıyordu. Asıl onlara öfkeleniyor, asıl onları ezmek istiyordu.” (Fİ, s.59)*

Romanda yozlaşma teması, olaylardan önce yozlaşmaya sebep olan kişilere bağlı bir problem olarak ele alınır. Romanda birinci düzlemde, savaş yıllarında ortaya çıkan vurguncu insanların eleştirisi yapılırken, ayrı bir düzlemde Ali Yusuf’un bireysel macerasına yer verilerek yozlaşmanın temelinde yatan, değerlere yabancılaşma etkenine işaret edilir. Yazar, fikrini güçlendirmek ve daha etkili kılmak için zıtlıklardan yararlanarak, millet olma bilinci ile yozlaşma temasını karşı karşıya getirir.

Devlet kurulurken ya da devlet yıkılırken ortaya çıkan insanlar, bilinç kaybına uğrayarak, *“filleri beyinden ziyade omuriliğin kontrolü altında”* (Le Bon, 1997: 32) olan kitle psikolojisiyle hareket ederler. Toplumsal yozlaşmanın bir sonucu olan bu durum, millet olma bilinci taşıyan kişiler tarafından engellenmeye çalışılır. *“Firavun İmanı”* romanında birinci derecede işlenen siyasî yozlaşma ve vatan sevgisi kavramları, Ali Yusuf ile Hüseyin Avni arasında geçen mücadele ile ön plana çıkarılır. Romanın sonunda, Âkif’in gurbete gitmesi ve Hüseyin Avni’nin yokluklar içinde hayatını sürdürmesine karşılık, Ali Yusuf’un faaliyetlerine devam etmesi, yozlaşmış tiplerin uzantılarının yaşama ortamı bulduklarına işaret eder.

*“Bir Köşkünüz Var mı?”* romanında toplumsal yozlaşmanın aile bilinci ekseninde değerlendirmesi yapılır. Aileyi toplumun ruhu olarak gören dedenin, köşkünün satmak istememesi, köşkün taşıdığı özel anlamlardan kaynaklanır. Çocukların aynı duyarlılığı göstermemeleri, onların bu kıymetli mekânı kolayca elde etmelerinin bir sonucudur. Oysa, babaları bu köşkü satın alabilmek için Amerika’da sıkıntılı günler geçirerek gurbet ve hasret acısını tadar. Bu sıkıntıları yaşarken tek amacı, ailesini bir arada tutabileceği bu köşkü satın almaktır.

Romanda, değerlerin yer değiştirmesine sebep olan yabancılaşma ve yozlaşma, yuva kavramının yerine maddî değerlerin geçirilmek istenmesiyle ortaya çıkar. Köşkün parsellenerek satılması, ailenin sıcak çağrışımının, bayramdan bayrama görüşen akrabalar arasındaki kopuk ilişkilere feda edilmesi anlamını taşır:

*“Dedeme göre toplumların ruhu aile idi. Aileleri sağlam olan milletlerin sırtı yere getirilemezdi. Tek tek insanların da başarılı, mutlu ve iyi olabilmeleri aile bağlarının kuvvetine bakardı. Gene de ona göre öyle bayramdan bayrama, ayda yılda bir bir araya gelmekle aile aile olmazdı.”* (BKV, s.13)

İnsan ilişkilerini boyutsuz ve köksüz hale getiren maddiyata bağımlılık, köşkün simgesel düzlemde taşıdığı anlam çerçevesinde yorumlanır. Romanda yozlaşma problemi yaşayan ve maddî çıkarları doğrultusunda ilişkiler kuran insanlara aile bilinci, kültürel değerler, birlik ve beraberlik gibi kurtuluş çareleri sunulur.

Tarik Buğra, romanlarında parçadan bütüne giden bir anlayışla ele aldığı yozlaşma temasını işlerken, sebepler ve kurtuluş çareleri üzerinde önemle durur. Kişilerin ferdî çabaları ve beslendikleri kaynaklara vurgu yaparak, evrensel bir problem olan yozlaşmaya karşı tezler üretir.

### 3.1.3. Geçmişe Özlem

Bütün insan olaylarını ardışık bir düzlemde içine alan zaman, geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarıyla tarihsel bir anlam kazanır. Eylemlerin zaman içinde bir noktaya yerleştirilmesinde zamanın bu üç boyutlu tespiti, insanı geçmiş ve gelecek kuşaklara bağlantılı hale getirir. Genel olarak gelecek planlarına göre gerçekleştirilen eylemler, geçmişin yorumlarıyla temellendirilir. Kişiyi yönlendiren ve çeşitli kararlar almasında etkili olan değer duygusunun oluşmasında geçmiş zaman bilinci önemli rol oynar.

Tarik Buğra'nın romanlarında geçmiş, özlem duyulan, kişinin şimdiye ve geleceğe yönelik kararlarında yapıcı bir güce sahip olan bir kesittir. Kimi zaman geçmişin tecrübelerinden hareketle hayatına anlamlar yükleyen kahraman, kimi zaman da şimdinin ezici ve sıkıcı baskılarından kurtulmak için çocukluk hatıralarına sığınır ve geçmişin huzur veren hatıralarından güç almaya çalışır.

“Yalnızlar” romanında, hayattaki yenilgilerine kendisinin dışında suçlular bulmaya çalışan Murat Kervancı, geçmişini ve içinde bulunduğunu durumu sorgulamaya başladıktan sonra hayatla bağlantı kurmaya başlar. Annesinden aldığı mektup ve kulağında kalan baba nasihatleri onun yaşama bağlanmasında etkili olur:

*“Babasının sözü aklına geldi: ‘Düşüğün yerden bir avuç toprakla kalkacaksın.’”*  
(Y, s.129)

Yaşama gücünü kemiren ve kişiliğini yok olma noktasına getiren alkol, kumar ve zina gibi alışkanlıklardan sıyrılma isteği ve kendi kendisine sorduğu soru, geçmişin değerlendirilmesini yapmasını sağlar:

*“En güzel, en değerli yıllarını ne yaptın?”* (Y, s.136)



Kompleks ve korkularıyla baş etmeyi öğrendikten sonra Murat, kalbiyle beraber kaybettiği hafızasını da, gördüğü rüyalar ve iç çatışmalarıyla yeniden kazanmaya başlar. “*Unuttuklarını da içinde barındırabilen*” (Bachelard, 1996: 28) insanoglunun geçmişe sığınarak oradan hareketle geleceğe yönelik planlar yapması sorumluluğunun bilincine varması, yeniden doğuşun da habercisidir. Murat Kervancı, geçmişteki kayıp ve yenilgilerin yeni bir başlangıç imkânını beraberinde getirdiğini fark ettiği andan itibaren hayatına olumlu anlamlar yüklemeye başlar.

Zıt karakterlerin birbirleriyle ilişki içerisinde buldukları “Yalnızlar” romanında Murat Kervancı’nın karşısında doktor Rıza Candaş yer alır. Rıza Candaş için geçmiş, intikam alması gereken kişi ve olaylar bütünüdür. Geçmişinde hatırlamak istediği tek şey, “*kuruntularının büyütecinden geçmiş*” başarılarıdır. “*Altın çağ*” olarak nitelediği gençlik yıllarındaki yokluk ve hasretlerin intikamını almak için geçmişi yok farz etmek ve ondan kurtulmak gerektiğine inanır. Her ne kadar geçmişe sırt çevirmek istese de, çevresindeki olaylara ve kişilere karşı olan tavırlarında, geçmişin yaralayan hatıraları etkili olur. Romanda, Murat Kervancı için geçmiş, geleceği şekillendiren bir güç olarak tematik kavramlar arasında sunulurken, Rıza Candaş, geçmişi tüm yenilgilerinin sorumlusu olarak görür. Bu tutumu Rıza Candaş’ın çevresiyle kalıcı ve samimi ilişkiler kurmasını engelleyerek onu karşı güç konumuna getirir.

“Siyah Kehribar” romanında, “geçmişe özlem” teması, siyasî baskılardan bunalan Fernando’nun, çocukluk dönemindeki baba evinin huzur ve yaşama sevinci veren hatıralarıyla birlikte ele alınır. Kaçak bir hayat süren Fernando, otel odalarının soğukluğu karşısında bir yere ait olma isteği duyar:

*“Fernando baba evini asla unutmuyacaktı. Onun ‘mesut insanlar’ fantezisini doğuran tek sebep, işte bu şirin bahçeli ufacak ev, o evde geçen çocukluk yıllarının hatıralarıdır.”* (SK, s.170)

Özgürlüğünü kaybetme endişesi Fernando’nun içinde yaşadığı ortamdan ve kendisinden uzaklaşmasına sebep olur. Kendisini bu karmaşadan kurtarabilmek için “baba evi” nin sıcak çağrışımlarından ve çocukluk hatıralarından güç almaya çalışır.

Hayallerinin peşinden giden ve bu uğurda baba evini terk eden Nahit’in, amacına ulaşabilmek için verdiği mücadelenin anlatıldığı “İbiş’in Rüyası” romanında “*akkuyruk güvercin*” le sembolize edilen geçmişe ait hatıralara sık sık dönülür. Nahit, baba evinin boşluğunun yerine arkadaşı Vasıf’ı ve onunla geçirdiği Servili Medrese günlerinin hatıralarını koyar. Madam Şake’nin pansiyonu ve Servili Medrese, Nahit’in

hayata tutunma macerasında güç topladığı mekânlardır. Bu yüzden Nahit, yaşadığı her olumsuzlukta, bu yerlerde verdiği mücadeleleri hatırlayarak kendisine olan güvenini tazeler. Özellikle Servili Medrese, Nahit'e yaşama gücü veren hatıraların mekânıdır. Bu yüzden Nahit oradan kopmak istemez:

*“Ama o, Madam Şake'nin pansiyonunda baba ocağından koptuğu zaman Kaf Dağı'nı ve dev ümitlerini taşıdığı odada yatmak isterdi.(...) Hiç olmazsa Servili Medrese'ye Vasıf'ın hücrelerine sığınabilseydi, o ıslak şiltede yatsaydı.”* (İR, s.57)

Nahit, kendisini hayata hazırlayan güçlükleri her hatırlayışında verdiği mücadelenin anlamını daha iyi kavrar. Ancak onun karşısında yer alan Sâdi'ye Servili Medrese, *“altın çağın gömülü olduğu bataklık”* olarak yenilgilerini ve kayıplarını hatırlatır. Geçmişin yapıcı ve dönüştürücü gücü Nahit'in başarı öyküsünde somutlaşır.

Tarih bilincine sahip bir yazar olan Tarık Buğra'nın romanlarında, *“geçmiş özlem”* teması bugüne ait değerlendirmelerin yapılmasında önemli bir fonksiyona sahiptir. Gerek ferdî gerekse toplumsal anlamda geçmiş duygusunun analizini yapan yazar, tarihî olayların yorumlanmasında geçmişin bugüne ışık tutan yönlerine vurgu yapar. Geçmiş, hatıraların barınağı olmanın ötesinde kişinin bugünü yaşarken güç aldığı bir kaynak olarak romanlarda ele alınırken geçmişin olumsuzlukları ise değişim gösteren kişinin hatalarıyla yüzleşmesini sağlar. Romanlarda sorgulanan geçmiş ve bugün arasındaki döngüsel zaman, insan davranışlarının tarihselliğine de işaret eder. Bu özellik, Tarık Buğra'nın romanlarının her devirde okunabilecek mesajlara sahip olduğunu ortaya koyar.

#### 3.1.4. Yalnızlık

Tarık Buğra, insanın bilinçlenme ve hayata tutunma macerasını hemen hemen tüm romanlarında ele alır. Ancak bu süreç doğrudan doğruya esere konu edilmeden önce, başkişinin ve onunla beraber entrik kurguya etki eden diğer kişilerin yaşadıkları iç çatışmalar üzerinde ayrıntılı olarak durulur. Yalnızlık da hedefine ulaşmaya çalışan kahramanın fiziksel ve ruhsal boyutta yaşadığı bir durum olarak karşımıza çıkar. Temelde insanın yalnızlığına dikkati çeken yazar, bu durumu, kişinin iç sesini dinleyebileceği olumlu bir süreç olarak değerlendirir. Ancak, kişiyi yalnızlığa iten sebepler karşı güç olarak kabul edilir.

Kendisini hayatın dışında hisseden ve zamanı algılayamayan başkişi Murat Kervancı'nın âşık olduğu Hürrem'e kavuşamaması ve hayatındaki her şeyi aşkı için feda etmesi onu, "ölümü özleten" bir yalnızlığa mahkûm eder. Murat'ın kendisine verdiği değer azaldıkça çevresiyle arasına kalın duvarlar örmeye başlar. Alfred Adler, ihtiras ve boş gurura sahip insanların başkalarından farklı olmak amacıyla yalnızlığı tercih ettiklerini belirtir. (Adler, 1997: 190) Kendisini çevrenin malı olarak görmek istemeyen ve bu yüzden toplumun önem verdiği başarıları küçümseyen Murat, "adam olmak" tabirini anlamsız bulur. Çevrenin değer yargılarına göre yaşamak istemediği için gurur ve ihtiraslarının arkasına gizlenmeye çalışır:

*"Topluma henüz yenilmemişti.(...) Kendi kendisine yeteceğine inanıyordu. Gururunu, bu kuruntusunu besleyecek oyuncaklar bulmakta güçlük çekmiyordu."* (Y, s.74)

"Tek kalmak" anlamıyla sınırlı olmayan yalnızlık, kişinin kendi beni içine hapsolarak dışarıya kapalı hale gelmesi olarak da tanımlanabilir. Murat'ın tepkisel olarak kendisini dışarıya kapatması bir iç hesaplaşmayı zorunlu kılar. Çünkü tepki göstereceği, yargılayabileceği ve acımasızca eleştirebileceği tek kişi kendisidir. Bir süre bu rolden kaçmak için birahaneye sığınan Murat, içkiyle geçici olarak hafızasını silmeye çalışır:

*"Birahaneye sığındığından beri düşünmeyi –hele konuşmayı- işkenceleştiren bir melâl vardı. Bu dünyadaki her şeye –fizik ve psikolojik her şeye- kendisi için asla var olmamışlar gibi yabancılaşmıştı."* (Y, s.124-125)

Hayatının anlamı haline getirdiği aşkı bulamamış olması Murat'ı hayata karşı güçsüz, güvensiz ve kuşkucu hale getirir. "Yabancılaşmış yaşantı reaksiyonları" (Teber, 2001: 181)nı toplumsal koşullara bir tepki olarak ortaya koyan Murat, içine düştüğü boşluktan dolayı yalnızlıkla birlikte korkuyu da derinden hisseder:

*"Murat, odasının sınırsız boşluğundan korktu. Uykudan korktu. Yarından ve yarınlardan korktu. Yalnızlığından korktu. Nota defterinden korktu. İçti. Korkuyu içkide unutabildi."* (Y, s.127)

"Dönemeçte" romanında köklerinden kopmuş aydınların Şehir Kulübü'ndeki görüntüleri çerçevesinde ele alınan yozlaşma teması, doktor Şerif'in yaşadığı olaylarla farklı bir boyuta taşınır. Romanda ikinci derecede ele alınan yalnızlık teması, Şerif'in içine düştüğü kimlik bunalımından kurtulmak için sığındığı yapıcı bir duygudur. Hem fizikî hem de psikolojik açıdan yalnızlığı tercih eden Şerif, aşkta uğradığı hayal

kırıklıklarının etkisiyle bulunduğu ortamdan kaçır. Tüm zamanını mesleğine ayırarak insanlara faydalı olmaya çalışır. Şerif'i kaçıra sürükleyen etkenlerin varlığı romanın başından itibaren sezdirilir. Eylemleriyle kasabadaki diğır memurlara benzeyen Şerif, durumundan rahatsızlık duyarak yeniden doğuşun ilk belirtilerini gösterir. Kaygıyla birlikte ortaya çıkan kimlik bunalımı Şerif'in kendisini çevresinden soyutlamasına sebep olur. Ancak bu kaçır, ona hayatı ve amaçları üzerinde düşünme fırsatı verir. Kendisi olmaktan çıkarak sürü psikolojisiyle hareket eden insanlar arasından sıyrılmaya çalışan ve kendi içine kapanarak düşünme imkânı bulan doktor Şerif, yalnızlığı bilinçli olarak tercih eder. Bu tercih onu farklı bir konuma getirir. İçinde bulunduğu kalabalık ortama rağmen kendisini yalnız hissetmesi, ruhsal boyutta yaşanan duygu yoğunluğuna işaret eder:

*“Lokanta sanki bir anda boşaltırmiş. Şerif tek başına kalmıştı. Sanki daha önce de hiç kimse olmamıştı orada ve masasında. Başını şöyle bir silkeledi ve yalnızlığını bir kurşun külçesi gibi içinde buluverdi.”* (D, s.80)

Tarık Buğra'nın birey odaklı temaları ele alırken gösterdiği farklılık ve başarı, toplumsal konuların en yoğun olarak ele alındığı romanlarda bile bireyin duygu dünyasını ayrıntılı bir şekilde ortaya koyabilmesidir. Siyasî ve tarihî malzemenle hareketle kurgulanan “Dönemeçte” romanı, toplumsal dönüşümü, yöneten-yönetilen, kasabalı-aydın çatışması çerçevesinde ortaya koyarken, Şerif'in yaşadığı bireysel maceradan yola çıkılarak evrensel anlamda insanın “kendisi olma” sorununu irdeler. Yalnızlık, “eylemden önce insanın tefekküre dalma” (Gasset, 1995: 38)sını sağlayan bir kuluçka dönemi olarak nitelenir. Yalnızlık temasının gelişimine baktığımız zaman, fizikî boyuttan psikolojik boyuta doğru bir ilerleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

Yalnızlık temasının ele alındığı bütün romanlarda Tarık Buğra, kişiyi geleceğe yönelik yapıcı eylemler ortaya koyabilmesi ve kendisini bulabilmesi için yalnızlığın sağladığı düşünme imkânını bulmaya yönlendirir. Kişiyi yalnızlığa iten sebepler her romanda farklılık göstermekle birlikte yaşanan ruhsal büyüme ve olgunlaşma süreci hepsinde ortaktır.

### 3.1.5. Kaçır

Tarık Buğra, romanlarında kaçır düşüncesini, mevcut ortamdan kurtulma isteğı veya kendini yenilemek için bir uyanışa ihtiyaç duyan insanın geri çekilme eyleminin

bir sonucu olarak ele alır. Her iki şekilde de kişinin kaçış isteği olumlu bir değişim sürecini beraberinde getirir. Değişim sürecine sebep olan gelişmeler aynı zamanda kişiyi kaçışa iten etkenlerdir. Romanlardaki tematik değerler kaçışın ardından gelen bireyleşim macerasıyla ortaya konulur.

Siyasî baskıların hâkim olduğu İtalya’da faşist yönetimin insanlar üzerindeki ezici gücünün etkilerini konu alan “Siyah Kehribar” romanında, kaçış teması özgürlük problemiyle birlikte ele alınır. İnsanların, düşünceleri yüzünden yaşama haklarının ellerinden alındığı bir ortamda kaçış fikri bir kurtuluş çaresidir.

Fernando ve arkadaşları için bir sığınak mekân olan Siyah Kehribar adlı bar, adeta kurtarılmış bir alandır. Ancak, huzursuzluğun zamanla oraya da bulaşması roman kişilerini farklı şekillerde arayışlara yöneltir. Melina ve Türk genci arasındaki aşk ilişkisi onlarda, aşklarını huzurlu ve rahatça yaşayabilecekleri yerlere kaçma isteği uyandırır. İki sevgilinin mutluluk hayallerinin bulunduğu mekân olan Türkiye, “O Belde”nin romandaki karşılığıdır.

“O Belde” ütopyasının işlendiği bir başka roman olan “Gençliğim Eyvah”da hem bir şiir metni hem de özlem duyulan bir mekân olarak O Belde, Güliz ve Delikanlı’nın aşklarını samimi bir şekilde yaşayabilmek için ulaşmak istedikleri bir mekândır. Güliz ve Delikanlı’nın duygu birlikteliği, “O Belde”ye varma hayalinde açıkça ortaya çıkar:

*“Romantiklerin o genç kızları gibi sevebilirim. Ama İhtiyar’ı düşünüyorum hep. Ondan kurtulamazlığı düşünüyorum hep. Onun bağışlamayan, göz yummayan gücünü. O belde var bunu biliyorum...gidemeyeceğimizi de ...”* (GE, s.140)

İhtiyar tarafından sevgi ve aşk sürgünü olmaya zorlanan iki gencin ruhunu kemiren bu çaresizlik karşısında, benliğe dalma ve kendini keşfetme fikri gelişmeye başlar. Yunus Emre’nin mısraı, ezen ve yozlaştıran İhtiyar’ın düzenine karşı bir panzehir olarak sunulur:

*“Ben de o zaman vardım sırrına o ölümsüz çoban mısraının, yani koca Yunus’un sırrına: ‘Bir ben vardır bende benden içerü.’”* (GE, s.139)

Delikanlıdaki kaçış düşüncesi, çevresindeki her şeyi robotlaştırmaya çalışan İhtiyar’a engel olmak için eylem planlarını beraberinde getirir. Buradaki kaçış, olumsuz anlamda bir terk ediş değil, Delikanlı’nın eyleme geçmeden önce kendisini tanımaya ve fark etmeye çalıştığı yeniden yapılanma sürecidir. Delikanlı, “kendi içine girmeyi” (Gasset, 1995: 47) başardığı ölçüde hayatını sahiplenme gücünü kendinde bulur.

Bilinçaltı sembolü olarak karşımıza çıkan “kuyu”, Delikanlı'nın kaçış ve sığınma isteğinin boyutlarını gösterir. “Derinlik” ve “karanlık” düşüncesini çağrıştıran kuyu, Delikanlı'nın ruhundaki labirentleri ve çıkmazları sezdirenen ve kaçışın yöneldiği hedef mekândır:

*“Ressam olsaydım elli bin kuyu resmi yapardım...elli bin! Kaç şiir denemişimdir, kuyu başları için. Belki de elli bin.”* (GE, s.17)

“Dönemeçte” romanında başkişi Şerif'i kaçıya sürükleyen sebepler, aşkta hüsrana uğraması ve çevresindeki yozlaşmaya karşı gösterdiği tepkidir. En kalabalık yerlerde bile kendisini yalnız hisseden Şerif, kasaba insanı ile memurlar arasındaki ilişkileri eleştirirken bir yandan da çözümler üretmeye çalışır. Şerif, Handan ve Orhan'ın ilişkisini öğrendikten sonra, onu kendisine getirecek olan bir sarsıntı yaşar. Bu noktadan sonra bulunduğu ortamdan uzaklaşmak ve kendisini yenilemek için kaçıya tercih eder:

*“Birden sert bir uyanış gibi, ne istediğini anlayıverdi. Burada, bu insanların arasında, bu çevrede değil, bambaşka bir yerde olmalıydı.”* (D, s.140).

Şerif, kendisini mesleğine vererek iki hafta boyunca sadece işini yapar ve zihnindeki problemler üzerinde düşünür. Kasabaya dönmeye karar verdiği zaman, önceleri ruhunu derinden sarsan kişi ve olaylar, sıradan bir anlam kazanır. Şerif'in kasabadan uzaklaşması, ona varlık amacı ve sorumlulukları üzerinde düşünme fırsatı verir.

“Gençliğim Eyvah” romanında Delikanlı, yüzleşmek ve kabullenmek istemediği ruhsal yapısındaki kara güçlerinden kaçır. Kabullenmek istemediği bu yönler, gurur duygusunun onda daha da derinleşmesine sebep olur. Tek ve üstün kabul edilme hırısı, Delikanlı'yı önce geçmişinden sonra da kendisini yabancı hissettiği ortamdan kaçıya sürükler. Delikanlı, kendisiyle barışık olmadığı için onun bu eylemi fizikî boyuttaki bir kaçıştan öteye gidemez. Tepkilerinin yönlendirdiği ruh haliyle aldığı kararlar kalıcı sonuçlar elde etmesine engel olur. Yetişme tarzı itibariyle insanın manevî yönünü doğuran kaynaklardan uzak kalması, onu değerler dünyasına karşı duyarsızlaştırır. Delikanlı ve Çanakkale gençliği arasındaki farklılıklar, Delikanlı'nın içine düştüğü kimlik bunalımını daha açık bir şekilde ortaya koyar.

“İbiş'in Rüyası”, “Küçük Ağa” ve “Dönemeçte” romanlarında fizikî bir eylem olarak ortaya konan kaçış, kişilerin yaşadığı ruhsal değişimlerle birlikte ele alınır. Kaçış, farklı bir ortamda yaşama isteğinin bir sonucu olabileceği gibi, baskı ve tehditlerden kaçmak veya hayal edilen hayatı yaşamak gibi sebeplere dayanır. Sebepler

farklı olmakla birlikte her üç romanda da kaçış düşüncesini gerçekleştiren kahraman, yaşadığı maceraların sonunda, özellikle ruhsal anlamda büyük bir değişim yaşar. Başkişinin bu macerası etrafında şekillenen romanlarda yazar, “giden kahraman” ile “dönen kahraman” arasındaki farklılığı ayrıntılı bir şekilde ortaya koyarak, birey olma konusunu çok yönlü bir biçimde ele alır. Kahramanını, bulunduğu ortam, yetiştirilme tarzı ve mizacının esas yönleriyle tanıtan yazar, kişiyi kaçışa iten sebepleri ve değişimi sağlayan etkenleri vurgulamaya çalışır.

“İbiş’in Rüyası”nda Nahit’in tiyatroya olan tutkusu ile babasının otoriter yetiştirme tarzı arasındaki çatışma, Nahit’ten İbiş’e uzanan kaçış macerasına sebep olur. Fizikî anlamda yaşanan evden kaçış eylemi, Nahit’in yaşadığı değişim ve verdiği tepkilerle ruhsal bir boyuta taşınır. Nahit, verdiği mücadelenin sonunda evine geri dönmez ancak bireysel anlamda kendi varlığını ortaya koyar. Hayatını şekillendiren ve çevresindeki olaylar üzerinde düşünen Nahit, hayallerine kavuşmak için evini terk etmesine karşılık, yaşadığı olaylar kendi güçlerinin farkında olmasını sağlar. Bu açıdan Nahit’in kendini ispatlama iddiası, genel anlamda insanın inandığı değerler uğruna verdiği mücadeleyi temsil eder.

Nahit gibi bulunduğu ortamı terk eden İstanbullu Hoca da, fizikî boyutta ortaya konan bir hareketin ruhsal açılımlarının öznesi olarak büyük bir değişim yaşar. Ölüm tehditlerinin kaçışa zorladığı İstanbullu Hoca, sadece ismini değiştirmekle kalmaz, dış görünüşü ve düşünce dünyasıyla da farklı bir insan olur. İstanbullu Hoca, ölümüne sebep olacak tehditlerden uzaklaştıktan sonra hayatı üzerinde daha sağlıklı bir şekilde düşünme imkânı bulur. Kişilerle temsil edilen İstanbullu Hoca’dan Küçük Ağa’ya doğru yaşanan dönüşüm, insanın kendisini sorgulayabilme ihtiyacını sezdirenen bir örnek olarak yorumlanabilir. Nitekim Küçük Ağa, herkesten önce kendisini yargılamayı başararak kaçış sürecini kendini bulma hedefi doğrultusunda yaşar:

*“Küçük Ağa –yo yoo, İstanbullu Hoca- ise, tam aksine konuşmak, uzun uzun hesaplaşmak hırsıyla yanıyordu. Demek kendi kendiyile hesaplaşmayı daha o İstanbullu Hoca günlerinde istermiş Küçük Ağa.”* (KA, s.571)

Eylem ve düşünce gücünü dengeleyen Küçük Ağa, ailesini bırakarak kaçtığı kasabaya dış görünüşüyle olduğu kadar duygu ve düşünce dünyasındaki yeni kazanımlarla döner. Kişinin yaşadığı dönüşüm macerasının son aşaması, ayrıldığı ortama geri dönüşüdür. İstanbullu Hoca’nın telkin ve hitabet gücüyle Küçük Ağa’nın

ideal eylem adamı kimliğini uzlaştırmayı başaran kahraman için kaçış, yenilenme imkânı sunan olumlu bir tavır olarak düşünülebilir.

“Dönemeçte” romanında kaçış teması, toplumsal yozlaşmaya karşı gösterilen bir tavır olarak yorumlanır. Fıskiye ve top arasındaki sonu gelmez birliktelik, insanın kendi iradesini düşünmeksizin mekâna tutuklanmışlığını sembolize eder. Başkişi Şerif, bir çember halinde hayatını kuşatan bu düzenden kendisini kurtarabilmek için kaçışı tercih eder. Handan’a duyduğu aşkta hüsrana uğraması, ondaki kaçış düşüncesini eyleme dönüştürmesinde etkili olur. Mevcut şartlar altında hayattan hiçbir beklentisi kalmayan Şerif, mesleğine ve yalnızlığına sarılarak hayata tutunmaya çalışır. Bulunduğu ortamdan kendisini soyutlayan Şerif’in okuduğu kaynaklar ve Fakir Halit’in yönlendirici konuşmaları onun hayatına yön vermesi gereken değerler manzumesini idrak etmesini sağlar. Şerif, varlığına gölge düşüren duygu ve düşüncelerinden arındığını hissettiği andan itibaren kaçışı da sona erer. Tarık Buğra’nın romanlarında sıkça karşımıza çıkan bu değişim macerası, kaçışla başlayan tepkiye dayalı tavrın, kişiyi olgunlaştıran bir sürece dönüşmesi fikri çerçevesinde ele alınır. Kişilerin kaçtıkları ortama dönüşleri, elde ettikleri kazanımlara da işaret eder:

*“Doktor tam iki hafta, değil onları, Handan’ı ve Orhan’ı bile aklına getirmeden, Dostoyevski ve Mevlana’sı ile sıtma bölgelerini ve sıtmalı insanları yaşadı.(...) Arındığını bir barometreden veya öyle bir araçtan izlermiş gibi anlıyordu.(...) Kasabaya dönmeye karar verdiği zaman bir zamanlar yaşayışını allak bullak eden kelimeler bir anlam taşımaz olmuşlardı.” (D, s.141)*

Tarık Buğra’nın romanlarında kaçış teması, bireyin kendisini bulmasını sağlayan bir süreç olarak ele alınır. Romanlarda, kaçışı ortaya çıkaran sebepler karşı güç grubunda yer alırken, kişinin kaçtığı ortama yenilenerek dönmesini sağlayan unsurlar tematik güç olarak sunulur. Kaçış, fizikî boyutta ortaya konan bir eylem olmasına karşılık, tematik açıdan kişinin ruhsal anlamda yaşadığı olgunlaşma süreci ekseninde ele alınır.

### 3.1.6. Yoksulluk

Tarık Buğra, romanlarında kahramanlarının geçmiş yaşantıları ve onların mizacına etki eden olumlu veya olumsuz unsurları ayrıntılı bir şekilde ele alır. Kişiyi iyi ya da kötü davranışlar sergilemeye iten sebeplerin temelinde geçmişte yaşanan olayların



ve çevrenin şekillendirici bir güce sahip olduğu fikrinden hareket eden yazar, benzer şartlarda yetişen insanların birbirlerinden farklı değerlere sahip olmasını, onlara yaratıcının bastığı damga olarak kabul ettiği mizaçlarıyla ilişkilendirir.

Gençlik döneminde çekilen yoklukların sebep olduğu eziklik, “Yalnızlar” romanında Rıza Candaş gibi, hayata karşı farklı bir duruşa sahip olan bir kişinin ortaya çıkmasına sebep olur. Rıza Candaş’ın kişiliğini yansıtmak için öncelikle yetiştiği fizyolojik çevre ve şartların onun ruh dünyasında bıraktığı izler belirtilir. Tarık Buğra’nın farklı romanlarda da kullandığı “altın çağ” benzetmesi gençlik döneminin, kişinin geleceğini şekillendirecek olan kayıp ve kazanımlarına işaret eder. Bu dönemde maddî yoklukların yanı sıra çevresinden beklediği ilgiyi görememesi Rıza Candaş’ın sevgi, aşk, arkadaşlık gibi değerleri küçümsemesine ve bencilliğine sarılmasına sebep olur. Sefaletle geçen gençlik yıllarının intikamını almayı hayatının amacı haline getiren Rıza Candaş için Servili Medrese’deki öğrencilik dönemi onun için acı hatıralarla yüklü bir mekândır:

*“Pençesiz ayakkabılar içindeki iğrenç çoraplar..gereğince yıkanmamış ve yamanmamış iç çamaşırların vicdanı aşağılayan baskısı.. pardesüsüz geçen kışlar.. simitten ve –beş kuruluşluk- işkembe çorbasından nefrete varan bıkkınlık.. borç arama ve istemedeki alçaltıcı çaresizlik...”* (Y, s.93)

Rıza Candaş, Servili Medrese günlerinin ruhunda bıraktığı izlere rağmen bu ortamda kendisine benzeyen veya kendisinden daha zayıf olanlara her zaman öfke ve gururunun verdiği acımasızlıkla muamele eder. Bu tavır, kabullenmek istemediği ve aşağı kabul ettiği komplekslerini diğer insanlara yansıtarak yargılama eğilimini ortaya çıkaran bir tepkidir. Kendisi için kabul edilemez olarak gördüğü, bu yüzden de unutmaya ve sırt çevirme yoluyla görmezlikten geldiği eğilimlerini diğer insanlara yansıtarak onları yargılamaya çalışır:

*“Ötekilere, hepsine, ‘zayıf daha kötüsü gayesiz ve sırf miskinlikleri yüzünden bu sefalete katlanan solucanlar’ derdi.”* (Y, s.95)

Hayallerini gerçekleştirmek için baba evini terk eden ve elindeki sınırlı parayla önce bir pansiyona ardından da Servili Medrese’ye sığınan Nahit, Rıza Candaş’ın aksine maddî yokluklar ve sefaleti arttıkça hayata ve ideallerine daha sıkı sarılır. “İbiş’in Rüyası” romanında da kullanılan Servili Medrese, başkışının hayata hazırlandığı, kayıplarını kazanıma dönüştürdüğü bir mekân olarak Nahit’in hayatında önemli bir yere sahiptir.

Zıtlıkları birlikte sunarak vermek istediği düşünceyi daha etkili kılmaya amaçlayan yazar, Servili Medrese’de yoksulluk ve sefaletle dolu günler geçiren Sâdi’yi Nahit’in karşısına çıkararak, aynı ortamda yaşayan iki insan arasındaki tavır farklılığını düşündürmeye çalışır:

*“Nahit gibi o da yoksulluk ve sefaletin batağından geçmiş, yoksulluğun yapış yapış, pis kokulu sürtünmelerini etinde, sinirlerinde duymuştu.(...) Aralarında fark da bu idi işte. Nahit, meydan savaşını vermiş ve kazanmıştı.”* (İR, s.54)

Nahit, geçmişte çektiği sıkıntıların, hayata tutunma macerasında kendisine güç veren olumlu yönlerini görürken, Sâdi, bu durumu bir kompleks haline getirerek daima bir suçlu ve sorumlu aramaya çalışır. Kendisiyle hesaplaşmaktan kaçan Sâdi, sahip olmadıklarını Nahit’in kazandığını görünce ona düşmanca yaklaşmaya başlar. Nahit, kazandığı her şey için tüm varlığını ortaya koyarak mücadele ettiği için eskiden yaşadığı yoklukları, hayatta kalma gücünü besleyen itici bir güç bir kabul eder. Mücadele gücünden yoksun Sâdi ise, sahip olduklarının değerini anlamak yerine daima kayıplarını düşünmeyi tercih eder. Yazar bu yaklaşımın sebeplerini Nahit’in düşünceleri aracılığıyla ortaya koyar:

*“Sâdi’yi ve benzerlerini mizaç esirleri arasında sayıyordu. Ona göre kültüre ulaşamayan düşünemez, hakikatin, doğrunun peşine düşemezdi. Mizacına mahkûm düşerdi. Mizaç da, insanı kendine uygun parlak sözlere ve reçetelere sürüklerdi.”* (İR, s.55)

Yoklukların, iyileşme ve savaşma şansını da beraber sunduğuna inanan Nahit, evini terk ettikten sonra her şeye sıfırdan başlamasına rağmen haksızlığa uğradığında bile eksikliği kendisinde kabul ederek yapıcı düşünmeye çalışır. Bu yüzden yoksulluğun en koyusunu yaşamasına rağmen, bu durumu gurur meselesi yapmadan hedefine ulaşmak için çalışır. Sahip olduğu iyimser bakış açısı, yaşadığı olumsuzlukların onda intikam duygusunu geliştirmesini engeller.

“İbiş’in Rüyası” romanında, yoksulluk kişilere bağlı olarak hem yapıcı hem de tahrip edici güçleri içinde barındıran bir kavram olarak sunulur. Hayatına anlam yükleyebilen ve kendine güveni olan kişiler, geçmişin bu tip tecrübelerinden daha da güçlenerek çıkarken, hayatını bir takım “*mânâ zeminlerine*” (İnam, 1999: 73) oturtamamış kişilerin marazî bir gurur ve bencilliğin esiri oldukları vurgulanır.

“Gençliğim Eyvah” romanında yoksulluğun, kişinin hayatta kalma mücadelesini zorlaştıran ve onu başka insanlar tarafından kullanılmaya müsait hale getiren olumsuz

yönelimlerine dikkat çekilir. Bu zorlu mücadelede kişilerin mizacı, yetiştikleri çevre ve aldıkları eğitimin önemi vurgulanır.

Her alanda toplumu yozlaştırmak için gençliği hedef alan yıkıcı güçlerin temsilcisi olan İhtiyar, işlerinde kullanmak için Delikanlı ve Güliz'i tuzağına düşürmeye çalışır. İhtiyar, iki gencin de zaafalarını öğrenerek o yönlerinden faydalanmaya çalışır. Güliz, İhtiyar'ın kendisine sağladığı imkânlarla her zaman eksikliğini hissettiği ailesinden intikam almaya ve yoksulluğun ezikliğinden kurtulmaya çalışır. Delikanlı ise, yoklukların ezdiği kişiliğini onarmak ve gururunun sebep olduğu üstünlük heveslerini tatmin etmek amacıyla İhtiyar'ın ağına düşmeye razı olur:

“Yalnızlar” romanındaki Rıza Candaş gibi, Delikanlı da geçmişinden intikam almak düşüncesiyle hareket ettiği için sağlıklı kararlar veremez. Kime veya kimlere karşı olduğunu düşünmeden, savaşıma ve varlığını ispat etme hırsı Delikanlı'nın yaşadığı sefaletin onu ruhunda bıraktığı derin izlerin bir sonucudur:

*“Pençesiz papuçların içinde vicık vicık olmuş çoraplar... İç çamaşırlarındaki kokunun bütün bir vapuru, bütün bir tramvayı veya kahveyi, asıl müthiş bütün bir sınıfı saracağından korkup insanlardan kaçışlar...Yedi buçuk kuruluşluk kuru üzüm ve fındık veya leblebi ile karın doyurma çabaları...” (GE, s.88)*

“Gençliğim Eyvah” romanında İhtiyar'ın, gençleri tuzağa düşürmek amacıyla kullandığı bir mekân olan “lokanta” insanların doyma ihtiyaçlarını karşılayamadıkları durumlarda itaat ve boyun eğmeye daha müsait hale geldiklerini düşündürür. Bu zaafın doyurulduğu yer olarak lokantaya alıştırılan insanlar, kendilerine sunulan maddî imkânlarla karşılık her türlü müdahale ve bozulmaya açık hale gelirler. Romanda, bu tuzaktan kurtulmak için, manevî değerlere bağlılık ile gurur ve hırsın yok edilmesi çare olarak sunulur.

### 3.1.7. Yeniden Doğuş

Doğumla ölüm arasındaki bireysel yaşam süreci içerisinde kendisini ruhsal anlamda yenilemek ve duygu dünyasını yapılandırmak için bir takım içe kapanış veya kaçışlara ihtiyaç duyan insan, başarılı olduğu takdirde, bu değişim macerasından kazanımlarla döner. Tıpkı masallarda maceraya çağırılan kahraman gibi, roman kişisi de çevresindeki veya iç dünyasındaki etkenlerin tetiklemeyle kendisini, bir takım güçlerle mücadele halinde bulur. Romanda, başkişinin, diğer roman kişilerinden farklı ve

ayrıcalıklı bir konuma sahip olması bu tip bir macerayı başarılı bir şekilde tamamlayabilmesinden kaynaklanır.

Tarik Buğra, romanlarında karakter çizme tarzıyla ilgili olarak başkahramanın çocukluğundan hâldeki zamana kadar olan hikâyesini anlattıktan sonra onu, bazen farklı bir karakter yoluyla bazen de iç çatışmalarının etkisiyle bir yenilenme isteğiyle karşı karşıya getirir. Çeşitli sınavlarla geçirilen bu dönemin sonunda, yazarın idealize ederek sunduğu başkışı, olumlu değişimler geçirerek, adeta eksik kalan yönlerini bütünlüğe kavuşturur.

Yeniden doğuş temasının en ayrıntılı işlendiği roman olan “Osmancık”ta, başkışı Osman, hırsını ve öfkesini dizginleyemediği için gücünü kontrollü olarak kullanamaz. Osman’ı tek başına ele aldığımızda iç güçleriyle uzlaşamadığı için bu güçlerin baskısı altında ezilen insanın, evrensel boyuttaki trajedisine ulaşabiliriz. Romandaki tüm unsurları bir arada düşündüğümüzde ise devlet yönetimine aday olan bir kişinin bu sorumluluğu taşıyabilmesi için ihtiyaç duyduğu vasıfların sorgulandığı bir metin olarak değerlendirilebilir.

Ruhsal bir büyüme sürecini gerekli kılan yeniden doğuş öncesi, başkışının bu yenilenmeye neden ihtiyaç duyduğu üzerinde durulur. “Olan” ve “olması gereken” arasındaki çatışmada, “olması gerek”ler başkışının ulaşması gereken noktaya işaret eder. Kişinin iç dünyasıyla yüzleşmesine engel olan ön yargıları ve kompleksleri bir yol göstericinin de yardımıyla ortadan kaldırılmaya çalışılır. “Osmancık” romanında Ede Balı olarak karşımıza çıkan yol gösterici kişi, başkışiyi yeniden doğuşa hazırlayan ve onu, iç dünyasındaki hazineleri fark etmeye çağıran bir fonksiyona sahiptir. Telkinleriyle Osmancık’a yol gösteren ve onu bazı konularda düşünmeye zorlayan Ede Balı’nın sık sık tekrarladığı sözler, onu kendisi üzerinde düşünmeye ve dağınık haldeki güçlerini kontrol altına almaya sevk eder:

*“Hey Osmancık, yiğit yiğit tek yiğit öfkesini, benliğini yenendir.”* (O, s.18)

Osman, kendisini zaman ve mekân üzerinde bir noktada konumlandırdıktan sonra hedefini daha net bir şekilde fark eder. O, dünya üzerinde yer aldığı noktayı *“zamanın altın zincirinde bir halka”* olarak tanımlar:

“Osmancık” romanında “Yedi Uyurlar” hikâyesine yapılan telmih yeniden doğuş temasını daha da güçlendirir. Jung, bu hikâyenin yeniden doğuşu sembolik bir dille anlattığını belirterek şu şekilde anlamlandırır:

*“Her kim mağaraya, yani her kesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur.”* (Jung, 2003: 67)

Osman’ın adeta bir kuluçka dönemi yaşadığı yer olan Ede Balı’nın tekkesindeki oda, onun değişim mekânı olan iç mağarasıdır. Aynı odada daha önce babasının ve kendi oğlu Orhan’ın kalmış olması bu dönüşüm macerasının tarihsel boyutuna dikkati çeker.

Tarık Buğra, yeniden doğuş temasını ele aldığı romanlarda, kişiyi yenilenmeye iten sebepleri ortaya koyduktan sonra, ruhsal büyümeyi sağlayacak kaynaklara işaret eder. “Osmancık” romanında dinî motiflerle birlikte sunulan bu kaynaklar, sonlu insan yaşamını sonsuzluğa ulaştıran araçlar olduğu için ön plana çıkarılır:

*“Senin ve çocuklarının ve onların da çocuklarının çocuklarının ve bütün soyunun sopunun şerefi ve kudreti ve yücelmesi Allah kelâmına gösterdiğin bu saygıdadır, bu saygı sayesinde ve bu saygıya bağlıdır. Çünkü hakkı ve hakikati, doğruyu, adil olanı idrak ediş bu saygıdadır.”* (O, s.46).

Kişinin, sahip olduğu güçlerin farkında olarak onları kontrol altında tutabilmesi için gerekli olan nefis terbiyesi, diğer manevî değerlerle birleştiği zaman dengeli bir yaşam mümkün olabilir. Osman’ın nefsi üzerindeki hâkimiyetinin sınanması, Malhun Hatun’la olan ilişkisini yorumlayış tarzında kendisini gösterir. Malhun Hatun’a olan aşkı, iradesini gücünün önüne geçiren Osman’ı baştan çıkarmaz. Aksine bu yoğun sevgi, ona varoluş amacını hatırlatarak, Zümrüd Anka sembolüyle vurgulanan bir değere dönüşür.

Yeniden doğuş macerasını yaşayan insanın, bugününü ve geleceğini şekillendiren geçmişin tecrübelerinden yararlanması, tarih bilincinin gerekliliğini ortaya çıkarır. Geçmiş, tarihî kaynaklara dönüş olarak karşımıza çıktığı gibi, ayet ve hadisler yoluyla yapılan iktibaslar da temaya açıklık kazandırır:

*“Peygamberimiz buyurmuştur ki: ‘Allah, kullarına zulüm ve cevr ile musallat olan hân, kıyamet günü en şiddetli azaba uğrayacaktır.’* (O, s.311)

Kişi, dünya üzerindeki yerini tam olarak kavradıktan sonra varlığının bilincine ulaşabilir. Kaf Dağı yolculukları yapması gereken insanın, bireyleşim macerasında başarılı olabilmesi için iç güçlerini kontrol altına alıp, manevî değerlerin sesine kulak vermesi gerekir. Yazar, Osmancık’tan Osman Gazi Han’ı çıkaran gücün bu anlayışın bir sonucu olduğunu belirtir.

İki kahramanın fiziksel ve ruhsal anlamda yaşadığı yenilenme hikâyesinin anlatıldığı bir diğer roman “Küçük Ağa”dır. İstanbullu Hoca’nın Küçük Ağa’ya dönüşmesinde etkili olan sebepler, Çolak Salih’in bilinçlenme serüveniyle birlikte ele alınır. İstanbullu Hoca, güvendiği kişi ve kavramların kendisine yaşattığı hayal kırıklığı ve çevresindeki insanların beklentilerinin etkisiyle sancılı bir değişim süreci yaşar. Çolak Salih ise kayıplarının verdiği eziklikle bir süre kendisinden uzaklaşır. Ancak yaşadığı bir takım olaylar kısa sürede aklını başına getirir. Onun yaşadığı tecrübe tam olarak yeniden doğuş değil, bir bunalımın sebep olduğu kaçış olarak değerlendirilebilir.

İnsanların neye inanacaklarını ve kime güveneceklerini tam olarak bilemedikleri bir kaos ortamında yaşanan tereddütleri temsil eden İstanbullu Hoca, Padişah ve Kuva-yı Milliye arasında sıkışıp kalan kasaba insanının tercih sıkıntısını, yaşadığı iç çatışmalarla ortaya koyar. Aynı kaygılarla hareket eden farklı güçler arasında yaşanan gerginlik, halkın birlik ve beraberlik içinde hareket etmesini de engeller:

*“Öyle köyler öyle kasabalar vardı ki güney dağlarını Damat Ferit’in kıskırttığı haydutlar yatak yapmış kuzey tepelerinde ise Kuva-yı Milliye birlikleri karargâh kurmuştu. Her iki taraf da elde mavzer; ‘bize’ ve ‘bizim için’ diyordu.”* (KA, s.158)

İç çatışmalarıyla mücadele eden İstanbullu Hoca, kendisini bir çemberin içinde sıkışmış gibi çaresiz hisseder. Kendisine itiraf etmek istemese de yanıldığını kabul etmek ve yaşadığı pişmanlıktan kurtulmak için bulunduğu çevreden uzaklaşmak ister. Bir yenilenme ihtiyacının habercisi olan bu kaçışın bedeli olarak ailesinden ayrılmak zorunda kalır.

İstanbullu Hoca’nın ilk değişimi fiziksel görüntüsünde meydana gelir. Sakalını kesip beline tabancayı yerleştiren İstanbullu Hoca, insanları etkileyen hitabet gücünün yerine keskin zekâsı ve fiziksel gücünü koyar. Padişah veya Kuva-yı Milliye arasındaki çekişmelerde İstanbullu Hoca’nın asıl problemi, iki taraftan birine dâhil olmak değil, ülke menfaatleri için mücadele edebilecek ruhu taşıyabilmektir. Asıl adı Mehmet Reşit Efendi olan İstanbullu Hoca’nın Küçük Ağa’ya dönüşmesi, sembolik bir düzlemde, yıkılma noktasına gelen bir devletin adeta kendi küllerinden yeniden doğuşunu temsil eder ve bu dönüşümü sağlayan kavramları ön plana çıkarır:

*“Bu macerada insan – altı yüz yıllık- hatta bu altı yüz yılı hazırlayan çağları ile kanının, medeniyetinin, yaşama iradesinin hep zafere, hep üstünlüğe yönelen akışını, milletin hürriyetini ve ebedî kaderini bulabilirdi.”* (KA, s.434-435)

Yeniden doğuş isteğinin temelinde yatan sebeplerden biri de kişinin kendisine ve çevresine karşı duyduğu tepkidir. Kimi zaman kendi içinde yaşadığı buhranlar kimi zaman da toplumsal yozlaşma kişiyi bulunduğu ortamdan kaçışa zorlar. Bu kaçış esnasında bir takım olumlu güçlerin yönlendirmesi sonucu, kişi, yeniden doğuşu gerçekleştirecek enerjiyi kendisinde hisseder.

Küçük bir kasabada yozlaşmaya sebep olan kasabalı, memur ve yöneticilerin eleştirisinin yapıldığı “Dönemeçte” romanında, başlangıçta sürünün bir parçası gibi hareket eden ancak daha sonra çözümler aramaya çalışan Doktor Şerif’in yeniden doğuş macerası ele alınır. Toplumdaki bozulmanın tüm yönleriyle eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığı romanda, Şerif’in bir memur olmasına rağmen, meslektaşlarından farklı yönlerine vurgu yapılarak, ilerleyen bölümlerde yaşayacağı değişimin ipuçları verilir:

“ *Ötekilere benzemez o’ derdi. Gerçi bilirdi, o da öteki yüksek memurlar gibi namazdan niyazdan kopmuştu. Ama arada ciddî ayrılıklar vardı. Şerif bunu bir marifet sanmazdı. Asıl önemlisi de namazında, niyazında olanlara hor bakmazdı.*” (D, s.34)

Ede Balı’nın Osmancık üzerindeki yönlendirici etkisi, benzer bir şekilde Fakir Halit ile Şerif arasındaki ilişkide de hissedilir. Fakir Halit, köylünün sorunları, ekonomik sıkıntılar ve politika gibi bir çok konuda Şerif’le karşılıklı fikir alışverişinde bulunur. Her ikisinin de birleştiği nokta, köklerinden kopan aydınların halktan uzaklaştıkları ve sorumluluklarını unutarak kendi çıkarlarını gözettikleridir. Başlangıçta güçlü bir tepki gösteremeyen Şerif, Fakir Halit’le olan konuşmalarından sonra eleştirilerini daha da artırır. Onu asıl uyandıran olay, Handan’a duyduğu aşkta hüsrana uğraması ve en yakınındaki insanlar tarafından sırtından vurulmasıdır. Bu olaylar Şerif üzerinde adeta bir şok etkisi yaratarak, onu bulunduğu ortamdan kaçışa zorlar. Ancak bu kaçış Şerif için bir fark ediş süreci olarak ona yepyeni bir bakış açısı kazandırır. Sıkıntılarını unutmak için mesleğine yönelen Şerif, okuduğu kaynakların da etkisiyle kendisini kaçışa zorlayan sebepleri bir tarafa bırakarak, asıl zihnini kurcalayan toplumsal sorunlar üzerinde düşünmeye ve çareler aramaya başlar.

Şerif, kendisiyle baş başa kaldığı zamanlarda Dostoyevski ve Mevlana okuyarak onların eserlerinde hayatının ilkelerini bulmaya çalışır. Mevlana’yı “*ruhları sağlıklı insanların Dostoyevski’si*” (D, s.145) olarak tanımlayan Şerif, sık sık Mevlana’nın hikâyelerinden dersler çıkarır. Bu şekilde arındığını hisseden Şerif’in beslendiği kaynaklar arasında Mevlana’nın eserlerinin olması ondaki “yeniden doğuş”un boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir.

Romanda bir çok yerde kullanılan sembolik hikâyeler temaya belirginlik kazandırmak amacıyla eleştirilen konularla birlikte anlatılarak, bu hikâyelerin çok yönlü açılımlarıyla anlatım zenginlik kazanır. Örneğin, aydınların çevrelerinden ve varlık amaçlarından habersiz şekilde bir çemberin içinde sıkışıp kalarak anlamsızlaşan hayatları, Ebû Hale'nin rivayet ettiği bir hadisle birlikte verilerek eleştirilir:

*“Resulullah bir şeye bakacağı zaman başını döndürüp bakmaz, ona bütün vücuduyla dönerdi. Nurlu ve mübarek gözleri gökyüzünden çok yeryüzüne bakardı.”*  
(D,s.241)

Toplumdaki bozulmayı önleyebilmek için ilk olarak kendisini düzeltmesi gerektiğine inanan Şerif, bu amaçla kendisine varlık amacını hatırlatacak olan mesleğine sarılarak işe başlar. Bu süre zarfında iç dünyasındaki çatışmaları çözüme ulaştırarak, kazandığı gücünü çevresindeki problemlerle uğraşmak için kullanmaya başlar. Şerif'in, çevresinden uzaklaşarak iç dünyasına çekilmesi, onu ötekileşmenin eşiğinden kurtarır.

“İbiş'in Rüyası” romanında “yeniden doğuş” teması, Nahit'in hayallerinde yaşattığı bir kişilik olan İbiş'i ortaya çıkarmak için verdiği mücadele etrafında ele alınır. Çocukluğundan itibaren hayallerine ve ideallerine saygı duyulmayan Nahit, baba evini terk ederek ilk tepkisini ortaya koyar. Bu kaçışın ardından, karşılaştığı maddî ve manevî zorlukları, İbiş'e ulaşmak için kat etmesi gereken *“sülüklü, solucanlı, yılanlı bataklıklar”* (İR, s.11) la dolu bir yol olarak kabul eder. Nahit'in tüm engellere rağmen amacına daha sıkı sarılması, onun hayata bakış açısı ve kişilik özelliklerinden kaynaklanır. O, eziklik duymak yerine gururunu ön plana çıkarmadan hatayı hep kendinde arar:

*“Asıl şansız budala olmayışı, eğilimlerini, isteklerini hevesleriyle ve gururu ile sınırlamayan bir karaktere sahip bulunuşu idi.”* (İR, s.20)

Deneyimlerinden ve yeteneklerinden emin olan Nahit'in kendine olan güveni, hedeflerini ulaşma çabasını olumlu yönde etkiler. Bu güven onun orijinal fikirler ortaya koymasını sağlar. İbiş kimliği, çevresindeki insanlar tarafından aşığılanan ve alay edilen yönlerinin Nahit tarafından yeni bir donanımla bir araya getirilerek somutlaştırılmasıyla ortaya çıkar. Nahit, bulunduğu ortamdan kaçış ihtiyacı hissettiğinde sığınak olarak İbiş kimliğini tercih eder. Çünkü başkaları tarafından küçük görülen yönlerini bu kimlikle rahatça sergileme imkânı bulur. Böylece ruhsal



yaşantısında yeterince doyurulmamış olan duygular bastırılmadan *“kişiliğin çoğalması”* (Jung, 2003: 55) yoluyla açığa vurulur:

*“Öç alma hırsına bir kerecik olsun kapılmadığı için varabilmişti İbiş'e. Buna inanırdı ve İbiş'liğini severdi, ayırmazdı adından, hatta adı İbiş olsun isterdi.”* (İR, s.226)

Nahit'in yeniden doğuşu İbiş'liğini keşfetmesiyle gerçekleşir. Bu başarısında, farkına vardığı güçleri kendisine yol gösterir.

“Yeniden doğuş” teması Tarık Buğra'nın bütün romanlarda farklı seviyelerde ele aldığı en yaygın temadır. İnsanın sahip olduğu güçleri vurgulamayı amaçlayan yazar, mizacın değişmezliğine işaret etmekle birlikte, her insanın hayatında yeniden doğuşu gerektiren durumlar ortaya çıkabileceğini ve kayıp gibi görünen sonuçların insanın ruhsal anlamda yeniden doğuşuna vesile olabileceğini belirtir. Romanlarındaki başkişilerin hepsi farklı maceralar geçirerek yenilenme imkânı bulurlar. Buğra'nın tüm romanlarında vurgulamaya çalıştığı asıl gerçek, maddî dünya içinde sıkışan kişinin kendisini gerçekleştirmek amacıyla yaşadığı bu maceranın ayrıntıları ve olumlu sonuçlarıdır. Ferdî zaman süreci içinde yeniden doğuşu yaşayan kişi, ruhsal yapısı yenilenmiş ve güçlenmiş bir birey haline gelir. İnsanın yaşadığı bu dönüşüm sahip olduğu var oluş imkânlarını da ortaya çıkarır.

### 3.2.ROMANLARIN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

#### 3.2.1. Romanların Tanıtımı

##### Yalnızlar

“Yalnızlar” adlı roman, “Yalnızların Romanı” adı altında ilk olarak 5 Mayıs-9 Haziran 1948 tarihleri arasında Çınaraltı Dergisi'nde tefrika edilmiştir. Bu tefrikadan sonra ilk baskısı 1981 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yapılan romanın 1994, 1996, 1997, 1999 yıllarında da aynı yayınevinden baskıları çıkmıştır. Eser, roman haline geldiğinde “Yalnızlar” adını almıştır.

Tarık Buğra, 1940 yılında kaleme aldığı “Akümülatörlü Radyo” adlı tiyatro oyunu çeşitli sebeplerle beklediği ilgiyi görmeyince ve defalarca Devlet Tiyatroları repertuarına alınmasına rağmen bir türlü sahnelenmemesi, yazarı, eseri üzerinde

değişiklikler yapmaya sevk eder. Tarık Buğra'nın kendi ifadeleriyle, "Akümülatörlü Radyo"nun insanlarını roman dünyası içine dâhil edince "Yalnızlar" romanı ortaya çıkar.

Psikolojik karakterli bir roman olan "Yalnızlar", yazarın daha önce kaleme almış olduğu hikâyelerden ve kendi hayatından izler taşır. Murat, Rıza, Hürrem ve Şükriye arasında örülen ilişkiler ağıyla alt başlıklara bölünür. Bu üç bölümden birinci bölüm dokuz, ikinci bölüm iki, üçüncü bölüm bir alt başlıktan oluşur. Merkezî kişi konumundaki Murat Kervancı'nın macerası anlatılmakla birlikte, diğer kişiler de başkişiyle olan ilişkilerinin yanı sıra karakter olarak derinlik kazanırlar.

Romantizmin etkilerinin yoğun olarak hissedildiği romanda, kişilerin aşk ilişkisi düzleminde yaşadıkları arayışlar ve var olma mücadeleleri psikolojik tahlil ve tasvirlerle birlikte sunulur. Romanda Bovarizmin temsilcisi durumundaki Hürrem'le idealize edilen aşk uğruna en güzel yıllarını feda eden Murad Kervancı, en fazla psikolojik derinliğe sahip kişiler olarak tanıtılır. "Yalnızlar", kişilerin iç dünyalarının ön planda olduğu bir roman olduğu için, romana ait bütün materyal unsurlar, insanla olan ilişkilerine göre fonksiyonel tarzda kurgulanır. Bu teknik ayrıntılar romanın çözümlenmesinde önemli rol oynar.

Tarık Buğra, kapak kısmında romanın tanıtımını yaparken, roman kişilerini şu şekilde yorumlar:

*"Altın çağında, gençliğinde çektiği yoklukların bir toplum düşmanlığına dönüşmesini önleyen, ama iyi niyetlerinin tepkilerini sertlikten kurtaramayan Doktor Rıza, çürümelere karşı hayatın savunucusu Rıza!*

*Onun ölümle karşı karşıya getirip, hayata yeniden kazandırdığı genç kız... Tek ümidin ayakta tuttuğu Şükriye!*

*Mutluluğun bir ameleliği olduğunu kavrayamayan Hürrem ile Murad!*

*Kalbi sevgi ile dolu, ama bütün sevgilerin ve sorumluluklarının kaçığı, iyi, dürüst ve yenik Hüseyin Bey!"*

"Yalnızlar" romanı, "Akümülatörlü Radyo" adı altında Devlet Tiyatroları sanatçıları tarafından Radyo tiyatrosunda oynanır. Ayrıca roman, "Yalnızlar" adıyla 21 Temmuz- 11 Ağustos 1983 tarihleri arasında dört bölümlük televizyon dizisi olarak TRT'de ekrana getirilir.

### Siyah Kehribar

Tarık Buğra'nın ilk romanı olan Siyah Kehribar 11 Ağustos-16 Aralık 1952 tarihleri arasında Milliyet gazetesinde tefrika edildikten sonra, kitap haline getirilmiş, birinci baskısı Remzi Kitabevi tarafından 261 sayfa olarak 1955 yılında yayınlanmıştır. İlk baskının ardından Ötüken Yayınları arasında sırasıyla 1991, 1995, 1996, 1998,2002 yıllarında baskıları yapılmıştır.

Romanın ilk sayfasında Lütüfi Bornovalı'ya ithaf edildiğini belirten bir ifade yer alır. Ardından Mümtaz Turhan tarafından kaleme alınan bir tanıtma yazısı takip eder. Turhan, bu yazısında Tarık Buğra'nın hayatı ve sanatı ile ilgili bilgiler vermekle birlikte Siyah Kehribar romanıyla ilgili değerlendirmeler yapar. Siyah Kehribar'ı "yirminci asrın hüznü"nü ele alan bir roman olarak tanımlayan Turhan, günümüzün trajedisinin bu eserle ortaya koyulduğu kanaatindedir. Tarık Buğra, romana yazdığı önsözde eser hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

*"Ona ben, bir amatörün ilk eserine verebileceği taptaze dikkatleri, gözlemleri, içtenliği ve deneylerin katkısıyla arılıklarını kaybetmemiş, duyguları kontrolü umursamayan bir coşkuyla boca etmişim.(...) Yıllarca onu yeniden ele almayı düşündüm ve zaman zaman da masama getirdim. Çalışmalarım altmış, yetmiş sayfayı da buldu. Ne var ki, bunu bir türlü içime sindiremiyor, böyle bir değiştirmeyi dürüstlük anlayışımla bağdaştırıyordum."* (SK 2002: 10-11)

Gerek teknik açıdan gerekse muhteva olarak bir takım eksiklikleri telafi etmek için romanı yeniden gözden geçirme düşüncesi taşıyan yazar, bu düşüncesini hayata geçirememiştir. Romanın 2002 yılında Ötüken Yayınları arasında çıkan baskısı 1954'te Remzi Kitabevi'nde yayınlanan baskı ile aynıdır.

Siyah Kehribar, Tarık Buğra'nın en çok eleştirilen romanıdır. Roman hakkında yazılan eleştirilerin bir kısmının romandan hareketle yapılmayarak yazarının hedef alınması Tarık Buğra'nın bir küskünlük devresine girerek dört yıl boyunca yazı yazmamasına sebep olur. Bu dönem, yazarın romancılık hayatı açısından büyük bir kayıp olmuştur. Daha önce tefrika edilen bir çok romanını kitaplaştırmadığı için bu romanlar gazete arşivlerinde kalmıştır. Ne yazık ki, bu arşivlerin bazıları yok olduğu için Buğra'nın bazı tefrika romanlarına ulaşmak mümkün değildir.

1900'lü yıllarda İtalya'da yaşanan baskı ortamının anlatıldığı Siyah Kehribar romanında, Mussolini (Duçe) yönetiminin insanlar üzerindeki baskıcı uygulamaları kişiler arası ilişkilerle ve polisiye roman türüne benzer bir kurguyla anlatılır. Kişilerin

ortak buluşma noktası olan Siyah Kehribar adını taşıyan bar, merkezi bir mekân olarak karşımıza çıkar. Yazar tarafından iki bölüm halinde yazılan romanda, bölüm başlıkları rakamlarla ayrılır. Önemli değişimlere göre yapılan bölümlenme, birinci kısımda, kişiler ve ortam tanıtılır ve gerilim noktaları oluşturulur. İkinci kısımda da düğüm noktaları çözülerek sonuca ulaşılır. Konusu yabancı bir ülkede geçmesine ve kişiler de yabancı olmasına rağmen evrensel bir konu olan baskı ve özgürlük ilişkisinin ele alındığı romanla yazar, Türkiye’de özgürlüklerle ilgili yaşanan olayların da dolaylı olarak eleştirisini yapar. Türkiye’nin özlem duyulan bir mekân olarak romanda yer alması, yazarın millî konulardaki hassasiyetini göstermekle birlikte kahraman anlatıcının da sanat tarihi doktorası yapan bir Türk genci olması, bakış açısı noktasında da yazara büyük kolaylık sağlar.

### **Küçük Ağa**

“Küçük Ağa” ve “Küçük Ağa Ankara’da” şeklinde iki ayrı kitap halinde hazırlanan roman, ayrı olarak basıldıktan sonra tek roman adı altında birleştirilir. “Küçük Ağa” romanı, 11 Kasım 1962 ile 25 Mart 1963 tarihleri arasında Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edilirken, 1963 yılında Yağmur Yayınları arasında ilk baskısı yapılır. 17 Kasım 1971 ile 11 Haziran 1972 tarihleri arasında Tercüman gazetesinde tekrar tefrika edilir. Millî Eğitim Basımevi tarafından 1970 yılında yayınlanan ikinci baskısında romana, Küçük Ağa Ankara’da bölümü de eklenir. Buğra’nın en çok baskısı yapılan romanlarından biri olan Küçük Ağa farklı yayınevleri tarafından defalarca yayınlanır.

Küçük Ağa, (1.bs), Yağmur Yayınevi, İst. 1963, 373s.

-----, (2.bs), MEB Basımevi, İst. 1970, 618s.

-----, (3.bs), Bilgi Yayınevi, Ank. 1975, 620s.

-----, (4.bs.), Kervan Yayınları, İst. 1977, 530s.

-----, (5.bs.), Yol Yayınları, İst. 1979, 530s.

-----, (6.bs.), Ötüken Neşriyat, İst. 1981, 624s. (Ötüken Neşriyat, farklı yıllarda romanın yirmiye yakın baskısını yapmıştır.)

Küçük Ağa, MEB Basımevi, İst 1992, 618s.

-----, İletişim Yayınları, İst. 2003, 479s.

“Küçük Ağa Ankara’da” romanı ise ilk olarak 6 Eylül- 7Aralık 1963 tarihleri arasında Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edildikten sonra, Türkiye Yayınevi tarafından

1966 yılında romanın ilk baskısı yapılır. “Küçük Ağa” romanından ayrı olarak eserden alınan küçük bir bölüm, “Çeteye Karşı Tek Başına” adıyla romanlaştırılır. Bu romanda, Küçük Ağa’daki Reis Bey’in Çakırsaraylı adlı eşkıya ile görüşme serüveni, çocuklar için basitleştirilerek anlatılır. Küçük Ağa romanı “Le Petit Agha” adıyla Fransızcaya da çevrilir.

Tarık Buğra, kendisiyle yapılan çeşitli röportajlarda “Küçük Ağa” romanının konu olarak tespiti ve yazılış süreci ile ilgili ayrıntılı bilgiler verir. Türk Dili dergisinde ve yazarın Politika Dışı adlı kitabında yer alan “Kurtuluş Savaşı: Niçin ve Nasıl?” başlıklı yazıda romanın ilk temellerinin çocukluk döneminde atıldığını belirtir:

*“Babam bazı akşamlar, bürosundaki arka odada ‘Topal Gazi’ dedikleri bir adamla, bir iki kadeh parlatırken bulurdum. Bu da benim onuruma dokunurdu. Babam büyük adam...en sayılan elbette. Ötekine gelince, adı üstünde işte...döküntünün biri. Kötü giyimli üstelik. Gazi’den kime ne? Okul çocuğuyum ben: Gazi’nin bir Mustafa Kemal Paşa’nın yanında anlamı var.(...) Bir akşam gene beraberdiler ve ben, ondan ayrılınca söyledim bu duygumu babama. Ve yüzümde rahmetliden yediğim dört tokatta birisi çarşının ortasında patlayıverdi.(...) Ve eve gidince beni bir odaya çekip anlattı Topal Gazi’nin kim olduğunu.” (Tekin, 2004: 43).*

Kurtuluş Savaşı yıllarının, hilafet yanlıları ile Kuva-yı Milliye arasındaki çatışmalar çerçevesinde anlatıldığı romanda, Cumhuriyet tarihinin en önemli dönemeçlerinden biri olan bu dönem, yönetici ve halkın yanı sıra, dağdaki eşkıyanın bile bakış açısına yer verilerek zengin bir perspektiften sunulur. Yazar tarafından iki ana bölüm halinde oluşturulan roman, “birinci kitap” ve “ikinci kitap” başlıklarıyla bölümlenir. Alt başlıklar ise rakam kullanılmayarak, bölümde yaşanacak olayların özeti niteliğindeki epigram cümlelerle oluşturulur.

### **Firavun İmanı**

“Firavun İmanı” romanı, ilk olarak 4 Şubat-5 Nisan 1968 tarihleri arasında Son Havadis gazetesinde tefrika edilmiştir. Romanın kitaplaşmış ilk baskısı ise Kervan Yayınları tarafından 1978 yılında 218 sayfa olarak yapılmıştır. İlk baskısı çıktığı yıl tükenen roman, aynı yıl Yol Yayınları tarafından da basılır. Roman, 1983 yılından itibaren ve takip eden yıllarda Ötüken Neşriyat tarafından da defalarca yayınlanmıştır. En son baskısı 2004 yılında İletişim Yayınları arasında çıkmıştır.

Küçük Ağa ve Küçük Ağa Ankara'da romanlarıyla birlikte bir üçleme oluşturan Firavun İmanı, ayrı bir kitap olarak basılmasına rağmen, Küçük Ağa romanıyla kesişen bilgiler vererek bu romanın devamı olduğunu gösterir.

Devletin kurulmasında millet bilincinin önemine işaret eden Tarık Buğra, Firavun İmanı romanını yazış sebebini şu şekilde ifade eder:

*“Vurguncular için iki büyük fırsat vardır. Bir, bir devlet batarken, bir de bir devlet kurulurken. Kurtuluş Savaşı, bir bakıma da bu iki büyük fırsatın aynı ülkede aynı döneme denk gelişidir: İstanbul batıyor, Ankara doğuyordu. Ama batış da, doğum gibi, daha kesin değildi. Bu yüzden vurguncuların da tereddütleri, çelişkiye düşüşleri vardı. Firavun İmanı da bu çelişkinin romanı olsun istedim.”* (Tekin, 2004: 47).

Bazı eleştirmenler tarafından Gençliğim Eyvah romanıyla birlikte ideolojik roman olarak değerlendirilen Firavun İmanı hakkında Tarık Buğra şunları söyler:

*“Firavun İmanı, aslında Ali Yusuf'un Ali Yusuf'ların romanıdır. Bu karakteri ve bu karakterlerin ilişkilerini bir yana bırakıp da dönemi ve ortamı belirtmek için verilen epizotlara, konuşmalara; tiplere, hele hele romandaki bazı kişilerin anlayış veya düşüncesine saplanıp da roman ve yazarı için genel bir yergiye vardınız mı, yanılığın önleyemez, mesleğinizi zedeler, kısacası asıl haksızlığı kendinize yapmış olursunuz.”* (Ergüzel, 1993: 32).

Tarık Buğra, Firavun İmanı romanıyla Millî Kültür Vakfı Edebiyat Armağanı'nı kazanmıştır.

### **İbiş'in Rüyası**

Tarık Buğra'nın, psikolojik yönü ağır basan romanlarından birisi olan “İbiş'in Rüyası”, ilk olarak 10 Ağustos- 22 Kasım 1963 tarihleri arasında Milliyet gazetesinde tefrika edilir. Kitap haline gelen ilk baskısı ise, Hisar Yayınları arasında 1970 yılında 267 sayfa halinde yayınlanır.

“İbiş'in Rüyası” romanı, TRT 1970 Sanat Ödülleri yarışmasında roman türünde başarı ödülü alır. Daha sonra tiyatro oyunu haline getirilerek ilk defa 11 Ekim 1972'de Devlet Tiyatroları Ankara Küçük Tiyatro'da Raik Alınçık yönetiminde sahneye konur. TRT, eseri televizyonda yerli dizi olarak 17 Kasım 1979 ile 19 Ocak 1980 tarihleri arasında on bölüm halinde ekranlara getirir. Tiyatro oyununa dönüştürülen İbiş'in Rüyası, kitap olarak 1982 yılında Devlet Tiyatroları yayınları arasında 99 sayfa olarak yayınlanır.

Tarık Buğra, İbiş'in Rüyası'nın hareket noktasını, Türk tiyatrosunun bir dönemini ve o dönemdeki insanı anlatma isteği olarak belirtir. Oyun halinde yazmaya başladığı eseri romana dönüştürürken ve tekrar oyunlaştırırken oldukça zorlanan Buğra, kişiler ve olay örgüsüyle konunun, roman için daha uygun olduğunu belirtir. Buğra, kendisini en çok yoran ve dertlendiren romanı olarak ifade ettiği İbiş'in Rüyası'nı yazma hikâyesini şu şekilde anlatır:

*"İbiş'in Rüyası"na dört yıl kadar önce oyun olarak başlamıştım. İşsizdim. Daima teşekkürle anacağım bir roman satma imkânı ile karşılaştım. Kafamdaki ve notladığım konulardan yazılması en kolayı budur sandım; çünkü insanların mizaçları ve ilişkileri ile ortamları ile hazırды. Aldanmışım. Oscar Wilde'ın; heykeltıraş tunçta veya mermerde düşünür dediği gibi bizim insanımız da oyunda ayrı, romanda ayrı biçim, ayrı anlatım istiyorlardı."* (Buğra, 1992:172)

Tarık Buğra'nın romanında, Türk temâsâ hayatının usta isimlerinden "komik-i şehir" lakaplı Naşit Özcan'dan esinlenerek oluşturduğu Nahit karakteri merkezî bir role sahiptir. Her ne kadar eser üzerine yapılan eleştirilerde Naşit ve Nahit arasındaki benzerlik ilişkisi sorgulanırsa da, Buğra bu eleştirileri sanatın gerçeği ile hayatın gerçeğinin ilmî ispatlara dayanarak ortaya koyulamayacağını belirterek cevaplar. Sanat eserini bir rüyanın tabiri olarak gören Buğra, romanla gerçek hayat arasındaki aynılık derecesini sınırlandırır:

*"Naşit'i ve Naşit'in efendiliğini, insanlığını, sanat dehasını gördüm. Bu bakımlardan Nahit, Naşit'tir...fakat sadece bu bakımlardan. Zaten isim ve bazı olay benzerliklerini bu yüzden benimsedim. Bu benimseyişle de, Türk tiyatrosunun bir gerçek büyüğüne ve gene Türk tiyatrosunun bir dönemine karşı duyduğum saygıyı belirtmek istedim. Yoksa bana ne Naşit'in ve ötekilerin özel hayatlarından? Araştırmacı veya ilim adamı değilim ki ben!"* (Buğra, 1992: 171-172)

Yazar tarafından on yedi bölüm halinde yazıla romanda, tiyatro oyunlarındaki perde anlayışının kısa bölümlerle tarzı göze çarpar. Her bölüm kısa cümlelerle başlıklandırılarak bölüm içerisinde yaşanacak olaylara dair bir çıkarım yapılır. Birinci planda, zaman ve mekândaki değişimleri esas alarak bölümler yapılırken, başkişinin macerası da göz önünde bulundurulur. Başkişi Nahit'in tiyatroya olan ilgisi uğruna yaptığı fedakârlıklar ve Hatice'yle olan ilişkisindeki aldanışlarıyla şekillenen romanda kişilerin iç dünyalarındaki çatışmalar ön planda yer alır.

Dönemin tiyatroculuk faaliyetleri ve kültürel ortamıyla ilgili tespitler de sunan roman, Tarık Buğra'nın diğer romanları arasında "Yalnızlar" ve "Siyah Kehribar"la birlikte farklı bir kategoride yer alır. Dış dünyadaki aksiyonun geniş yer tuttuğu romanları karşısında, İbiş'in Rüyası yazarın psikolojik roman türünde farklı bir üslup ortaya koyduğu başarılı romanlarından birisidir.

### **Dönemeçte**

Siyasî roman türünün başarılı örneklerinden biri olan "Dönemeçte" romanı, 14 Mayıs- 18 Eylül 1976 tarihleri arasında Tercüman gazetesinde tefrika edilir. İlk baskısı Ötüken Neşriyat tarafından 1980 yılında yapılan roman, "Dönemeç" adı altında 7 Ekim ile 28 Ekim 1988 tarihleri arasında televizyon dizisi olarak dört bölüm halinde yayınlanmıştır. Eser, Ötüken Yayınları arasında 2004 yılında basılmıştır.

Türk tarihinin önemli dönemeçlerini romanlarına konu edinen Tarık Buğra, bu romanında, tek parti egemenliğindeki siyasî hayatın çok partili hayata geçişi aşamasında yaşanan olaylara yer verir. Kasaba romanı olarak karşımıza çıkan "Dönemeçte"de, siyasî ortamdaki köklü değişimlerin Anadolu'daki kasaba insanı üzerindeki etkileri, aydın ile halk arasındaki kopukluğa da işaret edilerek ortaya konur. Küçük bir taşra kasabasında insanların politik tercihlerini ortaya koyarken yaşadığı sıkıntılar, insanı merkeze alan bir anlatımla ifade edilir.

"Dönemeçte", iç içe geçmiş iki ayrı hikâyeyi bazı noktalarda kesiştirerek sunar. Romanın merkezinde yer alan Doktor Şerif, hem siyasî kimliğiyle hem de dramatik aksiyona yön verirken hem de bir aşk üçgeni içerisindeki rolüyle karakterinin farklı yönlerini açığa vurur. Buğra'nın diğer romanlarında olduğu gibi "Dönemeçte" de aslında bir yeniden doğuşun hikâyesidir. Eserlerinde insan gerçeğini tüm yönleriyle ortaya koymaya çalışan Tarık Buğra'nın özgün yönü, metinlerindeki çok katmanlılık ve karakterlerinde dikkati çeker. Daha önce kaleme alınan köy ve kasaba romanlarından farklı olarak çizdiği Fakir Halit karakteri, dinî değerlere bağlı olan kasabalı bir insanın sahip olduğu çok yönlü bakış açısıyla, köy romanlarının bir kısmında vurgu yapılan sahtekâr ve çıkarıcı tipine alternatif teşkil eder.

Yazar tarafından rakamlarla bölümlenmemiş olan roman, epigram niteliğindeki üç ayrı cümleyle başlıklandırılan bölümlerden oluşur. Çok partili hayata geçiş döneminde yaşanan toplumsal çatışmaların kasaba insanı üzerindeki etkileriyle ele alan



Buğra, durumu hikâye etmekle birlikte bireyi ön plana çıkararak toplumsal dönüşümleri yaşayan insanı duygu çeşitliliğiyle sunar.

### **Gençliğim Eyvah**

“Gençliğim Eyvah” romanı, 8 Ağustos-11 Kasım 1977 tarihleri arasında Tercüman gazetesinde tefrika edildikten sonra, Ötüken Neşriyat tarafından romanlaştırılarak 1979 yılında 437 sayfa halinde ilk baskısı yapılır. 1981 yılında Millî Kültür Vakfı Sanat Armağanını kazanan Gençliğim Eyvah romanı Buğra tarafından, “Türkiye’deki anarşinin otopsisi” olarak tanımlanır.

Tarık Buğra’nın en önemli romanım dediği Gençliğim Eyvah, aynı zamanda Buğra’nın en çok eleştiri alan romanıdır. Kişiler ve olayların düz anlamla sorgulanarak belli bir ideolojiye mâl etmeye çalışan bazı eleştirmenler, romanın derin okumalarını göz ardı ederek sığ tespitlerle sınırlandırmışlardır. Bu olumsuz tavrın her zaman karşısında olan Tarık Buğra, romanlarını ideolojik kaygılarla yazmadığı belirterek insanın çok yönlülüğünü ve var oluş macerasını ön plana çıkarma kaygısını taşıdığını ifade eder:

*“Romana, daha yazmaya başlarken ideolojik damgasını bastınız mı gerisi kolay. Yüklen yüklenebileceğin kadar. O zaman bırakırsınız Güliz’i, bırakırsınız Delikanlı’yı ve o trajik aşkı; atarsınız çöp sepetine üslubu, Türkçe’yi, kurguyu ve gerçeği verdikleri sonradan anlaşılabilir seziler bulduğu olayları, yani romanı olur biter.”* (Ergüzel, 1993: 33)

Kişilerin tip seviyesinde temsil gücünden yararlanan yazar, İhtiyar’ı mozaik tip olarak tanımlar. İhtiyar’ın sadece bir kişi değil, Türkiye’nin son yüz elli yılı içerisinde etkili olmuş bütün yanılığın, bölücülüklerin ve kasıtların sembolü olarak değerlendirir.

### **Bir Köşkünüz Var mı?**

Romanın başında Kemal Ilıcak’ın yazdığı bir önsöz bulunmaktadır. Tercüman Gençlik Yayınları serisinde yer alan kitaplarla, gerçekleştirilmek istenen hedefleri belirten Ilıcak, ön sözde, milletlerin devamı için çocukların ve gençlerin eğitiminin önemi üzerinde durur. Kendi kültürlerine yabancılaşmış gençlerin, bir milletin çöküşünü hazırlayacak kadar tehlikeli olduğunu belirten ön söz yazarı, “Bir Köşkünüz Var mı?”

romanyla köküne bağlı ve geleceğe yönelmiş şuurlu gençliğe önemli mesajlar verildiğini belirtir.

### **Yağmur Beklerken**

“Yağmur Beklerken” romanı, çok partili hayata geçiş hareketinin uygulaması olan Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın kuruluşu ve bu siyasî olayın halk üzerindeki etkilerini konu alan bir romandır. Romanın ilk baskısı Ötügen Neşriyat tarafından 1981 yılında 256 sayfa olarak yapılmıştır. Aynı yayınevini farklı yıllarındaki basımlarını takiben, İletişim Yayınları 2004 yılında dokuzuncu baskısını yayınladı.

12 Ağustos 1930’da kurulan ve 17 Kasım 1930’da kapanan Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın kuruluş hikâyesinin anlatıldığı romanda, kurulması beklenen yeni partinin halk üzerindeki etkileri ayrıntılı bir şekilde verilir. Tarık Buğra’nın romanın merkezine yerleştirdiği başkişi Rahmi, kasaba kökenli olmasının yanı sıra aydın kimliğiyle de farklı bir karakter olarak karşımıza çıkar. Romanda, Rahmi’nin yaşadığı tereddüt ve sıkıntılardan hareketle toplumsal bir panorama sunulmaya çalışılır.

Siyasî ortamın yanı sıra, kasaba ve köy insanının sorunlarına kulak tıkayan yöneticilerin eleştirisine yer verilen roman, şahıslar ve olay örgüsü farklılık göstermekle birlikte “Dönemeçte” romanıyla konu açısından büyük benzerlikler gösterir. Bir kasaba romanı olan “Yağmur Beklerken”de, siyasî dönüşümleri, bir Anadolu kasabasındaki insanlar üzerindeki etkilerini konu alır. Cumhuriyet tarihini konu alan ilmî kaynakların verdiği bilgilerin satır aralarındaki önemli ayrıntıları bu romanda yakalamak mümkündür. Türk siyasî hayatındaki demokratikleşme sürecinin tahlil edilmesinde “Yağmur Beklerken” romanı, bu olayların halk üzerindeki etkilerini yansıtması bakımından dikkate değerdir.

Başlıklarla ayrılmış on bölümden oluşan romanda yazar, “*tarihî roman türünü insan merkezli bir yaklaşımla*” (Öztürk, 1997: 17) yorumlar. Romanlarında halkın meydana getirdiği değerler sistemine vurgu yapan Tarık Buğra, bu sebeple millî kültürün en canlı şekilde yaşatıldığı “*köy, kasaba gibi cemaat şuurunun güçlü alanları*” (Türkdoğan, 1996: 23)nı tercih eder. “Yağmur Beklerken” romanında da temayla uygunluk gösteren bir mekân seçimi vardır.

### Osmancık

Tarik Buğra'nın en başarılı romanlarından biri olan "Osmancık", ilk defa 3 Mart- 21 Haziran 1983 tarihleri arasında Tercüman gazetesinde yayımlandıktan sonra, Ötüken Neşriyat tarafından aynı yıl 436 sayfalık bir roman olarak yayınlanır. 1983 yılında Türkiye Millî Kültür Vakfı'nın edebiyat dalındaki ödülüne layık görülen roman, Şubat 1985'ten itibaren üç bölüm halinde Devlet Tiyatrolarında sahnelenir. Dinçer Sümer tarafından oyunlaştırılan Osmancık, Semih Sergen'in yönetiminde sergilenmiştir. 10 Ocak 1988 ile 27 Mart 1988 tarihleri arasında da televizyonda "Kuruluş" adı ile on iki bölüm halinde gösterilir.

Tarik Buğra romanla ilgili kendisiyle yapılan bir röportajda, "Batılı Olmak, Türk Kalmak", "Osmanlı'yı Horlamak", "Bilmediğimiz Osmanlı", "Osmanlı'ya Layık Olmak" ve "Bir İleri İki Geri" başlıklı makalelerinin romanının temelini oluşturduğunu ve ilk düşünce filizlerinin bu makalelerde ortaya konulduğunu ifade eder. Manevi değerleriyle barışık olmayan ve aşağılık kompleksi duyan nesillere cevap niteliği taşıyan romanda yazar, Osmanlı'yı yan tutmadan, duygusallaşmadan sunmaya çalıştığını belirtir.

"Osmancık" adını romanı yarılardıktan sonra bulan Tarık Buğra, 1950'li yıllardan itibaren bu romanını yazabilmek için aralıklarla hazırlıklarını sürdürür. Buğra, romanın yazılma aşamasına gelişini şu şekilde anlatır:

*"Osmancık, belki de bir parça da Devlet Ana yüzünden hiç yazılmayacaktı. Onun bir tepki romanı sanılmasından korkuyordum. Ama, 1981 sonlarında benden, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu anlatan bir senaryo istendi.(...) Konuyu romanlaştırma teklifi de eklenince, beynimin bilemem hangi köşesinde yirmi yıldır bekleyen Osmancık, yazı makinem ile karşı karşıya geliverdi."* (Tunalı, 1984: 47).

Tarik Buğra'nın "Osmancık yazarı" olarak tanınmasını sağlayan roman, tarih ve roman arasındaki ilişki açısından pek çok eleştiri alır. Her şeyden önce tarihî bilgiler aktarmak yerine roman yazmayı amaçlayan Buğra, genellikle aynı konu ele alındığı için Kemal Tahir'in Devlet Ana romanıyla karşılaştırmaya göre değerlendirilir. Farklı roman anlayışlarına sahip olan bu iki romancı, tabii olarak tarihi yorumlama şekilleriyle de birbirlerinden farklılık gösterirler. Kemal Tahir'in ön plana çıkardığı ekonomik etkenlerin karşısında Tarık Buğra, millî ve manevî değerlere ağırlık verir. Bu sebeple de romanda idealize edilerek sunulan kişilerin yanı sıra destansı bir hava da sezilir. Yazarın

duygusal yaklaşımı olarak değerlendirilen bu durum aynı zamanda Buğra'nın tarih felsefesini de ortaya koyar.

### 3.2.2. Romanlarda Olay Örgüsü

Hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından nakledilen “Yalnızlar” romanı, yazar tarafından üç bölüme ayrılmıştır. Bu üç bölümden birinci bölüm dokuz, ikinci bölüm iki ve üçüncü bölüm bir alt başlıktan oluşmaktadır.

“Yalnızlar” romanı farklı özelliklere sahip kişilerin kimlik arayışlarını hikâye eder. Başkişi Murad Kervancı'nın macerası anlatılmakla birlikte, onunla ilişki içerisinde olan diğer kişilerin yaşadığı olaylara da yer verilir. Kişiler arasındaki ilişkiler aynı zamanda olay örgüsündeki çatışmaları meydana getirir.

Yazar anlatıcı tarafından nakledilen olay, Murad Kervancı'nın Taksim-Harbiye arasını adımlarken içinde bulunduğu ruhsal çatışmaların ifade edildiği satırlarla başlar.

Olay örgüsünü, dramatik aksiyondaki düğüm noktalarını esas alarak şu şekilde bölümleyebiliriz:

1. Murad Kervancı-Hürrem-Rıza Candaş arasındaki aşk üçgeni çerçevesinde gelişen olaylar,
2. Rıza Candaş'ın çiftliğe yerleşerek, Murad'ın akrabalarıyla olan ilişkiler çevresinde gelişen olaylar,
3. Murad'ın Hürrem'i kaybettikten sonra yaşadığı iç hesaplaşmalar sonunda gelişen olaylar,
4. Murad'ın Çiftliğe dönmesi ve oradaki insanlarla yüzleşmesi

Olay örgüsü, kahramanların yaşadığı değişim süreci ve bu süreçte çektikleri sıkıntılar üzerine kurulmuştur. Bu değişimin en fazla hissedildiği kişiler, Murad ve Rıza'dır. Bu iki kişi, adeta birbirlerinin tamamlayıcısı durumundadır. Şükriye ve Hürrem de onların yollarının kesişmesini sağlayan yönlendirici unsurlardır.

Kişilerin iç hesaplaşma ve bunalımlarıyla şekillenen roman, farklı karakter yapılarına sahip olan, Murad, Hürrem, Rıza, Şükriye ve Hüseyin Bey'in ruhsal anlamda yaşadıkları değişimi ve onların birbirleriyle olan ilişkilerini hikâye etmektedir. Çevreleriyle sağlıklı iletişim kuramayan bu kişiler, kendilerini mutluluğa kavuşturacak bir arayış içindedirler. Bu arayış, kimilerini ağır bedeller ödemeye mahkûm etmiş, kimilerini de gurur ve kinle örülü duvarlar içine hapsetmiştir.

Olay örgüsünü şekillendiren ve kişilerin ulaşmak istedikleri hedefleri şu şekilde gösterebiliriz:

KİŞİLER	HEDEF	ENGELLEYİCİ GÜÇ
Murad Kervancı	Aşk Başarı Saygınlık	Yalnızlık Başarısızlık İçki,kumar,zina
Hürrem	Aşk	Rıza Candaş İkiyüzlülük Hayalperestlik
Rıza Candaş	Güç Saygınlık İntikam	Gurur Hırs
Şükriye	Aşk	Tecrübesizlik

Romandaki karakterler, hedeflerine ulaşmaya çalışırken, aynı zamanda bir büyüme ve bilinçlenme süreci yaşarlar. Bu süreç bazılarında zorla bazılarında ise kendi gayretleriyle gerçekleşir. Başlangıçta kimlik bunalımı yaşayan bu insanlar, romanın sonunda, ne istediklerini net olarak fark ederler. Örneğin başkişi Murad Kervancı'nın ulaşmak istediği hedef Hürrem gibi görünse de, aslında o, muhayyilesinde kutsayıp yücelttiği bir aşkı aramaktadır. Aynı şekilde, Rıza'ya ve Murad'a yönelen Hürrem de hayalindeki sevgiliyi aramaktadır. Ancak ne Rıza ne de Murad onu bu arayıştan vazgeçirebilmiştir.

Hürrem gibi hayalleri için yaşayan bir diğer kadın Şükriye'dir. Murad'ın çiftliğe gelerek kendisiyle evlenmesini bekleyen Şükriye, bu yüzden öğretmen okulunu da bırakarak sadece taşıdığı bu umut için yaşar. Ancak gelişen olaylar sonucunda yaşadığı hayal kırıklığı onu intihara sürükler. Romandaki bir çok düğüm noktası bu olaydan sonra çözümlenir.

Konusunu tarihî bir dönemden alan ve eleştirel bir roman olan "**Siyah Kehribar**", yazar tarafından iki bölüm halinde tasarlanarak, "birinci kısım" ve "ikinci kısım" şeklinde başlıklandırılmıştır. Karmaşık ilişkiler ağıyla şekillenen olay örgüsü, esas olarak tek bir çizgi üzerinde ilerleme gösterirken iki veya üç kişi arasında kurulan ilişkilerin oluşturduğu vaka halkalarıyla zenginlik kazanır.

Roman, 1900'lü yıllarda İtalya'da toplumun sosyal ve siyasî anlamda yaşadığı bozulmanın, insanların hayatları üzerindeki etkilerini, "olması gerek"leri sezdirerek ele alır. Siyasî faaliyetler, aşk ve çıkar ilişkileri, cinayet ve intikam planlarıyla şekillenen olay örgüsünü vaka halkalarını göz önünde bulundurarak şu şekilde bölümleyebiliriz:

**1.Bölüm: Siyah Kehribar'da bir araya gelen kişiler arasındaki ilişkilerle oluşan vaka halkası:**

- Türk genci ile Melina arasındaki aşk ilişkisi ve Melina'nın ortadan kaybolması,
- Fernando ile Sofiya arasındaki aşk ilişkisi ve Sofiya'nın Fernando'dan ayrılarak Frederiko ile birlikte olması,
- Barbaryo, Melina ve Türk gencinin birlikte Ostia'ya gitmeleri.

**2. Bölüm: Siyasî olaylar ve cinayetlerle gerilimin yükseldiği vaka halkası:**

- Barbaryo'nun öldürülmesi ve Melina'nın bunalıma girmesi,
- Oğlunun intikamını almak isteyen Leonardo'nun bir tuzak sonucu öldürülmesi
- İhtilalci eserler yazdığı için üniversiteden kovulan Gizo ile karısı İvet'in siyasi baskılardan kurtulmak için Umbarto'nun yardımıyla kaçmaları ve intihar etmeleri,
- Fernando'nun, Leonardo'nun katili olan Ciyo'yu Siyah Kehribar'da öldürmesi

**3. Bölüm: Düğümlerin çözüldüğü intikam ve kaçış dönemini anlatan vaka halkası:**

- Fernando'yu cinayet işlerken gören Melisa'nın Ciyo'dan intikam almak için Fernando'yu koruması
- Fernando'nun Niva ile Şili'ye kaçmaları.

Romanda, olaylar arasındaki nedensellik bağı çok belirgin değildir. Bazı kişiler birden bire vakanın dışında kalırken, romanın dışında kaybolan bir kişi aniden vakaya dâhil olabilmektedir. Bu durum, anlatma zamanıyla vaka zamanı arasındaki uzaklıktan kaynaklanmaktadır. Yaşanan olayları geçmişe dönerek bir gözlemci vasfıyla aktaran kahraman anlatıcı, vaka birimleri arasında bazı boşlukların oluşmasına sebep olmuştur. Anlatıcı bu kopuklukları kendi ifadeleriyle de ortaya koyar:

*“Zaten artık Gizo ile İvet'ten bahsettiğimiz de yoktu. Derken, peşinden melankolisini de sürükleyip getirerek Fernando çıkageldi.”* (SK, s.153)

Düğüm noktalarının çözümünde sadece Fernando'dan bahsedilmesi, diğer kişilerin sonları konusunda bir merak duygusu uyandırır. Açık uçlu kalan bazı konular sonuçlanmadan roman biter. En önemlisi, kahraman anlatıcının, olayları anlatmaya başladığı zaman dilimi belli iken, tekrar anlatma zamanına dönülmeden vaka zamanı sona erer.

Olay örgüsü düz bir çizgi halinde ilerlerken farklı görüntü seviyelerinde karşı karşıya gelen çatışmalar dramatik aksiyonu yönlendirir. Romanda kişi, kavram ve sembol seviyesinde karşı karşıya gelen güçleri şu şekilde tablolatabiliriz.

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Fernando Leonardo Gizo İvet Ben (Anlatıcı) Niva	Duçe Ciyo Sofiya Frederiko Siyah Gömlekliler
KAVRAMLAR	Özgürlük Aşk Sanat Saadet Huzur Fazilet	Diktatörlük Menfaat Faşizm Tutsaklık,baskı İhanet Hüzün
SEMBOLLER	Siyah Kehribar Baba evi	Otel ve pansiyon Karakol

“Siyah Kehribar” romanında, vakanın en belirgin özelliği, çatışmaların kavramlar üzerinde yoğunlaşmasıdır. Tezli bir eser olan romanda karşı güç grubunda yer alan kavramlar ön plana çıkarılarak, tematik kavramlar belirginleştirilmeye çalışılır. Sık sık dikta rejimi ve baskılara gönderme yapılması, kişilerin özgürlük ihtiyacını net bir şekilde ortaya çıkarır. Doğrudan doğruya telkin edilmek yerine, “olan” ve “olması gereken” arasındaki çatışmalarla ortaya koyulan tematik değerler, sadece başkişiyle değil, yazarın doğrularını temsil eden diğer kişilerin tavır ve düşünceleriyle de sezdirilir.

Romanda, tematik gücü temsil eden kişi ve kavramlarla, devrin sosyal ve siyasî ortamı arasında bir çatışma söz konusudur. Duçe ve Siyah Gömlekliler faşizm ve dikta rejiminin uygulayıcıları olarak, Ciyo ve Frederiko gibi yandaşlarla faaliyetlerini gerçekleştirirler. Ancak bu kişiler kimi zaman kitle psikolojisinin sebep olduğu bilinç kaybı, kimi zaman da şahsî çıkarlarını ön plana almaları sebebiyle zaafı doğrultusunda hareket ederler.

Hayatını iki amaç uğruna harcamayı düşünen başkişi Fernando, önemli bir iş başarmak ve büyük bir aşka sahip olmak için mücadele eder. Ancak bu mücadelesinde Sofiya'nın ihaneti ve devrin baskıcı yönetiminin faaliyetleri yüzünden başarılı olamaz. Aldığı darbeler, içindeki özgürlük, huzur ve aşk arayışlarını daha da güçlendirir. Niva'yla karşılaştıktan sonra aradığı mutluluğu onunla bulacağına inanır. Niva, Fernando'yu hedeflerine ulaştıran tamamlayıcı bir güç olarak romanda yer alır.

Gizo'nun özgürlük fikrini işlediği eserlerinden dolayı üniversiteden kovulması ve Umbarto'nun iyi bir ressam olmasına rağmen, sanatını şarlatanlıklara feda etmek zorunda kalması, dönemin bilim ve sanat konusundaki yaklaşımını sergiler. Gizo ve İvet, etrafındaki çemberin daralması üzerine intiharı tercih ederlerken, Umbarto gizli bir

atölyede resimler yaparak sanatkârlık kabiliyetinin hakkını vermeye çalışır. Dikta rejimi, insanların bilimsel düşünceleri ve sanatçı kişilikleri üzerinde baskı kuran ve tematik kavramların hepsiyle çatışan bir konumdadır. Fernando, Niva, Türk genci ve Melina, içinde buldukları kaostan kurtulabilmek için, hedef obje olarak gördükleri, özgürlük, aşk, saadet ve huzurun bir arada bulunabileceği mekânlara kaçmak isterler.

Mekânlar arasındaki çatışma da roman kişilerinin kavramlar düzleminde ulaşmak istedikleri hedefleri yansıtmaktadır. Siyah Kehribar, insanların kendileriyle ve çevreleriyle uyum içinde yaşayabildikleri bir sığınaktır. “Siyah” sıfatı kahramanların hayat karşısındaki karamsar duruşlarını yansıtır. Çeşitli sebeplerle evlerinden ayrılmış insanların, otel ve pansiyon odalarında hayata tutunmaya çalışmaları ve Siyah Kehribar’ın onlar için bir buluşma mekânı olması, dış dünyanın ve sosyal ortamın kişiler üzerindeki ezici baskısı karşısında bir yere ait olma isteklerini sezdirir. Romandaki geçici mekânların insanın ruh dünyasındaki yaralayıcı etkileri otel odası ve baba evi çatışmasıyla ortaya koyulur.

“Küçük Ağa” romanında olay örgüsü, zaman ve mekânın tespitiyle başlar. Savaşın ağır şartları sonucunda parasızlık, yokluk ve açlığın tüm ümitleri soldurduğu kasabada insanların yaşam mücadeleleri ve bekleyişlerinin anlatıldığı satırlarla aktarılan giriş bölümünden sonra mevcut ortama zıt özellikler taşıyan Gavur Mahallesi’nin tasvirine yer verilir. Tasvir bölümüyle birlikte vakayı şekillendirecek olan ilk çatışma sezdirilir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında aynı topraklar üzerinde yaşayan Türkler ve yabancı azınlıklar arasındaki ölçülü ilişkiler, savaştan sonra menfaatler doğrultusunda farklılaşmaya başlar. Romanda üzerinde durulan çatışmalardan biri de bu farklılık sebebiyle ortaya çıkar:

*“Bir vakitler Mumcu Mustafa’nı, Akağa’nın ve Hacı Küçük’ün, hatta Nalbant Mustafa’nın önünde el pençe divan duran, gülümsemekten, hay hay demekten başka bir şey bilmeyen, sokaklardan başları saygılı saygılı öne eğik geçen Ligorlar, Minaslar, Bapkumlar ve ötekilere bir hâl olmuştu. Sanki onlar kral, ötekiler köle idi. En iyi tutumları sadece yüz vermemekti artık. Eski günlere dayanan teklifler en azından yılışık bir alayla karşılanıyordu.”* (KA, s.5)

*“Salih’in ağası ve Salih’lerin binlerce Salih’in ağası, babası Çanakkale içinde vurulurken, yâd ellerde kalırken Niko’nun Niko’ların ağası yaman bir aşçı, yaman birer tüccar olmuştu.(...) Kol, bacak bırakanların, ölenlerin hesabında Osmanlı tebaasından*



*Niko'lar yok muydu? Biraz da onların tezgahı, evi barkı, serveti, samanı için dövüştürmemiş miydi? Buna kim, hangi Niko hayır diyebilirdi?" (KA, s.37)*

Romanda verilmek istenen mesajı özetleyen bu satırlarda yazar, tematik değer olarak ön plana çıkardığı "millet olma bilinci" ne gönderme yapar.

Yazar tarafından iki kitap halinde hazırlanan roman, daha sonra bir araya getirilerek yayınlanır. Her iki kitap da üç bölümden oluşur. Ana bölümlerin yanı sıra alt bölümlere de işlenen konuyu özetleyen başlıklar verilir. Olay örgüsünü şekillendiren çatışmaları ve başkişinin yaşadığı değişimi esas alarak romanı üç bölüm halinde değerlendirebiliriz:

1.1919 ve sonrasında yaşanan sosyal ve siyasi olaylar karşısında halkın içine düştüğü durum.

2.Çolak Salih'in bilinçlenme süreci,

3.İstanbul Hoca'dan Küçük Ağa'ya geçiş sürecinde yaşanan fiziksel ve ruhsal maceralar.

Romanda, büyük bir değişim yaşadıkları görülen Çolak Salih ve İstanbul Hoca, ortak bir amaç doğrultusunda birleşirler. Olay örgüsünün ana eksenini oluşturan gelişmeler bu iki kahraman etrafında cereyan eder. Arka planda ise devrin sosyal ve siyasî yapısıyla ilgili çözümlenmeler yer alır. Kavramlar düzeyinde çatışmaların ön planda olduğu romanda, tematik güç ile karşı güç grubunda yer alan çatışmaları şu şekilde yorumlayabiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Küçük Ağa Çolak Salih Vasili	Niko Çakırsaraylı Damat Ferit Etem ve Tevfik kardeşler
KAVRAMLAR	Millet bilinci Birlik Beraberlik Cesaret Tarih bilinci	Bölücülük Hırs Menfaat İhanet Gurur
SEMBOLLER	Hilal Ankara	Kerpiçlik İstanbul (Yıldız Sarayı)

İstanbul Hoca, Akşehir'deki insanların ve genel anlamda Türk milletinin yaşadığı trajik çelişkinin temsilcisi durumundadır. Asırlarca padişah ve halifeye bağlılık

doğrultusunda yaşayan bu millet, artık ülkenin kurtuluşunu vadeden bir başka gücü benimsemek konusunda tereddüt eder. İnsanların büyük bir bocalama içine düştükleri be tercih meselesi, İstanbullu Hoca'yı da derinden sarsar ve onun Küçük Ağa olarak yeniden doğuşunu müjdeler.

Halk arasında büyük bir ikiliğin doğmasına sebep olan firkacılık hareketleri ve diğer bölünmeler mevcut düzenin bozulmasına sebep olur. Bu noktada İstanbullu Hoca cesareti ve kararlılığıyla halk üzerinde olumlu bir intiba bırakarak onlara güven aşılır. Nitekim “*eylem adamı, kitle hareketini yıkıcı muhalefet davranışlarından ve aşırıların cüretkâr isteklerinden kurtarır.*” (Hoffer, 1999: 195) İstanbullu Hoca, söz ustalığı ve hitabet gücüyle insanları etkileyen, padişah yanlısı bir kişilikten, hem fikir, hem de fiziksel güç açısından üstün durumdaki ideal eylem adamı olan Küçük Ağa'ya dönüşür:

(İstanbullu Hoca) İstanbullu Hoca İstanbullu Hoca/Küçük Ağa Küçük Ağa

Padişah/ Saltanat-----Eşkıyalar----- tereddütler dönemi-----Etem ve Tevfik

İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşme sürecinde karşılaştığı farklı kesimlere mensup insanların tanıtılmasıyla tematik güç ve karşı güç arasındaki çatışma daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Kasabada padişah yanlıları ve Kuva-yı Milliye'cilerle başlayan bu süreçte, dağdaki eşkıya ve çete mensuplarından cephedeki kumandanlara kadar farklı düşünce yapılarına sahip insanlar vakaya etkileri ölçüsünde tanıtılır. Bunlardan özellikle İsmet Paşa ile Etem ve Tevfik kardeşler arasındaki çatışmayla karşı güç grubunda değerlendirdiğimiz kavramların arka planını okuma imkânı buluruz.

“**Firavun İmanı**” romanında olay örgüsü sosyal zamanın tespitiyle başlar. Parantez içi bilgi olarak verilen bu tarihle birlikte dramatik aksiyonun hareket noktası Büyük Millet Meclisi'nin, Başkumandanlık yetkilerini Mustafa Kemal Paşa'ya devretmesidir. Tarihî bir olayın konu edildiği romanda, kişi ve yer isimleri gerçeğe uygunluk gösterirken kurgu tamamen itibârî bir tarzda ortaya konur.

Birden çok vaka halkasından oluşan olay örgüsündeki değişim noktaları olaylardaki gerilim unsurunun seyrine göre düzenlenir. Başkışının belirgin olmadığı ancak birden çok kişinin tematik güç olarak sunulduğu romanda kişilerden ziyade yaşanan olayların yorumu ağırlık kazanır. Tarık Buğra'nın diğer romanlarına göre olay ağırlığı fazla olan “Firavun İmanı”nda bireysel maceralardan hareketle toplumsal

olayların değerlendirmesi yapılır. Buna rağmen olay örgüsünde rol alan kişilerin fizikî özelliklerinin yanı sıra yaşadıkları iç çatışmalarla da verilmesi, yazarın psikolojik roman üslûbunun izleri olarak karşımıza çıkar. Aksiyona dayalı bir roman olan "Firavun İmanı"nın olay düzenini ortaya koyabilmek için, romandaki önemli değişim noktalarını esas alarak şu şekilde bir bölümlenme yapabiliriz:

**1. Bölüm: Mustafa Kemal Paşa'nın Başkumandanlığının kabul edilmesi**

- Meclis üyelerinin Mustafa Kemal'le ilgili tereddütler yaşamaları
- Yunanlılarla Türklerin savaş gücü bakımından mukayese edilmeleri
- Mustafa Kemal'in tüm kayıplara rağmen halka cesaret vermesi

**2. Bölüm: Sosyal ve siyasî manzaranın tasvir edilmesi**

- Sosyalizm ve kapitalizm yanlılarının gizli çalışmalar yapmaları
- Âkif ve arkadaşlarının iç isyanları durdurmak ve halkı bilinçlendirmek amacıyla Anadolu'ya gitmeleri.

**3. Bölüm: Ali Yusuf Dönemi**

- Ali Yusuf'un tanıtılması
- Fuat Zahir takma adını alan Ali Yusuf'un İzmir'e kaçışı
- Ali Yusuf'un Nemika'ya âşık olması ve kimliğinin ortaya çıkmasıyla İstanbul'a kaçması

**4. Bölüm: Yolların kesişmesi; Vatanseverlik ve çıkarıcı bencilliğin karşı karşıya gelişi**

- Âkif ve arkadaşlarının Ali Yusuf'la karşılaşmaları ve ondan şüphelenmeleri
- Sakarya'da zafer kazanılmasının ardından Ali Yusuf'un Ankara'ya kaçarak bu başarıyı üstlenmesi ve karanlık işlerine burada devam etmesi

**5. Bölüm: Zaferden sonra yaşanan kargaşa dönemi**

- Hüseyin Sâdi ve Ali Yusuf'un, çıkarları doğrultusunda hareket etmeleri
- Âkif, Hüseyin Avni ve arkadaşlarının muhalefet konumuna düşürülmeleri
- Hüseyin Avni'nin iftira sonucu hapse girmesi ve bir süre sonra bırakılması
- Âkif'in gurbette perişan bir hayat sürmesi ve Hüseyin Avni'nin yokluklarla mücadele ederek hayata tutunma çabaları.

Romanda çatışmalar üzerine kurulu olan dramatik aksiyonun görüntü seviyelerini dikkate alarak karşı karşıya gelen güçleri şu şekilde tablolaştırabiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	M.Kemal Paşa Âkif Hüseyin Avni Hasan Basri	Ali Yusuf Hüseyin Sâdi
KAVRAMLAR	vatan sevgisi birlik ve beraberlik bağımsızlık cesaret dürüstlük	menfaat ihanet emperyalizm umutsuzluk iki yüzlülük
SEMBOLLER	kızıl elma Ankara Meclis	elma kurdu firavun

Romanda kişiler seviyesinde yaşanan çatışmalar, olay örgüsündeki fonksiyonlarının yanı sıra sadece isim olarak belirtilen kişiler arasında da yaşanır. Entrik kurguda birinci derecede rol oynayan kişiler; Âkif, Hüseyin Avni, Hasan Basri, Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi'dir. Bu kişiler çeşitli vaka halkaları içerisinde karşı karşıya gelirler. Tematik güç olarak Âkif ve Hüseyin Avni, yazarın idealize ettiği kişiler konumunda sunulurken, Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi, dönemin olumsuzluklarını temsil eden mozaik tipler olarak karşımıza çıkarlar.

Kurtuluş Savaşı mücadelesinin anlatıldığı romanda millî ve manevî değerler ön plana çıkarılır. Yazarın doğrularını temsil eden kişiler, ülkenin içinde bulunduğu durum karşısında bu yüksek değerlere sarılarak ayakta kalmaya çalışırlar. Onların varlık amacı, bireysel anlamda bir kurtuluş değil, toplumsal düzeyde gerçekleşecek bir çözüm için mücadele etmektir. Fedakâr ve idealist olan bu kişilerin karşısında, onların hedefe ulaşmalarına engel olan olumsuz vasıflarla nitelenmiş kişiler yer alır. Romanda hem savaş hem de zafer zamanlarında ortaya çıkan tehlikelere işaret edilerek her iki durumdan da menfaat sağlamaya çalışan kişiler eleştirilir:

*"Nerede okuduğumu şimdi hatırlayamıyorum; adamın birisi, bir devlet kurulurken bir de batarken zengin olunur diyordu. Ne kadar da doğru. Ama bu gerçeği bulmak için insan ya büyük bir düşünce adamı yahut da namussuzun namussuzu olmalı. Birinciler çok az, ikinciler ise çileden çıkartacak, çıldırtacak kadar çok."* (Fİ, s.28)

Ülkelerinin menfaatlerini kendi menfaatlerinin üstünde tutan insanlar, en zor zamanlarda birlik ve beraberlik duygusuyla hareket ederken, zafer elde edildikten sonra bir takım maddî unsurların cazibesine kapılarak araç değerlere yönelirler. Romandaki ana çatışma, insanların bu tarz tercihleriyle millî ve manevî değerler arasında yaşanır.

Bu sebeple, olay örgüsündeki gerilim noktalarının en belirgin hale geldiği zamanlar, ağır yenilgilerin alındığı dönem ile zaferin kazanıldığı dönem olarak karşımıza çıkar.

“İbiş’in Rüyası” romanında, başkişi Nahit’in yaşadığı macerayı göz önünde bulundurarak, olay örgüsünü bölümlere ayırabiliriz. Nahit, bireysel mücadelesiyle romanın merkezinde bulunduğu için vaka halkalarındaki değişimler Nahit’e bağlı olarak gelişme gösterir:

### **1. Bölüm: Nahit’in tiyatro ilgisinin yeşerdiği yıllar: Çocukluk dönemi ve evden kaçış**

- Babasıyla tiyatroya giden Nahit’in tiyatro sanatçısı olmaya karar vermesi
- Evdeki baskı ortamına dayanamayan Nahit’in, hayallerini gerçekleştirmek amacıyla evi terk etmesi.

### **2. Bölüm: Hayallerin önündeki yokluklar ve haksızlıklar dönemi**

- Madam Şake’nin pansiyonu ve Servili Medrese’de kalan Nahit’in Sâdi Rıza ve Vasıf’la tanışması
- Muhsin Bey’in oyunculuk için Sâdi Rıza’yı tercih etmesi
- Nahit’in figüranlık yaparak tiyatro konusunda kendisini yetiştirmeye çalışması

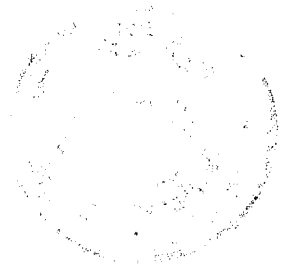
### **3. Bölüm: İbiş’in doğuşu ve Nahit’in yıldızının parladığı dönem**

- İbiş kimliğini ortaya çıkaran Nahit’in tiyatrodan aranan bir oyuncu olması
- Vedia’yla Nahit’in evlenmesi ve çocuklarının olması
- Tiyatrodan hoşlanmayan Vedia’nın Nahit’e cephe alması ve evi terk etmesi

### **4. Bölüm: Nuran Tiyatrosu ve Hatice dönemi**

- Nahit’in, Murat Bey’in yardımlarıyla Nuran Tiyatrosu’nu kurması
- Nahit’in, tiyatrodan kantoculuk yapmak isteyen Hatice’ye âşık olması ve evlenmeleri
- Sâdi’nin Darülbedayi’den atılarak Nuran Tiyatrosu’na gelmesi
- Nahit’i kıskanan Sâdi’nin intikam planları yaparak Hatice ve Nahit’i ayırması
- Nahit’in, tiyatrosunu kapatarak gitmesi.

Romandaki dramatik aksiyonu sağlayan çatışmaları kişi, kavram ve sembol seviyesinde şu şekilde tablolatabiliriz:



	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Nahit (İbiş) Vasıf Hatice Murat	Paşa Baba Sâdi Rıza Muhsin Bey Vedia
KAVRAMLAR	aşk/sevgi özgüven dostluk sanat	baskı güvensizlik menfaat yozlaşma haksızlık kıskançlık
SEMBOLLER	İbiş akkuyruk güvercin	-----

“İbiş’in Tiyatrosu” romanında, tiyatroya duyduğu aşkı hayatının anlamı halinde benimseyen Nahit’in, sanata saygı duymayan baskıcı bir babadan kaçarak hayallerini gerçekleştireceği bir hayat kurmaya çalışması ve bu çerçevede gelişen olaylar anlatılır. Romandaki çatışmalar başkişinin iç dünyasında yaşandığı gibi, kişi ve kavramlar seviyesinde karşı karşıya gelen güçler arasında da yaşanır. Başkişi Nahit’in hayatına etki ettikleri ölçüde dramatik aksiyona dâhil olan diğer kişiler, Nahit’in hedefine ulaşması konusunda yönlendirici veya engelleyici yönde rol oynarlar. Bu kişiler, şahıs kadrosu bölümünde olay örgüsündeki fonksiyonları göz önünde bulundurularak ayrıntılı bir şekilde tanıtılacaktır.

Karşı güç grubunda yer alan kişiler, Nahit’in hayattaki kayıp ve yenilgilerini temsil ederler. Paşa Baba, baskı kavramının temsilcisi olup, Nahit’in hayattaki ilk kaybı olan ailesini kaybetmesine sebep olur. Nahit, dostluktaki aldanışı Sâdi Rıza’yla, aşkı hayal kırıklığını Vedia’yla tanır. Dönemin tiyatro faaliyetlerinden bahseden bölümlerde, sosyal ve kültürel hayatla ilgili bilgiler verilmesinin yanı sıra, Muhsin Bey, Nahit’in yeteneklerini göz ardı ederek ona haksızlık yaptığı için karşı güç grubunda yer alır. Sâdi Rıza, kıskançlığının sebep olduğu hırsıyla Nahit’in eşi Vedia’ya yakınlık göstererek yuvasını dağıtır.

Yaşadığı tüm olumsuzluklar karşısında İbiş kimliği Nahit için bir sığınak olur. İbiş, Nahit’in kabul görmeyen ve alay edilen yönlerini rahatça ortaya koyabildiği bir kimliktir. Bu yüzden Nahit, en sıkıntılı zamanlarında İbiş’liğine sarılarak kendisini toparlamaya çalışır. Nahit için “akkuyruk güvercin” geçmişin güzel hatıralarını sembolize ederken, romanda leit motif olarak tekrar edilen bu sembol, Nahit’in yaşadığı ruhsal değişimleri ortaya koyar:

*“Akkuyruk, karşı çatının kıyısında boynunu su dalgalanışları gibi oynatıyor ve yuvasına dört açıdan bakarak ‘guuk, guuğk, guuğk’ diyordu. Nahit, onu yorgun, kederli ve umutsuz görmüştü. Şimdi onu hatırlıyor ve geçmiş yıllara doğru kanat vuran düşüncelerini, duygularını ona benzetiyordu.” (İR, s.7)*

Nahit’in macerasına bağlı olarak dönemin tiyatro faaliyetlerinden de bahsedilen romanda, oyunculuk yapmak isteyen gençlerin yeteneklerini göz ardı eden kişiler eleştirilir. Tiyatronun bir sanat olarak algılanmasını sağlayan gerçek oyuncuların karşısında, kıskançlık, çıkarıcılık ve yozlaşma temalarının kişiler düzlemindeki temsilcileri yer alır. İbiş’in karşısında yer alan Sâdi, sahip olduğu olumsuz özellikleriyle eleştirilirken, başkişi Nahit’in sahip olduğu olumlu vasıfların ve uğradığı haksızlıkların belirginlik kazanmasına hizmet eder.

**“Dönemekte”** 1940’lı yıllarda Türkiye’nin çok partili döneme geçiş sürecini anlatan bir romandır. Bir kasabada yaşayan insanların, dönemin siyasî olayları ve ülkenin geleceği konusunda almış oldukları olumsuz tavır, farklı bir vaka halkası oluşturan bir aşk hikâyesiyle birlikte sunulur.

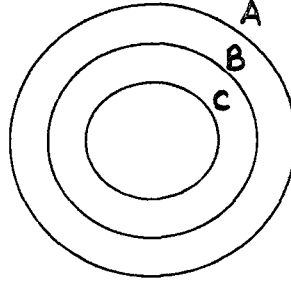
Hâkim bakış açısı ile kaleme alınan romanda, ağırlıklı olarak kasaba insanıyla temsil edilen halk ile memur ve yöneticiler arasındaki kopukluk ele alınır. Roman, yazar tarafından üç bölüme ayrılarak her bölüme ayrı başlıklar verilmiştir:

“Her insana bir başka sabah” başlığını taşıyan ilk bölümde, romanda birinci derecede rol oynayan kişiler tanıtılarak, olayların geçtiği kasaba ve diğer mekânlar ayrıntılı olarak tanıtılır.

“Hep aynı şarkılarla” başlıklı ikinci bölümde, farklı çizgilerde gelişen olayların düğüm noktaları oluşur. Eleştirilen kişi ve kavramlar ön plana çıkarılır.

“Kader olandır” başlığını taşıyan son bölümde de çözümler üretilerek, düğüm noktaları herkes açısından farklı şekillerde sonlanır.

Yazar tarafından yapılan bu bölümlenmenin yanı sıra, olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını göz önünde bulundurarak da romanı üç bölüm halinde değerlendirebiliriz. İç İççe geçmiş vaka halkaları halinde düzenlenen olay örgüsüyle, roman üç ayrı düzlemde gelişme gösterir. Bu gelişmeyi vaka halkaları arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak şu şekilde gösterebiliriz:



A: Tek parti (Halk Partisi) ve Demokrat Parti arasındaki çatışmayla temsil edilen siyasi ortamın kasaba insanı ve aydınlar üzerindeki etkileri.

B: Doktor Şerif'in bilinçlenme süreci ve çözüm bulma çabaları.

C: Dr. Şerif- Handan- Orhan arasındaki aşk üçgeni etrafında gelişen olaylar

Romanda, adından da anlaşıldığı gibi başkisi Doktor Şerif'in şahsında, Türk insanının karşılaştığı dönemeçler ve bu dönemeçler aşılırken yaşanan bireysel ve toplumsal değişim işlenir. Dönemin sosyal ve siyasi ortamının yanı sıra Doktor Şerif, Handan, Orhan, Operatör Cevdet ve Eczacı Celal etrafında gelişen olaylar, yozlaşmanın kişiler ve onları bir arada tutan değerler üzerindeki olumsuz etkilerini ortaya koyar. Nitekim kültürel ve siyasi bozulma sadece halk- yönetici bağlamında değil, duygusal anlamdaki ilişkilerde de etkili olur.

Kavramlar düzlemindeki çatışmaların yoğunluk kazandığı romanda, yazarın doğrularına işaret eden tematik güç ile eleştirilen karşı güç arasındaki çatışmaları kişi, kavram ve semboller seviyesinde şu şekilde tablolayabiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Şerif Fakir Halit	Orhan Handan Karcı Yusuf Şükrü Celal Memurlar(veteriner, köy öğretmeni, savcı yrd., hâkim vd.)
KAVRAMLAR	Biz Sorumluluk Demokrasi Dostluk Meslek ahlâkı Dayanışma Hürriyet Değerlere bağlılık Eğitim	Ben Baskı/ sömürü Kumar Hırs Yozlaşma Fırkacılık/politika Sansür Tek parti anlayışı
SEMBOLLER	Akasya tohumu At Mesnevi	Şehir kulübü Fıskiye ve top Kamyon



Tematik gücü kişiler seviyesinde temsil eden başkışı Doktor Şerif, kasaba insanını farklı bir bakış açısıyla değerlendirir. O da kasabaya tayin edilen diğer memurlar gibi tek düze bir hayat tarzına sahip olmasına rağmen, onlardan farklı olarak içinde bulunduğu durum üzerinde düşünmeye ve kurtuluş çareleri aramaya başlar. Bu açıdan roman, aynı zamanda Doktor Şerif'in bilinçlenme sürecini de konu alır.

Orhan, Handan ve Fakir Halit, Şerif'in değişim sürecinde en fazla etkili olan kişilerdir. Orhan kasabaya yeni tayin edilen savcı yardımcısıdır. O da zamanla şehir kulübünün müdavimlerinden olur ve kasabaya geliş amacını unuttur. Şerif, Orhan'ın davranışlarını samimiyetten uzak bulur. Bir müddet sonra da Handan'la arasındaki ilişkiyi öğrenince ona karşı bütün güvenini kaybeder:

*"Ne kadar insan tanımıştı, pırıl pırıldılar, o masal yolculukları için azıkları hazırdu. Çirkinleştiler, konak sofralarında göbek tuttular, yağ bağladılar, aşağılık hazlar ve zevkler suratlarının kılcal damarlarını kangrenleştirdi."* (D, s.53-54)

Fakir Halit, Doktor Şerif'i bir çok yönden tamamlayan, ondaki eksik yönleri ortaya çıkaran yazarın kimi yerlerde sözünü emanet ettiği kişidir. Ülkenin geleceği ile ilgili yapıcı fikirler üreten ve Doktor Şerif'i bazı konularda düşünmeye sevk eden Fakir Halit, romanda tematik kavramların savunucusudur.

Doktor Şerif ve Fakir Halit'in karşısında, dönemin aydın ve okumuş insanını temsil eden Operatör Cevdet, veteriner, köy öğretmeni, hâkim ve savcı yardımcısı, Türk aydınının, değerlerinden uzaklaşarak nasıl yozlaştıklarını gösteren meslek ahlâkını hiçe sayan karşı güç grubundaki kişilerdir:

*"Bu uyku tozu serpilmiş hayat kesimine ilk isyan eden Şerif değildi, hemen hemen her yeni gelen memur, eskilerin yakasına sarılıp uyandırmak, gerçek hayata çevirmek için sarırmak isteğini duymuştu. Ama daha diplomanın mürekkebi kurumadan her şey bitiyordu."* (D, s,68)

*"Buradaki evlerde, aradan yıllar geçtiği halde bekâretleri bozulmamış en eski Yunan veya Fransız veya İngiliz, Rus klasikleri vardır. Onlar ebediyen okunmayacaklardır, çünkü kendilerini alanlar İstanbul'da kalmışlardır.(...) Kendileri ve güzelim pırıl pırıl niyetleri projeleri İstanbul'da Beyazıt Meydanı'nda kalmıştır."*(D, s.12)

Yazar, adeta kasaba ve Şehir kulübünü, Türkiye'nin panoramasını çizmek için biyopsiye tâbî tutabileceği bir mekân olarak değerlendirmektedir. Bu mekânlardan hareketle, Türkiye gerçeklerine ulaşmayı amaçlayan Doktor Şerif'e göre çok farklı

düşünce yapılarına sahip olan pek çok insan, bu küçük mekânlarda birbirlerinden habersiz şekilde yaşamaktadır. Halk ve aydınlar arasındaki kopukluk, arada bir “demir perde” veya “Çin Seddi” olduğunu düşündürmektedir. İnsanlar sadece çıkarları için çalışmakta, hürriyet, adalet, halk gibi kavramlar, anlamları düşünülmeden menfaat sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. En başta çözüm üretmesi gereken aydınlar ve yöneticiler ise partililik düşüncesine körü körüne bağlanarak kötü seyri hızlandırmaktadırlar.

Eğitim, toplumsal dayanışma, meslek ahlâkı, hürriyet, değerlere bağlılık ve sorumluluk duygusu romanda, tematik değer taşıyan kavramlar olarak sunulur.

Kasabadaki memurların çeşitli sebeplerle bağlandıkları Şehir Kulübü, karşı güce ait değerleri içinde barındıran bir mekân olarak verilir. Sık sık kulüpteki insanlarla, kulübün bahçesindeki fiske ve top arasındaki benzerliğe dikkat çeken Şerif, su üzerinde alçalıp yükselen topun suya bağımlılığı ile memurların Şehir Kulübü’ndeki durumları arasında benzerlikler kurar.

Tematik kavramlar arasında, üzerinde en fazla durulan iki kavram, ahlâk ve sorumluluk duygusudur. Aydınlarla yöneltilen eleştirilerin temelinde bu kavramlara gönderme yapılmaktadır. Ahlâk ve sorumluluk duygusunun ortadan kalktığı noktada, kişi varoluş amacının bilincine de varamaz.

Yönetici ve aydınlarla halk arasındaki kopukluğu temsil eden çatışmalardan biri de köyün eğitmeni Mahmut’un atı ile, köye ilk defa getirilen kamyonun karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkar. Köy insanının ezilmişlik psikolojisini yansıtan Mahmut, atını kamyonun üzerine sürerek güçlü olduğunu göstermeye çalışır:

*“İşte şimdi de atının kamyonun korkmasına, belki de ondan çok da köylülerin, kamyonu ve şoförü Dünyanın sekizinci harikası gibi görmesine katlanamıyor kendisini en olmayacak hakârete uğramış sayıyordu.”* (D, s.150)

Romandaki olumsuz kişi ve kavramlara alternatif olarak sunulan çözümler, kaynağını mesnevi, hadis ve çeşitli hikâyelerden alır.

Olay örgüsündeki düğüm noktaları ânî bir sonla çözümlenmez. Aşama aşama kaydedilen gelişmelerle romanın mesajını belirginleştiren çözümler ortaya konularak roman kişilerinin her biri için farklı birer son hazırlanır.

**“Gençliğim Eyvah”** romanı, bir giriş bölümünün ardından gelen on bölümden oluşur. Bölümlerin numaralandırıldığı bu başlıkların yanı sıra alt başlıklar da kullanılır. Yazar, ilk bölüme geçmeden önce “Sonun Başlangıcında” başlığıyla, romandaki birinci

derecedeki kişiler hakkında bilgi verirken, gelecekte bu kişiler arasında yaşanacak olan çatışmaları sezdirir. Bu bölümde yazar, kimliğini açıkça belli ederek okuyucuya seslenir ve romanını yazış amacı ile ilgili bilgiler verir.

Olayların dağınık bir sırayla verildiği romandaki, dramatik aksiyonu göz önünde bulundurarak olay örgüsünü şu şekilde bölümleyebiliriz:

### 1. Bölüm: İhtiyar ve çevresinin tanıtılması:

- İhtiyarın geçmişi ve ailesiyle ilgili bilgiler verilmesi
- Köşk ve lokantanın İhtiyar için önemini vurgulanması
- İhtiyar'ın düşünce dünyası ve gelecekle ilgili planlarının anlatılması.

### 2. Bölüm: Güliz Dönemi

- İhtiyar'ın Güliz'le karşılaşması
- Güliz'in hayat hikâyesi ve İhtiyar'ın tuzağına düşmesi
- İhtiyar tarafından yetiştirilen Güliz'in çeşitli işlerde kullanılması
- Delikanlı'yı baştan çıkarmak için görevlendirilen Güliz'in Delikanlı'ya âşık olması

### 3. Bölüm: Delikanlı (Raşit) dönemi:

- Delikanlı'nın ailesi hakkında bilgi verilmesi
- Delikanlı'nın üniversite eğitimi için İstanbul'a gelmesi ve burada yaşadığı ekonomik sıkıntıların anlatılması
- Raşit'in İstanbul'da teyze oğlu Mim Topbaş'la karşılaşarak onunla Pınarbaşı'na gitmesi ve okula ara vermesi
- Tüm vaktini kitap okuyarak geçiren Raşit'in üç ay süresince dünyadan kopması ve ardından yedek subaylık için İskenderun'a gitmesi
- Delikanlı'nın İstanbul'a dönmesi ve okula devam etmesi.

### 4. Bölüm: İhtiyar-Delikanlı-Güliz üçgenindeki ilişkiler dönemi:

- İhtiyar'ın Delikanlı'yı tanınması ve onun hakkında ayrıntılı bir araştırma yaptırması,
- Delikanlı'nın "*lokantaya düşürülmesi*" ve İhtiyarla ilişkisinin başlaması,
- Delikanlı ve Güliz'in karşılaşması ve aralarında İhtiyar'dan habersiz duygusal bir ilişkinin başlaması,

### 5. Bölüm: Pişmanlıklar, iç çatışmaları ve intikam dönemi:

- Delikanlı'nın, İhtiyarın eylemleri üzerinde düşünmesi ve İhtiyar'ı yok etmeğe karar vermesi

- Güliz'in Delikanlı'yı korumak için ihtiyarı zehirlemesi,
- İhtiyar'ın Güliz'i öldürmesi
- Delikanlı'nın, İhtiyar ve Güliz için düzenlenen cenaze törenine katılması

Tarık Buğra'nın diğer romanlarında olduğu gibi çatışmaların yoğunluğu kavramlar düzeyinde yaşanır. Kişi ve semboller bu kavramları temsil ettikleri ölçüde anlam kazanırlar. Dramatik aksiyonu sağlayan çatışmaları tematik ve karşı güç olmak üzere iki grupta değerlendirebiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Delikanlı/ Raşit Güliz/ Sıdika	İhtiyar
KAVRAMLAR	Gençlik Dil ve tarih bilinci Hüzün/ melâl Aşk Eğitim Devlete bağlılık Birlik ve beraberlik	Anarşi Yozlaşma Sempati/ antipati Dalkavukluk Gurur İktidar hırsı Menfaat bencillik
SEMBOLLER	O Belde Elma fidanı Kuyu	Elma kurdu Lokanta Örümcek ağı Kırkinci oda Kulüp rakısı Sipahi ocağı sigarası Keklik avı

Romanda dramatik aksiyonu sağlayan güçler arasındaki çatışma özellikle kavramlar seviyesinde ağırlık kazanır. Kişiler düzleminde İhtiyar ve Delikanlı, benzerlerini temsil eden tipler oldukları için karakter olarak derinlik kazanamazlar. İhtiyarın ağzından verilen "olması gerek"ler karşı gücü oluştururken, bu değerlerin karşısında tematik güç olarak "yazarın benimsenmiş doğruları" (Korkmaz, 2002: 18) yer alır.

Delikanlı ile Güliz arasındaki aşk ilişkisi, romandaki düğümlerin çözümlenmesinde yapıcı bir güç olarak değer kazanır. İhtiyarın devlet ve insanlar üzerindeki oyunları bu ilişkinin verdiği güçle engellenmeye çalışılır. Ancak bu girişim İhtiyarla birlikte Güliz'in de ölümüne sebep olur.

Karşı güç grubunda yer alan kavramlar, İhtiyarın eylemlerini gerçekleştirirken kullandığı insanların zaaflarıdır. O, kişilerin bu yönlerini kullanarak bir anarşi ortamı oluşturmayı amaçlar. Bu konuda, özellikle insanlardaki, gurur, iktidar hırsı,

dalkavukluk, bencillik gibi olumsuz vasıflar, onun işini kolaylaştırır. Çünkü bu özellikler, insanı kendisinden kopararak, kutsal saydığı değerleri yozlaştırmakta, böylece hırs ve menfaat duygularıyla hareket eden yığınların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

İhtiyarın üzerinde en çok durduğu iki unsur, gençlik ve eğitimidir. Bu iki gücü ele geçirdikten sonra nesilleri mahvetmeyi amaçlayan İhtiyar, bu yüzden Darülfünun'a ayrı bir önem verir. Romanda sık sık gönderme yapılan Çanakkale Savaşı ve bu savaşta kaybedilen genç nüfus ile İhtiyarın yok etmeğe çalıştığı gençliğin durumu karşılaştırılır:

*“Çanakkale, pırlanta gibi bir genç kuşağı yok etti. Türkiye, bunun acısını hâlâ çekiyor.(...) Ona göre nesiller yalnız savaş cephelerinde yok olmuyor, harcanmıyordu. Bunun için ille de saldırgan ordular gerekmiyordu.(...)Gençliğiniz, Çanakkale'ye saldıranlardan daha sömürücü güçlerin ortaya koyduğu teneke madalyaların peşinde çürüyüp gidiyor.”* (GE, s.291)

Delikanlı ve Güliz, İhtiyarın çürütmeyi amaçladığı genç nesli temsil eden iki örnektir. Yazarın, bu iki gencin geçmişleriyle ilgili verdiği ayrıntılı bilgiler, onların, İhtiyar'ın tuzağına düşüş sebeplerini açıklamaktadır. Delikanlı'nın çektiği sıkıntıları ve bu sıkıntılardan kurtulma isteğini daha da güçlendiren bir mekân olan lokanta, kişilerin zaaflarının doyurularak köleleştirilmeye daha uygun hâle getirildiği bir mekân olarak karşımıza çıkar. İnsanların en zayıf yönlerinden biri olan açlık duygusu, İhtiyar tarafından bilinçli olarak kullanılır.

Lokantanın yanı sıra “elma kurdu”, “örümcek ağı” ve “kırkıncı oda”, İhtiyar'ın amacını ve düşünce dünyasını sezdirenen diğer sembollerdir. Özellikle gençliği hedef alan İhtiyar'ın, Güliz'e elma çiçeği adını vermesinin sebebi, eskiden okuduğu bir hikâyeden hareketle çocukların mizacının çiçeklenme dönemine işaret etmektir.

İhtiyar'ın insanlar üzerinde oynadığı oyunları ifade etmek için “örümcek ağı” benzetmesinden yararlanır. İhtiyar'ın ördüğü örümcek ağı da lokantadır. Aynı şekilde “keklik avı” da Güliz'i kullanarak, Delikanlı'yı baştan çıkarma planını sembol seviyesinde izah etmektedir. İhtiyar, Güliz'in Delikanlı'ya yaklaşmasını keklik avına benzetir.

“O Belde”, ve “kuyu” Delikanlı ve Güliz için birer sığınaktır. Güliz'in Delikanlı ile ilk tanıştığı anda okuduğu O Belde şiiri aslında her ikisinin de özlem duyduğu ve birlikte olmak istedikleri mekâna işaret eder. O Belde'ye sık sık vurgu yapılması iki

gencin kaçış psikozunu derin bir şekilde yansıtır. “Kuyu” da Delikanlı'nın sığınma ihtiyacı duyduğu hayalî bir mekândır.

“Bir Köşkünüz Var mı?” romanı, kahraman anlatıcının bakış açısıyla sunulur. Romanda vaka halkalarının düzenlenişi kahraman anlatıcının olayları aktarma sırasına göre gerçekleşir. Birbiriyle ilişkili olan ve geçiş birimleriyle bağlanan vaka halkalarının yanı sıra, gerek zaman ve mekân, gerekse kişiler düzleminde ortak yönü olmayan vaka halkalarına da yer verilir.

Dramatik aksiyona yön veren en önemli kişi olan ve ismi belirtilmeyen dedenin, içinde bulunduğu ilişkiler ağına göre şekillenen olay örgüsünde, dedenin hayatının farklı dönemlerini aydınlatmak amacıyla kullanılan hatıralar, ayrı vaka halkaları halinde romanda yer alır. Söz gelimi; geriye dönüş tekniğiyle verilen, dedenin Amerika maceraları ve Karabaş'ın hikâyesi, kahraman anlatıcının veya dedenin anlatımıyla sunulmasına rağmen, vaka zamanı ve mekândaki değişim bu olayların ayrı bir vaka halkası olarak değerlendirilmesini gerektirir. Yazarın niyeti doğrultusunda anlatıma ve romanın mesajına derinlik kazandırmak amacıyla yapılan bu geriye dönüşler, metin birimleri arasında sebep-sonuç ilişkisinin kurulmasını da kolaylaştırır.

Yazar tarafından altı başlık halinde bölümlenen romandaki art zamanlı veya geçmişe dönülerek anlatılan olay çizgilerini şu şekilde başlıklandırabiliriz:

#### **I. Dedenin ve köşkün çok yönlü olarak tanıtılması**

1. Aile üyelerinin köşkü parselleyerek satmak istemeleri.
2. Köşkün, dede için taşıdığı anlamın vurgulanması.

#### **II. Ümit'in dedesinin duygu dünyasını tanıması.**

1. Köşkün hikâyesinin ve dedenin köşk için verdiği mücadelelerin anlatılması.
2. Karabaş'ın hikâyesinin anlatılması

#### **III. Dedenin köşkü satmaya karar vermesi**

1. Köşkün satılmasının dede üzerindeki olumsuz etkileri
2. Dedenin İstanbul'dan ayrılarak Doğanlı'ya yerleşmeye karar vermesi
3. Dedenin ölümü ve köşkün yerini apartmanın alması

Çatışmaların kişi, kavram ve sembol seviyesinde yaşandığı romanda karşı karşıya gelen güçleri şu şekilde tablolatabiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Dede Ümit Muammer Bey	Hrisantos Dişlek John Koca Hala
KAVRAMLAR	kahramanlık alçakgönüllülük aile maneviyat sevgi	ihamet hırsızlık çıkarıcılık maddiyat hırs
SEMBOLLER	köşk	apartman

Romanda anlatılan maceranın merkezinde sadece dede var gibi görünüyorsa da, insanın tarihselliğine işaret eden bir dönüşüm yaşanır. Dede, baba ve torun üç farklı kuşağın ayrı olaylar karşısında verdikleri tepkileri ve tecrübelerin aktarılması fikrini temsil ederler. Anlatıcının, roman kahramanlarından biri olması sebebiyle anlatıcı ile kişiler arasındaki mesafe, kişilerin tanıtılmasında etkili olur. Kahraman anlatıcı olan torun Ümit, dedenin en sevdiği torunudur. Babası Muammer Bey ve dedesi ile birlikte, bilinçli düşüncelere sahip olmaları ve sergiledikleri olumlu yaklaşımlarla kişiler düzleminde yazarın doğrularını temsil eden tematik güç grubunda yer alırlar. Duyarlı ve sezgi gücü gelişmiş bir kişi olan Ümit'in yorumları, yazarın mesajını iletmeye yöneliktir. Bundan dolayı anlatıcı, tecrübeyi yaşayan kişi olarak da bir gelişme gösterir.

Dedenin hayat tecrübelerinden hareketle şekillenen romanda, kavramları somutlaştırmak amacıyla kişiler ve sembollerin temsil gücünden yararlanılır. Aynı zamanda tematik gücün olumlu yönlerine vurgu yapmak amacıyla karşı gücün zıtlıklarına yer verilerek okuyucu da mukayese fikri uyandırılır. Maneviyat, iyilik, yardımseverlik ve dürüstlük gibi kavramların temsilcisi olan dedenin bu yönlerini daha belirgin hale getirmek için hırsızlık, maddiyat, ihamet ve hırs kavramlarını temsil eden kişilere yer verilir. Aynı aile içinde yetişen iki kardeş arasındaki görüş ayrılıkları da maddiyat ve maneviyat çatışmasını yaşayan Muammer ile Koca Hala arasında yaşanır.

“Köşk” ve “apartman”, kavramlar düzeyindeki çatışmayı vurgulayan simge değerlerdir. Köşk, aile birliğinin ve aileyi bir arada tutan değerlerin sembolüdür. Köşkün satılması bu değerlerin maddiyatla yer değiştirmesi anlamını taşır. Apartman ise, kopuk ilişkilerin ve kalabalık içindeki yalnızlığı sembolize eder. Sadece maddi

değerlerin yankısını işiten kişiler için köşkün sıcak çağrışımları ve değerleri yaşatan gücü göz ardı edilir.

“Yağmur Beklerken” romanında Cumhuriyetin ilanından yaklaşık yedi yıl sonra küçük bir kasabada yaşayan insanların sorunları ve siyasî gelişmelerin bu insanlar üzerindeki etkileri anlatılır. Tek parti olarak iktidardaki Halk Fırkasına karşılık, Atatürk’ün isteği üzerine kurulan muhalefet partisi Serbest Fırka’nın kuruluşundan kapanışına kadar gelişen olaylar vakayı şekillendirir. Romanda ağırlıklı olarak hissedilen çatışma, yöneticilerle halk arasında yaşanır.

Tarik Buğra, romanı “*Serbest Fırka döneminin ve büyük kuraklığın romanı*” şeklinde özetler. Fırka ve kuraklık, romanda farklı boyutlarda işlenen ana konulardır. Serbest Fırka’nın kurulmasıyla birlikte kasabalılar siyasî tercihlerine göre gruplaşarak, diğer firkadaki insanlara karşı olumsuz yaklaşımlar sergilerler. Bu çatışmalarda vakanın merkezinde yer alan Avukat Rahmi, olaylara yön veren başkişi olarak, kasabalı, köylü ve yöneticiler arasında bir aracı vazifesi görür.

Roman, yazar tarafından on bölüm halinde yazılarak her bölüme vakaya uygun başlıklar verilir. Romanın merkezinde yer alan Rahmi’nin yaşadığı tereddütleri ve değişimi esas alarak vakayı şu şekilde bölümleyebiliriz:

### **1. Bölüm: Fırkacılık faaliyetlerinin ortaya çıkması ve Rahmi’nin yaşadığı tereddütler**

- Belediye parkının açılışı
- Rahmi’nin geçmişi ve çevresi hakkında tanıtıcı bilgiler verilmesi
- Kenan Bey’in Rahmi’yi Serbest Fırka’ya davet etmesi
- Rahmi’nin fırka meselesini düşünmesi ve firkaya girme kararını ailesiyle paylaşması.

### **2. Bölüm: Muhalefet partisinin kasabaya etkisi**

- Farklı firkalara mensup insanlar arasında tartışmaların çıkması
- Rahmi’nin Serbest Fırka için çalışması ve çevresinden destek alması
- Serbest Fırka’nın seçimlere girmesi ve seçimi kaybetmesi.

### **3. Bölüm: Serbest Fırka’nın kapaması**

- Eski düzenine dönen Rahmi’nin milletvekilliği teklifi alması
- Rahmi’nin, büyüklerinin de onayını alarak milletvekili olması.

Romanda vakayı şekillendiren çatışmaları görüntü seviyelerine göre şu şekilde tablolayabiliriz:



	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Rahmi Rıza Efendi Kenan Bey	Gülbeyazların Mahmut Kaymakam Muallim Sami Gazeteciler
KAVRAMLAR	Maneviyat Halka hizmet Birlik ve beraberlik Millet bilinci	Maddiyat Şahsî çıkarlar Bölüçlülük İkiyüzlülük Siyasî yozlaşma Kuraklık Hırs
SEMBOLLER	Çınar Zerdali ve elma ağacı Yağmur Su pompası	Akasya  Park Silindir şapka İskemle çemberi

Romanın ilk bölümünde parkın açılışında yaşanan olaylar, ilerleyen bölümlerde ortaya çıkacak çatışmaları sezdirir mahiyettedir. Örneğin, Rıza Efendi parka dikilen ağaçları eleştirirken, aslında parkın fizikî özelliklerinden ziyade, yöneticilerin hizmet anlayışını tenkit eder. İnsanların sadece buldukları zaman içinde övülmek için şahsî çıkarları doğrultusunda çalıştıklarını belirtir:

*“Neye çınar değil de akasya dikerler? Çabuk böyür de ondan... görüversinler böyüdüğünü kendileri...”* (YB, s.10)

*“Dedelerimiz yol kıyılarına, meydanlara, mesire yerlerine, bizim için çınarlar, kestaneler, ardıçlar, gürgenler dikmiş; biz de parklara kendimiz için akasyalar diyoruz.”* (YB, s.12)

Roman boyunca verilmek istenen mesajı içinde barındıran, Harun Reşit ve veziri Câfer arasında geçen hikâye ile, “torunlar için ağaç dikmek” sözüne vurgu yapılır. Semboller seviyesinde “çınar” ve “akasya” arasındaki çatışmayla insanların, başarılarının sonucunu görme hırsına kapılmaları eleştirilir.

Yöneticilerin siyaset yapmak adına, millet olma bilincinden uzaklaşarak hırs ve iki yüzlülük gibi duygularla hareket etmeleri, bunun sonucunda da halkın sorunlarına yabancı kalmaları eleştirilir. İnsanların, fikirlerinin yüceliğine göre değil de, taşıdıkları unvan ve kıyafetlere göre değerlendirilmeleri “şilindir şapka” ve “iskemle çemberi” sembollerine sezdirilir:

*“Kaymakam Bey, kendisini kaymakam bey yapan ciddiyetini zar zor bularak doğruluyor, aynı anda yakın masalarda oturanlar dâhil, çemberdeki herkes ayağa*

*fırılıyor, silindir şapka havaya kalkıyor ve 'şerefle...devletle' uğurlamalarını arkasında bırakan kaymakam bey parkı boydan boya geçerek gidiyor.” (YB, s.18)*

*“Rahmi, Kaymakam Bey’le fırka mutemedine, daha doğrusu onları saran iskemle çemberine bakarak, ‘hâlâ o mektup’ diye düşünüyor. Ama ekliyor da: ‘Suç, Kaymakam Bey’le Gülbeyazların Mahmut’ta mı, yoksa bu iskemlelerde mi?’” (YB, s.15)*

Rahmi kendisini bu iskemle çemberinin dışında tutmak için çaba gösterir. O, “halk”, “hizmet”, “millet”, “birlik ve beraberlik” gibi kavramların şahsî çıkarlar uğruna, bir takım çevreler tarafından manasından uzaklaştırıldığını düşünür. Bu yüzden kendisini, sadece devlet ve fırka yetkisi peşinde koşan insanların bulunduğu “sürü”nün dışında görür. Buna karşılık Rahmi’nin, kuraklığın etkisini azaltmak için şehirden getirdiği su pompasını, karşılık beklemeden kasabalının hizmetine sunması, onun yozlaşmış bürokrasiye karşı olan tavrını ortaya koyar.

Semboller seviyesinde karşı güç grubunda yer alan park, yöneticilerin hizmet anlayışını sergiler. Aslında, insanların bir araya gelerek sohbet edebilecekleri, eşleriyle dolaşabilecekleri ve çocukların oynayabileceği bir mekân olan park, çıkarlar göz önünde bulundurularak yapıldığı için sadece belli bir kesime hizmet edebilir:

*“Ona kalırsa, asıl önemlisi ‘parka ne gerek’... Çünkü her bir yanımız park. Dere özünden yukarı doğru bir yürüdüm mü, dedem yaşında cevizler, meşeler, ardıçlar. çınarlar, söğütler!” (YB, s.10)*

Romanda tematik değer olarak öne çıkarılan unsurlardan biri de, köy insanının maneviyata bağlılığı ve saflığıdır. Bu durum açıklanırken kasabalının ve şehirlinin, köy insanına karşı olumsuz bakışı da eleştirilir. Hükümet doktoru, parka bakan köylüleri “bakar körler”e benzetir. Rahmi aynı fikirde değildir. Onlarla sohbet ederek doktorun yanılığını ispatlamaya çalışır. Köylülerle onların sorunları üzerine, ekinlerden, yağmurun yağmamasından ve kuraklıktan bahsederler. Aslında köylüler “bakar kör” değil, aksine hükümet doktoru ve onun gibi düşünenler, köylülere karşı hem sağır hem de kör bir anlayışla yaklaşırlar. Rahmi köylünün sıkıntısını anlar:

*“Bilirim ben, bekledikleri iki lokma, iki çift laf, hatta bir selamün aleyküm, yok sayılmamak, eşya farz edilmemek: Varlıklarının, insanlıklarının kabul edildiğine inanmak. Asıl açlık bu. Yürütecek, konuşturacak, gözlerinin ferini getirecek iki lokma bu.” (YB, s.37)*

Kavramlar seviyesindeki çatışmaların yoğun olarak yaşandığı “Yağmur Beklerken” romanında olay örgüsü, kronolojik bir sıra takip eden vaka halkalarından oluşur. Başkişinin yaşadığı değişim, romandaki gerilim noktalarının ve çatışmaların ortaya çıkmasıyla paralellik gösterir.

“Osmancık” romanı, yazar tarafından altı bölüme ayrılır. Vaka halkaları sondan başa doğru ilerleyen bir sıra takip eder. Zamandaki kronolojik sıranın bozulması olay örgüsü üzerinde de etkili olur. Çatışmalar ortaya çıkmadan önce sebepleri üzerinde durularak, olaylar arasındaki sebep sonuç ilişkisi belirgin hale getirilir. Romandaki gerilim unsurlarının gelişimini gösteren dramatik eğri, merkezî kişi konumundaki Osman’ın macerasına göre değişiklik gösterir. Romanı, başkişinin yaşadığı değişimi esas alarak üç bölüm halinde inceleyebiliriz:

### **1. Bölüm: Güç, hırs ve gururun şekillendirdiği Osmancık dönemi:**

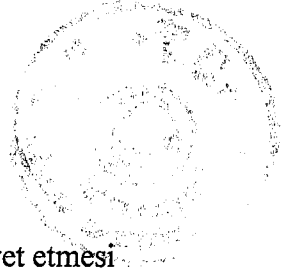
- Osman Gazi Han’ın ölüm döşegindeki tasviri ve geçmişe dönüş,
- Osmancık’ın çocukluk dönemi ve ailesiyle olan ilişkileri,
- Osmancık’ın Sivrikaya’da Ede Balı ile karşılaşması ve Dünya’nın büyüklüğü ile ilgili tartışmaları,
- Ede Balı’nın Osmancık üzerinde etkili olması.

### **2. Bölüm: Osmancık’tan Osman Gazi Han’a geçişte yaşanan iç çatışmalar dönemi:**

- Osman’ın Mihail Kosses ve Kalanoz’la tanışması,
- Osman’ın Sivrikaya gecesini hatırlayarak soy, kılıç, ve dünya üzerine düşünmeye başlaması,
- Osman’ın Ede Balı’nın tekkesine gitmesi ve Malhun Hatun’u görmesi,
- Rüyasında Ede Balı ve Malhun Hatun’u gören Osman’ın Ede Balı’dan Malhun Hatun’u istemesi,
- Malhun Hatun ile Osman’ın nikâhlarının kıyılması.

### **3. Bölüm: Öteler için yol açan zamanın altın zincirinde iki halka: Osman Gazi Han ve Orhan Bey dönemi:**

- Osman’ın beğlik konusunda fikir danışmak için Ede Balı’yı ziyaret etmesi,
- Osman’ın beğ olması ve annesinin duasını alması,
- Osman Bey’in girdiği savaşlarda başarılı olması ve beğliğin sınırlarını genişletmesi,



- Orhan'ın doğması,
- Orhan'ın Holofira ile tanışması ve ona âşık olması,
- Ede Balı'nın ölümü ve cenaze töreni,
- Osman Gazi Han'ın hastalanması ve Bursa'ya gömülmeyi vasiyet etmesi
- Ölüm döşeğinde olan Osman Gazi Han'ın Bursa'nın alındığını öğrenmesi ve ölümü.

Osmancık romanı merkezî bir kişi üzerine kurulmasına rağmen, farklı kişiler arasındaki çatışmalar da olay örgüsünün şekillenmesinde önemli rol oynar. Başkişinin yaşadığı önemli değişimlere göre yapılan bölümlenme, romandaki gerilim noktalarını daha net bir şekilde ortaya çıkar. Olayların ön planda olduğu bu bölümlemenin yanı sıra, kişi, kavram ve semboller seviyesinde karşı karşıya gelen güçleri izah ederek dramatik aksiyona vücut veren çatışmaları şu şekilde tablolatabiliriz:

	TEMATİK GÜÇ	KARŞI GÜÇ
KİŞİLER	Osman Gazi Han Ede Balı Mihail Kosses Gökçe Bacı Malhun Hatun	Kalanoz Al Zahid Aya Nikola Papaz Nikeforos
KAVRAMLAR	Soy ülküsü Sabır ve sebat Azim Törelere saygı Adalet Eşitlik Kahramanlık Yardımseverlik	Hırs Sabırsızlık Gurur Bencillik Nefs Öfke
SEMBOLLER	Zümrüd anka Kaf Dağı Ney Badem ağacı Kılıç Sivrikaya	Dipsiz uçurum Kış güneşi Kilise

Yaşadığı değişim süreciyle entrik kurgunun merkezinde yer alan Osman, romanı farklı düzlemlerde okunmaya müsait kılan bir derinliğe sahiptir. Kişiler düzleminde çatışan diğer şahıslar, Osman'la olan ilişkileri ve onun üzerinde bıraktıkları tesirlere göre değer kazanırlar.

Osmancık'ın Osman Gazi Han'a dönüşürken yaşadığı bilinçlenme sürecinde etkili kişiler Ede Balı ve Malhun Hatun'dur. Ede Balı, Osman'a sahip olduğu güçleri ne zaman ve ne şekilde kullanması gerektiğini gösteren, Osman'ın kendisi ve çevresiyle

ilgili durumları sorgulamasını sağlayan bir kişidir. Malhun Hatun ise, Osman'ın, iç düzenini kurarken ihtiyaç duyduğu sabır ve azmi ortaya çıkararak, nefsinin dizginlemesine yardımcı olan bir güçtür. Bu bakımdan Malhun Hatun, semboller düzlemindeki Zümrüd Anka kuşuyla aynı fonksiyona sahiptir. Osmancık'ın ulaşmak istediği nokta, Kaf Dağı ile sembolize edilirken, bu zorlu yolculukta onu taşıyacak olan kişi, Malhun Hatun'dur.

Osmancık'ın benliğinin uyanış mekânı Sivrikaya'dır. Romanda, hareketli ve çevik bir yapıya sahip olan Osman'ın, dinginliği ve ağırbaşlı yönü "ney" sembolü ile vurgulanır. Kavramlar düzleminde vurgulanan "soy ülküsü", "sabır", "sebat", "azim" ve "törelere saygı" düşüncesi çeşitli sembollere başvurularak izah edilir. Devamlılık fikriyle birlikte verilen "soy ülküsü", badem ağaçlarının vaktinden önce çiçek açmasına ve bu yüzden de kış güneşine yenik düşmesine benzetilir. Soyun devamlılığı uğruna mücadele eden ve şehit olan Gökçe Bacı, Bay Koca ve Savcı'nın simge düzlemindeki görüntüsü badem ağacıdır.

Müslüman olarak Abdullah adını alan Mihail Kosses'in bakış açısıyla, Türk toplumu ile diğer yabancı toplumlar arasındaki karşılaştırmalar tematik güç ile karşı gücün kesin çizgiler ile ayrılmasını kolaylaştırır. Mihail'in yaptığı değerlendirmeler, bilinçlenme sürecinde yaşadığı macerayı sebep ve sonuçlarıyla ortaya koyar. Bu noktada, iki toplumun sosyal ve siyasi açıdan değerlendirilerek, kilise-mescit, bencillik-yardımseverlik, hırs-kahramanlık gibi çatışmalarla zıtlıklar ortaya konur.

Tarık Buğra'nın romanlarında olay örgüsü, vaka halkalarının dizilişine göre farklılık gösterir. Ancak bütün romanlarında başkişinin gelişim çizgisi birbiriyle benzerlik gösterir. Yapı unsurları farklı olmakla birlikte, yazarın vakayı kurgulama tarzı başkişinin değişim sürecinin ön plana çıkarılmasını esas alır. Bu macerada başkişinin hedefine ulaşmasına yardım eden kişiler yönlendirme vasfıyla olayların gelişime etki ederken, engel olan kişiler de çatışmaların ve düğüm noktalarının oluşumuna hizmet ederler.

Romanlarda karşı karşıya gelen çatışmalar, yazarın vermek istediği mesajı daha açık bir şekilde ortaya koyar. Bu sebeple bir romandaki olay örgüsü, yazarın düşünce sistemini ortaya çıkararak ayrıntılar da sunar. Olay örgüsü, metnin sağlam bir yapıya sahip olmasında ve olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisinin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Bu değerlendirmeler doğrultusunda baktığımızda, Tarık Buğra'nın romanlarının sağlam bir yapıya sahip olmakla birlikte vaka halkaları arasındaki sebep-sonuç ilişkisinin başarılı bir şekilde verildiğini söyleyebiliriz.

### 3.2.3. Romanlarda Şahıs Kadrosu

#### 3.2.3.1. Başkişiler

“**Yalnızlar**” romanında macerası anlatılan ve tüm yönleriyle işlenen başkişi Murad Kervancı’dır. Hukuk tahsilini yapmak için İstanbul’a gelen Murad, akrabası olan Hürrem’e ilgi duyar ve bu uğurda okul hayatını hiçe sayarak kendisini aşkına ve sanata adar. Ona göre aşka layık olabilmek için sanatçı ruhuna sahip olması ve bir şaheser ortaya koyması gerekir:

*“O, aşkı için kelimeleri yetersiz hatta manasız bulurdu. Belki de utanırdı kelimelerden, sözün açıklığından, seçikliğinden ve kesinliğinden!”* (Y, s.32)

*“Murad’ın boşluğa yuvarlanmak dibe düşmekten kurtulmak için tutunacak bir şeyler peşinde çırpınması şarttı. O da iki yüceliğe sığınmıştı: Aşka ve aşkı hak etmek için sanata.”* (Y, s.100)

Yazar, Murad’ın yaşadığı buhranları, bilinç akımı ve iç konuşmalar yoluyla detaylı bir şekilde sunar. Murad Kervancı’nın asıl dramı, toplumun ve geleneklerin karşısında sıradanlaşmamak ve iç huzurunu koruyabilmek uğruna, ailesinden, arkadaşlarından ve kendisini hayata bağlayan diğer değerlerden kopmasıdır. Bu süreçte kendisine bir sığınak olarak gördüğü Hürrem’i kaybetmesi, onu daha derin bir yalnızlığa sürükler.

Başkişi Murad’ın hayatına etki eden üç önemli olay;

1.Hürrem’in Rıza ile evlenmesi(Hürrem’i kaybetmesi)

2.Aldığı bir mektupla, çiftliğe dönme kararı alması(Kaçtığı düşünce ve kişilerle yüzleşmesi)

3.Şükriye’nin intihar etmesi (Düğüm noktalarının çözülmesi)

Hürrem’i kaybettikten sonra zamanın kendisi için hiçbir şey getiremeyeceğine inanan Murad, kendisini hayatın dışında hissetmeye başlar. Murad için Hürrem, idealleri, değerleri ve tutkularını temsil eden bir sığınaktır. Bu yüzden onu kaybedince bir boşluğa düşer:

*“Aldanışı ve dramı, sevgilerini aşırı derecede yüceltmesinden geliyordu. Sevgilerini, özellikle de Hürrem’i o kadar büyütmişti ki, kaybetmesi önlenemezdi.”* (Y, s.44)

Çevresiyle ilişkilerinde uyumsuz bir insan olan Murad, başarısızlıklarını gizleyebilmek için kendi içine çekilerek, gururunu ve kuruntularını besleyecek yeni fikirler planlamaya başlar. Hürrem'e olan tutkusu, müziğe olan düşkünlüğü, toplumu ve onun değerlerini hiçe sayışı onun sıra dışı yaşamının farklı yansımalarıdır:

*“Topluma henüz yenilmemişti. Bu önlenemez yenilgiden, şimdiye kadar hep kaçarak veya başını kuma sokarak kurtulmuştu. Hırslıydı ama hırsları, tutkunlukları da kaçaktı. Her şey kendi istediği gibi olsun, olaylara hoşuna giden rengi versin isterdi. Kendi kendine yeteceğine inanıyordu.”* (Y, s.75)

Murad, aşkı aradığını bulamayınca derin bir yalnızlığa gömülür. Yaşadığı yalnızlık, kendisini yeniden kurmak için çaba gösterdiği bir iç göçe dönüşür. Bu sırada ilk hatırladığı şey, babasının sözleri olur:

*“Babasının sözü aklına geldi: ‘Düştüğün yerden bir avuç toprakla kalkacaksın’(...) İnsan ömrü küçücük bir kayıktı. Okyanus onunla aşılacaktı. Yolcusu ona dertlerini, kederlerini, acılarını, başarısızlıklarını doldurmaya kalkışacak olursa minik sandal yol daha yarı demeden sulara gömülürdü.”* (Y, s.129)

Murad, artık kendisi ve geleceği ile ilgili düşünmektedir. On altı yaşından beri bilinçaltına ittiği kompleksleriyle yüzleşmeye karar verir. Bu noktadan sonra hayatla bağlantı kurmaya başlar. Ailesi ve çevresiyle yüzleşmesi onun için ikinci önemli adımdır. Burada cevaplamaktan korktuğu sorunun cevabını bulmaya çalışır:

*“En güzel, en değerli yıllarını ne yaptın?”* (Y, s.120)

Başkişi Murad Kervancı'nın romandaki varlık amacı bu soruya cevap bulabilmektir. Kendisi için doğru olan cevabı bulması, yaşadığı bireyleşim macerasından kazanımlarla dönmesini sağlar.

**“Siyah Kehribar”** romanı kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olmakla beraber, yaşadığı olaylar ve uğradığı son bakımından diğer kişilerden ayrılan Fernando, romanda ağırlıklı olarak macerası anlatılan kişidir.

Fernando, kahraman anlatıcı olan Türk gencinin pansiyon arkadaşı olduğu için onunla ilgili tanıtıcı bilgiler anlatıcı tarafından verilir. Anlatıcı, geçmişte yaşadığı olayları aktarırken kişileri tanıtmak için sadece onların hayat hikâyelerini anlatmaz aynı zamanda kendisiyle olan ilişkileri süresince gözlemlediği özellikleri konusunda da bilgi verir. Anlatıcı, Fernando'yu tanıtırken öncelikle fizikî özelliklerini ayrıntılı olarak tasvir eder:

*“Terli geniş alnına dökülen saçları yumuşacık kumraldı. Bıyıkları oralarda pek rastlanmayan tarzda kendi hallerine bırakılıvermişti. Gözleri çok güzeldi ve ya daha doğrusu yeşile çalan bu ela gözlerde bir çocuk temizliği sokulganlığı vardı.(...) Kaşları gür fakat kısa kirpikleri inadına uzundu. Burmu, kalın dudakları hele çekik çenesi hiç de İtalyanlarınkine benzemiyordu.”* (SK, s.15-16)

Fernando, dünyasını babasının sözlerine göre kuran ve hayatta yediği darbeler karşısında “büyük aşk ütöpisî” ve “anarşist temayüller”e sığınan marazî bir mizaca sahiptir. Düştüğü karamsarlıktan kurtulabilmek için kendisini, önemli ve büyük işler başarmaya mecbur hissedenden Fernando, bu inancının etkisiyle mevcut siyasî ortamda faşizme karşı çıkararak cumhuriyetçilerle birlikte hareket eder. Siyasî konulardaki tavrının yanı sıra Sofiya’ya duyduğu aşk da onun hayatına anlam kazandıran ikinci güçtür. Sofiya’ya hissettiği duygular, eskiden beri düşüncelerinde yaşattığı aşk ütöpisini gerçekleştirme fırsatı verir.

*“Bir beden, bir bilinç ve bir çevre”*(Aytür, 1974: 63) nin bileşimi olan roman kişisi, içinde yetiştiği ortamdan büyük ölçüde etkilenir. Geniş anlamda çevre ve dönem, dar anlamda da bulunduğu mekân, kişi üzerinde şekillendirici bir güce sahiptir. Fernando’nun çocukluk yıllarındaki mutluluğu ve bu dönemde yaşadığı şirin bahçeli küçük evin çağrışımları, mevcut ortamdaki olumsuzluklar karşısında bir sığınak olarak tazeliğini korur. Baskı ve şiddetin hâkim olduğu siyasî ortamda Fernando’nun güç aldığı çocukluk hatıraları, ona yaşadığı dünyaya yeni bir düzen verme isteği aşılar.

Fernando’nun hayatında önem taşıyan iki amaç, yüce değerler uğruna savaşmak ve büyük bir aşk yaşayabilmektir. Bu yüzden İspanya’daki iç savaşta faşistlere karşı savaşma fikri ve önce Sofiya’da sonra da Niva’da aradığı büyük aşk onu yönlendirir. Yaşadığı hayal kırıklıkları yüzünden kimi zaman bunalıma giren Fernando, diğer roman kişilerinden farklı olarak içine düştüğü kaostan kurtulmak için çareler arar:

*“Kırmak, kurtulmak istediği çelik çemberler, sefil kölelikler. Hür olmak istiyordu. Fakat geçen saniyeler ferahlatıcı, ümit besleyici ne varsa alıp götürüyordu. Geriye kalan sadece zincirlerdi, lalelerdi.”* (SK, s.284)

Romanın sonunda, öldürülen arkadaşları Leonardo ve Barbaryo’nun intikamını alan Fernando, sevdiği kadın Niva’yı da yanına alarak Şili’ye gider. Bu hareket, varlığına ve özgürlüğüne yöneltmiş tehditler karşısında mecburî bir kaçıştır. Sosyal ve siyasî ortamın baskıları altında ezilen Fernando, inandığı değerleri yitirmemek için bulunduğu çevreden uzaklaşmayı tercih eder. *“Yabancılaşmış yaşantı reaksiyonunun ve*



*geri çekilmenin*” (Teber, 2001: 191) altında yatan sebep, özgürlüğü kaybetme korkusudur. Fernando, roman boyunca düşüncelerinde ve eylemlerinde hep özgür olmayı amaçlayan, tematik değerlerin temsilcisi konumundadır. İç dünyasıyla çevresi arasındaki uyum bozulduğu için Fernando'nun İtalya'yı terk etmesi siyasal koşullara gösterdiği bir tepkidir.

Çok partili hayata geçiş denemelerinin yaşandığı Cumhuriyet'in ilk döneminde bir Anadolu kasabasındaki toplumsal ve siyasal yozlaşmanın halk-aydın çatışması çerçevesinde sorgulandığı **“Dönemeçte”** romanında Şerif, olayların merkezinde yer alan kişidir.

Hükümet doktoru olan Şerif, sorumluluk ve ödevlerinin bilincinde olan, okumayı seven ve çevresindeki sorunlara karşı duyarlılığıyla kasabadaki diğer memurlardan farklı bir konumdadır. Şerif'in fizikî özelliklerinden ziyade olaylar karşısında sergilediği tavırlar, kendisi ve çevresiyle olan çatışmalarıyla ön plana çıkarılır. Giyim kuşamıyla ilgili ayrıntılar, onun içinde bulunduğu psikolojiyi yansıtacak tarzda verilir:

*“Esnedi, gerindi ve hiçbir zaman beline oturmayan, ilk giydiği günün dışında kimsenin de ütülü görmediği pantolonunu çekti.”* ( D, s.8)

Şerif'in bilinçlenme süreci üzerine kurulu olan romanda, diğer kişiler de onun değerlendirmeleriyle ve eleştirilen kavramlara olan mesafelerine göre değerlendirir. Sıradanlaşarak, varlık amaçlarına yabancılaşan yönetici ve memurların, sahip oldukları olanakları kullanmak yerine içki ve kumarla zaman öldürmeleri, Şerif'in başlangıçta pasif bir dikkatle izlediği ve sadece eleştirmekle yetindiği bir durumdur. Şerif'in bu olumsuz manzaraya müdahale edebilmesi için öncelikle kendisini anlamaya ve olanaklarını fark etmeye ihtiyacı vardır. Ancak, hayatının anlamını Handan'a duyduğu aşk üzerine kuran Şerif'in, aşkta yaşadığı yenilgi ve kayıpları, onun gücünü fark etmesine engel olur.

Şerif'in, çevresindeki diğer insanlardan farklı yönü, kayıplarının farkında olması ve içinde bulunduğu durumun tüketen ve yozlaştıran seyrinin bilincine varmış olmasıdır. Şehir Kulübü'nün etrafına dikilmiş olan akasya ağaçlarının sayısını fark eden Şerif'e göre, insanın varlığını kesinleyen en önemli şartlar, “görmek” ve “duygulanmak”tır. Bilinç kaybına uğradıkları için dış dünyayı algılayamayan memurlar, kendilerini uyuşturan ve düşüncelerine engel olan durumların içinde olmayı tercih ederler. Şerif, roman boyunca eleştirdiği ve mücadele ettiği yozlaşmaya çareler

bulabilmek için önce kendisini yenilemeye ihtiyaç duyar. İlk tepkilerini kendisine sorduğu sorulara cevaplar bulmaya çalışarak ortaya koyar:

*“Sık sık sorardı kendi kendine: ‘Hangi nesil hangi toplumda ve hangi çağda bu kadar karamsar olmuş, aşktan ve dostluktan... sonra, erdemlerden ve üstün değerlerden böylesine umut kesmiştir?’”* (D, s.73)

Şerif’e, sık sık bir çember içinde sıkıştığını hatırlatan “top”, “fiskiye” ve “tel kafes” arasındaki tek düze ilişki onu bu çemberin dışına çıkmaya zorlar. Bulunduğu çevreden tamamen uzaklaşarak, köylerdeki insanların sağlık sorunlarıyla uğraşmak için kasabayı terk eden Şerif, kendisiyle baş başa kaldıktan sonra ruhsal anlamda bir arınma sürecine girer. Öncelikle, bir işe yaradığını hissetmesi mesleğine daha sıkı sarılmasını sağlar. Sahip olduğu güç ve imkânların bilincine vardıktan sonra bir zamanlar kendisini derinden sarsan kişi ve olayların, anlamını kaybettiklerini fark eder:

*“Handan adı ona bir şey söylemiyordu artık. Dün değil, beş gün önce atabrin iğnesi yaptığı bir Hanife veya Pembe, dalakları veya akciğerleri yüzünden bir anlam taşıyordu da, öteki ve kasabadakilerden birisi, renksiz, domuk, silik kalıyordu.”* (D, s.154)

Şerif, Handan’ı ötekileştirebildiği ölçüde kendisi olmayı başarır. Handan’a olan bağımlılığı, onun diğer olaylara karşı tavır sergilemesinde ve harekete geçmesinde engelleyici bir güce dönüşür. Handan’ı kaybettiğinde yaşadığı şok, Şerif’in, kendisini yeniden doğuşa davet eden sesi duymasını sağlar. Sorumluluklarının farkına varan Şerif, zihnini kurcalayan sorulara cevaplar bulmaya çalışırken, Fakir Halit’in sözleri ve Mevlana’nın eserleri onun için yol gösterici olur. Mesnevideki hikâyelerin sembolik dili, Şerif’in kasaba insanı ve memurların durumu üzerindeki düşüncelerine derinlik kazandırır.

Mesleğine olan bağlılığı ve dürüst çalışması sebebiyle çıkar çevrelerinin antipatisini kazanan Şerif, özellikle meslek ahlakı kavramına vurgu yapar. Onun, mesleğini hastaları istismar etmeden yapması diğer doktorların tepkisine sebep olurken, pahalı ilaçlar yazmadığı için eczacılar tarafından da sevilmez. Şerif, bireysel çabasıyla tek başına, toplumsal yozlaşmanın karşısında yer alan ve yazarın ideal insan olarak sunduğu kişidir.

**“Küçük Ağa”** romanında, yaşadığı değişim ve bilinçlenme süreciyle vakanın merkezinde yer alan Küçük Ağa, yazarın doğrularını temsil eden başkişidir. İstanbullu Hoca ve sonrasında Küçük Ağa olarak karşımıza çıkan başkişi, roman boyunca

kendisine atfedilen lakaplarla sunulurak gerçek adı sadece birkaç yerde kimlik bilgisi olarak açıklanır. Bu durum bařkiřinin, yazar tarafından idealize edilen bir kiři olarak sunulduđunu dūřündürür.

29 Mayıs'ta Akşehir'e gelen İstanbullu Hoca'nın asıl adı Mehmet Reşit'tir. Fizikî özellikleri ayrıntılı olarak tasvir edilerek tüm yönleriyle tanıtılan İstanbullu Hoca'nın halk üzerinde bıraktığı etki pek çok yerde vurgulanır:

*"Gözleri bir tuhaftı, karşısında daima göz arıyordu. Renkleri yeşile alan açık ela idi ve simsiyah sakalı ile şaşırtıcı bir tesir yapıyordu. Bakışlarındaki hüküm veren ışıltılar arasında dalgalanıyor, sesinin buna müvazi olan tonu ile birleşince de bu genç adamı 'hüküm verilemez, hükme bağlanamaz, uyulur' bir şahsiyet yapıp çıkıyordu.(...)Boylu posluydu. Pehlivan yapısını hafifçe öne eğik duruğu ve hareketlerindeki yumuşaklık gizliyordu." (KA, s.69)*

İstanbullu Hoca, yönetim tarafından halkı bilinçlendirmek ve padişaha bağlılıklarını sürdürmek amacıyla gönderilen genç bir insandır. Yaşının genç olmasına rağmen bilgisi ve etkileyici hitabet tarzıyla kısa zamanda Akşehir halkı üzerinde sevgi, saygı ve güven duyguları uyandıran İstanbullu Hoca, görevi gereği önceleri Kuva-yı Milliye'ye karşı yıkıcı bir propaganda sergilerken yaptığı gözlemler ve görüştüğü insanların etkisiyle tereddütler yaşamaya başlar. Yaşadığı iç çatışmaların ardından ailesini ve resmî görevini bırakmak pahasına da olsa tercihini yaparak, Küçük Ağa adıyla yeni bir maceraya atılır. İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa'ya geçiş süreci çok sancılı olur. Hakkında vur emri ıkarılan İstanbullu Hoca, ilk olarak Çakırsaraylı adlı bir eşkıya, ardından da Tefvik ve Ethem Bey'lerle birlikte bulunur. Memleketin içinde bulunduğu duruma çareler aramak amacıyla kesin tavrını ortaya koyan Küçük Ağa, Kuva-yı Milliye güçlerini destekleyerek iktidar hırsına kapılan Tefvik ve Ethem Bey'lerle mücadele eder.

Romandaki en büyük değişimi kişiler seviyesinde İstanbullu Hoca yaşar. Romandaki ana düşünce İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşürken yaşadığı maceranın ayrıntılarında gizlidir. İnsanların yaşadığı çelişki ve tereddütler Küçük Ağa'nın şahsında ortaya konur.İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşürken elde ettiği kazanımları daha iyi anlayabilmek için iki karakter arasındaki farklılıkları şu şekilde gösterebiliriz:

**İSTANBULLU HOCA**

- Saltanat/ Padişah Yanlısı
- Akılcı
- İyi bir hatip
- Cesur
- Genç
- Söz ustası
- Güçlü

**KÜÇÜK AĞA**

- Kuva-yı Milliye yanlısı
- Akılcı
- Güçlü bir savaşçı
- Cesur
- Bağımsızlığına düşkün
- Mantıklı ve etkili konuşan
- İdeal eylem adamı

İstanbul Hoca hitabet yeteneği ile insanları etkilerken söz ustalığıyla halkın padişaha bağlılığını pekiştirmeye çalışır. Cesur ve güçlü olan İstanbul Hoca, fizikî güçlerini kullanmadan daha etkili olur. Ancak yaşadığı olaylar ve aldığı tehditler onun, içinde bulunduğu durum üzerinde düşünmesine sebep olur. Kabullerini yeniden sorgulama imkânı bulan İstanbul Hoca, kimliğiyle birlikte hayata bakış açısını da değiştirir. İdeal eylem adamına dönüşen Küçük Ağa aklıyla birlikte fizikî güçlerini de ön plana çıkarır. Aklının kontrolünde gerçekleştirdiği eylemlerle, yaşadığı değişim macerasını kazanımlarla tamamlar. İstanbul Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşmesi sembolik düzlemde Osmanlı Devleti'nin Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşüm sürecini de temsil eder.

“**Gençliğim Eyvah**” romanında, macerası anlatılan ve tüm yönleriyle tanıtılan başkişi Delikanlı'dır. Roman boyunca birkaç yerde gerçek isminin Raşit olduğu belirtilen başkişi çoğunlukla Delikanlı olarak isimlendirilir.

Yazar anlatıcı, başkişinin sergilediği davranışların ve tercihlerin arka planını yansıtmak amacıyla onun çocukluğundan itibaren yaşadığı olayları ayrıntılı bir şekilde aktarır. Başkişiyi kuran esas güçlerin, geçmişin ayrıntılarında gizli olduğuna inanan anlatıcı öncelikle, Delikanlı'nın hikâyesindeki bazı noktalara vurgular yapar:

*“Adı Raşit'ti. Beş kardeşin en büyüğü, savaş ekonomisinin pestile çevirdiği, küçük memur babanın dipsiz kile, boş ambar umudu!(...) Bir şeyler yapma, savaşlar kazanma(...) Bir şeyler yapma, savaşlar kazanma, varlığını kabul ettirme –kimlere?- veya sadece ispatlama, var olduğunu, yaşadığını gösterme hırsı ” (GE, s.89)*

Çocukluğundan itibaren hep başkalarının yardımlarıyla ayakta durmaya çalışan Delikanlı, hissettiği eziklikten dolayı hastalık derecesinde gururlu ve hırslı bir mizaca sahip olur. Hayatı boyunca, kaybettiğine inandığı her şeyi tekrar kazanma uğruna her

yolu mübah sayacak kadar büyük bir hırsa sahiptir. Ekonomik sıkıntılarla mücadele eden Delikanlı, bazı yakınlarının yardımlarıyla liseyi bitirerek, üniversiteye girer. Okumak için geldiği İstanbul'da çektiği sefalet onda, çevresine ve hayata karşı öfkeli bir tavrın gelişmesine sebep olur:

*"Herkesi hor görebilir, herkese kendi üslûbunca hakaretlerin en koyusunu, nüktelerin en alaycılarını yapabiliirdi.(...) Çünkü ona göre herkesin her şeyi vardı; ama her şeye herkesten çok layık olduğu halde onun hiçbir şeyi yoktu."* (GE, s.95-96)

Raşit'in zaaflarını çok iyi bilen İhtiyar, yaptığı planlarla onu tuzağına düşürür. Önemsenmek, ilgi görmek ve varlığını kabul ettirmek isteyen Delikanlı, İhtiyar'ın tavırlarından çok etkilenir. Hayranlıkla başlayan bu etki, İhtiyar'ın gerçek niyetini öğrendikten sonra yerini nefret ve intikam duygularına bırakır. Delikanlı'nın gördüğü rüyalar ve kurduğu hayaller, yaşadığı çaresizlik ve kaçış duygularını yansıtır:

*"Örümcek bütün gökyüzünü kaplamaktadır ve hızla yaklaşmaktadır. Ama yaklaştıkça küçülmektedir. Delikanlıyı hafakanlar basmaktadır. Sonunda örümcek, bu tarih öncesi yaratık İhtiyar'ın ta kendisi olup çıkıyor, örümcek gibi manevralar yapıyor, buna karşılık İhtiyar gibi gülüyor."* (GE, s.202)

Delikanlı'nın uyanışında öncelikle, Güliz'e duyduğu samimi aşk, lokantada dinlediği adamın sözleri ve Güliz'in evinde okuduğu romanın ilk satırları etkili olur. Özellikle gençlik üzerinde oynanan oyunlar onu derinden sarsar. Lokantadaki ismi verilmeyen adam ve okuduğu roman düşüncelerine tercüman olur:

*"Bana mutlu insanı anlat deseler, hiç duraklamadan şöyle derdim: Gençlik çağını pişmanlık duymadan hatırlayan insan mutludur."* (GE, s.317)

*"Ne yazık ki en hoyratça harcanan da işte o altın çağdır."* (GE, s.318)

Okuduğu kitapta kendi gerçeklerini bulan Delikanlı, "*BEN'in bütün şanslarını ve haklarını BİZ'in ucuz ve bayağı yıldızlarına, davul gürültülerine satıp sürü malı olanlar*" (s.320) üzerinde düşünerek kendi kişiliğini yeniden kurmaya çalışır. Delikanlı düşünceye dalma imkânı bulduğu anda kendisiyle uzlaşmaya başlar. Bu durum ondaki benlik uyanışının habercisidir. Raşit'in kendisi üzerinde düşünmeye başlaması ona, gelecekle ilgili planlar yapabilmesi için güç verir. Delikanlı'nın iç dünyasına yaptığı "*stratejik çekilme*" (Gasset, 1997: 49) onda, içinde bulunduğu durumdan kurtulma isteği uyandırır.

Romanda ağırlıklı olarak İhtiyar ve Güliz'le olan ilişkisinin anlatılmasına rağmen, İstanbul'daki sefalet günlerinde bir mucize gibi karşısına çıkan teyze oğlu Mim

Topbaş, Raşit'in hayatında önemli bir yere sahiptir. Raşit, onunla gittiği Pınarbaşı'nda üç ay boyunca kendisini dünyadan kopararak kitaplar ve şiir denemeleriyle meşgul olup tabiatla baş başa kalır:

*"Teyzem oğlu Mim Topbaş, yalnız kendisine mahsus tatlılığı ve gönül dolgunluğu ile o, hasta gururu pirelendirmeden kurtarmıştı Raşit'i. Ama bir süre için ve İhtiyar'dan değil."* (GE, s.95)

Delikanlı İstanbul'a döndükten sonra İhtiyar onun hakkında detaylı bir araştırma yaptırır ve onu lokantaya getirilmesini emreder. Kendisine oynanan bir oyunla lokantanın müdavimlerinden olan Delikanlı, bir süre sonra İhtiyar'la sohbet etmeye başlar. İhtiyar'ın düşüncelerine karşı çıkan ve ona hizmet etmek istemeyen Delikanlı, Güliz'le birlikte bu ortamdan uzaklaşmak ister. Kimliğini değiştirerek yeni bir hayata başlamayı da düşünen Delikanlı'nın kurduğu hayaller ondaki kaçış ve sığınma isteğini sezdirir:

*"Ressam olsaydım elli bin kuyu resmi yapardım...elli bin! Kaç şiir denemişimdir kuyu başları için, kaç. Belki de elli bin."* (GE, s.17)

Delikanlı, kurtulmak ve yeni bir başlangıç yapabilmek için İhtiyar'ı ortadan kaldırması gerektiğini düşündür. Güliz de aynı kararı alır. Delikanlı kurtulur ancak Güliz'in ölümü onun için bir bedel olur.

**"İbiş'in Rüyası"** romanında, iç dünyası ve hayat hikâyesi detaylı bir şekilde anlatılan karakter, başkişi Nahit'tir. Küçük yaşta babasıyla birlikte seyrettiği bir tiyatro oyunundan sonra tiyatroya ilgi duymaya başlayan Nahit, oyuncu olmak ister. Babasının karşı çıkmasından dolayı evi terk ederek hayallerinin peşinden gider.

Tiyatro oyuncusu olmak için mücadele eden Nahit, uzun bir süre yokluklar içinde yaşamak zorunda kalır. Elbiselerini satarak, eline geçen parayla geldiği Servili Medrese onun hayatında önemli bir mekândır. Burada arkadaşlık yaptığı Vasıf da ona en sıkıntılı zamanlarında yardım eden gerçek bir dost olur.

Nahit bir yandan sefalet içinde yaşamaya çalışırken, bir yandan da tiyatro ile ilgili iş ilanlarına bakar. Başvurduğu işlerdeki ilk yenilgisini fizikî görünüşü yüzünden alır:

*"Boyu ortayı ancak bulurdu. Burnu iri ve çarpıktı. Çenesi de öyle. İlk bakışta yakışıksız, hatta çirkin bir adam. Ama kestane rengi, kocaman kocaman gözleri, geniş alm, biri dümdüz öteki şakağa doğru oraklaşan gür kaşları ona kadınları çeken, erkeklerde de saygı uyandıran bir kişilik verirdi."* (İR, s.5)

Kendisinden yeteneksiz olmalarına rağmen, başkalarının tercih edilmesi Nahit'i üzer. Bu yenilgi Nahit'in bu işe daha sıkı bağlanmasını sağlar. İsteklerini ve heveslerini gururu ile sınırlamadığı için kendisini şanslı hissedenden Nahit, tiyatroculuk konusunda iyi bir çırak olmaya karar verir. Uğrunda baba evini terk ettiği hayallerine ulaşmak için bu çabanın gerekli olduğuna inanır.

Nahit'in, yaşadığı olumsuzluklara rağmen yine de umudunu kaybetmemesi onun güçlü ve kararlı mizacını ortaya koyar. Kendi deneyimlerinden ve bilgisinden emin olan Nahit'in, içinde yaşadığı yoğun sevgi, yaşamı kendisi için anlamlı kılar:

*"Nahit, en kötülerde bile güzel, iyi ve korunmaya değer bir şeyler bulunduğu inanıyordu. Mesela çiçek sevgisi, kuş sevgisi, evlat veya eş sevgisi. Bir kurşun veya iskemleye bir tekme veya kalbe indirilen bir hançer. Tamam; al sana kötülüklerle birlikte yapma, yaratma, iyileştirme, verimli hale gelme şanslarının da, öteki sevgilerin de ölümü."* (İR, s.38)

Hayallerinin peşinden koşan Nahit, her türlü zorluğa rağmen yılmadan mücadelesini sürdürür. Onun evden kaçışı İbiş'e doğru atılan ilk adımdır. "İbiş" kimliği Nahit'in, kişiliğinden kopmadan ulaşacağı noktayı temsil eder. Nahit'ten İbiş'e uzanan zorlu yolculukta Başkışının karşısına çıkan engelleyici güçler ondaki direnci daha da arttırır. Nahit'in, hedefine ulaşırken karşılaştığı güçlükler ondaki direnci daha da arttırır. Aynı zamanda bu süreç onun karakter yapısının ana çizgilerini de ortaya çıkarır. Babasının otoriter kimliğine karşı çıkması, ondaki kendini ispat etme ihtiyacından doğar. Bu yüzden evden kaçış, Nahit için, çevresini kuşatan çemberi yok etmek anlamına gelir. Ancak yıllar sonra, Nahit'in isteklerine saygı duymayan babanın yerini, eşi Vedia alır. Baba evinden ayrıldıktan sonra kaybettiği yuva özlemine eşi ve çocuklarıyla gidereceğine inanan Nahit'i, Vedia'nın yersiz kıskançlığı ve kaprisleri hayal kırıklığına uğratar:

*"Can evine saplanmıştı hançer. Ölümü tattım, öğrendim diyordu. Ölüm; kadında aldanmak ve canından çok sevdiği çocuklarını ve evini kaybetmektir."* (İR, s.29)

İbiş kimliği, Nahit'in hayatta aldığı darbelerden sonra kendisini toplamak için başvurduğu bir sığınaktır. Hayalî bir kişilik olan İbiş, gerçek dünyanın ezici ağırlığı karşısında, insanın kendisi ve çevresiyle barışık olduğu, her şeyin sahnenin düşsel gerçeğiyle sınırlandırıldığı bir dünyada yaşamaktadır. Bu yüzden Nahit, çıkmaza düştüğü noktada sıkıntılarından uzaklaşmak ve güç toplayabilmek için İbiş'liğine sığınır:

*“İbiş’e ve İbiş’liğine Vedia’nın itişinden de kuvvetle sarıldı. Böylece sahnenin çevresi dünyasının da sınırları oldu.”* (İR, s.30)

Nahit, Vedia’dan ayrıldıktan sonra Hatice’ye ilgi duymaya başlar. Uzun süredir eksikliğini hissettiği huzur ve mutluluğu onda bulacağına inanan Nahit, Sâdi’nin bu ilişkiye müdahale etmesi sonucu hayal kırıklığına uğrar. Sâdi, Nahit’e duyduğu kıskançlıktan dolayı onun mutluluğuna gölge düşürmeye çalışır. Nahit’in Vedia’yla olan evliliğinin bitmesinde de Sâdi etkili olmuştur. Sahip olamadığı şeyleri Nahit’in kazanmasını kabullenemeyen Sâdi, Nahit’in hayatındaki birkaç “bıçak darbesi”nden birisidir.

Nahit, yaşadığı iç huzursuzlukları yazdığı tiyatro metinlerinde de kurgular. *“Kendi kendimize gönderdiğimiz mesajlar”* (Fromm, 1997: 25) olarak değerlendirilen rüyalar kişinin bilinçaltısındaki duygularını açığa çıkarır. Nahit de Sâdi’ye karşı olan güvensizliğini ve Hatice hakkındaki şüphelerini, içinde kendisinin de rol aldığı hayali kurgularla ve gördüğü rüyalarla yansıtır:

*“Kıvranyor iç tedirginliğinden. Öteki Hatice...tamam. Peki bu satan, bu arkadan vurmak isteyen ve işte bu kötü dedirten, bu Hatice ile anlaşılan, doğrusu Hatice’nin anlaştığı kalles kim? Sâdi!..Sâdi diye bağırarak geliyor içinden.(...) Hamalı da bulacaktı, kendisini satmaya kalkışanı da. Düşmeyecekti oyuna.”* (İR, s.125)

Nahit, ayrılmak zorunda kaldığı baba evi ve çocuklarının yerini, Vasıf, İbiş ve Hatice ile doldurmaya çalışır. Vasıf, her zaman onun arkasında olan candan bir dost, İbiş, tiyatro hayallerinin kahramanı ve eksik kalan yönlerini bütünleyen diğer yarısı, Hatice de gerçek aşkı bulduğu kadındır. Geleceğe dair planlarını Hatice üzerine kuran Nahit, onunla ilgili olarak yaşadığı hayal kırıklığından sonra her şeyini kaybettiğini düşünür:

*“Gelen Hatice oldu...giden ise her şey.”* (İR, s.229)

Nahit’deki yıkımın boyutlarını gösteren bu ifadeler, Hatice’nin sadece bir kadın olarak değil, Nahit’i yaşama bağlayan önemli bir güç olduğunu düşündürür.

**“Bir Köşkünüz Var mı?”** romanında olaylar kahraman anlatıcı olan torun Ümit tarafından anlatılmakla birlikte, romanda macerası anlatılan kişi ismi belirtilmeyen dededir. Dedenin verdiği hayat mücadelesi ve korumaya çalıştığı değerler, yazarın vermek istediği mesajlara işaret eder. Torununun bilgisi dâhilinde tanıtılan başkişi, kahraman anlatıcının bilgisinin sınırlarının aşılması gereken konularda geriye dönüş tekniğiyle hâle taşınan hatıralardan hareketle elde edilen bilgiler ışığında değerlendirilir.



Söz gelimi, Kurtuluş Savaşı'na katılmış olan dedenin kahramanlıkları ve gençliğinde çalışmak için gittiği Amerika'daki maceraları bu şekilde olay örgüsüne dâhil edilir. Bir Köşkünüz Var mı? romanında anlatıcının varlık sebebi, başkişiyi çok yönlü olarak tanıtmaktır:

*“O kutsal savaşın ve bu alçakgönüllü savaşçıların hikâyelerini size, sırası geldikçe ve ben nasıl öğrenmişsem öyle anlatacağım. Önce dedemi gerektiği gibi tanıtmaya çalışayım.”* (BKV, s.9)

Başkişinin fizikî özelliklerinin verilmesinden sonra onun duygu dünyasını yansıtmak için bilgiler verilir. Dedenin temsil ettiği değerler toplumsal yozlaşmaya çare olarak sunulan millî ve manevî kavramlara işaret eder. Köşkün taşıdığı anlam ve dedenin bu mekâna olan bağlılığı tematik güç grubunda yer alan insanî duyarlık ve aile birliği kavramlarını ön plana çıkarır.

Buğra'nın diğer romanlarından farklı olarak fizikî ve ruhî anlamda bir yenilenme süreci yaşamayan baş kişi, romanın başından sonuna kadar bilinçli tavırlarıyla yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak karşımıza çıkar.

Cumhuriyetin ilk yıllarında küçük bir Anadolu kasabasında yaşanan siyasî ve sosyal olayların, kasaba insanı üzerindeki etkilerinin anlatıldığı **“Yağmur Beklerken”** romanının merkezinde yer alan Avukat Rahmi, olaylara yön veren başkişidir.

Rahmi, başarılı bir avukat, iyi bir aile reisi ve becerikli bir çiftçidir. Bu yönleriyle, kasaba ve köylülerle yöneticiler arasında bir köprü vazifesi gören Rahmi, yazarın ideal insan tipidir. Okumuş, köklerine ve değerlerine bağlı, köylüyü ve kasabalıyı yakından tanıyan, her kesimden insanla iletişim kurabilen, vatanına ve milletine bağlı bir insandır.

Rahmi, geçmişi hakkında verilen bilgilerle ayrıntılı olarak tanıtılır. Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden, amcası Rıza Efendi tarafından büyütülen Rahmi'nin kendisini amcasının yanında sığıntı gibi hissetmesi ve kaybettiklerini kazanma hırsı onun geleceğini şekillendirmesinde etkili olur:

*“Amcası ona çocukluk günlerinde de, ergenliğinde de istemeden vermiştir ve kendi çocuklarına verdiği vermiştir. Ama bir de istemek ve isteyememek denilen şeyler vardır. İşte bu acıyı tatmıştır Rahmi. İsteyememek... şımaramamak...nazlanamamak.”* (YB, s.20)

Rahmi'nin iç dünyasında gizlediği tepkiler sadece ailesiyle ilgili değildir. O, çevresindeki tutuculuğa ve yanlış inanışlara direnmiş, bu yüzden “aykırı” kabul edilerek

“inatçı” sıfatıyla onlardan ayrılmıştır. İnat olarak yorumlanan bu tavır, Rahmi'nin karakterinin ana çizgilerini ortaya koyar:

*“Ne çıkar yani, şu sarı inatlığı bırakıp, o da çekse iskemlesini Kaymakam Bey'le fırka mutemedini saran halkanın bir yerine.”* (YB, s.32)

Rahmi'nin siyasi yozlaşmaya duyduğu tepkiyi gösteren bu ifadeler, onun ileride fırkacılık konusundaki tavrını ve farklılığını sezdirir.

Romandaki entrik kurgu, Rahmi'nin yaşadığı tereddütler ve çözüm bulma süreci etrafında şekillenir. Buna göre Rahmi'yi dört dönem içerisinde değerlendirebiliriz:

- 1.Serbest Fırka'ya girme konusunda yaşadığı kararsızlık dönemi
- 2.Fırkaya girdikten sonra halk arasında belirginleşen bölünmeler karşısında çözümler arama dönemi.
- 3.Seçimin kaybedilmesi ve fırkanın kapanmasıyla yaşanan hayal kırıklıkları dönemi
- 4.Rahmi'nin eski düzenine dönme çabaları ve milletvekilliği teklifi aldığı yeniden başlangıç dönemi.

Rahmi'nin roman boyunca yaşadığı değişimler kişisel olmaktan ziyade toplumsal konular etrafındadır. Yağmurun yağmamasından kaynaklanan kuraklık, fırkacılığın sebep olduğu bölünmeler ve yöneticilerin halkın sorunlarına karşı olan duyarsızlıkları Rahmi'nin çevresindeki olaylarla ilgili tavırlar geliştirmesinde etkili olur. İki zıt kutup olarak karşı karşıya getirilen Halk partili müfettiş Hilmi Bey ile Serbest Fırkalı Rahmi arasında geçen konuşmada Rahmi'nin sözleri, muhalefet partisine duyulan ihtiyacı ifade eder:

*“Türkiye'yi ve büyük halaskârı sevmek ve düşünmek ve Türkiye ile büyük Gazi için bir şeyler yapmak arzusunu duymak, yapılanların ve yapılması gerekenlerin doğrusu eğrisi üzerinde fikir beyan etmek sadece ve sadece İsmet Paşa Hazretleri ve erkânına münhasır bir imtiyaz sayılamaz sanıyorum”* (YB, s.144)

Serbest Fırkaya girme konusunda başlangıçta tamamen ilgisiz olan Rahmi, Avukat Kenan Bey'le konuştuğundan sonra bu konu üzerinde ciddi olarak düşünmeye başlar. Onun fırkaya girme kararı alması, mevcut ortamda gördüğü aksaklıklara çareler bulma isteği ve Kenan Bey'in ikna çabası ile gerçekleşir. İnsanları birbirine düşman etmeden bu işi başarabileceğine inanan Rahmi, tematik değer olarak sunulan, “birlik ve beraberlik”, “halka hizmet” ve “millet bilinci” kavramlarını düstur olarak kabul eder:

*“Fırkacılık, milleti birbirine düşürmeden, düşman etmeden yapılabilirdi ve kesin olarak yapılmalıydı. Ve fırkacılık karşıya sövüp saymadan, çamur atmadan çok önce, hatta karşıyı eleştiriden önce kendi ilke ve amaçlarını, uygulama yöntemlerini anlatmak olmalıydı ve olabilir sanıyordu.”* (YB, s.137)

Rahmi'nin köy ve kasaba insanını yakından tanması, onların güvenini kazanmasını sağlar. Kasabadaki diğer yönetici ve memurların köylüler hakkındaki düşünceleri ile Rahmi'nin bakış açısı arasındaki fark, köylülerin belediye parkını seyredirken sergiledikleri tavırlarda açıkça görülür. Hükümet doktorunun “bakar kör”lere benzettiği köylülerin durumu Rahmi'ye göre farklı bir sebebe dayanır:

*“Dilleri ayrı onların dilleri. Sen kendini üstün gördüğün için ya da onu küçümseyişinden böyle bakar, böyle gülersin; o da bunu kabul etmediği için senin bakışını gülüşünü anlayamaz, nasıl karşılık vereceğini bilmez.(...) Bilirim ben, bekledikleri iki lokma, iki çift laf.. hatta bir selamün aleyküm; yok sayılmamak, eşya farz edilmemek! Varlıklarının insanlıklarının kabul edildiğine inanmak.”* (YB, s.36-38)

Rahmi'nin insanî duyarlılığını ortaya koyan bu ifadeler, yeni bir fırka çatısı altında insanları bir araya getirmek için neden Rahmi'nin seçildiğini açıklar. Kasabanın sorunlarıyla yakından ilgilenen Rahmi'nin, kuraklık sıkıntısına kısmen çözüm bulabilmek için şehirden su pompası getirmesi ve insanların hizmetine sunması, onun gelecekteki vazifesine hazır olduğunun ilk işaretidir. Nitekim, Rahmi fırkacılık işine de aynı amaç ve kaygılarla girer.

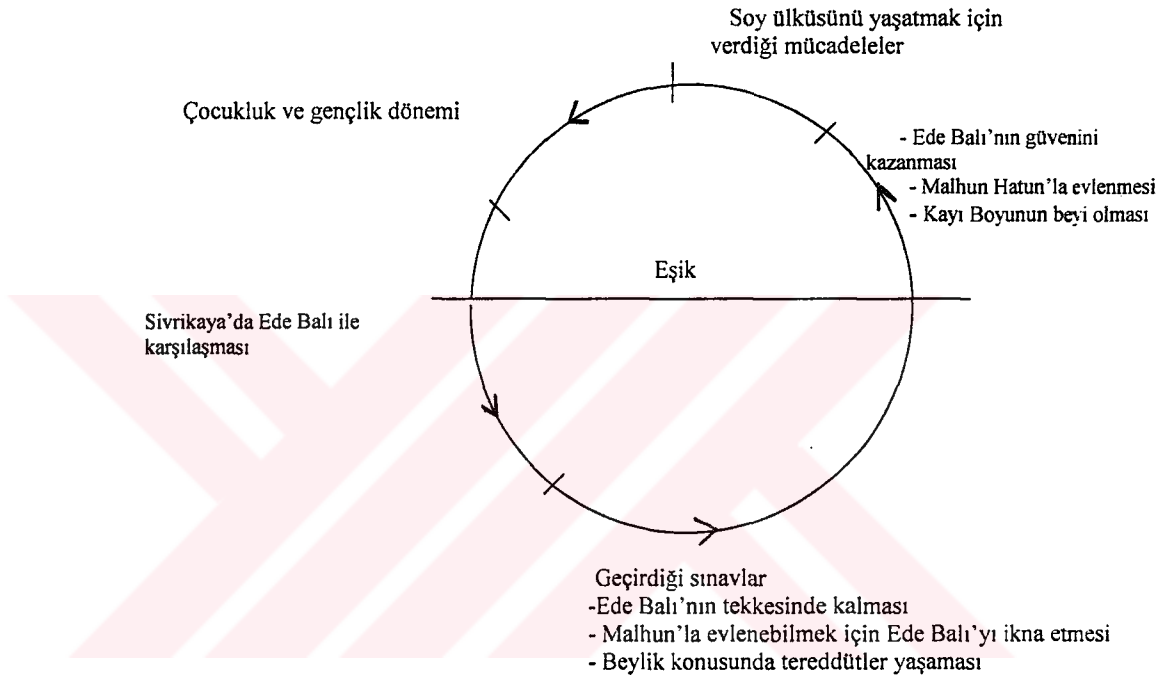
Rahmi, sadece kasabadaki insanlarla değil aile içindeki ilişkileriyle de tanıtılır. Gerek eşi ve çocuklarıyla gerekse yakın akrabalarıyla olan diyaloglarına sıkça yer verilerek onun geleneklere bağlılığı ve saygısını gösteren tanıtıcı bilgiler sunulur:

*“Kucaklaşma sahanlıkta başlar ve kapının arkasında, Rahmi ayakkabılarını çıkarıp karısının tuttuğu terliklerini giyene kadar Serdar'ın kolları boynunda kalır.”* (YB, s.28)

**“Osmancık”** romanının başkişisi Osman Gâzi Han'dır. Romanın isminde belirtilen “-cık” sıfatı küçültme anlamından ziyade kahramanın çocukluk ve gençlik dönemlerindeki deli dolu yaşam biçimini ve başına buyrukluğunu ifade eder. Dramatik aksiyonun Osman'ın ruhsal gelişim çizgisi üzerine kurulduğu romanda, “Osmancık”la başlayan süreç, “Osman Gazi Han” a ve onun soyunun ilk dönemlerine kadar ilerler.

Osman Gâzi Han'ın ölüm döşegindeki hâli ile başlayan romanda geriye dönüş tekniğiyle Osman'ın çocukluk döneminden ölümüne kadar olan süre iki düzlemde

anlatılır. Birinci düzlemde, bir bey olarak yaptığı mücadele anlatılırken, ikinci düzlemde kişiliğinin oluşumunda yaşadığı macera ve deneyimlere yer verilir. “*Osmancık, kolektif bilinçdışının temsilcisi konumundaki Ede Balı tarafından bir dizi sınavdan geçirilerek benini, öfkesini ve gururunu yenmeyi başarır ve büyük bir ruhî arınma süreci yaşar.*” (Özcan, 2003: 108). Osmancık’ın geçirmiş olduğu ruhsal maceranın, onun kişiliği üzerindeki etkisini anlayabilmek için, yaşadığı bilinçlenme sürecini şu şekilde özetleyebiliriz:



Osmancık’ın geçirdiği gelişme evreleri, romanın ilk okumasında sadece Osmanlı Devleti’nin kuruluş sürecinde etkili olan bir kişi için geçerli görünürse de, derinde yatan gerçek, insanoğlunun olgunlaşma macerasının da benzer bir sırayı takip ettiğidir. Çünkü *kişisel sınırları aşmanın acısı, ruhsal büyüme acısıdır.*” (Campbell, 2000: 222). Osmancık da Ede Balı’yla Sivrikaya’daki konuşmasından sonra sahip olduğu güçleri nasıl kullanması gerektiğini sorgulamaya başlar. Ede Balı, Osmancık’ı bireyleşim macerasına çağıran kişidir.

Osmancık’ın çocukluk ve gençlik dönemlerinde sahip olduğu özellikler, onun ilerleyen zamanlarda dizginlemesi gereken güçler olarak karşısına çıkar:

“*Gücünün kuvvetinin sahibi değildi, gücü kuvveti onun sahibiydi.(...) Değil bir meydan okumaya, bir yan bakışa, bir dudak büküşe bile katlanamazdı.(...)Kavga*

*aradığı görülmemiştir; ama en önemsiz ayrılıkları ve aykırı bulduğu davranışları kavga sebebi sanıyor, sayıyordu. Gurur her şeyi idi, gururu için yaşıyordu. Ve bu gurur, kişiliğini ispatlama, kabul ettirme hirsını pek andırıyordu, ama belki de düpedüz bir kişilik arayışı idi.” (O, s.7)*

Sahip olduğu gücü, akıl ve duygularının önüne geçirerek kaba kuvvetiyle hareket eden Osmancık'ın Ede Balı ile Sivrikaya'da yapmış olduğu konuşma, hayatında bir dönüm noktası olur. Dünya, zaman, soy ülküsü, hırs, gurur, güç gibi kavramları sorgulamaya başlayan Osmancık, kendisini yeniden kurmaya çalışırken aynı zamanda kendi kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Dünyayı kendisine büyük gösteren, hırs, sabırsızlık ve bencillik duygularını yenmeye çalışır. Bu zorlu sınavda karşılaştığı olay ve kişiler, ondaki değişimin daha belirgin olarak ortaya çıkmasına yardımcı olur. Osmancık'ın kendini bulma sürecinde Malhun Hatun'a duyduğu ilgi onu, hem beşerî aşk hem de manevî aşk boyutunda etkiler. Malhun Hatun sadece sevdiği kadın değil aynı zamanda onu geleceğe taşıyacak olan Zümrüd Anka'dır.

*“Osman, Zümrüd Anka'sına kavuşmuştur. Osman'ın mutluluğu bundandır ve bunun için dengelidir, ölçülüdür; görev şuurunun ve sorumluluğunun denetimindedir.” (O, s.97)*

Osman, yazar tarafından ideal bir kişi olarak sunulur. Ancak romanın ilk bölümünde eleştirilen tavır ve davranışlarıyla, ideal insanın gelişim çizgisi ve sahip olduğu potansiyelini ne şekilde kullanması gerektiğine dair bir yönlendirme söz konusudur. Bu noktada tematik değerleri temsil eden kişiler ağırlıklı olarak başkişiyi yönlendirme fonksiyonunu yerine getirirler.

Osmancık'taki değişim, birdenbire gerçekleşmez. Başkişi bazı konularda iç güçleriyle hemen uzlaşmaz. Zamanla içindeki kara güçler üzerinde düşünerek ve onları tanımaya başlayarak kaba kuvvetini kontrol altına alır. Böylece fiziksel gücünün yanı sıra içgüdü yaşamını da düzene koyar. Nitekim, *“kendine egemen olmak kahramanın ana erdemidir.” (Akarsu, 1998: 136)* Osman Bey'in, kendisine egemen olduğuna inandıktan sonra beyliğe aday olması ve Ede Balı'nın Malhun Hatun'u ona vermesi, hırs, güç ve sabırsızlık duygularının, sorumluluk duygusuna dönüştüğünü gösterir.

Osmancık ve Osman Gâzi Han arasındaki ortak ve farklı yönleri değerlendirdiğimiz zaman başkişinin bireyleşim sürecinde aştığı merhaleler ve sağladığı kazanımları daha net bir şekilde görebiliriz:

**Osmancık**

- Gücünün ve kaba kuvvetinin esiri
- Öfkesine yenik, kavga düşkün
- Sabırsız
- Dünyayı çok büyük olarak algılayan **Ortak yönler**
- Tek insan
- Şimdide yaşayan
- Hareketli
- Hırslı ve telaşlı
- Törelere saygılı
- Azimli ve cesur
- Sorumluluk sahibi
- Arkadaş canlısı

**Osman Gâzi Han**

- Gücünü kontrol altına alan
- Öfkesini ve nefsinin yenen
- Sabırlı
- Dünyayı küçük kabul eden
- Soy ülküsü için yaşayan
- Geçmişten güç alan ve geleceğe inanan
- Dingin
- Güvenilir

Osmancık'ın hayatında aşama aşama gerçekleşen bilinçlenme süreci sonucunda o, iç düzenini kurarak yani iç fethini gerçekleştirerek dışarıdaki mücadelesine başlar. Kendisi de aslolanın "içerde düzen kurmak" olduğunu bilincindedir.

Tarık Buğra'nın romanlarında başkışiler farklı maceralar içinde rol almalarına rağmen, hepsindeki ortak nokta yaşadıkları ruhsal büyüme sürecidir. Başkışilerin diğer roman kişilerinden ayrıcalıklı konumda yer almalarının sebebi, yaşadıkları değişim sürecinden kazanımlarla dönmeleridir. Yazarın vermek istediği mesajı kişiler seviyesinde temsil eden bu karakterlerin yaşadığı maceralar sadece romanın konusuyla sınırlı kalmayıp, genel anlamda insanın yaşadığı evrensel durumlara işaret eder.

**3.2.3.2. Tematik Gücü Temsil Eden Yönlendirici Kişiler**

"**Yalnızlar**" romanında başkışinin yanında yer alan ve olumlu yönde destek olan kişiler aynı zamanda onu tamamlayan "*norm karakter*"\* (Stevick, 1988: 184)lerdir. Başkışiye etki ettikleri ölçüde derinlik kazanan bu kişiler, Murad'ın arkadaşı Macit, annesi Nigar Hanım ve babasıdır.

Macit, her koşulda samimi bir arkadaş olarak Murad'ın yanında yer alır. Murad ile Macit arasında geçen diyaloglarda daha açık bir şekilde hissedilen bu ilişki, özellikle Murad'ın iç çatışmalar yaşadığı dönemlerde Macit'in yol gösterici tavsiyeleriyle

\* Norm karakter, kart karakter ve fon karakter kavramları terim olarak kullanılmakla beraber, "karakter" kelimesi "kişi" anlamında kullanılmıştır.

arkadaştan ziyade Murad'ı "olması gerek"lere yönelten bir sese dönüşür. Murad, toplumun değer yargılarını bireyselliğine bir engel olarak gördüğü için bu değerleri küçümseyerek hayatından kovmaya çalışırken, Macit tecrübelerinden yola çıkarak Murad'ı kazanmak için uğraşır. Macit'in Murad'a gösterdiği ilgi arkadaşlığın yanı sıra, ikisi arasındaki benzerlikten de kaynaklanır. Bu yüzden Macit, kendi yanlışlarını Murad'ın da yaşamasına engel olmak ister:

*"O hor gördüğümüz, aşağıladığımız, sürü hayatı dediğimiz, iş işten geçtikten sonra da içimiz sızlaya sızlaya hasretini çektiğimiz mini mini ve mütevazı mutlulukların bırakılmaz şartı olduğunu anladığımız normale dönme şansı henüz bitmedi."* (Y, s.63)

Kırk yaşlarında bir tiyatro oyuncusu olan Macit hakkındaki ilk bilgiler vakaya dâhil olduğu anda verilir. Açık alınlı, seyrek saçları uzun ve kepekli gibi fizikî özelliklerinin yanı sıra mizacına ait özellikleriyle de tanıtılan Macit, Murad'ın en yakın arkadaşı olduğu için onunla olan ilişkisine göre önem kazanır. Onun romandaki varlık amacı Murad'ı, içinde bulunduğu durumu fark etmeye zorlamak ve çıkış yolu bulamadığı konularda yol göstermektir:

*"Dürüst, açık ve küstüm otuna benzeyen mizacı, üstün yeteneklerine rağmen, ün sağlamasını engellemiştir. Her mevsim bir tiyatro kurar, her mevsim tiyatro batırırdı."* (Y, s.36)

Hayatına bir düzen verme isteğini "altın bir halka", "düzenli iş", "ev", "çocuk" gibi özelemlerle hissettiren Macit, Murad'ın sağladığı maddi imkânlarla "serserilik" olarak tanımladığı eski günlerinden koparak yeni bir başlangıç yapar. Bu değişimde mesleğe sarılmanın yapıcı etkisi özellikle vurgulanırken, ruhun çürümesini engelleyen çalışma, Murad'ın ve Hüseyin Bey'in hayatlarında da önemli dönemeçler olarak ön plana çıkarılır.

Murad'ı, ailesinden doğup büyüdüğü yerden ve ideallerinden koparan romantik mizacı ve Hürrem'in hayallerinde yaşattığı dünyadaki tavırları onların, "yüreklarini zihinlerinden ayıran ve insanları kendilerine karşı bölen çatışmalara" (Berlin, 2004: 25) mahkûm eder. Macit, bu romantik tavrın karşısında, değerlerin sesine kulak vermeye çağırın bir güç olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman alaylı üslubuyla Murad'ı tenkit ederken beraberinde çözümler de ortaya koymaya çalışır:

*"Seni de tartmış olan terazi, çevrenin ve budala dediğin herkesin terazisidir. Senin de ağırlığın değerinde onda belli olmuştur. İnkârın ne gereği var azizim."* (Y, s.62)

*“Biz de en kuvvetli duygunun arkadaşlık olduğuna inanırdık. Şimdi ise sen, yavrulayacağı zaman sahibinden bile uzaklaşan cins hayvanlara benziyorsun, artık dertlerinin doğumunda ve gelişmesinde bulunamıyoruz.”* (Y, s.123)

Murad’ın annesi Nigar Hanım, oğlunun hayatında pek söz sahibi olmasa da kendisine göre, onun geleceğine müdahale etmeye çalışır. Murad’a uygun bir eş olarak kardeşinin kızı Şükriye’yi seçen Nigar Hanım, yaşadığı hayal kırıklıklarına rağmen oğluyla gurur duyar. Şefkatli tavırları ile Murad’a hep destek olan Nigar Hanım, Murad’ın çiftliğe dönüşünde önemli rol oynar. Murad’ın, geçmişiyile yüzleştiği zamanlarda samimi ve şefkatli yaklaşımlarıyla sıcak hatıraların taşıyıcısı olan anne, ona kayıplarını daha açık bir şekilde hissettirir. Annenin sıcaklığına sığınma, yeniden doğuşun sancılarını çeken Murad’ın “kökene dönüş” (Eliade, 2001: 49) isteğinin bir sonucudur:

*“Annenin iki de bir alnını ve saçlarını okşayan eli! Anne eli el değildir ki ne demeli ona? Kimse bulamayacak bunu ama herkes tadacak ve asla unutmayacak onun ruha bıraktıklarını...”* (Y, s.136-137)

Romanda, fiziksel olarak varlığından bahsedilmemekle birlikte Murad’ın bilinçlenmesinde, hatırlanan tavsiyeler aracılığıyla etkili olan Murad’ın babası, ona kayıpların kazanıma dönüşmesi konusunda telkinler de bulunur. Babanın yol göstericiliğinden mahrum olan Murad, onun nasihatleri üzerinde düşünerek kendisine bir yol çizmeye çalışır. Murad’ın babasının ağzından verilen sözler, ideal insanı, zorluklar karşısında sahip olduğu güçleri fark etmeye çalışan bir mesaj olarak sunulur:

*“Toparlanmak için elin mareşallerine bakmanın ne gereği vardı? Babası ona, ama çocukluğunda, daha ‘büyük adam’laşmaya başlamadan önceleri yani oğlunun kişiliğini kendine göre biçimlendirmeyi umduğu günlerde sık sık; ‘Düştüğün yerden bir avuç toprakla kalkacaksın’ derdi.”* (Y, s.156)

Yenilgilerin yıkıcı yönlerini görmek yerine, her kaybın yeni bir başlangıç imkânı sunduğunu fark eden Murad, annesinin şefkatli yaklaşımları ve babasının ufuk açıcı sözleriyle kendisine yabancılaşan yönleriyle uzlaşmayı başarır. Anne, baba ve en iyi arkadaş, başkişiyi tematik değerlere ulaştıran yönlendirici kişiler olarak romanda yer alırlar.

**“Siyah Kehribar”** romanında başkişinin yanı sıra dramatik aksiyona etki eden ve başkişinin amacına ulaşmasına yardım eden kişiler, kahraman anlatıcı olan ve ismi belirtilmeyen Türk genci, Leonardo, Umbarto, Niva, Melisa, Gizo ve İvet’tir. Karmaşık



ilişkiler ağıyla şekillenen vakada, başkişiyi tamamlama ve ona yardımcı olma fonksiyonuyla karşımıza çıkan norm karakterler, boyutlu olmayan ve romandaki temaya açıklık kazandırmak için kullanılan kişilerdir.

Başkişi Fernando'nun içinde yaşadığı sosyal ortamın yansıtılmasında ve anlatıcının onun hakkında bilgi verirken yetersiz kaldığı noktalarda, yardımcı kişiler başkişinin eksik kalan yönlerini tamamlayarak okuyucuyu bilgilendirirler.

Norm karakterlerle ilgili ilk tanıtıcı bilgiler kahraman anlatıcı tarafından verilir. Daha sonra bu kişiler yaşanan olaylara karşı geliştirdikleri tavırlarla kişilikleriyle ilgili ipuçları verirler. Kahraman anlatıcının kısa bir süre zarfında beraber olduğu bu kişiler, doğal olarak onun sınırlı bilgisi ve intibaları doğrultusunda tanınabilirler. Örneğin; Fernando bir otel arkadaşı olarak, diğerleri de Siyah Kehribar adlı barda karşılaşmalarından hareketle tanıtılır. Yazar anlatıcı ise her ortam ve zaman diliminden haberdar olma ayrıcalığını kullanarak kişiler hakkında ayrıntılı bilgiler verir.

Kahraman anlatıcı olan Türk genci, romanda adeta bir gözlemci olarak yer alır. Sanat tarihi doktorası yapmak için İtalya'ya gelmesi ve Melina'yla olan ilişkisi dışında etkili bir role sahip değildir. Ancak çevresindeki kişilerin tanıtılmasında onun sınırlı bilgisine baş vurulur. Geçmişte yaşadığı günleri aktaran anlatıcı sırası geldikçe, karşılaştığı insanları tanıtır. Bunu yaparken kişilerin fizikî özelliklerinin yanı sıra başkişinin macerası ve vakanın şekillenmesinde oynadıkları rollere vurgu yapılır. İlk olarak Fernando'nun fiziksel özellikleri ve onunla tanışma hikâyesinden bahseden genç, tanıtıcı bilgiler verirken kendi intibalarını da ortaya koyar:

*“Bıyıkları oralarda pek rastlanmayan bir tarzda kendi hallerine bırakılıvermişti. Bu, onu olduğundan da yaşlı gösteriyordu.”* (SK, s.15)

Sanatkâr ruhlu bir insan olan Leonardo konservatuara devam ederken Siyah Kehribar'da garsonluğa başlamış, mezun olduktan sonra iş bulamadığı için garsonluğun yanı sıra kompozitör ve piyanist olarak çalışmaya devam eder. Öğrencilik yıllarında başından mutsuz bir evlilik geçen Leonardo'nun, Barbaryo adında bir oğlu vardır. Fizikî özelliklerinden bahsedilmeyen Leonardo, Siyah Kehribar'da geçirdiği zamanlar ve diğer roman kişileriyle olan ilişkileriyle ön plana çıkar. Onun duygusal yönünü ortaya çıkaran olay, oğlunun öldürülmesidir. Geri kalan hayatını oğlunun katilini bulmak için harcayan Leonardo, bu uğurda canından olur. Barbaryo'nun katili olan Ciyo tarafından bir tuzak sonucu öldürülür.

İhanete ve ikiyüzlülüğe karşı olan Leonardo, bu konularda hassasiyet göstermeyerek Fernando'yu aldatan Sofiya'yı hiçbir zaman affetmez. Ne meslek hayatında ne de özel hayatında mutluluğu bulamayan Leonardo, tüm nefretini baskı ve haksızlıklara yöneltir. Leonardo, çevresindeki arkadaşları gibi özgürlüklerin kısıtlanmasına ve baskı ortamına yönelttiği eleştirilerle temanın belirginlik kazanmasına yardımcı olur.

Şahıs kadrosunda ikinci derecede rol oynayan bir diğer kişi, Melina'dır. Melina, kahraman anlatıcının büyük bir aşkla bağlandığı kadındır. Anlatıcıya olan yakınlığından dolayı daha ayrıntılı olarak tanıtılır:

*“Tatlı, esmer, uzun, dolgun bir vücut, zerafeti bozmayan bir şuhluk ve etli dudaklarla iri, süzgül ve simsiyah gözlerin daimî mânâ beraberliği içinde bulunmaları! Dudakları ne söylüyorsa gözleri de o sözlere uygun bakıyordu.”* (SK, s.20)

Melina ve Türk genci arasındaki karşılıklı ilişki, Melina'nın faşist rejime karşı faaliyetlerde bulunması sebebiyle gölgelenir. Bilinmeyen sebeplerle sık sık ortadan kaybolan Melina, amcası Umbarto'nun etkisiyle bir takım siyasal olayların içinde yer alır. Hissettiği korku ve sorumluluk duygusu bu uğurda aşkını feda etmesine sebep olur. Fakat bu ilişki süresince Melina, Türk gencini olumlu yönde etkileyerek onun hayatının akışını değiştiren kişi olur.

Melina'nın amcası olan Umbarto ünlü bir ressamdır. Umbarto, siyasî faaliyetler konusunda çevresindeki insanları örgütleyen ve eylemleri planlayan kişidir.

Hayatın anlamını kavrayamayan ve insani duyarlılıklara kulakları tıkalı olan insanların eleştirisinin yapıldığı **“Dönemeçte”** romanında başkisi Şerif, yaşadığı bilinçlenme sürecinde Fakir Halit ve tedavi etmek amacıyla tanıştığı gazetecinin fikirlerinden güç alır. Özellikle Fakir Halit, yığınların içinde kaybolmak üzere olan Şerif'in uyanışında etkili olan ve onun çeşitli konulardaki hassasiyetlerini ortaya koymasını sağlayan bir norm karakterdir.

Fakir Halit, vakaya dâhil olduğu andan itibaren hem ailesi ve kişilik özellikleri hem de dünya görüşü ile ilgili bilgilerle tanıtılır. İlçenin sayılı zenginlerinden olan Fakir Halit, aşırı tutumluluğundan dolayı “fakir” lakabını almış, herkes tarafından sevilen ve rüştiye mezunu olan bir kişidir. İnsanoğlunun varoluş macerasına, Mevlana'nın mesnevisinin ışığında bakan Fakir Halit, çevresindeki olaylara karşı duyarlı olup, sorunlara çözüm üretme çabası içindedir. O, *“bir gelir insan cihane”* sözünü hayat felsefesinin ana başlığı olarak kabul eder:

*“Kimileri bir gelir insan cihane diye paniğe kapılıyor, çalıyor, çırpıyor, haklara, hukuklara, erdemlere kurtlar gibi saldırıyor, kimileri gene, bir gelir insan cihane dedikleri için dine takvaya bağlanıyor, yok olup toprak olup gidecekleri için, aynı gerçek yüzünden dürüst oluyor, mert oluyor, erdem savaştığı oluyor.”* (D, s.28)

Maddî konularda olduğu gibi, zamanın da hesabını bilen Fakir Halit, zamanın ve geçiciliğin bilinciyle hayatını düzene koymaya çalışır. Romanın ilk bölümünde bu yönleriyle ön plana çıkarılan Fakir Halit, Şehir Kulübü’ndeki insanların yaşayışındaki dağınıklığı ve amaçsızlığı sezdirir.

Fakir Halit’in anlattığı hikâyeler ve okuduğu kitaplar onun düşünce dünyasını tanıtmamanın yanı sıra başkişinin bilinçlenmesinde etkili olur. Fakir Halit’in dükkânına gelen insanlar, dönemin ekonomik manzarasını da ortaya koyarlar. Bu bakımdan Fakir Halit, başkişinin varlık gösteremediği konularda sahneye çıkarak onun eksikliklerini tamamlayan bir kişi olarak romanda önemli bir fonksiyona sahiptir:

*“Fakir, onların hepsini ve yıllık durumlarını iyi bilir. Ova köylerinde kimin sürüsüne kıran girmiş, kimin ekinine kına düşmüş, yamaç köylerinde bağlarda neler olmuş hepsini.”* (D, s.39)

Başkişiye yol gösteren ve onu bir çok konuda tamamlayan bir norm karakter olan Fakir Halit, sahip olduğu dünya görüşü ve düşünceleriyle diğer kasaba insanlarından farklı bir duruşa sahiptir. Rüştüye eğitiminin yanı sıra tarikat eğitimini de sindirmiş olması ondaki millî ve manevî duyguları ön plana çıkarır. Çoğunlukla dinî kaynaklara gönderme yapmasının yanı sıra zamanın değiştiğini idrak etmesi ve değişime ayak uydurmaya çalışması, sahip olduğu geniş bakış açısını yansıtır. Konuşmaları ve tavsiyeleriyle Şerif’i yönlendirmeye çalışan Fakir Halit, Şerif’in yaşadığı içe çekilme döneminin ardından ilk görüşmek istediği kişi olur:

*“Üstelik sever sayardı onu. Büyük bunalımlardan onun dükkânına ve hiçbir zaman hiçbir konuda ‘ben’ kokmayan sohbetlerine sığındıkları olmuştu.”* (D, s.6)

Sahip olduğu maddî güç gibi zamanın da kendisine emanet olarak verildiğine inanan Fakir Halit, bu düşüncesinden dolayı “emanetçi sultana” lakabını alır. Fakir Halit, ömür ve zaman kavramlarına yaklaşımıyla Şehir Kulübü’nde tüketilen değerlere gönderme yapar. Onun, meseleler üzerine yaptığı yorumlar yazarın “olması gerek”lerini ifade eder. Bu yüzden Fakir Halit, romanın bazı bölümlerinde başkişi kadar önemli bir konumda yer alır:

*“Fakir, ömrün-dolayısı ile zamanın da- emanet olduğuna inanıyor, paralarını olduğu gibi zamanlarını ve ilgilerini oyuna, eğlenceye, süse, püse, aşırı giyim kuşam ve yeme içme yolunda harccayanları emanete ihanet etmiş sayıyordu.” (D, s.160)*

Doktor Şerif tarafından “su katılamamış halk adamı” olarak tanımlanan Fakir Halit, anlattığı hikâyelerle Şerif’in ufkunu genişletmeye çalışır. Şerif, kendi başına kaldığı zamanlarda bu hikâyeler üzerinde düşünerek bir takım dersler çıkarır.

Fakir Halit’in yanı sıra Şerif üzerinde etkili olan diğer kişi, kasabaya gelen ve sağlık problemi sebebiyle Şerif’le tanışan gazetecedir. İsmi verilmeyen gazeteci, ülkenin sorunlarıyla ilgili ortaya koyduğu fikirlerle, Şerif’in bu konular üzerinde düşünmesini sağlar. Yurtdışındaki tecrübelerinden hareketle çeşitli kıyaslamalar yapan gazeteci ile Şerif arasındaki ortak düşünceler tematik kavramların işaret ettiği ana düşünceyi ortaya koyar:

*“Yazar, teknoloji daima değişecek, gelişecek diyordu. Ona göre, bunun bir dönemini öğretmek değil, onun değişimini ve sürekli gelişimini etkileyecek, katkıda bulunacak insanlar yetiştirmektir.” (D, s.202)*

“**Küçük Ağa**” romanında büyük bir değişim yaşayan Çolak Salih, Küçük Ağa’dan farklı olarak kendi özüne dönüş macerası yaşar. Nitekim, cephede kahramanca savaşan bilinçli bir asker olan Salih, kayıplarının acısına dayanamayarak boşluğa düşer. Fakat sonra tüm gücünü toplayarak fiziksel ve ruhsal anlamda kendisini yeniden kurar.

Çolak Salih, savaş sırasında kolunu kaybettiği ve ağır yaralar aldığı için cepheden dönmek zorunda kalır. Çocukluğundan beri arkadaşı olan Niko’yla tekrar görüşmeye başlayınca kasabalılar tarafından dışlanır. Çünkü yerli halk ile azınlıklar arasındaki ilişkiler savaş yıllarında farklı bir hâl almış, aradaki samimiyet yerini art niyetli çıkar ilişkilerine bırakmıştır. İki kesim arasındaki kopukluğun boyutları, geriye dönüş tekniğiyle anlatılan Niko ve Salih’in mukayesesıyla ortaya koyulur. İki çocuk arasındaki bu zıt yapı, aslında iki toplumun küçük birer örneğini yansıtır:

### **SALİH**

- Dokuz yaşında.
- Orta boylu.
- Zayıf ve kuvvetli.
- Erkek yapılı ve sağlam mizaçlı.
- Demirci Hamdi Usta’nın çırağı.
- Cuma günü tatil yapar.
- Beş vakit namazını kılar.

### **NİKO**

- Yedi yaşında.
- Gri gözlü, kumral saçlı.
- Pespembe.
- Kız gibi.
- Terzi Yani’nin çırağı.
- Pazar günü tatil yapar.
- Kiliseye devam eder.

*“Niko, Salih’in erkek yapısına hayran olmaya başlamış, Salih de ondaki kız çocuğu güzelliğine bağlanmıştı.”* (KA, s.8)

Cepheden kötü bir halde dönen Salih’i gören annesi, bu acıya dayanamayarak aklını kaybeder. Başına gelenlerden sonra bir yere ait olduğunu hissedemeyen ve geleceğe dair umudunu kaybeden Salih, kendi içine kapanır. Başlangıçta, arkadaşı sandığı Niko ve diğer Rumların ülkeyi bölmek amacıyla teşkilatlandıklarını öğrendiği andan itibaren büyük bir değişim yaşamaya başlar. Yaşadığı bunalımın temelinde, yeteneklerini sınırlandırma zorunluluğu ve anlamsız bir hayat yaşadığı düşüncesi etkili olur. Ayrıca çektiği sıkıntılara rağmen cepheden kaçmayarak savaşmasının takdir edilmeyişi onu çok üzer:

*“Salih’in gözlerinden pıt pıt diye iki damla yaş düştü. Bunlar delirmiş bir kızgınlığın, ama kelepçelenmiş deli gibi bir kızgınlığın yaşları idi. Ne var ki Salih, bu kızgınlığın neye veya kime karşı olduğunu bilemiyordu. Bilemediği müddetçe de ipsizin, haytanın, kopuğun biri olacaktı.”* (KA, s.40)

*“Fakat ne derse densin, ne yaparsa yapsın bir kahraman gibi muamele görmek istiyordu. Fakat kulak parçası, yanak eti, kol bıraktığı için değil, sancak-ı şerif için, Halife-yi Rû-yı Zemin için, ata yurdu için ölümü hiçe sayışları yüzünden değil, işte o büyüye dayanabilişleri için kahraman sayılmak istiyordu.”* (KA, s.50)

Eric Hoffer, *“bir insanı savaşmaya ve ölmeye hazır duruma getirme tekniği, o insanın kişiliğini bedeninden ayırmaktan ibarettir”* der. (Hoffer, 1997: 97) Sağ kolunu kaybettiği için kendine olan güveni sarsılan Salih, ruhsal anlamda uyanışını sağlayan olaylar sonucunda kalbinde ve beyinde yaşattığı gücünü fiziksel gücünün önüne geçirir ve o andan itibaren kendisini geliştirmeye başlar.

**“Firavun İmanı”** romanında başkişi konumunda, macerası anlatılan tek kişiye yer verilmemekle birlikte başkişinin fonksiyonunu yerine getiren ve tematik gücü kişiler seviyesinde temsil eden Mustafa Kemal, Âkif, Hüseyin Avni, Hasan Basri gibi kişiler, yazarın doğrularını savunurlar. Entrik kurgu, yazarın sözünü emanet ettiği bu kişilerin maceraları etrafında şekillenir.

Fizikî özelliklerinin yanı sıra karakter yapılarıyla da ayrıntılı olarak tanımlanan bu kişilerin varlık amacı, yazarın vermek istediği mesajı ve “olması gerek”leri hayata geçirmektir. Romanda tarihî olayların toplumsal etkileri ön planda yer aldığı için kişiler, merkezî bir konumda karşımıza çıkmazlar. Olayların seyrine göre önem kazanan kişilerin amaçları ortak olmakla birlikte sahip oldukları farklılıklarla da birbirlerini

bütünlerler. Örneğin, Âkif ve Hüseyin Avni Bey, aynı dava uğrunda mücadele etmekle birlikte, Âkif, düşünce planında varlığını gösterirken, Avni Bey, mücadelecî ve aksiyoner tavırlarıyla dikkat çeker. Âkif gerçek hayattan alınan bir kişilik olmasına rağmen, şairliği sadece bir ayrıntı olarak işlenir. Yazar anlatıcı Âkif'i tanıttığı bölümlerde onun varlık amacını daha toplumsal bir çerçevede ele alır. Romanda ideal insan olarak sunulan Âkif, önce sahip olduğu niteliklerle tanıtılarak daha sonra aksiyon içinde gösterilir. Bu yüzden gelişen olaylar karşısında takındığı tavır da önceden sezdirilir:

*“Âkif, kelimenin bütün gücüyle bir medenî insandır. Memleketini, milletini lafla ve duygularla sınırlanmış olarak değil, davalarında gerekince bayraklaşacak ve savaşa başlattırarak gerekince de bir sıra eri gibi savaştacak kadar sever. Bir bakardınız elde mavzer, en tehlikeli bölgelere girmiş üstelik kurşunun yapamayacağını inancı ile yapmıştır. İnancı aşulayabilenlerdendi o; çünkü inancı katıksızlardandır.”* (Fİ, s.30)

Romandaki aslî kişilerden biri olan Âkif'in bulunamadığı ortamlarda Hüseyin Avni Bey onun boşluğunu doldurur. O da Âkif gibi romanın başında tüm yönleriyle tanıtıldıktan sonra gelişen olaylar içerisindeki aktif rol oynar. Fedakâr ve cesur bir insan olan Hüseyin Avni Bey bir eylem adamı olarak varlık göstermesine rağmen duygusal yönüyle de tanıtılır. İnsanların maddî çıkarlar için yaşadığı bir dönemde, zaferden tek beklentisi İzmir'i görebilmek olan Avni Bey, en sıkıntılı ve çaresiz durumlarda bile karakterine ters düşecek bir tavır içine girmez. Yazarın ideal insan olarak tanıttığı Avni Bey, fizikî ve ruhsal yönleriyle ayrıntılı olarak tanıtılır:

*“Erzurumluydu, su katılmamış bir dadaştı ve politika ile uğraşmamıştı; ama politika diye bir şey olduğunu çok iyi öğrenmiş, politikanın ürpertecek kadar iğrenç yönlerini de, yapıcı yarar sağlayıcı kuvvetlerini görebilmiş, öyle veya böyle olmasının karakterlerine ve kafa yeteneklerine bağlı bulunduğunu anlamıştı.(...) Boynu bükük ve alçak gönüllü görünüşüne karşı çevik ve kuvvetliydi.”* (Fİ, s.10-11)

“Firavun İmanı” romanında kişiler arasındaki zıtlıklar da kesin çizgilerle belirlenir. Farklı karakter yapılarına sahip insanlar belli bir kesimin temsilcisi olarak romanda yer aldıkları için yazar anlatıcının kişiler karşısındaki tavrı kimi zaman taraflı davranmasına sebep olur. Birbirine zıt konumda yer alan kişiler aynı olaylar etrafında bir araya getirilerek tematik değerleri temsil eden kişilerin ayrıcalıklı konumları daha net bir şekilde ortaya konur.

“İbiş’in Rüyası” romanında başkişiyi tamamlayan kişiler, arkadaşı Vasıf, sevgilisi Hatice ve tiyatro sahibi Murat Kervancı’dır. Bu kişiler Nahit’ten sonra romanda en fazla derinliğe sahip olan kişilerdir.

Nahit’in baba evini terk ettikten sonra sığındığı Servili Medrese’deki oda arkadaşı Vasıf, ona hayatının her döneminde ve en sıkıntılı zamanlarında maddî ve manevî boyutta yardım eder. Vasıf da Nahit gibi ekonomik sıkıntılarla mücadele etmesine rağmen, yardımseverliği ve cömertliğiyle Nahit’in o dönemde en çok ihtiyaç duyduğu desteği veren kişi olur. Romanda, Vasıf’la ilgili verilen bilgiler, onun insanî yönlerini ortaya koyar. Çok iyi imkânlara sahip olmamasına rağmen elindekileri paylaşmasını bilen ve dostluğun önemini kavrayan Vasıf’ın, Nahit’in hayatındaki önemi büyüktür:

*“Vasıf’da bırakıp yollara düştüğü baba evi, kopup ayrıldığı çocukları ve onların göremediği, nasıl gelişmekte olduğunu bilemediği kardeşlikleri, artık yüzleri çok değişmiş olması gereken kendi kardeşleri vardı. En iyi, en güzel, en değerli şeyler vardı. Üstelik kendisi de vardı.”* (İR, s.181)

Nahit’in Servili Medrese’de bir kuru ekmek parasını düşündüğü günlerde ve hayatında ilk defa isyan duygusunu tattığı zamanlarda, Vasıf’la karşılaşması onun gelecek konusunda ümitli olmasını sağlar. Bu yüzden en kötü durumda bile eve geri dönmeyi düşünmez. Başkahramanın en yakın dostu olan Vasıf, Nahit’e bazı konularda tavsiyelerde bulunarak onu yönlendirmeye çalışır.

Nahit’in tiyatroyla ilgili hayallerini gerçekleştirmesinde Murat Kervancı’nın etkisi büyüktür. Başvurduğu işlerde haksızlığa uğrayan kendisini gösterme imkânı bulamayan Nahit, Murat Bey’in desteğiyle hak ettiği başarıya ulaşır. Tiyatronun yabancı olması rağmen, bu sanata duyduğu sevgi ve ilgiden dolayı maddî imkânlarını kullanan Murat Bey, Nahit’e uzun süredir beklediği fırsatları sunar. Nahit ikinci derecedeki rolleri bırakıp, kendi yazdığı oyunları ve orijinal tipleri sahneye taşıyarak yeteneğini ortaya koyar. Murat Bey, hissesini Nahit’e bırakarak Çukurova’ya babadan kalma topraklarının başına gidince, Nuran Tiyatrosu’nda tek söz sahibi kişi Nahit olur. Murat Kervancı, Nahit’in hayatında kısa bir süre yer almasına rağmen, ondaki değişime ortam hazırlayan ve hayallerini gerçekleştirmesi için imkânlar sunan tek kişidir.

Nahit’in hayatını derinden etkileyen bir diğer kişi, Hatice’dir. Nuran Tiyatrosu’na sahneye çıkmak için gelen Hatice, kararlılığı, cesareti ve tavizsiz

davranışlarıyla Nahit'i etkiler. Vedia'yla olan evliliğinde aradığı mutluluğu bulamayan Nahit, bu boşluğu Hatice ile dolduracağına inanır. Hatice'ye olan ilgisi, hayat mücadelesinde her zaman güçlü olan Nahit'in, iradesine söz geçiremediği yönlerini ortaya çıkarır. Bu yüzden Hatice'nin onun hayatına girmesi, o güne kadar sahip olduğu her şeyini kaybetmesine sebep olur.

Hatice, on altı yaşında evlenmiş, fakat çocuğu olmadığı için eşinden ayrılmak zorunda kalmış bir bayandır. Annesi ve kız kardeşine de bakmak zorunda kalan Hatice, ailesinin geçimini sağlayabilmek için kantoculuk yapmaya karar verir. Çocuk sahibi olamayışından dolayı duyduğu eziklik mücadelecî bir kişiliğe sahip olmasında etkili olur. O da Nahit gibi kendisini ispatlama çabası içindedir. Nuran Tiyatrosu'nda kantoculuk yapması sadece para kazanmak için yaptığı bir iş değil, aynı zamanda onun kendi ayakları üzerinde durma mücadelesinin gereğidir. Alışılmışın dışına çıkarak, kendi seçtiği ve kimsenin bilmediği bir şarkıyı çalgıcılara öğretmesi Nahit'e Hatice'nin farklılığını hissettirir:

*“Nahit düşünüyordu; kendisi gibi bu kız da işe bir şeyler katmak isteyenlerdendi. Onun da keşifleri vardı. Böyle olmasa Nahit'in bile, seyretmek bir yana işitmediği o, ‘damdan dama atlar yar’ı nereden bulup çıkarabilirdi.”* (İR, s.81)

Hatice ile kendisi arasındaki benzerlikler Nahit'i Hatice'ye daha da yakınlaştırır. Aralarındaki aşk ilişkisi Hatice'nin gereksiz kıskançlıkları ve Sâdi'nin Nahit hakkındaki yalanları yüzünden zarar görür. Hatice, yaşadıklarının ağırlığına dayanamayarak intihar eder. Nahit'in gelecekle ilgili hayallerini ve hayatı boyunca eksikliğini duyduğu gerçek sevgiyi temsil eden Hatice'nin ölümü, Nahit'in *“rüyalarını aydınlatan ışığı”*nı yok eder.

**“Gençliğim Eyvah”** romanında, başkişisi ile diğer kişiler arasında bağ kuran norm karakter Güliz'dir. Delikanlı'nın İhtiyar'la olan ilişkisinde ara güç konumundadır. Delikanlı'nın değer dünyasına yakın olan Güliz, ondaki gizli kalmış bazı yönleri açığa çıkarır.

Romandaki diğer kişiler gibi Güliz de öncelikle geçmiş hayat hikâyesi anlatılarak tanıtılır. Asıl adı Sıdika olan Güliz, “alkol ve erkek delisi” bir annenin çocuğudur. Gecekonuda oturan kız, bir şebek tarafından dilendirilir. Becerikli ve cesur bir kız olan Güliz, okulda sürekli örnek gösterilen ve imrendiği sınıf arkadaşının ismini kullanarak gerçek adı olan Sıdika'yı saklar. Bu tercih, ihtiyarı onun zaafı üzerinde düşündürür:



*“Kız, adı için Güliz derken, acaba kendi yerine gerçek Güliz’i görüp hınç mı çıkarıyordu, yoksa kafasının ve gönlünün derinliklerinde bir Güliz özlemi mi vardı?”* (GE, s.76)

İhtiyar’ın ağına düşürdüğü ve çeşitli işlerinde kullandığı kıza ilk hediyesi, yeni bir aile ve yeni bir kimlik olur. Ardından da İhtiyar’ın isteği doğrultusunda eğitim alır, güzel sanatlar, politika, nezaket kuralları gibi farklı alanlarda eğitilir. Güliz’deki değişim İhtiyar’ın istediği şekilde olur:

*“Yalnız ders kitaplarını ve onların yardımcılarını değil, eline ne geçerse –yani İhtiyar hangilerini istiyorsa- her çeşit kitabı yutarcasına okuyordu. Bu kitapların da yardımıyla, kısa bir süre sonra, içinde erdem adına ne kalmışsa ve ya kalabilecekse hepsinin de köküne kibrit suyu döküldü.”* (GE, s.81)

İhtiyar, insanlarda mizacın değişmezliğine inanmakta ve mizacın çocukluk döneminde şekillendiğini düşünmektedir. Güliz’in çocukluk hikâyesi ona, içine kurt düşmüş bir elmayı hatırlatarak, tıpkı onun gibi Güliz’in büyüdükçe içindeki, kendini tahrip edecek unsurları da büyüttüğüne inanır. İhtiyarın gençliğe önem vermesinin sebebi bu yaklaşımdan hareketle anlaşılmaktadır:

*“İşte bu elma çiçeği de kendi üstüne ha kapandı ha kapanacaktı. Bir umursamaz kelebek, yumurtasını ona bırakıp gitmişti. Çiçek onu besleye besleye elma olacak olgunlaşacaktı. Onunla birlikte gelişecek, hatta doğrudan doğruya kurdu geliştirmek için var olacaktı.”* (GE, s.74)

Güliz’in İhtiyar tarafından Delikanlı’yı baştan çıkarmak için görevlendirilmesi onun hayatında bir dönüm noktası olur. Erkeklerle güvenmeyen ve onlardan nefret eden Güliz’in, Raşit’i tanıdıktan sonra fikirleri değişir. İhtiyar, Güliz’in Delikanlı’ya yakınlaşmasını keklik avına benzetir. Avı yakalamak için tuzağa bırakılan dişi keklik Güliz’dir. Bir süre sonra İhtiyar’dan habersiz görüşmeye başlayan Güliz ve Raşit, bu ilişkiden aldıkları güçle, hayatlarına yeni bir düzen vermek isterler. Sık sık gönderme yapılan “O Belde”, iki gencin sığınmak istedikleri hayalî bir mekândır:

*“İhtiyar’ı düşünüyorum hep. Ondan kurtulamazlığı düşünüyorum hep. Onun bağışlamayan, göz yummayan gücünü hep. O belde var bunu biliyorum...gidemeyeceğimizi de...”* (GE, s.140)

“Sıdık” ismi kızın kendi kimliğini ve özünü temsil eder. Bu yüzden o, kendi kendine konuştuğu zamanlarda hep Sıdık adına vurgu yapar. Güliz ise, kendisine

yapıştırılan bir sahte bir isimdir. Onun tahrip olmuş ve yabancılaşmış yönünü temsil eder.

Güliz ve Raşit romanda birbirini tamamlayan iki karakterdir. Raşit'in kendini bulması, duygusal yönünün ve kararlılığının ortaya çıkmasında Güliz büyük ölçüde etkili olur.

**“Bir Köşkünüz Var mı?”** romanında başkişiyi bütün yönleriyle tanıtan ve tematik değerlerin savunucu olan kişiler torun Ümit, Muammer Bey ve ninedir. Ümit, haberdar olduğu bilgilerden ve izlenimlerinden hareketle dedesini çok yönlü olarak tanıtır. Tanıtıcı bilgilerin yanı sıra, baba ile çocuklar arasında yaşanan çatışmalara torun olarak farklı bir pencereden yaklaşır. Dedenin aileyi bir arada tutma gayretlerini ve köşkü satmak istememesinin sebeplerini anlayabilen Ümit, Muammer Bey ve nine, diğer romanlarda olduğu gibi yönlendirme fonksiyonuyla değil, başkişinin düşüncelerini doğrulama görevini yerine getirirler. Muammer Bey ve Ümit'in bakış açıları, romanda tematik değer olarak sunulan kavramların nesilden nesile aktarıldığına işaret eder. Böylece, romandaki norm karakterler, başkişiyi temsil edilen düşüncelerin tarihselliğini ortaya koyar. Ayrıca, kahraman anlatıcı, başkişinin davranışlarının sebeplerini ortaya koyma fonksiyonunu da yerine getirir. Romanda olumlu özelliklere sahip fertlerin yaşadığı ev ile, makro planda insanî değerlere duyarlı fertlerden oluşan vatan aynı düzlemde ele alınır:

*“Bütün evler için bir savaş veriliyordu. Hayat işte bu idi. Ve hayat bu savaşların savaşçıları ile birlikte, alın terleri, dürüstlükler ve direnişler ölçüsünde onurlanıyordu. Çünkü vatan gerçek anlamda, iyi yetiştirilmiş çocuklar ile kurtarılmış ve onurlu evler sayısınca mutlu olabiliyor, yüceleşebiliyordu.”* (BKV, s.42).

Torun Ümit'in dedenin fedakârlıklarını ve macerasını yorumlama çabası ondaki bilinçlenme sürecinin aşamalarını da ortaya koyar. Hayallere ulaşmak için verilen mücadelenin her nesilde farklı şekilde gerçekleştirildiğini gösteren dede, baba ve torun arasındaki ilişki, bu mücadelenin döngüsel bir seyir içinde devam ettiğine işaret eder.

**“Yağmur Beklerken”** romanında başkişi Rahmi'nin bazı yönlerinin tamamlanması ve tanıtılmasında rol oynayan, bazı konularda da yönlendirici bir güç konumunda olan norm karakterler, Rıza Efendi, Güldane ve Kenan Bey olarak karşımıza çıkar.

Son derece iyi bir eğitim ve terbiye almış olan Rahmi'nin yetişmesinde amcası Rıza Efendi'nin etkisi büyüktür. Rahmi, onu babasının yerine koymakta ve bu yüzden

derin bir saygı duymaktadır. Alacağı kararlarda da görüşüne baş vurduğu Rıza Efendi, rüştiye eğitimi almış, zekî ve hayat tecrübesi fazla olan bir kişidir. Çok bilmiş görünmek istemeyecek kadar onurlu olan Rıza Efendi, geleneklere, görgü kurallarına ve saygıya çok önem verir:

*“Rıza Efendi, önce herkese tek tek merhaba dedi. İkinci merhabaya geçmeden önce, selam verdiği kimsenin yüzüne bakıyor, karşılığını bekliyor ve alıyordu. Dünyanın en önemli işi, sanki bu selamlaşmalardır...gören öyle sanır.”* (YB, s.49)

Rahmi'nin Rıza Efendi ile olan ilişkisinin anlatıldığı bölümlerde ikisi arasındaki farklılıklar da belirtilir. İlerleyen bölümlerde daha bariz bir şekilde ortaya çıkacak olan bu ayırım, ilk satırlarda fiziksel özelliklerin zıtlığıyla da sezdirilir:

*“Rahmi'nin amcasıdır o. Ama yeğeninini ona çeken tek yanı yoktur. Rıza Efendi ekşimək için sebep arar ve bulur; Rahmi ise açık ela gözleri yumuk yumuk, gülmək için yapar aynı şeyi. Biri ak, öteki kara. Görünüşleriyle de; Rıza Efendi kara yağız, Rahmi sarışın.”* (YB, s.7)

Fırka işleri yüzünden sıkıntılı zamanlar geçiren Rahmi, amcasından destek görür ve bazı konularda da uyarılır. Ancak Rahmi, firkaya girmeyi kabul ettikten sonra amcasına haber vermesine rağmen bu konuda ondan olumsuz bir tavır görmez.

Rıza Efendi için en önemli mesele, kasabanın ekonomik yönden kalkınmasıdır. Tüm çalışmalarını bu amaç doğrultusunda yapar. Bu yüzden fırka meselesini de pek önemsemez. Aksine firkacılığın halk arasında ayrılık tohumları ekeceğini düşünerek bu kaygılarını Rahmi'yle paylaşır. Ona göre bir bankanın kurulması firkadan daha önemli ve faydalıdır:

*“Ortalığa bir fırka daha çıktı ya, iş şinci Altinkalem Mahallesiyle Eskikale Mahallesinin şu bizim zamanımızdaki sapan taşı kavgasına dönecek.(...) Onun gibi kafa göz patlamaz inşallah ya, bi bizdir, sizdir zulaşması alıp gidecek!(...) Girme be Rahmi..panga firkadan daha mühim kasabamız için.”* (YB, s.100)

Rahmi'yi serbest firkaya girme konusunda ikna eden kişi Avukat Kenan Bey'dir. Kasabanın en ünlü avukatı olan Kenan Bey, bütün yörede tanınan ve sevilen bir kişidir. Rahmi'nin meslek hayatında da ona çok destek olur. Kenan Bey, saygınlığının yanı sıra çevresindeki insanlarla arasına derin bir mesafe koyar. Bu yüzden kurmayı düşündüğü partiyi oluşturacak halkla iyi bir ilişki kuramaz. Halkla bir arada olabileceği kahve, lokanta, park gibi mekânlara gelmeyen ve vaktinin çoğunu kitaplarıyla geçiren Kenan Bey'in, “Dostoyevski'yi tanımayanlarla ne konuşacağım?” şeklindeki sözü, kasaba

insanıyla arasındaki mesafeyi gösterir. İktidarla mücadele edebilecek bir muhalefet partisi için Rahmi'yi uygun bulan Kenan Bey, her konuda onu, kendisinin devamı ve tamamlayıcısı olarak görür. Yeni fırkanın kurulmasında fikirleriyle yol gösterici olan Kenan Bey, Rahmi'nin, firkacılık konusundaki tereddütlerinden sıyrılmasını sağlar:

*“İnsanların ve cemiyetin, duasını bilmedikleri, çünkü ne olduğunu bilmedikleri bekleyişleri, -şöyle söyleyeyim- idrak edemedikleri ihtiyaçları da vardır. Halk onları ancak toprağın yağmur bekleyişi gibi bekler: Dilsiz, kelimesiz, aksülamelsiz.”*(YB, s.105)

Kenan Bey'e büyük bir saygı duyan ve onu babasının yerine koyan Rahmi, onun fikir dünyasından güç alarak, yeni bir partinin halk için önemini daha iyi kavrar. Kenan Bey, ondaki dağınık düşüncelerin belli bir hedefe yönelmesini sağlayan yönlendirici bir güçtür.

Rahmi'nin, kasabadaki işlerinin yanı sıra aile içindeki ilişkileriyle de tanıtılması onun farklı yönlerini ortaya çıkarır. Çocuklarının annesi olan Güldane, saygısı ve sevecen tavırlarıyla Rahmi'nin duygusal yönünü açığa vurur. Dışarıdaki sıkıntılarından eve gelince kurtulan Rahmi için evi, huzurlu bir mekândır. Ancak firkacılık çalışmalarında dışarıdaki insanlar gibi Güldane de siyasî ortamdan etkilenmeye başlar. Fırkanın kapanmasından sonra evdeki huzur ortamı tekrar oluşur. Rahmi'nin aile içindeki konumu, roman boyunca vurgulanan ideal insan tipine ait özellikleri tamamlamaktadır.

**“Osmancık”** romanında başkişiyeye yol gösteren ve onun eksik yönlerinin ortaya çıkmasında etkili olan yardımcı güçlerin başında, Ede Balı ve Malhun Hatun gelir.

Ede Balı yalnızca başkişinin eksik yönlerini tamamlamakla kalmaz, aynı zamanda onun üzerinde yönlendirici bir güç olarak etkili olur. Sadece duygularının etkisiyle kaba gücünü yöneten Osmancık, Ede Balı'yla karşılaştıktan sonra hayatıyla ilgili önemli bir dönemecin eşiğine gelir. O tüm Kayı Boyu'nun saygın bir kişi olmanın ötesinde Osmancık'taki değişim çizgisini kontrol eden Osmancık'ın duygu dünyasında etkili olan bir güçtür. Ede Balı, Osmancık'ı içindeki kara güçleriyle yüzleştirerek onları kontrol altına almasına yardımcı olur:

*“Kalanoz dediğin kimdir bilir misin? Bilmiyorsun. Bir Kalanoz vardır, bir de Kalanoz vardır. Öfken ve gururun ikisini bir sanıyor. Kolayı budur da ondan. Öteki Kalanoz o, göremediğin, anlayamadığın Kalanoz senin gücünü aşar da ondan. Öteki*

*Kalanoz canlı değildir de ondan. Öteki Kalanoz bambaşka bir davadır Osmancık.*” (O, s.20)

Başkişinin bireyleşim macerasında, onu bir takım anahtar kavramlar üzerinde düşünmeye sevk eden Ede Balı, istediği cevapları alıncaya kadar Osmancık'ı bazı sınavlara tâbî tutar. Bu sınavlarda kimi zaman onunla fikir tartışmalarına girer. Başlangıçta Osmancık'ın tepkisiyle karşılaşan Ede Balı, bir süre sonra onun üzerinde etkili olmaya başlar. Ede Balı'nın ektiği düşünce tohumlarını, Osmancık, sancılı bir süreçten sonra yetiştirmeye başlar. Bu macerada Ede Balı'nın dünya, soy, ülkü, beylik kavramları üzerine söylediği sözler Osmancık üzerinde derin bir etki bırakır:

*“Dünyayı bize büyük gösteren bizim küçüklüğümüz oğul. Hırsumuz, sabırsızlığımız, bencilliğimiz. Önce bu yüzden küçülüyor, sonra da Dünyayı çok büyük görüyoruz.(...) Doğru Dünya büyüktür. Fakat bir ömür için, tek insan içindir bu büyüklük. Bir soy için değil; bir soyun benimseyeceği bir soya benimsetilecek bir amaç, bir ülkü için değil!”* (O, s.11)

Ede Balı, Osmancık'la olan diyaloglarının dışında bilge bir kişilik olarak, çevresindeki insanlarla olan ilişkileriyle tanıtılır. Ede Balı'nın tekkesinin tasvir edildiği bölüm, dekoratif bir manzaranın ötesinde içinde yaşayan insanların kişiliklerini sergileme fonksiyonunu taşır. Ede Balı'yı en iyi anlatan bilgiler, tekkenin tasvirindeki cümlelerde karşımıza çıkar:

*“Şeyh'in tekkesi, evinin hemen yanı başında gelen geçen yolcuların mola verdiği, yiyip içtiği, camı isteyenlerin camı istediği kadar konakladığı bir kervansaraya, kervansaraydan handan çok da bir konuk evine benzerdi. Şeyhin dersleri de Dursun Faki ile yaptığı sohbetlerden, tartışmalardan ve sorularla cevaplardan ibaretti. Herkese açıktı. herkes dilediğini sorabilir, dilediği konuyu açabilirdi, düşüncesini söyleyebilirdi.”* (O,s.41)

Malhun Hatun, Osmancık'taki duygusal gücü ve fedakârlık yönünü ortaya çıkararak bir norm karakterdir. Osman'ın Malhun Hatun'a olan ilgisi onu tekrar Ede Balı ile karşı karşıya getirir. Ede Balı, burada baba kimliğiyle ön plana çıkar. Osmancık hem hırs, sabırsızlık, öfke gibi duygularla mücadele etmekte hem de Ede Balı'yı razı etmeye çalışmaktadır. Bu dönem, sınavın en zor aşamasıdır. Ancak Osman, gösterdiği kararlılıkla, nefsinin geri plana iter, öfkesini ve gücünü kontrol altına alarak soy ülküsünün bilincine varır. Gösterdiği bu başarının ödülü onu Kaf Dağı'na ulaştıracak olan Malhun Hatun'dur. *“Sevme ve kendini verme dar kafalılığı, dar gönüllülüğü yok*

eder.” (Mengüşoğlu, 1988: 160) Bu yüzden Osman’ın Malhun Hatun’a duyduğu aşk ve sevgi, onu değerler dünyasına açık bir kişi haline getirir.

Malhun Hatun’la ilgili bilgileri Osmancık’ın bakış açısından ve Ede Balı’nın, kızıyla ilgili kaygılarını dile getirdiği satırlardan öğrenebiliyoruz. Ayrıca Malhun Hatun’un, babasının düşünceleriyle ilgili yorumu onun saygısını ve törelere bağlılığını gösterir.

Malhun Hatun’un fizikî özellikleriyle ilgili tasvirlerin bulunmayışı ve özellikle ahlâkî yönlerine vurgu yapılması onun, Osman Bey için taşıdığı anlamı sezdirmektedir. Ede Balı’nın, kızı için duyduğu kaygılarla, Osmancık’ın dizginlemesini istediği özellikler aynı noktada birleşir:

*“Soyuna soylu, boyuna boylu. Amma ki kötü huylu. Öfkesine yenik, tek güttüğü benlik. Kavga düşkünüdür, kavgası benliği yolunadır. Güçlüdür, kuvvetlidir, akıllıdır; gücün, kuvvetin, aklın neye neye yaradığını merak etmez.(...) Önüne çıkan haklar; bir kılıç sallamanın dokuz şartı olduğunu kabullenmez. Vurur, vurur bir gün gelir vurulur.”* (O, s.76)

Malhun Hatun, Osman için sadece kalbî alâka duyduğu bir kişi değil, onu ötelere ulaştıracak olan soy ülküsünün de taşıyıcısıdır. Arketipsel sembolizm açısından değerlendirdiğimiz zaman, Malhun Hatun’un Osman’ı tamamlayan anima arketipini temsil ettiğini görürüz. Nitekim, *“kendisiyle sınırlı olan Osmancık, kendi dışına çıkmaya karar verdiği ilk anda animasıyla karşılaşır ve eksikliğini sebebini anlar.”* (Özcan, 2003: 107). Bu yüzden Malhun Hatun’un varlığı Osman için farklı ve yüce bir anlam taşır:

*“Anam, Kaf Dağı’nı aşan şehzadeyi anlatırdı. Onun Zümrüd Anka’sı varmış. O yollara Zümrüd Anka gerek Ede Balı. Benim Zümrüd Ankam Malhun Hatun’dur. Ver ki bana, dünyayı küçülteyim Ede Balı.”* (O, s.93)

Romanda Osmancık’ın dışında en büyük değişimi yaşayan kişi, Mihail Kosses’tir. Osmancık’ın, yardımseverlik, hoşgörü, vefa gibi duygularının ortaya çıkmasına vesile olan Mihail, bu yönüyle bir norm karakterdir. Ancak diğer kişilerden farklı olarak o, Osmancık’la olan ilişkisi boyunca ruhsal bir büyüme süreci yaşar. Mihail’in romandaki varlığı ve bakış açısı, Türk toplumu ile diğer yabancı toplumlar arasında bir mukayese imkânı sağlamıştır. Romandaki fonksiyonu bu iki farklı dünya arasında bağ kurmak olan Mihail, yaşadığı iç çatışmaların sonucunda Müslümanlığı seçerek Abdullah ve Köse Mihail adlarını alır.

*“Cesarettten, kahramanlıktan, gözü karalıktan başka, bambaşka bir şeydi onlarınki... Bir kişilik koruması, bir düzenin, bir anlayışın, bir dünya görüşünün önlenemez gereği idi.(...) Mihail, bu iki toplumu ve bu iki toplumun insanlarını karşılaştırmaya ilk defa zorlanıyordu.” (O, s.65)*

Romanlarda yönlendiricilik fonksiyonuyla karşımıza çıkan tematik gücü temsil eden yardımcı kişiler, başkişinin eksik kalan yönlerinin belirginleştirilmesine hizmet ederlerken, aynı zamanda boyutlu bir anlatımla tanımlanarak olay örgüsünde etkin rol oynarlar. Serüvene çağrılan kahramanın bilinçlenmesine yardım eden ve yol gösteren bu kişiler, yazar tarafından donanımlı ve sezgi gücü gelişmiş kişiler olarak tanıtılır. Başkişiden sonra yazarın sözünü emanet ettiği norm karakterler, başkişi ile diğer roman kişileri arasında bağlantı kurma fonksiyonunu da yerine getirirler.

### 3.2.3.3. Karşı Gücü Temsil Eden Engelleyici Kişiler

**“Yalnızlar”** romanında eleştirilen yönleriyle ön plana çıkarılan ve tematik değerlerin karşısında yer alan kişiler, Rıza Candaş, Hürrem, ve Hüseyin Bey’dir. Rıza Candaş, kayıplarının eksikliğini insanî değerleri aşağılayarak yok etmeye çalışan hırslı bir insan olarak tanımlanırken, Hürrem, hülyalarını gerçek hayatla uzlaştıramamış ve hayattan ne istediğini bilmeyen bir kadın, Hüseyin Bey ise hayata tutunma gücünü kaybetmiş bir kişi olarak tanıtılır.

Hayatını değerleri küçültmek ve onlarla alay etmek üzerine kuran Rıza’nın, fizikî yönünden ziyade mizacına ait özelliklerine vurgu yapılır. Yazar anlatıcının sınırsız bilgisiyle, geçmişinde yaşadığı tecrübelerin bugünkü tavırlarıyla olan ilişkilerine dikkat çekilen Rıza’nın, romandaki varlık amacı, nefretini yönelttiği kişi ve kavramlar üzerinde üstünlük kurmaktır. Bu yüzden kendi kayıplarının yerine başkalarının sahip olduklarını koymaya çalışır. Murad Kervancı’yı kendisine hedef olarak seçen Rıza, onun âşık olduğu kadına ve ailesine sahip olmaya çalışır. Hürrem’in zayıf karakteri ve kararsızlığı işini kolaylaştırırken, Murad’ın yaşadığı ruhsal uyanış ona engel olur. *“Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzu edilmiş olması yeterlidir.”*(Girard, 2001: 27) Rıza, önce Murad’ı kendisine rakip olarak seçer, sonra da zaafının üzerine giderek onu

yenmeye çalışır. Bu yüzden Hürrem'e karşı olan duyguları aşktan ziyade elde etme tutkusuyla açıklanabilir:

*“Karısını da öteki tanıdığı zavıflar gibi iyice üzdükten, küçülttükten sonra, tam bir samimiyet taklidi ile, güya teselli ediyor, aslında ise küçültmekten aldığı hazzı böyle acı olaylarla tamamlıyordu.”* ( Y, s.69)

Rıza ile ilgili tanıtıcı bilgiler, geçmişinden hareketle bugüne ışık tutacak şekilde verilir. Ailesi hakkında bilgi verilmeyen Rıza, gençliğinde kaldığı Servili Medrese'deki günlerinin, onun üzerinde bıraktığı izlerle birlikte sunulur. Ruhsal çıkmazlarının ve hayatını yönlendiren hırsın kaynağı, bu dönemdeki sefalet günlerinin bir sonucu olarak değerlendirilir. İhtiyaç duyduğu sevgiyi çevresinden bulamamış olması ve bu sevgisizliğin Rıza'yı güvensiz bir kişi haline getirmesi ondaki değer duygusunu daha da derinlere iter. Eksikliğini derinden hissettiği aile sevgisi ve aşk gibi duygulara sahip olamadığı için onları küçümseyerek bastırmaya çalışır:

*“Hiçbir inancı, bağlandığı hiçbir değer ölçüsü yoktu. Bütün ilişkilerini insanca olmaktan uzak bir bencillik düzenlemişti. Sadece küçümsemekten, aşağılamaktan, inkârdan tat alıyordu.”* (Y, s.91)

Rıza Candaş, zaaflarını tanınmış yazar ve düşünürlerin eserlerinin arkasına gizlenerek belli etmemeye çalışır. Rıza, kişilinin benimsemediği yönlerinin ortaya çıkmasını önlemek için *“kendisiyle özdeşleştirdiği, daha iyi bir kişilik yansıtmak için kullandığı araçlar bütünü”* (Girard, 2001: 156) olan züppelik maskesini kullanır. Rıza, bilinçaltına ittiği yönleriyle uzlaşamadığı için kurtuluş çarelerini de fark edemez. Köklü çözümler bularak kendisini değiştirmek yerine çevresini değiştirmeyi tercih eder:

*“Sesini, üslûbunu değiştirecek yerde, başka kulaklar aramak üzere yer değiştirdi.”* (Y, s.80)

Kendini beğenmişlik duygusu Rıza'nın boş bir gurura kapılmasına sebep olur. Başkalarından üstün olduğunu düşünerek onları aşağılayan Rıza, ruhsal gelişimini durduran, kıskançlık, gurur ve hırs gibi duygularla hareket ederek çevresindekiler üzerinde hâkimiyet kurmak ister. Rıza, hayatın gerçeklerinin yerine kendi gerçeklerini koymaya çalıştığı için diğer insanların fikirlerini önemsiz bulur ve sadece kendi kişiliğini ön plana çıkarmak için çaba sarf eder:

*“Doktor, bir büyük adama saldırırken kendi üstünlüğünü kabul ettirmek ve övülen benimsenen bir düşünceyi alaya alırken kendi düşüncesini onun yerine koymak isteyenlerdendi.”* (Y, s.80)



Yenilgilerini kabullenemeyen Rıza Candaş, kendinden kaçan ve zaaflarıyla yüzleşmek yerine suçluyu hep dışarıda arayan kötümser insan tipini temsil eder. Bu özellikleriyle tanımlanan ve roman boyunca temsil ettiği modeli yansıtan bir kart karakter olan Rıza, herhangi bir değişim göstermez. Ancak Şükriye'nin kendisine olan ilgisini hissettikten sonra tavırlarında kısa süreli bir değişme olursa da Murad'ın çiftliğe gelmesiyle aynı noktaya döner. Şükriye'nin masum tavırları ve kendisine verdiği değer, Rıza'nın gizlemeye çalıştığı duygusal yönünü ortaya çıkarır:

*"Doktor, Şükriye'den gelen ve bir sis gibi ağır ağır içine sinen hüznün kendisini değiştirmekte olduğunu, hatta değiştirdiğini görüyordu."* (Y, s.143)

Hayat anlayışını yoklukların ihtiras haline getirdiği isteklerine göre biçimlendiren Rıza, sefaletle geçen gençlik yıllarının öcünü almak için bencilliğine sığınır:

*"Ona göre yardım denen şey masaldı.(...) Herkes kendi yükünü kendisi taşımalı veya silkip atmalıydı. Ancak o zaman hak ettiğini ve layık olduğunu bulabilirdi."* (Y, s.169)

Hayallerinde yaşattığı aşkı bulabilmek için Rıza'yla evlenen Hürrem, bir süre sonra yanıldığını fark eder. Ne istediğini tam olarak bilemeyen ve hayal dünyasında yaşayan Hürrem'in Murad ve Rıza arasında yaptığı tercihte aşkı değil, hayalî sevgiliyi arayışı etkili olur.

Hürrem'in fiziki özellikleri ve ailesini tanıtan bilgiler, Murad'ın Hürrem'e duyduğu ilginin anlatıldığı bölümlerde verilir:

*"Hürrem, tatlı esmerliğiyle, siyah saçları, iri yeşil gözleri ve kalınca dudakları ile gözlerinde yeniden canlandı."* (Y, s.6)

Fransız Lisesi'nde okuyan, iki yabancı dil bilen ve müzik dersleri de alan Hürrem, annesi Hayriye Hanım'ın da gayretleriyle zengin ailelerin tercih edebilecekleri vasıflarda bir gelin adayı olarak yetiştirilir.

Bovarizmin kişi seviyesindeki temsilcisi olan Hürrem, hayallerinde kurguladığı aşkı yaşamak için hülyalarının peşinden koşan ve bu macerada kendisini seven Murad'ı fark edemediği için onu duygusal anlamda yıkan kişidir. Bu zaaflarıyla Rıza'nın tuzaklarına kolayca düşen Hürrem, onun, kendisine ait olmayan her şeyi değersizleştirerek aşağılama planının kurbanı olur. Hürrem'in annesinin evlilikten beklentileri ve kızının evde kalma korkusu Hürrem'in aşk konusunda yanılmasına sebep olur:

Hürrem, Rıza konusunda yanılışını ve tekrar Murad'a olan ilgisini, çiftlikte Şükriye ile karşılaştıktan sonra daha açık bir şekilde hisseder. Şükriye'nin Murad'a karşı beslediği duygular, Hürrem'de, Murad'ı elde etme hissi uyandırır. Şükriye de Hürrem gibi tüm hayatını ve ideallerini hayâlî bir aşk için feda eder. Hürrem, Şükriye'de kendisini seyretme imkânı bulduğu için ona karşı ayrı bir yakınlık duyar:

*"Hürrem, Şükriye'yi asla anlatamayacağı bir şekilde benimsiyor...seviyordu. Onda kendisini daha iyi anlıyordu."* (Y, s.107)

Murad'ı kendi hayallerindeki kalıba dökemeyen Hürrem, ün ve itibarını arttırmak için tercih ettiği Rıza'da da aradığı mutluluğu bulamaz. Ondaki arınma isteği ve hayatı üzerinde düşünürken tabiata sığınması romantiklerdeki tavrı hatırlatır.

"Yalnızlar" romanında kendisinden ve çevresinden koparak, içkiye sığınan Hüseyin Bey, iç huzurunu bulamadığı için ailesine ve topluma yabancılaşan bir kişi olarak sunulur. Kızı Şükriye ile ve çiftlikteki diğer insanlarla olan ilişkilerinde pasif bir varlık gösteren Hüseyin Bey'in içinde bulunduğu durum, geçmişte yaşadığı olaylarla ilişkili olarak değerlendirilir. Yaşadığı olumsuz gelişmeler onu hayata küstürerek kendi içine kapanmasına sebep olur. Oğlunun genç yaşta intihar etmesi ve karısının ölümü hayatını anlamsızlaştırdığı için hâkimlikten istifa eder ve kasabada bir süre avukatlık yaptıktan sonra mesleğine tamamen sırt çevirerek içkiye sığınır:

*"Kendisini, bu hiçbir şey vaat etmeyen ve dönüşü olmayan adacığa hangi akıntının sürüklediğini anlamaya zerre kadar niyeti yoktu.(...) Uğradığı kayıpları bir 'bırakış' sayıyor, bu bırakışı da toplumu küçümsemek, hiçe saymak gibi yorumluyor."* (Y, s.110)

Dışımızdaki güçlerle uzlaşarak hayata yenilmemek için mücadele etme fikrinin vurgulandığı romanda, Hüseyin Bey, yaşama ve mücadele gücünü kaybederek kendisini yalnızlığa mahkûm ettiği için tematik değerlerden uzaklaşır. Ancak kızının intihara teşebbüs etmesi, çiftlikteki diğer insanlar gibi Hüseyin Bey üzerinde de şok etkisi yapar. Tek yönlü olarak tanıtılmayan ve kimi yerlerde duygusal yönleriyle ön plana çıkan Hüseyin Bey, hayattaki varlık amacına duyarsız hale geldiği için karşı güç grubunda yer alır. Yazar, Murad'a geleceğini Hüseyin Bey'in şahsında seyrettirir. Eğer Murad için zaman aynı kanaldan akmaya devam ederse o da Hüseyin Bey gibi hayatın dışına düşecektir.

Romanda, Hürrem'in annesi Hayriye Hanım, sosyal statü ve maddî değerleri aşkın üzerinde tutan ve bu yüzden kızının duygularına önem vermeyen bir kişi olarak

karşı güç grubunda yer alırken, Hürrem'in doğum gününe katılan Döçent, kitap adlarıyla sınırlı bilgisini gösteriş yapmak ve karşısındaki kişileri aşağılamak için kullanan yozlaşmış insan tipini temsil eder.

Murad'la olan ilişkisinden dolayı derinlik kazanan Şükriye ise tek ümide bağlanarak bu ümidin tükendiği noktada ölümü tercih edecek kadar güçsüz bir insandır. Ailesinin uygun gördüğü kişiye aşırı bağlanması hayatına bir düzen vermesini engellediği gibi, birey olarak varlığını ortaya koyamaması yüzünden insanların müdahalelerine maruz kalır. Hürrem'deki hayalî aşkın yerini, Şükriye'de saplantı derecesine gelen bağlılık alır. Bu yüzden Şükriye, iradesini kullanamadığı için başka insanların isteklerine boyun eğen pasif bir duruş sergiler.

“**Siyah Kehribar**” romanında, dikta yönetiminde aktif rol oynayan ve bu yönetimi savunan kişiler karşı güç grubunda bulunurlar. Tematik değerlerin kavram seviyesindeki temsilcisi olan özgürlüğe ulaşmak isteyen kişiler, baskı ortamında birçok engellemelerle karşılaşır. Duçe, Siyah Gömlekliler, Ciyo ve Frederiko faşizm uygulayıcıları olarak insanların özgürlüklerini hedef alarak, onlara yaşama hakkı tanımazlar. Düşünceleri yüzünden yargılanan insanların karşısında yer alan engelleyici kişiler roman boyunca tek yönlü olarak tanıtılan ve hiçbir şekilde değişim göstermeyen kart karakterlerdir. Romanda karşı gücü temsil eden kişiler sadece eylemleriyle varlık gösterirken, tematik değerleri temsil eden kişiler arasında geçen konuşmalar, romandaki eleştirileri daha belirgin hale getirir. Duçe yönetiminin baskılarından en çok etkilenen kişilerden biri olan Leonardo'nun sözleri, karşı güç grubundaki kişilerin tavrını ve romanın mesajını ortaya koyar:

*“Ölümümüzde olsun bir hayvan kadar hür değil miyiz? Kudurdu mu bu insanlar Gizo, kudurdular mı, akıllarını mı kaçırdılar? Hakkın, insafın, adaletin ve aklın safına artık bir tek insan olsun gelmeyecek mi? Bütün bu milyonlar hakkı, insafı, adaleti ve akli kaç meteliğe sattılar, neyin karşılığı olarak sattılar?”* (SK, s.148)

Doktor Şerif'in, toplumsal yozlaşmanın sebepleri ve çözüm yolları üzerine eleştirileriyle şekillenen “**Dönemeçte**” romanında, karşı güç grubunda olup yazarın doğrularının karşısında yer alan kişiler Orhan, Handan, Eczacı Celal, Şükrü, Operatör Cevdet ve Karcı Yusuf başta olmak üzere toplumsal problemlere duyarlılıklarını kaybetmiş kasaba insanları ve memurlardır.

Şerif, Handan ve Orhan arasındaki aşk üçgeni etrafında gelişen olaylarda Handan'ın, Şerif'in aşkına karşı olan duyarsızlığı ve Orhan'ın bu ilişkiyi görmezden

gelerek Handan'ı elde etmeye çalışması Şerif'i hayal kırıklığına uğratar. Aşkı, maddî imkânlarıyla satın almaya çalışan Eczacı Celal ve hayatındaki dağınıklığa, kızının mutluluğunu feda eden Operatör Cevdet, romanda yozlaşmış tipler olarak başkişinin karşısında yer alırlar.

Başkişi üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan Handan, ne istediğini tam olarak bilemeyen ve kayıpları için daima dışardan sebep bulmaya çalışan bir yapıya sahiptir. Annesini küçük yaşta kaybettiği için kendisini hayata karşı güçsüz hisseden Handan, üniversite eğitimini tamamlamış ve güzelliği çevresi tarafından övülen bir genç kız olmasına rağmen o, sahip olamadıkları için sorumlular aramakla uğraşır. Üvey annesini, annesinin katili olarak görmesi ve üvey annesi hakkında olumlu konuşanlardan nefret etmesi ondaki psikozun boyutlarını ortaya koyar:

*“Genç kızlığa hazırlanışında, geçişinde dahası var anaçlığı buluşunda her şey içgüdülerine kalmıştı. Anaların o mini mini uyarılarını, öğütlerini hiçbir zaman tadamayacaktı.(...) Bu boşluk yüzünden hayatını boşa gitmiş sayacak, öyle de sanacaktı.”* (D, s.57)

Handan, başlangıçta Şerif'i çok sevmesine rağmen, üvey annesini masum göstermeye çalışması sonucu ondan nefret etmeye başlar. Handan'ın, bütün nefretini üvey anneye yükleyerek, sıkıntılarını onu sorumlu tutması Şerif'le aralarındaki ilişkiye de zarar verir. Saplantıları yüzünden, Şerif'in iyi niyetli yaklaşımlarını yanlış yorumlayarak ondan intikam almanın yollarını arar. Bu amacına ulaşmak için Şerif'in en hassas yönünü yani kendisine beslediği yoğun duyguları kullanır.

Kasabaya yeni gelen savcı yardımcısı Orhan'ın Handan'ı beğenmesi zaman içerisinde bu ikili arasında bir ilişkinin doğmasına sebep olur. Kasabaya her yeni gelen kişiyi Handan için bir tehdit olarak gören Şerif, bu ilişkiyi öğrendikten sonra hayattaki istekleri üzerinde düşünmeye başlar. Handan'ın Şerif üzerinde bıraktığı etki, Şerif'i çevresindeki değerleri fark etmeye sevk eden itici bir güce dönüşür. Şerif'in duygu dünyasında derin bir iz bırakan Handan, maksadına ulaşmak için her yolu mübah sayan bir anlayışa sahip olduğu için bu konuda başarılı olamaz. Orhan'la mutlu olamadığı gibi, önce bir cinayet işler ardından da intihar eder. Romanın başından itibaren hastalıklı bir ruh yapısıyla tanıtılan Handan, aşk, sevgi ve sadakat gibi kavramların karşısında yer alarak tüm eylemlerini hırs ve kin duygularından hareketle ortaya koyan bir kart karakterdir.

Handan'ın Şerif'ten uzaklaşmasında önemli rol oynayan Orhan, hem aşk üçgenindeki konumuyla hem de toplumsal yozlaşmanın kişiler düzlemindeki temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Yirmi beş yaşında İstanbul'dan ayrılarak ilk memuriyet yeri olan kasabaya gelen Orhan, yakışıklı, kendini beğenmiş ve aşırı gururlu bir kişi olarak tanıtılır. Roman boyunca Şerif'in dikkatli gözlemleriyle tanıtılan Orhan, genç memurların zamanla sürü psikolojisi içine girerek kendilerine ve sorumluluklarına nasıl yabancılaştıklarını gösteren bir örnek olarak sunulur. Şerif, Orhan'da kendi gençliğini görür:

*“Hatırladı, kendisi de böyleydi. O önlenemez kuvvet, yani gençlik, insanı içinden iteler, aldatırdı. Mutlaka razı ederdi Don Kişot yolculuğuna...devlerin peşine düşürürdü...devleri tepeleyip güzeller güzelini, en güzelini kurtarmak ve eş etmek için”* (D, s.53)

Orhan'ın zaman içerisinde yaşadığı olumsuz değişim, toplumsal yozlaşmanın aşamalarını göstermesi bakımından önemlidir. İlk tayin yerinde Şehir Kulübü'nün en iyi poker oyuncularından biri olan Orhan, kasabaya gelen diğer memurlar gibi daha “diplomannın mürekkebi kurumadan” uyku tozu serpilmiş hayatın bir parçası haline gelir. Orhan, köklerinden kopan ve beslendiği kaynaklardan habersiz, sorumluluklarına yabancılaşmış aydınları temsil eden bir örnek olarak ön plana çıkarılır. Aynı şekilde, çareler üretmeye çalışan idealist köy öğretmeninin zamanla kumar masasına mahkûm oluşu karşı güç grubundaki kişilerin tükeniş süreçlerini gözler önüne serer:

*“Onun taze gözleri artık o sorusunu koruyamıyor, unuttu: ‘Bu köylere bir şeyler yapmalı doktor bey ne yapılabilir ve nasıl?(...) Şimdi bu kahverengi kadife gözlerde, o sorunun yerine seyrettiği oyuncuya gelecek kartların merakı var.”* (D, s.235)

Romanda, kişiliğinin aşağı yönleriyle uzlaşamayarak gurur, güç ve paranın arkasına sığınan Eczacı Celal, insanların zayıflıklarından sahip olduklarını kullanarak faydalanmaya çalışır. Fizikî özellikleri ayrıntılı bir şekilde verilerek, bu özelliklerden hareketle kişiliği yansıtılan Celal, geçmişine ait bilgilerle tanıtılır:

*“Kısa ve kamburca bir beden. Göğüs ve omuzlar pehlivanlarınkı gibi. Kollar uzun. Buna karşılık belden aşağısı çelimsiz, bacaklar çarpık. Daracık bir alın. Parmak parmak kaşlar yarım denecek kadar kısa. Gözler kirli ela. Şakak ve yanaklar tüylü. Burun eğri, çene kocaman, yumru yumru.”* (D, s.27)

Kuvvetini dizginleyemediği için ne yapacağı tahmin edilemeyen ve karşısındaki insana güven vermeyen Celal, gerek fizyolojik özellikleri gerekse ruhsal kompleksleri sebebiyle gücünü ve başarılarını ön plana çıkararak zayıflıklarını maskeleyemeye çalışır.

Eczacı Celal'in hayat felsefesini özetleyen "bir gelir insan cihana" sözü, Fakir Halit'ten farklı bir yoruma sahiptir. Geçiciliğin insanı mahkûm ettiği doyumsuzluk onun, hayatında maddî değerleri ön plana çıkarmasına sebep olur. Ölüm bile onun için kazandığı başarıların bir göstergesidir:

*"Celal, yaşamaya ancak öcünü alırsa katlanabilecek bir yaratılıştadır. Öcünü aldığı ölçüde ve öcünün alınışı ölçüsünde mutlu olabilecek, yatışacaktı. Çünkü ancak o zaman hayatla eşit değerde tuttuğu onurunu kurtulmuş sayacak...sanacaktı."* (D,s.232)

Kasabada, mesleğinden koparak kendisini içki ve kumara kaptıran Operatör Cevdet, kendisine ve çevresindeki insanlara yabancılaşmış memurların içine düştüğü durumu gözler önüne serer. Handan'ın babası olan Operatör Cevdet, eşini kaybettikten sonra yeniden evlenir ancak bu evliliği onun için başka bir yıkım olur. Mesleğinin sayılı ustalarından olmasına rağmen, hayatındaki dağınıklık onun hayatla olan bağlarını kopma noktasına getirir.

Romanda, toplumsal yozlaşmaya çareler üretebilecek kişiler olarak sunulan aydınların tavrı, Orhan, Operatör Cevdet, köy öğretmeni ve diğer okumuş insanlar gibi örnekler çerçevesinde sorgulanır. Yapılan değerlendirmelerde, halkla bağlarını kopararak gündelik uğraşlarla zaman harcayan aydınların bıraktığı boşluğun ne şekilde doldurulduğu ortaya konur. Bu noktada karşımıza çıkan Karcı Yusuf, köyün eğitmeni ve Şükrü, kurtuluş ışığı bekleyen halkı daha koyu karanlıklara mahkûm etmeye çalışan karşı güç grubunda yer alırlar:

*"Yüksek öğrenim yapmışlardaki çekingenliğe, hatta sinmişliğe karşı Karcı Yusuf ve arkadaşlarındaki ataklık, savaşıklık, yılmazlık ve korkusuzluk halkı sarıyor, hatta büyülüyordu."* (D, s.42)

Karcı Yusuf, halkı etkilemek için araç olarak gazeteyi kullanır. Kendi imkânlarıyla çıkardığı gazetede, toplumda ırz ve namus kalmadığı, kadınların erkeklerle oturup kalktığı, dinin imanın elden gittiği gibi fikirleri işleyerek kendilerinin mensup olduğu partiye taraftar toplamaya çalışır. Çocukluğundan itibaren dağdan getirdiği karları satarak aldığı, ayna, tarak, Yasin cüzleri, namaz sûreleri, hacı yağları, Genç Osman, Şahmeran gibi halk destanlarını satarak zaman içinde sayılı bir manifaturacı olur. Köylüleri ve onların özlemlerini yakından bilen Karcı Yusuf, bilinçsiz insanları

harekete geçirmek için onların hassasiyetlerini kullanmaya çalışır. Fakir Halit'in bakış açısıyla tanıtılan Karcı Yusuf, halkın değerlerini istismar eden çıkar çevrelerini temsil eder:

*"Fakir Halit'i asıl korkutan ve endişeye düşüren şey, onların bilgisizlikleri değil, hırsları idi, hınçları idi.(...)yetenek metenek düşünmeden hak hukuk aramadan sadece içlerini tutuşturan hırsa, oburluklarına bağlı çorba tasına, börek tepsisine en yakın yeri ele geçirmeye bakıyorlardı."* (D, s.41)

Şehir Kulübü'nü işleten Şükrü, toplumsal bozulmayı hızlandıran sosyal ortamın uyuşturucu yönlerini kişiler düzleminde temsil eden kişidir. Çevrenin olumsuzluklarıyla mücadele etmek yerine zamanla, bu olumsuzlukları besleyen bir kaynak haline gelen kasabadaki memurlar için Şehir Kulübü adeta tuzaklarla dolu bir mekândır. Bu mekânı çekici hâle getirmeye çalışan Şükrü'nün fizikî özelliklerinden hareketle kişiliğinin ana hatları sezdirilmeye çalışılır:

*"Yüze gülücülüğü, hatta yaltaklanmayı bulan güleçliği ile ilgisi ilişkisi olmayan haşin çizgiler, kapkara gözler, bıçak gibi gergin dudaklar, kara saçlar, gözler de öyle ve kara yağız bir ten."* (D, s.89)

Şükrü'nün, Şehir Kulübü'nün bahçesine yaptırdığı fiskiye ile üzerindeki top arasındaki ilişki, memurların kulüpteki alışkanlıklarına bağlılıklarını sembolize eder. Şükrü de fiskiyedeki tel kafes gibi, kasaba insanlarını hapsederek, düşünme eyleminden uzaklaştırmak için elinden geleni yapar. Kendi çıkarlarını düşünerek, kulübe gelenleri sömürmeyi amaçlayan Şükrü, memurları kulübe bağımlı hale getirir:

*"Kulübü işleten Şükrü değil de kim olursa olsun, bir başkası olsaydı, sonuç gene bu mü olur, yani bütün insanlar gene böyle mahkûm mu düşerdi?(...) Her şeyden önce Şükrü'den başka hiçbir insan bu toplu fiskiyeyi akıl edemez ki."* (D, s.89)

"Küçük Ağa" romanında, padişah yanlıları ile Kuva-yı Milliye destekçileri arasında eylem ve düşünce planında yaşanan çatışmalara yer verilir. Karşı güç grubunda yer alan engelleyici kişiler, savaş ortamında bağımsızlık mücadelesi veren Türk insanının karşısında bölücü faaliyetlerle yer alırlar. Zararlı faaliyetler içinde bulunan azınlıkları temsil eden Niko, bayrağı altında yaşadığı devleti bölmek isteyen ve bunu gizli planlarla gerçekleştirmeye çalışan bir kişidir. Romanın ilk bölümünde Salih ile Niko arasındaki farklılıklara vurgu yapılarak ileride yaşanacak olan çatışmalar sezdirilir. Fizikî görünüş, yetiştirilme tarzı ve alışkanlıkların farklılığı iki kişinin birbirini bütünlemesini sağlarken, fikrî boyutta yaşanan farklılıklar onları karşı karşıya getirir.

Niko'nun gizli niyetlerinin ortaya çıkması Salih'in uyanışını sağlaması bakımından önemlidir:

*“Niko da bir tuhaflaştı bugünlerde. Ötekiler daha beter. Bi iş var bunda ya, Allah bilir. Ülen kardeş gibi büyüydük...herkes birbiriyle alışveriş eder, selamlaşır, güler oynardı. Ne kahpe dinliymiş namussuzlar. Senin kolun koptu ya, onların da mayası çıktı ortaya.”* (KA, s.100-101)

Benzer konumlarda yer alan Niko ve Doktor Minas farklı davranış biçimleri sergileyerek tematik güç ve karşı güç arasındaki ayırımı belirginleştirirler. Niko, kendisine yapılan iyilikleri hiçe sayıp dostluk gördüğü insanları arkadan vurmaya planlarken, Vasili, azınlıklarla Türkler arasındaki ilişkileri daha sağlıklı bir biçimde değerlendirir. Yaşanan gelişmeler karşısında Minas'ın duyduğu kaygılar onun bakış açısını ortaya koyar:

*“İrkdaşlarının vebali omuzlarına çökmüştü, bu da çok ağır bir yükü. Yalnız kendisi değil, bir hayli aklı başında Ermeni, ötekileri sarıveren vahşi ve kalles sar'ayı önlemek için bütün güçleri ile çalışmışlardı.”* (KA, s.506)

Romanda yabancıların yanı sıra en az onlar kadar zararlı olan kişiler Çakırsaraylı eşkiyası ile Ethem ve Tevfik kardeşlerdir. İç çatışmaları körükleyen ve otorite boşluğunu kendi menfaatleri doğrultusunda kullanan bu kişiler, iktidar hırsıyla hareket ettikleri için tematik değer olarak sunulan millet olma bilincinin karşısında yer alırlar. Karşı güç grubundaki kişilerin karakter özellikleri ayrıntılı bir şekilde verilerek, davranışlarının arka planında yatan sebepler sorgulanır. Tevfik Bey hakkında verilen tanıtıcı ifadeler onun ülke menfaatleri için çalışırken neden taraf değiştirdiğinin sebeplerini ortaya koyar:

*“Tevfik Bey'in başarılar boyunca büsbütün ortaya çıkan karakteri her şeyden önce keskin bir gurur çizgisi taşıyordu. Bu gurur da işleri iyi gittiği müddetçe affa, himayeye, fedakârlığa ve şakacılığa meyleder, çatışmalarda, anlaşmazlıklarda ise küskünlük, kırgınlık hatta vahşî bir şiddet halini alırdı. Aynı hatayı işleyen iki kardeşten birini okşaya okşaya affetmiş, ötekini ise kurşuna dizdirmişti.”* (KA, s.377)

Başkişiyeye engel olmakla görevli karşı güç grubundaki kişiler, romanda dramatik aksiyon içinde bizzat rol alarak varlık gösterdikleri gibi, yazar anlatıcının ya da kahramanlardan birinin tanıtımı yoluyla da romana dâhil olabilir. “Küçük Ağa”da, Damat Ferit hakkında yazar anlatıcının yaptığı değerlendirmeler, onun olay örgüsündeki



fonksiyonunu tayin eder. Bu tanıtıcı ifadelerde yazarın sübjektif bir üslup kullandığı göze çarpar:

*“Uzun tırnakları uzun saçlarından pis derisi de saçları gibi yağlı bir adam olan Damat Ferit Paşa, kaynağı meçhul bir hırsla Kuva-yı Milliyeye karşı çalışıyor, milleti millete karşı seferberliğe kışkırtıyordu. Para veriyor, makam ve unvan veriyor, haydutları eşkıya çetelerini tahrik ediyor, kurtuluş hareketini felce uğratmak, memleketin kaderini işgal kuvvetlerinin hesaplarına teslim etmek için yapabileceği her şeyi yapıyordu.(...)Kendi mahvını milletin ve memleketin kurtuluşundan ayırabilecek yaradılıştta değildi.”* (KA, s.208)

“**Firavun İmanı**” romanı, karşı yönde ilerleyen güçler arasındaki mücadelenin tarihî bir dönem çerçevesinde ele alındığı bir romandır. Kişiler arasındaki zıtlığın çok belirgin bir şekilde sunulduğu romanda, Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi değişmeyen niteliklerle donatılmış kart karakterlerdir.

Tarık Buğra, özellikle olumsuz sıfatlara sahip kişileri tanıtırken, onların karakterlerinin oluşumunda etkili olan aile, eğitim, çevre gibi unsurları sorgulayarak kişinin davranışlarının sebeplerini ortaya koymaya çalışır. Romanda Fuat Zahir takma adıyla karşımıza çıkan Ali Yusuf’un çocukluğundan itibaren tanıtılması ve hayattaki yenilgilerinin onun psikolojisi üzerindeki etkilerinin vurgulanması yazarın karakter çizme metodunun bir ifadesidir. Kişilerin karakter yapılarının çocukluk ve gençlik döneminde önemli etkiler altında kaldığı gerçeğine işaret eden yazar, vaka zamanında kesinti yaparak Ali Yusuf’un hayat hikâyesini ayrıntılı olarak sunar:

*“Fuat Zahir takma adıydı. Babasını tanımamıştı. Anası da hiç söz etmedi ondan. Yakınlığının ne olduğunu bilmeden ve hiç de öğrenmeden, ‘amca’ dediği bir adam görürdü çocukluğunda. O yerleştirmişti kendisini Mekteb-i Sultani’ye.(...)Ve Yusuf on iki yaşına bastığı sıralarda, bir tatil gecesi –ne ses ne gürültü- uyanıverdi ve birdenbire birisi kulağına fısıldamış gibi, piç olduğunu, zengin ve sayılan amcanın amcası olmadığını, genç ve güzel annesini kapattığını anladı..bildi.”* (Fİ, s.43)

Çocukluğunda yaşadığı olayların etkisiyle yavaş yavaş değişen Ali Yusuf’un çevresine duyduğu tepkisel ve isyankâr tavrın altında yatan sebepler geçmişiyile ilişkili olarak anlatılır. “Yalnızlar” romanındaki Rıza Candaş’la benzerlik gösteren Ali Yusuf, Rıza gibi hayattaki yenilgilerinin intikamını almak için başta mânevî değerler olmak üzere insanların kutsal saydığı her şeye karşı savaş açar. Manevî değerlerin en yoğun olarak hissedilmesi gereken savaş ortamında Ali Yusuf gibi bir karakterin ortaya

çıkması karşı güç grubunda yer alan engelleyici kişilerin tehlikesini daha açık bir şekilde ortaya koyar. Sahip olduğu olumsuzlukların farkında olan Ali Yusuf, bu vasıflarını güç unsuru olarak kullandığı için içinde bulunduğu durumdan rahatsızlık duymaz:

*“Ali Yusuf, yırtıcı bir hayvana benzetirdi kendisini. Hoşlanırdı da bu benzetmeden. Önüne çıkan her canlıyı, geyik, karaca veya insan, parçalayıp yutmak isterdi. Bu yanını da tanımış ve değil küçüklük ve suçluluk duymak gururla benimsemişti.”* (Fİ, s.69)

Roman boyunca değişmez nitelikleriyle tanıtılan Ali Yusuf, Nemika'ya âşık olduktan sonra duygu dünyasında büyük bir değişim yaşar. Samimi duygularla bağlandığı Nemika, ona, hayatın farklı anlamları olduğunu hatırlatır. Ancak, sabıkalı geçmişinden kurtulamayan Ali Yusuf, Nemika her şeyi öğrenince kaçmayı tercih eder. Hayatında yeni bir başlangıç yapma imkânını bu şekilde kaybeden Ali Yusuf, tekrar eski günlerine döner:

*“Nemika'yi, belki de Nemika'yi değil, Nemika'dan gelen duyguların belirtmeye başladığı yeni kişiliğini, memede iken ölen ikinci Ali Yusuf'u düşünüyordu. Bu doğum..bir mucize oldu. En küçük kırıntılara kadar Tanrıdan dileyip de avuçlarının içinde buluverdiği billur köşk idi. Ve tuzla buz oluvermişti.”* (Fİ, s.62-63)

Karşı güç grubunda yer alan Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi birbirinin alternatifi olan kişilerdir. Her ikisi de bölücü ve çıkarları doğrultusunda hareket eden kişiler olmakla birlikte, Küçük Ağa ve Çolak Salih'in romana dâhil edilmeleri Hüseyin Sâdi'nin izlenimlerinden hareketle gerçekleşir. Hüseyin Sâdi de yazar tarafından olumsuz sıfatlarla ön plana çıkarılmasına rağmen, Ali Yusuf kadar belirginlik kazanmaz. Nitekim emellerine ulaşamadan da öldürülür.

Romanda fiilî olarak varlık göstermeyen ve anlatma yoluyla romana dâhil olan Çakırsaraylı eşkıyası ve firavun, karşı gücü temsil eden kişilerin derinlik kazanmasını sağlayan yardımcı unsurlar olarak kullanılır. Firavun, Ali Yusuf gibi kişilerin âkıbetini gözler önüne seren bir sembol durumundadır.

**“İbiş'in Rüyası”** romanında Nahit'in hayallerine kavuşmak için verdiği mücadelede onun, hedefe ulaşmasına engel olan kişiler; babası, Muhsin Bey, Vedia ve Sâdi Rıza'dır. Kart karakter olarak değişmez özellikleriyle romanda yer alan bu kişilerin tek varlık sebebi, başkişinin ve tematik değerlerin karşısında yer almaktır.

Nahit ilk olarak kendisini sürekli başarılı olamaya zorlayan bir babanın otoriter tavrıyla mücadele eder. Onun İbiş olmak için attığı ilk adım, hayallerine ve isteklerine saygı duymayan babasına tepki göstererek evi terk etmesidir. Kendisinin hayal kırıklıkları yerine babasının gururunun ön plana çıkması Nahit üzerinde olumsuz etkiler bırakır. Ancak bu baskı geleceği konusunda karar vermesini kolaylaştırır: Babasının tavırları dışında roman boyunca Nahit'in ailesiyle ilgili farklı bir bilgiye yer verilmez:

*“Lise bakolaryasına on yedi yaşında girdi ve Eylülde kaldı. Bu sonuç babası için yalnız hayal değil gurur kırıklığı idi. Böyle durumlarda hep olduğu gibi çok sert, haşın ve kırıcı davrandı. Ertesi sabah Nahit evde yoktu. İbiş'e doğru ilk adım atılmıştı.”* (İR, s.11)

Sâdi Rıza, Nahit'in tiyatrodaki tanıştığı bir kişidir. Fiziksel ve ruhsal özellikleriyle Nahit'ten çok farklı olan Sâdi, romanda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir:

*“Boy 1.80 kadar, omuzlar geniş, kalça dar, ama bel gene de inanılmayacak kadar ince. Kaşların uçları yukarı yukarı kalkık, badem gözler kapkara ve bıçak gibi bakıyor. Saçlar kıvrır kıvrır.”* (İR, s.22)

Nahit, Sâdi'nin vasıflarından dolayı bir an eziklik duysa da yaşadığı asıl duygu hayal kırıklığıdır. Arkadaşlarıyla girdiği bir iddia için tiyatroculuk mesleğini seçen Sâdi, tiyatro için evini terk eden Nahit karşısında sadece fizikî özellikleriyle varlık gösterebilir. Bu durum Sâdi'nin kıskançlık duygularıyla hareket etmesine sebep olur. Sâdi'nin kıskançlığı, Nahit'in başarılı olduğu ölçüde artar ve onun intikam alma hırsını körükler. Sâdi'ye göre Nahit'in kazanmaya hakkı yoktur. Nahit'in hayatta en çok değer verdiği şeyleri yıpratmaya çalışan Sâdi, önce Vedia sonra da Hatice'yi Nahit'ten ayırır. O, mücadele etmeden kazandığı için sahip olduklarının anlamını ve değerini fark edemez. Tüm nefretini Nahit'in zorluklarla kurduğu hayatına yöneltir:

*“Bu adam çirkindi; ama seviliyordu, en erişilmez sanılan kadınları, kızları kendine bağlıyordu.(...) Sonra bu adam sahnede de beş para etmezdi, koskoca Muhsin Bey bile onu değil kendisini üstün bulmuştu. Ama başaran, beton gibi bir tiyatroya konan ve ün yapan o idi. Kendisi, ya kendisi? Yıllarca bir sığıntı gibi kalmıştı Nahit'in tiyatrosunda o.”* (İR, s.212)

Nahit, Sâdi'yle aralarında geçmişte de olumsuzluklar yaşanmasına rağmen, mizaç farklılıklarından dolayı her ikisinin kazanımlarına ve kayıplarına dikkati çeker. Nahit'e göre, Sâdi'nin en büyük eksikliği, öğrendiklerine kendisinden bir şeyler katamaması ve farklılığını ortaya koyamamasıdır. Sahip olduğu başarı sadece şekil, yapı

ve görünüş üstünlüğünden gelen Sâdi'nin, bu üstünlükleri, zamanla kayıplarının sebebi haline gelir. Sâdi, suçluları hep dışarıda arar. Kendisiyle yüzleşmekten kaçması onu, içine düştüğü bataklıkta daha da derinlere iter.

Nahit'in hayallerine saygı duymayan ve onu engellemeye çalışan bir diğer kişi Vedia'dır. Nahit, Vedia'yla tiyatrodan tanışmış ve onunla evliliğinden iki çocuğu olmuştur. Vedia da Nahit gibi, ailesini karşısına alarak tiyatro oyunculuğunu tercih etmiş ancak tiyatroya duyulan bu ilgi zamanla yerini tam tersi duygulara bırakmıştır. Onun için hayattaki en önemli şey gerçekten âşık olacağı bir erkeğe sahip olmaktır. Nahit, hayatındaki ikinci önemli fedakârlığı Vedia için yaparak, ailesinin evlatlıktan reddedeceğini bile bile onunla evlenir. Nahit'le mutlu olabilmek için tek yolun, onu tiyatrodan ayırmak olduğunu düşünen Vedia, bu yaklaşımıyla onu tamamen kaybeder:

*“Bütün mesele Nahit'i tiyatro perdesinin ardından çekip almaktır. Başka bir şey değil, Nahit tiyatroyu bırakıverseydi, Vedia belki de kuru soğanın başına yumruğu indirip dünyanın en nefis yemeğini yemiş gibi doyuracaktı karnını, saçını süpürge edecekti evine. Tek, Nahit de dünyayı eviyle sınırlasın.”* (İR, s.29)

Nahit'i tiyatrodan ayıramayacağını anlayan Vedia, çocuklarını da alarak evi terk eder. Tüm bu kayıplar Nahit'in İbiş kimliğine daha güçlü sarılmasına sebep olur. Vedia, tıpkı Nahit'in babası gibi onun hayallerini küçümsemiş, bu yüzden Nahit'i tamamen kaybetmiştir:

*“Vedia yalnız kendisini değil, Nahit'i de çirkinleştirmiş, öldürmüştü ve hoyratça harcanan o eve Nahit artık kendisini de yakıştıramıyordu.”* (İR, s.31)

Muhsin Bey'in Nahit'e haksızlık etmesi ve onun yeteneğini değerlendirmeden, sadece dış görünüşe göre tercihini yapması, tiyatro uğruna her türlü zorluğu göze alan Nahit'i hayal kırıklığına uğratar. Kendisi toparlayan Nahit bu muamele karşısında mücadelesine daha güçlü bir şekilde sarılır. Muhsin Bey, devrinde tiyatroyu bilen sayılı kişilerden biri olarak kabul edilmesine rağmen Nahit'in yeteneğini objektif bir şekilde değerlendiremez. Ancak Nahit yeteneğiyle Muhsin Bey'e yanıldığını gösterir:

*“Ünlü rejisör, ancak yıllarca sonra, Nahit Nahit olduktan, İbiş İstanbul'u sarsmaya başladıktan sonra kabul edecekti, şu kadar santimden kısa boyluların da sahneye pekâla çıkabileceğini ve yakışıklılığın şart olmadığını. Bu da sırf Nahit'in yüzünden ve Nahit için olacaktı.”* (İR, s.23)

Muhsin Bey'in ve bir takım tiyatro eleştirmenlerinin tavırları o dönemde, tiyatronun içinde bulunduğu durumu sergilemekte ve bu açıdan da eleştiriler sunmaktadır.

“Gençliğim Eyvah” romanında ağırlıklı olarak varlığını hissettiren ve diğer kişiler üzerinde etkili olan değişmez niteliklerle donatılmış kişi İhtiyar’dır. O da tıpkı Delikanlı gibi benzerlerini temsil etme fonksiyonundan dolayı gerçek ismi verilmeden, İhtiyar adını almıştır.

İhtiyar da diğer roman kişileri gibi geçmişine ait bilgiler verilerek tanıtılır. Bu bilgiler aynı zamanda onun karakter yapısıyla ilgili önemli ipuçları verir:

*“Nikâhı diploma töreni ile aynı günde kıyılmıştı. Bütün Osmanlı ülkelerinde tanınan bir şeyhin tek oğluna yakışan bir evlilikti bu. Ve O da babasının gücüne, varlığına ve ününe yakışan bir oğuldu.(...)Onda her şey ve bütün erdemler bu heves içindi; gücünü, kuvvetini, bilgisini, zekâsını kısaca fizik ve kafa ustalıklarını anlatsın ve kabul ettirsin diye idi.”* (GE, s.58)

İhtiyar, dönemin terör odaklarını temsil eden bir kişidir. Sahip olduğu olağanüstü imkânlar onun tek bir kişi olmadığını, bir takım fikir ve grupların temsilcisi olarak kişileştirildiğini düşündürür. “Mozaik tip” olarak değerlendirilen İhtiyar, mizacın değişmezliğine inandığı için gençliği hedef olarak seçer. Kişilerin şöhret, servet, itibar ve iktidar hırslarının gençlik yıllarında güçlendiğini düşünen İhtiyar’ın amacı, insanı kendisinden koparmak ve kişileşmesini önlemektir. Bunu yaparken çürütmek için hedef aldığı iki unsur; gençlik ve eğitimidir:

*“Bağnazlaştır, bağnazlaştır, engizleştir! Ki çürütsün kendisine emanet edilen beyinleri ve ilkokuldan üniversiteye kadar! Ben bunu yaptım işte, aptal! Bir nesli çürütüyorum ve gelecek neslin önlenemez mahvını hazırlamış oluyorum.”* (GE, s.299)

“Sersemlik” ve “dik sürüngenlik” İhtiyar’ın köleleştirerek kendisine bağladığı yığınlar için kullandığı sıfatlardır. İhtiyar’a göre dik sürüngenlerin zaafları; ilgilenilmek, benimsenmek ve sevilme isteğinin yoğun olmasıdır. Sersemlik ise, yetenekleri, imkânlarını ve güçlerini aşan isteklere ve tutkulara kapılmaktır.

İhtiyar’ın düşüncelerine geniş ölçüde yer verilen romanda, onun sözlerinde sık sık ettirgenlik anlamının olması onun, baskıcı ve yönlendirici vasfını ortaya koyar. Bu durum İhtiyar’ın ilkelerinde açıkça hissedilir:

*“İyileri ve başarılıları kötület, yedirt; kötüler ve beceriksizleri desteklet, övdürt.(...) Bencillikleri, kendini beğenmişlikleri, burnu büyüklükleri besle ve beslet.”*  
(GE, s.61)

İhtiyar, karşı güce ait kavramların temsilcisi olan, roman boyunca aynı çizgi üzerinde ilerleyen tek yönlü bir kişidir. Onun ağzından ortaya konan “olması gerek”ler, tematik değerlerle çatışma halindedir. Romanın sonunda, kendi tezini doğrulamak için yetiştirdiği Güliz tarafından zehirlenmesi, onun fikirlerinin iflasını ortaya koyar.

**“Bir Köşkünüz Var mı?”** romanında, fizikî varlıklarıyla kalabalık bir şahıs kadrosu bulunmasına rağmen, çatışmaları yönlendiren kişiler ön planda yer alır. Romanda başkişinin karşısında yer alan ve belli bir özelliğin temsilcisi olarak tek boyutlu tanıtilen kart karakterler, Koca Hala, Hrisantos ve dişlek John’dur. Başkişi dedenin sıkıntılarla mücadele ederek hedefine ulaşmasına engel olan bu kişiler maddiyat eksenli düşünen ve insanî değerleri hiçe sayan kişileri temsil ederler.

Koca Hala, aile birliğinin sembolü olan köşkün parsellenerek satılmasını ister. Babasının köşkü satın almak için katlandığı sıkıntıları göz ardı ederek sadece kendi çıkarlarını düşünür. Geçmişinden kopan ve aile bilincine yabancılaşan Koca Hala, yozlaşmanın kişiler düzlemindeki temsilcilerinden birisidir. Dedenin, hayatının merkezi haline getirdiği köşk, Koca Hala ve onun gibi düşünen diğer kardeşleri için fiyatıyla değerlendirilen bir objeye dönüşür.

Romanda, azim ve dürüstlüğün temsilcisi olan dedenin, gençliğinde Amerika’da çalışırken yaşadığı olayları torununa anlatırken olay örgüsüne dâhil olan iş arkadaşları Hrisantos ve Dişlek John da para için, kendilerine yardım eden kişilere nankörlük yapan yozlaşmış tiplerdir. Karşı gücü temsil eden kişilerin hepsi mücadele etmeden kolay yoldan kazanmayı isteyen insanların eleştirel yönlerini ön plana çıkarırlar. Dedenin yaşadıkları ile bu tavır arasındaki zıtlık romandaki ana çatışmayı da ortaya koyar.

**“Yağmur Beklerken”** romanında, iktidara karşı yeni bir partinin kuruluş ve teşkilatlanma sürecinin anlatılması zıt güçlerin karşı karşıya gelmesini kaçınılmaz hale getirir. Tek parti yönetiminin eleştirilemeyen yönleri ve yönetimin halkın sorunlarına yeterince eğilmemesi bir muhalefet partisini gerekli kılar.

Siyasî çıkarlar uğruna halkı görmezden gelen ve sadece iktidar hırsı yüzünden kendileri için hizmet yapan yöneticiler kart karakter olarak verilirken, onların değişmez yönleri ve asıl var oluş sebepleri bir takım sembollerle ifade edilir. *“Silindir şapka”* ve *“iskemle çemberi”* kendi çıkarları için çalışan kişileri temsil eder. İlk bölümdeki,

belediye parkının açılış töreninde Rıza Efendi'nin gözlemleri, ilerleyen bölümlerde ihtiyaç duyulacak olan muhalefetin gerekliliğini düşündürür:

*“Neye çınar değer de akasya dikerler? Çabuk böyür de ondan..görüversinler büyüdüğünü kendileri.”* (YB, s.10)

Kaymakam, Gülbeyazların Mahmut, hükümet doktoru gibi kasabalı ve memurlar, kasaba ve köy insanını tanımayan, onların sorunlarına duyarsız kalan, siyasetin yozlaşmış düzeni içerisinde kendilerine bir koltuk bulmaya çalışan köklerinden kopmuş yönetici ve aydınları temsil ederler. Köylülerle aynı dili konuşmalarına rağmen onların değer dünyalarına tamamen yabancı olan bu insanlar, “bakar kör” nitelemesiyle aradaki kopukluğu gözler önüne sererler. Bu şekilde kendi insanına yabancılaşmış memur tipine karşılık, Rahmi'nin “*kökü toprağa bağlı aydın*” (Kaplan, 1986: 20) yönü daha da önem kazanır.

Kasabada, kuraklıktan pancar tarlaları kavrulurken çayın ve Taşoluğun suyunu kendi akrabaları için kullanan Gülbeyazların, belediye reisiyle akrabalıklarını kullanarak diğer insanların haklarını yemelerine karşılık, Rahmi şehirden getirdiği su pompasını kasabalılarla paylaşır. Bu durum firkacılığın Gülbeyazların Mahmut, Asım Ağa, Çarıklı Veli, Hacı Reşit gibi insanlar için çıkarlara göre anlam kazandığını gösterir.

Muallim Sami, Rahmi'nin bacanağıdır. Bir eğitimci olmasına rağmen kıskançlığından dolayı Rahmi'ye cephe alarak bu yüzden karısına bile kötü davranır. O, firkacılığı Rahmi'nin karşısında yer almak için kullanır. Bu konudaki tutarsızlığı onun asıl niyetini ortaya koyar:

*“İlk günlerde, yani Rahmi Kenan Bey'e olumsuz cevap verdikten sonraları, Sami muallim Serbest Fırka'yı tutmaya başlamış; ama Rahmi fırkayı kurar kurmaz da tam bir yüz seksen derecelik dönüşle Gülbeyazlar'dan ileri bir halkçı olup çıkmış.”* (YB, s.127)

Fırkanın ne anlama geldiğini ve amacını bilmeyen memurlara ve kasaba insanına karşılık, Rahmi, Halk Fırkası müfettişi Hilmi Bey'e bu amacı açıkça belirtir. Hilmi Bey'in etrafındaki çıkar çevresi ise bu sözlerin ne anlam geldiğini kavrayamazlar. Bu yüzden Rahmi'yi engellemeye çalışırlar. Rahmi, yeni kurulacak olan fırkanın zararlı ve kötü niyetli bir girişim olmadığını ifade eder:

*“Türkiye'yi ve büyük halaskârı sevmek ve düşünmek ve Türkiye ile Büyük Gazi için bir şeyler yapmak arzusu duymak ve yapılanların ve yapılması gerekenlerin*

*doğrusu eğrisi üzerine fikir beyan etmek sadece ve sadece İsmet Paşa hazretleri ve erkânına münhasır bir imtiyaz sayılamaz sanıyorum.*” (YB, s.144)

Romandaki kart karakterler, Rahmi'nin öncülüğüyle başlatılan ve bu girişimle halkın demokrasiden daha fazla faydalanmasını sağlayacak olan hareketi, iki yüzlülük ve dalkavuklukla engellemeye çalışan kişilerdir.

“**Osmancık**” romanında tek boyutlu olarak sunulan ve belli bir amaca hizmet eden kart karakterler, Kalanoz, Aya Nikola, Al Zahid ve Nikeforos olarak karşımıza çıkar. Bu kişilerin esas fonksiyonu başkişinin hedefe ulaşmasını engellemektir. Nitekim, Osmancık, gerek iç dünyasında gerekse fiziksel ortamda mücadele halinde bulunduğu bu güçleri yendikten sonra hedefine ulaşır.

Osmancık'ın Deli Dumrul'laştığı dönemlerin anlatıldığı ilk bölümde karşısına çıkan Kalanoz, onun öfke, hırs ve gücünü kontrol etmesi konusunda sınırlanır. Kalanoz, her ne kadar kişiler düzleminde karşı güç olarak değerlendirilirse de aslında Osmancık'ın yüzleşmekten kaçtığı, bu yüzden de kontrol edemediği kara güçlerini temsil etmektedir. Kalanoz, Osmancık'ın gölge yönlerinin kişileşmiş halidir. Ede Balı, bu gerçeklerle yüzleşmesi için Osmancık'a telkinlerde bulunur:

*“Kalanoz dediğin kimdir bilir misin? Bilmiyorsun. Bir Kalanoz vardır, bir de Kalanoz vardır. Öfken ve gururun ikisini bir sanıyor. Kolayı budur da ondan.(...) Öteki Kalanoz canlı değildir de ondan. Öteki Kalanoz bambaşka bir davadır Osmancık.”* (O, s.20)

“*Ruhsal bütünlüğün karanlık yanı*” (Gökeri, 1979: 18) olan gölge, derinliklere gömüldükçe daha da büyüyen ve kişiyi baskısı altına alan bir güçtür. Osmancık, Kalanoz'un hayatını kurtarmasına rağmen yine ondan olumsuz tavırlar görür. Çünkü Kalanoz, Osmancık'ın dizginleyemediği yönlerini temsil eder. Kalanoz'la ilgili verilen bilgiler romanın sonuna kadar geçerliliğini sürdürür. Tek yönlü olarak tanıtilen Kalanoz'un, olay örgüsündeki fonksiyonu, Osman'a her konuda engel olmaktır. Bu yüzden de hiçbir şekilde olumlu bir davranış sergileyerek okuyucuyu şaşırtmaz. Kalanoz, Osmancık'ın geçirmekte olduğu sınavın bir parçasıdır. Osmancık, onunla karşı karşıyayken öfkesini ve gücünü dizginlemekte zorlanır. Bu noktada, yenediği duygularıyla yüzleşmek üzere ilk adımı atar:

*“Yüzünü ben de göreyim. Sen de benim yüzümü gör.”* (O, s. )

Osmancık'ın Kalanoz'la mücadelesi Osman Gâzi Han olduğu dönemlerde de devam eder. Bu çatışmalarda Ede Balı'nın sözü onun için adeta bir kalkan görevi görür:



*“Hey Osmancık; yiğit yiğit, tek yiğit öfkesini benliğini yenendir.”* (O, s.18)

Kalanoz, Aya Nikola, Al Zahid ve Nikeforos gibi kişiler roman boyunca kötü niyetlerle Osman Bey’in karşısına çıkarak onun soy ülküsü uğruna yaptığı savaşları kazanmasını engellemeye çalışırlar. Bunun dışında herhangi farklı bir yönleri ve derinlikleri yoktur. Osman Bey’in amcası Dünder Bey de çok fazla üzerinde durulmamakla beraber, Osman Bey için engelleyici bir güç konumundadır. Osman’ın beyliğini çekemeyen ve yaptıklarını sürekli eleştiren Dünder Bey’in varlığı romanda birkaç yerde hissedilir. Dünder Bey, başkışinin çok yakını olmasına rağmen diğer silah arkadaşları kadar üzerinde durulmaz ve tek boyutlu bir kişi olarak ön plana çıkarılır.

Karşı güç grubunda yer alan kişiler, başkışinin hedefine kavuşmasına engel olmakla beraber, yazarın eleştirdiği kavramların somutlaşmasına da hizmet ederler. Tarık Buğra’nın romanlarında bu tip kişiler, değişme kapalı, yozlaşmış, değerlere yabancılaşmış ve maddiyatla sınırlı bir dünyada yaşayan kişiler olarak tanıtılırlar.

#### 3.2.3.4. Dekoratif Kişiler

Fiziksel ve ruhsal anlamda yalnızlığa mahkûm olan insanların hayata tutunma maceralarının anlatıldığı **“Yalnızlar”** romanında, birinci derecede rol oynayan kişilerin, içinde yaşadıkları çevrelerin tanıtılmasında ve bazı ayrıntıların yorumlanmasında *“bir koro gibi görev yapan”* (Stevick, 1988:183) fon karakterler, kalabalık insan toplulukları, başkışinin iş arkadaşları ve çiftlikteki çalışanlar olarak karşımıza çıkar.

Sosyal ortamın yansıtılmasında da önemli rol oynayan bu kişiler, tasvir ve değerlendirmelerin yetersiz kaldığı durumlarda varlıklarıyla, ortamı şekillendiren atmosferi yansıtan dekoratif bir özellik gösterirler. Ferdî planda boyut kazanmayan fon karakterler tipik özellikleriyle romanda yer alırlar.

Murad’ın ruhsal yalnızlığının vurgulanmasında sokaktaki insan kalabalığına işaret edilir. Doğrudan anlatıcı tarafından bilgi vermek yerine, gösterme yoluyla yansıtılan bu manzarada kişiler bireysel olarak bir anlam taşımazlar. Onların varlık amacı, başkışinin ruhsal çatışmalarının çevreye yansımalarını ortaya koymaktır:

*“Beyoğlu caddesini geçerken sinemaların başlama saatiydi. Ama o, kaynaşan insanların arasında ölümü özleten bir yalnızlık duyuyordu.”* (Y, s.42)

Devrin sanat konusundaki eğilimlerini gösteren tiyatro faaliyetleri, Murad ve Macit’in çevresinde bir araya gelen oyuncuların çalışmalarlarıyla ortaya konur. Murad’ın

maddî desteğiyle kurulan tiyatrodaki çalışan kalabalık ekip, romanda somut bir sosyal ortamın yansıtılmasını sağlar. Aynı zamanda dekoratif kişilerin varlığı, başkişinin sanat konusundaki duyarlılıklarının ortaya konmasında tanıtıcı bilgiler sunar.

Başkişiyle birlikte romanda birinci derecedeki kişilerin bir araya geldikleri ve yüzleştikleri bir mekân olan çiftlikteki hizmetliler, kişiler ve olaylar üzerinde doğrudan etkili olmazlar. Sadece çiftliğin işlerini yapmakla yükümlü bu insanlar, kişilerin alışkanlıklarını ve mekâna ait ayrıntıları yansıtan, Murad'ın ailesinin sahip olduğu maddî imkânlardan haberdar eden kişilerdir. Rıza'nın çiftlikteki otoritesi ve çalışanların ona bağlılığı, çiftlik işleriyle ilgili bilgilerde ortaya konur:

*“Çiftlik artık asker kışlasına dönmüştü. Doktor öyle bir disiplin kurdu. İşçileri ve kırk yıllık hizmetkârları yüzbaşı bölüğüne talim ettirir gibi işe koşturuyordu.”* (Y, s.115)

Dekoratif kişiler romanda, olayların akışına doğrudan müdahale edemeyen ancak varlıklarıyla, romanda eksik kalan noktaları tamamlama fonksiyonunu yerine getirirler. Eserde psikolojik bir derinlik kazanmayan, sadece vakanın geçtiği ortamı tanıtmaya yardımcı olan ve *“mahallî rengi aksettiren”* (Aktaş, 1988: 158) kişiler vardır. Fizikî varlıklarıyla romanda yer alan fon karakterler, romanın gerçekliğine katkıda bulunurlar.

**“Siyah Kehribar”** romanında kalabalık bir şahıs kadrosuna yer verilmekle birlikte, dekoratif unsur olarak kalabalıklardan yararlanılır. Duçe döneminin baskıcı uygulamalarını yansıtmak amacıyla varlıklarından bahsedilen siyah gömlekliler, insanlara yapılan haksız uygulamalar ve yok edilen özgürlükleri daha çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Ayrıca, dışarıdaki baskı ortamından bunalan insanların sığındığı Siyah Kehribar adlı mekândaki insanlar, atmosfer oluşturmak amacıyla romanda yer alırlar.

**“Küçük Ağa”** romanında İstanbullu Hoca'nın kitleler üzerindeki yönlendirici etkisini ortaya koymak için onu dinleyen kalabalık insan grubunun tepkilerine yer verilir. Bu bakımdan romandaki dekoratif kişiler, başkişinin belirginlik kazanmasına hizmet ederler. Ayrıca farklı kesimlerden insanlar arasında yaşanan fikir ayrılıklarının boyutunu sezdirmek için de kalabalıklardan yararlanılır. Bu kişiler, ferdî anlamda varlık göstermemekle birlikte, romanda işlenen temanın gelişim sürecinin ortaya konulmasında önemli bir rol üstlenirler.

**“Firavun İmanı”** romanında savaş yıllarında geçen bir konu işlendiği için, sosyal ortamın yansıtılmasında dekoratif kişilerden büyük ölçüde yararlanılır.

Meclisteki farklı düşünceleri vurgulamak için ifade edilen mebuslar, köy ve kasabalarda bilinçlendirilmeye çalışılan kalabalıklar ve toplantılara katılan insanlar fiili olarak bir varlık göstermemekle birlikte romandaki atmosferin ve gerçeklik duygusunun oluşmasına hizmet ederler. Âkif'in veya Ali Yusuf'un geniş kitleler üzerindeki farklı etkilerinin boyutları ortaya konurken bu kalabalıklardan yararlanır. Romandaki sosyal ortamın somut bir manzara halinde sunulmasında kullanılan dekoratif kişiler, gösterme metoduyla sunulan bölümlerde okuyucunun roman dünyasına dâhil olmasında da etkili olurlar.

“**Dönemeçte**” romanında da benzer bir konuyu işleyen Tarık Buğra, çok partili hayata geçiş denemelerinin kasaba insanı tarafından nasıl yorumlandığını ortaya koyabilmek için fon karakter olarak romanda yer alan kalabalıklardan yararlanır. Hâkim tema olarak romanda ele alınan yozlaşma temasının boyutlarını ortaya koyabilmek için de Şehir Kulübü'ndeki memurların rutin hale gelen davranışlarına ve konuşmalarına yer verilerek temaya uygun bir atmosfer oluşturulur. Kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olmakla beraber, merkezî bir kişi etrafında kurgulanan romanda, dekoratif olarak varlık gösteren kişiler mensup oldukları meslek grubunun ismiyle tanıtılırken, Kel Hacı, Ruziye, Esmâ, Latif, Kadir gibi kişiler hem isimleriyle hem de varlıklarıyla romanda örneklendirme yoluyla anlatıma zenginlik kazandırır. Romanda tek boyutlu olarak tanıtılan bu kişiler yazarın gerekli gördüğü durumlarda vakaya dahil olurlar.

“**İbişin Rüyası**” romanında tiyatroya gelen seyirciler, dönemin tiyatro faaliyetlerinin halk tarafından nasıl benimsendiğini göstermeleri bakımından önemli bir fonksiyonu yerine getirirler. Nahit'in İbiş kimliğiyle oyunculuk hayatında yeni bir dönemin açılmasında da seyircilerin olumlu tepkileri önemli bir rol oynar. Nuran Tiyatrosu'nda oyunculuk yapan kişiler, dönemin tiyatroculuk faaliyetlerini yansıtmakla birlikte Nahit'in mesleğine olan bağlılığını ve çalışanlarına yaklaşım tarzının yansıtılmasında etkili olurlar.

“**Gençliğim Eyvah**” romanı, geneli temsil eden kişiler arasındaki ilişkilerle şekillenir. İhtiyar'ın tuzak olarak kullandığı lokantaya gelenler, zaafı yüzünden kullanılmaya hazır hale gelen insanların durumunu ortaya koyarlar. Bu mekânda bulunan kişiler, İhtiyar'ın insanları kandırmak için kullandığı yöntemlerin açığa çıkmasını sağlarlar. Romandaki dekoratif kişiler genellikle fiili olarak varlık

göstermemekle birlikte sergiledikleri davranışlardan bahsedilerek, eleştirilerin yöneltildiği karşı güç grubunda yer alan güçlerin belirginlik kazanması sağlanır.

“**Bir Köşkünüz Var mı?**” romanında, üç kuşak arasındaki ilişkiler etrafında aile bilinci ile maddî çıkarlar arasındaki çatışma işlenir. Kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olmasına rağmen temsilci konumundaki belli kişiler arasında yaşanan zıtlıklar ön plana çıkarılır. Dedenin, çocukları ve torunlarıyla bir araya geldiği ortamlarda ailenin birliği ve bütünlüğünü yansıtan bir atmosfer oluşturmak için bu kalabalıklardan yararlanılır. Ayrıca dedenin savaşta gösterdiği kahramanlıkları ortaya koymak için savaş ortamına ait manzaralara yer verilir, Amerika’daki çalışma hayatındaki arkadaşlık ilişkilerini yansıtmak için de burada tanıştığı kişiler fazla ayrıntıya girilmeden tanıtılır. Romanda varlık göstererek temanın belirginlik kazanmasına hizmet eden fon karakterler, dedenin arkadaşı Hüseyin ve Jack, patronu Co ve karısı Sementa, dedenin hayvan sevgisini gösteren Karabaş, küçük hala ve diğer torunlar, Ayşe, Ömer, Emre ve Nazım’dır.

“**Yağmur Beklerken**” romanında her ne kadar kişiler arasındaki ilişkiler ön planda yer alırsa da gelişmelerden tüm kasaba halkı etkilenir. Bu yüzden romandaki çoğu mekânda dekoratif olarak yer alan kalabalıkların olay örgüsünde önemli bir yeri vardır. Siyasî değişimlerin kasaba halkı üzerindeki etkilerini yansıtmak amacıyla park, cami, pazar yeri gibi kalabalıkların bir araya geldiği mekânlardaki insanların tavır ve konuşmalarına yer verilerek, gelişmelerden ne ölçüde etkilendikleri ortaya konur.

“**Osmancık**” romanında tarihî bir konu işlendiği için konuya uygun bir atmosferin yaratılmasında fon karakterler önemli bir yere sahiptir. Temayı ve kişileri daha etkili bir şekilde sunabilmek için ihtiyaç duyulan fon karakterler; göç eden insanlar, savaş sahnelerinde tasvir edilen kişiler, Ede Balı’nın tekkesinde yaşayanlar ve Osman Bey’in çevresindeki silah arkadaşları olarak karşımıza çıkar. Belli aralıklarla ismi zikredilen Süleyman Şah, Sungur Tekin, Aykut Alp, Gündüz, Saltuk, Kumral Abdal, Hüsamettin Turgut, Konur Alp, Akça Koca, Samsa Çavuş gibi kişiler varlıklarıyla Osmancık için örnek teşkil ederlerken, bunun dışında herhangi bir derinliğe sahip olmayan dekoratif kişilerdir. Bu kişilerin romandaki fonksiyonu, tematik kavramlardan “soy ülküsü” ve “devamlılık fikrini” vurgulamaktır:

*“Başta babası, Ede Balı’nın, Aykut Alp’in, Dursun Fakı’nın, Kumral Abdal’ın ve dağ başlarında geçitlere ve yörelere hâkim yamaçlarda mekân tutan dervişlerin, gelecek zamanlar için ne istediklerini, bu arada da bir tek insandan ne beklediklerini anlamaya başlamışlardır.”* (O, s.108)

*"Ferdî anlamda önem ve boyut kazanmayan"* (Stevick, 1988: 183) dekoratif kişiler, sosyal ortamın başarılı bir şekilde yansıtılmasına hizmet ederler. Her ne kadar tasvirlerden faydalanılsa da, fon karakterler vakaya canlılık kazandırarak romanı daha gerçekçi kılarlar.

### 3.2.4. Romanlarda Zaman

Tarık Buğra'nın romanlarında zaman unsurunun kullanımı, işlenen konuya göre farklılık gösterir. Tarihî malzemeyi romanlaştırdığı eserlerinde, sosyal zaman çizgisi belirgin ifadelerle sunulurken, birey odaklı romanlarında ferdî zaman ağırlık kazanır. Takvime bağlı zamanın ifadesiyle olayların geçtiği döneme ışık tutulurken, kişinin zamanı algılama tarzından hareketle karakterlerin derinlik kazanması sağlanır.

**"Yalnızlar"** romanı, kronolojik sıra takip eden metin halkalarından oluşur. Anlatıcının olayları aktarmaya başladığı andan itibaren başlayan romanda, vaka zamanı ile anlatma zamanı çakışır. Vaka zamanı, Murad Kervancı ile onunla birinci derecede ilişki içinde olan diğer kişilerin yaşadıkları bilinçlenme serüveni ekseninde şekillenir. 1930'lu yılları içine alan vaka zamanı, 11 Mayıs günü Murad'ın Taksim-Harbiye arasında yalnızlık duygusu içerisindeki ruh halinin anlatıldığı satırlarla başlar. Vaka halkalarının oluş sırasına göre verildiği romanda, kişiler hakkında tanıtıcı bilgiler vermek amacıyla geriye dönüş ve özetleme teknikleri kullanılır:

*"Murad'ı üç yıl öncesine kadar parlak hukuk öğrencisi sanıyordu. Ama üç yıl içinde bütün bunlar çok değişmişti."* (Y, s.8)

Kahramanların haldeki davranışlarının sebebi, geçmişte yaşadıkları olaylarla ilişkili olarak sunulur. Bu yüzden geçmişe ait bilgiler verilerek doğrudan romanda yer almayan durumlar okuyucuya sezdirilir. Örneğin Rıza Candaş'ın sıra dışı söz ve davranışları, ona gençliğinde kaldığı Servili Medrese'deki günleri hatırlatılarak yorumlanır. Nitekim, oradaki imkânsızlıklar Rıza'nın hayata bakışı üzerinde etkili olur:

*"Servili Medrese'yi, sıcak yemeğe ve ateşin rengine hasretle geçen kış aylarını yeniden yaşar gibi oldu. Sefaletin ta kendisi olup çıkan yoklukların, ölümü arattıran pislik ve çirkinlikleri onu hâlâ tiksindiriyordu. Az sonra o yapış yapış gömleği yeniden giyecekmiş gibi."* (Y, s.93)

Kişiler, kendileriyle ve çevreyle olduğu gibi zamanla da çatışır. Geçmişten kopmaya çalışan ve gelecek konusunda ümitsiz olan Murad ve Rıza için şimdiki zaman,

köksüz “oluş”ları içinde barındırır. Onların sıra dışı tavırlarının kökleri çocukluk ve gençlik yıllarında gizlidir. Kendisini toplumdan soyutlayan Murad, tutunduğu dayanakları kaybedince, içine düştüğü buhranlar, onun zamanı algılayışını da etkiler. Kendi varlığının farkına varamayan kişi, yaşadığı zamanı hissedemez:

*“Düşünmüyordu. Yalnız bir şeyler hissediyordu: Kendisi hayatın dışındadır. Zamanı kavrayamamaktadır.”* (Y, s.42)

Kişilerin psikolojik durumlarındaki dalgalanmalar zamanı algılama ve yorumlama biçimlerine de yansır. Psikolojik olarak sıkıntılar yaşayan kişi üzerinde zaman da baskı kurmaya başlar. Hürrem’i bekleyen Rıza, onun gecikmesi üzerine saniyeleri bile hisseder. Zamanın bu şekilde algılanması, kahramanın ruh halini daha açık bir şekilde ortaya koyar. Yazar, zamansal ifadeleri, kişilerin psikolojik durumlarına göre kullanır:

*“Her türlü yenilgiden ölümden korkar gibi korkan doktor, kazançlarla zamanı unutan bu adam, Hürrem’i beklerken saniyeleri idrak etmedeki dayanılması güç işkenceyi tatmış oluyordu.”* (Y, s.42)

“Yalnızlar” romanının yayınlanma yılı 1948’dir. Sosyal zamanın 1930’lu yıllar olduğunu düşünürsek, yayın zamanıyla sosyal zaman arasında 10-15 yıllık bir aralık olduğunu söyleyebiliriz. Kişilerin bireysel maceralarının ön planda olduğu romanda sosyal zamana ait unsurlar ayrıntılı olarak işlenmez. Bu unsurların kişiler üzerinde doğrudan bir etkisi söz konusu değildir.

Yazar, sosyal zamana ait bilgileri birkaç yerde yüzeysel olarak verir. Bu bilgilerden hareketle olayların İkinci Dünya Savaşı öncesinde, ekonomik açıdan devletin güçsüz olduğu bir dönemde geçtiğini tespit edebiliriz. Doktor Rıza’nın ifadeleriyle dünyadaki diktatör yöneticilere göndermeler yapılması ve kişilerdeki kötümserlik, devrin siyasi ortamının insanlar üzerindeki etkilerini düşündürür:

*“Şimdi yani 1930’ları allak bullak eden ekonomik krizden sonra evliliklerde aranan bir başka şey daha vardı: Servet.”* (Y, s.7)

*“Çiftliğin verimini en az yüzde yüz yükselteceğim diye cevap veriyor ve ekliyor. Bu harp yıllarında bu hem bir vazife, hem de çiftlikteki bütün insanların yararınadır.”* (Y, s.116)

“Siyah Kehribar” romanında ilk dikkati çeken zaman boyutu, anlatılan maceranın sosyal zamanıdır. Roman, 1920’li yılların İtalya’sı ve bu dönemde ülkede yaşanan siyasî baskıların insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini konu alır. Birinci Dünya

Savaşı sonrasında tüm dünyada yaşanan karışıklıkların, İtalya’da bir grup arkadaşın yaşamını etkileyen huzursuzluk ortamı, aşk ilişkileri ve cinayetlerle şekillenen olaylarla birlikte sunulur. Kahramanların geçmişleriyle ilgili bilgiler verirken veya yaşanan olayların düne ait sebepleri sorgulanırken geriye dönüş tekniğine başvuran kahraman anlatıcı, sosyal zamanı sezdirenen bilgiler de verir. “*O günlerin İtalya’sı*”ndan bahsetme ihtiyacı duyan anlatıcı, ülkedeki sosyal ve siyasi manzarayı anlatırken, yaşanan olayların gerçek zaman çizgisi üzerinde hangi döneme işaret ettiğini hissettirir:

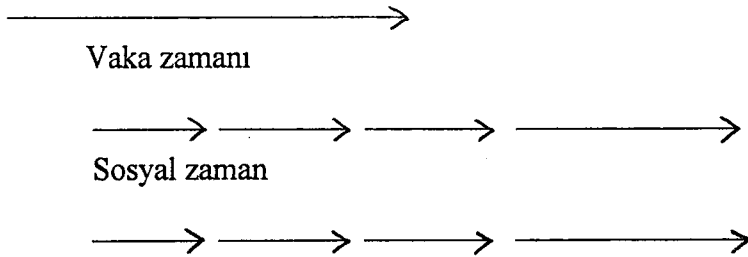
“*Faşizm, hâkimiyetini kurmuş bulunuyordu, ama bir çok gizli teşkilat da bu hâkimiyeti kırmağa çalışıyor, hayatlarını gözden çıkararak yığınlarla insan hiç değilse gelecek nesiller için bir ümit kurmağa çalışıyorlardı.*” (SK, s.14)

Sosyal ortamla ilgili verilen bilgiler ve isimler, tarihî kaynaklarla örtüştüğü için romandaki sosyal zamanın tespiti kolaylaşır. Duçe, Siyah Gömlekliler, Cumhuriyetçiler, faşizm, kızıl muhalifler gibi isim ve tanımlamalarla, devrin ruhu canlandırılmaya çalışılırken, romandaki sosyal zamanın 1920-1940 yılları arasında İtalya’yı diktatörlük anlayışıyla yönetmeye çalışan Mussolini dönemi olduğu kesinlik kazanır:

“*Duçe ve yandaşları bu fırsatı kaçırmayacaklardır. Onlar komünizmin İtalyanlara hintyağından daha fazla tiksinti verdiğini iyi bilirler.*” (SK, s.94)

Romanda vaka zamanıyla anlatma zamanı arasındaki sürenin ne kadar olduğu belirtilmez. Ayrıca, anlatıcının hikâyeyi aktarmaya başlamasından sonra anlatma zamanına geri dönüş yapılmaz. Kahraman anlatıcının söz aldığı bölümlerde anlatma zamanı, yazar anlatıcının olduğu bölümlerde de vaka zamanı ön plana çıkar. Romanda farklı düzlemlerde ilerleme gösteren zaman çizgisini şu şekilde açıklayabiliriz:

Anlatma zamanı



Romanın başında anlatma zamanıyla vaka zamanı arasında bir mesafe vardır. Çünkü kahraman anlatıcı vakayı aktarmaya başlamadan önce, anlatacağı olaylar hakkında bilgiler vererek zamanda geriye dönüşün yaşanacağını hissettirir:

“İşte şu satırlar Melina’yı, Melina’dan da çok o arkadaşlıkları ve bilhassa Sofiya ile Fernando’nun trajedisini anlatmaya çalışacak. Bu hikâyede acı ile tatlı iç içedir. Neşe ve sevinçle, hüznün ve ızdırap; ümitle ümitsizlik boyuna yer değiştirir. Zaman zaman da bütün bu duygular erir gider, geriye sadece vahşet ve gerilim kalır.” (SK, s.13)

Kahraman anlatıcının bu bilgileri verdiği sosyal zamana işaret eden herhangi bir ayrıntıya yer verilmez. Vaka zamanı ile birlikte sosyal zaman, romanın sonuna kadar aynı düzlemde ilerler. Kimi yerlerde kahraman anlatıcı vaka zamanını küçük kesintilere uğratarak anlatma zamanına dönüş yapar. Kısa süren bu dönüşler romanın son bölümlerinde yaşanmaz ve vaka zamanı kesintisiz olarak sona erer.

Yazar, “*eserin bütünlüğü içinde fonksiyonel olan unsurları*” (Stevick, 1988: 47) seçerek, gereksiz ayrıntılardan kurtulmak için, zamanda atlamalar yapar ve özetleme tekniğine başvurur. Kişilerin tanıtıldığı ve romandaki fonksiyonlarının anlatıldığı bölümlerde ayrıntılara yer verilirken, okuyucunun dikkatini asıl konudan uzaklaştırabilecek sahneler özetleme yoluyla sunulur. Örneğin; kahraman anlatıcı ile Melina’nın yaptığı uzun yolculuğun vakaya doğrudan bir etkisi olmadığı için konuyla ilgili bilgiler özetlenir:

“*Melina’yla birlikte yaptığımız bu yirmi günlük yolculuğu anlatmayacağım. Bu hususta söyleyeceklerim olsa olsa şunlardan ibaret kalacaktır: Bu yirmi günün bir haftası yollarda geçti.*” (SK, s.118-119)

Vakanın ilerleyişi sırasında, kozmik zamandaki değişimler ay, mevsim ve saati ifade eden tespitlerle ortaya konur. Bu zaman birimleri, olay örgüsüne akıcılık kazandırırken, yaşanan olaylar arasındaki zaman süresine kesinlik kazanır:

“*Bir evvelki gecenin devamlı yağmuru, Eylül sonu ağaçlarını pırıl pırıl yıkamış, yeni bir bahara ulaştırır gibi olmuştu.*” (SK, s.153)

“*Roma, ebedî şehir güneşli ve masmavi bir Kasım sonu sabahının altında canlı ve pırıl pırıldı.*” (SK, s.190)

“**Küçük Ağa**” romanında vaka zamanı ilk bölümün başlığından itibaren verilir: “*Akşehir 1919*” (s.3). Bu tarih aynı zamanda romanda sosyal zaman dair verilen ilk bilgidir. Romanda sosyal zaman Mayıs 1919’dan Mayıs 1922’ye kadar olan zamanı içine alır. Tarih malzemesinin, yazar tarafından itibarî bir gerçeklikle şekillendiği romanda zamanın kullanımı farklı boyutlarda gözlemlenebilir. Gerek kullanılan



zamansal ifadeler gerekse diğer detaylarla sosyal zamanın tespiti kolaylaşırken, kişi ve zaman arasındaki karşılıklı etkileşim vaka zamanı ile ferdi zamanı ortaya koyar.

Öyküleme sırası açısından kronolojik bir seyir takip eden olay örgüsünde, yazar zaman zaman geçmişe ait sahnelere dönerek, olayları, “geriye doğru kırılmalarla” (Kıran, 2000: 203) bir düzen içerisinde sunar. Böylece geçmişe dair bilgilerle okuyucu aydınlatılırken aynı zamanda roman kişilerinin farklı bir zaman dilimindeki durumları gözlemlenebilir. Roman gerçekliğinin bir sonucu olan bu durum, gerçek hayatın aksine zamanın kesintilerle sunulmasını gerektirir:

*“Salih, dokuz yaşında, orta boylu zayıfça fakat acı bir kuvvete sahipti. Yaşına rağmen erkek yapılı ve mizaçlı idi. Niko ise yedi yaşında, pespembe, gri gözlü, kumral saçlı kız gibi bir şeydi.”* (KA, s.6)

*“Bir vakitler üçü kız ikisi oğlan beş çocuklu bu ev, o devrin kendine mahsus varlık ve saadeti ile cıvıl cıvıldı. Sonra kızlar gelin olup gittiler ve kendi alınyazılarını yazmağa başladılar. Oğlanlardan büyüğü harbin daha ilk yılında Çanakkale’de şehit düştü. Öteki, babasının ölümünü Şam’da iken haber alan Salih, işte artık bir ihtiyar dulun sessizliği ve yoksulluğu ile dolan o evin kapısı önünde faytondan iniyordu.”* (KA, s.15)

Yazar, geriye dönüş tekniğini, tarihî olayların hatırlanması şeklinde kullanarak, geçmişin tecrübelerinden yararlanır ve geçmişteki olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi kurmağa çalışır. Böylece tarih, “bugünü anlamanın anahtarı” (Carr, 1996: 32) olarak değer kazanır:

*“Hoca, burada topal Timur felaketini hatırlıyordu: Felaket o idi ve ne felaketti o! Koca Yıldırım, arslanların kralı esir düşmüş, ordu bitmiş, tükenmişti. Adı, Kuva-yı Milliye değildi ama o zaman Kuva-yı Milliyeler türemişti.(...) Osmanlı ruhu idi bu, elbette bütün engelleri aşacaktı. Ve aşması lazımdı. Onsuz bir dünya, hele onsuz bir İslam âlemi olabilir miydi?”* (KA, s.232)

Yaşanan olumsuzluklar karşısında yeniden güçlenebilmek için “Osmanlı ruhuna dönüş” ve Yıldırım Bayezit’in başarısı üzerinde düşünme yoluyla, tarihsel mirasın yapıcı ve dönüştürücü yönüne dikkat çekilir. Dün, şimdi ve gelecek boyutlarıyla takvimsel zamanı belirleyen tarih, “geleceğin olanaklarını yönlendiren” (Özlem, 2001: 248) bir güç olarak değerlendirilir.

Zamandaki geriye dönüşler, kişilerin şimdiki zamanda yaptıkları eylemlerin arka planında yatan nedenleri açıklayıcı bir fonksiyona da sahiptir. Nitekim, “insanın var

*oluşu zaman tarafından kurulduğu gibi, dil tarafından da kurulmuştur.*" (Eagleton, 2004: 88)

Edebî eserlerde gerçekliği sağlayan önemli bir unsur olan zaman, türün sınırlılığı sebebiyle tüm ayrıntılarıyla verilemez. Yazar kimi zaman gereksiz ayrıntıları yok ederek olayları belli zaman dilimleri içinde yoğunlaştırarak sunar. Böylece asıl üzerinde durulmak istenen zamanın niteliksel yönü ön plana çıkarılır. "Aylardan beri", "saatlerce", "dört yıldır", "böylece", "günlerce" gibi zamansal ifadelerle özetleme tekniğine başvurulur hem roman daha akıcı hale getirilir hem de kişilerin yaşadığı değişim süreci daha dinamik bir şekilde ortaya konulur:

*"Dört yıldır dükkânlarla, bağlarla, bahçe ve tarlalarla yalnız onlar uğraşiyor, her şeyin verimi de ona göre düşüyordu."* (KA, s.3)

*"Aylardan beri her ev kocaman bir göz olmuş yollara dikilmişti."* (KA, s.3)

*"Küçük Ağa bir karar vermeden günler, günler ve haftaları, ayları yiyip tüketen günler geçti; o da farkına varamadan Ankara'nın malı olup çıktı."* (KA, s.584)

Romanda, sosyal zaman dair verilen bilgilerin yanı sıra, kişilerin zamanı algılayış tarzları ve zaman- insan arasındaki etkileşim ferdî zamana ait önemli anların ortaya çıkmasını sağlar. Tarihi malzemenin kullanılması sosyal zamanın belirlenmesinde kolaylık sağlarken, aynı zamanda, belirtilen sosyal süreç içerisinde yaşanan toplumsal değişim canlı bir biçimde yansıtılır:

*"Akşehir, 1919'un baharını, büyük çöküntüden sonraki ilkbaharı karşılıyordu. Parasızlık, yokluk ve açlığa karşı belli belirsiz bir ümit baharı bekliyordu."* (KA, s.3)

*"Erzurum Kongresi, Sivas Kongresi, Kuva-yı Milliye'nin, Ferit Paşa kabinesini düşürmek için yaptığı uzun mücadele ve nihayet başarı; Damat Paşa'nın istifası, bunun arkasından da yeni sadrazam Ali Rıza Paşa ile bitip tükenmeyen pazarlıklar."* (KA, s.294)

*"İzmir'in işgali ile belirir gibi olan bir esinti durulmuş, fakat bu haberlerle yeniden yaprakları kımıldatmaya başlamış."* (KA, s.66)

*"1920 baharı muhteşem bir mart sabahında Sultan Dağları'nın sınır çizdiği Batı Anadolu'ya kan ve barut kokularıyla geliverdi."* (KA, s.372)

Kişilerin ruhsal gelişme süreçlerinde zamanın oynadığı rol, ferdî zaman olarak değerlendirebileceğimiz "an"larda karşımıza çıkar. Takvime ait zaman dilimlerini kullanmayan ve kişi üzerinde dönüştürücü özelliğe sahip olan ferdî zaman boyutu nicelikten ziyade psikolojik ve felsefi anlamıyla değerlendirilebilir. Kişilerin psikolojik

yoğunluklarını yansıtan bu anlar kimi zaman Tanrısal bakış açısıyla verilirken kimi zaman da iç monolog tekniği ile sunulur:

*“Herkesin, Çolak Salih de dâhil dört elle sarıldığı tatlı hayat artık dul ve ihtiyar bir kadınla sakat oğlunun karşısında günleri, hatta saatleri sıradağlar, yalçın yarlar gibi dizecek, her günü bir Kutülammare ve Demmer Tepesi savaşına döndürecek.”* (KA, s.21)

*“Anası da yukarda zamanı çekip uzatmaya, saniyeleri dakika yapmaya çalışıyordu.”* (KA, s.24)

*“Saniyelerin sert tırtıllarını, insanın sinirlerine sürte sürte geçmekte olduğunu artık Salih de duymaya başlamıştı.(...) Bu saniyeler, bu zaman boş geçmiyordu çok ağır yükleri vardı.”* (KA, s.147)

*“Zaman artık tıklım tıklım dolu ter, nefes ve kir kokulu sevkıyat vagonları gibi geçiyor, haftalar aynı lokomotifin çektiği katarın vagonları hatta aynı vagonun kompartımanları gibi akıp gidiyordu.”* (KA, s.430)

*“Zaman donmuştu artık ve Salih de gözleri yumulu hiç bir şey düşünmeden bir tek kelimeye bile takılmadan bütün hayatını yaşıyordu.”* (KA, s.468)

Romanda, kişilerin yaşadıkları çatışmalar, onların iç ve dış zamanları arasındaki uyumsuzluklarla sezdirilerek zaman, insan psikolojisini çözümlenmede bir araç olarak da kullanılır. Olay örgüsünde düğüm noktalarını oluşturan önemli açılımlar büyük ölçüde ferdî zamanı meydana getiren anlarda gizlidir. Buna göre romanda dramatik aksiyonu etkileyen ve önemli değişimlerin yaşandığı zaman dilimlerini şu şekilde saptayabiliriz:

- 1.Çolak Salih’in cepheden kasabaya döndüğü gün,
- 2.Çolak Salih’in meyhanede Niko ile arkadaşlarının konuşmalarını duyduğu gece.
- 3.İstanbul Hoca ile Doktor Haydar Bey’in Kuva-yı Milliye hakkında konuştukları gece,
- 4.Küçük Ağa’nın kasabaya dönüp ailesiyle karşılaştığı gün.

**“Firavun İmanı”**, sosyal zamanın tespitiyle başlar. Tarihî bir konuyu işleyen romanda, kişi ve olayların tarih kaynaklarındaki isimlerle büyük ölçüde aynılık göstermesi, sosyal zamanla ilgili ayrıntıları ön plana çıkarır. Takvime bağlı zamanın net ifadelerle belirtildiği vaka zamanına açıklık kazandırırken bazı bölümlerde sosyal hayatla ilgili durumlardan hareketle zaman tespit edilebilir:

*“Mustafa Kemal Paşa'nın Başkumandanlığı, böylece 5 Ağustos 1921 akşamı, yatsıya doğru kadere boyun eğer gibi kabul edildi.”* (Fİ, s.7)

Romanda geçen zamana ait ifadeler vaka zamanıyla birlikte sosyal zamanın da kesintiye uğramadan ilerlediğini gösterir. Diğer romanlarda sosyal zaman, metinde geçen ipuçlarından hareketle belirlenirken, “Firavun İmanı”, olayların tarihî seyrine bağlı kalarak ve belli aralıklarla sosyal zamana vurgu yaparak ilerler. Tarihî roman türünün belirleyici özelliklerinden biri olan bu durum, olayların gelişim çizgisini vermesi açısından önemlidir. Kişilerin giyim kuşam unsurları ve hayat tarzlarıyla ilgili ayrıntılarla sezdirilebilecek olan sosyal zaman, romanda önemli değişimlere sebep olan tarihî gelişmeler dikkate alınarak ortaya konur:

*“İşte o meşrutiyet günleri Ali Yusuf'un hem en parlak ve para içinde yüzdüğü dönemi, hem de doruktan aşağı tepetaklak yuvarlanması oldu.”* (Fİ, s.49)

*“Ali Yusuf, eşyasını ve -alacaklarını- toplamadan yola çıktı. Brüksel Oteli'ne Cihan harbi ile birlikte giriyordu.”* (Fİ, s.55)

Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi gibi olumsuz sıfatlarla donatılmış kişilerin davranışlarının izahında geriye dönüş tekniğine baş vuran yazar, çocukluk hatıraları ve yetiştikleri ortamdan hareketle kişilik haritalarını sergilemeye çalışır. Tarık Buğra'nın karakter çizme metotlarından biri de kişiyi bir aksiyon içinde gösterdikten sonra hayat hikâyesiyle ilgili önemli ayrıntıları kullanarak mizacını ortaya koymaktır. Bunu yaparken zamanda geriye dönüş tekniği ve özetlemeye baş vuran yazar, tanıtmak istediği kişinin farklı zaman dilimlerindeki durumunu gözler önüne serer. Özellikle Ali Yusuf'un hayatına dair geniş bir bölüme yer verilmesi yazarın bu niyetinin bir sonucudur:

*“Babasını tanımamıştı. Anası da hiç söz etmedi ondan. Yakınlığının ne olduğunu bilmeden ve hiç de öğrenmeden, 'amca' dediği bir adam gördü çocukluğunda. O yerleştirmişti kendisini Mekteb-i Sultânî'ye”* (Fİ, s.43)

Olay ağırlıklı bir roman olan “Firavun İmanı”nda, gereksiz ayrıntıları azaltmak ve yaşanan değişimi daha net bir biçimde sezdirmek amacıyla zamanda atlama ve özetlemeler yapılır. Kişiler üzerinde aynı etkileri bırakan benzer olaylar sadece yaşandıkları takvimsel zaman noktasıyla ifade edilir. Böylece gereksiz tekrarlar önlediği gibi, zamandaki atlamalarla kişinin olaylardan etkilenme derecesi daha iyi anlaşılır:

*“İzmir’in işgalinden bu yana işte aylar ve aylar geçmiş, anavatan paramparça olmuş, Yunan, tarihin görmediği bir barbarlıkla yakarak, yıkarak, öldürerek Ankara kapılarına dayanmıştı.”* (Fİ, s.23)

*“Korkunç bilmezliğin ağrısı içlerinde üç uzun, üç çok uzun gün daha geçirdiler.”* (Fİ, s.117)

Tarihî bir konu işlendiği için takvime ait zaman ifadeleri yoğunluk taşısa da, romanda zamanın sübjektif değerlendirmeleri de dikkati çeker. Kişinin psikolojik durumu, onun zamanı okuma biçimini etkiler. Zamanın nicelik yönü onu algılama tarzına göre değişkenlik arz eder. Bu yüzden zamanın akışını hisseden kişinin içinde bulunduğu ruh hali, zamanın ritmini belirler:

*“Yıllar geçiyordu. Ama aynı yıllar, çeşitli insanlar için çeşitli çeşitli geçiyordu. Zaman her bölümünü kimine bir basamak, kimine bir çukur yapmakta idi.”* (Fİ, s.234)

**“İbiş’in Rüyası”** romanında vaka zamanı, başkışı Nahit’in tiyatrocusu olmak için verdiği mücadeleyi içine alan yıllarla sınırlıdır. Sık sık geriye dönüşlerle kesintiye uğrayan vaka zamanı, yazar anlatıcının zamanla ilgili verdiği doğrudan bilgilerle netlik kazanır. Geriye dönüşlerle vaka zamanı genişlerken aynı zamanda hâldeki olayların sebepleri de ortaya konur. Geriye dönülen bölümlerde anlatıcı kendisini hissettirerek geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyi sezdirmeye çalışır. Örneğin; Nahit’in Sâdi Rıza’yı kovduktan sonra geçmişe dönülerek Nahit’in hayat hikâyesinin ve Sâdi’yle tanışmasının anlatıldığı bölümler kronolojik bir seyir takip eden vaka zamanında bir kesintiye sebep olur. Anlatıcı parantez içinde verilen bilgilerle geçen zamanın süresini belirtir:

*“Ve işte bütün bunlardan sonra Nahit, bu Sâdi Rıza’yı yirmi dakika önce kovmuştu.”* (İR, s.22)

Yazar tarafından on yedi bölüm halinde yazılan romanın ilk beş bölümü büyük ölçüde zamanda geriye dönüşlerle şekillenir. Altıncı bölümden itibaren vaka zamanının kronolojik sırasına dönülür.

Nahit’in çocukluk döneminde başlayan tiyatro ilgisi, o dönemlerin anlatıldığı bölümlerde başkışiyi tanıtıcı bilgilerle birlikte sunulur. Böylece vaka zamanının başlangıcı ile ilgili zamansal ifadeler netlik kazanır:

*“Sanatçı olmak istiyordu o. Şeytan gece rüyasında aldatmadan üç ay önce, daha on iki yaşında iken, bir Ramazan gecesi girmişti içine.”* (İR, s.7)

Romanda zamanın ilerleyişi mevsimlerin geçmesiyle birlikte yaşanan değişimlerin tasvirleriyle sezdirilir. Çevredeki değişim kahramanların ruhsal

durumlarını yansıtmaya işlevinden ziyade, dekoratif özellikleriyle karşımıza çıkar. Bu zamansal ifadeler yaşanan olayların reel zaman çizgisi üzerindeki yerini göstermesi bakımından önem taşır:

*“İstanbul’un eşsiz sonbaharı uzun şarkısının insanı kapıp götürün son bölümünü söylüyor.”* (İR, s.6)

*“Şubat İstanbul’a kök söktürerek geçti. Kar ve saçaklardan, soba borularından sarkan gri, mor, çikolata rengi, kristal, eflatun buzlar iki hafta kadar olduğu gibi kaldı.”* (İR, s.200)

Romanda sosyal zamanı hissettiren hususlar bazen anlatıcının doğrudan verdiği bilgilerle, bazen de diyaloglar içinde ipuçlarıyla kendisini hissettirir. Bunların dışında ailelerin yaşam biçimleri, eğitim kurumları, devlet kurumlarının işleyiş şekli, kadın-erkek ilişkileri, kıyafet unsurları gibi konularda verilen bilgiler sosyal zamanla ilgili ipuçları verir. Örneğin; Nahit ile Hatice arasındaki konuşmada hâlâ eski yazılı metinlerin kullanıldığı anlaşılmakta, vaka zamanının, harf inkılabından önceki dönemde geçtiğine işaret eder. Bunların yanı sıra romanda sosyal zamanı kesin bir tarihle tespit etmemizi sağlayacak bilgiler de verilir:

*“Milletler tarihinde eşi az görülen bir zafer kazanılmıştı ve bunun üzerinden de on yıl bile geçmemişti.”* (İR, s.34)

*“Serbest fırka kurulalı bir hafta ya olmuş ya olmamıştı.”* (İR, s.209)

Çanakkale zaferinden yaklaşık on yıl sonrası ve Serbest fırkanın kuruluş yıllarına gönderme yapan bu ifadeler romanda verilen sosyal zamanı ortaya koyar. Bu bakımdan roman, devrini yansıtan bir eser olduğu için de önemlidir. Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun ilk yıllarında tiyatronun sorunlarını ve toplumun tiyatroya bakışı da eserden hareketle ortaya konulabilir.

Zaman unsuruyla ilgili dikkatimizi çeken bir başka özellik de ferdî zamanın vurgulanarak, zamanın kişi üzerindeki etkilerinin sunulmasıdır. Nahit’in geçmişteki yaşantısını hatırladığı anlarda, zamanın onun üzerindeki ezici ağırlığı yapılan tasvirlerde hissedilir:

*“Gün zehir gibi geçmiş, unutilan zamanların karnı deşilmiş, göğsü yarılmıştı. Kalp, ciğer, bağırsak ne varsa ortaya dökülmüş, Nahit deliye dönmüştü.”* (İR, s.5)

**“Dönemeçte”** romanında başkışı Şerif’in, kasaba insanı ve memurlar arasındaki gözlemleriyle başlayan vaka zamanı, yaşadığı bilinçlenme sürecini içine alan bir süreyle

sınırlıdır. Kişilerin hayat hikâyelerinin anlatıldığı tanıtıcı bölümlerde geriye dönüşler yaşamakla birlikte olaylar kronolojik bir sırayla verilir.

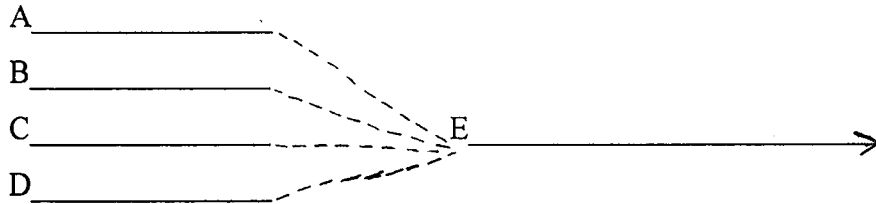
Şimdiki zamana ait eylemlerin değerlendirmesinde, geçmişin hatırlanması kişilerin davranışlarının sebeplerine dair ipuçları verir. Hem kazanım hem de kayıplar sunan zaman, insanın mizaç özelliklerine göre anlam kazanır. Kökü dünde olan olaylar bugün ve gelecek üzerinde şekillendirici etkiye sahiptir. Bu sebeple zamanda geriye dönüşler yazarın karakter çizme konusundaki tercihini ortaya koyar. Romanda, geçmiş ile bugün arasındaki karşılaştırmalar da zamanın kişi ve kavramlar üzerindeki yıpratıcı etkisini ortaya koyar:

*“Gene böyle bir Haziran sabahı idi. O zaman ne bu Şehir Kulübü vardı, ne de bu fiskeye. Hakiki bir handı burası.(...) O zamanlar insanlar çok daha erkenden mi kalkarlardı ne?”* (D, s.23)

Romanda, vaka zamanına ait dört ayrı başlangıç dikkatimizi çeker. Aynı tasvir cümleleri kullanılarak başlatılan vaka zamanında, Şerif, Orhan, Handan ve Fakir Halit’in zamanı algılayış tarzlarına göre aynı zaman dilimi farklı kişilerin eylemleriyle aktarılır:

*“Tanyeri neredeyse ağaracaktı. Dağlar külrengi bir aydınlığın içinde kapkara yükseliyordu.”* (D,s.5)

Kişilerin aynı zaman diliminde vakaya dâhil oluş şekilleri ayrı ayrı verilerek, bu kişiler eş zamanlı bir yapı içerisinde tanıtılır. Aynı düzlemlerde anlatılan ancak ilerleyen bölümlerde birleşen hayat hikâyelerinin, zamanın ilerleyişi üzerindeki konumunu şu şekilde açıklayabiliriz:



A:Doktor Şerif’in tanıtılarak kasaba hakkındaki izlenimlerinin verilmesi.

B:Orhan’ın tanıtılması ve ilk tayin yeri olan kasabaya gelişi.

C:Hantalın geçmişiyle ilgili bilgi verilmesi ve istasyonda Şerif’le karşılaşması.

D:Fakir Halit’in tanıtılması ve hayat görüşüyle ilgili bilgiler verilmesi.

E:Birinci derecedeki kişiler arasında ilişkiler ağının kurulması.

“Dönemeçte” romanında sosyal zaman Demokrat Parti’nin kuruluş yıllarına işaret eder. Takvime bağlı zamanı ifade eden bilgilerin yanı sıra dönemin özelliklerini yansıtan ayrıntılar da sosyal zamanın belirlenmesine yardımcı olur:

*“Dil devriminden yana olan bir müddei umumi muavini daha da hürmete değer.”* (D, s.20)

*“Bu politika bataklığını tek başına elbette kurutamazdı. Böyle bir şeyi ummak Don Kişot’luktü düpedüz. Mırıldandı: ‘Don Kişot 1947’.”* (D, s.191)

Romandaki zaman unsuru toplumsal değişimi yansıtmanın yanı sıra, sosyal zamanın işaret ettiği dönemin özelliklerini de ortaya koyar. Çok partili hayata geçiş denemelerinin yaşandığı bir dönemde, toplumsal sorunlara kasaba penceresinden bakma imkânı sunan romanda, kişilerin dil özellikleri, kullandıkları terimler ve giyim eşyaları gibi unsurlar romana gerçeklik kazandırır:

*“Angara’dakiler hükümet bizim olsun da nası olursa olsun derler.(...) Din, iman, ezeni Arapça okuturseler memlekette bi tek namussuz, bi tek hırsız, hayırsız ne kalmaycek...buna inandırırılar yazık cahal milleti”* (D, s.189)

Kavramlar arasındaki çatışmanın ön planda olduğu romanda, geçmiş ve gelecek arasında yapılan karşılaştırmalarla zamanın insanlar tarafından algılanma biçimleri üzerinde durulur. Romanda, zaman kavramıyla birlikte kullanılan “harcanmak”, “çöpe atılmak”, “vermek”, “har vurup harman savurmak” gibi fiiller zamana tüketme anlayışıyla yaklaşan ve zamanın dışına düşmüş kişilerin durumunu ortaya koyar. Buna karşılık, tematik düşünce olarak sunulan “dakikaların hesabını bilmek” ifadesi, zamanın ferdi boyuttaki algılanış tarzına dikkati çeker. “Zamanın barınağı” (Carriere, 1998: 188) olan insan, onu idrak edemediği zaman yaşantısı aynı günlerin tekrarı halini alır. Oysa, kendisini zaman içinde bir noktaya yerleştirebilen insan, hayatıyla ilgili söz sahibi olabilir. Romanda, Şehir Kulübü, değerlerin sesini duyamayan ve zamanı doğru okuyamayan insanların kendilerini kaybettikleri bir mekândır. Bu mekândaki insanlar zamanın değiştiren gücünü fark edemezler.

“Gençliğim Eyvah” romanında vaka zamanı “sonun başlangıcı” başlığını taşıyan bölümde, İhtiyar’la Delikanlı arasındaki diyalogla başlar. Vaka halkalarının kronolojik bir sıra takip eden dizilişinde, en sonda bulunması gereken sahneyle başlayan roman, sondan başa doğru ilerleyen bir gelişme gösterir. Vaka zamanının tespitinin ardından yazar anlatıcı araya girerek yazma zamanıyla ilgili bilgi verir. Kurmaca



zamandan reel zamana geçişin yaşandığı bu bölümde zaman gibi romanın diğer unsurlarının da itibarı gerçekliğine işaret edilir:

*“Bu romanda okuyacaklarınız, romanın gerektirdiği ufak tefek ve hepsi de ayrıntı sayılabilecek eklemelerle değiştirmelerin dışında, Türkiye bunalımlarının şimdiye kadar ele alınmamış bir açıklamasıdır, gerçek hikâyesidir.”* (GE, s.11)

Yayınlanma yılı 1977 olan romanda 1971’den beri süregeldiği belirtilen ve anarşiyi besleyen unsurların eleştirisi yapılır. Romanda verilen tarihsel ifadeler vaka zamanının 1900’lü yıllara kadar gerilediğini, zamanda atlama ve özetlemelerle geniş bir zaman diliminin konu edildiğini gösterir. Olayların ve kişilerin davranışlarının sebepleri irdelenirken, geçmiş zamanın bugüne ışık tutan yönlerinden faydalanılır:

*“Birinci Dünya Savaşı yaklaşırken, İhtiyar, çiçeği burnunda bir Darülfünun mezunu idi.”* (GE, s.32)

*“İhtiyar, ‘devleti devlet eliyle yıpratma hareketi’ için kendi söyleyişi ile Serbest Fırka gümbürtüsü ile dil ve tarih cümbüşlerinden en ufak fire vermeden yararlandı.”* (GE, s.64)

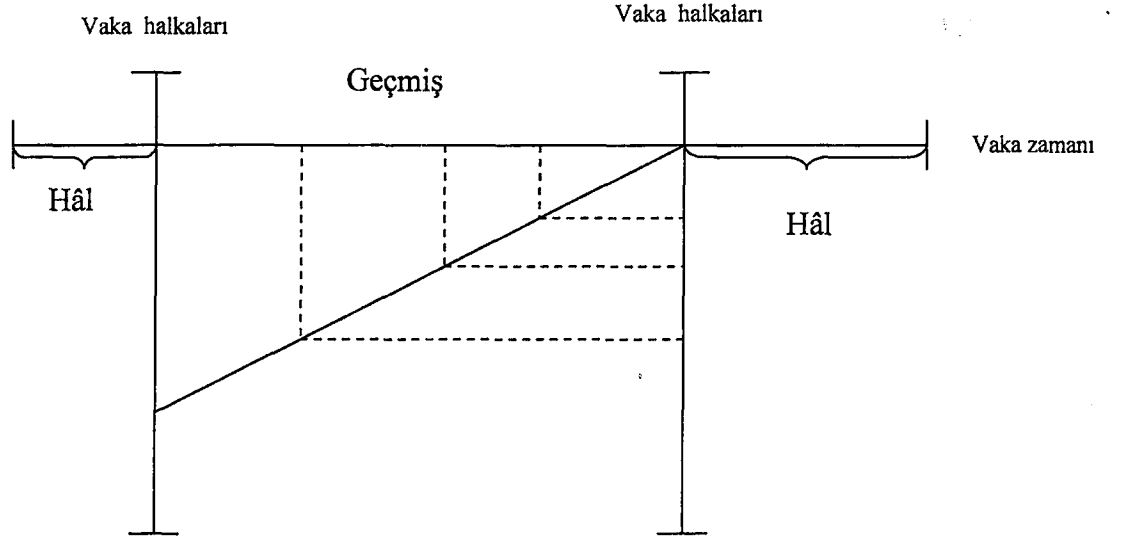
*“İhtiyar, 1960’ın 27 Mayıs’ına işte bu durumda ve Güliz Döneminin başlangıcında girdi.”* (GE, s.70)

Anlatıcı, olayları kendi sıralayacağı bir düzen içinde vererek, zamanda ileriye ve geriye doğru hareketlerle kişileri farklı zaman dilimlerindeki eylemleriyle sunma imkânı bulur. İleriye dönük atlama ve özetlemeler de sosyal değişimin toplum üzerindeki etkilerini göstermesi bakımından önem taşır:

*“1945 yılı Türkiye’ye büyük bir birikimle girdi ve top gibi patladı; çünkü üçüncü ve gerçek muhalefet dönemini getiriyordu.”* (GE, s.64)

“Gençliğim Eyvah” romanında toplumda yaşanan kargaşa ortamını yansıtmak isteyen yazarın kullandığı zamansal ifadelerde de bu manzaranın izleri görülür. Böylece kozmik zaman sadece vakti belirtmenin ötesinde, ferdî zaman aracılığıyla ruhsal açılımlar ortaya koyar. Kişilerin zamanı algılayış tarzları sübjektif bir anlayışla sunulurken zamanın psikolojik boyutuna gönderme yapılır:

*“Diplomalar çok uzakta idi ve zaman kağıt arabasından da beterdi; kaplumbağa temposuna bile yenikti zaman...kışkırtılmış, baştan çıkarılmış sabırsızlık yüzünden.”* (GE, s.312)



Vaka zamanının haldeki bölümü kısa bir zaman dilimini kapsar. Şimdiki zamanda yaşanan sahneden hareketle, geriye dönüşlerle kurgulanan romanda, geçmişe ait vaka halkalarının düğüm noktaları, vaka zamanının bugününe ait kısmını hazırlar. İhtiyar ve Delikanlı'nın, yollarını ayırma noktasına geldikleri ilk bölümle romanın son bölümü arasında ardışık bir zaman dizimi vardır. İki bölüm arasında ise, temanın açıldığı geçmişe ait olaylar yer alır. Yazarın karakter çizme metodu, geriye dönüşleri gerekli kılar. Gerçekleşen eylemin ardından, eylemi ortaya koyan kişinin geçmişteki yaşantısı ayrıntılı bir şekilde verilerek, olaylar sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde yorumlanır.

Geriye dönüşlerle derinlik kazanan vaka zamanı, gereksiz ayrıntıların ayıklanmasını sağlayan özetlemelerle hızlı bir ilerleme gösterir. “On gün kadar sonra”, “hafta geçmeden”, “on dört saat içerisinde”, “yedi aydır” gibi ifadeler zaman içinde kişinin yaşadığı değişimi canlı bir şekilde ortaya koyar:

*“Üç yıl sonra cebinde terhis tezkeresi ve biriktirdiği servet, İstanbul'a döndüğü zaman Raşit'in –artık emekli bir pimpirik olan- İhtiyar'ın gözünde pek çekiciliği kalmamıştı.”*

“Gençliğim Eyvah” romanında, sosyal ortamı yansıtmak amacıyla tarihî bilgilere başvurulurken, ferdî zamanın ön plana çıktığı bölümlerde kahramanlar psikolojik bir derinlik kazanır.

“Bir Köşkünüz Var mı?” romanında vaka zamanı, geriye dönüş ve özetlemelerle şekillenir. Kahraman anlatıcının çocukluk hatıraları içinde yer alan durum ve değerlendirmelerin sunulduğu romanda, vaka zamanı kısa bir süreyi içine almasına rağmen, anlatıcının kullandığı tekniklerle zamanda genişleme yaşanır. Sözelimi, dedenin tecrübelerinin aktarıldığı bölümlerde zaman ve mekân sürekli değişim göstermekle birlikte, kişinin farklı zaman dilimlerindeki durumu ayrıntılı olarak anlatılır. “Sözünü ettiğim bayram günü”, “aradan yıllar geçti”, “bir gün” gibi ifadelerin yanı sıra, takvime bağlı zamandaki değişimler geçmiş zaman kipiyle de sezdirilir. Geriye dönüşle başlayan roman, son bölümde anlatma zamanına dönülerek tamamlanır:

*“Bugün aradan yıllar ve yıllar geçti. Artık babam dedem gibidir. Annem de nineme benzedi. Ablama Koca Hala diyenler neredeyse bir futbol takımı kuracak.”* (BKV, s.107)

Zamanın döngüsel yönüne işaret edilen romanda, tıpkı Platon’un söylediği gibi zaman, *sonsuzluğun hareket eden ve dönen bir görünümü*” (Griffiths, 2003: 127) olarak tanımlanır. Romanın mesajı zamanın bu özelliği ile ilişkili olarak verilir. Dededen toruna doğru ilerleyen çizgide, zaman hem bir akış olarak değerlendirilirken, hem de zaman dairesiyle çevrelenmiş insanın tarihselliğine vurgu yapılır.

Romanda üç nesil arasındaki farklılık ve benzerlikler ortaya konularak, *“değişimlerin gözlemlenebilir sıralanışı”* (Elias, 2000: 165) tecrübelerin aktarılması düşüncesiyle birlikte verilir. Tarık Buğra’nın diğer romanlarında da gördüğümüz kahramanın ruhsal büyüme süreci ve benliğinin uyanışı, “Bir Köşkünüz Var mı?” romanında, anlatıcı Ümit’in zaman düzleminde yaşanan değişimlerin sebeplerini kavradığı noktada gerçekleşir:

*“Bugün işte ben de yapabileceğimi yapmış, varabileceğim noktaya varmışım. Arada bir bunca yıllık ömrümün, şöyle bir dökümünü yapar da, yanılıp yanılmadığımı anlamaya çalışırım. Hem de kendime hiç acımadan, torpil geçmeden.”* (BKV, s.108)

Romanda, sosyal zamana ait değişimler de ifade edilerek bireylerden hareketle toplumun durumu verilmeye çalışılır. Üç neslin bir arada olduğu romanda, ortaya çıkan değişim sosyal zamanı yansıtan ifadelerle sunulur. Ayrıca sosyal alışkanlık ve davranışların farklılaşması da zamana bağlı olarak ifade edilmekle birlikte tarihe bağlı zaman boyutunun vurgulanmasıyla toplumun yaşadığı değişim basamakları da ortaya konur:

*“Daha tam anlamıyla delikanlı olmadan on yedi yaşında öğrenimini yarıda bırakıp gönüllü yazılmış, Kurtuluş Savaşı'na katılmış, Sakarya'da, Dumlupınar'da, Gediz'de, Afyon'da Yunanlılara karşı dövülmüş, çeşitli yerlerinden yaralanmış, gazi olmuş.”* (BKV, s.7)

*“Dedem tam üniversiteye girdiği yıl, bütün Dünya'da, Türkiye'yi de şiddetle etkileyen bir ekonomik bunalım patlar.”* (BKV, s.43)

**“Yağmur Beklerken”** romanında Cumhuriyet tarihinin önemli olaylarından biri olan Serbest fırkanın kuruluş hikâyesi anlatılır. Çok partili hayata geçiş denemelerinin halk ve aydın kesim üzerindeki etkilerinin ele alındığı, romanda sosyal zamana işaret eden ifadeler oldukça belirgindir. Eserin düzenli bir kurguya sahip olmasında zamanın düzenlenişi büyük önem taşır. Konusunu yaşanmış olaylardan alan romanda, tarihî kayıtlara bağlılıkla itibârî dünyanın gerçekliği arasındaki ayırım sosyal zamanın ifadesinde ortadan kalkar. Takvime bağlı zamanı veren bilgilerden hareketle romandaki zaman aralığını tespit etmek mümkündür. “Yağmur Beklerken” romanında, zamanla ilgili ifadeler sosyal zamanın 1930'lu yıllar olduğuna işaret eder:

*“Cumhuriyet neredeyse yedinci yaşını tamamlayacak da, herifler avratlarını hâlâ sakınır toplumdandır.”* (YB, s.23)

Tarihî kaynaklardan elde ettiğimiz bilgilerle romandaki zaman ifadelerini karşılaştırdığımız zaman sosyal zamanı daha net bir şekilde tespit edebiliriz. *“Serbest Fırka'nın kuruluşu 12 Ağustos 1930, kapatılması ise 17 Kasım 1930 tarihinde gerçekleşir.”* (Karpat, 1967: 62). Romanda sosyal zamanla ilgili ipuçlarını veren diğer unsurlar, elektriğin henüz kasabalara ulaşmamış olması ve insanların soyadları yerine lakaplarıyla birbirlerine hitap etmeleridir. Bunların yanı sıra kasaba insanının yaşayış biçimi, konuşma şekilleri ve giyim tarzları gibi ayrıntılar da dönemi yansıtan ayrıntılar olarak değerlendirilebilir:

*“Dosyayı az önce, lüksün ışığında bir kere daha incelemiştin.”* (YB, s.65)

Yazar, kasaba hayatını konu alan diğer hikâye ve romanlarında olduğu gibi, insanların zamanı algılayış tarzlarını onların sosyal konumlarına ve kültürlerine göre ifade eder. Nümerik saatin işleyişine göre belirlenen zaman, kasabada farklı ölçülere göre değerlendirilir. Yazarın bu tercihi sosyal ortamın daha gerçekçi bir şekilde yansıtılmasını sağlar:

*“Hamamönünü geçip çınaraltına geldikleri zaman akşam ezanı okunmaya başlamıştır.”* (YB, s.19)

“ ‘Hadi gaari, kurun sofrayı’ diyor, sözüm ona çıkıyor da: Neredeyse yatsı okunacak.” (YB, s.32)

Kasabadaki parkın açılışıyla başlayan vaka zamanı kronolojik bir sıra takip ederek devam eder. Ancak bazı yerlerde kişilerin tanıtılması ya da olayların sebeplerinin izah edilmesinde geriye dönüş tekniğinden yararlanılarak vaka zamanındaki ilerleme kesintiye uğratılır:

“Daha iptidâînin –ilkokulun- başlangıç yıllarında vurulmuştur Rahmi, Anakız’a.” (YB, s.16)

“Bunun korkunç ve unutulamaz bir örneği, özellikle son günlerde dilden düşmeyen örneği beş yıl önce yaşanmıştır.” (YB, s.56)

Romandaki bütün ayrıntıları temayı açıklamak için kullanan yazar, gereksiz bilgileri ayıklamak ve fonksiyonel unsurları ön plana çıkarmak amacıyla özetleme tekniğine baş vurur. Bu teknik aynı zamanda, kişilerin farklı zaman dilimlerindeki durumlarını da göstererek onları çok yönlü olarak tanıtır. Zamanın değiştirici özelliği özetleme yoluyla hızlandırılmış bir süreç halinde yansıtılır. Böylece yaşanan değişim daha etkili bir şekilde verilir:

“Aradan bir ay kadar geçti. Bu süre içerisinde park, kafayı çekmiş delikanlıların ve haytaların ele geçirme denemelerinden, kaymakam beyin kesin tutumu ve firka mutemedinin aralıksız denetimi sayesinde kurtulmuş, memurlarla ağır başlı, adı sanı belli kimselerin ikindi üzerleri ve akşam yemeği sonraları geldiği bir yer olmuştu.” (YB, s.35)

“**Osmançık**” romanında vaka zamanı, Osman Gazi Han’ın ölüm döşegindeki tasviriyle başlar ve geriye dönüş tekniğiyle Osmançık, Osman Bey ve Osman Gazi Han dönemleri anlatılarak, tekrar başlangıç sahnesine dönülmesiyle sona erer. Romanın başında kullanılan geriye dönüş tekniğinin dışında vaka zamanı kronolojik bir sıra takip eder.

Başkişinin kendisini kurma macerasının anlatıldığı romanda, zaman da diğer yapı unsurları gibi başkişiyi daha iyi tanıtmak ve gizli kalmış yönlerini açıklama işlevini yerine getirir. Zaman, vakaya derinlik kazandıran, roman kişilerinin ruhî durumlarını yansıtan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kullanılan malzemedan dolayı tarihî bilgiler de romandaki sosyal ortama gerçeklik kazandıran ifadelerle sunulur.

Romandaki mesajın ve başkişideki gelişme çizgisinin ortaya konulmasında zamandaki geri dönüşler oldukça etkilidir. Bu teknikle, Osman Gazi Han’ın çocukluk ve

gençlik dönemlerinden itibaren sahip olduğu güçleri ortaya çıkaran kişi ve ortamlar ayrıntılı olarak anlatılır. Ayrıca, Osman Gazi Han'a yüklenen misyonun önemini kavrama noktasında da geçmişte yaşanan olaylar yol gösterici olur. Geçmiş, romanda geleceğe ışık tutan önemli bir güçtür:

*“En önemli gerçek ve yaşanan tek gerçek geçen günlerdedir.”* (O, s.26)

Gelecek düşüncesi de, tematik kavramlar olan “soy ülküsü” ve “devamlılık” fikrini temsil eder. Bu sebeple başkişinin üç boyutlu bir zaman çizgisinde sunulması, romanın geçmiş-hâl-gelecek açısından işaret ettiği evrensel mesajları ortaya koyar. Romanda sık sık vurgulanan devamlılık fikri, Osmancık'ın şahsında yaşanan bireyleşim macerasının tarihsel boyutuna göndermede bulunur:

*“Ey oğul, Osmancık; Şeyhim Ede Balı'nın sana diyecekleri var. Dinle eyi dinle. Beni dinlermiş gibi dinle. Deden Süleyman Şah'ı dinlermiş gibi dinle. Dedene söyleyenler söylemiş gibi dinle. Benim dedeni dinlediğim gibi dinle. Dedenin dedemi dinlediği gibi dinle.”* (O, s.119)

Zamanda geriye dönüş sadece Osmancık'ın anlatıldığı bölümlerle sınırlı kalmaz. “Yedi uyurlar” ve “Alparslan” hatırlatılarak geçmişin tecrübelerinden faydalanılmaya çalışılır. Tarihi malzeme aracılığıyla sosyal zaman belirlenirken “psikolojik ve bireysel hareketlerin bir çokluğu” (Özlem, 2001: 235) olarak görülen tarihsel olaylar bugüne ışık tutar.

Zamandaki kronolojik ilerlemeler ve atlamalar, roman kişilerinin değişimlerinin anlatıldığı bölümlerde tanıtıcı ifadelerle birlikte verilir. Bunun yanı sıra, mevsimlerin geçiş zamanı da belirtilerek, vaka zamanına dair ipuçları verilir:

*“Kış bitmişti. Karlar eriyor, dereler boz bulanık akıyordu. Havalarda Ocak ortalarında bahara dönmüştü.”* (O, s.23)

*“Eylül yarılanmıştır. Gökyüzünün maviliği uçuklaşmıştır ve sık sık bulutlanmaktadır.”* (O, s.37)

Sosyal zamanı belirleyen olayların fazla olması ve bu olayların geniş bir zamana yayılması özetlemeleri gerekli kılar. Böylece yazar, romanda akıcılığı sağlarken, aynı zamanda ayrıntılardan sıyrılarak Osmancık'ın ferdi zamanı üzerinde yoğunlaşma imkânı bulur:

*“Bursa direnmektedir. Gaziler Bursa önünde baharlar, yazlar, kışlar geçirmektedir.”* (O, s.341)

*“Bu süre içinde Nilüfer Hatun Orhan Bey’e bir oğul, Gazi Han’a bir torun vermiştir. Gazi Han onun adını Murat koyuyor, sonra torununun oğlunu gören Ildız Hatun vefat ediyor.”* (O, s.336)

Tarihî olayların sıralandığı bölümlerde özetlemelerle zaman darılırken Osmancık’ın ruhsal büyüme sürecinin anlatıldığı bölümlerde zaman en ince ayrıntıda bile kendisini hissettirir. *“Hız kişinin kendisiyle uyumlu ilişkisi yıkabilir.”* (Griffiths, 2003: 41) Bu yüzden Osmancık’taki hız, Osman Gazi Han’da dinginliğe dönüşerek zaman, en küçük birimlere kadar bölünüp yavaşlar:

*“Zaman, Osman Bey’i umursamadan akıp gitmekte; ama Osman Bey de zamanı umursamamaktadır. Bu hızlı akış onu tedirginleştirmiyor, telaşlandırmıyor, sabırsızlandırmıyor, korkutmuyor ve öfkelen dirmiyordu.”* (O, s.250)

Konusunu tarihten alan romanlarda sosyal zamanın yanı sıra, kişilerin psikolojik durumlarından hareketle zamanı algılama tarzları da sunulur. Romanların hepsinde zaman, teknik bir unsur olmanın ötesinde, kimi zaman olayların sebeplerini ortaya koyan açıklayıcı bir kaynak, kimi zaman da kişilerin iç dünyalarındaki değişimleri yansıtan bir ayrıntı olarak önem kazanır. Zamanın seyrinin kolaylıkla takip edilebilmesi, olay örgüsüne etki eden zamana bağlı değişimlerin tespitini de kolaylaştırır. Sosyal zamana ait ifadelerden hareketle devrini yansıtırma fonksiyonunu yerine getiren romanlar, Tarık Buğra’nın tarih felsefesini ortaya koyması açısından da dikkate değerdir.

### 3.2.5. Romanlarda Mekân

Tarık Buğra’nın romanlarında kişilerin ruh dünyaları ve ilişkilerin psikolojik boyuttaki yansımaları ayrıntılı olarak verildiği için mekâna ait özellikler kişiler üzerinde bıraktıkları intibalardan hareketle verilir. Kimi zaman başkişi için bir sığınak olan mekân kimi zaman da, güç alınan bir değere dönüşür. Kişilerin geçmişleri hakkında tanıtıcı bilgiler verilmesi, yaşadıkları mekânların, onların karakterleri üzerindeki etkilerini ortaya koyar.

**“Yalnızlar”** romanında, kişilerin iç dünyaları ön planda olduğu için mekân da fonksiyonel bir tarzda dikkatlere sunulur. Kimi yerlerde sadece olayın geçtiği yeri tasvir

etmek amacıyla kullanılmasına rağmen, mekân-insan ilişkisi düşünülerek, kahramanların ruh halleriyle ilişkili olarak betimlenir.

Romanın ilk bölümünde Murad'ın içinde yaşadığı ortam tanıtılırken, İstanbul'un bazı semtlerinden yüzeysel olarak bahsedilir:

*"Taksim-Harbiye arasını iki kere adımladı." (Y, s.5)*

*"Murad artık Rumeli Caddesi'ne Hürrem'e doğru yürüyordu. Vali Konağı...Nişantaşı...Firûze Sokak..."(Y, s.6)*

Romanda mekâna ait özelliklerle kahramanların psikolojileri arasında ilişki kurulur. Kişilerin içinde buldukları mekânlar, onların ruh hallerine uygun tasvirlerle sunulur. Mekânın nitelik ve nicelik bakımından değerlendirilmesi de bu doğrultuda yapılır. Örneğin, Hürrem'i kaybeden Murad, kalabalık sokaklarda dolaşırken derin bir yalnızlık hisseder. Fiziksel anlamda geniş olan Beyoğlu sokakları, kahramanın üzerinde baskı kurmaya başlar:

*"Beyoğlu Caddesi'ni geçerken sinemaların başlama saatiydi. Ama o kaynaşan insanların arasında ölümü özleten bir yalnızlık duyuyordu." (Y, s.42)*

*"Islak parke taşlarındaki parıltılarda evsizliğin, arkadaşsızlığın, uykudan kaçan endişenin melankolisi vardı." (Y, s.62)*

Kalabalıklar içinde yalnızlık iletişimsizliğin göstergesidir. Hürem için, Doktor Rıza'yla evlendiğinde kendisi için bir huzur kaynağı olan ev, Rıza'yla ilişkisi bozulduktan sonra onu sıkı bir mekân haline gelir:

*"Kendisini, vahşiler tarafından kaçırılmış, ıssız dağ başlarında bir mağaraya kapatılmış sanıyordu." (Y, s.73)*

Mücadele gücünü kaybederek, kendisine yabancılaşan ve insanlardan uzaklaşan kişiler için yaşamdan çekilme, başarısızlıklara karşı geliştirilmiş bir tavrıdır. Bu tavrın bir sonucu olarak kişi, sığınacak mekânlar arar. Romanda, bu yabancılaşma sürecini yaşayan Murad, Hürrem, Hüseyin Bey ve Rıza da bir takım sığınaklara yönelirler. Bu sığınak, romantiklerdeki tabiat anlayışıyla benzerlik gösterir. Mekâna ait tasvirler, o mekânın fonksiyonelliğini sezdirir. Herhangi bir yere ait bilgiler isim ve coğrafi konumla sınırlı kalırken, fonksiyonel mekânlarda kişinin ruhsal durumundaki değişimler mekân tasvirlerine yansır. Örneğin, Murad'ın kendisinden en çok uzaklaştığı zamanlarda birahaneye sığınması, ondaki iç çatışmanın boyutlarını sezdirir. Hüseyin Bey de içkiye sığınır. İçki, kişiye yapay âlemlerin kapılarını açarak ona geçici bir



rahatlama sağlar. Hürrem de yaşadığı sıkıntılar sonucu, çiftlik evini ve tabiatı bir sığınak olarak görür:

*“Allah’a ve iç huzura giden yol tabiattan geçiyor.”* (Y, s.103)

*“İşte bu dinlendiren ve arındıran tabiat içerisinde, kaçak veya çalınmış hazlarla üzerine leke düşürülmeyen bir beraberlik!”* (Y, s.107)

Mekân unsuru romandaki bazı gizli kalmış noktaların cevaplarını da içinde barındırır. Örneğin; Servili Medrese, Rıza Candaş’ın geçmişiyle ilgili bir takım noktaların aydınlatılması bakımından önemli bir ayrıntı olarak romanda yer alır. Servili Medrese, Rıza’nın eziklik duygusunu yoğun olarak hissettiği bir mekândır. Bu şartlar onu bencil ve gururlu bir insan haline getirir, tüm insanî değerleri küçümsemesine sebep olur:

*“Pençesiz ayakkabılar içindeki iğrenç çoraplar...gereğince yıkanmamış ve yamanmamış iç çamaşırların vicdanı aşağılayan baskısı...pardesüsüz geçen kışlar...simitten ve beş kurusluk işkembe çorbasından nefrete varan bıkkınlık.”* (Y, 93)

Murad’ın yaşadığı ruhsal değişim, onun çevreyi algılama tarzını da etkiler. İç çatışmalarla boğuştuğu dönemlerde mekâna hâkim olan sisli, karanlık ve boğucu hava, yerini psikolojik anlamda geniş ve ferah bir mekâna bırakır. Özellikle tüm roman kişilerinin buluştuğu mekân olarak, tabiatın ortasında bir çiftlik evinin seçilmesi de önemlidir. Bozulma süreci yaşayan tüm ilişki ve değerler bu mekânda tamir edilir. Çiftlik evi, doğal hayatı temsil etmesinin yanı sıra Murad’ın geçmişiyle ilgili ayrıntıları da barındırır. Bu mekân kahramanın başta geçmişi olmak üzere tüm kompleksleriyle yüzleştiği mekândır.

Murad’ın mekânı algılayışındaki değişim İstanbul’da başlar. Burada hayatını şekillendiren değerleri sorgular. İçki, zina, kumarla geçen günlerinde onun mekânı, Balıkpazarı meyhaneleri ve Beyoğlu’dur. Fakat otel odasında başlayan düşüncelerinin değişimiyle kendisi gibi çevresindeki tabiatı da unuttuğunu fark eder:

*“Yıllardır ağaçlara, denize, çiçeklere ve gökyüzüne bakmadığını hatırladı. Alkol, kumar, zina.(...) Yaşama gücünü bunlar kemirmiş, kişiliğini dumura uğratmıştı. Bunlarla ilgili hırslar buldukları bahçeyi öylesine zehirliyorlardı ki, orada mütevazı ama mutluluğun şartı olan çiçeklerin boy atması artık imkânsızlaşıyordu.”* (Y, s.128)

Çevresini fark etmeye başladıktan sonra bakış açısı ve gördüğü manzara çok değişir. Mekânla barışan Murad, artık hayata daha umutlu bakmaya başlar. Kahramanın

psikolojisindeki değişim, “mavi gökyüzü”, “parlak sular”, “deniz” gibi kavramlarla sezdirilir:

*“Yaşlı çınarlar, taflanlar, at kestaneleri, çamlar, sarmaşıklar sarmış yüksek ve soylu duvarlar...somunda da deniz! Gökyüzü pırıl pırıl ve masmaviydi. Boğazın mavisi belli belirsiz bir sisin altında grileşiyordu. Limanda ise sular sarışın bir cümbüş içindeydi.”* (Y. s.127)

“Siyah Kehribar” romanında şahıs kadrosu kalabalık olmasına karşılık, mekânların sayısı fazla değildir. Bu yüzden kişilerin yaşadığı ortamlar çeşitlilik göstermez. Fiziksel anlamda geniş mekân olarak, Roma’nın sokakları ve çeşitli manzaraları, dar mekân olarak da pansiyon, otel odaları, barlar, karakol, ev gibi mekânlar kullanılır. Mekân konusundaki bu tercih, romanın temasıyla ilişkili olarak düşünüldüğünde, yoğun baskılar altında bunalan kişilerin çoğunlukla kapalı mekânlarda bulunmaları, mekânın kahramanların psikolojik durumlarını yansıtırma işleviyle kullanıldığını gösterir.

Roman kişilerinin çeşitli sebeplerle uğradıkları merkezî bir mekân olan Siyah Kehribar isimli bar, kahraman anlatıcı tarafından “ölüm çarkının merkezi” olarak tanımlanır. Kahramanın bakış açısını yansıtan tasvirlerde, “küçük”, “dar”, “loş”, “ağır perde”, “uğultu” gibi vasıflar mekânın kişiler üzerindeki ezici ağırlığını hissettirir. Mekâna atfedilen “labirent teması” (Bourneur-Quellet, 1989: 117) kendilerini belli bir yere ait hissedemeyen ve kaçak psikolojisiyle yaşayan kişilerin ruhsal durumunu yansıtmaktadır:

*“Siyah Kehribar, büyük ve eski tarz bir binanın zemin katında bulunuyordu. Önü dar, vitrini fakirdi.(...) İki masa, beş altı sandalye ve büfenin önündeki taburelerle büsbütün daralmıştır. Orada günün çeşitli saatlerine rüzgârın attığı müşteriler otururdu.(...) Bu loşluğun içinde Roma ve Roma’daki hayat bütün uğultu ve bingunluğu ile silinir, erir, gider.”* (SK, s.14)

Roman ağırlıklı olarak, tek bir mekân ve bu mekânda yaşayan insanlar arasındaki ilişkiler üzerine kurulmuştur. Kişilerin Siyah Kehribar’a geliş sebepleri ve mekânın onlar üzerindeki etkileri farklılıklar gösterir. Ancak genel olarak, dışarıdaki hayatın baskısından kurtulma isteği roman kişilerinin çoğunda ortak bir sebep olarak karşımıza çıkar. Kendilerini rahatça ifade etme imkânı buldukları Siyah Kehribar, onlar için bir özgürlük alanıdır. Özgürlükleri kısıtlandığı için, yaşadıkları ortama yabancılaşan

bu insanlar için Siyah Kehribar, “birlikte var olanların yeri olarak tanımlanan mekân” (Bachelard, 1996: 216) dır.

Mekâna ait tasvirlerde, fiziksel özellikleri yansıtan sıfatlar, mekânın içinde yaşayan insanların intibalarıyla şekillenir. Mekân tasvirleri anlatıcının sübjektif değerlendirmeleriyle birlikte verilir:

*“Akdeniz gurûbunun parlaklığı insanı yoracak kadar büyüktü. Bu, belki de yorgunluğa pek benzeyen bir hüznün, bir gizli melâldi. Kırmızıdan erguvana, leylak rengine kadar perde çeken bulutlardan ve elma yeşiline benzeyen gökyüzü parçalarından sonra çöken esmerlik hüznü, melâli de sürükleyip getiriyordu.”* (SK, s.90)

Kişilerin düşünce dünyaları mekâna bakışlarını da etkiler. Bu yüzden mekâna ait unsurlar, sadece dekoratif yönleriyle ön plana çıkmaz aynı zamanda temanın açılmasına da hizmet ederler. Diktatörlükle yönetilen bir ülkede, kimliklerini korumaya çalışan insanların yaşadıkları mekânlar, koyu renk bir atmosfer içerisinde sunulur. “Sonbahar”, “yağmur”, “korkunç gece” ve “fırtına”, tutsaklığa mahkûm edilen insanların ruhsal durumlarının mekândaki yansımalarıdır:

*“Yağmur çiselemeye başlamıştı. Gökyüzünden yığın yığın bulutlar kayıyordu. Gece korkunçlaşmıştı; fakat koca şehir ne gecenin ne de gökyüzünün farkındaydı. Nitekim, yağmur ve fırtına Roma için tam bir baskın oldu.”* (SK, s.144)

Romanda vakayı şekillendiren Türk genci ile Melina arasındaki aşk ilişkisi, siyasî baskılar altında bunalan ve özgürlük arayışı için mücadele eden kişilere farklı bir pencereden bakma imkânı verir. İki sevgilinin, mutlu olabilecekleri bir mekân olarak düşündükleri Türkiye, kahraman anlatıcı aracılığıyla, vakanın yaşandığı kaotik bir ortam olan Roma’ya karşı, bir kurtuluş çaresi olarak sunulur. Türkiye, romanda huzur arayışlarının yöneldiği bir mekân olarak değer kazanır. Roma’daki karanlık ve tehlikeli ortamın karşısında, Türkiye, doğal güzellikleri ve Yunus Emre, Mevlana, Köroğlu ve Nasrettin Hoca gibi değerleriyle ön plana çıkarılır. Bu isimler ayrıca, temsil ettikleri düşünce dünyalarıyla da temaya açıklık kazandırır:

*“Yolculuğumuzun kalan saatlerinde ona Sultan Dağları’ndaki vadilerden, bu vadilerin hemen eteklerinden itibaren başlayan ovanın, Tuz Gölü’nden, buğday tarlalarından, keçi sürülerinden, yaylalardan bahsettim.(...) Arkadaşlıklarımı, çocukluğumu, Kur’anın ışığıyla teşekkül eden büyüklerimi anlattım. Yunus Emre’yi, Mevlana’yi ve Köroğlu ve Nasrettin Hoca’yı anlattım.”* (SK, s.78)

Melina ile Türk genci arasındaki ilişkinin bitmesi, Türkiye'ye gitme planlarını ortadan kaldırır. Onlar gibi, farklı bir mekâna gitme isteği duyan bir diğer kişi de Fernando'dur. Düzenli bir hayat kurma isteği taşıyan Fernando, çocukluk yıllarına ait mekânlardan güç almaya çalışır. Her şeyin param parça olduğu bir ortamda, onu ayakta tutan en büyük güç hatıralarıdır. Önce Sofia sonra da Niva'ya karşı duyduğu ilgi de yine düzenli bir hayata geçme isteğini sezdirir. Çocukluk yıllarındaki baba evi hatıralarına karşılık, otel odalarının soğukluğu Fernando'nun trajedisini ortaya koyar.

Romanda mekânın kişi üzerinde hem yıkıcı hem de huzur verici yönlerine işaret edilir. Bu iki farklı algılama tarzı, kahramanların psikolojik durumlarına göre ortaya çıkar. Otel odası, pansiyon, bar gibi mekânlar bir yere ait olamamış, kaçak bir yaşayış süren insanlar için bir barınak olurken, ev ve tabiat, insana özgür olduğunu hissettiren ve yaşama sevinci veren mutluluk mekânları olarak karşımıza çıkar.

**“Küçük Ağa”** romanı, fiziksel mekânın tespitiyle başlar. 1919'da Akşehir ve çevresinde yaşanan olayların tarih bilgileri ile desteklenerek sunulduğu romanda, fiziksel açıdan geniş mekânlar ağırlıklı olarak kullanılır. İlk satırlarda karşımıza çıkan mekân tasvirleri vakaya hazırlık mahiyetindedir. Mekâna hâkim olan karanlık atmosfer o mekânda yaşayan insanların ruhsal durumlarını sezdirir:

*“Önce Tekke Deresi'nin üstü karardı, sonra şimşekler çakmaya başladı. Kısa bir zaman sonra da yağmur başladı. Kasabanın doğuya meyilli sokaklarında sağlı sollu ırmaklar peyda olmuştu. Gökyüzü neyi var neyi yoksa boşaltacak gibiydi.”* (KA, s.3)

*“Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor, sokakları su götürüyordu. Çay çoktan taşmış, kıyıda evlerin eşiklerini yalamaya başlamıştı. Kimsenin yapacak bir işi yoktu.”* (KA, s.4)

Mekândaki ürkütücü manzara kasaba halkının içinde bulunduğu kötü durumu yansıtır. Bu yüzden dıştan bakıldığında geniş/ açık bir mekân olan kasaba, insanların üzerine kapanan ezici bir güç olarak daralır. Zîra, samimi ve saf ilişkilerin mekânı olan kasaba, sefaletin, acının ve düşmanlıkların yaşandığı bir yer halini alır.

Kurtuluş Savaşı yıllarında küçük bir Anadolu kasabasında yaşayan insanların, mevcut siyasî ve sosyal ortamdaki konumlarının ön plana çıkarıldığı romanda, mekân dekoratif olmaktan ziyade, olay örgüsündeki önemli ayrıntıları içinde barındıran fonksiyonel bir unsur olarak karşımıza çıkar. Vakayı şekillendiren çatışmalar, mekân tasvirlerinde de kuvvetle hissedilir. Kişiler ve kavramlar arasındaki çatışmayı daha açık bir şekilde sezdirebilmek için, mekânlar arasındaki zıtlıklar üzerinde durulur. Bunun en

bariz örneği, Akşehir'de yerli halkın yaşadığı muhitle, Gavur Mahallesi'nin karşılaştırılmasında görülür:

### AKŞEHİR

- Parasızlık
- Yokluk ve açlık
- Soğuk
- Verimsizlik
- Bekleyiş, özlem
- Kendi üzerine kapanan bir mezar
- İşsizlik
- Sessizlik ve karanlık
- Sahipsizlik

### GAVUR MAHALLESİ

- Canlılık
- Bolluk ve refah
- Turuncu perdeler
- Kahkahalar, şarkılar, gitar ve ud sesleri
- Rumca, Ermenice naralar
- Meyhane
- Kendine güven
- Yılışıklık
- Aydınlık

*“Tekke Deresi'ne doğru sokulan bu kargir ve kiremit damlı evlerde hava bambaşka idi. Akşehir'i saran çöküntüye karşı bu mahallede bir dinçleşme vardı. Yatsıyla birlikte kasaba o deliksiz karanlığının içinde mezar uykusuna dalar, fakat bu evlerde pencereler turuncu turuncu bakardı ve Minas'ın Yorgo'nun meyhanelerinden sokağa kahkahalar, şarkılar, gitar ve ud sesleri taşırdı. Çok geç vakitlerde sahipsiz sokakların sessizliğini naralar, Rumca ve Ermenice naralar parça parça delik deşik ederdi.” (KA, s.4)*

İki farklı insan grubunun barındığı bu mekânlar karşılaştırıldığında görülüyor ki, geniş bir mekân olan kasaba, içinde yaşayan insanların trajedisini yansıtmakta ve *“kendi üzerine kapanan bir mezar”*a dönüşerek labirent bir mekân halini almaktadır. Buna karşılık küçük bir meyhane, azınlıklar için oldukça geniş bir mekân olarak algılanabilmektedir.

Romanda mekân unsuru, dış dünyayı yansıtmaktan ziyade, kişilerin yaşadıkları olayların etkisiyle çevreyi algılama tarzlarına göre değerlendirilebilir. Nitekim mekân tasvirleri kahramanların ruhsal durumlarını yansıtır. Örneğin, halkı bilinçlendirmek, birlik ve beraberliği kuvvetlendirmek ve ibadet etmek amacıyla toplanılan bir mekân olan cami, insanlar arasında ciddi görüş ayrılıklarının çıktığı bir ortamda pek çok kişi için *“koğuş”* olarak algılanmaya başlar:

*“Caminin içindeki aydınlık kurşun rengi idi. Pencereelerde ise kavak kabuklarını andıran bir ışık vardı. Hava ıslak kumaş, ter ve nefes kokuyordu”* (KA, s.120)

Bu kokuyla cami, “karanlık”, “ıslak”, “kötü koku”, “cılız ışık” gibi olumsuz niteliklerle bir koğuş intibası uyandırır. Mekândaki bu olumsuz dönüşüm, kasaba insanının yaşadığı ruhsal trajediyi yansıtır.

Mekâna ait özellikler, kişileştirme yoluyla sunularak, mekân üzerinde yaşayan insanların psikolojik durumları sezdirilir. Hâkim bakış açısıyla verilen bu tasvirlerde, yazar anlatıcı dış âlemi yansıtırken, aynı zamanda okuyucu üzerinde, ilerleyen bölümlerde gelişecek olaylarla ilgili bir intiba uyandırmayı amaçlar:

*“Şimşekler Tekke Deresi’nde şişman Berta’lar gibi gümbürdüyor, yağmur, oluktan boşanırcasına yağıyordu. Bitkin tren Halep’ten yüklediği kendinden de bitkin kafilenin belki de en perişan ve harapını Akşehir istasyonuna bıraktı.(...) Tren puflaya puflaya kuzeye doğru uzayan ve sonu gelmeyeceğe benzeyen yoluna koyulmuştu.”* (KA, s.8)

Fiziksel olarak geniş bir mekânı yansıtan bu manzara, “bitkin tren”, “bitkin kafile”, “perişan”, “harap”, vb sıfatlarla daralarak, Salih’in cepheden dönüşüyle birlikte vakayı şekillendirecek olan olumsuz atmosfere okuyucuyu hazırlar.

Salih, cepheden döndükten sonra uzun süredir ayrı kaldığı kasaba, onun için özlemlerin mekânı olmaktan çıkarak, içinde barınmadığı ezici bir mekân halini alır. Salih’in bu kaotik ruh hali içerisinde, huzur bulduğu tek yer, annesiyle birlikte yaşadığı evidir. Ev ve diğer mekânlar arasındaki kesin ayırım “içeri” ve “dışarı” zıtlığıyla birlikte verilir:

*“Dışarıda rüzgâr fırtınaya çevirmiş, hızı dinmeyen yağıştan binlerce kırbaç yaparak camları, çatıları, duvar ve sokak kapılarını dövmeye başlamıştı. Pervazlar sarsılıyor, zangırdıyordu. İçerde ise alevler, tatlı bir ılıklik, sessizlik, huzur ve dinlenme, yorgan altında uyuma imkânı vardı.”* (KA, s.21)

Mekâna ait dekoratif özelliklere vurgu yapılması, kişilerin yaşadıkları ortamın tasvir edildiği bölümlerde dikkatimizi çeker. Bu bölümlerde de tasvirlerin arka planında çevre ile insan arasındaki uyumun, gelişen olaylarla birlikte ne derece bozulduğu gözlemlenebilir. Dekoratif yönleri ön plana çıkarılan İstanbullu Hoca ve Çolak Salih’in evleri ile kasabaya ait çeşitli manzaralar kişilerin, gerek kendileri gerekse çevreleriyle olan uyumsuzlukları sonucu farklılaşarak koyu bir fon içerisinde verilir:

*“Sabahki bayram cümbüşü yalnız masmavi ve sarışın gökyüzü pırl pırl karları ile değil, bütün duyguları ile uçup gitmiş, takır takır bir ayaz, zifir gibi karanlık bir geceye, ondan da beter duygulara bırakmıştı yerini.”* (KA, s.488)

Romandaki mekân tasvirleri, olayların geçtiği çevreyi ve o mekânda yaşayan kişileri tanıtmaya sahiptir. Fiziksel boyutuyla geniş mekân olarak; Akşehir, Ankara, İstanbul, Gavur Mahallesi, Buğday Pazarı, Demirciler Arastası, Gıcık Kuyusu, Emir Dağları, Tekke Deresi, gibi mekân isimleri belirtilmiş, olaylar büyük ölçüde bu tip mekânlarda cereyan etmiştir. Bunun yanı sıra mekân tasvirleri yoluyla vaka zamanı net bir sırayla takip edilebilmektedir:

*“Gökyüzünün bu sarışın ve tertemiz maviliği nisanı karşılar gibiydi.”* (KA, s.453)

*“Sonbahar, Anadolu’yu kurşun yüklü bulutlar ve ürpertici rüzgârlarla tarıyordu.”* (KA, s.208)

İstanbul Hoca ve Çolak Salih’in roman boyunca yaşadığı bilinçlenme süreci ve dinamik akış doğal olarak mekâna da yansır. Üzerinde yaşayan insanların algılarına göre boyut kazanan mekân, bu bakımdan romanda fiziksel ölçülerinden ziyade kişilerin ruhsal durumlarına göre değer kazanır. Bu dikkatle mekânı çözümlediğimiz zaman, kişilerin ben bilincine ulaşmaları noktasında çevre/ mekânın şekillendirici özelliği ortaya çıkar.

Tarihî olayların konu edildiği **“Firavun İmanı”** romanında, Kurtuluş Savaşı’ndaki sosyal ve siyasî manzaraya uygun olarak fizikî anlamda geniş mekânlar ağırlıktadır. Mekânların fonksiyonel yönlerine işaret edilmeden sadece ismen belirtilerek mekânın kişiler için taşıdığı anlam ifade edilir. Romanda, Sakarya, Bursa, Ankara, İzmir ve İstanbul gibi yerlerin ismi geçmekle birlikte düşman işgali altında ya da tehlikelere yakın olan bu şehirler, tematik gücü temsil eden kişilerin, uğruna fedakârlıklar yaptıkları mekânlardır. Bu sebeple, fizikî konumlarının ötesinde, içinde yaşayan insanların bağımsızlıklarına göre değerlendirilen mekânlar, düşman işgali altındayken dar/kapalı, zafer elde edildikten sonra ise açık/geniş bir mekân halini alırlar.

Mekân tasvirlerinde kişileştirme yoluyla insana ait özelliklerin kullanılması, olayların geçtiği ortamı daha duygusal bir bakış açısıyla sunar. “Kimsesiz sokaklar” ve “kör pencereler”, o mekânda yaşayan insanların çaresizliğini ortaya koyar. Ankara’nın kör, sağır, dilsiz ve pis gibi sıfatlarla nitelenmesi, düşman saldırıları karşısında sonunu

bekleyen şehrin içinde bulunduğu trajik durumu yansıtır. Bu yönleriyle Ankara, kapalı bir mekân olarak karşımıza çıkar:

*“Ankara'nın bu köy azmanı şehrin sokaklarına kan ve irin kokuları ile birlikte o korku da sinmişti. Bu Ortaçağ kalıntısı sokaklarda artık, büyük veba ve istila günlerinin havası esiyordu.”* (Fİ, s.10)

Mekân-insan ilişkisinin belirgin bir biçimde hissedildiği romanda, toplumsal tepkilerin yansımaları, mekân tasvirleri aracılığıyla da ortaya konur. Yaşanan kaos ortamının etkileri mekâna atfedilen sıfatlarla yansıtılır. Vatanın merkezi olarak kabul edilen Ankara, tüm kayıp ve kazanımların temsilcisi konumundadır. Bu sebeple, Ankara'yla ilgili tasvirlerde duygusal değerlendirmeler ağırlık kazanır:

*“Karanlık ve üşüyen, korkan, ümid eden, bir sinip bir öfkeyle dikleşen, bir bakıma onlardan da yalnız olan Ankara, ustura gibi bir kuzey rüzgârıyla sarsılıyor, inliyor, yalvarıyor, haykırıyor, zaman zaman da –yokmuş ve asla olmayacaktı gibi– susuyordu.”* (Fİ, s.10)

Romanda, yaşanan mevcut mekânlarla, olması istenen mekânlar arasındaki zıtlıklar, insanların özlemlerine de işaret eder. Anlatımı güçlendirmek için zıtlıklardan yararlanan yazar, farklı mekânlar arasındaki çatışmalardan yola çıkarak, sosyal ortamı ayrıntılı bir şekilde yansıtır. Bu atmosfer aynı zamanda yaşanan olayların etkilerini düşündürme fonksiyonuyla kullanılır:

*“(…) yamru yumru mekteplerin, pis hastanelerin, izbe gibi evlerin yerini pırıl pırılı alacaktı. Çorak dağlar ve ovalar yeşeriverecek, birbirinden kopup gitmiş köyler ve kasabalar kaymak gibi şoselerle, telefon, telgraf, elektrik telleriyle birbirlerine bağlanacak, birbirleriyle güç birliği için buluşacaklardı. Fabrika bacaları, ikinci ormanları yaratacak, açlık gidecek, cehalet gidecek, benizler kanlanacak, tabiat yenilenecek, emir altına alınacaktı.”* (Fİ, s.129)

Mekân ve insan arasındaki mesafe de kişinin psikolojik durumuna göre değişkenlik gösterir. Romanda bu gerçeğe işaret eden yazar, amaca ulaşmayı içlerinde yoğun olarak hisseden kişilerin mekânla aralarındaki ruhsal mesafenin yakınlığını vurgular. Hedeflerine yürekten inanan insanların mekânı aşma yetenekleri fizikî uzaklıkla doğru orantılı değildir. Romanda birkaç yerde vurgulanan bu düşünce, kişilerin katı gerçeklerle idealleri arasındaki çatışmalardan kaynaklanır:

*“Ve Sakarya onlardan ne kadar uzaktı; adını duymadıkları, bölgesini bilmedikleri bir yer kadar uzaktı. Ama Sakarya aynı zamanda, döşeklerinin altından*



*akıyor, damarlarında akıyordu, o kadar yakındı onlara ve bütün Türkiye'ye...Hayat gibi içlerinde, ölüm kadar uzak ama hayat gibi her an bitebilecek ölüm gibi her an gelebilecek bir şeydi Sakarya.*” (Fİ, s.116)

Psikolojik yönü ağır basan bir roman olan “İbiş’in Rüyası”nda mekân, başkişinin hayatına etki ettiği ölçüde değer kazanır. Bunun yanı sıra sadece isim olarak belirtilen mekânlar, olayların geçtiği yerlerin fon olarak belirtilmesi amacını taşır. Bu tip yerler, Şehzadebaşı, Beyazıt Camii, Mahmut Paşa, Emin Mahir, Leylak Sokağı, Tramvay Caddesi gibi detaylı tasvirlerle başvurulmadan isim olarak belirtilir. Bu mekânlar devrin İstanbul hayatını yansıtmaları açısından romana bir canlılık kazandırır.

*“İstanbul çoktan kabuğuna çekilmişti. Ama Şehzadebaşı'nın Çinili Fırın Pastanesi ile caminin alt köşesi arasında kalan iki yüz, iki yüz elli metrelik kesimde bir şenlik bir kıyamettir gidiyordu. Minyatür kebabçı ve aşçı dükkânlarının basık tavanlı üst katlarından çakır keyifler caddeye dökülüyor, onlar da seslerini, kahkahalarını, sataşmalarını satıcılarla birlikte çığırkanların ve çalgıcıların gürültüsüne ekliyorlardı.”* (İR, s.89)

*“İnsan ruhunun çözümleme aracı”* (Bachelard, 1996: 28) olan mekân, romanda sadece şimdiye ait durumları değil, geçmişin unutulmayan anlarını da barındırır. Nahit'in aklından hiç çıkarmadığı Madam Şake'nin pansiyonu ve Servili Medrese bu tip sığınak mekânlardır. Özellikle Servili Medrese, Nahit için büyük önem taşır. Nahit'in, aldığı her yenilgide güçlenmesini sağlayan bir mekân olan Servili Medrese, onun kendisini ispatladığı yerdir. Orda çektiği yoksulluk ve eziklik duygusu, Nahit'in umudunu kırmaz, aksine onun hayata daha sıkı bağlanmasını sağlar. Nahit, verdiği mücadelenin ve kazanımlarının farkındadır:

*“O, Madam Şake'nin pansiyonunda, baba ocağından koptuğu zaman Kaf Dağı'nı ve dev ümitlerini –bir de ufacık bavulunu- taşıdığı odada yatmak isterdi.(...) Hiç olmazsa Servili Medrese'ye Vasıf'ın hücrelerine sığınabilseydi, o ıslak şiltede yatsaydı.”* (İR, s.57)

Tarık Buğra'nın romanlarında mekân, işlenen konuya uygun bir atmosfer yaratmanın yanı sıra, kişilerin tanıtılmasında ve vakanın şekillenmesinde etkili olan canlı bir unsur olarak karşımıza çıkar.

“**Dönemeçte**” romanı küçük bir kasabanın penceresinden tüm ülkenin manzarasını yansıtan ve dönemin en önemli sorunlarından biri olan halk ve aydınlar arasındaki kopukluğun nedenlerini sorgulayan bir romandır. Tarık Buğra'nın

romanlarında kasaba mekân olarak sıkça karşımıza çıkar. İnsanı anlatma çabasıyla yazan Buğra, toplumsal değişimlerin en dikkate değer biçimde gözlemlenebileceği mekânın kasaba olduğunu belirtir:

*“Kasaba, biyopsi için en elverişli gerekli bir hücredir. Kasaba insanı toplumun karakterini, kültürünü en iyi şekilde belirtir kanaatindeyim. Ve kasaba insanı toplumsal değişmelerden en iyi etkilenen insandır.”* (Bingöl, 1986: 44)

Fizikî anlamda küçük mekânlar içerisinde yaşayan insanların ruhsal boyuttaki tutuklanmışlıklarının nedenleri vurgulanmakla beraber, aslında seçilen mekânların tümü geneli temsil etme fonksiyonuyla ele alınmalıdır. Örneğin; simge değer olarak da kabul edebileceğimiz “Şehir Kulübü”, gerek içindeki insanlar gerekse dekoratif unsurlarıyla farklı çatışmaları yansıtır. Bu çatışmaların çözümlenmesinde mekân unsuru üzerinde dikkatle durulmalıdır. Çünkü mekân, içinde yaşayan insanların ruhunu yansıtmakta ve kişinin algılama tarzına göre şekillenmektedir.

“Dönemeçte” romanında mekân, ilk satırlardan itibaren belirginlik kazanmaya başlar. Mekân tasvirleri detaylı olarak yapılmakla birlikte, bu manzaralar anlatıcı üzerindeki etkileriyle birlikte verilir. Kasabanın genel görünüşüyle ilgili bilgilerin yanı sıra üzerinde en çok durulan mekân olan Şehir Kulübü ve kulübün içinde bulunduğu han, hem fizikî anlamda hem de mekân-insan ilişkisini yansıtmaya bakımından dikkati çeker. Bu yüzden tüm detaylarıyla okuyucuya tanıtılır:

*“Bir handı burası. Sağ dip köşeyi Şehir Kulübü tutuyordu. Dik açının bir kenarı, iki bilardo masalı kocaman bir salon. Daha uzun olan öteki kenarda da ‘içerisi’ denilen ve poker oynanan bir büyücek oda, mutfak, kahve ocağı, lokanta ve okuma odası. Han iki katlıydı.(...) Avlusu büyük bir dikdörtgendi. Tam ortada şadırvanlı bir havuz, onun çevresinde de sonradan kulüp için yaptırılmış çimento bir pist vardı.”* (D, s.6)

Kulüpteki akasyaların sayıca bilinmek amacıyla dikilmiş olmaları, fakat kimsenin onları fark etmemesi insanların, buldukları mekândan ne derece koştuklarını ortaya koyar:

*“Sekiz tane idiler ve bunları saymak ne kadar kolaydı. Hatta akasyaların fark edilmeleri ve sayılmaları gereklidir diye düşünülerek dikilmiş gibi bir sıralanışları vardı. Ama akasyaların sekiz tane olduğunu günlerini hatta gecelerini kulüpte geçiren sersemelerin bir teki bile bilmezdi.”* (D, s.6)

Romadaki temel eleştiri, kendilerine ve çevrelerine yabancılaşan insanların, yaşadıkları ortamı algılayamamaları ve ayrıntıları görememeleri üzerine yapılır. Bu yabancılaşma, bireysel boyuttan toplumsal boyuta doğru yayılarak insanları zamanla ortak mekân ve eylemler etrafında bir araya getirir. Bu birliktelik, “bilinç” ve “farkında olma”dan uzak, bireysel köklerinden kopmuş insanları, aynı mekânlarda zamanla otomatlaşan hareketlere mahkûm eder. Şehir kulübündeki top ve fiske arasında kısırdöngü, mekân ve insan arasındaki bu bağa işaret eder. Şehir kulübü, özellikle memurları, yaşantı yoluyla hissedebilecekleri değerlerden uzaklaştırmak amacıyla donatılmış bir mekândır. Buraya “zamanlarını veren” insanlar, duygusallığı yok eden ve düşünme fonksiyonunu ortadan kaldırarak zihinleri kurnaz, taktikçi ve fırsat kollayıcı olamaya zorlayan kumara saplanarak, kendilerine varlık amaçlarını hatırlatacak her şeye duyarsızlaşırlar:

*“Şehir Kulübü, etrafı kalelerle, aşılmaz surlar ve hendeklerle çevrili bir derebeyi konağına benzerdi. Girilemezdi oraya. İçindekiler dışarıya çıktıkları zaman da zirhlara bürünmüş gibiydiler, atlarını mahmuzlayıp dört nala geçer gibiydiler.”* (D, s.46)

“Dönemeçte” romanında, mekânların özellikleri arasındaki zıtlıklarla tematik kavramlara vurgular yapılır. İçinde yaşayan insanların kabullerine göre nitelik kazanan mekânlar, romadaki eleştirileri yansıtan bir tarzda tasvir edilir. Çıkar ilişkisi, kurnazlık ve sahte ilişkilerin ön planda olduğu Şehir Kulübü’nün yanı başında, insanları ulvî düşüncelere sevk eden camideki ezan sesinin yer alması mekâna ait özelliklerin kişiler üzerindeki etkisini düşündürmesi açısından dikkate değerdir:

*“Bu seste insanı küçük hesaplardan, hırslardan ve derterden utandıran bir şeyler vardı.”* (D, S.5)

Romanda, olayların geçtiği ortamı coğrafi özellikleriyle tanıtmak amacıyla mekânların fiziksel özellikleri gösterme yoluyla birlikte tasvir edilir. Yer adlarının da belirtildiği bu tasvirler, sosyal ortamı tanıtmaya yanı sıra kasabada yaşanan değişimin boyutlarını da ortaya koyar. Çevredeki yerleşim birimleriyle tren yolu aracılığıyla bağlantı kuran kasabadaki günlük yaşamı yansıtan tasvir ve diyaloglar kasaba insanının düşünce yapısını ve yaşam tarzını tüm canlılığıyla ortaya koyar. Kasabaya sonradan açılan içkili lokantalar, ağır ceza mahkemesi, kadın berberi, parke yollar, parklar, hamamlar ve oteller zaman içerisinde yaşanan, mekânlardaki farklılaşmayı gösterir.

Mekâna ait canlı tasvirlerin ardından Münir Cevdet Bey'in bu atmosfer içindeki konumuna yer verilmesi, kişinin içinde yaşadığı mekâna ve kendisini hayatın canlı akışına çağırın seslere yabancılaşmasına dikkati çeker:

*“Operatör Cevdet Bey bu seslerin arasından ve çarşıdan hiç birisini duymadan, hiçbir görüntü almadan geçti.”* (D, s.54)

Kişilerin bugüne ait tavırlarının nedenlerini ortaya koymak için baş vurulan geriye dönüşlerde, olaylara sahne olan mekânların isimleri verilerek kahramanların mekânı algılayış tarzlarından hareketle onların ruhsal ve fiziksel durumları hakkında bilgiler verilir. Romanda, mekân, kişiler arası ilişkileri etkileyen ve bu ilişkilerin seyrine göre anlam kazanan bir unsur olarak sunulur. Beyazıt, Emin Mahir Lokantası, Küllük gibi mekânlar başkişinin geçmişe ait hatıralarında olumlu yönleriyle ön plana çıkarılır:

*“Yemeği Beyazıt'ta, o genç nesillerin ölümsüz altın adasında, Küllük ile kaldırıma bitişik kahvenin arasındaki Emin Mahir Lokantası'nda yediler. Sadece İstanbul'un değil, çünkü Dünyanın en iyi, en güzel lokantası o idi Şerif için.”* (D, s.65)

İsteklerine ulaşamayan ve hayatına bir anlam yükleyemeyen başkişinin yaşadıklarının etkisiyle içinde bulunduğu mekâna da bakışı değişir. Ruhsal anlamda derin bir sarsıntı geçiren Şerif için kasaba, uzaklaşması gereken bir mekân halini alarak onu kaçısa zorlar. Fiziksel anlamda kasabada herhangi bir değişiklik görünmezken, başkişinin mekânı algılayış tarzının farklılaşması kasabanın anlamını da değiştirir. İki hafta süresince ait olduğu mekândan kopan Şerif, yaşadığı bilinçlenmenin sonucunda çevresini farklı bir anlayışla değerlendirmeye başlar. Onun için kasaba artık kendisine ve değerlerine yabancılaşmış insanları barındıran dar bir mekân değil, var oluş imkânlarını içinde taşıyan geniş bir mekân halini alır.

**“Gençliğim Eyvah”** romanında farklı işlevlerle karşımıza çıkan mekânları fiziksel olarak değerlendirdiğimiz zaman, kapalı mekânların ağırlıklı olarak tercih edildiğini söyleyebiliriz. Olayların belirli mekânlarda geçtiği romanda, olay örgüsündeki çatışmalara hizmet eden mekânların dışında sadece atmosfer oluşturmak amacıyla kullanılan mekân sayısı oldukça azdır.

Gösterme metoduyla tanıtılan mekânlar, kişilerin mekânla olan ilişkilerini sezdirecek tarzda verilir. Bu bakımdan mekân sadece dekoratif bir unsur olarak kullanılmaz. Kimi zaman bir sığınak kimi zaman da bireysel çatışmaların yansıdığı bir yer olan mekân, fiziksel özellikleriyle tanıtıldıktan sonra, insan psikolojisine göre kazandığı boyutlarıyla sunulur.

Romanda, temanın belirginleşmesine yardım eden ana mekânlar, lokanta ve İhtiyar'ın köşküdür. Bu iki mekân fiziksel genişliğe rağmen kişiler üzerinde kurduğu baskılardan dolayı daralarak yeni bir boyut kazanır:

*“Köşk, Boğaziçi'nin Anadolu yakasında, küçük bir koya kırk metre kadar yukardan bakardı. Çengelköy ile Kanlıca arasındaki kıyı yolunun peş peşe gelen dönemeçlerinin birisinde yamaçta açılmış elli iki basamaklı bir taş merdivenle çıkılırdı. Yoldan görünmezdi.”* (GE, s.9)

*“Birlikte var olanların yeri”* (Bachelard, 1997:216) olan mekân, romanda kendilerinden koparılmış insanların bağımlı hale getirildiği ve yabancılaştırıldığı olumsuz nitelikleriyle ortaya konur. Güliz ve Delikanlı'nın sığınmak istedikleri hayali bir mekân olan “O Belde”, huzur ve mutluluk mekânı olarak lokanta ve İhtiyar'ın köşküne alternatif olarak sunulur. Sembolik anlam taşıyan ve sezdirme amacıyla kullanılan bu mekânların gerçekliklerinden ziyade, işaret ettikleri kavramlar ön planda yer alır.

Fizikî özellikleriyle ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen lokantanın dekoratif özellikleriyle, var oluş amacı arasındaki zıtlık, o mekânda yaşayan insanların bireysel trajedisini ortaya koyar:

*“Lokanta temizdir. Yemekleri nefis değil enfestir.(...) Upuzun ve daracık koridordan geçip de ceviz kapıdan içeriye giren insan, Dünyanın her yerinde 'işte birinci sınıf bir lokanta' dedirten bir görüntüyle karşılaşır. Müşterileri de buna göredir. Onların arasında her dönemin baskın kralları, ünlü yazarlar, kalbur üstü iş adamları, ön plandaki bankacılar bulunmuştu.”* (GE, s.203)

“Temizlik”, “enfes yemekler”, “birinci sınıf kalite” gibi vasıflar, o mekânı insanlar için cazip hale getirir. Doyma iç güdüsüyle hareket eden kişilerin kolaylıkla tuzağa düşürüldüğü lokanta, *“değer kıtlığı ve değer açlığının”* (Walsh-Vaughan 2001: 164) dış mahrumiyetler sebebiyle insanları duyarsızlaştırdığı bir mekândır.

Gerçeğin kuşatıcı baskısından, hayal kurarak kaçmaya çalışan kişi, yeni mekânlarda yaşama isteğini, ütopyalara sığınarak dindirmeye çalışır. “O Belde” ve “kuyu” romanda, özlenen ve hayal edilen mekânlardır. “O Belde”, kaçışla birlikte yeni bir başlangıç isteğini sezdirirken, “kuyu” ümitsizce bir kaçışa işaret eder.

Romandaki mekân tasvirleri, kişilerin bakış açılarına göre değişiklik gösterir. Yazar anlatıcının objektif yaklaşımlarına karşılık, mekâna ait özelliklerin kişiler üzerinde bıraktığı intibalar mekâna psikolojik anlamlar yükler. Örneğin; Delikanlı için

lokanta, başlangıçta nezih bir yer olmasına rağmen, oradaki ilişkilerin mahiyetini öğrendikten sonra bir örümcek ağına benzetir. Bu benzetmeyle lokantanın, insanlara tuzaklar kuran çekiciliği ve İhtiyar'ın emelleri mekâna farklı boyutlar kazandırır. "Lokantaya düşmek" tabiri de mekânın olumsuz yönlerini sezdirir:

*"Örümcek ağı...dipsiz bir mağaranın derinliklerinde!(...) Gerçekten de elli şu kadar yıldır Türkiye'nin olay dönemlerinde, sayısız kurumları, kuruluşların, grupların ve nesil kümelerinin yön vericileri, ele başları bu ağa takılmıştır; İhtiyar onları burada avlamıştır. Buraya düşürerek avlamıştır."* (GE, s.203)

Romanda kişilerin hayatlarına etki eden bazı mekânlar sadece isim olarak verilerek mekâna ait tasvirler yerine, o mekânda gerçekleştirilen eylemler üzerinde durulur. Murad'ın kitaplara ve şiire dalarak dünyadan koptuğu Pınarbaşı ve askerlik görevi için gittiği İskenderun, romanda fiziksel olarak yer alan mekânlar olmayıp, başkışının hayat çizgisindeki önemli duraklar olarak anlam kazanır. Aynı şekilde, Rusya, Çin, Küba, İspanya, İtalya, Almanya gibi ülkeler de değerlerin küçültülerek yozlaştırıldığı baskı ortamlarını örneklendirmek ve karşılaştırma imkânı sunmak amacıyla bahsedilen mekânlardır.

Mekânlar arasındaki zıtlıklardan yola çıkarak tematik değerlere gönderme yapılan romanda, baskı ve tuzak mekânlarının karşısında, özgürlük mücadelesinin sembolü olan, Çanakkale'ye ait hatıralar, köleleştirilmeye çalışılan gençliği uyanışa davet eden bir değer olarak sunulur. Cami ve mescitlerin bile ayrıldığına işaret edilerek, toplumsal bozulmanın insanları birbirlerine yabancılaştırmasına dikkat çekilir. Mekânlara ait olumlu özelliklerden hareketle, yeniden doğuşu gerçekleştirecek gençliğe, Çanakkale zaferini kazanan neslin ruhu aşılarmaya çalışılır.

Romandaki sosyal ortamı kişiler arası ilişkilerle birlikte sunan önemli yapı unsurlarından biri de mekândır. Olayları yaşayan kişilerin buldukları noktaları ve birbirlerine olan uzaklıkları değerlendirirken mekân, insan ilişkilerini yansıtmaya işleviyle değer kazanır.

**"Bir Köşkünüz Var mı?"** romanında, mekânın anlamı romanın temasıyla uygunluk gösterir. Fizikî mekân olarak olayların büyük ölçüde köşkte geçmesine karşılık, geriye dönüş tekniğiyle verilen hatıraların yaşandığı Amerika da mekân olarak tespit edilebilir. Ayrıca, fizikî özellikleri belirtilmeyen Sakarya, Afyon, Gediz ve Dumlupınar gibi mekânlar, anlatıcının ifadelerine zenginlik kazandırmak ve kişileri çok yönlü olarak tanıtmak amacıyla romanda yer alırlar.

Romandaki dramatik aksiyonun şekillenmesinde etkili olan merkezî bir mekân konumundaki köşk ayrıntılı olarak tasvir edilir:

*“Dedemin evi İstanbul’da Feneryolu ile Göztepe arasında kocaman bir ahşap köşktür. Batıdaki katı çatının geniş balkonundan Marmara ve Adalar görünür. Dört bir yanı bahçe ile çevrilidir. Bahçe. Ama bir park kadar büyük bir bahçedir bu. Gün boyunca güneş alan sağ bölümde iki yüze yakın asma kütüğü vardır.(...) Batıdaki arka bahçede duvar boyunca kümesler, ahırlar sıralanmıştır.(...) Doğuya bakan ön bölümde incir, dut, kiraz, kayısı, Malta eriği, Trabzon hurması ve nar ağaçları vardır. Burası aynı zamanda bir çiçekliktir.” ( BKV, s.11)*

Kahraman anlatıcı olan torunun gözlemleriyle sunulan mekân, bir çocuğun kolayca fark edemeyeceği ayrıntılarla birlikte tasvir edilir. Köşkün tasvirindeki ayrıntılar, romanın ilerleyen bölümlerinde köşkün dede için taşıdığı anlamla birleşerek, maddî değerler karşısında sembolik bir anlam kazanır. Geniş bir ailenin bir arada rahatça yaşayabileceği bir mekân olan köşk, aile birliğinin ve yuva kavramının anlamlarına işaret eder. Ancak çocukların bu mekânı satarak paylarını almak istemeleri, romandaki gerilim unsurunun en üst noktaya çıkmasına sebep olur.

Romanda mekân unsuru dekoratif özellikleriyle de tanıtılmasına rağmen, mekânın baş kişi üzerindeki olumlu etkileri ön plana çıkarılarak, düşünce boyutuyla yansıtılan mekân ve kişiler arasındaki ilişkiler sorgulanır. Mekânda yaşanan dönüşüm, kişilerin mekâna yükledikleri anlamlardan hareketle yaşanır. Aile birliğinin sembolü olan köşk, toplumsal yozlaşmanın hedef aldığı ve sadece maddî boyutuyla anlamlandırılan bir nesneye dönüşür. Bu yönüyle “Bir Köşkünüz Var mı?” romanındaki mekân, fikrî işleviyle çatışmaların odağında bulunan bir konumdadır. İnsanı ilişkilerdeki değişimi ve bozulmayı yansıtan canlı bir unsur olan mekân, evrensel anlamda her insanın sahip olması gereken değerler manzumesini köşk sembolüyle somutlaştırarak sunar.

**“Yağmur Beklerken”** romanında fiziksel anlamda geniş mekân olarak, kasaba, park, tarla, dar mekân olarak da Rahmi’nin evi ve avukatlık bürosu, Rıza Efendi’nin evi, Kenan Bey’in yazıhanesi karşımıza çıkar. Ancak bu mekânlar fiziksel özelliklerinden ziyade, olay örgüsünde birinci derecede rol oynayan kişiler arasındaki ilişkiler ve onların duygu ve düşüncelerini sezdirme fonksiyonuyla romanda yer alırlar. Ayrıca bazı mekânlar ve bu mekânlara ait dekoratif unsurlar bir takım sembolik anlamlar taşırlar. Örneğin, parkın içindeki akasya ağaçları, Rahmi’nin tarlaları sulama amacıyla getirdiği

su pompası, Rahmi'nin çocukluğunu geçirdiği bahçedeki zerdali ağacı romanın mesajını belirginleştiren simge değerlerdir. Bu unsurlar, vakanın geçtiği ortamı okuyucunun, muhayyilesinde daha canlı ve gerçekçi bir şekilde canlandırmasına yardımcı olurlar.

Romanda mekân, kişilerin kabullerine ve psikolojik yaklaşımlarına göre boyut değiştirir. Bu durum, mekânın insan üzerindeki güçlü etkisini ortaya koyar. Aynı şekilde, kişinin bakış açısı ve değerlendirmeleri, mekânı algılama tarzını da etkiler. Bu açıdan baktığımızda romanda, yazarın insana ait özellikleri verirken mekânı yardımcı bir unsur olarak kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin, Rahmi'nin geçmişine ait bilgiler verilirken, onun psikolojisine etki eden mekânlardan ve bu mekânları algılama konusunda yaşadığı değişimden bahsedilir. Onun, küçükken ailesiyle mutlu bir yaşam sürdüğü bahçe, yıllar sonra Rahmi, bir meslek sahibi olup, kendisini güçlü hissetmeye başlayınca çok küçük görünür:

*“Çocukluğunda bahçe Rahmi'ye uçsuz bucaksız görünürdü. Dünyanın en büyük bahçesiydi o.(...) Gitti bahçeye ve onu yürek burkacak kadar küçük buldu. Ama bir an için. Bir an...Hepsi o kadar. Çünkü hemen ardından anasını bu bahçeyle cebelleşir gördü ve gene uçsuz bucaksız buldu.”* (YB, s.63)

Kasabalının kuraklıkla mücadele ederken ve yağmur beklerken yapılan gökyüzü tasvirleri insanların ruh halleriyle ilişkilidir. Aynı şekilde yağmur yağdıktan sonra gökyüzünün durumu, kasabalının umutlarını ve mutluluğunu yansıtır:

*“Yağmur bir süre daha yağdı. Sonunda gök yoruldu, bitkin düştü.(...) Ortalığı saran barut rengi aydınlık açıldı, külrengine döndü. Derken gökyüzünde ürkek de olsa, pembeler, maviler, sarışınlıklar belirdi. Rıza Efendi'nin içini ve bütün kasabayı bahar günlerinin Allah'a minnet ve şükran duyuran huzuru ile güveni doldurdu.”* (YB, s.86)

Serbest Fırka, seçimleri kaybettikten sonra ve Rahmi halkın durumundan dolayı karamsarlığa düşünce mekânla ilgili tasvirler de farklılaşır:

*“Ağaçların paslı sarı ve kahverengi yaprakları yerleri kaplamış. Klan yeşillerin kimi uçuk, kimi karaya çalıyor. Toprak kansızlaşmış. Ölüm, bitkilere sanki ondan yavaş yavaş sızıyor. Patlıcan, domates, biber...en çok da kabak ve hıyar fideleri solmuş, pörsümüş, kendilerini salıvermişler.”* (YB, s.211)

Rahmi, mekâna ait olumsuzluklarla ailesi arasında ilişki kurar:

*“Bahçede ve o domateste –şimdi- Güldane'yi, Serdar'ı, Müberrer'i ve Sarıkız'ı tavukları düşünüyor. Acaba onlar için de suyun kâr etmediği, edemeyeceği bir nokta var mıdır? Ve o nokta, acaba ne kadar yakında veya geridedir?”* (YB, s.211)



Başkişi Rahmi, farklı mekânlardaki davranış şekilleri gösterilerek çok yönlü olarak tanıtılır. Örneğin, evinde iyi bir eş ve baba, yazıhanesine başarılı bir avukat, tarlada iyi bir çiftçi ve köylünün sorunlarıyla yakından ilgilenen bir insan olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden romandaki mekânlar, Rahmi'nin çevresindeki insanlarla olan ilişkileri ve siyaset konusundaki düşüncelerini yansıtmaya açıktır. Bunların dışında romanda belirgin bir mekân göze çarpmaz. Sadece gelişmelerden bahsedildiği bölümlerde Ankara ve İstanbul isim olarak belirtilir.

Evinde iyi bir eş ve baba olan Rahmi'nin kendi doğal ortamındaki tavırları detaylı bir şekilde sergilenir. Evle ilgili tasvirler gösterme metoduyla sunulur:

*“Balkon bir oda kadar geniştir. Hem mutfaktan hem de sofadan geçilir oraya. İki yanı mutfağın penceresi hanımelleri ve sarmaşıklarla perdelenmiş kafeslerle örtülüdür. Dört basamaklı bir taş merdivenle inilir bahçeye.(...) Ev, bodrumu, tavan arası ve iki katıyla tam bir konak yavrusudur.”* (YB, s.23)

Ev, Rahmi'nin emeğinin, çalışarak hak etme ilkesinin ve hayatta daha iyiyi, daha güzeli elde etme mücadelesinin bir ürünüdür. Bu yüzden kendisi için çok değerlidir. Rahmi, babasızlığın verdiği eziklik ve çileli bir annenin hatırasından güç alarak kendisini başarılı olmaya adanır. Evinin yapımından tarla işlerine kadar her konuda üstün bir çaba sarf eder:

*“Bahçeye olduğu kadar eve de el atmıştır Rahmi. Tavan arasını çocuklar için iki odalı bir çatı katı yapmıştır. Yağlı boyaları yenilemiştir. Kafesleri de. Bahçeye doğru bir çıkma mutfak yaptırmış, bu koca balkonu eklemiştir.”* (YB, s.26)

Romanda en ayrıntılı anlatılan mekân Rahmi'nin evidir. Evi, Rahmi için bir gurur kaynağıdır. Geçmişteki yoksul hayatından kurtularak, kavuştuğu varlık ve saygınlığın sembolüdür. Ayrıca, eşi Güldane ve çocuklarıyla birlikte bu ev, sıcak bir yuva olarak betimlenir.

**“Osmancık”** romanında konunun tarihî bir zeminde geçmesi, mekânın fiziksel boyutlarıyla da ağırlık kazanmasını gerektirir. Bu yüzden dış mekânlar tasvirlerle zenginleştirilerek sosyal ortamı yansıtmaya işleviyle kullanılır. Kayı Boyu'nun kurulduğu Söğüt çevresi ile kazanılan savaşlarla beyliğe katılan topraklar, bir yandan cereyan eden olaylara sahne olma yönüyle ön plana çıkarken bir yandan da başkişinin yaşadığı değişimi mekânla ilişkili olarak ortaya koyar:

*“Domaniç temmuzlarının birinde, bir gecedir. Gökte samanyolu bir sırma kemerdir. Sarı mavi yıldızlar parıl parıl parıldamaktadır. Yayla serinliği gönüllerde soylu yiğitliklere, hafızalarda büyük olaylara özlem estirmektedir.”* (O, s.10)

Mekân, başkişinin gizli kalmış yönlerini açığa çıkaran bir güç olarak karşımıza çıkar. Osmancık'ın kendi güçlerini keşfederken yaşadığı ilk tecrübe mekânla ilgili kabullerini sorguladığı noktada yaşanır. Dünyayı büyük olarak algılayan Osmancık, Ede Balı'nın telkinleriyle bu konu üzerinde düşünmeye başlar:

*“Dünyayı bize büyük gösteren bizim küçüklüğümüz oğul. Hırsımız, sabırsızlığımız, bencilliğimiz. Önce bu yüzden küçülüyor, sonra da dünyayı çok büyük görüyoruz.”* (O, s.11)

*“İnsan, tek olmadığını anlamamış, anlayamamışsa ve anlayamıyorsa Dünya gerçekten de çok çok büyüktür. Çünkü insan zamana ve mekâna göre çok çok küçüktür, ha var ha yoktur.”* (O, s.13)

Dünyayı yatay boyutlarıyla algılayan Osmancık, bu küçüklük karşısında hayrete düşerken, dikey boyutun ve derinliğin bilincine varan Osman Gazi Han için, zaman ve mekân nicelikten sıyrılarak farklı anlamlar kazanır. Bachelard. *“sonsuz büyüklük bizim içimizdedir”* (Bachelard, 1996: 199) der. Osmancık, dünyanın büyüklüğünü düşünürken, kontrolsüz güçlerini dizginledikten sonra sahip olduğu iç derinliği keşfeder. Mekân, kahramanın benliğinin uyanışında bir hareket noktası olur.

Mekânla ilgili dikkatler, yaşanan olayların mahiyetine göre sunulur. Olumsuzlukların yaşandığı mekân ile kişilerin mutlu olduğu mekânların tasvirleri birbirinden farklıdır. Bu farklılıklar, olay örgüsüne yön veren ruhsal maceraların gidişatını sezdirerek mekân-insan ilişkisini ortaya koyar. Örneğin, Osman Gazi Han ölüm döşeğindeyken yapılan mekân tasvirleriyle, Osmancık'ın iç çatışmalar yaşadığı mekânlar arasında bu farklılık açıkça hissedilir:

*“Odada, evde, sokakta, yörede çıt yoktur; yaz bahçeleri bile suskundur.”* (O,s.6)

Mekâna ait unsurlardan bazıları sembolik anlamlarıyla kullanılarak görünenin ötesindeki derin anlamlara sezdirme yoluyla işaret edilir. Romanın farklı bölümlerinde sık sık geçen badem ağaçları, Sivrikaya, İtburnu, Kartaldoruğu, ve Ede Balı'nın tekkesi dekoratif yönlerinden ziyade önemli açılımlara sahip unsurlar olarak değer kazanırlar. Başkişinin değişim sürecindeki önemli dönemeç noktaları olan bu yerler Osmancık'ın iç çatışmalarına sahne olan yeniden doğuş mekânlarıdır:

*“Kartaldoruğu’ndan gördüğü boyların, oymakların o göç kavşaklarındaki o renk, ses ve hareket cümbüşünde belgesiz, nişansız, yadigârsız yok olup gitmiş zamanların birleştiğine, o görüntüde ve zamanda geçmişin bir kutsal emaneti, geleceğin inkâr edilemez hakkı bulunduğu...Artık sezgi değil...Osman artık bütün benliğiyle inanmaktadır.”* (O, s.82)

Ede Balı’nın tekkesi, Osmancık’ın üzerinde bıraktığı intibalarla birlikte tasvir edilir. Bu tekkede kendisine verilen odada ruhsal bir büyüme süreci yaşayan Osmancık’ın iç dünyası mekânın özellikleriyle ilişkili olarak sunulur:

*“Avlu, pencereleri basık ve küçük odalarla çevrili, ortasında da her köşesinde bir musluk bulunan altıgen bir şadırvan vardı. Giriş kapısızdı. (...)Kapı özellikle bırakılmamıştır. Dört bir yanı parmaklıklı veranda ile çevrili bulunan ikinci kata, on beş kadar basamaklı korkuluksuz bir tahta merdivenle çıkılıyordu.”* (O, s.42)

Ede Balı’nın tekkesinin tasvirinde dikkati çeken “kapısız” ve “korkuluksuz” gibi sıfatlar, Osmancık’tan beklenen değişimin ipuçlarını veren ayrıntılardır. *“İnsan ruhunun çözümleme aracı”* (Bachelard, 1996: 28) olarak ele alınabilen mekân, Osmancık’ın gelişme çizgisini yansıtan yönlere sahiptir. Kapı, içeri ile dışarıyı ayıran eşiktir. Ayrıca bir yere girerken karşılaşılan ilk engeldir. Tekkenin kapısız oluşu bu engeli ortadan kaldırarak, mekâna doğrudan girişi sağlamaktadır. Tahta merdivenin korkuluksuz oluşu ise, basamaklarla çağrışım yapılan sınama döneminde, kişinin tek başına ve dayanaksız oluşuna işaret etmektedir.

Romanda, vakanın yaşandığı gerçek mekânların yanı sıra hayalî mekânlara da yer verilmiştir. Bu mekânlar da başkışinin düşüncelerini daha etkili ve yoğun bir şekilde sunabilmek için yazarın kullandığı unsurlardır:

*“Anam Kaf Dağı’nı aşan şehzadeyi anlatırdı. Onun Zümrüd Anka’sı varmış. O yollara Zümrüd Anka gerek Ede Balı. Benim Zümrüd Ankam Malhun Hatun’dur; ver ki bana dünyayı küçülteyim Ede Balı.”* (O, S.93)

Tarık Buğra’nın romanlarında fizikî ölçülere göre tasvir edilen mekân, kişilerin psikolojik durumları dikkate alınarak da değerlendirilir. Kişilerin psikolojik durumlarına göre boyut kazanan mekân, romana gerçeklik havası kazandırmak amacıyla vaka zamanının başlangıcından itibaren tanıtılır. Romanlarında ağırlıklı olarak fizikî anlamda açık/geniş mekânları kullanan Buğra, konuyla uygunluk gösteren mekânları tercih eder. Yazar, mekânı olayların geçtiği ortamı ve kişileri tanıtmak amacıyla ve romanın dönemini yansıtmaya işlevini yerine getirecek şekilde kullanır.

### 3.2.6. Romanlarda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda olayların hangi konumdan aktarıldığını gösteren bakış açısı ve anlatıcı, Tarık Buğra'nın romanlarında konunun en etkili anlatımla sunulmasını sağlayacak şekilde çeşitlilik gösterir. Kişilerin çok yönlü olarak tanıtılması ve olayların sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde sunulmasını sağlayan bakış açısı ve anlatıcı, yazarın niyeti doğrultusunda tercih ettiği anlatım tekniklerinin de yardımıyla romanda sorgulanan değerler dünyasını ortaya koyar.

Psikolojik çatışmaların yoğun olarak yer aldığı **“Yalnızlar”** romanında, entrik kurgu, hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcının naklettiği olaylarla şekillenir. Kahramanların iç dünyalarındaki duyguları ve geleceğe yönelik planlarını ayrıntılı olarak bilen yazar anlatıcı, verdiği tanıtıcı bilgilerle ilerleyen bölümlerde yaşanacak çatışmaları sezdirir. Yazar, hâkim bakış açısının sağladığı geniş imkânlar sayesinde romandaki değerlere vurgu yapar ve karmaşık ilişkilerin ayrıntılarından okuyucuyu haberdar eder.

Ruh tahlillerinde derinleşmek ve kişileri çok yönlü olarak tanıtmak amacını taşıyan yazar anlatıcı, bilinç akımı, iç monolog, iç çözümleme gibi anlatım teknikleriyle kahramanın iç dünyasını okuyucuya açar. Romanda bu yöntemle Rıza Candaş, Murat Kervancı ve Hürrem'in davranışlarının ve tercihlerinin geçmişte yatan sebepleri ile kişilerin mizaç özellikleri ortaya konur:

*“Üzülüyor ve Murad'a kızıyordu. Çünkü Murad'ı ömrünün sonuna kadar hatırlamaya mahkûm olmaktan korkuyordu. Murad'ı suçluyordu. Doktor onun yüzünden vardı...var olmuştu.”* (Y, s.19)

*“Bu adam ne çok da şey biliyordu! Şu diploma ile metres sigarası yakmak masalını o da bir palavra niyet olarak, sadece birkaç meyhane arkadaşına anlatmıştı. Ve doktor bunu bile biliyordu.”* (Y, s.33)

Murad'ı ve Rıza'yı objektif bir şekilde tanıtan yazar anlatıcı, tarafsızlık ilkesine bağlı kalarak iki kişinin de geçmiş yaşantılarından hareketle bugüne ait eylemlerini izah etmeye çalışır. Anlatıcının bu konumu, Rıza Candaş'ı başkişiye çok yaklaştırmakla beraber, kişilerin ruhsal anlamda yaşadıkları değişimler onları yuvarlak karakterler haline getirir. Yazar anlatıcının tercihi romanın diğer yapı unsurlarını da etkiler. Bazı bölümlerde Murad'ın mı yoksa Rıza'nın mı romanın merkezinde yer aldığı konusunda bir belirsizlik yaşanır. Ruh tahlillerinde benzerlik gösteren Murad ve Rıza, ahlakî

değerlerin sorgulandığı noktada Rıza'nın karşı güce olan yakınlığıyla birbirinden ayrılır. Ancak Rıza, eleştirilen tavırlarından ziyade, onu bu duruma iten sebepler ışığında değerlendirilir:

*“Pençesiz ayakkabıların içindeki vicık vicık çoraplar...ete ve ateşin rengine hasretle geçen kışlar...İç çamaşırların insanı mahveden sefaleti! Ya o izbe gibi medrese odası.(...) Borç istemedeki kölelik. Sınıfta it sürüsü kadar yaşıtın var ama sen yalnızsın...mezardaki gibi. Bu cehennem herkesi yutardı. Fakat ben!”* (Y, s.233)

Anlatma yöntemini kullanarak, bulunduğu noktadan kişi ve olayların gelişme seyrini aktaran yazar anlatıcı, kimi zaman kahramanın yerine geçerek, onun adına bir takım sorular sorarak anlatımı zenginleştirir. Bu sorular aynı zamanda, karakterin iç dünyasındaki çelişkileri ve çıkmazları da yansıtarak onu daha iyi tanıtır:

*“Yoksa onlar yani öyle insanlar onunla Mahmut Kervancı'nın oğlu Murad Kervancı olduğu için değil de, sürüden ayrılmaya kalkıştı ve ortalamanın üstüne çıkacak diye mi uğraşırlardı?(...)Şöyle veya böyle yaşamak, onu seçenden başka kimi ilgilendirirdi?”* (Y, s.35)

Romanda hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcının en çok hissedildiği yerlerden birisi de kişilerin bugünlerine ışık tutan geçmişe ait ayrıntıların verildiği bölümlerdir. Doğrudan verilen bilgilerin yanı sıra, hatırlama yoluyla da geçmişe dönülerek şimdiki zamanda yaşanan olayların sebeplerine ışık tutulmaya çalışılır. Anlatıcının, zamanın farklı boyutları arasında dolaşabilme ayrıcalığı, geçmişe dönük yaşantılar ve geleceğe yönelik planlardan okuyucuyu haberdar eder. Romanda geçmiş, şimdikiyi gölgeleyen bir güce sahip olduğu için sürekli yaşanan olaylara gönderme yapılarak, geriye dönüş, özetleme ve zamanda atlamalar yoluyla geçmişe ait olaylar okuyucunun bilgisine sunulur:

*“O zamanlar yani gençliğinde ve delikanlılığında bütün bunları insanlarda mümin, Allah'ı arar gibi aramıştı. Bulduğu ise sadece hepsinin de narha bağlı tüccar malları olduğuna inanmıştı. Ve acı hatıralarla beynine perçinlendiği için, söküp atamadığı bu çarpık inanış yüzünden bütün mümkün mutluluklarını ve Hürrem'i bu vahşi hazza satmak bahtsızlığına mahkûmdu.”* (Y, s.93)

Dramatik aksiyonda yer alan düğüm noktalarının çözülmesinde mektup tekniği önemli bir rol oynar. Hürrem, Murad'a yazdığı mektupla, aralarında ifade edilemeyen duyguları, uygun zaman ve mekâna ihtiyaç duymadan Murad'ın öğrenmesini sağlar. Hürrem'in gönderdiği mektup, ikili arasındaki ilişkinin boyutunu

değiştirir. Doktorun boşluğunu Murad'la doldurmaya çalışan Hürrem'in, onunla konuştuğundan sonra tamamen uzaklaşması Murad'ın hayatını düzeltmek için ihtiyaç duyduğu yeni bir başlangıca vesile olur. Başkışı için ikinci dönüm noktası annesinden aldığı mektubu okuduktan sonra yaşanır. Yazar, farklı mekânlarda bulunan kişileri bir araya getirmek ve birbirlerinin duygularından haberdar etmek amacıyla mektup tekniğine başvurur.

Kişilerin kendileriyle olan hesaplaşmalarının ön planda olduğu romanda, iç çözümlenmelere daha çok yer verilerek diyalog tekniğine sınırlı oranda başvurulur. Kişiler arası çatışmalarda ön plana çıkan diyaloglar, vurgulanmak istenen zıtlıkları bir arada ortaya koyar. Ayrıca, anlatıcı diyalog şeklinde sunulan konuşmalarla sosyal çözümlenmeler yapma imkânı bulur.

“**Siyah Kehribar**” romanı iki farklı bakış açısıyla kaleme alınır. Olayların farklı bakış açılarıyla sunulması romana bir ifade zenginliği kazandırır. Ağırlıklı olarak kahraman anlatıcının bakış açısıyla sunulan romanda, bakış açısından faydalanılan kahramanın bulunmadığı zaman ve ortamlarda tanrısal bakış açısına yer verilir.

Kahraman anlatıcı olarak romanda yer alan kişi, sanat tarihi alanında doktora yapmak için İtalya'ya gelen bir Türk gencidir. Bu gencin ismi verilmemekle birlikte olaylara tanık olmasının dışında kendisiyle ilgili tanıtıcı bilgilere rastlanmaz. Anlatıcının, yaşanan bir hatıra olarak naklettiği olaylar, yıllar önce Roma'da tanıştığı insanlarla olan ilişkileriyle şekillenir. Kahraman anlatıcı, vaka zamanında yaşadığı olayları anlatma zamanındaki yorumlarıyla birlikte ortaya koyar. Böylece kahraman kendi davranışlarını değerlendirme fırsatı bularak, geçmişten bugüne yaşadığı değişim sürecini dün ve bugün arasında yaptığı mukayeselerle birlikte verir. Kahraman anlatıcı geçmişe dönerek “*o zamanki benliğini nesnel bir biçimde değerlendirme*” (Aytür, 1997: 30) imkânı bulur.

*“İşte bugün aradan yıllar geçtikten, her şey gurûbun renklendirdiği bir toz bulutu gibi dağılıp gittikten sonra söylüyorum: O anda kendimi ne kadar da şanslı bulmuştum(...) Halbuki bahtım bana en gaddar oyununu böylece oynamaya hazırlanmış.”* (SK, s.76)

Kahraman anlatıcıyı hem iç dünyasına ait özelliklerle hem de diğer roman kişileriyle olan ilişkileriyle gözleme imkânı sunan yazar, bu şekilde anlatıcının olayların yaşandığı esnada neler hissettiğini ve nasıl etkilendiğini ortaya koyar. Kahraman anlatıcı, okuyucunun sadece kendi bilgi kaynaklarıyla sınırlı kalmasına sebep

olur. Bu yüzden bakış açısı kullanılan kahramanın kişiliği ön planda yer alır. Romanın ana eksenini “*anlatıcı ben ile anlatılan ben arasındaki gerilim*” (Stanzel, 1997: 35) oluşturur.

Anlatıcı, diğer roman kişileriyle birlikte vakaya dâhil olduğu için, olaylara yaşandığı anda şahit olma imkânına sahip olur. Gösterme metodu aracılığıyla, okuyucu kendisini olaylara daha yakın hisseder. Bu şekilde yazarın varlığı büyük ölçüde silinmekle birlikte, kişiler ve olaylar ön plana çıkar. Yapılan tasvirler, vakanın geçmiş zamanda yaşanmasına rağmen tüm canlılığıyla şimdiki zamana taşınmasını sağlar. Örneğin; Barbaryo'nun cesedini bulan kahraman anlatıcının, olayın yaşandığı yerle ilgili yaptığı ayrıntılı tasvirler okuyucunun kendisini o mekânda hissetmesini sağlar:

*“Krizanteme pek benzeyen saçları büsbütün dağınmıştı. Başını yana doğru düşüktü. Boynunun gergin kısmı korkunç bir şekilde ve esmer kırmızı renkte yarıktı. Kan, yanında bir gölcük yapacak kadar çok akmıştı. Kollar apaçıktı. Sağ elinin az ilerisinde bir tabanca duruyordu. Sol eli, parmakları açık fakat hafifçe kıvrık olarak pıhtılaştıran kan birikintisinin içinde idi. Artık bir tek kelime bile söyleyemeyecek olan körpe dudaklarının aralığından da kanlar sızmış, yol yol pıhtılaşmıştı.”* (SK, s.104)

Kahraman anlatıcının bilgisinin sınırları bazı bölümlerde genişlerken, bu durumun, “ihtimal”, “belki”, “galiba”, “muhakkak” gibi tahmin anlamı taşıyan ifadelerle romanın gerçekliğini olumsuz yönde etkilemesi engellenir. Böylece bir yandan anlatıcının bilgi kaynakları belirginlik kazanırken bir yandan da kişilerin zihinlerinden geçirdikleri düşünceler sezdirilir:

*“Bir takım hesapları olduğu muhakkaktı.”* (SK, s.154).

*“İhtimal bunu yalnız Sofiya'ya anlatmak isterdi.”* (SK, s.155).

Romanda, olayların içinde yer alan anlatıcı, gözlemlerini ve yaşadığı tecrübeleri aktardığı bölümlerde varlığını açıkça hissettirirken, kendisinin bulunmadığı ortamlarda yaşanan olaylar yazar anlatıcının bakış açısıyla sunulur. Bakış açısındaki bu değişim, yazar ve kahraman anlatıcı arasındaki ayrımı ortaya koyar. Yazar anlatıcı, birinci tekil şahıs anlatıcının yetersiz kaldığı noktalarda, sahip olduğu sınırsız güçle entrik kurgudaki en ince ayrıntıları okuyucunun bilgisine sunar.

*“Daha kaldırırma çıkarken o artık mesuttu.(...) Sofiya kolunda idi, hafifçe kendine yaslanıyordu. Bir tek kelime bile konuşmadan yürüdüler. Bilmedikleri sokaklara saptılar, hatırlamadıkları caddelerden geçtiler.”* (SK, s.167)

Geriye dönüş tekniğiyle olayların anlatılması sürprizlerin ortaya çıkmasını engeller. Çünkü anlatıcı, yaşanacak olaylarla ilgili en önemli ayrıntıları önceden haber verir. Örneğin; Barbaryo'nun öldürüleceği ve Gizo ile İvet'in intiharı okuyucu için sürpriz olmaz:

*"Biz çıktık. Barbaryo yalnız kaldı: Ölümünü beklemek için."* (SK, s.102)

*"Fakat çok geçmeyecek, Gizo ile İvet'in nasıl intihar ettiklerini öğrenecekti."* (SK, s.192)

"**Küçük Ağa**" romanında olay örgüsü, hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından aktarılır. Geniş imkânlarla sahip olan yazar anlatıcı, romandaki kişiler ve olaylar arasındaki mesafeyi kendi tasarrufuna göre yansıtır. Dramatik aksiyondaki tüm gelişmeleri bilen ve olayları zamanın farklı boyutlarını da kullanarak sunan anlatıcı, öyküyü ve unsurlarını "*optik açı*" (Aytür, 1997: 38) dan yansıtır. Anlatıcı, kişilerin bir eylemi gerçekleştirmeden önceki ruh hallerini bildiği gibi sonrası hakkında da bilgi sahibidir. Yazar anlatıcı bu bilgilerini, iç monolog ve bilinç akımı gibi, kahramanların iç dünyalarını seyrettiren teknikler aracılığıyla ortaya koyar:

*"Ona kendi hakkında değiştiremez hükmü vermemiş biri lazımdı. Fakat kendisini saklamak için istemiyordu bunu. Tam aksine, Salih onların bildiklerinden de kötü, çok daha iğrenç buluyordu kendini ve bunun neden böyle olduğunu anlatmak istiyordu. Öyle birisini bulsaydı önce bunu anlatacak, içini bir çöp tenekesi gibi ortaya dökenecekti."* (KA, s.106)

*"Şimdi pek derli değıldi. Çünkü nerede bulunması gerekse orada bulunduğuna bütün kalbi ve kafası ile inanıyordu. Artık yaratılışının sebebine ihanet etmediğinden, can borcunu, fitresini ödemekte olduğundan emindi."* (KA, s.395)

Hâkim bakış açısını kullanan yazar anlatıcının varlığı, özellikle Çolak Salih ve İstanbullu Hoca'nın bilinçlenme sürecinde ağırlıklı olarak hissedilirken yazar, romandaki diğer kişilerin düşüncelerini, korku ve çelişkilerini yansıtmak için de bu bakış açısından yararlanır. Özellikle, karşı güç konumundaki Çakırsaraylı eşkiyasının iç dünyasını yansıtırken kullandığı bakış açısıyla, romandaki sosyal ortamı farklı bir noktadan değerlendirme imkânı sunar:

*"Kardeş kanı...düşman..vatan..ümmet-i Muhammed'in canı ve ırzı.. Kuvva! Bunların ne demek olduğunu şöyle böyle seziyordu. Zorlasa kafasını belki apaçık anlayacaktı da. Fakat bu, Çakırsaraylı'nın Çakırsaraylı olmaktan çıkıp bambaşka bir*



*adama dönmesi demektir. (...) Bunu pek iyi biliyordu. Ne var ki düşünmediği müddetçe bu başına buyruk hayat ona mümkün olan tek hayat gibi gelirdi.*” (KA, s.248)

Hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı, mekân-insan ilişkisinin sezdirildiği ve mekânın psikolojik boyutunun sergilendiği bölümlerde kuvvetle hissedilir. Yapılan tasvirler mekânın fiziksel özelliklerinden ziyade, romanda verilmek istenen değerler dünyasını açığa çıkaran yardımcı bir unsur olma fonksiyonunu yerine getirir. Kişilerin yaşadığı değişimler ve olayların seyri mekân tasvirlerindeki değişimlerle paralellik gösterir:

*“Cumalardan bir Cuma idi ve hırçın bir rüzgâr dolu ile karışık iri yağmur taneleri güney yönünde önüne ne gelirse suratına suratına çarpıyordu. Bu kıştı. Gökyüzü alçalmış, ufuk diye bir şey kalmamıştı.”* (KA, s.275)

*“Rüzgârlar sertleşmeye başlamıştı. Kavaklar, beğ söğütleri ve erik ağaçları yapraklarını dökmüştü. (...) Kasabada rüzgârlar ne kadar sert esiyorsa, sinir havası da o kadar sert ve birbirine zıt iki tansiyonda idi.”* (KA, s.267)

*“Küçük Ağa, karanlık sokağa bakan, kafeslerin boyası dökülmüş, çürümeye yüz tutmuş pencerenin önünde öyle hiç kumildamadan, kasları da duyguları gibi donmuş olarak dururken kulağına biteviye fısıldayıp duran biri var gibiydi. Havaya sinen duygu hüzündü, külrengi, sınırsız ve sonu gelmeyeceğe benzeyen bir hüzün.”* (KA, s.429)

Geçmiş ve şimdiki zamanda yaşanan olayları objektif değerlendirmelerle aktaran yazar anlatıcı, gelecekte yaşanacak gelişmelerle ilgili bilgi verdiği bölümlerde varlığını açıkça hissettirdiği için, romandaki itibârî gerçekliğin inandırıcılığı zedelenir. Yazarın dile getirdiği gelecek kurguları, kişi ve kavramlardan ziyade anlatıcıyı ön plana çıkardığı için, ister istemez okuyucunun dikkati entrik kurgudan anlatıcıya kayar. Ayrıca bu durum, romanın sonraki bölümleriyle ilgili okuyucudaki merak ve heyecan duygusunu da azaltır:

*“Bütün bu zaman içinde o birbirine karşı, birbirine zıt iki büyük düşmanın birere minik örneği daha teşekkül edermiş, Salih bunu çok geç, yıllarca sonra anlayacak, hayatı da bu öğrenişle şok geçirmiş gibi bambaşka bir hedefe yönelecekti.”* (KA, s.8)

*“Bunları daha uzun zaman kasaba da bilmeyecekti. En kolayı yani Salih’in adı bile uzun zaman kararlaştırılmayacak, ona kimi ‘pantolonlu Salih’ diyecek, kimi ‘deli Fadiğin Salih’, kimi ‘Niko’nun Salih’ diyecekti ve Salih kendisine bir ‘Gazi’ diyeni ömrünün sonuna kadar bulamayacaktı.”* (KA, s.63)

Romanın son satırlarında Küçük Ağa'nın akıbetiyle ilgili bilgiler veren anlatıcı, birkaç cümleyle Küçük Ağa'nın geriye kalan hayat hikâyesini özetleyerek okuyucunun 'sonra ne olacak?' sorusunu cevaplandırır:

*"Küçük Ağa, artık öfkesinde vahşî, sükûnetinde mağmum bir insandı. Mücadelede yırtıcı, dostluklarda ve kanaatlerde fedâî idi.(...) Devirler geçecek, hayranlıklar görecek, düşmanlıklar görecek varlığı da yokluğu da bütün unsurları ile tadacak, fakat saadeti sadece bir hatıra olarak tanıyacaktı."* (KA, s.250)

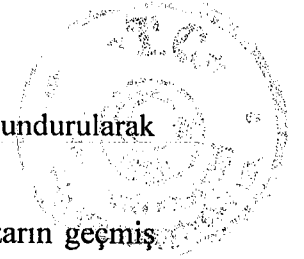
Romanın sağlam bir yapıya kavuşmasında büyük önem taşıyan bakış açısı ve anlatıcı, yazarın dil ve üslûp konusundaki tercihlerinin yansıtılmasında da rol oynar. Kahramanların iç dünyalarını yansıtan tekniklerin yanı sıra, fizikî görünümleri ve yaşam tarzlarıyla ilgili durumları ortaya koyan anlatım tekniklerinden de yararlanır. Geriye dönüş ve özetleme yoluyla kişilerin farklı zaman ve ortamlardaki yaşayışları sergilenirken, zaman içerisinde gösterdikleri değişim canlı bir şekilde ortaya konur:

*"Bir vakitler Mumcu Mustafa'nın, Akağa'nın ve Hacı Küçük'ün, hatta Nalbant Mustafa'nın önünde el pençe divan duran, gülümsemekten, hay hay demekten başka bir şey bilmeyen, sokaklardan başları saygılı saygılı öne eğik geçen Ligorlar, Minaslar, Bapkuşlar ve ötekilere bir hâl olmuştu. Sanki onlar kral, ötekiler köle idi. En iyi tutumları sadece yüz vermemekti artık. Eski günlere dayanan teklifler en azından yılışık bir alayla karşılanıyordu."* (KA, s.5)

Değerler ve kavramlar arasındaki çatışmalarla şekillenen romanda, diyaloglara sık sık başvurulur. Böylece farklı düşüncelere sahip insanlar kendi ağızlarından fikirlerini ortaya koyarlar. Bu yöntem yazarın, elverdiği ölçüde tarafsız kalabilmesine yardımcı olur.

**"Firavun İmanı"** romanında tarihî bir konu işlendiği için anlatıcının sınırsız bilgi kaynaklarından yararlanır. Hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcıyla aktarılan romanda, kişilerin hayat hikâyeleri ve karakter özellikleri ile olayların ayrıntılı gelişim çizgisi, romandaki bir başka kişinin bilmesi mümkün olmayan yönleriyle ortaya konur.

Yazar anlatıcı aracılığıyla Âkif ve arkadaşlarının kimseyle paylaşmadıkları tedirginlikleri, Ali Yusuf'un mizacını oluşturan etkenler, Hüseyin Sâdi'nin gizli niyetlerini öğrenebiliriz. Gerçeğe bağlılık ilkesinin ön planda olduğu tarihî roman türünde, tarihî bilgilerin tahrif edilmeden kullanılma gerekliliği, hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcının kullandığı bilgi aktarma vasıtalarının da güvenilir olmasını zorunlu kılar. Yazarın hayal gücünün sınırları ile tarihî gerçeklerin sentezlenmeye çalışıldığı



tarihî romanda, metnin iç tutarlılığı yazarın özgün anlatımı göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir.

Tarik Buğra'nın tarih felsefesini ortaya koyan bu tür romanlar, yazarın geçmiş üzerinde düşünmeden bugünü kurmanın mümkün olmadığı düşüncesine işaret eder. Bu anlayıştan hareketle kullandığı kaynakları telmih veya montaj yoluyla romanlarında kullanarak tarih kitaplarında takip edilemeyen satır aralarını sergileme imkânı bulur. "Firavun İmanı"nda montaj tekniğiyle kullanılan kaynaklar, şiir veya masal olarak yer aldığı gibi, geçmişte yaşanan bir olay özetleme yapılarak romanda kullanılır. İstiklal Marşı'ndan alınan mısralar, Kırmızı Başlıklı Kız masalı, Hayyam'ın rübaisinden alıntı, Musa Peygamber kıssası ve İbrahim Hakkı'nın sözleri romanın temasını açımlayan metin birimleri olarak değer kazanır. Montajlanan ya da kısmen alıntı yapılan parça ile ana metin arasındaki anlam ilişkisi, romanın mesajının daha etkili bir biçimde verilmesini sağlar. Örneğin "Kırmızı Başlıklı Kız" masalındaki kurt ve Musa Peygamber kıssasındaki firavun, romanda Ali Yusuf ve Hüseyin Sâdi ile temsil edilen çıkarıcı tiplerin niyetlerini daha da belirginleştirir:

*"Firavun, ölümle karşı karşıya gelince yani büyük, en büyük kudreti görünce iman etti, af diledi, ahiretini garantiye almak için ona sığındı.(...) Onlar da tıpkı firavun gibi Ankara'dan mucizeler göstermesini gülerek, hezele alarak istediler. Ama onlara ne direnişin trajedisini yetti ne de Sakarya.(...) Ve elbette bunlar Firavun'dan çok şanslı idiler; çünkü Firavunluklarının vurgunlarına daha verimli bir şekilde devam edebiliyorlardı."* (Fİ, s.249)

Olay örgüsünde birinci derecede rol oynayan kişilerden biri olan Hüseyin Avni Bey'in tuttuğu günlük, romandaki önemli düğüm noktalarının çözümünde rol oynayan bir ayrıntı olarak değer kazanır. Mustafa Kemal Paşa'ya yapılması düşünülen suikast için Hüseyin Avni Bey'e teklif götüren kişiler bu konunun gizli tutulması için kendisinden söz aldıktan sonra niyetlerini ifade ederler. Bir iftira sonucu tutuklanan Hüseyin Avni Bey'in bu konuyla ilgili günlüğüne yazdığı notlar, onun kurtulmasını sağlar. Olayların seyrini bu ayrıntıları göz önünde bulundurarak kurgulayan yazar anlatıcı böylece Hüseyin Avni Bey'in karakterinin sağlamlığını bir kez daha ortaya koyar.

Romanda yer yer tekrarlanan İstiklal Marşı'ndan alınan mısralar, Âkif ve arkadaşlarının duygularını, kararlılıklarını ve düşünce dünyalarını yansıtır. Ayrıca manzum parçalarla süslenen anlatım, romana destansı bir hava kazandırır:

*“Bir gün herkesin allak bullak olduğu, Tanrıdan bile ümit kestiği bir gün bir peygamber vecdi taşan bir sesle haykırmıştı: ‘Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak!’”* (Fİ, s.163)

Yazar anlatıcı vaka zamanını kronolojik bir sıra içerisinde verirken, bazı bölümlerde, sınırsız bilme gücünü kullanarak gelecekte yaşanacak olaylar hakkında bilgi verir. Hüseyin Avni Bey’in hapisanedeki sıkıntılı günlerinin anlatıldığı bölümde içinde bulunduğu durumun çaresizliğini vurgulamak amacıyla, gelecek zaman kipiyle verilen ifadeler kullanılarak sıkıntı ve yalnızlığın boyutları sezdirilir:

*“Avni Bey, bu istisnâî gecikmenin sebebini çok sonra öğrenebilecek, mahkeme ve hapisane dışında olup bitenleri kendisine başkaları anlatacaktı.”* (Fİ, s.251)

Kişilerin psikolojik dünyalarının ön planda olduğu **“İbiş’in Rüyası”** romanında, hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcının önemli bir yeri vardır. Kahramanların iç dünyalarındaki hareketliliği tüm ayrıntılarıyla ortaya koyan anlatıcı romanda, *“yazarı aşan kişiliğiyle”* (Tekin, 2001: 25) yer alır. Ortaya konan eylemlerin arka planında yatan sebepleri sezdiren anlatıcı, olayları ve kişileri tüm yönleriyle yansıtırken kendi yorumlarına da yer verir:

*“Herkes yalnız başına ölecektir derler. Sanki yaşayışlar paylaşılabirmiş, paylaşılmış gibi.”* (İR, s.5)

Romanda anlatıcının varlığının en fazla hissedildiği bölümlerde, parantez içinde geleceğe dair bilgiler verilerek hem yazar hem de anlatıcının müdahalesi söz konusu olur. Nahit’in Sâdi’yi kovmasının ardından yaşanacak olayların, bölüm sonunda parantez içinde özetleme yoluyla verilmesi olay örgüsünün sağlamlığını olumsuz yönde etkiler. Bu şekilde verilen bilgiler eserle okuyucunun arasına yazarın girmesine sebep olur. Yapılan müdahale merak ve gerilim unsurlarını da azaltır:

*“(Aradan çok değil iki üç ay geçecek, Nahit’in bu inancı her gün biraz daha yıpranacak, sonunda da Sâdi’yi suçlamakla günaha girdiğine inanacaktı. Sâdi’de bunu bilirmiş gibi tam o günlerde kapıyı çalacak ve içeri girecekti. Nahit, onu bağrına basacaktı. Böylece de Sâdi’nin asıl oyununa doğru gideceklerdi.)”* (İR, s.65)

Anlatıcının olayları aktarırken durduğu konuyla ortaya çıkan bakış açısı, yazarın kullandığı bilgi kaynakları ve anlatım teknikleriyle açıklık kazanır. Kişileri psikolojik yönleriyle yansıtmaya çalışan yazar anlatıcı, iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akımı gibi teknikleri kullanarak konuya derinlik kazandırır. Nahit’in mizacının ayrıntıları, Hatice’nin çelişkileri ve Sâdi’nin içinde barındırdığı olumsuz duyguları bu

şekilde açığa çıkararak anlatıcı, fizikî ortamı yansıtmının yanı sıra psikolojik verilere dayalı tasvirlerle anlatımına çeşitlilik kazandırır:

*“Sezmişti Nahit: Kız donuk görünüşünün ardında işveye, şuhluğa yatkın bir mizaç saklıyordu.”* (İR, s.76)

*“Kalktı, odayı boydan boya gitti, geldi, gene oturdu, hem de aynı şekilde: ‘Ne hincin var ulan bu kıza? Ha? İçerse içsin sana ne?’”* (İR, s.114)

**“Dönemeçte”** romanında hâkim bakış açısını kullanan yazar anlatıcı, olayları tarafsızlık ilkesine bağlı kalarak gözlemci bir dikkatle yansıtır. Anlatıcı, farklı zaman dilimlerinde cereyan eden gelişmeleri tüm ayrıntılarıyla bildiği gibi, kişilerin zihinlerinden geçen duygu ve düşüncelerden de haberdardır. Bu şekilde geniş imkânlarla sahip olan anlatıcı, *“yazarın dünyaya kimin gözüyle baktığını”* (Hausser, 1984: 334) ortaya koyan önemli bir unsurdur.

Romanda, yazar anlatıcı mümkün olduğunca kendi kimliğini gizleyerek kişiler ve olaylar hakkında sahip olduğu ayrıntılı bilgileri, vakanın bütünlüğünü bozmadan ortaya koyar. Bu bilgiler, anlatıcının dışında kimse tarafından bilinmesi mümkün olmayan tanıtıcı ve aydınlatıcı bilgilerdir:

*“Bu gözler artık sadece acıma bekliyor, yaralara dokunulmasın, deşilmesin, irinler akıtılmasın istiyordu.”* (D, s.11)

*“İçeriye, Orhan’ın bütün ömründe ilk defa duyduğu bir serinlik doluverdi.”* (D, s.14)

*“Orhan’a karşı duyduğu tiksinti ve kıskançlıkla Handan’a hakarete kalkışmıştı. Bal gibi böyleydi bu, bunun böyle olduğunu da, Handan da pek güzel anlamıştı; tıplı kendisinin o küçük oyunları anladığı gibi.”* (D, s.107)

Anlatıcı, roman kişilerinin istekleri ve geleceğe dair planlarını bildiği gibi, yaşadıkları iç çatışmaları ve ruhsal değişimleri bilinç akımı ve iç monolog tekniklerinden faydalanarak ortaya koyar:

*“Orhan şaşaladı; kendilerinden başka kimsenin bulunmadığını iyi bilmesine rağmen, içinden, ‘kime söylüyor?’ diye sağa sola bakınmak geldi.”* (D, s.18)

*“Çenesi kenetlenmiş, ‘ben adam içine karışmamalıyım’ diye düşünüyordu. ‘Ne için olursa olsun yarış, rekabet, filan filan bana göre değil.’”* (D, s.107)

Olaylar arsında nedensellik ilişkisinin kurulmasında ve düğüm noktalarının arka planında yatan sebepleri açıklamak amacıyla yapılan geriye dönüşler sıkça karşımıza

çıkar. Hemen hemen her olay, geçmişte yaşanan bir hikâyeye bağlantılı olarak vaka zamanına taşınır:

*“Yirmi beş yaşında idim ve Dünya bütünüyle ve insanla ilişkisi olan her şey ve hem de en güzel, en üstün halleriyle benim için dönüyor ben olduğum için olmuş bulunuyordu.”* (D.s,22)

*“Annesi öldüğü gün, Rabia, başını Celal’in omzuna bırakmış, uzun uzun, içini çeke çeke ağlamıştı. Doktor bu sahneyi bütün ayrıntılarıyla hatırlar.”* (D, s.30)

Tematik değerlere yakınlık gösteren Fakir Halit, romanın bazı bölümlerinde yazar anlatıcının yerini alarak kendi düşünceleriyle ön plana çıkar. Bu bölümlerde, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olan Fakir Halit, mesajın belirginleşmesinde önemli rol oynar. Ayrıca, sosyal ortama ait değerlendirmeler onun bakış açısıyla verilerek, kasaba hayatı ve kasaba insanı farklı yönleriyle tanıtılır.

Doktor Şerif’in Fakir Halit’le tanışması onun hayatında bir dönüm noktası olur. Bu karşılaşmanın Şerif’in hayatına yaptığı etki anlatılırken montaj tekniği kullanılarak, Mevlana’nın Mesnevi adlı eseri ile bir takım hadislere yer verilmiştir. Okuduğu eserlerden hareketle içinde bulunduğu durumla ilgili dersler çıkaran Şerif ve Fakir Halit, romanın mesajını okuyucuya taşıyan kişilerdir:

*“Birden hatırladı: Daha bu sabah okumuştun Mevlana’dan: ‘Ey maksadına ulaşmak için oyunlara başvuran, hoş olmayan vasıta, insanı hoşlanılacak duruma ulaştırılmaz.’”* (D, s.216)

*“Oduğun çokluğundan alev ne?”* (D, s.217)

*“Ebû Hâle’nin sözlerini okumuştun: ‘Resulullah bir şeye bakacağı zaman başını döndürüp bakmaz, ona bütün vücûduyla dönerdi.’ Arkası da vardı bu sözlerin; ‘nurlu ve mübarek gözleri gökyüzünden çok, yeryüzüne bakardı.’”* (D, s.241)

Montaj tekniğiyle esere taşınan kaynaklara ait alıntılar, Doktor Şerif’in kendisini yeniden kurarken yararlandığı, örnek aldığı kişi ve eserlere gönderme yapmaktadır.

Romandaki düğüm noktalarının çözümünde Eczacı Celal’in bıraktığı intihar mektubu önemli bir rol oynar. Mektup tekniğiyle, Celal’in ölmeden önce bilinçaltında beslediği duygular ve gelecekle ilgili beklentilerinden haberdar olabiliyoruz. İntihar olayından sonra vaka zamanı hızlı bir ilerleme gösterir. Zamanda atlamalarla ve özetleme tekniğiyle, yazar olay örgüsünü gereksiz ayrıntılardan kurtarır:

*“Aradan bir yıl geçmiş, Orhan Handan ile evlenmiş, üç ay kadar sonra da bir başka yere tayini çıkmış, ama Handan’ı beraberinde götürmemiş, yanına aldirmamıştı.” (D, s.247)*

Romanda ana tema olarak işlenen “yozlaşma” fikrini sembolik bir şekilde yansıtan fiskiye ve top arasındaki hareket ilişkisi, leit motif olarak birkaç yerde tekrarlanır. Böylece verilmek istenen düşünceye vurgu yapılarak mesaj, örneklendirme yoluyla daha etkili kılınır:

*“Fıskiye topla bitmez tükenmez oyununu oynuyordu. Top, su ile birlikte ve onun üzerinde yükselip alçalıyor, kurtulmak ister gibi çırpınıyordu. Düştüğü de olurdu. Ama dibe doğru daralan tel kafesin içine. Ve su, bir iki dokunuştan sonra onu yeniden kapar, sonsuz oyununa yeniden bağlardı.” (D, s.7)*

Farklı özelliklere sahip insanların aynı sözden hareketle hayatı nasıl yorumladıklarını gösteren, “Bir gelir insan cihane” sözü de leit motif olarak tekrarlanır. Hayata yüklenen farklı anlamlar ve bu anlam doğrultusunda tüketilen ömrün değerlendirildiği romanda, tekrarlanan bu cümle hem tematik hem de karşı gücü içinde barındıran açılımlara sahiptir:

*“Fakir Halit de ‘bir gelir insan cihane’ diyordu. Ama bu gerçek hep aynı etkiyi yapmıyordu. Kimiler, ‘bir gelir insan cihane’ diye paniğe kapılıyor, çalıyor, çırpıyor, haklara, hukuklara, erdemlere kurtlar gibi saldırıyor, kimileri yine ‘bir gelir insan cihane’ dedikleri için aynı gerçek yüzünden dürüst oluyor, mert oluyor, erdem savaşçısı oluyordu.” (D, s.26)*

Diyaloglarda, kişileri buldukları yörenin dil özellikleriyle konuşuran yazar, böylece sosyal ortamı daha gerçekçi bir tarzda yansıtır. Yazarın niyeti doğrultusunda gerçekleşen bu tercih, romana akıcı ve gerçekçi bir hava katarken kasaba insanının olaylar karşısındaki duruşu da sergilenir:

*“Kendi halimizi düşündürür bu bana. Öyle değ mi doktor bey? Her şeyimizi ona döndü. Demokrasi dedikleri şeyden tutuverin de büyükten göççüğe, mazarratlıdan yararlıya, eyiden kötüye kadar her şey.” (D, s.143-144)*

*“Sen şaka sen emme o oturup da doğru dürüst efendice iki laf edemeyeceğin Karcı’lar, Çerçiciler, Kulaksızlar bile belediye azalıkları...sen inanmayan şindi, mebusluk kurar doktor bey. Habarı beldi bize.” (D, s.171-172)*

“Gençliğim Eyvah” romanı hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı ile kurgulanır. Romanın ilk bölümünde yazar, kimliğini açıkça ortaya koyarak doğrudan okuyucuya konuyla ilgili bilgi verir:

*“Bu romanda okuyacaklarınız, romanın gerektirdiği ufak tefek ve hepsi de ayrıntı sayılabilecek eklemelerle değiştirmelerin dışında, Türkiye bunalımlarının şimdiye kadar ele alınmamış bir açıdan açıklamasıdır, gerçek hikâyesidir.”* (GE, s.11)

Romandaki itibarî gerçekliği zedeleyen bu tip müdahaleler giriş bölümünün dışında açıkça hissedilmez. Yazarın araya girmesi gereken durumlarda, şahıs kadrosuna o anda dâhil olan bir kişinin aracılığıyla yazarın düşünceleri aktarılır. Örneğin; dokuzuncu bölümde lokantada Delikanlı'nın dikkatini çeken adamın sözleri romanın teması açısından oldukça önem taşır. “O adam” olarak belirtilen ve hakkında başka bilgi verilmeyen bu kişi, yazarın vurgulamaya çalıştığı değerler dünyasına ışık tutar. Adamın varlığı ve sözleri Delikanlı'nın kendisini bulmasında çok etkili olur:

*“Bir adam vardı lokantada. Hep olmuştu. Bir karabasanda o dev örümceğin daha iyi anlaşılması, daha kesin belirlenmesi içinmiş gibi. Ve o gece de orada idi.”* (GE, s.288)

*“Noktalyordu adam sözlerini: ‘Ölür veya kalırsınız, ama bir daha gelmeyecek, bir ikinci kullanma şansı bulunmayacak gençliğiniz, Çanakkale’dekilerin nasılsa tıpkı öyle delik deşik oluyor.’”* (GE, s.291)

Kişilerin geçmişleri ve iç dünyaları ile ilgili bilgilerin verildiği bölümlerde her ayrıntıyı bilen anlatıcının varlığı açık bir şekilde hissedilir. Yazar, iç dünyasını yansıttığı karakteri geçici olarak anlatıcının yerine geçirerek ruh tahlillerinde derinleşmeyi amaçlar. Bilinç akımı, iç monolog ve iç çözümleme tekniklerini kullanan yazar anlatıcı, kahramanlarının iç çatışmalarını ortaya koymaya çalışır. Bazı olayların arka planının sergilenmesinde ve kişilerin gelecekle ilgili planlarının anlaşılmasında, onların iç dünyalarını seyrettiren bu teknikler etkili olur:

*“Delikanlıdan sonra ona karşı duyduğu sevgiyi saklayamaz, görmezlikten gelemez olduktan sonra da ‘bencilliğimi arıttı, damıttı o benim. Onunla doruktayım ben’ diye düşünür olmuştu.”* (GE, s.30)

*“Peki kızım Sıdika, rol mol gereği değil de sen bu oğlanı...imkânı yok ya...diyelim ki...gerçekten seviverdin, tutuldun, vuruldun, yandın gitti ona! Ne olacak o zaman? Söyle bakalım Sıdika Hanım kızım benim!”* (GE, s.138)



Yazar anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanarak, kişilerin bugüne ait eylemlerinin geçmişteki sebeplerini ortaya koymaya çalışır. İhtiyar'ın, Delikanlı ve Güliz'le ilgili araştırma yaptırmasının sebebi, mizacın değişmezliği ve temellerinin çocukluk döneminde atıldığına inanmasıdır. Geriye dönüşlerle roman kişilerinin bugün yaptıkları tercihlerin sebepleri ortaya konur. Araştırmayı yapan felsefe öğretmenin verdiği bilgiler, kahraman anlatıcının sınırlarını aşan, sadece yazar anlatıcının bilebileceği ayrıntıları içerir:

*“Adı Raşit'ti. Beş kardeşin en büyüğü, savaş ekonomisinin pestile çevirdiği küçük memur babanın dipsiz kile boş anbar umudu!”* (GE, s.88-89)

*“Adı Sıdika idi. Yaşı hangi beş altı? Tam dokuzdu. Çok akıllı ve semtinin oğlanlarını bile sindirecek kadar da pis ağızlı imiş(...) Ana alkol ve erkek delisi! Gazhane sırtlarındaki gecekonduarda oturuyorlar. Orada herkes yoksul mu yoksul.”* (GE, s.75)

Romanda sıkça başvurulan tekniklerden biri de montajdır. Kişilerin düşüncelerini daha kuvvetli bir şekilde vurgulamak ve örneklendirmek için başvurulan bu teknikle, romanın temasına uygun olan şiir, hikâye ve sözlerden alıntı yapılarak, verilmek istenen düşünceler daha da yoğunlaştırılır. Güliz'in içinde bulunduğu tutuklanmışlık psikolojisi ve kaçış isteği, “O Belde” şiiriyle ve Yunus Emre'nin dizeleriyle belirgin hale getirilirken, tematik değer olarak verilen “gençlik”in önemi “Çanakkale türküsü”nden yapılan alıntılarla vurgulanır:

*“Bir ben vardır bende benden içeru”* (GE, s.139)

*“Çanakkale içinde vurdular beni*

*Ölmeden mezara koydular beni*

*Genliğim eyvah”* (GE, s.289)

Eserde yazar anlatıcı, kişilerin gizli emellerini bilen, Güliz'in Delikanlı'ya olan aşkından haberdar olan, İhtiyar'ın Delikanlı'ya olan sevgisini bilen ayrıcalıklı bir konumdadır. Ancak kimi zaman kahramanların söz aldığı bölümlerde kahraman anlatıcının bilgisinin sınırları zorlanır. Nitekim Delikanlı'nın yaptığı en küçük hareket ve düşündüğü her şeyden haberdar olan felsefe öğretmeni, onun her saatini ayrıntılı olarak anlatır:

*“Delikanlı o gece bir otelde kaldı. Eve yani kadının apartmanına gitmiş, döküntülerin atıldığı küçük ve penceresiz odaları, tahtadan bavulunu alarak bir daha dönmemek üzere ayrılmıştı. Bavulda sadece bir takım çamaşır, üç çorap, iki gömlek ve*

*beşi geçmeyen kitapları ile şiir denemeleri vardı. Kadının hediye ettiği değerli yüzüğü, saati ve kravat iğnesini bile bırakmıştı.” (GE, s.106-107)*

“**Bir Köşkünüz Var mı?**” romanında kahraman anlatıcının bakış açısı kullanılır. Yaşadıklarını ve diğer kişilerden öğrendiklerini aktaran anlatıcı, aynı zamanda kendisiyle ilgili gözlemlerini de sunar. Anlatıcının roman içerisindeki konumu, kişiler ve olaylar hakkındaki yorumlarını etkiler. Gözlemediği olaylardan geniş yorumlar çıkarabilen kahraman anlatıcı Ümit’in bilgi sınırlarını aşan durumlarda geriye dönüş tekniğinden yararlanılarak başkalarından aktarılan hatıralarla bilgi kaynakları genişletilir:

*“Dedemin babası, gününe göre hatırı sayılır bir ihracatçı imiş. Anadolu’dan toplattığı afyonları yabancı ülkede satarmış.(...) Dedemle ninem birbirlerine daha ilk karşılaşmada gönül vermişler. Onların ikisi de artık bir başkasıyla evlenemezdi.” (BKV, s.43-45)*

*“Dedem New York’ta bir hafta kadar kalmış. Sonra da göçmenler bürosunun buluverdiği işte çalışmak üzere Güney Carolina’ya gitmiş. Buradaki işi, sahipleri yaşlı bir karı koca olan büyük bir çiftlikte imiş.” (BKV, s.56)*

Romanda dedenin tecrübelerine geniş bir şekilde yer verilmesi kahraman anlatıcının bakış açısının sınırlılığını kısmen ortadan kaldırır. “*Tecrübeyi yaşayan bilinç*” (Stevick, 1988: 88) Ümit olmasına rağmen, romandaki dramatik eğriyi yönlendiren kişi dededir. Dedenin Ümit hakkındaki olumlu düşüncelerine vurgu yapılması, anlatıcının güvenilirliğini ortaya koyar. Yazarın kullandığı dil ve olaylar hakkındaki yorumları anlatıcının konumuyla özdeşleştirilerek verilir. Ancak bazı bölümlerde kahraman anlatıcının çocukluk dönemiyle ilgili dikkatleri sunulurken yazarın varlığı hissedilir. Yapılan bazı yorumlar, bir çocuğun seviyesini aşabilecek şekilde verilir:

*“Babamın hakkı vardı; toplumlar daha doğrusu halk dediğimiz çoğunluk, değişen koşulların getirdiği gerçekleri ve gerekleri kolay kolay kavrayamıyordu. Onları bazı değerli düşünce ve sanat adamları anlatmaya çalışıyor, topluma yararlı olmak istiyor, ama toplum çoğunluğundaki o kavrayışsızlık yüzünden itiliyorlardı.” (BKV, s.28)*

Bir Köşkünüz Var mı? romanında bakış açısı, kahramanın çocukluk yıllarındaki hatıralarının geriye dönüş tekniğiyle verilmesi şeklinde kullanılır. Romanın sonunda bir

gelişim sürecini tamamladığını hissedilen anlatıcı, geçmişten bugüne dönerek kendi düşünceleri ile birlikte romanın genel çıkarımını ortaya koyar:

*“Bugün, işte ben de yapabileceklerimi yapmış, varabileceğim noktaya varmışım. Arada bir bunca yıllık ömrümün, şöyle bir dökümünü yapar da, yanılıp yanılmadığımı anlamaya çalışırım. Hem de kendime hiç acımadan, torpil geçmeden.”*

(BKV, s.108)

Hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı tarafından aktarılan **“Yağmur Beklerken”** romanında olaylar ve kişiler hakkındaki tanıtıcı bilgiler yazar anlatıcı tarafından verilirken, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olan başkişi Rahmi, romanda verilmek istenen mesajın somutlaşmasına hizmet eder.

Romanda çatışmaların kaynağını oluşturan muhalefet partisinin kuruluş olayı, halkın her kesiminden insanın yaşadığı kararsızlıklarla birlikte ele alınır. Serbest Fırka denemesinin bir Anadolu kasabasında yaşayan insanların tereddütleri doğrultusunda konu edildiği romanda, yazar anlatıcı kişilerin iç dünyalarını seyrettirecek anlatım tekniklerinden yararlanır. Tarık Buğra'nın diğer romanlarında olduğu gibi, birey odaklı bir anlatımın ön planda olduğu **“Yağmur Beklerken”**de, Rahmi'nin şahsında ortaya konan kasaba insanının psikolojisi yazar anlatıcının verdiği ayrıntılı bilgilerle sunulur. Rahmi'nin çocukluğunda yaşadığı olaylardan duyduğu eziklik psikolojisi, fırkacılık faaliyetlerine başlarken yaşadığı sıkıntılar ve ailesi hakkındaki düşünceleri onun iç dünyasını dışa vuran anlatıcının tercihleri doğrultusunda kullanılan çeşitli teknikler yardımıyla verilir:

*“Amcası ona, çocukluk günlerinde de, ergenliğinde de istemeden vermiştir ve kendi çocuklarına verdiğini vermiştir. Ama bir de istemek ve isteyememek denilen şeyler vardır. İşte bu acıyı tatmıştır Rahmi. İsteyememek..şımaramamak..nazlanamamak.”*

(YB, s.20)

Konusunu tarihten alan romanlarında Tarık Buğra montaj tekniğini kullanarak tarih malzemesinin eksik bıraktığı anlatım zenginliğini sağlamaya ve konuyu benzetme yoluyla örneklendirmeye çalışır. **“Yağmur Beklerken”**de de, Harun Reşit ve Veziri Cafer arasındaki konuşmaya yer verilerek şahsî menfaatlerin, ülke menfaatlerinin önüne geçmesi eleştirilir. Romanın temasını besleyen ve mesajı güçlendiren montaj tekniği romandaki çatışan güçleri de belirgin hale getirir.

Tarihî kayıtlara büyük ölçüde bağlı kalınarak yazılmış bir roman olan **“Osmancık”**, konusu itibariyle çok yönlü bir bakış açısına sahip olan yazar anlatıcı

aracılığıyla aktarılır. Diğer anlatıcı tiplerinin yetersiz kalacağı romanda, üç boyutlu bir zaman çizgisinde geçmiş, hâl ve gelecek arasında yolculuk yapabilen insanın tarihselliği de ortaya konur. Tarihî bir dönemin, başkişinin macerası etrafında şekillenen vaka düzeniyle sunulduğu romanda, yazar anlatıcının her şeyi bilen bir konumda yer alması anlatım için yeterli olmaz. Yazar anlatıcının montaj yoluyla kullandığı ayet, hadis ve diğer alıntı metinlerle anlatıma zenginlik kazandırılır. Yapı ve tema açısından metne uygunluk gösteren bu alıntılar, kişilerin karakter özelliklerini tanıtmının yanı sıra romanda verilmek istenen mesajın daha etkin bir anlatımla ortaya konmasını sağlarlar:

*“Küllü men aleyhe fân.”* (O, s.179)

*“Peygamberimiz buyurmuştur ki; ‘Allah kullarına zulüm ve cevr ile musallat olan hân,*

*Kıyamet günü en şiddetli azaba uğrayacaktır.’* (O, s.311)

Anlamın yoğunlaştırılarak sunulmasına imkân veren sembol dili, “Osmancık” romanında bazı karakterlerin tanıtılmasında etkili olduğu gibi romanın temasını somut bir benzetmeyle vermeye çalışır. Gerçeği farklı bir boyutuyla sunan semboller, romanda kişilerin ifadeleri arasına yerleştirilerek sayfalarca anlatım gerektiren durumları tek bir kelimeyle daha etkili bir biçimde verirler. Söz gelimi; Osman’ın ötelere ulaşma isteğini sembolize eden “Zümrüd Anka”, Malhun Hatun’un Osman için taşıdığı anlamı daha iyi açıklar:

*“Anam Kaf Dağı’nı aşan şehzadeyi anlatırdı. Onun Zümrüd Anka’sı varmış. O yollara Zümrüd Anka gerektir Ede Balı. Benim Zümrüd Anka’m Malhun Hatun’dur, ver ki dünyayı küçülteyim, Ede Balı.”* (O, s.93)

Tekrarlar yoluyla duygu yoğunluğunu yansıtan yazar, Ede Balı’nın Osman hakkındaki sözlerini belli aralıklarla tekrarlayarak vermek istediği düşünceyi pekiştirir. Olaylardan ziyade kişilerin ön planda bulunduğu romanda yazar anlatıcının belli olmadığı yerlerde diyaloglar yoluyla *“romanın edebî ve düşünsel dokusu zenginleştirilir.”* (Tekin, 2001: 255) Olaylara doğallık kazandırmak ve metinde yığılmayı önlemek amacıyla da kullanılan diyaloglarda yazar, sözünü tematik güç grubunda yer alan kişilere emanet eder. Özellikle Ede Balı’nın yönlendirici nitelikteki sözleri, başkişinin bireyleşim macerasında önemli rol oynar. Bu sebeple Ede Balı’nın bazı sözleri tekrar yoluyla vurgulanır:

*“Hey Osmancık; yiğit yiğit tek yiğit öfkesini benliğini yenendir.”* (O, s.18)

*“Hey Osmancık, yiğit yiğit tek yiğit öfkesini yenendir; gücünü, kuvvetini, gönlünü, başını öfkesinden arındırandır, benliğinden sıyrılan kuldur.”* (O, s.13)

Romanda vermek istediği mesajları çeşitli bilgi kaynaklarını başvurarak okuyucuya aktaran yazar, her şeyi bilen yazar anlatıcının bakış açısının yanı sıra olay örgüsü içerisinde rol alan kahramanlardan birinin ya da olaylara şahit olan bir kişinin bakış açısını kullanır. Psikolojik çatışmaların ön planda olduğu romanda kişilerin iç dünyalarını yansıtan tekniklerle zenginleştirilmiş bir anlatımı tercih eden yazar, “Siyah Kehribar” ve “Bir Köşkünüz Var mı?” dışındaki diğer romanlarında hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcısı kullanarak, kimliğini belli etmeden dramatik aksiyonu yönlendirir.





**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**TARIK BUĞRA'NIN DİLİ VE ÜSLÜBU**

## TARIK BUĞRA’NIN DİLİ VE ÜSLÛBU

Dilin imkânlarından yararlanarak itibârî bir dünya kurgulayan yazarın, okuyucuyla kurduğu iletişim vasıtası da dildir. Bu sebeple kalıcı ve özgün eserler meydana getiren yazarların başarısı büyük ölçüde dil ve üslûp konusundaki hassasiyetlerinde aranmalıdır. Yazarın “*edebiyat vadisinde kendine özgü, kendisini temsil eden imzası*” (Tekin, 2001: 166) olan üslûp, aynı zamanda, ortaya konan eserin de özgün yönlerinden birisi olmalıdır. Aksi takdirde edebî ürünler birbirinin tekrarı biçimde devam eden taklit süreci dışına çıkamaz.

Tarık Buğra, dil konusundaki hassasiyetini yazdığı eserlerle destekler. Bozuk bir dili bozuk düşünce ile eşdeğer gören Buğra, soylu bir edebiyatın ancak dil ile kültür ilişkisinin kavranmasıyla mümkün olabileceğini belirtir. Yazar, dil ve üslûbun ayırıcı özelliği ile ilgili olarak düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

*“Sanatta her şey kişiliğe, üslûp dediğimiz dünya görüşünün ve düşünce tarzının, bu arada elbette anlatımın benzemezliğine bağlıdır, buna göre de değerlendirilir. Kolay taklit edilebilenlerle taklit özentilerinin o alanda yeri yoktur.”* (DKS, s.135)

Çağdaşları arasında yaygın olan öz Türkçecilik yaklaşımlarına karşı çıkan Buğra, geçmişin kültür birikimini bugüne taşıyan köklü kelimelere yer vererek eserlerinde zengin bir kelime hazinesi kullanmıştır. Böylece aynı dönemde eser veren pek çok yazardan farklı duruşuyla dil ve üslûp konusundaki farklılığını ortaya koymuştur.

### 4.1. Kelime Hazinesi ve Kelime Seviyesindeki Değişimler

Hikâyelerinde sade ve anlaşılır bir dil kullanmaya özen gösteren Tarık Buğra, kelimelerin duygu değerleri ve sembol dilinin sezdirme gücünden yararlanarak günlük dili zengin bir anlam yelpazesi içinde kullanır. İlk hikâyelerini 1940’lı yıllarda yazmasına rağmen hikâyelerin anlaşılabilirliği konusunda bir dil engeli söz konusu değildir. Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin yanı sıra az da olsa batı dillerinden alınan kelimelere de yer veren Buğra, bu çeşitliliği hikâyelerinde dengeli bir şekilde kullanır. Bu kelimelerin dağılımında kişilerin kültürel kimlikleri, eğitim seviyeleri ve yetiştikleri ortam gibi etkenleri göz önünde bulundurmakla birlikte, tema olarak ele alınan konunun

mahiyeti de bu tercihte rol oynayabilir. Tarık Buğra'nın hikâyelerindeki kelime servetini ortaya koymak amacıyla hikâyelerde geçen yabancı kökenli kelimeler, tamlamalar, argo ifade ve mahallî söyleyişleri seçme yoluyla yapacağımız örneklendirmelerle şu şekilde gruplandırabiliriz:

Yabancı kökenli kelimeler:

“hüzün, beyhûde, mağlûbiyet, sükûnet, seccâde, kamus, kâinat, ikbal, mânâ, mesut, mektep, mukadder, kafî, mahkûm, iştihâ, mağrûr, baht, hudutlanmak, hürriyet, tasavvur, lüzum...” (Oğlumuz)

“teşrin akşamı, mânâsız, zan, bîçâre, saadet, icab etmek, mâzî, yâd etmek, beyhûde, idrak, ictimâileşmek, sıhhat, harâbiye, istikâmet, münâsip, sûret, vehmetmek, istihzâ, sual, zarûfî, mülhim, üstad, istikrar, teşekkül...” (İki İhtiyar)

“mektep, mühim, mukaddes, vazife, muallim muavinliği, haşin, fazilet, mesuliyet...” (Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair)

“münakaşa, beride, hakikat, mânâsızlaşmak, hazin, muhabbet, talebe, istiklâl, hükmetmek, mûnis, muhasebe, müdafaa, müstakbel, usâre...” (Buhran)

“ihtisas, mamafih, muamma, sûret, mukadderat, mahsus, nâmütenâhî, asır...” (087956'nın Sıfırı)

“cenub, mâzi, serkeş, istihzâ, münkir, meyhur, medar, terkip, daüssıla, sükûnet, muğber, beyhûde, bedbaht, lâkin, ülfet, ferâgât, mağlûbiyet, ezâ...” (Martı)

Mahallî söyleyişler:

“potur, beriki, zahar, güççük, eyi, emme, sanın, neye, irahmetli, gayri, duman etmek, mesarif, herif, cırnık, bilem, sehem, vabal, nalet, cıncık, pılı pırtı, heç, nidecen, ıldız, kile...” (Bacanak)

“Elaziz, Diyarbekir, lillahsız, punduna getirmek, herif, ülen, şaşalamak, pesden, yaylanmak, kirve...” (Beşinci)

“emme emmek , çimdik, dene, kelle, kene, ülen, kaltak, savmak, dehey, gavur, gundul, urgan, milim...” (Ata Binmiş Ali Ağa)

“yanaşma, anız, herif, yavuklu, yalak, potur...” (Ovaya Destan)



**Tamlamalar:**

esbâb-ı mûcibe (Piyano ve Keman İçin), darb-ı mesel (Ata Binmiş Ali Ağa), izzet-i nefis (Şehir Kulübünde, Martı), Küre-i mücesseme (Coğrafya Dersi), dau's-sıla (Martı), sebeb-i ziyaret (Söz Alma...Fakat Kimden), efkâr-ı umûmiye (Üstadla Konuştum)

Tarık Buğra'nın hikâyelerindeki kelime servetini hikâyelerin kronolojik açıdan yazılma sıralarına göre değerlendirdiğimizde, zaman içerisinde gittikçe sadeleşen bir dil kullandığı söylenebilir. İlk dönem hikâyelerinde yabancı kökenli kelimeler sayıca daha fazlayken diğer hikâyelerde bu durumda gözle görünür bir azalma vardır. Kullandığı tamlamalar da yazarın sade dil konusundaki hassasiyetini ortaya koyar. Çoğu hikâyesinde hiç kullanmadığı ve bazı hikâyelerinde de günlük dile mâl olmuş klişe tamlamaları tercih etmesi Türkçenin gramer yapısına olan bağlılığıyla ilişkilidir. Nitekim tamlama kuralları dâhilinde bir araya gelen kelimeler her ne kadar yabancı kökenli olsa da büyük ölçüde Türkçeleşmiş ve kolay anlaşılır kelimelerdir. Tarık Buğra'nın hikâyelerindeki konu seçimi kullanılacak kelime hazinesini önemli oranda etkiler. Kişileri sosyal statü ve yöresel özelliklerini yansıtacak şekilde konuşturan yazar, konuşma dilinin hâkim olduğu hikâyelerinde mahallî söyleyişler ve argo ifadelerle doğal ortamı yansıtmaya çalışır. Sayıca az olan bu tip hikâyeler genellikle, köy, kasaba, Şehir Kulübü, kahvehane gibi mekânlarda geçer.

Buğra'nın hikâyeleri ilk olarak gazetelerde tefrika edildikten sonra kitaplaşmıştır. Kimi zaman aynı hikâyenin farklı başlıklarla yayınlanmasına rağmen metinde çok fazla değişiklik yapılmaz. Ancak ihtiyaç hissedildiği takdirde kelimeler zamanla sadeleştirilerek yeni nüshalarda kullanılır. Bu durumu örneklemek amacıyla "Karaoğlan" ve "Bacanak" hikâyelerinin farklı basımları arasında bir karşılaştırma yaparak kelime ve ibare seviyesindeki değişimleri şu şekilde gösterebiliriz. "Yarın Diye Bir şey Yoktur" adlı hikâye kitabında "Karaoğlan" başlığını taşıyan hikâyenin tefrikası Milliyet gazetesinde Süleyman Yücel imzasıyla 11 Ocak 1952'de "Karakülhanî" adıyla yayınlanır.

**Karakülhanî**

yaltaklanma

hayretle

kendi kendine söylenir gibi

**Karaoğlan**

kompliman

şaşkınlıkla

kendi kendine imiş gibi

muhabbetle  
ilk mektep hocası  
iyi kötü bir memur  
nihayet  
başını kadehten kaldırmadan  
eli kadehe uzandı  
sefilliği içini yakan tesellisi idi  
öyle  
abi

sevgiyle  
ilkokul öğretmeni  
küçük bir memur  
sonunda  
bakışlarını kadehten ayırmadan  
eli kadehe gitti  
sefilliğini sezdi  
peki  
ağabey

Kelime ve ibare seviyesindeki bu farklılaşmalar sadece gazete tefrikası ile hikâye kitabı arasında görülmeyp, aynı hikâyenin farklı isimlerle basılan kitaplardaki nüshaları arasında da tespit edilebilir. İlk baskısı 1949 yılında yapılan “Oğlumuz” adlı hikâye kitabı ile 1952’de basılan “Yarın Diye Bir şey Yoktur” hikâye kitabındaki “Bacanak” hikâyesinin nüshalarını karşılaştırdığımızda değişiklikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

**Oğlumuz**

istikamet  
siyah  
sıska  
sırtında palto vardı  
siyah elbise  
taraf  
kırk elli adım  
güneş  
fakat  
daha mühim  
samimiyet  
gayret

**Yarın Diye Bir şey Yoktur**

yön  
kara  
zayıf  
paltoluydu  
gülkurusu elbise  
yön  
birkaç yüz metre  
gün  
ama  
daha başka  
içkinlik  
çaba

Tarık Buğra, eserlerinin farklı yıllara ait basımlarında kelime ve ibare seviyesinde bazı değişiklikler yapar. Bu değişikliklerle eserlerine güncellik kazandıran yazar, kelime hazinesini büyük ölçüde muhafaza ederek geçmişin kültür dünyasını

bugüne taşıyan kelimelerle anlatımına zenginlik kazandırır. Yazarın ilk kaleme aldığı romanlarının bugün bile geniş kitleler tarafından kolayca anlaşılmasında dil konusunda göstermiş olduğu özen etkili olmuştur. Dil ve kültür arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu belirten Buğra, bir çok hikâye ve romanında da tematik seviyede dil bilincinin önemine işaret eder. Kelimelerin öldürülüşü ile nesillerin yok edildiğini ve farklı yüzyıllarda yaşamış insanlar arasındaki bağın dil ile kurulduğunu ifade eden yazar, öz Türkçeciliğin zorlama yoluyla kelime türetme gayretini dil cellatlığı olarak yorumlar:

*“Naziler kitap yakmışlardı. Komünistler aynı barbarlığı hâlâ yapıyorlar; üstelik daha yaygın, daha sistemli bir şekilde. Ama inan olsun, öz Türkçeci denilen ırkçılık sahtekârları onlara taş çıkartıyor; çünkü bunlar bütün Türk kütüphanelerini gömmek niyetindedir. Bir kelimeyi, ölümünü beklemeden fırına atmakla ne mi çıkar? O kelime ile kurulmuş onbinlerce Türk mısraından, duygu ve düşüncesinden gelecek nesilleri mahrum bırakmak kastı çıkar.”* (DKS, s.95)

Tarık Buğra'nın Küllük'te geçirdiği zaman içerisinde sohbetlerine katıldığı ve kendilerini esâfil-i şark olarak niteleyen Yahya Kemal, Mükrimin Halil Yinanç, Rıfki Melul Meriç, Yavuz Abadan, Fuat Köprülü, Ali Nihat Tarlan gibi kişilerin kelime hazinelerinden de etkilenecek bu kelime ve ibareleri romanlarında da kullanır:

**alseklâvî:** *“Kabuklarını alseklâvî atıma yedirtecek, elmanın yarısını karıma verecek, yarısını da kendim alacaktım.”* (GE, s.74)

**perendebâzlık:** *“Sloganlar ve kavramlar! Demagoji perendebâzlıkları!”* (GE, s.282)

**hebenneka:** *“Müderris olmak için can atan hebennekaları, dekanlık ve senato üyeliği için yenedik nane bırakmayacak insanlar tanımıştı.”* (GE, s.42)

**tiftirûnî halebî:** *“Devletin bir takım ciğeri beş para etmez tiftirûnî halebî mendeburların yağmasına ve gaspına açık olamayacağına inanıyordu.”* (GE, s.30)

**atavik:** *“Hürrem, kocasına doğru giderken atavik başıboşluğunun peşine düşüp de aradığını bulamadığı için tekrar sahibine döndü.”* (Y, s.85)

**höykürmek:** *“Kırlarda ve dağ eteklerinde yeşil höykürmektedir.”* (O, s.28)

#### 4.2.Dili Kullanım Tarzı ve Cümle Yapısı

Türkçe'ye duyduğu saygı ve bağlılığı her fırsatta dile getiren Tarık Buğra, yazarlığının en önemli amacının dili iyi ve güzel bir şekilde kullanmak olduğunu

belirtir. Hikâye ve romanlarını yazdığı dönemde arı Türkçe (öz Türkçe) tartışmalarının siddetle karşısında olan yazar, öz Türkçecilik gayretini 1930'lardan itibaren tüm dünyayı sarsan ırkçılık hareketinin bir uzantısı olarak değerlendirir. Bir düşünce sisteminin, kültür yapısının ve dünya görüşünün ürünü olan dil, zorlama yoluyla yapılacak müdahaleleri kabul etmez. Dil içerisindeki sadeleşmeler dilin doğal yapısını ve anlam zenginliğini bozmadan yapılmalıdır. Buğra, kelimelerin arkasındaki zengin anlamlar dünyasına işaret ederek öz Türkçecilik anlayışının, bu zenginliği ortadan kaldırarak kültürel ve edebî eserlere de büyük bir darbe vuracağını belirtir. Sanatçı, "Politika Dışı" kitabındaki "Türkçenin Maceraları" başlıklı yazısında bu konudaki fikirlerini açıkça ortaya koyar:

*"Hüzün, melâl, ızdırap, keder, gam; bütün bunlar çeşitli ruh hallerini anlatır ve birbirlerinden çok farklıdır. Ama hepsi de Arapça kökenlidir, o halde atalım, kullanmayalım. Atmak, kullanmamak kolay da yerlerine ne koyalım? Öz Türkçe acı var diyorlardı. ızdırap için acı demek? Elbette iyi ama bunun melâlle, hüzünle, gamla, kederle ne ilgisi var? Bütün bunlara hiç acımadan indirdiniz mi acı baltasını, edebiyatın sağ kolunu uçurdunuz demektir. Şiiriniz, romanınız, hikâyenez, tiyatronuz bodurlaşır.*

*Mesela şehir değil de kent mi diyelim.(...) Arapça şehir kelimesini atıp –bu da Türkçe değil ya- kent dersem bir köy evinden bile bir siva parçasının dökülmeyeceğini ben de biliyorum. Fakat şehri öldürüp unuttuğumuz zaman türkülerimiz, şarkılarımız, şiirlerimiz, masallarımız, hikâyelerimiz, romanlarımız güve yeniği şallara, ipeklilere, yünlülere dönmez mi? O canım, Hayal Şehir, Beş Şehir ve şehirler içinde Konya'dır Konya ne olur?" (Buğra, 1992: 163-164)*

Tarık Buğra'nın hikâyecilikle başlayan yazarlık macerası, romanlarıyla zirve noktaya ulaşır. Romanlarında, hikâyelerindeki acemilikleri telafi eden yazar, dil konusundaki sadelik ve anlaşılabilirliği devam ettirir. Konu itibariyle de hikâyelerinde ilk çerçevesini oluşturduğu vakaları genişleterek romanlarında daha ayrıntılı bir biçimde ele alır. Hikâyelerindeki lirik atmosfer, romanlarında daha gerçekçi bir şekil kazanır. Bu farklılaşma dil ve üslûp bakımından da bazı yenilikleri beraberinde getirir.

Buğra'nın zaman içerisinde üslûbunda yaşanan değişimi tespit edebilmek için, eserlerini yazılış sırasını göz önünde bulundurarak kronolojik bir sıra dâhilinde değerlendirmek gerekir. Her ne kadar dil ve üslûp konusundaki tercihlerde, romanda işleyeceği konu ve ortam büyük ölçüde belirleyici rol oynuyorsa da, yazarın üslûbunun

karakteristik yönlerini yazdığı bütün eserlerde görebilmek mümkündür. Her şeyden önce, eserlerinde bireyin maceralarını ön planda tutan Tarık Buğra, kişilerin iç dünyalarını ayrıntılı bir şekilde ortaya koyabileceği bir entrik kurgu oluşturur. Konu ve anlatım ne kadar karışık olsa da dili kullanım tarzı, romana, çok yönlü okumalara müsait kılacak bir zenginlik kazandırır.

“Sanat sanat içindir” anlayışına, klişe yorumlarının dışında farklı bir anlayışla yaklaşan yazar, edebî eserin sanat yapmak amacıyla yazıldığı takdirde hedefine ulaşacağını savunarak, halkın da bu eserlerden yararlanabilmesi için sanat kaygısının ön planda yer alması gerektiğini belirtir. Bu sebeple, eserlerinde bu prensibi göz önünde bulundurmanın yanı sıra sade dile bağlı kalarak, edebî eserlerin toplum için en faydalı olduğu biçimin sanat kaygısı taşıdığı sürece mümkün olacağını ispatlamaya çalışır.

Mehmet Kaplan, yazarın dilinin devrindeki dil anlayışları içerisindeki farklı yerini belirtirken Tarık Buğra'nın dil konusundaki hassasiyetlere de işaret eder:

*“Her kelime ve cümlesi insanın boğazına çalı gibi takılan öz Türkçeci devrik tümceci yarlardan sonra, Tarık Buğra'nın romanını okuyanlar, kayboldu sanılan güzel Türkçenin tadını tadacaklardır.”* (Kaplan, 1982: 23)

Yazarın dil konusundaki tercipleri, üslûbunun ana hatlarını da ortaya koyar. Metin içerisindeki en küçük birimden cümleye kadar yazarın özgün yönlerini ön plana çıkaran üslûp, *“içeriğin formu”* (Aktaş, 1986: 58) olarak değer kazanır. Hikâyenin entrik kurgusu içerisinde fonksiyonel olarak yer bulan yapı unsurlarının düzenlenmesinde yazarın üslûbu şekillendirici rol oynar. Benzer konuları işleyen yazarlar arasındaki farklılığı ortaya koyan üslûp faktörü, metne hayat veren bütün birimlerde kendisini hissettirir. Aynı zamanda metnin estetik bir ürün olarak değer kazanmasını da sağlar.

Buğra'nın sanat anlayışı içerisinde gerçekçilik önemli bir yere sahiptir. Ancak bu anlayış sosyal ve eleştirel gerçekçilerden farklı olarak hikâyelerin inandırıcılık ve gerçeğe uygunluk vasfının ihlâl edilmemesi anlamını taşır. Bunun dışında günlük hayattaki her ayrıntının konu edilmesinin, hikâyenin itibârî gerçekliğini zedelediği inancını taşır. Farklı bakış açısı ve anlatıcılar kullanan yazar, kimliğini belli etmeden olayları aktararak hikâyenin inandırıcılığını sağlamaya çalışır. Ancak yazar olarak hikâyeye kahramanı olduğu durumlarda adetâ okuyucuyla sohbet eder tarzda hikâyeyi aktarır. Bu tip hikâyeler genel olarak deneme türündeki yazılara benzer. “Kardan Adam”, “Şaheser Peşinde”, “Çocuklar ve Elmalar”, “Şarap Şişeleri ve Kitaplar” ve “Kuyruklu Yıldız” hikâyelerinde başkişi ve kahraman anlatıcı yazar olduğu için Buğra,

hikâyeye az da olsa kimliğini belli ederek müdahalelerde bulunur. Özellikle hikâyelerin ilk cümlelerinde dikkatimizi çeken bu durum, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde yaşanmaz. Giriş bölümünde ise hikâyeye hazırlanan okuyucu ilk olarak durumdan önce yazarın varlığını hisseder:

*“Çocuğun bir kadrosu yoktu ki, bu hikâyenin bir kadrosu, bir düzeni olsun.”*

(Kuyruklu Yıldız, YDBY, s.74)

*“Kötü kötü huylarım var: Müthiş kiskancım bir, palavracıyım iki... Ötekiler sizi, afedersiniz bu hikâyeyi ilgilendirmez.”* (Şaheser Peşinde, İUA, s.57)

Gösterme metoduyla aktarılan hikâyelerde anlatıma canlılık kazandırmak amacıyla cansız nesnelere ve soyut kavramlar kişileştirilerek, insanlara ait sıfatlarla nitelenir. Çoğunlukla kahraman anlatıcının bakış açısıyla verilen mekân tasvirleri anlatıcının benzetme ve yorumlarıyla sübjektif bir nitelik kazanır. Sıfatların ve tasvir cümlelerinin tercihinde hikâyenin atmosferi büyük ölçüde etkili olur. Mekân-insan ilişkisinin belirgin olduğu hikâyelerde yazar, mekânı kahramanın ruh dünyasını çözümlenmek için bir araç olarak kurgular:

*“Fakat ayna, gaddar ayna, fakat gaddar ısrarı ile ayna her şeyi, güzel namına, sükûn ve haz namına ne varsa her şeyi dağıtmak, bozmak, parça parça etmek kudretinde.”* (İUA, s.54)

*“Fakat benim kalles, benim gaddar şansım bu kadarcık dürüstlüğe olsun imkân bırakır mı?”* (H, s.49)

*“Bu arada kompartımanların pencereleri süratin vahşi ıslıklarına hep aynı görünüşleri tükürür durur.”* (H, s.100)

*“Uzak ve biraz vahşi yıldızları ile bir sonbahar gecesi daha peygamberini yollamış bir Allah’ı, tarif cümleleri ile sınırlandırılmamış bir Allah’ı düşündürüyor, ölümü umut haline getiriyordu.”* (YDBY, s.163)

Dilin mecazî gücünden ve anlam zenginliğinden ustaca yararlanan Tarık Buğra, aynı sembolü farklı roman ve hikâyelerinde tekrarlar. Geleneksel sembollerin yanı sıra özgün benzetmeler yoluyla düşüncelerini somutlaştırmaya çalışan yazar, sembol seviyesinde çatışmalara da yer vererek eserini farklı yorumlara müsait bir zenginliğe kavuşturur. Sezdirme amacı taşıyan tek kelimelik sembollerin yanı sıra âyet, hadis, kıssa, şiir, mesnevi gibi metinlerden alıntı yaparak mesajını daha etkili bir şekilde vermeye çalışır:

“Daha bu sabah okumuştun Mevlana’dan: ‘Ey maksadına ulaşmak için oyunlara başvurur, hoş olmayan vasıta, insanı hoşlanılacak duruma ulaştırılmaz.’” (D, s.216)

“Çanakkale içinde vurdular beni

Ölmeden mezara koydular beni

Gençliğim eyvah” (GE, s.289)

“Küllü men aleyhe fân.” (O, s.179)

Dil ve üslûp incelemesinde tespit edilmesi gereken konuların başında yazarın ifade tarzı, kelime hazinesi ve dilin unsurlarını kullanma şeklinin tespit edilmesi gelir. Yazarın eserlerinden seçme yoluyla elde ettiğimiz malzemeyi istatistikî yöntemlerle sınıflandırarak bu konularda genel bir yoruma ulaşılabilir. Tarık Buğra’nın romanlarını, metinlerde kullanılan dil unsurlarını şekil ve fonksiyonları açısından değerlendirdiğimizde, “metni hareket noktası alan” (Aktaş, 1993: 60) tasvirî üslûp incelemesine göre elde ettiğimiz sonuçları şu şekilde tablolaştırabiliriz:

ESER ADI	Olumlu C.	Olumsuz C.	Soru C.	Fiil C.	İsim C.	Basit C.	Bileşik C.	Kurallı C.	Devrik C.
Yalnızlar	92	10	6	75	33	77	31	93	15
Siyah Kehribar	81	18	8	79	28	75	32	73	34
Küçük Ağa	96	16	5	91	26	79	38	97	20
Firavun İmanı	94	15	4	96	17	82	31	100	13
İbişin Rüyası	90	18	5	79	34	83	30	94	19
Dönemeçte	86	11	6	88	15	72	31	91	12
Gençliğim Eyvah	88	21	7	87	29	81	35	80	36
Yağmur Beklerken	96	13	9	84	34	83	35	99	19
Osmancık	98	21	6	100	25	92	33	104	21
<b>TOPLAM (1020)</b>	<b>821</b>	<b>143</b>	<b>56</b>	<b>779</b>	<b>241</b>	<b>724</b>	<b>296</b>	<b>831</b>	<b>189</b>
<b>YÜZDE</b>	<b>%82</b>	<b>%14</b>	<b>%6</b>	<b>%78</b>	<b>%24</b>	<b>%72</b>	<b>%30</b>	<b>%83</b>	<b>%19</b>

Tarık Buğra’nın dil malzemesini kullanım tarzını cümle seviyesinde tespit edebilmek için romanlardan ellışer sayfa aralıklarla seçtiğimiz cümlelerin sayımı sonucunda çıkan ortaya çıkan tabloya göre, yazar olumlu, basit, kurallı ve fiil

cümlelerini ağırlıklı olarak kullanmaktadır. Psikolojik tahlillerin yoğun olduğu romanlarda devrik cümle yapısına daha sık rastlamakla birlikte, tarihî konuların işlendiği ve aksiyonun ön planda olduğu romanlarda fiil cümlesi tercih edilmektedir. Büyük ölçüde kurallı cümle yapısına bağlı kalan yazar, hâkim bakış açısının gerektirdiği anlatma yöntemini kullandığı için romanlarında fiil cümleleri geniş bir yer tutar. Dilde zorlama ifadelerin kullanılmasına karşı çıkan Tarık Buğra, doğal anlatımı sağlayan basit cümle yapısına bağlı kalır. Ancak kahramanların ruhsal maceralarına yer verdiği romanlarında, karmaşık ruh hallerini tasvir etmek amacıyla bileşik cümle yapısının imkânlarından yararlanır. Yargı bildirmeyen ve bağlaçlar yardımıyla anlatımı zenginleştiren bu tip cümleler, iç içe geçmiş yapılar halinde birden fazla yükleme sahip oldukları için romandaki aksiyonun canlılık kazanmasına da hizmet ederler. Soru cümleleri ise genellikle diyaloglar içinde karşımıza çıkmakla beraber, kahramanların iç dünyalarının yansıtılmasında kullanılan iç monolog, iç diyalog ve bilinç akımı gibi teknikler içinde kullanılır.

Kurallı cümle yapısına bağlı kalan yazar, anlatmak istediği düşünceyi zenginleştirmek ve eksik kalan konularda okuyucuyu bilgilendirmek amacıyla ara cümlelerden yararlanır. Cümlenin yapısını bozmadan iki çizgi arasında verilen bu cümleler, ana cümledeki ifadeleri pekiştirir:

*“Akşamların et kokulu, huzur kokulu, güven kokulu, kedili, radyolu, ışıklı sevgileri bütün bunlarla pekiştirilmiş –sanılan-, mutluluklarını sınımsız örtmüş –sanılan- kapılarını da tekmelemek ister.”* (YDBY, s.169)

Yazar, cümle içindeki eklemelerinin yanı sıra, parantez içinde bilgi vererek cümlede anlamca eksik kalan yönleri tamamlaya çalışır. Doğrudan doğruya cümleye eklenebilecek olan bu parçalar parantez içinde verildiğinde metnin kompozisyonunu olumsuz yönde etkiler:

*“Kuşbaşı kar cama çarpmış ve erimiştir. Kalan bir damlacık sudur, kar değildir artık. (Bu eriyişler, bu kaybolan beyazlıklar nasıl da üzümüştür çocukluğumuzu!)”* (YDBY, s.211)

Anlatmak istediği duygu ve düşünceye bir form kazandırmayı amaçlayan yazar, vakanın bölümlenmesinden mekân tasvirlerine kadar her çabasında üslûbunu yansıtacak ayrıntılardan yararlanır. Maupassant tarzı hikâyenin ve romantizm akımının etkilerini taşıyan Tarık Buğra'nın hikâyelerinde, işlenen konuya göre yazarın tercihleri değişiklik gösterir. Sosyal konuların ve dış dünyaya ait çatışmaların ele alındığı hikâyelerde kısa



cümleler ve düz bir anlatım tercih edilirken, psikolojik karakterli hikâyelerde uzun ve iç içe geçmiş cümlelerle kapalı ve sembolik bir anlatım kendisini hissettirir. Cümlenin öğelerinin dağılımında ve kelimelerin duygu değerlerinin ön plana çıkarılmasında da bu ayırım dikkate alınır.

### 4.3.Üslûp Özellikleri

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde şiir türüne benzer bir yapı göze çarpar. Romanlarına göre daha lirik bir atmosfere sahip olan hikâyelerinde ünlemlerin ve bağlaçların sıkça kullanıldığı bir cümle yapısı dikkatimizi çeker. Fizikî unsurlara dair anlatımın yoğun olduğu hikâyelerde, kurallı cümleler ile eleştirel bir üslûp kullanılırken insanın iç dünyasıyla ilgili durumların işlendiği hikâyelerde dilin heyecana dair fonksiyonundan yararlanır. "Ve" edatını bağlaç veya sıralama fonksiyonunun dışında da kullanan yazar böylece hikâyede vurgu yapmak istediği durumlarda da bu bağlaçtan yararlanır. "Ve" bağlacının özellikle paragraf başlarında kullanılması bu tercihin bir sonucudur:

*"Ve ötelerde bir vapur sireni basık ve dost sesiyle Martı'yı bir masal yolculuğuna çağırıyordu."* (Martı, YDBY, s.38)

*"Ve hayat, altı kat aşağıda akar giderdi."* (Bitmemiş Senfoni, YDBY, s.101)

*"Ve karayağız ilkokul öğretmenini nasıl unuttun?"* (Hayat Böyledir İşte, YDBY, s.24)

Romanlarında da dilin poetik fonksiyonundan yararlanan Tarık Buğra bu sebeple metne şiir havası kazandıran "ve" bağlacını cümle başında kullandığı gibi, bu bağlaçla birbirine bağlanan kısa cümleleri ardarda sıralayarak bir ahenk oluşturur. Sıralama bağlacı olarak kullanılan "ve" bağlacının cümle başında olması, cümlenin öncesindeki anlam zincirini sezdirir. Tek başına bir anlam taşımayan "ve" bağlacı, anlatımdaki duygu yoğunluğunu artıran bir unsur olarak değer kazanır:

*"Ve...aşk yoktu. Kadını şöyle böyle tanımışım."* (D, s.24)

*"Ve doktor, bu noktadan sonra başlıyordu çevreden örnekler aramaya."* (D, s.113)

*"Ve Osman Beğ, dilinden düşmeyen dualarına oğul dileğini de yana yana ekliyor."* (O, s.173)

*"Ve şimdi ağır basan hüzündü, acıma idi."* (Y, s.239)

Tarık Buğra'nın bazı hikâyeleri ileride yazacağı romanlarını haber verir. “Meçhul Kahraman”, “Çok Sonra” ve “Şehir Kulübünde” hikâyeleri Dönemeçte, “Piyano ve Keman İçin” hikâyesi Yalnızlar, “Çocuklar ve Elmalar” hikâyesi de Gençliğim Eyvah romanının temelini oluşturur. Kişilerin ve olayların daha detaylı olarak işlendiği roman türünde, bu hikâyeler tematik açıdan daha zengin bir şekilde sunulur.

Tarık Buğra'nın hikâyeciliğini yazarlığının gelişimini dikkate alarak devirlere ayırmak oldukça güçtür. İlk hikâyelerinden son hikâyesine kadar çizgisinde önemli bir değişiklik tespit edemediğimiz yazarın, zaman içerisinde konu tercihleri çeşitlilik göstermiş ve roman türüne geçişin ilk belirtilerini ortaya koymuştur. Hikâyelerin yeni baskılarında büyük değişikliklere gerek duymaması dil konusundaki başarısını göstermektedir. Yazarlığının esas karakterini hikâye yazarlığıyla geliştiren Tarık Buğra, kısa hikâyelerle derin konuları işleme başarısı göstermiş ve insanı çok yönlü olarak tahlil edebilmiştir. Uzun konuşmalar ve gereksiz ayrıntılardan arındırılmış hikâyeleriyle, yabancı etkilerden uzak kendine özgü bir hikâye dili oluşturmayı başarmıştır.

Edebî eserlerin değerlendirilmesinde yazarın başarısının aranması gereken en önemli bölüm dil ve üslûptur. Yazarın özgün yönünü ortaya koyan dili ve üslûbu, konunun sunulmuş biçiminden tercih edilen ifade imkânlarına kadar eserin her biriminde varlığını hissettirir. Bu yüzden edebî eserler stilistik (üslûpbilim) açıdan değerlendirilerek yazarın dili kullanmadaki başarısı ve aynı konuyu işleyen diğer yazarlardan ayrıldığı noktalar tespit edilebilir. Üslûp, metin içinde yer alan unsurların yanı sıra, yazarın mizacı, sanat görüşü, bağlı bulunduğu edebî ekoller ve hatta hayatına etki eden önemli olaylardan izler taşıyabilir. Bu sebeple, yazarın beslendiği kaynaklar da üslûp incelemesinde yol gösteren unsurlar arasında yer alır.

1970'li yıllarda Cumhuriyet gazetesi tarafından “en çok Türkçe kullanan yazar” olarak tanıtıldığını belirten Tarık Buğra, dilde sadeleşme hareketlerinin Genç Kalemler döneminde başarılı sonuçlar verdiğini söyler. Sade dili tercih etmesine rağmen öz Türkçecilik hareketlerini dilde zorlama bir çaba olarak değerlendiren yazar, dile en büyük kötülüğün bu şekilde yapıldığını savunur:

*“Türkçe, Genç Kalemlerle çok güzel bir yola girmişti. Edebiyat ve düşünce halkla bütünleşiyordu. Birdenbire bir dil ırkçılığı çıktı ortaya. Çok zararlıydı, çok şeyi tahrip etti. Daha dünkü onurumu: Sait Faik'i, Yahya Kemal'i okuyamayacak insanlar*

*yetişti.(...) Okunmaz hale geldiler. Kitap yakmanın bir başka şekli bu oldu.”* (Tekin, 2004: 148)

Romanda kişilerin şiveleriyle konuşurulması konusunda, devrindeki tartışmalara katılan Buğra, özellikle Orhan Kemal’le olan fikir ayrılıklarıyla gündeme gelir. Romanlarında kişileri sosyal konum ve kültür seviyelerine göre konuşuran Tarık Buğra, azınlıkların Türkçeyi telaffuz şekillerini ve yöresel ağızları gerçekçi bir tarzda kullanır. Şive taklidinin gerekli olduğu ölçüde romanda yer almasını savunan Buğra, dilin yapısını bozacak derecede yoğunluk kazanmasına karşı çıkar. O, karakterlerini kendi ortamları içinde sunabilmek ve romandaki atmosferi yansıtabilmek amacıyla kişileri orijinal konuşma şekilleriyle sunar. Özellikle kasaba romanlarında ve azınlıklara yer verdiği romanlarda bu durum oldukça yaygın olarak karşımıza çıkar:

*“Ah vre Nahit beyciğim, yiyecekler vallahi beni.”* (İR, s.94)

*“Şo fırkalar da Angarada pek möhemdir helbette.”* (YB, s.49)

*“Şonlara bak dohtur bey. Zabahlara kadar neyler, nişlerler ki?”* (D, s.89)

Tarık Buğra’nın romanları yazılış sıralarına göre değerlendirdiğimizde yazarın, zaman içerisinde dil ve üslûbundaki değişimleri tespit edebiliriz. “Yalnızlar” ve “Siyah Kehribar”, ilk tefrika edilen romanlarıdır. Bu romanlarında gerek karakter ve vaka icat etme yönüyle gerekse de olaylar arasında sebep sonuç ilişkisinin kurulmasında bir takım acemilikler göze çarpar. Söz gelimi, “Siyah Kehribar”da vaka halkaları arasındaki geçiş birimleri iyi oluşturulamadığı için okuyucu dramatik aksiyondaki bazı gelişmelerden haberdar olamaz. Bu durumda metin birimleri arasında kopukluklar meydana gelir. Zaman içerisinde roman tekniğine hâkim olan Tarık Buğra, ayrıntıları kullanma konusunda oldukça başarılı örnekler verir.

Tarık Buğra’nın üslûbunun en dikkate değer yönü, eserlerinde niyetli anlatımı tercih ederek, sembol dilinin çok katmanlı anlam zenginliğinden yararlanmasıdır. Romanlarında vermek istediği düşüncüyü doğrudan vermek yerine sezdirme yoluyla okuyucuyu düşündürmeye çalışır. Montaj tekniğini kullanarak farklı metinlerden alıntılar yapması da yazarın niyetini ortaya koyar. Edebî dilin çok anlamlılık yönünü dikkate alan Buğra’nın romanları, farklı düzlemlerde yorumlanmaya müsait bir zenginliğe sahiptir. Konusunu yaşanmış tarihî olaylardan alan romanlarında bile, başkişinin macerasından hareketle evrensel insanın bireyleşim sürecini ortaya koyar. Bu bakımdan Buğra’nın romanları metni esas alan tahlil metotları açısından son derece

uygun metinlerdir. Yazarın eserine vurduğu damga, herhangi bir ideolojinin dar bakış açısıyla sınırlı olmayıp sanatçı kişiliğinin izlerini taşır.

Üslûp incelemesinde eseri oluşturan dış şartlar ve yazarın hayatını hareket noktası alan tekevünî üslûp incelemesi açısından Tarık Buğra'nın romanlarına baktığımız zaman, bazı romanlarında yazarın hayatıyla aynılık gösteren bölümler dikkatimizi çeker. "*Dil ve üslûptan yazarın zihniyetine gitmeyi teklif eden*" (Aktaş, 1993: 143) tekevünî inceleme tarzı ile eserden yazara giden bir çizgide metnin özüne ulaşılabilir. "Gençliği Eyvah" romanında başkişi olan ve ismi belirtilmeyen Delikanlı'nın kaçış macerasının sebepleri yazarın gençlik dönemindeki arayışlarıyla benzerlik gösterir. Gidilen mekân ve yardım eden akrabanın isim değiştirilmeden romana aktarılması yazarın, Delikanlı karakterini kendi tecrübelerinden yola çıkarak oluşturduğunu gösterir.

Fikir yazılarında ortaya koyduğu eleştirileri romanlarında da tematik seviyede ele alan Tarık Buğra, sözünü emanet ettiği şahıslar aracılığıyla romanda fikrî varlığını gösterir. İtibârî âlemin sağladığı geniş imkânlar ve anlatım teknikleriyle, eleştirdiği ve savunduğu fikirleri gerekçeleriyle birlikte romanlaştırır. Ancak roman türünü profesyonel bir şekilde kullanan Buğra, sanatçı kişiliğini fikirlerinin önüne geçirecek edebî eser meydana getirme kaygısıyla romanlarını yazar.

Tarihî roman türünün önde gelen yazarlarından birisi olan Tarık Buğra tarih felsefesini roman türü içinde başarılı bir şekilde ortaya koyar. Bu romanlarda konuya ana hatlarıyla bağlı kalmakla birlikte, ayrıntılarda bir takım değişiklikler yaparak romanın gerçeği ile hayatın gerçeğini birbirinden ayırır. Türk tarihinin önemli dönemeçlerini konu alan yazar, tarih kitaplarında yer verilmeyen insan gerçeğini ön plana çıkararak, bireyi merkeze alan değerlendirmeler yapar. "*Geçmişin mezar kazıcısı*" (Özlem, 2001: 380) olmak istemeyen Tarık Buğra'nın tarihi olayları okuma biçimi, bugüne ışık tutacak ayrıntıları tespit etmeye yöneliktir. Bu sebeple konusunu tarihten alan romanlarında başkişi olarak çizdiği karakterlerin gelişim çizgisi üzerinde ayrıntılı olarak durur.

Tarık Buğra, romandaki yapı unsurlarını teknik yönleriyle ele almanın yanı sıra, insan psikolojisinin çeşitli yansımalarını ortaya koyabilmek amacıyla da kullanır. Zaman ve mekân unsurları olayları süreç ve ortam açısından izah ederken, karakterlerin açıkça ifade edilmeyen duygu dünyalarına ait ayrıntılar, bu unsurların kişi tarafından

algılanma biçimleri ifade edilerek verilir. Yazarın, yapı unsurlarını fonksiyonel olarak kullanması, kişilerin ruh tahlillerinde derinleşmesine imkân sağlar.

Romanlarında, hâkim bakış açısı ve kahraman anlatıcısı tercih eden yazar, çoğunlukla anlatma yöntemini kullanır. Sınırsız bilgi kaynaklarıyla kişiler ve olaylarla ilgili tüm bilgileri ortaya koyabilen yazar anlatıcıya rağmen Tarık Buğra, birkaç romanında kimliğini belli ederek araya girer ve değerlendirmelerde bulunur. Az sayıda karşımıza çıkan bu örneklerde yazar, olayların seyrini değiştirecek bir müdahalede bulunmamakla birlikte mevcut durum hakkında fikir beyan eder:

*“Laf aramızda, bahçeyi alan Başçavuşun Nafiz’e Rahmi hiç belli etmese, hep öyle gülse de hâlâ düşmandır.”* (YB, s.65)

*“Bu romanda okuyacaklarınız, romanın gerektirdiği ufak tefek ve hepsi de ayrıntı sayılabilecek eklemelerle değiştirmelerin dışında, Türkiye bunalımlarının şimdiye kadar ele alınmamış bir açıdan açıklamasıdır, gerçek hikâyesidir.”* (GE, s.11)

Dil konusundaki hassasiyetini fikir yazılarında belirten Tarık Buğra, eserlerinde fikirlerini uygulama imkânı bulmuştur. Anlaşılır ve yalın bir dilin arkasında derin anlamlara işaret eden kelime hazinesiyle dikkati çeken yazar, gerek düz anlamda gerekse yan anlamlardan hareketle tahlil edilebilecek romanlar yazmıştır. Başka yazarlar tarafından da ele alınan konu ve temaları farklı bir bakış açısıyla kurgulayarak ferdi üslûbunu yansıtmayı başaran Tarık Buğra, hikâye ve roman çizgisinde dile hâkimiyeti ve özgün anlatımı ile her dönemde okunabilecek başarılı eserler ortaya koymuştur.

## SONUÇ

Tarık Buğra (1918-1994), hikâye, roman, tiyatro, deneme, gezi yazısı gibi farklı türlerde eser vermesinin yanı sıra fikir yazılarıyla da kültür dünyamızda önemli bir yere sahiptir. Başlıca meselesi insanı yüceltmek olan Buğra, eserleriyle insanın var olma mücadelesine farklı açılardan ışık tutmaya çalışır.

Eserleriyle hem kendi ülkesindeki sorunları dile getiren hem de evrensel açılımlara sahip mesajlarıyla farklı düzlemlerde okunabilen derin eserler yazan sanatçı, kültür kaynaklarından geniş ölçüde istifade eder. Tarih malzemesine entrik kurgu içerisinde yeniden hayat veren yazar, tarihî bilgilerin kaynaklığından hareket ederek roman gerçeği içerisinde değerlendirmeler yapar. Tarih konulu romanlarında ülkemizde yeterince bilinmeyen tarih felsefesi metodundan yararlanarak tarihî olayların arkasında unutulmuş insan ruhunu canlandırarak olayları sebep sonuç ilişkisi içinde yorumlamaya çalışır. Yazarın, konusunu tarihten alan romanlarından hareketle geçmiş duygusunun analizini yapmak ve tarih felsefesinin ana hatlarını ortaya koymak mümkündür. Edebî eserin gerçeği ile tarihî romanın gerçeğini kesin çizgilerle ayıran yazar, konusunu tarihten alan romanlarında, Türk tarihinin önemli dönemeçlerini işleyerek tarihî gelişmelerden hareketle insanın yaşadığı maceraya işaret eder. Farklı düzlemlerde okunmaya müsait olan bu romanlarda dönemin sosyal ortamı ve tarihî olayların kişiler üzerindeki etkileri ön plana çıkarılır.

Romanlarında, sosyal ve siyasî problemleri olduğu kadar psikolojik konulardaki hassasiyetleri de dile getiren Buğra, psikolojik romanlarında daha kapalı bir üslûp kullanır. Anlatmak istediği duygu ve düşünceleri doğrudan vermek yerine semboller aracılığıyla sezdirenen yazar, sosyal içerikli romanlarda ise daha açık ifadeler kullanır. Anlatımdaki kapalılık romanın diğer yapı unsurlarında da karşımıza çıkar. Niyetli anlatım tarzının bir sonucu olan sembol dilinin kullanılması Buğra'nın eserlerine ayrı bir derinlik kazandırır. Çoğu hikâye ve romanında ortak semboller kullanan yazarın, eserlerinde işlediği konular ve kullandığı karakterlerde gerçek hayatta yaşadığı tecrübeler ve tanıştığı insanlardan izler vardır.

Tarık Buğra'nın romanlarında ele aldığı konuların başında yozlaşma problemi ve kişi seviyesinde Türk aydınının içine düştüğü olumsuzluklar gelir. Yazarın eleştirdiği dünyada halka bağlarını koparmış aydın kesimin, sorumluluklarından uzaklaşarak kendilerine ve değerlerine yabancılaşmaları eleştirilir. Buğra, eleştirel gerçekçilerden

farklı olarak tespit ettiği problemler karşısında gerekli olan çözüm yollarını da ortaya koyar. Romanlardaki hâkim temalar, aşk, sevgi, yozlaşma, yalnızlık, kaçış, geçmişe özlem ve yeniden doğuş olarak karşımıza çıkar. İnsanın olumlu yönlerini ön plana çıkarmaya çalışan yazar, çeşitli sınavların yaşandığı bilinçlenme süreci sonunda yeniden doğuşu yaşayan insanın kazanımlarına işaret eder. Onun romanlarının özgün taraflarından biri de sosyal ve tarihî olayların arka planında gizlenmiş olan bireysel maceralardır. Yazar, eser ve okuyucu arasındaki ilişkiden hareket ederek farklı bakış açılarıyla tahlil edilebilecek bir zenginliğe sahip olan Tarık Buğra'nın hikâye ve romanları her okunuşta yeniden yorumlanmaya uygun metinlerdir.

Buğra, insanın bilinçlenme ve hayata tutunma macerasını hemen hemen tüm romanlarında ele alır. Ancak bu süreç doğrudan doğruya esere konu edilmeden önce, başkişinin ve onunla beraber entrik kurguya etki eden diğer kişilerin yaşadıkları iç çatışmalar üzerinde ayrıntılı olarak durulur. Yalnızlık da hedefine ulaşmaya çalışan kahramanın fiziksel ve ruhsal boyutta yaşadığı bir durum olarak karşımıza çıkar. Temelde insanın yalnızlığına dikkati çeken yazar, bu durumun, kişinin iç sesini dinleyebileceği olumlu bir süreç olarak değerlendirir. Ancak, kişiyi yalnızlığa iten sebepler karşı güç olarak kabul edilir. Tarık Buğra, romanlarında kaçış düşüncesini, mevcut ortamdan kurtulma isteği veya kendini yenilemek için bir uyanışa ihtiyaç duyan insanın geri çekilme eyleminin bir sonucu olarak ele alır. Her iki şekilde de kişinin kaçış isteği olumlu bir değişim sürecini beraberinde getirir. Değişim sürecine sebep olan gelişmeler aynı zamanda kişiyi kaçışa iten etkenlerdir. Romanlardaki tematik değerler kaçışın ardından gelen bireyleşim macerasıyla ortaya konulur.

Yazar, hikâye ve romanlarında kahramanlarının geçmiş yaşantıları ve onların mizacına etki eden olumlu veya olumsuz unsurları ayrıntılı bir şekilde ele alır. Kişiyi iyi ya da kötü davranışlar sergilemeye iten sebeplerin temelinde geçmişte yaşanan olayların ve çevrenin şekillendirici bir güce sahip olduğu fikrinden hareket eden yazar, benzer şartlarda yetişen insanların birbirlerinden farklı değerlere sahip olmasını, onlara yaratıcının bastığı damga olarak kabul ettiği mizaçlarıyla ilişkilendirir. Tarık Buğra, romanlarında karakter çizme tarzıyla ilgili olarak başkişinin çocukluğundan hâldeki zamana kadar olan hikâyesini anlattıktan sonra onu, bazen farklı bir karakter yoluyla bazen de iç çatışmalarının etkisiyle bir yenilenme isteğiyle karşı karşıya getirir. Çeşitli sınavlarla geçirilen bu dönemin sonunda, yazarın idealize ederek sunduğu başkişi, olumlu değişimler geçirerek, adeta eksik kalan yönlerini bütünler. Yeniden doğuş

macerasını yaşayan insanın, bugününü ve geleceğini şekillendiren geçmişin tecrübelerinden yararlanması, tarih bilincinin gerekliliğini ortaya çıkarır. Geçmiş, tarihî kaynaklara dönüş olarak karşımıza çıktığı gibi, ayet ve hadisler yoluyla yapılan iktibaslar da temaya açıklık kazandırır. Tarık Buğra'nın romanlarında geçmiş, özlem duyulan, kişinin şimdiye ve geleceğe yönelik kararlarında yapıcı bir güce sahip olan bir kesittir. Kimi zaman geçmişin tecrübelerinden hareketle hayatına anlamlar yükleyen kahraman, kimi zaman da şimdinin ezici ve sıkıcı baskılarından kurtulmak için çocukluk hatıralarına sığınır ve geçmişin huzur veren hatıralarından güç almaya çalışır.

Kişilerin, sahip oldukları güçleri hatırlatmak amacıyla onları ruhsal anlamda bir serüvene davet eden yazarın ortaya koyduğu ideal insan, bu serüvenden kim olduğunun bilincine vararak kendisini ve çevresini aydınlatan bir ışıkla döner. Karşı güç grubunda yer alan kişiler ise içine düştükleri olumsuz durumların sebepleriyle birlikte değerlendirilirler. Hemen hemen bütün romanlarda dikkatimizi çeken yeniden doğuş teması, yazarın niyetini ortaya koyan temalardan biridir. Başkişiyi kaçışa zorlayacak olan ortamı şekillendirdikten sonra, geriye dönüşü sağlayan kazanımlara ve yaşanan sancılı değişime dikkat çekilir.

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde zaman, kısa ve uzun vaka zamanına sahip hikâyelerle, vaka halkalarının kronolojik ve akronik tarzda dizilişine göre değerlendirilebilir. Zamanı teknik bir unsur olarak kullanmanın yanı sıra, kahramanın psikolojik durumuyla ilişkisine göre de değerlendiren yazar, sosyal zamanı yansıtan ayrıntılara da yer verir. Hikâyelerde zaman unsuru psikolojik bir boyut kazanarak kişilerin ruhsal durumlarının çözümlenmesine yardım etme fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Anlatıma dayalı eserlerde kişilerin bir eylemi gerçekleştirmek için ihtiyaç duydukları zaman dilimi, nicelik bakımından olduğu gibi öncesinde ve sonrasında yaşanan olaylarla olan ilişkisine göre de değerlendirilmelidir. Hikâye ve romanlarda fiktif zaman, vaka zamanının daralması ve genişlemesi şeklinde karşımıza çıkar. Buğra'nın hikâyelerinde zaman unsuru tarihsel ifadeleri yansıtmının yanı sıra kişiler üzerindeki değiştirici gücüyle de konu edilir. Geçmişe ait bilgiler verilirken gereksiz ayrıntıları silmek amacıyla başvurulan özetleme yöntemiyle kişilerin yaşadıkları değişim, zamanın hızlı seyrine bağlı olarak daha net bir biçimde gözler önüne serilir. Yazar, bazı hikâye ve romanlarında saat ve takvime bağlı olarak belirtilen zaman ifadelerini, sembol düzeyinde anlamlandırır. Zamanın bu tarzda kullanılmasında kozmik



zamana ait ifadelerden ziyade kahramanın iç dünyasının çözümlenmesinde etkili olan anlar üzerinde durulur.

Tarık Buğra'nın hikâye ve romanlarında mekân, işlevsel açıdan çok yönlü olarak karşımıza çıkar. Mekân tasvirleri olayların geçtiği çevreyi tanıtmak, kişiler hakkında tanıtıcı bilgiler vermek ve sosyo-kültürel ortamı yansıtmının yanı sıra sezdirme yoluyla psikolojik derinlik kazandırma işlevini yerine getirir. Hikâye ve romanda işlenen konuyla ve kişilerin konumlarıyla uygunluk gösteren mekân, olayları yaşayan kişilerin buldukları noktaları ve birbirlerine olan uzaklıkları esas alınarak, insan ilişkilerini yansıtmaya yönüyle değer kazanır. Mekân tasvirleri, kişilerin bakış açılarına göre değişiklik göstermekle birlikte, yazar anlatıcının objektif yaklaşımlarına karşılık, mekâna ait özelliklerin kişiler üzerinde bıraktığı intibalar mekâna psikolojik anlamlar yükler. Konusunu tarihî olaylardan alan romanlarda ağırlıklı olarak fizikî anlamda geniş mekânlar kullanılırken, psikolojik tahlillerin yoğunluk kazandığı romanlarda mekân, fizikî ölçümlere göre değil kişilerin ruh hallerine göre değerlendirilir.

Hikâyelerinde hâkim bakış açısının yanı sıra, kahraman ve müşahit anlatıcının bakış açısını da kullanan Buğra, romanlarında ağırlıklı olarak hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı aracılığıyla olayları aktarır. Kişilerin ayrıntılı bir şekilde tanıtılmasında ve olayların geçmişle bağlantılı olarak sunulmasında yazar anlatıcının sınırsız olan bilgi kaynakları yazarın işini kolaylaştırır. Kişilerin iç dünyalarını okuyucuya açmak ve ruh tahlillerinde derinleşmek amacını taşıyan yazar anlatıcı, bilinç akımı, iç monolog, iç çözümleme gibi anlatım tekniklerine başvurur. Kahraman anlatıcının bakış açısının kullanıldığı romanlarda da okuyucu kahramanın bilgisiyle sınırlı olmakla birlikte anlatıcı konumundaki kahramanın yorumları da ön planda yer alır. Anlatım tekniklerinin imkânlarından yararlanarak anlatımı zenginleştiren yazar, ağırlıklı olarak geriye dönüş, montaj, iç monolog ve bilinç akımı tekniklerini kullanır. Temanın belirginlik kazanması ve mesajın daha etkili bir biçimde sunulmasını sağlayan montaj tekniğiyle farklı metinlerden yapılan ayrıntılarla romana derinlik kazandırılır. Sembol diline de başvuran yazar, sayfalarca anlatılması gereken ayrıntıları bir kelime veya cümleyle ifade eder.

Hikâye yazarlığının ardından roman yazmaya başlayan Tarık Buğra'nın eserlerini kronolojik bir sıraya göre değerlendirdiğimizde zaman içerisinde dil ve üslûbundaki değişimi tespit edebiliriz. Hikâyelerinde kısa cümleler ve düz bir anlatımı tercih eden Buğra, romanlarında bileşik cümlelerle birlikte psikolojik tahlillerin

yoğunluk kazandığı durumları anlatarak sembol dilinin çok anlamlılığında yararlanır. Vermek istediği düşünceleri üslup endişesini dikkate alarak sunan Buğra, edebî eserin taşınması gereken özelliklerinin bilinciyle hikâye ve romanlarını kurgular. Tarık Buğra'nın dilin sezdirme fonksiyonundan ve kelimelerin yan anlamlarından yararlanması eserlerinin metne dönük eleştiri yöntemleriyle de tahlil edilmesini sağlarken, özellikle romanları, klasik tahlil yöntemlerinden arketipsel yaklaşımlara kadar pek çok açıdan yorumlanabilecek zengin açılımlara sahiptir.

Tarık Buğra'nın bütün eserlerini bir bütün halinde değerlendirdiğimizde, materyal unsurlar değişmekle birlikte öz itibarıyla tek bir konudan bahsettiğini söyleyebiliriz. Yazarın mesele haline getirdiği konu, insanın birey olarak varlığı ortaya koyabilmesi için geçirdiği maceralardır. Bildirişim düzeyinde yapılan okumalarda millî ve manevî değerlerin ön planda yer aldığı romanlar, çok yönlü ve derin okumalarla değerlendirildiğinde evrensel insanın verdiği bireyleşim mücadelesine işaret eder. Buğra'nın romanlarının, mesajlarını her dönemde okuyucusuna ulaştırabilmesindeki başarı bu özelliğinde aranmalıdır.

## KAYNAKLAR

## 1. TARIK BUĞRA İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

## 1.1.Kitaplar

BUĞRA, Hatice Bilen, (1996), **Tarık Buğra'dan Notlar**, Ötüken Yay., İstanbul.

DİRİN, İlyas, **Tarık Buğra (Hayatı-Sanatı- Eserleri- Eserlerinden Seçmeler)**, Türk Klasikleri, Hikmet Neşriyat.

KURDAKUL, Şükran, (1973), **Şairler ve Yazarlar Sözlüğü**, Ankara, s.101.

TEKİN, Mehmet, (2004), **Tarık Buğra –Söyleşiler-**, Çizgi Kitabevi, Konya.

TUNCER, Hüseyin, (1992), **Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme**, M.E.B. Yay. İstanbul.

-----, (1988), **Tarık Buğra – Türk Büyükleri Dizisi-**, Kültür Bak. Yay., Ankara.

TURAL, S.Kemal- KERMAN, Zeynep- ÖZGÜL, Kayahan,(1987), **Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek**, Kültür ve Turizm Bak.Yay., Ankara.

YARDIM, Mehmet Nuri, (2000), **Romancılar Konuşuyor**, Kaknüs Yay., İstanbul.

-----, (2003), **Safiye Erol Kitabı**, Bensenoy Yay., İstanbul.

## 1.2.Makaleler

AKENGİN, Yahya,(1980), “Firavun İmanı”, **Hisar**, S.267, Şubat, s.26.

-----, (1982), “Yağmur Beklerken”, **Doğuş Edebiyat**, Y.3, S.3, Haziran, s.30.

-----, (1980), “Gençliğim Eyvah”, **Hisar**, S.267, Şubat, s.26.

AKIN, Kenan, (1994), “Tarık Buğra'yı Uğurlarken”, **Türkiye**, 28 Şubat.

AKYOL, Taha, (1994), “Tarık Buğra”, **Milliyet**, 1 Mart.

ALANGU, Tahir, (1965), “Küçük Ağa Ankara'da”, **Varlık Yıllığı**, s.71-73.

-----, (1965)“Küçük Ağa”, **Varlık Yıllığı**, s.41-43.

ALPER, Feridun, (1992), “Tarık Buğra İle Sanat ve Edebiyat Üzerine”, **Mina**, S.2, Kasım.

-----, (1997), "Tarık Buğra'nın Tiyatro Eserlerine Genel Bir Bakış", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, S.4., s.1-15.

AND, Metin, (1966), "Ayakta Durmak İstiyorum", **Elli Yılın Türk Tiyatrosu**, İstanbul, s.613-615.

-----, (1966), "İbiş'in Rüyası", **Elli Yılın Türk Tiyatrosu**, İstanbul, s.629-632.

ASİLYAZICI, Hayati, (1972), "İbiş'in Rüyası", **Yeni Ortam**, 12 Kasım.

-----, (1966), "Devlet Tiyatrosu İrkçı ve Turancı Bir Eseri Oynuyor", **Akşam**, 17 Mayıs.

ASLANAPA, Mehmet, (1953), "Yarın Diye Bir Şey Yoktur", **Yeditepe**, S.35, 15 Nisan.

ATSIZ, Yağmur, (1976), "Manda Yuva Yapmış Söğüt Dalına", **Yeni Türk Edebiyatından Seçmeler**, İstanbul, s.191-192.

AYAN, Dursun, (2000), "Tarık Buğra'nın Küçük Ağa Romanında Çolak Salih Tipi Üzerine Bir Değerlendirme ve Bunu Geometri Diliyle İfade Denemesi", **Türk Yurdu**, S.153-154, s.204-208.

AYTAÇ, Gürsel, (1983), "Yağmur Beklerken" **Yazko Edebiyat**, C.5, S.27, Ocak.

-----, (1984), "Devlet Ana ve Osmancık Romanlarında Din ve Tolerans", **Yazko Edebiyat**, C.7, S.45-46, s.72-74.

-----, (1983), "Tarık Buğra'nın Romanı 'Yağmur Beklerken'", **Yazko Edebiyat**, C.5, S.27, s.113-119.

AYVAZ, Sezer Ateş, (1994), "Millî Mücadelede Yeniden Doğuş ve Küçük Ağa", **Hürriyet Gösteri**, S.161, Nisan, s.34-36.

AYVAZOĞLU, Beşir, (1994), "Tarık Buğra Küllük'te", **Türk Edebiyatı**, S.246, Nisan.

-----, (1993), "Tarık Buğra'nın Farklılığı", **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.39-43.

-----, (1993), "Geçmiş Olsun Tarık Ağabey", **Türkiye**, 8 Kasım.

-----, (1994), "Yalnız Adamın Ölümü", **Türkiye**, 28 Şubat.

BAĞCI, Rıza, (2004), “Tarık Buğra’nın Dönemeçte Romanında Kişiler ve Karakterizasyon”, **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.2, S.1, Manisa.

BAKIRCIOĞLU, Ziya, (1980), “Gençliğim Eyvah”, **Hisar**, C.20, S.268, s.8-12.

BAKİLER, Yavuz Bülent, (1963), “Tarık Buğra Diyor ki”, **Orkun**, C.1, S.12, s.21-22.

BARBAROSOĞLU, Fatma Karabıyık, (1993), “Tarık Buğra ile Eleştiri Üzerine Sohbet”, **Türk Edebiyatı**, S.233, s.46-49.

BARDAKÇI, İlhan, (1984), “Ethem Bey’in Dramı”, **Tercüman**, 10 Mayıs.

BAŞAY, Uğur, (1955), “İki Uyku Arasında”, **İstanbul**, c.2, S.1, Ocak, s.17-28.

BEKTAŞ, İlksan, (1984), “Yapımcı Gözüyle ‘Küçük Ağa’”, **Sanat Olayı**, S.22, Mart.

-----, (1984), “Yapımcılık Görevi Beni Sevindirdi”, **Boğaziçi**, Mayıs, s.40.

BİNGÖL, M.Nuri, (1993), “Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet”, **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.51-53.

-----, (1984), “Küçük Ağa Romanına Bakış Tarzı”, **Türk Edebiyatı**, S.128 Haziran, s.13-15.

**Boğaziçi**, (1984), “Küçük Ağa Üzerine Görüşler”, S.23, Mayıs.

BÖREKÇİ, Muhsine, TEPELİ, Yusuf, (1996), “Tarık Buğra’nın Ömer Adlı Hikâyesinin Dil ve Üslûp Açısından İncelenmesi”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, S.6, Erzurum, s.29-65.

BUĞRA, Hatice Bilen, (1995), “Tarık Buğra”, **Türk Edebiyatı**, S.256, Şubat, s.29.

BUĞRA, Tarık, (1984), “TV Küçük Ağası İçin”, **Töre**, S.156, Mayıs.

-----, (1971), “Bir Rüya Tabiri”, **Hisar**, S.88, Nisan, s.12-14.

-----,(1981), “Akümülatörlü Radyo Benim İlk Eserim”, **Tercüman**, 20 Nisan.

BURCU, Ebru, (2000), “Osmancık’tan Osman Gazi Han’a Geçiş Sürecinde Yaşanan ‘Simgesel Değişim’ Üzerine Bir Okuma Denemesi”, **Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı**, **Türk Yurdu**, S.153-154, s.198-203.

CAN, Halil, (1981), “Gençliğim Eyvah Üzerine”, **Millî Eğitim ve Kültür**, Y.3, S.10, Haziran, s.90-95.

CENİKOĞLU, Tarıman, (1994), "Akşehirli Tarık Buğra Göç Etti", **Türk Edebiyatı**, S.246, Nisan, s.22.

COŞKUN, Sezai, (2000), "Tarihî Roman Gerçeği ve Üç Tarihî Romanda Osmanlı'nın Ele Alınışı", **Türk Edebiyatı**, S.315, Ocak.

-----, (2003), "Tarık Buğra'nın Eserlerinde Savaş", **Kaşgar Dergisi**, Mart.

**Cumhuriyet**, "Sermayenin Sıcak Yüzü Tiyatro Sahnesinde", 16 Nisan.

ÇAĞIN, Sabahattin, (1985), "Tarık Buğra'nın Romanlarında 'Yeniden Doğuş' Teması, **Doğuş**, S.30.

-----, (1993), "Dönemeçte Romanındaki İnsanlar", **Türk Yurdu**, S.68,Nisan,s.57.

ÇAKMAKLI, Yücel, (1984), "Yönetmeni Gözüyle 'Küçük Ağa'", **Sanat Olayı**, S.22, Mart.

-----, (1984), "TV Filmi Küçük Ağa", **Töre**, S.156, Mayıs.

ÇALIKUŞU, Nevzat, (1984), "Çakmaklı Sineması İçinde Küçük Ağa'nın Yeri", **Töre**, S.156, Mayıs.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet, (1964), "Tarık Buğra'nın Hikâyeleri", **Hisar**, C.5, S.8, s.20-21.

ÇELİK, Betül, (2000), "Bir Başka Gerçekliğin Öyküleri", **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım.

ÇETİN, Mustafa, (1985), "Osmancık İsimli Tiyatro Oyunu Üzerine", **Nilüfer**, C.1, S.1, s.6-9.

ÇETİN, Selahattin, (1991), "Tarık Buğra ile Edebiyat- Sanat Üzerine", **İslamî Edebiyat**, S.11, s.27-31.

ÇETİN, Oğuz, (1984), "Küçük Ağa Daha İyi Olabilirdi", **Töre**, S.156, Mayıs.

ÇETİŞLİ, İsmail, (1988), "Kuruluşun Romanı Osmancık Üzerine", **Türk Yurdu**, C.8, S.12, Ocak, s.43-50.

-----, (1987), "Yağmur Beklerken ve Serbest Cumhuriyet Fırkası", **Türk Edebiyatı**, S.164, Haziran, s.33-36.

ÇINARLI, Mehmet, (1976), "Sanatçı Dostlarım:9 Tarık Buğra",**Töre**, S.8, Şubat, s.26-34.

-----, (1995), "Tarık Buğra'yı Anarken", **Türk Edebiyatı**, S.257, Mart ,s.47

ÇİFLİKÇİ, Ramazan, (1998), “Türk Romanında Osmanlı Devletinin Kuruluşu”,

**IV. Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı (Bildiriler kitabı)**, 5-6 Kasım, s.53.

ÇOKUM, Sevinç, (1981), “Bir Köşkünüz Var mı”, **Yeni Düşünce**, S.10.

ÇOLAK, Ali, (1993), “Tarık Buğra’nın İnsanları”, **Zaman**, 19 Şubat.

DELİORMAN, Altan, (1994), “Eski Albümden Tanıdık Çehreler 1”, **Türk Edebiyatı**, S.246, Nisan.

-----, (1994), “Eski Albümden Tanıdık Çehreler 2”, **Türk Edebiyatı**, S.247, Nisan.

DİRİN, İlyas, (2000), “Siyah Kehribar”, **Kaşgar**, S.18, Kasım, s.53.

DİZDAROĞLU, Hikmet, (1954), “Tarık Buğra ve Hikâyeciliği”, **Hisar**, C.3, S.52, s.4-5.

DOĞAN, Mehmet, (1993), “Yaşayan Kimliğimiz ve Tarık Buğra”, **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.44-45.

-----, (1985), “Tarık Buğra”, **Hürriyet Gösteri**, S.59, s.190-192.

DURBAŞ, Refik, (1994), “Tarık Buğra Nereye?”, **Sabah**, 27 Şubat.

EDGÜ, Ferit, (1955), “Tarık Buğra’nın Alinyazısı”, **Yücel**, S.2, Aralık, s.87.

EMİL, Birol, (1994), “Tarık Buğra İçin”, **Türk Edebiyatı**, S.246, Nisan.

-----, (1997), “Tarık Buğra’nın Ardından”, **Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler**, Akçağ Yayınları, Ankara.

EMİNLER, M.Nuri, (1993), “Firavun İmanı”, **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.54-56.

EMİR, Sabahat, (1970), “Küçük Ağa”, **Hisar**, C.10, S.79, s.10-12.

ENGİN,S., (1973), “İbiş’in Rüyası”, **Hisar**, S.109, Ocak, s.14.

ENGİNÜN, İnci, “Osmancık”, **Erdem**, S.1, s.245-247.

ERCİLASUN, Ahmet Bican, (1981), “Gençliğim Eyvah”, **Töre**, Ocak-Şubat, S.116-117, s.16-23.

ERCİLASUN, Bilge, (1981), “İbiş’in Rüyası, Gençliğim Eyvah”, **Töre**, Ocak - Şubat, S.116-117, s.30-33.

ERGÜZEL, Mehdi, (1993), “Tarık Buğra ve Güneş Rengi Yapraklar”, **Türk Edebiyatı**, S.233, s.20-30.

ERKSAN, Metin, (1984), “Tarık Buğra Güzel Yazmış, Yücel Çakmaklı İyi Yönetmiş”, **Boğaziçi**, s.40.

EROĞLU, Ebubekir, (1994), "Anadolu Merkezli Romancı", **Türk Edebiyatı**, S.246, Nisan.

ERSEYREK, İbrahim, (1949), "Bir Hikâye Kitabı 'Oğlumuz'", **Yazı**, Haziran.

-----, (1953), "Yarın Diye Bir Şey Yoktur", **Yenilik**, S.2, 15 Ocak, s.6.

EŞİTGİN, Dinçer, (1998), "Bir Kurtuluş Savaşı Kurmacası Olarak 'Küçük Ağa', **Dergâh**, s.14-17.

Fethi Naci, (1982), "Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra", **Hürriyet Gösteri**, Nisan.

-----, (1984), "Böyle Bir Romana Hilafetçi Diye Saldırılmaz/ Eleştirmen Gözüyle Küçük Ağa", **Sanat Olayı**, S.22, Mart, s.75-76.

GEÇER, İlhan, (1970), "İbiş'in Rüyası", **Hisar**, S.81, Eylül, s.29.

-----, (1981), "Yağmur Beklerken", **Kitap**, 6 Aralık, s.6.

GÖRKEM, İsmail, (1976), "Tarık Buğra ve İstiklal Savaşımız", **Hisar**, C.16, S.156, Aralık, s.15-18.

-----, (1977), "Küçük Ağa, Küçük Ağa Ankara'da", **Hisar**, S.157, Ocak, s.15-17.

GÖZE, Ergun, (1984), "Niko ile Ödeşme", **Tercüman**, 15 Mayıs.

-----, (2004), "Tarık Ağabey", **Tercüman**, 4 Ocak.

GÜLENDAM, Ramazan, (2000), "Ölümünün 6.Yıldönümünde Tarık Buğra'nın Sanat Anlayışı", **Dergâh**, C.XI, S.121, Mart, s.10

-----, (1999), "Kuruluşun 700. Yıldönümünde Bir 'Mefkûre İnsanı'nın Romanı: Osmancık", **Dergâh**, C.X, S.120, Şubat, s.8-9.

-----, (1998), "Kemal Tahir'in Devlet Ana'sı ile Tarık Buğra'nın Osmancık'ını Anlatı Özellikleri Açısından Bir Karşılaştırma Denemesi", **Dergâh**, C.X, S.120, Şubat, s.34-39.

-----, (2002), "Kuruluşu Anlatan İki Roman: Devlet Ana ve Osmancık", **Journal of Turkish Studies: Türklük Bilgisi Araştırmaları**, Barbara Flemming Armağanı I, C.26, S.1, s.293-310.

GÜNDOĞDU, C- K, Tarık Dursun- SERCAN, Mustafa- BUĞRA, Tarık- ÇAKMAKLI, Yücel, "Küçük Ağa Üzerine Tartışma", s.30-33.

GÜNER, Ahmet, (1964), "Hikâyeler", **Yeni İstanbul**, 23 Nisan, s.4.



-----, (1984), "Küçük Ağa'nın Hatırlattıkları", **Türk Edebiyatı**, S.127, s.16-17.

GÜNGÖR, Semih, (1994), "Tarık Buğra: Usta Romancı Zoraki Gazeteci", **Türk Edebiyatı**, S.243, Mart.

GÜNGÖR, Yaşar, (1981), "Akümülatörlü Radyo", **Tercüman**, 18 Mayıs.

GÜNYOL, Vedat, (1971), "TRT Roman Yarışmasını Kazanan Bazı Eserler", **Yeni Ufuklar**, S.227, Nisan, s.38-41.

-----, (1971), "TRT 1970 Roman Yarışması" **Yeni Gazete**, 16 Mart.

HASAN, Mustafa, (1984), "Küçük Ağa'yı Seyrederken", **Töre**, S.156, Mayıs.

HATİPOĞLU, Aytekin, (1984), "Küçük Ağa'yı Takdim", **Sanat Olayı**, S.22, Mart, s.72.

HAYBER, Abdulkadir, (2000), Yabandan Küçük Ağa'ya, **Türk Yurdu**, S.209.

HIZLAN, Doğan, (1994), "Yarın Diye Bir Şey Yoktur", **Hürriyet**, 27 Şubat.

-----, (1976), "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Küçük Ağa Küçük Ağa Ankara'da", **Türk Dili**, S.298, Temmuz, s.16-40.

İŞINSU, Emine, (1994), "Tarık Buğra'yı Seviyorum", **Türk Edebiyatı**, S.246, Nisan.

-----, (1980), "Gençliğim Eyvah", **Töre**, C.10, S.113.

-----, (1980), "Düşman Kazanmak Sanatı", **Töre**, Y.10, S.113, Ekim.

İLERİ, Selim, (1975), "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili**, S.286, Temmuz, s.21.

İSEN, Mustafa, (1978), "Firavun İmanı", **Hisar**, S.173, Mayıs, s.20-22.

KABACALI, Altay, (1989), "Televizyona Uyarlanmış Romanları ve Öyküleri, Oyunları ile Tanınan Tarık Buğra", **Cumhuriyet**, Kasım.

KABAKLI, Ahmet, (1972), "Hikâyede Tarık Buğra", **Türk Edebiyatı**, S.6, Haziran.

-----, (1984), "Küçük Ağa", **Tercüman**, 2 Nisan.

-----, (1972), "İbiş'in Rüyası", **Tercüman**, 19 Kasım.

-----, (1994), "Akşehir'den Buğra'ya", **Türkiye**, 28 Şubat.

-----, (1967), "Ayakta Durmak İstiyorum", **Tercüman**, 24 Şubat.

-----, (1992), “Tarık Buğra'da Ortak Özellikler”, **Türk Edebiyatı**, S.219, Ocak, s.5-8

KAFILI, Kadircan, (1976), “Ayakta Durmak İstiyorum”, **Tercüman**, 7 Haziran.

KAHRAMAN, Kemal, (1989), “Tarık Buğra ve Kemal Tahir Arasında Bir Karşılaştırma Denemesi”, **İlim ve Sanat**, S.26, s.24-27.

-----, (1993), “ Tarık Buğra ve Kemal Tahir'in Tarihe Bakışı”, **Türk Edebiyatı**, S.233, s.51-53.

KALPAKÇIOĞLU, Naci, (1982), “Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra”, **Gösteri**, C.2, S.17, s.22-25.

KARABAY, Muhsin-ERGÜZEL, Mehdi, (1993), “Tarık Buğra ve Güneş Rengi Yapraklar”, **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.20-30.

KAPLAN, Mehmet, (1953), “Yarın Diye Bir şey Yoktur”, **Hisar**, C.2, S.35, 1 Mart, s.45.

-----, (1949), “Yeni Bir Hikâyeci”, **Yeni Sabah**, 7 Mayıs.

-----, (1982), “Yağmur Beklerken”, **Türk Edebiyatı**, S.103, Mayıs.

-----, (1967), “Küçük Ağa Ankara'da”, **Hisar**, S.39, Mart, s.5-6.

-----, (1949), “Kırdan Bayırdan Toplamalar”, **Yeni Sabah**, 7 Mayıs.

-----, (1964), “Küçük Ağa”, **Hisar**, S.8, Ağustos, s.10-12.

-----, (1984), “Küçük Ağa'da Tam Bir Memleket Havası Var”, **Boğaziçi**, S.23, Mayıs, s.39-40.

-----, (1986), “Osmancık”, **Tercüman**, 5 Şubat.

-----, (1955), “Siyah Kehribar”, **İstanbul**, C.2, S.8, Ağustos, s.8-9.

-----, (1979), **Hikâye Tahlilleri**, İstanbul, s.254-256.

KAPLAN, Mustafa, (1984), “Küçük Ağa Münasebetiyle”, **Yeni Nesil**, 22 Mayıs.

KARABAY, Muhsin, (1994), “Sessiz Gemi'nin Adı: Tarık Buğra”, **Türk Edebiyatı**, C.22, S. 247, s.33-35.

KARAER, Mustafa Necati, (1966), “Ayakta Durmak İstiyorum”, **Hisar**, S.34, Ekim.

KILIÇ, Altemur, (1984), “Küçük Ağa'nın Ardından”, 20 Mayıs.

KOCAKAPLAN, İsa, (1993), “Tarık Buğra ile Romanları Üzerine Sohbet”, **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.31-33.

KÖKSAL, Duygu, (1999), “Türk Edebiyatında İki Kuruluş Anlatısı ve Milli Kimlik: ‘Devlet Ana’ ve ‘Osmancık’”, **Toplum ve Bilim**, S.81,s.44-61.

KÖRÜKÇÜ, Muhtar, (1955), “İki Roman Daha”, **Varlık**, S.423, 1 Ekim, s.26-27.

-----, (1953), “Yarın Diye Bir şey Yoktur”, **Varlık**, S.393, 1 Nisan.

-----, (1949), “İki Hikâye Kitabı”, **Varlık**, 1 Haziran.

-----, (1955), “Bir Cevaba, Tarık Buğra'ya ve Münekkide Dair”, **Varlık**, S.425, Aralık, s.9.

-----, (1955) “Biraz da Roman Yazalım”, **Varlık**, S.422, 1 Eylül.

-----, (1950), “Yeni Hikâyeler”, **Varlık**, S.356, 1 Mart, s.12.

-----, (1949), “Oğlumuz”, **Varlık**, S.347, 1 Haziran, s.13.

KURTULUŞ, Hilmi, (1972), “İbiş'in Rüyası”, **Türk Edebiyatı**, S.11, Kasım, s.28-29

KUTLU, Mustafa, (1981), “Dönemeçte Üzerine”, **Fikir ve Sanatta Hareket**, Mart, s.60-65.

MARAŞLIOĞLU, M., (1982), Yağmur Beklerken, **Mavera**, Y.6, S.63, Şubat, s.30

-----, (1990), “Küçük Ağa'nın İslamcılığı”, **Kayıtlar**, S.1, Kasım, s.9-10.

MERT, Hamdi, (1985), “Osmancık'ta Sergilenen Devlet Nizamı I-II”, **Tercüman**, 15 Mart, 22 Mart, s.9.

**Meydan Larousse**, (1981), “Tarık Buğra Maddesi”, C.2, İstanbul, s.621.

MİNNETOĞLU, (1953), “İki Hikâyeci”, **Yenigün**, 4 Nisan.

MİYASOĞLU, Mustafa, (1994), “Romanda ve Hikâyede Ustamı Kaybettim”, **Millî Gazete**, 28 Şubat.

-----, (1995), “Tarık Buğra”, **Türk Edebiyatı**, S.257, Mart, s.48

MUMCU, Uğur, (1984), “Pehlivan Ağa”, **Cumhuriyet**, 20 Mayıs.

MUTLUAY, Rauf, (1979), "1978'de Roman ve Hikâyemiz, Firavun İmanı", **Varlık Yıllığı**, s.23-24.

-----, (1971), "1970'de Roman ve Hikâyemiz, İbiş'in Rüyası", **Varlık Yıllığı**, s.63-64.

NUTKU, Özdemir, (1972), "İbiş'in Rüyası", **Cumhuriyet**, 24 Kasım.

OKTAY, Ahmet, (1954), "İki Uyku Arasında", **Mavi**, S.21, 1 Temmuz, s.4.

ONAT, Muvaffak Sami, (1949), "Üç Hikâye Kitabı", **Şadırvan**, C.1, S.16, 15 Temmuz, s.14.

ÖZBİR, Kamuran, (1966), "Ayakta Durmak İstiyorum", **Hisar**, S.30, Haziran, s.18-19.

ÖZER, Çetin, (1966), "Bir Sezonun Ardından", **Hisar**, S.31, Temmuz, s.18.

-----, (1988), "Tarık Buğra Osmancık (Kuruluş) Filmi İçin Neler Söylüyor?", **Akkadın**, S.24, Ocak-Şubat, s.9-10.

ÖZCAN, Tarık, (2003) "'Osmancık' Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi", **Bilig**, S.26, Yaz.

ÖZGÜR, Kemal, (1953), "Yarın Diye Bir Şey Yoktur", **Kaynak**, C.6, S.72, 1 Şubat, s.88-89.

ÖZÖN, Mustafa Nihat, "Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış", **Türk Dili**, C.15, S.178.

ÖZTÜRK, Hasan, (1993), "Tarık Buğra'yı Yaşarken Anlamak", **Dergâh**, C.IV, S.37, Mart.

-----, (1997), "Güdümlü Demokrasinin Edebiyat Belgeseli Yağmur Beklerken I", **Dergâh**, C.VIII, S.89, Temmuz, s.17-19.

ÖZTÜRKMEN, Ömer, (1988), "Kuruluş", **Türkiye**, 21 Mart, s.19.

ÖZYÖRÜK, Mukbil, (1984), "Küçük Ağa Olayı", **Tercüman**, 22 Mayıs.

PARLATIR, İsmail, (1994), "Türk Romanında Tipler: Küçük Ağa", **Türk Dili**, S.508, Nisan, s.249-257.

-----, (1991), "Tenkidin Sefaletini Okurken", **Türk Dili**, S.473, s.257-260.

PULUR, Hasan, (1984), "Yine Küçük Ağa", **Hürriyet**, 26 Mayıs.

-----, (1984), "Küçük Ağa ve Çerkez Etem", **Hürriyet**, 14 Mayıs.

SAMANOĞLU, Gültekin, (1964), "Tarık Buğra'nın Hikâyeleri", **Hisar**, Haziran, s.19-20.

- Sanat Olayı**, (1984), “Yönetmeni Gözüyle Küçük Ağa”, S.22, Mart, s.73-74.
- , (1984), “Tarık Buğra; TRT’nin Denetim Mekanizmasını Anlamıyorum”, S.22, Mart, s.77-79.
- SAV, Ergun, (1972), “İbiş’in Rüyası”, S.107, Kasım, s.18-19.
- SAV, Ömer Atilla, (1985), “Osmancık İsimli Tiyatro Oyunu Üzerine”, **Milliyet Sanat**, C.15, S.116, s.44.
- SERGEN, Semih, (1985), “Osmancık Gecikmiş Bir Oyun”; **Töre**, C.14, S.166, s..56-57.
- SEYDA, Mehmet, (1973), “İbiş’in Rüyası”, **Yeditepe**, Nisan, s.7-14.
- SOYER, Adnan, (1985), “Osmancık”, **Erguvan**, S.3, s.23-24.
- Suffe Kültür Sanat Yıllığı**, (1982), “Tarık Buğra ve Türk Edebiyatının Düni Bugünü”, s.265-270.
- SÜMER, Dinçer, (1985), “Osmancık’ın Sorumluluğu”, **Töre**, C.14, S.166, s.55-56
- SÜREYA, Cemal, (1988), “Tarık Buğra”, **İkibine Doğru**, Y.2, S.13, Mart, s.13.
- ŞAHİN, İbrahim, (1984), “TV Filmciliğimiz ve Küçük Ağa”, **Töre**, S.156, Mayıs.
- TAÇDİKEN Mehmet, (1973), “Tarık Buğra ile Mülakat”, **Pınar**, C.2, S.14, Şubat.
- TAHSİN, Orhan, (1994), “Ayakta Durmak İstiyorum”, **Tercüman**, 27 Şubat.
- TANRIÖVEN, E., (1980), “Gençliğim Eyvah ve Fethi Naci”, **Doğuş Edebiyat**, S.5, Mart, s.4.
- TEKİN, Talat, (1953), “Buğra’nın Yeni Hikâyeleri”, **Seçilmiş Hikâyeler Dergisi**, C.8, S.14, Mart, s.27.
- , (1956), “Tenkide Methiye ve Alaylı Münekkide Dair”, **Yenilik**, C.8, S.40, Nisan, s.98-100.
- , (1956), “Siyah Kehribar’ın Tahlil ve Tenkidi”, **Yenilik**, C.7, S.38, Şubat, s.205-216.
- TEKİNDOR, Çetin, (1984), “Küçük Ağa’yı Oynamaktan Gurur Duydum”, **Boğaziçi**, Mayıs, s.40.
- TEMUR, Mustafa, (1985), “Romandan Tiyatroya: Osmancık”, **Töre**, C.14, S.166, s.58.

TEZCAN, Ahmet, (1983), "Tarık Buğra ile Bir Konuşma", **Suffe Kültür ve Sanat Yıllığı**, s.172-177.

-----, (1982), "Tarık Buğra", **Türk Edebiyatı**, S.101, Mart.

TİMUR, Taner, (1991), "Küçük Ağa'nın Kurtuluş Savaşı ve Ateşten Gömlek", **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, Afa Yayınları, İstanbul, s.58.

TOKER, Bayram Bilge, (1985), "Osmancık ve Tarık Buğra'nın Roman Anlayışı", **Erguvan**, S.5, s.14-17.

**Töre**, (1981), Tarık Buğra Özel Sayısı, Ocak-Şubat, S.116-117.

-TUNALI, Yağmur, "Tarık Buğra'yla"

-ERCİLASUN, Ahmet Bican, "Tarık Buğra'nın Gençliğim Eyvah'ı Üzerine Bir Tahlil Denemesi"

-TURAL, Sadık Kemal, "Gençliğim Eyvah'ı Okuduktan Sonra"

-ERCİLASUN, Bilge, "İbiş'in Rüyası"

-TÜRİNAY, Necmettin, "Tarık Buğra 'Dönemeçte'"

-İŞINSU, Emine, " 'Tarık Buğra Hakkında'ya Dair"

TUĞCU, Nemika, (1987), "Osmancık/ Kuruluş Filmi Üzerine Yapılan Bir Konuşma", **Sanat Olayı**, S.63, s.43-47.

TUNA, Özcan- TOTH, İmre, (1967), "Ayakta Durmak İstiyorum Almanya'da", **Hisar**, C.7, S.41, Mayıs, s.13.

TUNALI, Yağmur, (1984), "Osmancık Üzerine Tarık Buğra ile Bir Sohbet", **Töre**, C.13, S.154, s.46-49.

-----, (1984), "Yücel Çakmaklı'nın Yeni Zirvesi: Küçük Ağa", **Töre**, S.156, Mayıs.

-----, (1981), "Tarık Buğra'yla", **Töre**, S.116-117, Ocak-Şubat, s.3-15.

TUNCER, Hüseyin, (1986), "Küçük Ağa", **Türk Edebiyatı**, Eylül, s.66-70.

-----, (1993), "Tarık Buğra'nın Meçhul Kahramanı Şehir Kulübünde", **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart, s.57-60.

-----, (1987), "Edebiyatçı ve Tarihçi Açısından Küçük Ağa", **Türk Yurdu**, C.8, S.2, Mart, s.45-50.

-----, (1988), "Osmancıktaki Bazı İsimler Üzerine", **Türk Yurdu**, Haziran, s.40-42.

-----, (1993), "Tarık Buğra'nın 'Meçhul Kahraman'ı Şehir Kulübünde", **Türk Edebiyatı**, S.233, s.57-60.

TURHAN, Mümtaz, (1969), "Bir Büyük Adamın Ardından", **Hisar**, S.63, Şubat.

TÜRİNAY, Necmettin, (1981), "Dönemeçte", **Töre**, S.116-117, Ocak-Şubat, s.34-39.

TÜRKEŞ, A.Ömer, (2004), "Var oluşçu Muhafazakâr", **Milliyet Sanat**, S.539, Şubat.

UÇMAN, Abdullah, (1984), "Ayakta Durmak İstiyorum, Küçük Ağa, İbiş'in Rüyası, Dönemeçte, Akümülatörlü Radyo", **Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı**, S.500:520:521:527.

UĞURCAN, Sema, (1995), "Küçük Ağa'da Zamanın Kullanılmasına Dair Bir Deneme", **Türk Dili**, C.2, S.526, s.1085-1101.

-----, (1996), "Tarık Buğra'nın Romanlarında Bir Tasnif Denemesi", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, Yıl:25, S.1, Ocak.

ULUENGİN, Hadi, (1994), "Tarık Buğra Eyvah", **Hürriyet**, 5 Mart.

UTKAN, Muzaffer, (1960), **Bugünkü Türk Yazarları**, Ankara, s.104-107.

UYGUN, Vecdi, (1984), "Küçük Ağa'yı Tamamlıyorum", **Tercüman**, 13 Mayıs.

UYGUNER, Muzaffer, (1976), "Küçük Ağa'nın İnsanları", **Türk Dili**, S.298, Temmuz, s.85-93.

-----, (1975), "Küçük Ağa", **Varlık**, S.817, Ekim, s.14.

-----, (1970), "İbiş'in Rüyası", **Hisar**, S.84, Aralık, s.16-18.

-----, (1976), "Firavun İmanı", **Türk Dili**, S.302, Kasım.

UZER, Suat, (1953), "Tarık Buğra Diyor ki", **Hisar**, S.38, Haziran, s.10-11.

-----, (1954), "İki Uyku Arasında ve Türk Klasikleri", **Hisar**, S.51, Temmuz.

Varlık, (1984), "Küçük Ağa Üzerine Tartışma", **Varlık**, C.91, S.922, s.30-33.

YAKAR, Serdar, (1985), "Tarık Buğra ile Tanzimat Üzerine Bir Konuşma", **İlim ve Sanat**, S.4, Aralık, s.38-40.

YAKICI, Ali, (1986), "Tarık Buğra'nın 'Yağmur Beklerken' Romanı ile Âşık Mehmet'in Şiirleri Arasında Birlik", **Konevî**, C.3, S.32, s.21-22.

YALÇIN, Alemdar, (1984), "Romandan Televizyona Küçük Ağa", **Töre**, S.156, Mayıs.

-----, (1996), "Tarık Buğra'nın Roman Kahramanları Üzerine Bir Tasnif Denemesi", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, Y.25, S.1, Ocak.

-----, (1984), "1984'te Roman: Yağmur Beklerken, Dönemekte", **Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı**, s.280-282.

-----, (1980), "Düşman Kazanmak Sanatı", **Hisar**, S.273, Ağustos, s.22.

-----, (1984), "Türk Romanında Şehirleşme", **Töre**, S.154, Mart, s.30-35.

YARDIM, M.Nuri, (2004), "Yalnız Adamın Hüzünlü Şarkısı", **E Dergisi**, S.61, Nisan, s.74.

YAZICI, Olcay, (1984), "Gençliğim Eyvah İsimli Eser Üzerine Bir Konuşma", **Boğaziçi**, S.92.

**Yeni Düşünce Gazetesi**, (1988), "Kuruluştan Yıkılışa", 26 Şubat, s.8.

YILMAZ, Durali, (1984), "Osmancık", **Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı**, s.270-271.

### 1.3. Tezler

ALPER, Feridun, (1993), **Tarık Buğra'nın Hayatı, Sanatı ve Eserleri (2 cilt)**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), Erzurum, 937 s.

ASLAN, Züleyha, (1995), **Tarık Buğra Üzerine Bibliyografya Çalışması**, D.T.C.F. (Lisans Tezi), Ankara.

ATİK, Şerefür, (2004), **Tarık Buğra'nın Yayınlanmış Romanlarında Kadın Kahramanlar**, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

BAŞAR, Nevin Nedime, (1999), **Tarık Buğra'nın Romanlarında Gençlik**, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 119s.

BAYAR, Mahfuz, (1998), **Tarık Buğra'nın Romanlarında Gençlik ve Gençlik Problemleri**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Van, 103s.

BERKTAŞ, Özlem, (1988), **Tarık Buğra'nın Küçük Ağa Adlı Romanındaki Edatlar ve Kullanım Şekilleri**, Balıkesir, 54s.



COŞKUN, Sezai, (2002), **Tarık Buğra'nın Eserlerinde Sosyal Meseleler**, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

DAŞDEMİR, Muharrem, (1995), **Tarık Buğra'nın Romanlarında Sözdizimi**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 458s.

ESER, Sultan, **Tarık Buğra'nın Romanlarında Kültürel Meseleler**, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Diyarbakır.

GERÇEK, Şenel, (1998), **Türk Romanında Tarihin Yeniden Kurgulanışı**, Boğaziçi Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.( Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

GÜLER, Mecit, (2000), **Tarık Buğra'nın Romanlarında Şahsiyetler**, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Ana Bilim Dalı (Lisans Tezi), Konya.

GÜLENDAM, Ramazan, (2000), **Using Narratology to study Kemal Tahir and Tarık Buğra's Narrative Strategies**, The University of Manchester.( Basılmamış Doktora Tezi)

İDER, Beşir, (1998), **Tarık Buğra'nın İnce Hesaplar Romanının Tahlili**, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Lisans Tezi), Konya.

KARADÜZ, Adnan, (1999), **Tarık Buğra'nın 'Ömer', 'Yarın Diye Bir Şey Yoktur', 'Martı' Adlı Hikâyelerinin Kelime Bilgisi Bakımından İncelenmesi**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 165s.

KARATAŞ, Seçil, (2001), **Tarık Buğra'nın Romanlarında Atasözleri ve Deyimlerin İncelenmesi**, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Lisans Tezi), Konya.

KODAL, Türkan, (1997), **Tarık Buğra'nın Hikâyelerinde Sentaks Çalışması**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Denizli, 220s.

ORAL, Selahattin, (1985), **Tarık Buğra'nın Romanlarında Tip ve Karakterler**, Gazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü (Lisans Tezi), Ankara.

SOĞUKPINAR, Savaş, (1999), **Tarık Buğra'nın Osmancık Romanında Sözdizimi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, 146s.

TUNCER, Hüseyin,(1985), **Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 171s.

YAPICI, Filiz İlknur, (1998), **Alman ve Türk Edebiyatında Görsel Yazın Uwe Timm'in 'Morenge' Adlı Romanı ile Tarık Buğra'nın 'Küçük Ağa' Adlı Romanı ve Filminin Ele Alınarak İncelenmesi**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi),Konya, 181s.

## 2. ÇALIŞMADA YARARLANILAN KAYNAKLAR

### 2.1.Yazarın İncelenen Eserleri

#### Hikâyeler

- 1.BUĞRA, Tarık, (1949), **Oğlumuz**, Ege Basımevi, İstanbul.
- 2.-----, (1954), **İki Uyku Arasında**, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- 3.-----, (1964), **Hikâyeler**, Günaydın Yayınları, İstanbul.
- 4.-----, (1969), **Hikâyeler**, Çağdaş Türk Yazarları Hikâye Serisi:4, MEB Devlet Kitapları, MEB Basımevi, Ankara 1969.
5. -----, (1984), **Yarım Diye Bir Şey Yoktur**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

#### Romanlar

- 1.BUĞRA, Tarık, (1981), **Yalnızlar**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul.
2. -----, (1955), **Siyah Kehribar**, Remzi Kitabevi, (1.bs.), İstanbul.
- 3.-----, (1963), **Küçük Ağa**, Yağmur Yayınları, (1.bs.), İstanbul.
4. -----, (1966), **Küçük Ağa Ankara'da**, Türkiye Yayınevi, (1.bs.), İstanbul.
5. -----, (1978), **Firavun İmanı**, Kervan Yayınları, (1.bs.), İstanbul.
- 6.-----, (1970), **İbiş'in Rüyası**, Hisar Yayınları, (1.bs.), Ankara.
- 7.-----, (1980), **Dönemeçte**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul.

- 8.-----, (1979), **Gençliğim Eyvah**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul.
9. -----, (1978), **Bir Köşkünüz Var mı?**, Tercüman Gençlik Yayınları, İstanbul.
10. -----, (1981), **Yağmur Beklerken**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul.
11. -----, (1983), **Osmancık**, Ötüken Neşriyat, (1.bs.), İstanbul.

## 2.2. Metodolojik Kaynaklar

AKTAŞ, Şerif, (1988), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

-----, (1993), **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara.

AKI, Niyazi, (2001), **Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslûp**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ALANGU, Tahir, (1965), **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, İstanbul Matbaası, İstanbul.

-----, (1961), **1960'da Roman ve Hikâyemiz**, Varlık Yıllığı, İstanbul.

ARGUNŞAH, Hülya, (1990), **Türk Edebiyatında Tarihî Roman**, Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Basılmamış Doktora Tezi)

AYTAÇ, Gürsel, (1990), **Çağdaş Türk Romanları üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., İstanbul.

BEHAR, Büşra Ersanlı, (1996), **İktidar ve Tarih**, Afa Yay., İstanbul.

BELGE, Murat, (1994), **Edebiyat Üzerine Yazılar**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

BON, Gustave Le, (1932), **Bir Tarih Felsefesinin İlmî Esasları**, (Çev.Haydar Rifat), Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.

BOURNEUR, Roland- QUELLET, Real, (1989), **Roman Dünyası ve Roman İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bak. Yay., Ankara.

BURÇAK, Rıfki Salim, (1994), **Türkiyede Millî İradenin Zaferi**, Demokratlar Kulübü Yayınları.

COLLINGWOOD, R.G., (1996), **Tarih Tasarımı**, (Çev. Kurtuluş Dinçer), Gündoğan Yayınları, Ankara.

ÇETİŞLİ, İsmail, (1999), **Memduh Şevket Esendal –İnsan ve Eser-**, Kardelen Kitabevi, Isparta.

ECO, Umberto, (2001), **Açık Yapıt**, Can Yayınları, İstanbul.

Fethi Naci, (2002), **Türk Romanında Ölçüt Sorunu –Eleştiri Günlüğü I (1980-1986)-** YKY, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, (1997), **Bilginin Arkeolojisi**, (Çev. Veli Urhan), Birey Yay., İstanbul 1997

-----, (1994), **Kelimeler ve Şeyler**, (Çev.Mehmet Ali Kılıçbay), İmgeYay., Ankara.

FORSTER, E.M., (1985), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

GOLDMANN, Lucien, (1968), “Roman Sosyolojisinin Sorunlarına Giriş”, **Yeni Dergi**, Y.4, S.44, Mayıs, s.368-379.

GRILLET, Alain Robbe, (1989), **Yeni Roman**, Afa Yayıncılık, İstanbul.

GÖÇGÜN, Önder, (1987), **Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıs Kadrosu**, KTB Yay., Ankara.

GÖKTÜRK, Akşit, (2001), **Okuma Uğraşı**, YKY, İstanbul.

GÜMÜŞ, Semih, (1994), **Yazının ve Tarihin Bilinci**, YKY, İstanbul.

Hece Dergisi, (2000), **Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım.

Hece Dergisi, (2002), **Türk Romanı Özel Sayısı**, S.65-66-67, Mayıs- Haziran-Temmuz.

HİLAV, Selahattin, (1997), **Felsefe Yazıları**, YKY, İstanbul.

JENKİNS, Keith, (1997), **Tarihi Yeniden Düşünmek**, Dost Kitabevi, Ankara

KANTARCIOĞLU, Sevim, (1988), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, KTB Yay., Ankara.

KAPLAN, Mehmet, (1984), **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul.

KAVAZ, İbrahim, (1999), **Sait Faik Abasıyanık**, Şule Yay., İstanbul.

KIERKEGAARD, Soren, (2003), **Kaygı Kavramı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan, (1997), **Sabahattin Ali –İnsan ve Eser-**, YKY, İstanbul.

LUKACS, George, (1985), **Roman Kuramı**, (Çev. Sedat Umran), Say Yay., İstanbul.

MORAN, Berna, (1983), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yay., İstanbul.  
 -----, (1994), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II-III**, İletişim

Yay.,İstanbul.

ÖZÇELİK, İsmail, (2001), **Tarih Araştırmalarında Yöntem ve Teknikler**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.

ÖZLEM, Doğan, (2001), **Tarih Felsefesi**, İnkılap Yayınları, İstanbul.

ÖZTÜRK, Mustafa, (1999), **Tarih Felsefesi**, Elazığ.

ÖZTÜRK, Nermin, (1992), **Tarihî Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirilmesi**, Gazi Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.(Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

PARLATIR, İsmail, (1974), “Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği”, **Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı**, DTCF Yay., Ankara.

REICH, Wilhelm, (2003), **Küçük Adama Söylev**, İlya Yayınları, İzmir.

STANZEL, Franz K., (1997), **Roman Biçimleri**, Çizgi Kitabevi, Konya.

STEVÍCK, **Roman Teorisi**, (1988), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniv. Yay., Ankara.

TİMUR, Taner,(1991), **Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**,Afa Yay.,İstanbul.

TUNÇAY, Mete, (1981), **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)**, Yurt Yayınları, Ankara.

TURHAN, Mümtaz, ( 1994), **Kültür Değişmeleri, Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik**, İFAV Yay., İstanbul.

Türk Yurdu, (2000), **Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 153-154, Mayıs-Haziran.

UÇAR, Şahin, (1997), **Tarih Felsefesi Meseleleri**, Nehir Yay., İstanbul.

WELLEK, R.-WARREN, A., (1983), **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev. Ahmet Edip Uysal), KTB. Yay., Ankara.

YAVUZ, Hilmi, (1977), **Roman Kavramı ve Türk Romanı**, Bilgi Yay., Ankara.

YETKİN, Çetin, (1997), **Serbest Cumhuriyet Fırkası**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

YILMAZ, Durali, (1997), **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Akçağ Yay., Ankara.

ZERAFFA, Michel, (1982), “Kurmaca Metinlerin Okunması”, (Çev.Oya Berk), **Yazko Çeviri**, S.4, Ocak-Şubat.

ZIMMERMANN, Hans Dieter, (2001), **Yazınsal İletişim**, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya.

### 2.3. Dipnot Olarak Kullanılan Kaynaklar

ADLER, Alfred, (1997), **İnsanı Tanıma Sanatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

AKTAŞ, Şerif, (1988), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

-----, (1993), **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara.

AKARSU, Bedia, (1998), **Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu**, İnkılap Yayınları, İstanbul.

ANDI, Fatih, (2000), **Tarık Buğra**, Şûle Yay., İstanbul.

AYTÜR, Necla, (1974), **Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)**, D.T.C.F Yay., Ankara.

AYTÜR, Ünal, (1997), **Henry James ve Roman Sanatı**, D.T.C.F. Yayınları, Ankara.

AYVAZOĞLU, Beşir, (1995), **Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak**, Ötüken Yay., İstanbul.

BACHELARD, Gaston, (1996), **Mekânın Poetikası**, (Çev.Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.

BERLIN, Isaiah, (2004), **Romantikliğin Kökleri**, YKY Yayınları, İstanbul.

BERNHEIM, E, (1936), **Tarih İlimine Giriş- Tarih Metodu ve Felsefesi-**, (Çev.M.Şükrü Akaya), Kültür Bakanlığı Devlet Basımevi, İstanbul.

BİNGÖL, M.Nuri, (1993), "Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet", **Türk Edebiyatı**, S.233, Mart.

BON, Gustave Le, (1997), **Kitleler Psikolojisi**, Arma Yayıncılık, İstanbul.

BOURNEUR, Roland- QUELLET, Real, (1989), **Roman Dünyası ve Roman İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bak. Yay., Ankara.

BUĞRA, Hatice Bilen, (1996), **Tarık Buğra'dan Notlar**, Ötüken Yay., İstanbul.

BUĞRA, Tarık, (1992), **Politika Dışı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

-----, (1991), "Tenkidin Sefaleti", **Türk Dili**, S.472, Nisan, s.193-203.

- CAMPBELL, Joseph, (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay, İstanbul.
- CARR, Edward Hallet, (1996), **Tarih Nedir**, İletişim Yayınları, (5.bs.), İstanbul.
- CARRIERE, Jean Claude, DELUMEAU, Jean, ECO Umberto, GOULD, Stephan Jay, (1998), **Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler**, YKY Yayınları, İstanbul.
- EAGLATON, Terry, (2004), **Edebiyat Kuramı**, (Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yayınevi, (2.bs.) İstanbul.
- , (1998), **Estetiğin İdeolojisi**, Özne Yayıncılık, İstanbul.
- ECO, Umberto, (1997), **Yorum ve Aşırı Yorum**, Can Yayınları, İstanbul.
- ELIADE, Mircea, (2001), **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. Sema Rifat), Om Yayınları, İstanbul.
- ELIAS, Norbert, (1992), **Zaman Üzerine**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ERGÜZEL, Mehdi, (1993), "Tarık Buğra ve Güneş Rengi Yapraklar", **Türk Edebiyatı**, S.233, s.20-33.
- FROMM, Erich, (1997), **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Arıtan Yay., İstanbul.
- GASSET, Y Ortega, (1995), **İnsan ve Herkes**, (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul.
- GİRARD, Rene, (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Metis Yay., İstanbul.
- GÖKERİ, A.İ., (1979), "Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması", DTCTF, Ankara.(Basılmamış doktora tezi)
- GRABER, Gustav Hans, (1998), **Kadın Psikolojisi**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.
- GRIFFITHS, Jay, (2003), **Tik Tak –Zamana Kaçamak Bir Bakış-**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GRILLET, Alain Robbe, (1989), **Yeni Roman**, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- GÜNGÖR, Semih, (1994), "Tarık Buğra: Usta Romancı Zoraki Gazeteci", **Türk Edebiyatı**, S.243, Mart.
- HAUSSER, Arnould, (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOFFER, Erich, (2005), **Kesin İnançlar**, İm Yayın Tasarım, İstanbul.

İNAM, Ahmet, (1999), “Kaygı Güllü Açarken”, **Doğu Batı Dergisi Kaygı Özel Sayısı**, S.6, Şubat-Mart.

JENKİNS, Keith, (1997), **Tarihi Yeniden Düşünmek**, Dost Kitabevi, Ankara.

JUNG, Carl Gustav, (2003), **Dört Arketip**, Metis Yayınları, İstanbul.

-----, (1999), **Keşfedilmemiş Benlik**, İlhan Yayınları, İstanbul.

-----, (2001), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, Say Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet, (1982), “Yağmur Beklerken”, **Türk Edebiyatı**, S.103, Mayıs.

KARPAT, Kemal, (1967), **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul Matbaası, İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan, (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly and Depth and Accuracy, A Festschrift to Lars Johanson (Lars Johanson Armağanı)**, Grafiker Yayınları, Ankara.

KIRAN, Zeynel- KIRAN, Ayşe (Eziler), (2000), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

LINGIS, Alphonso, (1997), **Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MAY, Rollo, (2001), **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, İstanbul.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, (1988), **İnsan Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

-----, (2000), **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitabevi, (7.bs.)İstanbul.

NIETZSCHE, Friedrich, (2002), **Ecce Homo**, YKY, İstanbul.

ÖZCAN, Tarık, (2003), “ ‘Osmancık’ Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”, **Bilig**, S.26, Yaz.

ÖZLEM, Doğan, (2001), **Tarih Felsefesi**, İnkılap Yayınları, İstanbul.

ÖZTÜRK, Hasan, (1997), “Güdümlü Demokrasinin Edebiyat Belgeseli Yağmur Beklerken I”, **Dergah**, C.VIII, S.89, Temmuz, s.17-19.

RANDALL, William L., (1999), **Bizi Biz Yapan Hikâyeler –Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme-**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

STANZEL, Franz K.,(1997), **Roman Biçimleri**, Çizgi Kitabevi, Konya.

STEVİCK, Philip, (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniv. Yay., Ankara.



TAÇDİKEN Mehmet, (1973), "Tarık Buğra ile Mülakat", **Pınar**, C.2, S.14, Şubat.

TEBER, Serol, (2001), **İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş**, Papirüs Yayınları, İstanbul.

TEKELİ, İlhan, (1998), **Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek**, Dost Yayınları, Ankara.

TEKİN, Mehmet, (2001), **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

-----, (2004), **Tarık Buğra –Söyleşiler-**, Çizgi Kitabevi, Konya.

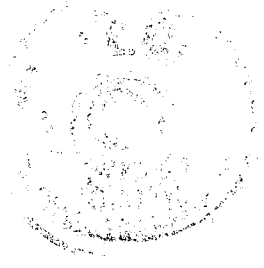
TEZCAN, Ahmet, (1982), "Tarık Buğra", **Türk Edebiyatı**, S.101, Mart.

TUNALI, Yağmur, (1984), "Osmancık Üzerine Tarık Buğra ile Bir Sohbet", **Töre**, C.13, S.154, s.46-49.

TUNCER, Hüseyin, (1988), **Tarık Buğra**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TÜRKDOĞAN, Orhan, (1996), **Değişme Kültür ve Sosyal Çözülme**, Birleşik Yayıncılık, İstanbul.

WALSH, Roger, VAUGHAN, Frances, (2001), **Ego Ötesi**, İnsan Yayınları, İstanbul.



**EKLER**



13.03.1929 Yılı Bayram Hatırası.



1934'te Akşehir'de.



1930 Yılı Şeker Bayramı Hatırası.



Lise kampına giderken.



Karma eğitimin ilk yılında sınıftaki tek erkek öğrenci Tarık Buğra.



Askere giderken Elazığ'da ailesiyle. (1943)



Tarık Buğra ve eşi Hatice Bilen Buğra. (1992)



Şeref Gürsoy ve Raik Alnaçık ile İbiş'in Rüyası'nın ilk gösteriminde. (1972)



Hüsamettin Bozok ve Sait Faik Abasıyanık'la. (11 Şubat 1952)



Mehmet Kaplan, Kemal Tahir ve Ali Gevgilili ile açikoturumda. (Ankara 1973)



Salah Birsell'le Edebiyat Fakültesi'nde. (Fındıklı)



Turgut Özal ve Yücel Çakmaklı ile Ödül Töreninde.





Osmancık'ın çekimlerinde oyuncularla birlikte.



Ahmet Mekin, Yücel Çakmaklı ile Küçük Ağa'nın çekimlerinde.



Ortadoğu Edebiyatları Kongresi'nde. (Princeton Üniversitesi- New York 1976)



Metin And, Bedia Muvahhit, Sevda Şener, Özdemir Nutku ve Tarık Buğra. (TRT'de Açıkturumda.)

Kırmızı gül.. bir kitap..  
başkası daha.. ve daha başka şeyler

PARTOPAR oldu bu iş. Yedek yazılar da literice,  
efa sekreteri Galatasaraylı Özgür Seren, MERHABA  
şişimur altında; "Kısa bir yolemlük dolayısıyla" dükka  
kapadığını ilân etti.

Gerçekten de, insanın yapabileceği en kısa  
yolemlüklerden biri olabilir bu. Birtakım bilimsel  
ve bilim.ötesi şartlar onu bir ay kadar yazacağına  
henziyor.

Bizde âdettir: Yolemlüğe çıktı mı, gidip gör-  
düğümüz, hatta şöyle bir geçtiğimiz yerleri uzurs  
uzurs anlatırız; sanki kendimizden önce arama, ta-  
rama ekipleri, inceleme, derleme uzmanları gönder-

Tarık Buğra'nın El yazısı

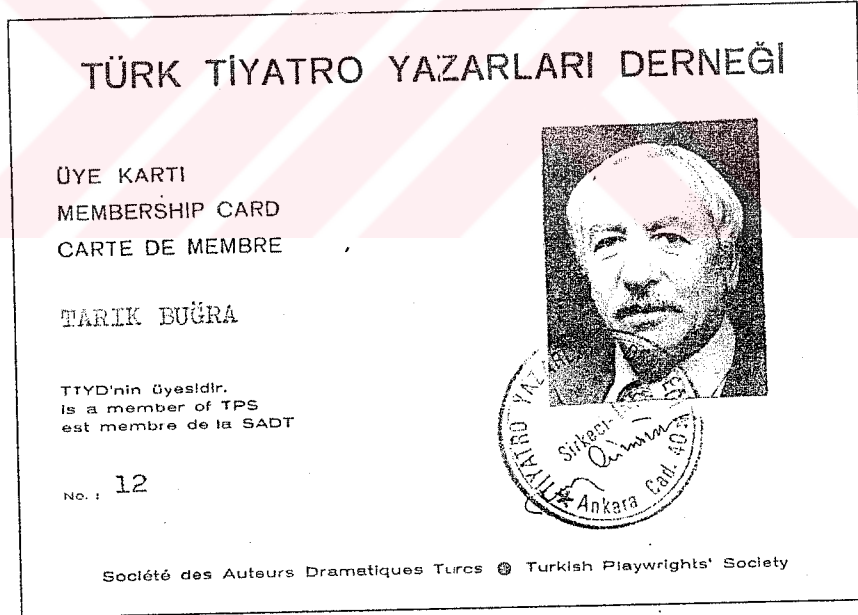
Bugünkü Carika 18-1-234  
AMŞEHİR

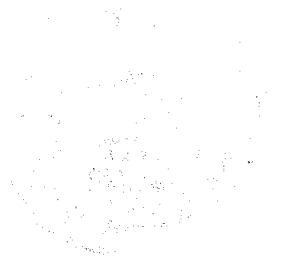
Gecen seneleri gelecek yeni yıl-  
lar daldılar acaak.  
Bu Bahavuciller seni ve gnu  
kitini bir elma ağacı gibi  
teyaret etmeyecekt. anlar her  
bahar aynı eğri aey her yaz  
aymı mey yapk verecek.  
Gakad sen, kbrim istemediğim  
halde barm hafta bir mahlikt  
alacakson. bugün kü Carik,  
habeş fikirli, kalbli Carik  
tanım yanında barm hafta  
bir hayal gibi kalacak.  
O tamam bu sikt alammı  
matten eski Carigim  
nahunu aku, deşipen ru-  
huricis bir keş patra  
yaz dalk Carik!

17



Tarık Buğra'nın Basın Kartı.





## ÖZGEÇMİŞ

08.07.1978 tarihinde Adana'da doğdum. İlk ve orta öğrenimimi Adana'da tamamladıktan sonra, 1994 yılında girdiğim İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü'nden 1998 yılında mezun oldum.

1998 yılında kayıt yaptırdığım İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programını, 2001 yılında "Ahmet Vefik Paşa'nın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezini sunarak tamamladım.

2001 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalında Doktora programına kaydoldum.

Yabancı dilim İngilizce'dir.

