



**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**AYLA KUTLU'NUN ROMANLARINDA**  
**YAPI VE İZLEK**

**Gürhan ÇOPUR**  
**DOKTORA TEZİ**

**ARDAHAN, 2018**



**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**AYLA KUTLU'NUN ROMANLARINDA**  
**YAPI VE İZLEK**

**DOKTORA TEZİ**  
**Gürhan ÇOPUR**

**Tez Danışmanı**  
**Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ**

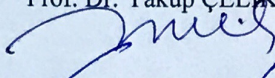
**ARDAHAN, 2018**

## KABUL VE ONAY

Gürhan ÇOPUR, tarafından hazırlanan “Ayla Kutlu’nun Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı bu çalışma, 06.07.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

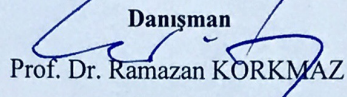
### Jüri Başkanı

Prof. Dr. Yakup ÇELİK



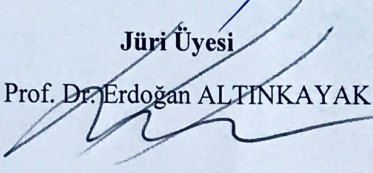
### Danışman

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ



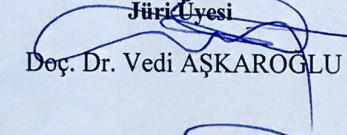
### Jüri Üyesi

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYAK



### Jüri Üyesi

Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

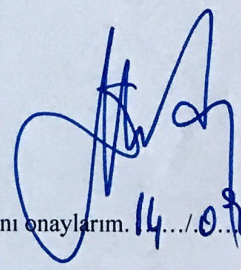


### Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ



Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım. 14.07.2018



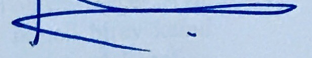
Dr. Öğr. Üyesi Zafer AYKANAT

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Ayla Kutlu'nun Romanlarında Yapı ve İzlek" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim. 06/07/2018

Gürhan ÇOPUR



**ÖZET**  
**DOKTORA TEZİ**  
**AYLA KUTLU’NUN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK**  
**GÜRHAN ÇOPUR**  
**T.C.**  
**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**  
**2018**

Ayla Kutlu, Çağdaş Türk Edebiyatı’nda 1980 sonrası dönemde roman ve öyküleriyle ön plana çıkmış kadın kalemlerdendir. Aygen Berel takma adıyla ilk eserlerini çeşitli dergilerde yayımlayan yazar, emekli olmasının ardından bütün mesaisini eserlerine ayırır.

Eserlerinde sıklıkla toplumsal olayları, kadın sorunlarını ve insani tükenişleri kullanan yazar, izleklerini kuşatan ve belirginleştiren fon olarak tarihsel ve toplumsal olayları seçer. Ayla Kutlu’nun romancılığında kadın ve kadına ait izlekler ön plana çıkmış, ikincil birey kabul edilmiş ya da nesneleştirilmiş kadınların trajedisine dikkat çekmek ve onları anlatmak hedefine yönelmiştir denilebilir. Bu yolu seçen yazar, eserlerinde sloganik ve çatışmacı söylemlere girmeden roman ve insan bağdaşıklığı arasında kurgusunu tamamlar.

Ayla Kutlu, ilk eserlerini 70’li yılların sonlarında verir ve dönem atmosferini eserlerine yansıtır. Öykü ile başlayan yazarlık serüveni romana evrilerek iki türün de başarılı örneklerini vücuda getirir. Türkçe üzerinde hassasiyetle duran yazar, dil kullanımında akıcılığı ve etkileyiciliği ilk eserlerinde yakalayabilmiştir denilebilir.

On adet romanı, dört adet öykü kitabı bulunan yazarın birçok eseri tiyatroya ve televizyona uyarlanmıştır. Tanınırlığını TRT’de dizi olarak ekranlara aktarılan *Bir Göçmen Kuştu O* eseri ile arttıran yazar, realist ve eleştirel bir tarzla kadın sorunlarını önceleyen bir çizgiye sahip olmasıyla çağdaşlarından ayrılır.

Çalışmamızda Ayla Kutlu’nun basılmış romanları, roman tekniği, izleksel kurgu ve üslup bağlamında irdelenecek, yazarın roman dünyasıyla ilgili çözümlenmelere gidilecektir. Bu çalışmalar neticesinde yazarın dil kullanımı, izleklerin niteliği, karakter teşkili gibi unsurların oluşturduğu roman değerlendirmesi daha kolay hale gelecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Ayla Kutlu, Roman, Kadın, Yapı ve İzlek, Türk Romanı

**ABSTRACT**  
**PHD THESIS**  
**STRUCTURE AND THEME**  
**IN THE NOVELS OF AYLA KUTLU**  
**GURHAN ÇOPUR**  
**T.R.**  
**ARDAHAN UNIVERSITY**  
**SOCIAL SCIENCES INSTITUTE**  
**DEPARTMENT of TURKISH LANGUAGE and LITERATURE**  
**2018**

Ayla Kutlu is one of the most prominent female authors with her novels and stories in the contemporary Turkish literature after the 1980s period. After her retirement, the author who published her first works in various journals with her nickname called Aygen Berel puts all her effort into her works.

The author, who often uses societal events, problems of women and exhaustions of human chooses historical and social events as a ground that encompasses and clarifies her themes. In the perspective of Ayla Kutlu's novels, woman themselves and anything related with women have come into the prominence and it could be stated that she has aimed to draw attention of people to the tragedies of women who were only accepted as a second-class individuals in the society and being objectified. The author who follows the mentioned direction builds her fiction between novel and human without having sloganistic and argumentative discourses in her works.

Ayla Kutlu completed her first works in the late 70s and reflected the atmosphere of that era into her pieces. Started with stories and then evolved into novels, the adventure of her authorship accomplishes to engender successful pieces of both literary genres. It can be asserted that the author who has been sensitive about Turkish language could catch fluency and impressiveness in her first works.

Ten novels, four story books were published by the author and also many of them were adapted to theater and television. The author who has risen her recognition with the series of her work called “Bir Göçmen Kuştu O” in the television channel TRT is separated from other contemporary authors of the same era by having a line that prioritize women's issues with a realistic and critical style.

In this study, novels of Ayla Kutlu those, which were published, has been examined in the context of novel technique and thematic fiction and analyzes about her novel world have been covered. As a result of these investigations, it will be easier to evaluate the novels that are the composition of such factors like the use of language, quality of theme, the formation of characters.

**Key words:** Ayla Kutlu, Novel, Woman, Structure and Theme, Turkish Novel

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
<b>BİRİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>1</b>
<b>1. AYLAKUTLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Hayatı.....	1
1.1.1. Ailesi.....	1
1.1.2. Eğitimi.....	2
1.1.3. Evliliği.....	2
1.1.4. Memuriyeti.....	3
1.2. Sanat-Edebiyat Görüşleri.....	3
1.3. Eserleri.....	5
1.3.1. Romanları.....	5
1.3.2. Öyküleri.....	7
1.3.3. Anı Kitapları.....	8
1.3.4. Çocuk Kitapları.....	8
1.3.5. TV'ye Uyarlanmış Eserleri.....	11
1.3.6. Sahnelenmiş Eserleri.....	12
1.3.7. Aldığı Ödüller.....	12
<b>İKİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>14</b>
<b>2. ROMANLARDA YAPI.....</b>	<b>14</b>
2.1. Kaçış.....	14
2.1.1. Romanın Kimliği.....	14
2.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	15
2.1.3. Olay Örgüsü.....	16
2.1.4. Zaman.....	18
2.1.5. Mekân.....	19
2.1.5.1. Çevresel Mekânlar.....	19
2.1.5.2. Algısal Mekânlar.....	20
2.1.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	20
2.1.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar.....	22
2.1.6. Şahıs Kadrosu.....	23
2.1.6.1. Başkişi.....	23
2.1.6.2. Norm Karakter/ler.....	26
2.1.6.3. Kart Karakter.....	27
2.1.6.4. Fon Karakterler.....	28
2.2. Islak Güneş.....	29
2.2.1. Romanın Kimliği.....	29
2.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	30
2.2.3. Olay Örgüsü.....	31
2.2.4. Zaman.....	33
2.2.5. Mekân.....	34
2.2.5.1. Çevresel Mekânlar.....	34
2.2.5.2. Algısal Mekânlar.....	34
2.2.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	34
2.2.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar.....	37
2.2.6. Şahıs kadrosu.....	38

2.2.6.1.	Başkişi.....	38
2.2.6.2.	Norm Karakter.....	39
2.2.6.3.	Kart Karakter.....	40
2.2.6.4.	Fon Karakter.....	40
2.3.	<i>Cadı Ağacı</i> .....	40
2.3.1.	Romanın Kimliği.....	40
2.3.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	42
2.3.3.	Olay Örgüsü.....	43
2.3.4.	Zaman.....	45
2.3.5.	Mekân.....	45
2.3.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	45
2.3.5.2.	Algısal Mekânlar.....	46
2.3.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	46
2.3.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar.....	47
2.3.6.	Şahıs Kadrosu.....	48
2.3.6.1.	Başkişi.....	48
2.3.6.2.	Norm Karakter.....	53
2.3.6.3.	Kart Karakter.....	53
2.3.6.4.	Fon Karakterler.....	54
2.4.	<i>Ateş Üstünde Yürümek</i> .....	54
2.4.1.	Romanın Kimliği.....	54
2.4.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	55
2.4.3.	Olay Örgüsü.....	57
2.4.4.	Zaman.....	59
2.4.5.	Mekân.....	60
2.4.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	60
2.4.5.2.	Algısal Mekânlar.....	60
2.4.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	60
2.4.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar.....	61
2.4.6.	Şahıs kadrosu.....	62
2.4.6.1.	Başkişi.....	62
2.4.6.2.	Norm Karakter.....	64
2.4.6.3.	Kart Karakter.....	64
2.4.6.4.	Fon Karakterler.....	65
2.5.	<i>Bir Göçmen Kuştı O</i> .....	65
2.5.1.	Romanın Kimliği.....	65
2.5.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	66
2.5.3.	Olay Örgüsü.....	67
2.5.4.	Zaman.....	70
2.5.5.	Mekân.....	72
2.5.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	72
2.5.5.2.	Algısal Mekânlar.....	72
2.5.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	72
2.5.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar.....	73
2.5.6.	Şahıs Kadrosu.....	74
2.5.6.1.	Başkişi.....	74
2.5.6.2.	Norm Karakter.....	78
2.5.6.3.	Kart Karakter.....	79
2.5.6.4.	Fon Karakter/ler.....	80
2.6.	<i>Hoşça Kal Umut</i> .....	81
2.6.1.	Romanın Kimliği.....	81
2.6.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	81
2.6.3.	Olay Örgüsü.....	82
2.6.4.	Zaman.....	84
2.6.5.	Mekân.....	85
2.6.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	85
2.6.5.2.	Algısal Mekânlar.....	85
2.6.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	85



2.6.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar .....	86
2.6.6.	Şahıs Kadrosu.....	87
2.6.6.1.	Başkişi.....	87
2.6.6.2.	Norm Karakter.....	92
2.6.6.3.	Kart Karakter.....	93
2.6.6.4.	Fon Karakter.....	93
2.7.	<i>Kadın Destanı</i> .....	94
2.7.1.	Romanın Kimliği .....	94
2.7.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	95
2.7.3.	Olay Örgüsü .....	96
2.7.4.	Zaman .....	98
2.7.5.	Mekân .....	98
2.7.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	98
2.7.5.2.	Algısal Mekânlar .....	99
2.7.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	99
2.7.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar .....	100
2.7.6.	Şahıs Kadrosu.....	100
2.7.6.1.	Başkişi.....	100
2.7.6.2.	Norm Karakter.....	104
2.7.6.3.	Kart Karakter.....	104
2.7.6.4.	Fon Karakter.....	105
2.8.	<i>Emir Bey'in Kızları</i> .....	106
2.8.1.	Romanın Kimliği .....	106
2.8.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	107
2.8.3.	Olay Örgüsü .....	108
2.8.4.	Zaman .....	110
2.8.5.	Mekân .....	110
2.8.5.1.	Çevresel Mekân.....	110
2.8.5.2.	Algısal Mekân .....	111
2.8.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	111
2.8.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar .....	113
2.8.6.	Şahıs Kadrosu.....	114
2.8.6.1.	Başkişi.....	114
2.8.6.2.	Norm Karakter.....	117
2.8.6.3.	Kart Karakter.....	117
2.8.6.4.	Fon Karakter.....	118
2.9.	<i>Asi... Asi</i> .....	118
2.9.1.	Romanın Kimliği .....	118
2.9.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	119
2.9.3.	Olay Örgüsü .....	122
2.9.4.	Zaman .....	125
2.9.5.	Mekân .....	126
2.9.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	126
2.9.5.2.	Algısal Mekânlar .....	127
2.9.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	127
2.9.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar .....	128
2.9.6.	Şahıs Kadrosu.....	129
2.9.6.1.	Başkişi.....	129
2.9.6.2.	Norm Karakter.....	131
2.9.6.3.	Kart Karakter.....	132
2.9.6.4.	Fon Karakter.....	133
2.10.	<i>Yedinci Bayrak</i> .....	133
2.10.1.	Romanın Kimliği .....	133
2.10.2.	Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	134
2.10.3.	Olay Örgüsü .....	136
2.10.4.	Zaman .....	139
2.10.5.	Mekân .....	140
2.10.5.1.	Çevresel Mekânlar.....	140

2.10.5.2.	Algısal Mekânlar .....	140
2.10.5.2.1.	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar .....	141
2.10.5.2.2.	Açık-Geniş Mekânlar .....	142
2.10.6.	Şahıs Kadrosu .....	142
2.10.6.1.	Başkişi .....	142
2.10.6.2.	Norm Karakter .....	147
2.10.6.3.	Kart Karakter .....	148
2.10.6.4.	Fon Karakter .....	149
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>		<b>150</b>
<b>3.</b>	<b>ROMANLARDA İZLEKSEL KURGU.....</b>	<b>150</b>
3.1.	<i>Kendini Gerçekleştirme</i> .....	150
3.2.	<i>Başkaldırı</i> .....	158
3.3.	<i>Kaçış</i> .....	164
3.4.	<i>Yabancılaşma</i> .....	170
3.5.	<i>Aşk</i> .....	172
3.6.	<i>Özgürlük Sorunu ve Ötekileş(tir)me</i> .....	180
3.7.	<i>Yoksulluk</i> .....	183
3.8.	<i>Feodal Yapı-Birey Çatışması</i> .....	194
3.9.	<i>Yozlaşma</i> .....	197
3.10.	<i>Umut/suzluk</i> .....	210
3.11.	<i>Yalnızlık</i> .....	213
3.12.	<i>Şiddet</i> .....	216
3.13.	<i>İntihar</i> .....	230
3.14.	<i>Yurtsuzluk</i> .....	237
<b>4.</b>	<b>ROMANLARDA DİL VE ÜSLUP .....</b>	<b>243</b>
4.1.	<i>Romanlarda Anlatım Teknikleri</i> .....	243
4.2.	<i>Romanlarda Anlatım Biçimleri</i> .....	245
4.3.	<i>Romanlarda Sözdizimi</i> .....	254
<b>5.</b>	<b>SONUÇ .....</b>	<b>258</b>
<b>6.</b>	<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>262</b>
6.1.	<i>Ayla Kutlu Kaynakçası</i> .....	267
6.1.1.	<i>Söyleşiler</i> .....	267
6.1.2.	<i>Genel Yazılar</i> .....	269
6.1.3.	<i>Ayla Kutlu'nun Kendi Yazıları</i> .....	275
6.1.4.	<i>Haberler</i> .....	276
6.1.5.	<i>Yazar Hakkında Yayımlanmış Kitaplar</i> .....	277
6.1.6.	<i>Yazar Hakkında Yapılmış Lisans, Yüksek Lisans Tezleri</i> .....	278
<b>Ayla Kutlu ile Gerçekleştirdiğimiz Mektup Söyleşi.....</b>		<b>280</b>
<b>AYLA KUTLU HAKKINDA HABERLER-FOTOĞRAFLAR .....</b>		<b>291</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>		<b>301</b>

## ÖNSÖZ

Yaşam, tıpkı roman gibi bir yol metaforu üzerine şekillenir. İnsanın serüveninin ana eksenini oluşturan bu yolda olma durumu hiç şüphesiz, bir insan yaratımı olan edebi esere de etki edecektir. Bu bakımdan kendisini sanatsal yaratımın düşsel dünyasına teslim eden yazar, kurguyu toplumsal bilinçdışı ve kişisel imgelemiyle zenginleştirir. Mehmet Kaplan da romanı; “Hayatı her cephesiyle geniş olarak kavrayan ve her şeyi bir akış, değişme ve gelişme olarak, his ve idrâk eden bir duyuş ve görüş tarzının ifadesi” (Kaplan, 1962, s. 34) olarak tanımlar. Sanatçının beslendiği pınar yaşam, gözlemlendiği varlık da çoğunlukla insan olduğu için bu yönde yapılan birçok tanım benzer anlamları karşılar.

Türkiye Cumhuriyeti’nin Hatay’ı sınırlarına kattığı 1939 yılından bir yıl önce; 14 Ağustos 1938’de dünyaya gelen Ayla Kutlu kişisel serüveninde şahit olduğu ve heybesinde biriken birçok olgu ve yaşanmışlıkları bu tanımın tam karşılığı olarak eserlerinde kullanır. Aygen Berel takma adıyla yayımladığı öyküleriyle yazın serüveni başlayan Ayla Kutlu, kitap tanıtımları ve öykü denemeleriyle bugüne uzanan serüveninin ilk adımlarını atar. Kültürlü ve aydın bir ailede yetişen sanatçı, çocukluğundan başlayan anlatma sevgisini emekliliğinin ardından yazı aracılığıyla sürdürür. Romanlarında ve öykülerinde gerçekçi bir tarzı benimseyen sanatçı kişisel tarihini ve toplumsal tarihi harmanladığı romanlarında gerçekçilikten taviz vermez.

Dört ana bölümden oluşan çalışmanın temelini oluşturan Ayla Kutlu’nun romancılığını incelemeye önce yaşamı ve edebi kişiliği hakkında bilgiler verdik. Bu bilgiler Ayla Kutlu ile görüşmemizde faydalandığımız kişisel evraklar ve arşiv çalışmalarımız ile oluşturuldu. Edebi kişiliği, incelediğimiz romanları ve derlediğimiz yazılarının ışığında hazırlandı.

Romanlarda Yapı adlı ikinci bölümde, Ayla Kutlu’nun romanları yayımlanış tarihleri dikkate alınarak incelendi. Bu bölümde eserler çeşitli kaynaklardan faydalanılarak roman tekniği bakımından incelendi.

Romanlarda İzleksel Kurgu başlıklı üçüncü bölümde, Ayla Kutlu’nun romanları izleklere göre tasnif edilerek sanatçının romancılığında öne çıkan izlekler üzerinden eserlerinin çözümlemesi yapıldı. Bu aşamada felsefe, psikoloji ve tarih gibi birçok disipline ait kaynaklardan faydalanıldı.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde Ayla Kutlu’nun romanları dil ve üslup bakımından değerlendirildi. Her romanın sayfa hacmi gözetilip başından, ortasından ve sonundan yüzer kelime taranarak Ayla Kutlu’nun romanlarındaki dil kullanımını ve eserlerine etkisi belirlendi.

Çalışmamızın sonuna ise Ayla Kutlu hakkında hazırlanmış akademik çalışmalar, dergi yazıları, kitap eleştirileri, röportajlar ve yazarın kendi yazılarından oluşan bir kaynakça ile Kutlu ile yaptığımız mektup röportajı ekledik.

Uzun süren bir mesai neticesinde ortaya çıkan bu çalışmanın fikir babası, Hocam Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a çıktığım bu kutlu yolda destekleriyle bana güven ve huzur verdiği için ve bana inandığı için şükranlarımı sunarım. Tezimin birçok aşamasında önerileri ve eleştirileriyle çalışmama katkıda bulunan Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu'na ve çalışmamın redaksiyonu ile üslup bölümünde yardımlarını gördüğüm meslektaşım Arş. Gör. Merve Kolıkpınar'a teşekkür ederim.

Konuyla ilgili çalışmaya başladığım ilk günden itibaren benimle kişisel evrakımı paylaşıp sorularıma sabırla ve anlayışla cevap vererek desteğini esirgemeyen Sayın Ayla Kutlu Hanımefendi'ye, lisans günlerimden bu yana şefkatini ve dostluğunu hep yanımda hissettiğim, yardımlarını asla unutmayacağım kıymetli hocam Prof. Dr. Selahittin Tolkun'a, sabrı ve desteğiyle yuvamı nurlandıran sevgili eşim Seda Çopur'a, oğlum Çağatay Siret Çopur'a, her şeyin bittiğini sandığım anda desteğiyle azmimi alevlendiren ilk öğretmenim, annem Fatma Çopur'a şükranları bir borç bilirim.

Akademik tarafsızlık ilkesinden sapmadan her sayfasında biraz daha gelişerek, olgunlaşarak hazırladığım bu çalışmayı bana araştırmayı, okumayı, bilmeyi sevdiren; hevesimin ve hayallerimin en büyük destekçisi babam Siret Çopur'un aziz hatrasına ithaf ediyorum.

**Ardahan 2018**

**Gürhan ÇOPUR**

## KISALTMALAR

### Genel Kısaltmalar

**Bs.** : Basım

**C.** : Cilt

**Çev.** : Çeviren

**Haz.** : Hazırlayan

**S.** : Sayı

**s.** : Sayfa

**Yay.** : Yayınları

### Özel Kısaltmalar

**A.** : Asi... Asi

**A.Ü.Y.** : Ateş Üstünde yürümek

**B.G.K.O.** : Bir Göçmen Kuştu O

**C.A.** : Cadı Ağacı

**E.B.K.** : Emir Bey'in Kızları

**H.K.U.** : Hoşça Kal Umut

**I.G.** : Islak Güneş

**K.** : Kaçış

**K.D.** : Kadın Destanı

**Y.B.** : Yedinci Bayrak

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. AYLA KUTLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

#### 1.1. Hayatı

##### 1.1.1. Ailesi

Ayla Kutlu 14 Ağustos 1938'de Antakya'da dünyaya gelir. Yazar, Kafkasya göçmeni bir aileye mensuptur. Babası Selahattin Bey, Çapa Öğretmen Okulu mezunu entelektüel ve çevresinde sayılan birisidir. Amcasının kızı olan Sabriye Hanım ile evlilik yapan Selahattin Bey'in ikinci çocuğu olarak dünyaya gelen Ayla Kutlu, kültürlü ve renkli bir ailenin içerisinde büyür. Öğretmen olan Selahattin Bey, aynı zamanda Hatay'da sevilen, kendisine danışılan birisidir. Yazar, ailesini şöyle anlatır;

“Çok aydın bir ailenin içinde büyüdüm. Çok yoksul ama çok aydın. Türkiye'nin bugünkü resmine baktığınızda pek uygun görünmüyor. 1940'lı yıllardan, savaş yıllarından söz ediyorum. Bir ilkokul öğretmeninden söz ediyorum. Annem ilkokul mezunuydu. Babam Çapa'dan mezundu. O kadar renkli, kültürlü, insanın içsel güzelliklerine tutkun ve yaratıcı bir insandı ki, onun o birikimleri bizim için çok değişik bir dünya yaratmıştı. Böyle bir dünyanın içinde araştıran, yazan bir öğretmen baba, yemeğini sürekli ocakta yakacak kadar okumaya düşkün bir annenin çocuğu...” (Kaptan, 2009, s. 51).

Yoksulluk o dönemde ülkenin tümüne yayılmıştır. Okumayı seven ailenin bu sevgisinin kaynağı babadır. Selahattin Bey, yoksulluğun ve imkânların kısıtlı olmasının sonucunda evde birikmiş gazeteleri yazarın ağabeyi aracılığıyla sattırır. Böylelikle evin geçimine çocukların da katkısı olur. Dilek Direnç ile yapılan bir söyleşisinde o günlere dair şunları kaydeder; “Bazen ağabeyim gazete satmaya gönderilirdi. Onun yanına katıldığımız olurdu. Gazete satmak derken, o günün gazetesini kastetmiyorum. Evde birikmiş, günü geçmiş gazetelerin ambalaj yapınlar diye manifaturacıya, bakkala, sebzeçiye kilo hesabı okutmaktı!” (Direnç, 2012, s. 136). Ayla Kutlu, kardeşleriyle barış ve uyum içerisinde bir çocukluk geçirir. Böylelikle geçim sıkıntısının yaşandığı günler bile kardeşler için bir oyuna dönüşür.

Ayla Kutlu'nun babası memleket meselelerine duyarlı ve idealist birisidir. Hatay davasının gündemde olduğu yıllarda Anavatan'a ilhak için çalışmalar yürüten, edebiyat camiasından dostları olan Selahattin Bey'i, Ayla Kutlu şöyle anlatır: “Herkes saygılı davranan, her meslek sahibine içten ilgi gösteren babamın o günlerde de çok çalışkan, aranan, sevilen, fikrine danışılan bir insan olduğunu biliyorum. Bu dostların içinde ünlü yazar Refik Halit

Karay'ın varlığını da..." (Z. E. s. 21). Giyim kuşamı ve beyefendi tavırlarıyla dikkat çeken birisi olan Selahattin Bey, evlendikten sonra okuma şansı bulamayan eşine bu konuda sürekli destek olmuş, onun kendisinin yetiştireceğini söylemiştir; "Babam annemi ne kadar yetiştirdi? Bunu bilmiyorum... Ama sonraki yıllarda tanık olduğum yaşamlarında, babam yazdığı tek bir satır yazıyı bile anneme okutup, onun onayından geçirmeden yayımlamaya göndermedi" (Z.E. s. 18) der. Yaşam öyküsü içerisinde eserlerine ve edebi görüşlerine dair pek çok ayrıntı bulunan yazar, eğitime kıymet veren bir ailede yetişir.

Kutlu ailesi, Hatay ve çevre ilçelerinde uzun yıllar yaşarlar. Yazarın çocukluğunun geçtiği Harbiye, onun için özel bir yere sahiptir. *Zaman da Eskir* adlı anı kitabında Harbiye'yi şöyle tarif eder; "Harbiye zaten çocuk neşesi, sevinç çığlıkları ve ağaç tepelerinden sarkan kollarla bacaklardı" (Z.E. s. 31). Ayla Kutlu'nun eserlerine yansıyan çocukluk neşesi ve Güney'in sıcak atmosferinin temelleri bu yıllarda atılır ve yazarın mücerret dünyasındaki yerini alır. Bu iklimin karakterine işleminde kuşkusuz babası Selahattin Bey'in musikişinas, sanatsever ve entelektüel yapısının etkisi vardır. Harbiye günlerinde evinde dostlarıyla meclisler kuran, toplantılar yapan Selahattin Bey'in çocukları da bu meclislerin istekli dinleyicileridirler.

### 1.1.2. Eğitimi

Ayla Kutlu'nun öğrencilik yaşamı çeşitli okullarda ve şehirlerde tamamlanır. İlkokula Antakya Kurtuluş İlkokulu'nda başlayan yazar, kısa süre sonra okula bir yıl ara verir. 1945 yılında İnönü İlkokulu'nda okumaya başlayan yazar, eğitimine Namık Kemal İlköğretim Okulu'nda devam eder. Ortaokulu Antakya'da okur, ardından lise öğrenimi için Gaziantep'e gönderilir. Bir buçuk yıl Gaziantep'te bulunur, ardından Antakya Lisesine kaydolarak eğitimini burada tamamlar. Lise öğreniminin ardından İçişleri Bakanlığı bursu ile Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne kaydolun Ayla Kutlu, buradan 1960 yılında mezun olarak her zaman gururla taşıdığı "Mülkiyeli" sıfatını alır.

### 1.1.3. Evliliği

Ayla Kutlu, 1964 yılında, Sahir Behlülil ile evlenir. Devletin çeşitli kurumlarında idarecilik yapmış olan Sahir Bey ile evliliği 1977 yılına kadar sürer ve eşiyile boşanırlar. Bu evlilikten oğlu Ahmet Kemal dünyaya gelmiştir. Petrol yüksek mühendisi olan Ahmet Kemal Behlülil, Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yapmaktadır.

#### 1.1.4. Memuriyeti

Mezuniyetinin ardından İçişleri Bakanlığında çalışmaya başlayan Ayla Kutlu, emekliliğine kadar personel eğitimi, metot ve organizasyon gibi çeşitli uzmanlık alanlarında çalışır. İçişleri Bakanlığının merkez örgütünde iş hayatına başlayan yazar, sonraları Devlet İstatistik Enstitüsü, Başbakanlık, Emekli Sandığı ve Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, Kültür Bakanlığı gibi kurumlarda hizmet verir. Ülkenin siyasi olaylarla karıştığı dönemlerde çeşitli kovuşturmalar ve görevden uzaklaştırmalar yaşayan yazar, 1980 yılında 20 yıllık memuriyetinden emekli olur. Bir dönem Bilgi Yayınevinde editörlük görevi de üstlenen Ayla Kutlu, emekliliğinde bütün mesaisini yazın çalışmalarına verir. Eserlerinin birçoğunu da bu dönemde yazar.

#### 1.2. Sanat-Edebiyat Görüşleri

Ayla Kutlu, 1975 yılında “Özgür İnsan” dergisinde kitap tanıtımları ile başladığı yazın serüvenine aynı dergide yayımlanan öyküleriyle devam eder. İlk öykülerini Aygen Berel takma adıyla yayımlayan yazarın profesyonel yazın yaşamı, emekliliğinin ardından başlamıştır. Ayla Kutlu, ilk romanı *Kaçış* ile Türk Edebiyatı’ndaki yerini alır. *Kaçış* ilk olarak Milliyet Gazetesi’nde, 18. Temmuz-20 Aralık 1978 tarihleri arasında, 121 sayı halinde tefrika edilmiştir. Yazın serüveninde ilk olması sebebiyle yazar tarafından önemli bir yer alan *Kaçış*’ın romanları ve öyküleri okurla buluşur. Kutlu, yazarın bir misyonu olması gerektiğine inanır. Toplumsal ve siyasi olayları dikkate alması gereken yazarın, yazdığı dile ve yaşadığı topluma bir vazifesi olduğuna ve bu düzlemde yazması gerektiğine inanır. Fakat ona göre yazar hiçbir zaman öğretici ve yönlendirici olmamalıdır. Bir söyleşisinde; “Toplumsal görev yapan veya uğraşı bulunan her insanın işlevine ilişkin sorumluluğu vardır. Bundan kimse kaçınamaz” (Sezgin, 2014, s. 45) diyen yazar, bu görüşe paralel olarak birçok romanında toplumu ilgilendiren olayları fon olarak kullanır.

Ayla Kutlu, okuru yetiştirmek ve ona bir şeyler öğretmek gibi bir amaç gütmmez. Eserleri dönem ve izlekler çerçevesinde, vitrinin arkasında kalan yaşamları yansıtır. Türkçe âşığı olan sanatçı, Türkçe’nin bütün imkânlarını eserlerinde kullanmaktan çekinmez. Yerel söyleyişlerin, halk söylencelerinin, mitolojinin ve folklorik unsurların yoğun olarak görüldüğü eserlerinde karakter gelişimine uygun olarak kahramanların dil ve söyleyiş özellikleri üzerinde titizlikle durur. Dil konusundaki görüşlerini şöyle özetleyen yazar;



“Kendimi aslında Türkçe’nin güzelliğini paylaşmak için yazan bir insan olarak görüyorum. Bu dil vurgunum. Bu dildeki imge çokluğuna, duyguları anlatmaya çok katkısı olan ampirik yapısına hayranım. Dilimizin bu gücünü daha yazmaya cesaret edemediğim zamanlarda, Felsefeci Nusret Hızır’ın FELSEFE YAZILARI kitabını okurken keşfetmişim” (Sezgin, 2014, s. 45).

diyerek yazınsal gelişimi sürecinde etkilendiği isimleri ve eserleri vermiş olur. Ayla Kutlu eserlerini kaleme alırken bir hazırlık sürecinden geçer. Birçok romanının arkasına kaynakça ekleyen yazar, kurguya dahil ettiği toplumsal olayları bir öğrenci gibi araştırarak gerçeğin peşine düşer. Ayla Kutlu’nun eserlerini vücuda getiren düşünceler ve fikirler arasında toplumsal olaylar ve kişisel gözlemler önemli yer alırlar; “Edebiyatçının kendi vücut yapısına, ruh haline ait bilgiler, başka insanlarda gözleyip izlediği dikkat çekici özellikler, eşyada görülenler, hayat değişimleri, yaratıcıya dair bilgiler vs. bütün bunlar, edebiyatçının kullanacağı malzemelerdir” (Çetin, 2012, s. 276). Ayla Kutlu, yazını besleyen bütün bu unsurları yaratıcı bir şekilde kullanarak yaşamında karşılaştığı eşyayı, insanı, olguları ve kendisini kurguya sindirerek başarıyı yakalar. Yaşam serüveni içerisinde edindiği deneyimleri ve gözlemleri edebi bir imgeye dönüştürerek eserlerinin kimliğini oluşturan yazar, herhangi bir yönelişi ve ideolojiyi savunarak kurgusunu ve eserini daraltma hatasına düşmez. Ayla Kutlu’nun yazın yaşamında kadınlar önemli bir yer tutmaktadır. Kendisini “Kadın Yazar” olarak tanımlamayan Ayla Kutlu bu tanımlamanın bir sınıflandırmaya ve daraltmaya sebebiyet verdiğini düşündüğü için kendisini “Yazarlar Arasında Bir Kadın” olarak tanımlamayı seçer. Bu yönüyle feminal söylemi ön plana çıkartmamış, eserlerinin konumunu belirlemiş olur. Aydın kadını, Anadolu kadını ve tarihteki haksızlığa uğramış, ötekileştirilmiş kadını eserlerinin merkezine alan Ayla Kutlu, feminist bir yazar kimliğine mesafeli durarak eserlerinde kadına insan ilişkileri çerçevesinde yer verir. Birçok yönüyle feminizmi de ilgilendiren unsurları barındıran Ayla Kutlu, yazın ürünleri bu söylemle öne çıkarmamayı tercih eder. Ayla Kutlu’nun eserlerinde görebileceğimiz kadın tipleri, eğitim durumu ve yaşam şartları ne olursa olsun kişisel trajedilerine odaklanmış ve maceraları çoğunlukla yarım kalmış tiplerdir. Genel anlamda kadın karakterleriyle ilgili; “Sistemle savaşıma bilinci olmayan, kişiliğiyle savaşıp onu güçlendiren kadınlarla ilgili öykülerim var” (Direnç, 2012, s. 137) diyen Ayla Kutlu’nun kahramanlarının birçoğu gözlemlerinden ve kişisel birikimlerinden edindiği tecrübelerden doğar.

Ayla Kutlu’nun romanı, herhangi bir siyasi kalıba ya da anlayışa sığamayacak kadar gerçekçi ve bütüncüdür. Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz söyleşide de buna vurgu yapan yazar, Gültekin ile gerçekleşen bir röportajında romancılığı hakkında şunları söyler;

“Ben gerçekçiyim. Ülkemin sorunlarına her insanın kafa yorması gerektiğine inanıyorum. Ülkemin gençlerinin iyi yetişmesinin şart olduğuna inanıyorum. Kendini bir sırça saraya hapsedip edebiyat yaptığını zanneden insanların edebiyat yapmadığını, yalnızca kendi hoşlarına giden şeyleri yarattığına inanıyorum” (Gültekin, 2007, s. 123).

Sanatçı, kurgu dünyasında yaratılan karakterlerle bütünleşir. Öyle ki *Emir Bey'in Kızları* romanının başkişisi Nevnihal ile ilgili olarak; “O kadar uzun bir zamandan beri karakter olarak benimle yaşıyor ki, onun, yarattığım biri olduğuna kendim bile inanamayacağım neredeyse” (E.B.K. s. 7) diyerek karakterlerinin gerçekçiliğine ve yaşamın içinden olmasına vurgu yapar. Eserlerinin hazırlık sürecinde ciddi bir araştırma yapan Ayla Kutlu, edebiyatçıyı kuyumcuya benzetir. Ana malzemesi olan dili ve simgeyi en iyi şekilde işleyen ve en az kayıpla okura ulaştıran birisi olarak tanımladığı edebiyatçının, bunu yaparken toplumsal vazifesini de unutmaması gerektiğini hatırlatır. Ayla Kutlu'nun öyküleri Türkiye dışında da yayımlanarak; Arapça, İngilizce, Almanca, Flamanca gibi çeşitli yabancı dillere çevrildi. (Yalçın, 2010, s. 666) Sanatçı, yazın çalışmalarını aktif bir şekilde sürdürmektedir.

### **1.3. Eserleri**

#### **1.3.1. Romanları**

##### **1. KAÇIŞ**

1. bs.: Hür Yayınları, İstanbul, 1979, 294 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986, 294 s.

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002, 294 s.

##### **2. ISLAK GÜNEŞ**

1. bs.: Hür Yayınları, İstanbul, 1980, 224 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986, 224 s.

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002, 224 s.

##### **3. CADI AĞACI**

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983, 224 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986, 224 s.

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999, 224 s.

#### 4. TUTSAKLAR

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1983, 336 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2004, Ateş Üstünde Yürümek adıyla, 320 s.

#### 5. BİR GÖÇMEN KUŞTU O

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1985, 248 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986, 248 s.

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, 248 s.

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999, 248 s.

5. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 248 s.

6. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002, 248 s.

7. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, 248 s.

8. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2008, 248 s.

9. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2016, 248 s.

#### 6. HOŞÇA KAL UMUT

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1987, 208 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1987, 208 s.

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1994, 208 s.

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2011, 208 s.

#### 7. KADIN DESTANI

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1994, 272 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2004, 272 s.

#### 8. EMİR BEY'İN KIZLARI

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001

5. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2006, 408 s.

#### 9. ASİ... ASİ

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2010, 544 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2010, 544 s.

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2017, 568 s.

#### 10. YEDİNCİ BAYRAK, URUMELİ'DEN İZMİR'E

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2016, 472 s.

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2017, 472 s.

### 1.3.2. Öyküleri

#### 1. HÜSNÜYUSUF GÜZELLEMESİ

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1984

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998

#### 2. SEN DE GİTME TRİYANDAFİLİS

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1991

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1994

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996

5. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000

### 3. MEKRUH KADINLAR MEZARLIĞI

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000

### 4. ZEHİR ZİKKİM HİKÂYESLER

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002

#### **1.3.3. Anı Kitapları**

### ZAMAN DA ESKİR

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2006

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2007

#### **1.3.4. Çocuk Kitapları**

### 1. MERHABA SEVGİ

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1989

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1991

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998

5. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999

6. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001

18. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2018, 152 s.

## 2. YILDIZ YAVRUSU

1. bs.: Bilgi Yayınevi Ankara, 1994

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2012, 96 s.

## 3. BAŞI KUŞLU ÇOCUK

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 104 s.

## 4. BECERİKSİZLER SİRKİ

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 72 s.

## 5. GEZGİN KERTENKELE ile KUTUP AYISI

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 72 s.

## 6. ÇİÇEK ELLİ ROBOT

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, 88 s.

## 7. KÜÇÜK MAVİ TREN

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999, 80 s.

#### 8. KENDİNİ KÖPEK SANAN AYAKKABILAR

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 80 s.

#### 9. HARİKA İKİZLER-1 İKİZLERİN SIRRI

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999

5. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2013, 72 s.

#### 10. HARİKA İKİZLER-2 ARTIK ÇOK OLDUNUZ

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997

2. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000

4. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2011, 72 s.

#### 11. HARİKA İKİZLER-3 ZAVALLI MİDELER

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara 2011, 80 s.

#### 12. MİNİK SULTAN SİHİRBAZ

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 48 s.

#### 13. MİNİK SULTAN İLE DENİZ KIZI

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 48 s.

#### 14. MİNİK SULTAN BECERİKSİZ PALYAÇO

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, 48 s.

### 15. MAVİ SAÇLAR PEMBE GÖZLER

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2004

3. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2014, 80 s.

### 16. HUVAVA İLK ÇEVRE KORUYUCUSU

1. bs.: Bilgi Yayınevi, Ankara, 2009, 40 s.

#### 1.3.5. TV'ye Uyarlanmış Eserleri

##### *İzinli*

*Hüsnüyusuf Güzellemesi* kitabında yer alan “İzinli” adlı öykü, 1980 yılında TRT tarafından sinemaya uyarlanır. Filmin yönetmenliğini Okan Uysaler üstlenirken başrol oyunculuğunu Sema Poyraz yapar.

##### *Hoşça Kal Umut*

Ayla Kutlu'nun 1987'de okurla buluşan aynı adlı romanından uyarlanan film, Nuray Oğuz tarafından senaryolaştırılır ve 1993 yılında TRT tarafından yayınlanır. Uyarlamanın yönetmenliğini Canan Evcimen İçöz yapar. Başrolleri Şerif Sezer ve Kürşat Alınacı paylaşır.

##### *Cadı Ağacı*

1983'te okurla buluşan roman, TRT tarafından 1995 yılında Fide Montan yönetmenliğinde sinemaya uyarlanır. Filmde, Gönen Bozbey, Ahmet Uz, Avni Yalçın, Macide Tanır ve Füsün Demirel gibi oyuncular rol alır.

##### *Sen De Gitme*

Ayla Kutlu'nun aynı adlı öykü kitabındaki “Sen de Gitme Triyandafilis” öyküsü, Sen de Gitme adıyla 1996 yılında sinemaya uyarlanır. Fikret Hakan'ın konuk oyuncu olduğu filmin yönetmenliğini Tunç Başaran yaparken başrolleri Işık Yenersu ve Oliva Bonami paylaşırlar. Uyarlama, 33. Antalya Altın Portakal Film Festivalinde yönetmene “En İyi Yönetmen” ödülünü kazandırır.



### ***Solgun Bir Sarı Gül***

“Mekruh Kadınlar Mezarlığı” isimli öykü kitabındaki öykülerden olan “Solgun Bir Sarı Gül” 1998 yılında Canan Evcimen İçöz yönetmenliğinde TRT tarafından filme aktarılır. Filmin başrollerini Ege Ayhan ve Zuhal Gencer paylaşırlar.

#### **1.3.6. Sahnelenmiş Eserleri**

##### ***Mekruh Kadınlar Mezarlığı***

2012 yılında Erzurum Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen aynı adlı öykü Zeynep Kaçar tarafından tiyatroya uyarlanır ve Zafer Kayaokay rejisörlüğünde sahnelenir.

##### ***Sen De Gitme Triyandafilis***

2003 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen aynı adlı öykü Seyfettin Babat tarafından tiyatroya uyarlanır ve Serhat Nalbantoğlu rejisörlüğünde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenir.

#### **1.3.7. Aldığı Ödüller**

- 1986 yılında *Bir Göçmen Kuştı O* romanı Madaralı Roman Ödülü’ne layık görülür.
- 1987 yılında okurla buluşan *Hoşça Kal Umut* romanı, Mülkiyeliler Birliği Rüştü Koray Ödülü’ne layık görülür.
- 1990 yılında yayımlanan *Sen de Gitme Triyandafilis* adlı öykü kitabı, Sait Faik Hikâye Ödülü’ne layık görülür.
- 1995 yılında okurla buluşan *Mekruh Kadınlar Mezarlığı* adlı öykü kitabı 1996 yılında Yunus Nadi Öykü Ödülü’ne layık görülür.
- 1996 yılında Tunç Başaran tarafından sinemaya aktarılan “Sen de Gitme Triyandafilis” adlı öyküsü 1996 Altın Koza En İyi Senaryo Ödülü, 1996 Altın Portakal En İyi 2. Film Ödülü alır.
- “Sen de Gitme Triyandafilis” adlı öykü kitabındaki “Babaya Çiçek Götürmek” adlı öyküsü 1976’da gerçekleştirilen 13. Antalya Film Şenliği Film Öykü Ödülü’nü alır.

- 2011 yılında beşincisi gerçekleştirilen, “Uluslararası Çukurova Sanat Günleri” kapsamında geleneksel olarak verilen Çukurova Ödülünün sahibi Ayla Kutlu’ya layık görülür.

Ayla Kutlu, yurtiçi ve yurtdışında birçok toplantıya onur konuğu olarak davet edilmiştir. KKTC’de düzenlenen 9. Uluslararası Kitap Fuarı’na onur konuğu olarak katılmıştır. Son olarak 4-12 Kasım 2017 tarihlerinde “Edebiyat İyi ki Varsın” sloganıyla 36.sı gerçekleştirilen İstanbul Kitap Fuarı Onur Konuğu olarak katılmış bu fuar çerçevesinde birçok ilde konferanslar vermiştir. 17-18 Şubat 2017’de İzmir Konak Belediyesince tertiplenen 15. Öykü Günleri’ne onur konuğu olarak katılmış, ülkenin çeşitli illerinde okurlarıyla buluşmuş, söyleşiler yapmıştır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ROMANLARDA YAPI

#### 2.1. Kaçış

##### 2.1.1. Romanın Kimliği

*Kaçış*, Ayla Kutlu'nun ilk romanıdır. Ağustos 1977 tarihinde ilk baskısıyla okura ulaşan eser, Hür Yayınları tarafından basılır. Türkiye'nin siyasi çalkantılar içerisinde bulunduğu yılları odağına alan romanda Demokrat Parti'nin son yıllarında Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde Toplumsal Ekonomi asistanı olan Üstün, sevgilisi Hukuk öğrencisi Ayhan ve Üstün'ün akademisyen arkadaşı Cahit üçgeninde yaşanan aşk ve kaçış serüveni romanın ana çatışma yapısını oluşturur. Asım Bezirci'nin ifadesiyle *Kaçış*; “bir aydın'ın kendi kendisiyle hesaplaşmasının romanıdır” (Bezirci, 2008, s. 460). Bir “dönem romanı” özellikleri de taşıyan *Kaçış*, aşkın yıkıcı boyutuyla görülen ve varoluşunun önemli bir etkeni olan aşk karşısında edilginleşen bir aydının romanıdır denilebilir.

Romanın adının *Kaçış* olarak belirlenmesi, eseri inşa eden ana izlekler ile anlamsal bağlamda koşut olması bakımından sembolik bir anlam taşır. Üstün'ün Fransa'ya gidişinin sadece akademik bir çaba değil; Ayhan'a olan bağlılığının ve sevgisinin Üstün'ü korkutması ve ondan uzak kalarak zaafını yenme çabasının bir sonucu olarak aşkından ve kendinden kaçıştır. Romanın başkişisi Üstün ve sevgilisi Ayhan, dünyayı algılayışları ve siyasi yönelimleri açısından benzer olsalar da aşkı yorumlayışları bakımından farklılık teşkil ederler. Kendisini bir teorisyen, ideolog olarak gören Üstün, Türkiye'ye dönüşü sonrasında yaşadığı trajik olayların etkisiyle vicdani hesaplaşmaya girer ve Ayhan'a olan sevgisinin yüceliği karşısında boyun eğer. Ayla Kutlu, romanın vaka zamanıyla ilgili şunları söyler; “*Kaçış*, bazı kişilerce nitelendirildiği gibi 1971'lerin değil 1958'lerin romanıdır” (Bezirci, 2008, s. 460). Roman, 27 Mayıs öncesine dair izlenimleri aktarması bakımından politik özellikler taşır.

Fethi Naci, *Kaçış* romanı ile ilgili şunları söyler: “*Kaçış*, Türkiye'nin belirli bir anındaki gerçekliğini, küçük burjuva aydınlar açısından başarıyla anlatan bir roman. Bireyselle toplumsalın böylesine uyumlu bir bileşimini çok az romanda bulabiliyoruz” (Naci, 2015, s. 539). Sanatçının belirttiği üzere *Kaçış* romanı, yazarın yayımlanan ilk romanı olsa da yazdığı ilk romanı değildir. *Kaçış*, aşk kavramının bireye yönelik yıkıcı ve kendilik bilincine erişirici özelliklerinin yüksek seviyede yansıtıldığı bir romandır.

Roman ilk olarak Milliyet Gazetesi'nde 18. Temmuz-20 Aralık 1978 tarihleri arasında 121 sayı halinde tefrika edilmiştir, basımı bir yıl sonradır. Eserin birinci baskısı 21 Ağustos 1977 tarihinde Hür Yayınları'ndan çıkar. Bu baskının ardından gelen bütün baskılar Bilgi Yayınları tarafından çıkarılmıştır. İkinci baskısı 1986 yılında, üçüncü baskısı da 2002 yılında çıkmış olup çalışmamızda incelediğimiz roman, Aralık 2002 tarihli Bilgi Yayınları tarafından okura ulaştırılan 3. basımıdır. Eserin kapak resmi olarak Pablo Picasso'nun bir çalışması kullanılmıştır.

### 2.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Kaçış* romanında karma bakış açısı görülür;

“Kırpiklerini kırıştırdı. Düdüğünü kesik kesik öttürerek alanı dolaşan, sonra Pont-Neuf'e doğru uzaklaşıp giden polis arabasının arkasından baktı” (K. s. 5) cümlesiyle başladığı romana, hâkim anlatıcının imkânlarını kullanarak giriş yapar; “Gelmesi gerekiyor muydu? Ona gelmemesini söylememiş miydi?” (K. s. 5) cümlesinde “itibarî âlemde sınırsız bir güce sâhip” (Aktaş, 2003, s. 88) olan hâkim anlatıcı bakış açısı görülmektedir.

İkinci bölümde Ayhan'ın Cahit ile evliliğinin arefesindeki monoloğu; “anlatıcının kahramanlardan biriyle aynı” (Aktaş, 2003, s. 93) leştiği kahraman anlatıcı bakış açısının olanaklarını kullanır;

“Ne oluyor bana? Aylardan beri ilk kez kendi bilincimi kullanarak vardığım bir kararı uyguluyorum. Evleniyorum. Evet. Evlenmek denince aklıma gelen kişi değil evlendiğim. Ama onun yaşamımdan çıkma isteğini önleyecek kadar güçlü olamadım” (K. s. 35).

Ayhan'ın hissiyatını en etkili bir biçimde vermek amacıyla sözünü kahraman anlatıcıya emanet eden yazar, evliliğini sorgulayan kahramanın iç çatışmalarını okura aksettirir. Anlatım olanaklarını kullanırken kahramanın ruh haline ve eserin kurgusuna da katkıda bulunan yazarın, aynı çizgide ilerleyen sayfada iki farklı anlatıcıya sözünü emanet ettiği görülür;

“Oysa, soğukkanlılıkla sağduyularını kullanarak konuşmaları, ikisini de kırmayacak bir çözüme varmaları zorunlu. Şimdi Cahit'le bunu yapmaları olanaksız. Dönüp yatak odasına giriyor. Dışarıda Cahit'in sesi soluğu çıkmıyor. Sanki ses çıkarmamaya hükümlüymüşler gibi, ikisinin de aynı anda soluklarını tuttuklarını sanıyor Ayhan” (K. s. 78).

Romandan alıntılanan metinde anlatıcının, Ayhan'ın içinden geçenleri okuma kabiliyetiyle hâkim anlatıcı bakış açısına sahip olduğunu görürüz;

“Dönüp yatak odasına giriyor. Dışarıda Cahit'in sesi soluğu çıkmıyor. Sanki ses çıkarmamaya hükümlüymüşler gibi ikisinin de aynı anda soluklarını tuttuklarını sanıyor Ayhan. Cahit'in haklı olduğu bir şey var. Bunu yadsımak olanaksız. Cahit geçen yıl boyunca Üstün'ü açıktan eleştirmede. Bunun beni kendisinden uzaklaştıracağını biliyordu. Bu özeni beni kendisine bağlamaya yetmedi” (K. s. 78).

Alıntılanan metinde de görüldüğü gibi kahraman anlatıcıya sözünü emanet eden yazar, Ayhan'ın kavrayışıyla olayların yorumlanmasını sağlar. “Anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahâde kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlıdır. Kısacası anlatıcı, kahramanlardan biriyle aynîleşir. Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde “kahraman-anlatıcı”nın kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur” (Aktaş, 2003, s. 93). Bu imkân vesilesiyle kahramanın bütün özelliklerine bürünen anlatıcı, Ayhan'ın gözünden Üstün ve Cahit'i düşüncesine katarak evliliğinin sebebini okura açıklama imkânı bulur. Romanda, mektuplar üzerinden geriye dönüşlere başvurulur. Böylelikle kahramanların iç dünyalarının tasviri ve olay örgüsündeki karanlık noktalar, okura mektup aracılığıyla aktarılır. Romanın teknik bakımdan bir aksaklığı vardır; o da karma anlatıcı kullanan yazarın kahramanların iç dünyasını aktarırken sık sık hâkim anlatıcıdan kahraman anlatıcıya geçmesidir. Öyle ki; Üstün'ün konuşurduğu bir sahnede alakasız bir şekilde başka bir kahramanın ağzından anlatılan olaylar, müşahit anlatıcı kuralına da tam olarak uymaz ve akışı bozar.

### 2.1.3. Olay Örgüsü

Romanın olay örgüsü, her vaka biriminin bir öncekinde gerçekleşen olayları tamamlamasıyla dikkat çeker. Üstün'ün Fransa'dan dönüşüyle başlayan serüveni, iç çatışmaları iç hesaplaşmaları ve hatalarının farkına vardığı hapisane günleriyle devam eder. İlk bölümde Üstün'ün tutuklanması hızlıca gerçekleşir bu olayın kanıtları verilmez, Üstün'ün ve Ayhan'ın diyaloglarından bunun bir ihbar olduğu anlaşılır. Son bölümde Cahit'in Üstün'ü kışkırdığı için onu ihbar etmesinin ortaya çıkmasıyla çözülen gizem unsuru, bütün vaka halkalarında başarıyla uygulanarak okurun merakı her vaka biriminde üst seviyede tutulur.

Siyasal anlamda karışık bir dönem olan vaka tarihi, sosyal zamana koşuttur. Gerçek olayların da kurguya dâhil edilmesi ve taşınmış metin birimlerinin dönem bağlamı içerisinde kullanılması olay örgüsü başarılı bir şekilde kurulmuştur.

Roman, yazar tarafından 14 bölüm halinde, birbirinden roman rakamlarıyla ayrılarak okura sunulmuştur. Romanın başkışisi Üstün'ü merkeze alınarak izleksel kurgunun bütünlüğü çerçevesinde olay örgüsünü aşağıdaki gibi 4 ana vaka halkası halinde sıraladık. Bu bilgiler ışığında metin halkasını oluşturan vaka birimlerini (metin halkasını 'M' ile vak'a birimini 'v' ile göstererek) şöyle sıralamak mümkündür:

**M<sub>1</sub>:** Üstün'ün Türkiye'ye dönüşü ve tutuklanmasıyla başlayan cezaevi süreci;

V<sub>1</sub>: Üstün'ün Türkiye'ye gelir gelmez tutuklanması,

V<sub>2</sub>: Fransa'yı terk etmeden önce Ayhan'a yazdığı ve itiraflarını içeren mektubunun Ayhan'a ulaşması,

V<sub>3</sub>: Ayhan'ın içerisinde yeşeren ümitlerin, Cahit ile olan evliliğini sorgulamaya yöneltmesi ve Cahit ile tartışmaları,

V<sub>4</sub>: Ayhan'ın cezaevinde olan Üstün'ün yaşamından kuşku duyması,

**M<sub>2</sub>:** Ayhan'ın görüş gününde Üstün'ü ziyareti ve Sevgililerin birbirleri hakkındaki düşüncelerini itiraf etmeleriyle başlayan yakınlaşma süreci;

V<sub>1</sub>: Üstün'ün Ayhan'ı görmesinin ardından içerisindeki umudun canlanması ve daha dirayetli olması,

V<sub>2</sub>: Üstün'ün hapisanede siyasal ve kişisel yaşamını sorgulaması, kendisini suçlaması,

V<sub>3</sub>: Umutsuzluğu kırılan Üstün'ün Ayhan'ı düşünerek güzel günlere inanması ve kendisini toparlaması,

V<sub>4</sub>: Üstün'ün hapisanede hastalanması ve geçirdiği zor günler,

**M<sub>3</sub>:** Ayhan'ın Cahit'le olan evlilik bağıni kopararak Üstün'e ziyaretlerini arttırması;

V<sub>1</sub>: Ayhan'ın, Üstün ile olan aşkının alevlenmesi ve on aydır mutsuz bir evlilik yaşadığı Cahit'i ve evini terk etmesi,

V<sub>2</sub>: Ayhan'ın Ahmet'in eşi ve annesinin yaşadığı gecekonduya yerleşmesi ve yaşantılarının verilmesi,

V<sub>3</sub>: Üstün'ü ihbar eden kişinin Cahit olduğunun anlaşılması ve gerçeklerin açığa çıkması.

**M<sub>4</sub>**: Üstün'ün cezaevinden çıktığı gün, yaşadığı eve gittiği Ayhan'ın karşısına çıkacak cesareti toplayamaması ve kaçması;

V<sub>1</sub>: Ahmet'in annesinin ölümü,

V<sub>2</sub>: Yaşlı kadının ölümünün ardından birkaç gün işini aksatan Ayhan'ın yaşadığı problemler,

V<sub>3</sub>: Ayhan ve Ceren birbirlerine tutunarak kendilerini toparlamaya çalışmaları,

V<sub>4</sub>: Üstün'ün cezaevinden salınması,

V<sub>5</sub>: Cezaevinden çıktığı günün akşamında Ayhan'ın kaldığı eve gitmesi, fakat onun karşısına çıkacak cesareti kendisinde bulamayarak kaçması,

V<sub>6</sub>: Kapıyı çalanın Üstün olduğunu bilen Ayhan'ın yaşamlarını alt üst eden kaçış'a son vermek isteyerek Üstün'ün peşinden sokağa çıkması.

İlk iki halkada meydana gelen vakalar tamamıyla Üstünü ve Ayhan'ı tanıtmaya yönelik olup romandaki diğer kahramanların da anlatıya dâhil olmasıyla Üstün-Ayhan-Cahit çatışmasını siyasi olaylar ve hapisane birlikteliğiyle okura başarıyla aktarır. Üstün'ün iç muhasebe yaptığı bölümlerde sıklıkla pişmanlıkları ve Ayhan'a yaptığı haksızlık görülür. Romanın önemli unsurlarından birisi olan Mektuplar böylesi zamanlarda devreye girerek yazarın sırtından büyük bir yükü alır. Yazar, mektupları ustaca biçimlendirerek kahramanlarının geçmiş-şimdi bağlarını okura aktarır.

#### **2.1.4. Zaman**

Romanın vaka zamanı ile ilgili net bir tarih ibaresi bulunmamaktadır. Bezirci, romanın vaka zamanıyla Ayla Kutlu'nun şu sözlerini aktarır; “Kaçış, onun bazı kişilerce nitelendirildiği gibi 1971'lerin değil 1958'lerin romanıdır” (Bezirci, 2008, s. 460). Bu bilgiden hareketle eserde geçen ibarelerin 27 Mayıs 1960 darbesinden önceki dönemi aktardığı görülür. Ayrıca Üstün'ün hapisanede tanıştığı bir mahkûmun; “Ben, Almanlar hesabına casusluk yapmaktan süresiz

hapse hükümlüyüm. 1950 affından yararlandığım için birkaç aya kadar cezamı tamamlayıp çıkacağım” (K. s. 281) ifadesinden yola çıkarak vaka zamanını 1950’li yılların içerisinde değerlendirmek mümkündür.

Eserde vaka zamanı olarak kullanılan dönemi betimleyen olaylar da aktarılır. Ayhan’ın Üstün’ün yaşamından şüphe etmesini ve korkularını aktardığı kısımda, Sabahattin Ali cinayetini gerçek zamandan vaka zamanına taşıyarak paralellik kurar. Böylelikle Sabahattin Ali cinyetiyle, Üstün’ün fikri yapısının yanında zaman aralığı açılmış olur. Eserin sosyal zamanına dair Üstün’ün demokrat parti yönetimine karşı muhalif olduğu ve yönetimin sol görüşe dair ne varsa öteki ilan ettiği, bavulundaki kitaplardan ötürü tahkikata uğramasında görülür. Hatice Fırat, dönem ile ilgili romanları incelediği çalışmasında şunları söyler;

“Eserlerdeki ifadelerden Demokrat Parti’nin iktidar olduğu yıllarda sol görüşün yayılmasına imkân tanınmadığı, bunun engellenmesi için sol görüşü temsil eden kişi ve kitapların okunmasına izin verilmediği, sosyalizm kelimesinin bile kullanılmadığı anlaşılabilir ve hükümet kitap düşmanlığıyla suçlanmaktadır” (Fırat, 2009, s. 2360).

Eserde zaman unsurunu belirten ibarelerden birisi de Üstün’ün hakkında yapılan takibi anlatırken; “Hakkımda 1951 yılından beri dosya tutulduğunu biliyorum” (K. s. 243) ifadesidir.

Eserdeki geri dönüşler, Üstün ve Ayhan aşkının geçmişi hakkında okura bilgi vermek amaçlı hazırlanmıştır denilebilir. Anlatının vaka halkaları arasındaki bu “geri dönüşleri, yerine göre bir parantez olarak düşünmek mümkündür” (Aktaş, 2003, s. 122). Özetleme tekniği ve geri dönüşlerle kahramanlar hakkında bilgiler verilir.

Ayhan ve Cahit’in evliliklerinin 10 ay gibi kısa bir zaman sürdüğünü; “kapıyı ardından bu on ayın üstüne kapatınca...” (K. s. 84) ifadesinde görürüz. Yazar eserin tamamlanma tarihi olarak 21 Ağustos 1977’yi not düşer.

## **2.1.5. Mekân**

### **2.1.5.1. Çevresel Mekânlar**

Romanda vaka, eserin ilk sayfasındaki; “Pont-Neuf’e doğru uzaklaşıp giden polis arabasının arkasından baktı” (K. s. 5) cümlesinden de anlaşılacağı gibi Fransa’nın Paris kentinde başlar. Eserin çevresel mekânları, kent olarak Paris ve Ankara’dır. Kahramanların sosyal yapılarını yansıtan mekânlar, kültür düzeyi yüksek ve maddi durumu kısmen iyi olan Üstün’ün çevresinde ona göre şekillenirken, Ayhan’ın bulunduğu mekânlar kısmen yokluk ve



yalnızlık üzerine kurulur. Üstün'ün Ankara'ya dönmesi ve tutuklanmasının ardından bütün çevresel mekân Ankara olur.

Ayhan'ın bulunduğu bölümlerde mekânlar eşi Cahit ile yaşadığı ev, Ceren ve Ahmet'in yaşlı annesiyle birlikte yaşadıkları gecekonda, Ayhan'ın çalıştığı ofis olurken Üstün ile ilgili yerlerde emniyet, hapishane, Fransa'da Mireille ile buluştuğu Cafe gibi çevresel mekânlar görülür.

### 2.1.5.2. Algısal Mekânlar

#### 2.1.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

*Kaçış* romanı, adından da anlaşılacağı gibi psikolojik çatışmaların yoğun olduğu bir romandır. Dolayısıyla romandaki mekânlar içerisinden çıkılmaz ve kapalı bir halde görülür. Eser, Ayla Kutlu'nun mekân insan ilişkisinin algısal boyutuyla yansıdığı ve birbirine koşut ilerlediği en iyi romanlarından birisidir. Kahramanların psikolojilerinin yansıdığı algısal mekânlar eserin bütününe işleyen ve başkişiyi kuşatan kaçış izleği sebebiyle kapalı-dar mekân özelliği gösterirler. Kaçış izleğinin kuşattığı başkişinin ve diğer kahramanların ruh halleri endişe, yersizlik ve kaçış etkisindedir ve mekân algıları da bu yönde yansır.

Ayhan, Cahit'le evli olmasına rağmen Üstün'ü unutamaz. Bir unutmama çabası olarak yaptığı evliliğinde huzur yoktur. Cahit'in karakterindeki samimiyetsizlik ve başarı hırsı Ayhan'ı bıktırır. Tartıştıkları gecelerden birinde yağmurun yağışı ve hava olayları Ayhan'ın iç dünyasını aksettirir;

“Yağmur yağıyor dışarda. Gîtide hızlanıyor. Artık yalnız kapalı havalarda deliren bir rüzgâr ve onu kovalayan sürekli yağmurlar yağacakmış gibi geliyor Ayhan'a” (K. s. 33).

Ayhan, içerisinde biriktirdiği eylemleri gerçekleştiremez. Üstün'ün onu terk edişi ve çaresizliğe mahkûm edişi Ayhan'ı derinden yaralamıştır. Dışarıda yağın *yağmur* ve esen kuvvetli *rüzgâr* Ayhan'ın içerisindeki harekete geçemeyen eylemlerin tersten yansıması gibi aktarılır. Mekânın kapalı olduğu ve labirent özelliğe büründüğü ev, Ayhan için bir içtenlik mekânı olmaktan uzaklaşarak kuşatan karanlığa ve boğan bir yapıya bürünür. Bu hislerin sardığı Ayhan için rüzgârın esmesi *deliren* sıfatıyla tanımlanır. Yağmurların dinginlik ve huzur getirmesi genel bir kanı olsa da kahramanın psikolojisinin durumu neticesinde iç karartıcı ya da kahramanın ruhundaki bunaltıyı açığa çıkartıcı bir özellik gösterir. Kahraman, yağmurun sürekli yağmasından ürker.

Eserdeki bir diğere kapalı ve labirent özellik ihtiva eden mekân hapisanedir; Üstün hapisanedeyken iç sorgulamalar yapar. Geçmişe yönelik hatalarını, en çok da Ayhan'a yaptığı haksızlığı düşünerek kahrolur. Başkişinin psikolojik durumu, hapisanenin fiziki yapısıyla benzeşimler içerir:

“Sırtını duvara dayamış, gözü demir kapıda. İçinde hafif bir ürperme var. Hava soğuk. Öteki tutuklular, ikili üçlü gruplar halinde volta atıyorlar bahçede. Bahçenin köşesinde kuru bir ağaç var. Taş duvarlarla çevrili küçücük avluda, bir ağacın yeşerebilmesi olanaksız geliyor. Burası yaşamla ölüm arasında asılı kalmış, gerçekliklerle düş arasında yapay bir ülke” (K. s. 151).

Hapishane, umutsuzluğu, güvensizliği ve korkuyu yansıtmaktadır. Üstün için çevresindeki objeler psikolojisinin yansıması olarak metaforik anlamda kötücül yapıya bürünürler ve mekânın labirentleşmesinde figüratif rol oynarlar. Kendine güveni sarsılan ve ürkek bir yapıya bürünen Üstün, sırtını duvara yaslayıp ilk olarak kendisini güvende hissetmek ister. Ardından koğuşun ve hapisanenin tanıtıldığı cümlelerde geçen; *demir kapı*, *küçücük avlu*, *kuru bir ağaç*'in başkişinin dikkatini metaforik olarak olumsuz anlamda çekmesi yaşam olanaklarının gittikçe azalmasıyla, umudunun tükenmesiyle açıklanabilir. Düşünsel anlamda da aşkını ve ideallerini birbiriyle örtüştüremeyerek arada kalmış olan Üstün, hapishane ortamını da *gerçekle düş arasında* bir yerde tanımlar. Hapishanede ölüme oldukça yaklaşan Üstün, hastalığından çok zor kurtulacak, bu da mekânın onun için tam anlamıyla yutan ve yok eden bir özelliğe bürünmesine sebep olacaktır. *Yok*'luk ve savrulma imgeleri de başkişinin içerisinde bulunduğu ruh halini ve mekânın kapalılaşmasını aktarır.

Üstün'ün yakın arkadaşı olan Ahmet'in annesi, norm karakter özelliklerini barındırmaktadır. Ayhan ve Ceren'in yaşama tutunmasına önemli bir rol oynayan yaşlı kadının ölümü, özellikle Ayhan için, onu yaşam karşısında güçlü kılan sohbetlerin etkisiyle kazandığı büyük bir dayanağın yitimi olacaktır. Yaşlı kadının ruhunu teslim ettiği oda, ölüm ile benzerlikler gösteren imgeler barındırmaktadır; “Fiziksel anlamda evin bir bölümünü işaret eden oda, bireyin yalnız kaldığı, içer/kendine döndüğü içsel mekânın somut ifadesi olur” (Deveci, 2012, s. 64). Ölüm anından sonrasının anlatıldığı yukarıdaki birimde, buldukları evin/odanın zaten kapalı özellik gösteren algısal muhtevası Ayhan açısından daha da kötü bir hal alacaktır;

“Soba geçiyor ve oda soğumaya başlamış bile. Dışarıda perdenin aralığından incecik bir karın savrulduğunu görüyor Ayhan. Elekten süzülür gibi bir o yana, bir bu yana savruluyor kar. Sokak lambasının ışığının çevresinde, ışıkları kırarak, buzlu bir mavi çember oluşuyor ve bu çemberler iniyor. Tek bir araba tek bir insan sesi yok. Ana böyle yapayalnız ve ölümü hiç sarsmayarak, zorlamayarak... ölecek demek...” (K. s. 253).

Yalnızlığın büyük ölçüde hükmettiği evin bu küçük odası, ölümün soğukluğunun içerideki dekora da yansması bakımından dikkat çeker. Odada bulunan sobanın geçmesi, yani alevinin sönmesi, odada ruhunu teslim etmeye hazırlanan yaşlı kadına eşlik edencesine odanın *soğumaya* başlaması ölüm imgesini destekler. Pencereden dışarıya bakan kahraman, yokluğu ve kendi halinde savrulan karları görür. Ayhan’ın içerisinde bulunduğu kuşatılmışlığın, tükenmişliğin mekâna ve doğaya yansması olarak tanımlayabileceğimiz bu durum, mekânın kapalılaşmasını ve labirentleşmesini destekler.

#### 2.1.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Mekânın insanla oluşturduğu karşılıklı yansımalar, bireyin, mekânı üzerinde bulunduğu yer olmanın ötesinde kavramasına olanak tanır ve ona dikey anlamlar yükler. Bu noktada bireyin ruh haline ait özelliklerin dışsallaşması, yansması olarak açıklayabileceğimiz dönüşüm, Ayhan’ın Üstün’den uzun zaman sonra gelen mektubu okumasıyla tetiklenir mekân açık özellikler göstermeye başlar;

“Odanın içindeki eşya, Ayhan’ın yürek vuruşlarına uyan tempoya kapılıyor. Her şey, Üstün gittiğinden beri evrende var olan eskimişliği, yabancılaşmayı üstünden atıyor. Bir yerlerde bir ateş silkiniyor, külünü savurup kızıl pırıltılar saçıyor. Bir bulut, tüm yükünü aşağıya salıyor. Toprak uyumaya hazırlanırken birden yeşil kahkahalarla gülmeye koyuluyor (...) yaptığı yanlışlığa gülüyor. Ayhan da gülüyor... küçük güneşler de...” (K. s. 76).

Ayhan’ın ruhundaki mutluluk ve huzur kıpırtılarının etkisiyle eşyayı algılayışı ve mekânı anlamlandırması da değişir. Eşya, Ayhan’ın yürek vuruşundaki *tempoya uyarak* sanki canlanır ve onunla senkronize bir mutluluk dalgasına kapılır. Adeta zincirlerinden kurtulmuşçasına hareket eder. Üzerinden attığı yabancılaşmanın verdiği açık algı ve huzurun etkisiyle, bahar, sanki kahramanın ruh halindeki coşkuya katılmış gibi algılanarak Cahit’in yüzünden kapalılaşan evin cennete dönmesine yardımcı olur.

Romanda başkişi çevresinde gelişen vaka dizilimini önemli ölçüde etkileyen aşk izleğinin olumlu görüntüsü, Üstün'ün cezaevindeyken Ayhan'dan gelen mektubu okumasıyla cezaevinin başkişinin algısında açık mekân olarak yer almasını sağlar;

“Başını yastığa bırakıp gözlerini yumuyor. Mutluluk bu mudur diye soruyor kendisine. Bu zindanda yıllarca kalabilir. Bir gün çıksa bile, işsiz ve aç kalabilir. Umurunda değil. Ayhan var şimdi. Onu bekleyen, onu hep sevmiş olan. Bu sevgi var oldukça her güçlüğe dayanabilir” (K. 155).

Fiziki anlamda özgürlüğünü kısıtlayan ve bunaltan hapisane ortamında Üstün'ü huzurlu kılan şey, Ayhan'dan gelen mektuptur. Bu mektubun etkisiyle kapatıldığı ve kendi iradesi dışında orada bulunduğu hapisanede Üstün aç kalmayı, işsiz kalmayı ve kötü koşullarda yaşamayı bile göze alacak motivasyona ulaşır. Güvensizliğin üst seviyede olduğu hapisane koğuşunda *gözlerini yumarak* bir anlık da olsa huzuru, mutluluğu tanımlaması ve sevginin yaratıcı gücünü hissetmesi, onu yeniden doğmuş gibi canlandırarak biraz öncesine kadar her şeyini kötücül imgelerle kuşatmış zindanda, yıllarca kalmaya razı eder.

## 2.1.6. Şahıs Kadrosu

### 2.1.6.1. Başkişi

Romanın başkişisi, romanın dramatik aksiyonunda; “en ilgi çekici sorunların ortaya atılmasını sağlayan” (Korkmaz R. , 2016, s. 335) özelliğiyle Üstün'dür. Üstün, Ankara'da Siyasal Bilgiler Fakültesinde Toplumsal Ekonomi asistanıdır. İdealist ve aydın tipi özellikleri gösteren Üstün, eserin üzerine kurulduğu kaçış izleğinin edilgin öznesidir. Üstün, sürekli bağılıklardan kaçınan günübürlük ilişkilerle var olan ve aşk konusunda özgüven sendromu yaşayan birisidir. Aynı zamanda Üstün adı, dönem aydınlarına ve onların yaşadığı “kentsoylu, proleter, aydın” temelli çelişkilere bir gönderme niteliğindedir. Berna Uslu Kaya, konuyla ilgili şu tespitleri yapar;

“*Kaçış*, Türk edebiyatında entellektüel bir paranoya gibi karşımıza çıkar. Yalın bir ifade ile, aydın tutunamaz, bunalır ve kaçır. Kime ve neye kaçtığı belirsiz olsa da, kaçışın yönü bellidir. Bizde entellektüel en çok kendinden kaçır; yine en çok kendine kaçır/sığıdır” (Uslu Kaya, 2017, s. 372).

Ayhan ile fakültede bir konferans esnasında tanışan Üstün; bilgili, müzikal zevki yüksek olan ve kız öğrencilerin ilgi duyduğu çapkın birisidir. Bir tartışma vesilesiyle birbirlerinin dikkatlerini çeken ikili, arkadaşlıklarını ilerletirler. Yaşadığı bekâr evinde gündelik aşklar

yaşayan Üstün, Ayhan'a olan ilgisini de bu yönde değerlendirirken, zaman ilerledikçe “tek dayancasının bu sevgi” (K. s. 64) olduğunu kabullenir.

Üstün, akademik kariyerinde başarılı ve ülkesinin geleceğiyle ilgili fikirleri olan birisidir. Fakat aynı zamanda çelişkiler yaşar ve yaşam karşısında cesur değildir. Üstün vasıtasıyla eserde; “küçük burjuva devrimcilerine yöneltilmiş pek çok eleştiri” (Naci, 2015, s. 537) görülür.

Üstün, silahlı eylemlere katılan gençleri eleştirir. Uğruna geleceklerini harcadıkları ideoloji hakkında hiçbir fikri olmayan bu gençlerin bilgisizliği karşısında üzülür;

“Bu gençlerin hiçbiri, Marksizmi, tarihsel maddeciliği, Marksist diyalektiğin kuramsal yapısını bilmiyor. Bilmelerine de olanak yok. Sorun birkaç kitap bulup okumuş olmak ya da olmamak değil. Sorun sınıfsal bilincin belirginleşmiş olup olmamasında. Nedir bizim savunduğumuz? Daha doğrusu biz kimiz? Bir avuç kentsoylu aydın. Kendi sınıfsal kabuğunda rahatsızlık duyan bir avuç aydın. Düş gören bir avuç aydın” (K. s. 203).

Kendisine ve kendisi gibi olanlara yönelik sert eleştirilerde bulunan Üstün, insanların içerisinde bulunduğu kaosu bilgiyle ve bilinçle aşacaklarına inanmaktadır; bu bağlamda Üstün'ün idealist yapısı Pearson'un; “yaşamımız bizim evrene katkımızdır” (Pearson, 2003, s. 168) görüşünü yansıtmaktadır. İdealist bir yapısı olan Üstün, ideolojik anlamda topluma faydalı olmayı ve insanları bilinçlendirmeyi amaçlar; bu anlamda kendisini de *kendi sınıfsal kabuğunda rahatsızlık duyan* tanımlamasıyla sertçe eleştirmekten çekinmez.

Bu denli idealist bir tip olan Üstün, Ayhan'a olan aşkını yaşamında bir yere koyamaz ve buna cesaret edemez. Geçici bir eğlence olarak düşündüğü kıza bağlanmaktan kaçan başkişi, Sorbonne Üniversitesinden aldığı bir yıllık bursla Fransa'ya kaçar. Bu kaçış, onun aşktan, bağlanmaktan ve yaşamı içerisinde kendini gerçekleştirecek, var edecek adımları atmaktan kaçışıdır. Paris'te geçirdiği bir yılın ardından bu süreyi sorgulayan başkişi, Ayhan'ı unutamadığını fark eder ve “Bütün bunlar, buraya gelmekle yitirdiklerime değer miydi?” (K. s. 19) diyerek hayıflanır.

Aşk karşısında bütün zihinsel hareket mekanizması tutulan Üstün, korkuyla hareket eder. Üstün, Ayhan'la görüntü bulan bağlanma ve aşktan kaçışı esnasında büyük bir vicdan azabını da yanında taşımaktan kurtulamaz. Ayhan'ın hamileliğine doktor eliyle, kürtaj yaptırarak son verirler. Olması muhtemel çocuklarının adı da cinsiyeti de iki sevgilinin sohbetlerinde bellidir. Su adındaki çocukları onların aşkının meyvesi olacaktır; ne var ki Üstün'ün kalıtsal bir şekilde korktuğu çocuk, babasının kendisine yapamadığı şekilde yaşamdan uzaklaştırılır. Üstün'ün

annesi çocuğu öğrendiğinde başkışiye evlenmesi için telkinde bulunur; burada başkışinin çocukluktan gelen bir sevgi eksikliği içerisinde olduğu anlaşılır: “Hiçbir kadın gönlüyle vazgeçmez çocuğundan. Düşün, babana kalsaydı, şimdi sen bir hela çukurunda çürümüş olacaktın...” (K. s. 146). Üstün’ün çocuktan ve aileden korkmasının sebebi, ailesindeki mutsuzlukla açıklanabilir. Burada fikri sorulmadan yalnızca tek çıkış yolu gösterilen Ayhan’a karşı büyük bir vicdan azabına giren Üstün, bundan kurtulamaz.

Doğmadan kürtajla yaşam olanakları elinden alınan bebek; “Bir imgeydi. Bir korku. Daha sonra Ayhan’ın telefon edip de her şeyin çok kolay olup bittiğini söylemesinden sonradır ki Su, yaşam boyu yüreğinden çıkaramayacağı bir ağırlıkla kendini duyurmaya başladı” (K. s. 146). Bencilliği, Ayhan’a anne olma hissini tanıtmaması gibi unsurlar yalnız kaldığı zamanlarda Üstün’ü benliğini yakan ateşler içerisinde bırakır.

Üstün’ün kişisel serüveninde Ayhan’ı ve benliğini objektif bir şekilde muhakeme etmesini sağlayan olay, hapishaneye atılmasıdır. Hapiste geçirdiği günleri yaptığı yanlışları ve kendisini düşünmesi için başkışiye yeteri kadar zamanı verir. İki âşık, geçmişteki hataları ve umursamazlıkları birbirlerine mektuplarla ifade eder ve bu şekilde birbirlerinden özür dilerler.

Üstün’ün Türkiye’ye döner dönmez hapse atılmasında en yakın arkadaşı Cahit’in parmağı vardır. Cahit, Üstün’ün en yakınındaki arkadaşıdır fakat onu kıskanır ve Üstün’ün sahip olup kendisinin sahip olamadıkları yüzünden ona içten içe düşmanlık besler. Bu sahipliklerin en kıymetlisi Ayhan’dır. Ayhan ve Üstün’ün ayrılıklarını fırsat bilerek Ayhan’ı kendisiyle evlenmeye ikna eden Cahit, gözü dünyaya bakan, hırsı karakterini yozlaştırmış bir kişidir. Romanda Cahit şöyle anlatılır; “paradan daha büyük bir güvence peşindeydi. Toplumun saygısını üzerine çeken bir insan olmak istiyordu” (K. s. 185). Toplumun geleceği için dertlenen ve çözüm üretmeye çalışan Üstün’e tam ters bir yapıda olan Cahit, Üstün’ün sahip olduklarını ele geçirmekle onu alt edeceğini düşünür. Cahit ve Üstün’ün karakter yapıları birbirlerinden çok farklıdır. Üstün ne kadar gözü kara ve aydınlık ise Cahit o kadar korkak ve kendi çıkarlarını önceleyen birisidir.

Cahit, asla üstün gibi olamayacağını bilmesine rağmen birçok konuda öykündüğü Üstün’ü kendisine rakip ve engel olarak görür. O gücü ve güvenliği öncelerken Üstün, toplumu ve bilimi önceler. Bu bakımdan “Öteki’nin yaptığına öykünerek kendi varlık alanlarından uzaklaşan ve “düşünce” itibariyle de başkalaşan” (Tüzer, 2007, s. 229) Cahit, Üstün’ün sevdiği kadına geçici olarak sahip olsa da, ondan önce doçent olsa da başarısız sayılır.

Eserin izleksel kurgusunda önemli bir konumda olan aşk ve sevginin gücü, Üstün ve Cahit'in hesaba katmadıkları tek şeydir. Üstün, kaçtığı Fransa'da aşkını unutamaz, Cahit ise onu sevmeyen açık bir ifadeyle; “onunla hiçbir yönde hiçbir biçimde bütünleş” (K. s. 82)meyen birisiyle ölü evi gibi olan evinde bir yıl boyunca huzur bulamaz.

Aşk karşısında iradesi çaresiz kalan Üstün, kendiliğini aşk ile fark eder. Bu noktada değişim ve dönüşümü başlamış olur. Trajik bir karakter olarak tanımlayabileceğimiz Üstün, değişime açık, insani vasıflarını kaybetmemiş, taşlaşmamış bir yapıdadır. Kaçarak biçare bıraktığı Ayhan'a olan muhtaçlığı ve hapishanedeki zorlu günleri başkişinin kendisini sorgulamasına olanak tanır; “Ama bu kaçış, bilinçlenmesinin zorunlu koşuluydu aynı zamanda” (K. s. 155). Sevdiğim olarak tanımladığı Ayhan'la mektuplar aracılığıyla tekrar aşkını tazeleyen ve ona karşı hissettiği suçluluğunu itiraf eden Üstün, hapisten çıktığında Ayhan'ın karşısına çıkacak gücü bulamaz. Ne var ki Ayhan'ın karşısına çıkacak cesareti kendisinde bulamayan başkişi, Ayhan'ın kaldığı gecekondu kapısına kadar varır; fakat onu görecektir cesareti kendisinde bulamayıp yine kaçır. Aşkı ve sevgiyi sahiplenen kadın özelliğiyle Üstün'den daha güçlü bir yapıda olan Ayhan, “Bir kez daha onun ardında bıraktığı olmayacağım...” (K. s. 294) diyerek ayakkabılarını bile giymeden, karlı havada Üstün'ün ayak izlerinin peşinden koşar. Bu bağlamda Üstün için düz/yalınkat karakterdir denilebilir. Anlatının başından sonuna kadar bir dönüşüm fenomenini tam olarak yansıtamamış yalınkat karakter, temsil ettiği “fikrin kendisidir ve sahip olduğu hayat, bu fikrin romanın diğer unsurlarıyla temasında yaydığı ışığa veya çıkardığı kıvılcıma bağlıdır” (Stevick, 1988, s. 173). Romanın son sahnesinde de görüleceği üzere Üstün, iradesi ve kişiliği Ayhan kadar güçlü olmayan bir yapıdadır. Kendilik değerlerini ideoloji ve bilimsellik üzerine kuran başkişi, aşk karşısında büyük bir bocalama yaşar. Romanın üzerine inşa edildiği temel sütun olarak tanımlayabileceğimiz aşk, başkişi kadar önem arz eden ve eserde en az onun kadar hacimli olan Ayhan ve onun çabaları ile romanda görünür kılınır.

#### **2.1.6.2. Norm Karakter/ler**

Eserde başkişinin iletişimde bulunduğu kahramanlar içerisinde onu olumlayan, başkişinin “kusurlarını yansıtmaya, somutlaştırma” (Korkmaz R. , 2016, s. 340) özelliği gösteren bir norm karakter yoktur. Üstün, bu özelliklere sahip ve onu aşk ile dolayımlyarak erginleştirecek ve norm karakteri olacak Ayhan'dan kaçarak bir anlamda norm karakteri de kişisel serüveninin dışına itmiş olur. Değersiz bir yaşamdan kurtulup aşk ve sevgiyle yaşamını daha değerli kılacak, gündelik aşklardan, gündelik eğlencelerden onu kurtaracak olan Ayhan,

bu değişim ve dönüşümü bir müddet ilerletmişken son sahnede kaçan Üstün, bir bakıma norm karakterinden ve değişimden de kaçmış olur.

Ayhan ve Ahmet'in eşi Ceren'in kaldığı gecekonduda onların maneviyatının ayakta kalmasını, dirayetli olmalarını sağlayan Ana (Ahmet'in annesi) norm karakter özellikleri gösterir. Yaşlı ve bilge birisi olan güngörmüş bir Anadolu kadını tiplmesiyle karşımıza çıkan yaşlı kadın, psikolojilerinin yıkıma uğradığı zamanlarda iki genç kadına öğütler verir ve kendi yaşamından kesitler anlatarak onları rahatlatır.

Kocasıyla birlikte Ermenilerin Zeytun ayaklanmasını yaşayan yaşlı kadın, o anları anlatır. Ölümün çok yakın olduğu o ayaklanmada aileler bir evde toplanmış, yardım bekliyorlardır. Eğer yardım gelmezse namuslarını korumak için birkaç kurşunu kendileri ve ailelerini öldürmek için ayırmışlardır.

Yaşadıkları karşısında bezginliğe kapılan Ayhan ve Ceren'e bütün bunların geçici olduğunu ve asıl meziyetin insan olmak ve bunu muhafaza edebilmek olduğunu “Ölmek kolay yaşamak zor... hele insan gibi yaşamak... çok zor bunu daha sonra anladım” (K. s. 208) sözleriyle aktarır. Yaşlı kadın, ölümüne kadar hastalığını ve yaşlılığını unutarak iki yalnız kadına destek olur ve onları bir anne şefkatiyle sarar.

### **2.1.6.3. Kart Karakter**

Romanın karakter teşkilinde; “yalınkat bir kişiliğe sahip” (Korkmaz R. , 2016, s. 343) ve değişmeyen değerleri temsil noktasında var olan kart karakter Ahmet'tir. Ahmet, Üstün'ün bilgisi ve akademisyenliğine saygı duyar.

Roman sonuna kadar düz bir çizgide değişmeden ilerleyen Ahmet, Üstün'ün bakış açısının derinliğini ve teorisyenliğini perçinlemek için romanda yer alır. Her şeyi var ya da yok olarak algılayan ve davasında kararlı olan Ahmet, ölüm gerekirse ölüm, savaşmak gerekirse savaşmak taraftarıdır ve bu konuda şüphe içermeyen bir inanca sahiptir.

Kart karakterler, “temsil ettikleri duygu değerleri söz konusu olunca hemen devreye sokularak okuyucu zihnindeki hazır imajın harekete geçmesi sağlanır” (Korkmaz R. , 2016, s. 343). Ahmet'in kart karakter özelliklerinin görüldüğü böyle anlardan birisi hapisanede Üstün'le duruşmalar hakkında konuşmaları esnasında görülür; “Amma da önem vermişler bana Hoca... Herif, ciddi ciddi kelle istiyor. Kelle değil ama, babayı alır o” (K. s. 231).



Ahmet, eğitimi fazla olmayan bir karakterdir. Üstünle mahkeme hakkında değerlendirme yaparlarken Üstün'e yöneltilen suçlamalarda, Andre Gide'in adının yanlış yazılması sırasında ortamın gerginliğini unutacak kadar yalınkat bir yapısı vardır:

“Bu da neyin nesi Hoca?”

“Andre Gide demek istiyor olacak”

Ahmet bu kez kalın ve tok bir kahkaha atıyor:

“Savunmanı yaparken iyi eğleneceksin Hoca!” (K. s. 231).

Romanda belirli bir fikrin daimî temsilcisi konumundaki Ahmet, devrimci yaşamı hücrelerine kadar özümsemiş bir savaşçı profilini, eserin sonuna kadar tutarlılıkla sürdürür.

#### **2.1.6.4. Fon Karakterler**

Eserin ana gövdesini oluşturan dramatik aksiyonda; “en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubu” (Korkmaz R. , 2016, s. 343) olan fon karakterlere örnek olarak eserde fazla yer kaplamayan Nedim, Ilgaz dağlarında bir gösteride ölen sevgilisi Fevziye, hapisyedeki Sofu, Üstün'ün Fransa'daki kız arkadaşı Mireille, Ayhan'ın ev sahibi Nadire Hanım verilebilir ve Ayhan'ın ofisteki iş arkadaşı Mürüvvet Hanım verilebilir. Ev sahibi Nadire Hanım, Cahit'in Ayhan'ı evinden alıp yeni evlerine götürdüğü sahne dışında bir varlık göstermez ve meraklı bir ev sahibi olan Nadire Hanım, bu sahneden başka bir yerde görünmez. Mireille, Üstün'ün Fransa'daki günlerinin görünür kılınması göreviyle var olur. “Boğaziçi Prensi (K. s. 10) sıfatıyla takıldığı Üstün'e karşı sevgisi vardır; fakat Ayhan'ı ve Üstün'ün ona olan aşkını bilmektedir. Mireille ile geçirdiği günler özet olarak aktarılan başkişinin Fransa serüveni ve Ayhan'a duyduğu sevginin ilk aktarımları bu karakter üzerinden yansıtılmıştır. Ayhan'a gönderilecek mektubun ona emanet edilmesi ve Üstün'le olan yakınlığı Ayhan'a olan aşkını çaprazlama şekilde okura yansıtması ile Mireille, Ayhan-Üstün aşkını ve kaçış itkisini açığa çıkarmada bir vasıta olarak eserde fon karakterlerin başında yer alır denilebilir. Eserdeki diğer fon karakterlerden Mürüvvet Hanım, Ayhan'ın çalıştığı dairedeki iş arkadaşıdır. Ayhan'ın Üstün'den gelen mektupla girdiği ruh halinin aktarıldığı sahnelerde ve ikilemde kaldığı anlarda işinden kopmasının vurgulandığı sahnelerde görünür. Ayhan'ın ruh halini ve sıkıntılarını öne çıkarmak için kuşkucu ve ikiyüzlü bir tavırla ona yaklaşarak Ayhan'ı çözmeye çalışan Mürüvvet Hanım, Ayhan'ın iş yaşamının aktarılmasında kullanılan bir fon karakterdir. Üstün gözaltına alındığında trende ona nezaret eden polis Muhtar, bilgisiz ve yaşamı mesleğinden

ibaret bir devlet memuru portresiyle görünür. Üstün'ün gerginliğini almak için dostça yaklaşır başkişiye:

“Üzülme Üstün Bey, siyasette her şey gelir insanın başına. Ben neler gördüm. Koskoca Karabekir Paşa'nın evini az mı aradık? Hiç sesini çıkarmazdı. Bize eliyle kahve pişirirdi. Bizimkiler anlatırlar, daha Kemal Paşa'nın sağlığında, İsmet Paşa'yı bile izlerlermiş...” (K. S. 96) der.

Muhtar, tren yolculuğu süresince eşlik ettiği Üstün'ü sakinleştirmek için onunla sohbet etmeye çalışır; açtığı konular Üstün'ün siyasi ve kişisel anlamda iç sorgulamalarına yol açar: “her şeyi bir başlangıç noktasına götürüp” (K. S. 96) yeniden başlama düşüncesine ve böylelikle pişmanlığa yönelmesine vesile olur. Kaçış romanındaki Fon karakterler, ağırlıklı olarak başkişi ve çevresindeki karakterlerin serüvenlerinin iç çözümlemesinin okura aktarılması için tetikleyici rol üstlenirler.

## 2.2. Islak Güneş

### 2.2.1. Romanın Kimliği

*Islak Güneş* romanı, Ayla Kutlu'nun yayımlanan ikinci romanıdır. Roman, İskenderun'un bir kenar mahallesi ve mahalle sakinlerinin yıllar içerisindeki değişimi-dönüşümü üzerinden dönem Türkiye'sine ayna tutmaktadır. Çok partili yaşama geçiş ve Amerikan etkisinin ülke üzerinde hissedilmeye başladığı bu dönüşüm süreci romanın merkezindedir. Kahraman bakış açısının ağırlıklı olarak kullanıldığı roman, öğretmen Sait Bey'in ailesi ve komşularının yaşamlarına odaklanarak şehrin ve ülkenin değişimini okura yansıtır.

Sait Bey'in ve ailesinin mahalleye taşınmasının ardından Sait Bey'in ikinci çocuğu ve tek kızı olan anlatıcının ağzından aktarılan mahalle yaşamı, mahallenin çocukları için önemli bir yer olan mahalle meydanı, mahalle çeşmesi metaforu ve mahallede yaşanan olayların ülke dönüşümüne paralel olarak değişimini-dönüşümünü aileler ve mahalle ekseninde aktarır. Mahallede bulunan evlerin içerisinde öne çıkan beş hane ve bu hanelerdeki kahraman anlatıcı gözüyle anlatılır. Anlatıcı büyüdükçe olaylara bakışı ve yorumlayışı da değişecektir. Böylelikle kurgunun inandırıcılık dizgesini sağlam temellere oturtan yazar, geçişlerle kahraman-hâkim anlatıcı arasında okurun sıkılmasını engeller ve romanın akışkanlığına katkıda bulunur.

Romanda öne çıkan izlek olarak değişim/dönüşüm ve yoksulluğu verebiliriz. Mahallelinin yüzde doksanı kıt kanaat geçinen ailelerken siyasi hareketlenmenin ve şehre gelen Amerikan askerlerinin etkisiyle biraz da olsa zenginleşme ve değişim başlar. Bu değişimin

öncesinde ve sonrasında mahalleli kadınların sığındığı tek şey birbirlerinin dedikodusunu yapmaktır. Bundan etkilenmeyen nadir insanlardan olan Sait Bey ve ailesi, tipik memur yaşamlarına pek yenilik sokmazlar.

“Türkiye kalkınıyor. Bu kalkınmada İskenderun da kendine düşen payı almasın olur mu? Liman yapılıyor kente” (I.G. s. 59). 14. Bölümden itibaren kendini göstermeye başlayan değişimin sonucunda mahallede hiçbir şey eskisi gibi olmaz. 27 Mayıs darbesinin de mahallede nasıl gözlemlendiğine dair ibarelerin görüldüğü romanda Türkiye’nin yaşadığı toplumsal ve siyasi olaylar da okura aktarılır. Bu geri dönülmez süreç de mahalle meydanının dolması ve çeşmenin kör tıpayla kapatılması olayı üzerinden aktarılır.

Romanın önemli karakterlerinden Zehra ve eşi Hidayet, çarpık ilişkiler ve yozlaşmış bir yaşam sürmekle birlikte ahlaki yozlaşmanın romandaki görüntüleri olarak diğer karakterlerden ayrılırlar. Yazar, Zehra ve Hidayet’in mahalleliye yıllarca konu olan aldatma, eşcinsellik ve uyuşturucu müptelalığı durumlarını romanın sonuna kadar açıklamayarak merak unsurunu canlı tutar. Romana adını veren *Islak Güneş*, roman boyunca çocukların oyunlarına eşlik eden, onları “yıllar boyu bekletme” (I. G. s. 29)yen güneşe vurgu yapmaktadır. *Islak Güneş* romanının ilk baskısı 1980 tarihli olup bu baskı Hür Yayınları’ndan çıkar. İkinci baskısı ise Aralık 2002 tarihinde Bilgi Yayınevi’nden çıkmıştır. Çalışmamızda kullandığımız 2002 tarihli eser 2. baskısı olup bu baskı 217 sayfadan oluşmaktadır.

### 2.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Islak Güneş* karma bakış açısı ile kurgulanır. Yazar, kahraman bakış açılı anlatıcıya sözünü emanet etmiştir. Mahallenin ve mahallelinin serüvenini küçük bir kız çocuğu olan anlatıcıdan, genç kızlığa geçiş süreciyle paralel ilerleyen bir zaman diliminde dinleriz.

Kahraman anlatıcı, mahalle halkının ve şehrin tasvirlerini yaparken çocuk aklı ve idrakini kuşanır: “Gemi gelirse ve körfez de taşarsa o yüzden, İskenderun’da, sular bizleri yutana kadar dans edeceğimiz bir yer yok” (I.G. s. 16) Mahallenin çocukları İskenderun Körfezi’ne demirleyecek olan Amerikan donanma gemilerinin suyu kabartıp taşıracağını ve şehrin sular altında kalacağını konuşurlar. Fizik kanunlarından habersiz çocukların ve anlatıcının tedirginliği kahraman anlatıcının imkânlarıyla okura aktarılmış olur.

Kahraman anlatıcı, kısmen hâkim anlatıcı bakış açısının özelliklerini de devralarak mahallede olmadığı zamanlarda mahallede olan biteni okura aktarır. Romanın 24. bölümünde

anlatıcının annesinin İskenderun'a dönüşü ve eski mahallesine uğraması hâkim bakış açısıyla anlatılır:

“Nazmiye Hanım iki yıl sonra İskenderun'a döndü. Yeni evini beğendi. Temizledi, temizlemedi, kendini eski sokağında buldu. Caddeden saptığı anda, karşısında yüksek, altı katlı apartmanları buldu. Apartmanların yüzüne çarptığını sandı, sendeler gibi oldu. Hayır bu apartmanlar yeni yapılmamıştı. (I.G. s. 213).

Aktaş'ın deyimiyle; “metnin kâinatı içinde her şeye hâkim” (Aktaş, 2003, s. 93) konumda olan hâkim anlatıcı, Nazmiye Hanım'ın sokağı ziyaretinde duyduğu irkilmeyi araya girerek açıklar ve Nazmiye Hanım'ın yeni fark ettiği apartmanların daha önceden inşa edilmiş olduğunu onun zihnine girerek okura aktarır.

Aynı şekilde Nazmiye Hanım'ın eski komşusunun bahçesindeki çiçekleri sularken duyduğu geçmişe özlem ve zihninde canlanan anıların getirdiği duygusal esintiyi fark eder; “Çiçekleri suladı Nazmiye Hanım. Yüzünü yıkar gibi önce, sonra yüreğini ve anılarını yıkamak ister gibi, çok çok suladı” (I.G. s. 217). Görüldüğü gibi romanın hâkim konumundaki anlatıcısı, Nazmiye Hanım'ın bilincini okuyup onu duygulandıran sahneleri kahramanın konuşmasına gerek görmeden aktarır.

### 2.2.3. Olay Örgüsü

Roman, yazar tarafından rakamlarla ayrılmış 24 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler kendi aralarında dramatik birlik sağlamakla birlikte biz çalışmamızda Kahraman Anlatıcıyı merkeze alarak romanı üç ana vaka halkası halinde incelemek mümkündür. İlk bölümde mahalleye yeni taşınan ailenin izlenimleri aktarılırken vakanın geçeceği mahalle ve şehir okura tanıtılır. İkinci bölümde karakterlerin bilinmeyen yönleri hakkında ipuçları verilerek merak unsuru öne çıkartılır. Son bölümde ise eserin içerdiği sosyal mesajla birlikte kahramanların akıbetleri hakkında bilgilendirme yapılır. Güzel günlerin özlemi ve çocukluk romanı olarak tanımlanması mümkün olan romanda gerilim unsuru Zehra ve mahallenin, meydanın çocukları üzerinden sağlanmıştır;

**M<sub>1</sub>:** Sait Bey ve ailesinin mahalleye taşınması, ardından mahalle ve mahalle sakinleri hakkında bilgiler verilmesi;

**V<sub>1</sub>:** Ailesi ile mahalleye yeni taşınan Kahraman anlatıcının Anne-Babasının ev hakkındaki tartışmaları,

V<sub>2</sub>: Hoş geldin ziyaretine gelen Zehra Hanım'ın, anlatıcının gözüyle tanıtımı,

V<sub>3</sub>: Mahalle meydanındaki çocukların ve ailelerinin tanıtımı,

V<sub>4</sub>: Mahalledeki insanların ve ailenin yoksulluğunun anlatılması,

V<sub>5</sub>: Şehrin dönüşümünün tetikleyici unsuru olan Amerikalıların geleceği haberinin yayılması.

**M<sub>2</sub>**: Şehrin limanına yanaşan Amerikan gemilerinin ve Menderes döneminin mahalle üzerindeki dönüştürücü etkisinin verilmesi;

V<sub>1</sub>: Amerikalılar hakkında mahallelinin birbirleriyle konuşmaları,

V<sub>2</sub>: Çocukların Amerikalılardan hediye aldıkları çiklet ve çikolataları birbirlerine satmaları üzerinden başlayan dönüşüm,

V<sub>3</sub>: Esnafın İngilizce tabelalar kullanmaya başlaması, Şehirdeki mekân adlarının İngilizce'ye evrilmesi,

V<sub>4</sub>: Zehra Hanım'ın aile yaşamının ve sırlarının ortaya çıkması, mahalledeki dejenerasyonun belirmesi,

V<sub>5</sub>: Cebrail Usta'nın kızının sevgilisi olan Amerikan subayının kaza yaptığı aracında ölmesi,

V<sub>6</sub>: Zenginleşen Zehra Hanım'ın mahalleliyi küçümsemesi ve komşularıyla ilişkilerinin zayıflaması,

V<sub>7</sub>: Mahalle çeşmesinin tıpayla kapatılması ve çocukların oyun alanının işlevini yitirmesi

V<sub>8</sub>: Ortak değerleri meydan ve çeşme olan çocukların büyüyüp, okumak ya da çalışmak için mahalleden ayrılmaları.

**M<sub>3</sub>**: Kahraman bakış açılı anlatıcının Annesi Nazmiye Hanım'ın mahalleden ayrılması ve iki yıl sonra mahallesini ziyaretindeki gözlemlerinin aktarılması.

V<sub>1</sub>: Üniversitede okuyan küçük kardeş Eren'in kolunun kırılması ve ciddi bir tedavi süreci yaşaması neticesinde annesinin onun yanında kalması,

V<sub>2</sub>: Ev sahibinin evi sattığı haberini vermesi ve evi boşalttırmaları,

V<sub>3</sub>: Eski mahallesini ve komşularını ziyarete giden Nazmiye Hanım'ın anılarını hatırlayarak duygulu anlar yaşaması,

İlk kısımda aktarılan olaylar, okuru roman ve roman kahramanlarıyla tanıştırmak amacı güder. Burada eve hoş geldin ziyaretine gelen Zehra Hanım'ın tanıtılması ve romanın merak unsurunu büyük ölçüde temsil etmesinin ilk tohumları atılarak Sait Bey ailesi ve mahalleli tanıtılır.

İkinci kısımda mahallelinin kötü koşullarda süren yaşamları ve fakirlikleri öne çıkar. Amerikalıların gelişiyle şehrin çehresinin değişmesi yine mahalle ve çocuklar üzerinden aktarılır. Çocukların şehirdeki yabancı askerler vesilesiyle çiklet ve loliop ile tanışmaları, gemiye davet edilen mahalle erkeklerinin viskiyle tanışmaları bu değişikliğin öne çıkan olayları olarak göze çarpar. Menderes dönemi-İnönü dönemi tartışmaları içerisinde geçen üçüncü kısımda öne çıkan aile Zehra Hanım'ın ailesi olur. İğnecilik yaparak para kazanmaya başlayan ve yaşam standardı yükselen Zehra Hanım'ın karakteri de asıl nüvesini gösterir. Görgüsüz, gösterişi seven ve komşularını yadırgayan birisi haline dönüşen Zehra Hanım'ın ailesindeki çarpıklıkların büyük bir kısmı da bu bölümde okura yansıtılır. Kocasının eşcinsel eğilimli olması, uyuşturucu müptelası olması ve kocasını alenen aldatması bu bölümde okura hissettirilecek; olaylar bütün çıplaklığıyla aktarılacaktır. Anlatıcının bu bölümde artık genç kız olması ve okul-ev işleri arasındaki problemleri birinci ağızdan okura aktarılacaktır. Üçüncü bölüm romandaki karakterlerin ölüm-göç ve diğer insani durumlarının yoğunlukla yaşandığı ve merak unsurunun çözülmeye başladığı bölüm olarak değerlendirilebilir. Ayrıca okura mahalle sakinlerinin akıbeti hakkında bilgi verme ve yazarın, romanın ana iletisini okura metaforlarla aktardığı bölüm olma özelliğini taşır.

#### 2.2.4. Zaman

*Islak Güneş*'te zaman, kronolojik bir sıra izler. Epizotlar arasındaki geçişlerde ve romanın bütününde görebildiğimiz bu kullanım, okura bazı hatırlatmalar yapmak ve gelecek olaya hazırlamak için yapılan geri dönüşler dışında kronolojik bir zaman dizilimine sahiptir. Romanın vaka zamanını yaklaşık olarak 18-20 yıllık bir sürece yayan yazarın bu seçimini, Sait Bey'in en küçük oğlu ve anlatıcının küçük kardeşi Eren'in doğumu ve üniversite yıllarında yazarın söyledikleriyle netleştirebiliriz: "Eren iki yıl sonra o evde doğdu" (I.G. s. 11). Eve taşındıklarından iki yıl sonra dünyaya gelen Eren, romanın son bölümünde genç bir delikanlıdır.

Romanın tamamlanma tarihi olarak 3 Mayıs 1979 tarihini düşen yazar, dönem itibariyle İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden başlattığı romanın gerçek zaman unsurunu 27 Mayıs 1960 darbesine ve sonrasına kadar kullanır.

## 2.2.5. Mekân

### 2.2.5.1. Çevresel Mekânlar

Eserin çevresel mekânlarının başında Antakya ve kahramanların yaşadığı mahalle gelir. Vakanın ağırlıklı olarak buralarda ilerlediği görülür. Mahalle, eserin izleksel kurgusunda önemli bir yeri olan yoksulluğu da destekler nitelikteki evleri ve sokakları içermektedir. Bunun dışında, yazları çıkılan yayla, sahil ve komşuların evleri gibi, yine Antakya sınırlarında olan, mekânlar, çevresel mekânlara örnek verilebilir.

### 2.2.5.2. Algısal Mekânlar

#### 2.2.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

*Islak Güneş* romanı, bir mahallenin Türkiye'nin makro ölçekte yansımaları gibi dönüşümünün anlatısıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde mahallenin fiziki değişimlerinin üzerinde yaşayan insanlara yansımaları da değişimin özelliğiyle aynı ölçüde olur. Mahalle, ilk zamanlar kendi halinde ve yoksul bir özellik ihtiva eder. Ülkedeki değişim/dönüşüm ve buna bağlı olarak insanların değişimi/dönüşümü neticesinde mahalle de olumsuz anlamda bundan nasibini alır. Mahallenin algısal mekân özelliği, anlatıcı ve diğer çocukların gözünden net olarak verilir. Mahallelinin maddi olanaklarındaki değişim, insanların birbirleriyle olan ilişkilerindeki bozulma ve şehrin büyürken mahalleyi de içerisine katması bu dönüşümü tetikler. Dönüşüm esnasında ve sonrasında mahalle açık-geniş özelliğini ve içtenlik mekânı özelliğini yitirir. “Bir şeyler değişti sokakta” (I. G. S. 105) ibaresi bu değişimin ilk habercisi olur;

“Toprak tez kuruyordu. Kavruk poturcuklar oluşuyordu. Ayaklar geçiyordu üstünden, yeniden tozlaşıyordu. Su, az önce getirdiği serinlik duygusunu havaya karıştırırken yanında götürüyordu. Madam Mariya bahçedeki sandalyesine oturup gözlerini Ramon ile annesinin görüneceği yola diktikten sonra bu kuruluşu da fark etmiyordu. Sokaktan geçerken kendisine selam verenleri görmüyor, babamın, karşı komşusu Sait Bey'in iyi akşamlar dileyen sesini duymuyordu” (I. G. s. 106).

Alıntılanan bölüm, mahalleliden Madam Mariya'nın yaşam hevesini kaybetmesi sonucunda kendisini yalıtması ve insanlarla iletişimini kaybetmesini anlatır. Mariya'daki bu

değişim mekâna da sirayet ederek *toprağın tez kurummasını*, hızlıca *tozlaşmasını* kahramanın ruh haline eşlik edercesine algılar. Madam Mariya algılarını kaplamış bir halde öylece oturur. Kayıtsızlığı, *fark etmiyordu* ifadesiyle tasvir edilir. Bu kayıtsızlık, mahalledeki içtenlik alanları tahrip edilirken mahallelinin de içerisinde bulunduğu bir durumdur.

Mahallede mekân-insan ilişkisinin en belirgin örneği çocukların toplandığı, oyunlarını oynayıp gündem hakkında değerlendirme yaptıkları mahalle meydanı ve meydanadaki ortak kullanım yeri olan çeşmedir. Romanda karşıt değerlerde yer alan dönüşüm izleğinin etkilediği ilk mekân olan meydan ve çeşme şöyle tasvir edilir;

“Çocuklar gidince meydan kendini birden bırakıveriyordu. Gerilere doğru genişleyip uzayarak, bir yamuk oluşturuyordu. Çocuk ayaklarının altında o yana bu yana savrula savrula gün boyu yer değiştirmek zorundaydılar. Sağ köşede tulumbalı çeşmesi, o çeşmeden gerekli gereksiz akıtılan suların oluşturduğu çamurlu dereciğiyle, olmadık yerlerinde kalakalmış taşlarıyla, karanlıkta küçülmeye başlardı meydan. Yakınlardaki yoksul evlerin kadınları bu saatlerde su almaya gelirlerdi. Sonra onların da ayakları çekilir ve meydan, ay ışığı yoksa, kapkaranlık ve başı sonu bilinmeyen yalnızlığını beklemeye koyulurdu” (I.G. s. 6).

Romanın ilk sayfalarında okurla tanıştırılan meydan, mahalle halkının ve çocuklarının yaşamlarında etkinlik merkezidir. Oyunlarını oynayan çocuklar ve çeşmeye su doldurmaya gelen kadınlar için bir iletişim mekânı olan meydan, romanın ana metaforlarından birisi olan çeşmeyi de içermesi bakımından önemlidir.

Anlatıcının meydanı tasvir ederken kullandığı; *çocuklar gidince meydan kendini birden bırakıveriyordu*, (...) *başı sonu bilinmeyen bir yalnızlığı beklemeye koyulurdu* cümleleri, mahalle meydanının üzerinde belirli etkinlikleri gerçekleştiren insanlarla birlikte yaşadığını ve onların yaşamlarında yer eden bir yapıda olduğunu gösterir. Mahallenin nabız atışının göstergesi durumundaki çocuklar, akşam olunca evlerine çekilecek, kadınlar çeşme başındaki işlerini tamamlayacak ve günün bittiği meydanın boşalmasından anlaşılacaktır. Korkmaz’a göre; “Kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile he de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyile bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir” (Korkmaz R. , 2008, s. 31). Mahalle çocuklarının ve anlatıcının büyürken gelişimine ve dönüşümüne şahit oldukları bu yapılar, onların bellek mekânı olur. Bellek mekânları, Korkmaz’ın belirttiği gibi bireyin tarihselliğini sağlaması ve geçmiş-gelecek arasındaki manevi köprüyü kurması açısından önem arz etmektedir. Yaşamın süreklilik teşkil



eden akışında yaşadıkları mekânla aynileşen kahramanlar, değişimin etkisini kendi yaşamlarında da deneyimlerler.

Ne var ki, meydanın ve meydandaki çeşmenin sonu içtenlik mekânı olmasının da sonunu getirir;

(...) “onarılmayacağı öğrenildi çeşmenin. O zaman suyunu kestirtti Zehra Hanım. Yeni oluşan su yolu, çarşının toprağını aşındırmış, derince bir oyuk bırakmıştı. Çamur tez zamanda kurudu. Meydanın en serin köşesi kör kaldı. Arka sokaklarda oturan yoksul kadınlar su alabilecekleri başka ve daha uzak çeşmeler aradılar. Onların akşam alacasında meydandan çekilmeleri bile o kadar büyük boşluk oluşturmadı, ama çocuk çığlıklarını da yutuverdi boruya tıkanan takoz. Açık bir ağızda, dişsiz bir boşluk, ya da denize düşmeyen bir ışık, aysız bir gece, ters yağıp güneşe değen ve yok olan bir yağmur. Meydanın güler yüzünü sildi susuzluk”

(I. G. s. 133).

Çocukların yegâne oyun alanı, yoksul kadınların evlerinin ana ihtiyacını karşıladıkları yer ve mahallenin sosyalleşme alanı olan çeşmenin kuruması, anlatıcı tarafından *kör kaldı* ibaresiyle imlenir. Çeşmenin suyunun kesilmesi için kullanılan takoz, adeta masalarda çocuk yiyen canavarlar gibi *çocuk çığlıklarını da yutuverir*. İçtenlik mekânı olan çeşme ve meydan böylece kapalı-dar bir mekâna dönüşür. Su, yaşamın ana kaynaklarından olması sebebiyle tarih boyunca kültürler ve sosyal mekânlar su merkezli düşünülmüştür. Bu bağlamda kurutulan çeşmenin meydanda yarattığı susuzluk, *meydanın güler yüzünü siler*. *Islak Güneş* romanının izleksel kurgusunda önemli bir yere sahip olan meydan ve çeşme, bu noktadan sonra kapalı özellik gösterir ve hatıralardaki güzel günlerin arasında kaybolur. Bir süre sonra meydan, Maraş’tan gelmiş olan kerpiçinin mallarını kuruttuğu alan olur ve çocukların dünyasından silinir.

*Islak Güneş* romanının, vaka ilerledikçe kapalıya dönüşen mekânlarının en büyüğü ve sonuncusu da mahalledir. Nazmiye Hanım, çocuklarının yanında uzun bir süre (iki yıl) yaşadıktan sonra İskenderun’a döner. Yeni bir eve taşınmıştır. Eski mahallesini görmeye, kaldırsa komşularıyla hasbihal etmeye mahalleye uğrar. “Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız” (Bachelard, 2013, s. 36). Uzun yıllar yaşanmışlıklarla, anılarla ülkü değer kategorisinde bir konumda görünen mahalle, Nazmiye Hanım’ın gözünde hala eski yapısıyla ayaktadır. Nazmiye Hanım’ın geçmiş yıllarını yad etmek amacıyla duygu yoğunluğuyla ulaştığı sokak, kahraman için kapalı- dar bir mekân olarak kahramanın yüzüne çarpar:

“Nazmiye Hanım, iki yıl sonra İskenderun’a döndü. Yeni evini beğendi. Temizledi, temizlemedi, kendini eski sokağında buldu. Caddeden saptığı anda, karşısında yüksek, altı katlı apartmanları buldu. Apartmanların yüzüne çarptığını sandı, sendeler gibi oldu. (...) Meydanı ilk yiyenler onlardı” (I. G. s. 213).

Nazmiye Hanım’ın anılatırdığı ve bellek mekânı yaptığı sokak, tahrip edilmiş ve apartmanlar tarafından adeta yenilmiştir. Bu noktada mekânın içtenlik ve anıların sığınağı olma özelliği kaybolur ve labirent bir yapıya bürünür. Labirent mekânlar içtenlik değerlerinin ve anıların yok olduğu, statik bir kötü hissi barındıran mekânlar olarak göze çarpmaktadırlar. Apartmanların görseelliğini ve en çok samimiyetini yuttuğu mahallesi artık başka bir yere dönüştürülmüştür. Nazmiye Hanım, yıllarının geçtiği iyi ve kötü anılarının bir yumak haline geldiği sokakta kendisini yabancı gibi hisseder.

#### 2.2.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

*Islak Güneş*’in dramatik aksiyonundaki değişim/dönüşüm izleğinin ilk etkilediği yer olan mahalle, gittikçe kapalılaşan bir yapıdadır. Anlatıcının ve ailesinin yaşadığı ev, onlar için bir içtenlik mekânı özelliği gösterir. Anlatıcı, romanın girişinde ailesini ve yeni taşındıkları mahalleyi yıllar sonrasında özetlerken “Mutsuz olmadık o evde...” der.

Çocukların oyun oynadıkları ve sosyalleştikleri meydan ve çeşme, çocuklar için açık-geniş mekân özelliğindedir. Burada çamurdan oyuncaklar yapanlar, kilerden izinsiz aldıkları meyveleri buraya toplayanlar, meydanın keyfini süren hep çocuklardır:

“Yağmur yağdığını hatırlatan tek şey, bulanık akan suydü. Yağmur durduktan beş dakika sonra meydan kendini, çocukların oyununa hazırlamış oluyordu. Toprağını yeteri kadar kurutuyor, bunun için de güneşle elbirliği ediyordu. İşleri az, güneş de meydan da hamarattı. Onları bekleyen çocukları ikisi de yıllar boyu bekletmediler” (I. G. s. 29).

Meydan ve güneş, mahalle çocuklarının arkadaşımış, oyunlarının pir parçasımış gibi tasvir edilir. Çocukların oyunları için gereken ortamı hazırlayan ve onlarla oynamaktan zevk alan bu ikili birlikte hareket edip toprağı çocuklar için *yeteri kadar kurutur* ve çocukları uzun yıllar boyunca bekletmeden oyunlarına eşlik ederler. “Mekânın kimliği o mekânı belirleyen özelliklerin tümüdür”. (Taşçıoğlu, 2013, s. 54) Mahalle meydanının çocukların dünyasında açık-geniş mekân olması onu kişiselleştiren ve bir kimlik kazandıran çocukların oyunlarının ve sosyalleşmelerinin merkezinde olmasıdır. Meydanın en önemli ya da kimliğini oluşturan özelliği; çocukların oyunlarının ana mekânı olmasıdır. Birçok sakinin çeşitli şekillerde işine yarayan meydanın asıl sahipleri çocuklardır. Bu anlamıyla meydan, anlatıcı kahraman ve diğer çocuklar için çeşme kurutulana kadar uzun bir süre açık mekân olur.

## 2.2.6. Şahıs kadrosu

### 2.2.6.1. Başkişi

*Islak Güneş* romanında “ilk dramatik hamleyi veren şahıs” (Aktaş, 2003, s. 138) olarak düşünülebilecek bir başkahraman yoktur. Bütün kahramanlar eserin birimlerinde eşit ölçüde yer almaktadırlar. Vakanın anlatıcısı olan ismi verilmeyen küçük kız, eserin merkezinde konumlanması ve anlatının vaka halkalarının neredeyse tümünde yer alması sebebiyle başkişi olarak ele alınabilir.

Kahraman anlatıcı, Öğretmen Sait Bey ve Nazmiye Hanım’ın 4 çocuğundan biridir. Çocukları; Alkan, Akkan, kahraman anlatıcı ve Eren’dir. Ailenin tek kız evladı olan başkişinin, sevecen ve meraklı bir yapısı vardır. Eserin vaka zamanının 20 yıllık bir süreyi kapsadığı düşünüldüğünde anlatının başında 7-8 yaşlarında bir çocuk olan anlatıcı anlatının sonunda evlilik çağında bir kız olarak yer alır. Anlatıcı başkişi, çocuk saflığını ve hayal dünyasını temsil eder. İskenderun Limanı’na yanaşacak olan Amerikan donanma gemilerinin haberini aldığı anda korkuya kapılıp kendisine anlatılan hikâyedeki kız çocuğu gibi öleceğinden korkarak dehşete düşer:

“Gemi gelirse ve körfez de taşarsa o yüzden, İskenderun’da, sular bizleri yutana kadar dans edeceğimiz bir yer yok. Pınarbaşı var ama, orada da su deposundan başka bir şey yok. Sonra ben dans etmesini de bilmiyorum” (I.G. s. 16) der.

Mahalledeki arkadaşlarıyla geçen yaşamında şehrin değişimi ve dönüşümüne de şahit olan anlatıcı kahraman, şehre gelen Amerikalıların yanlarında getirdikleri dillerini ve esnafın onlar için yaptığı hazırlığı aktarır: “Bir gün, yeniden o kurşun grisi gemiler geldi. Yıllar boyunca boşaldı, doldu deniz. Yıllarca WELCOME yazılı olan bez gerildi, o ilk gerildiği yere. Bez sarardı, kirlendi.

(...) Çocukların hepsi WELCOME yazısına baka baka welcome demesini öğrendi. Bu ilk öğrendiğimiz İngilizce sözcüktü. Hemen ardından da ağmsori demesini öğrenmiştik” (I.G. s. 19). Çocuklar, şehre gelen yabancılarla bir oyun oynamışçasına ilgilenirler. Onlardan öğrendikleri kelimeleri kendi aralarında konuşurlar. Çocukluk, bireyin kuşku, güvensizlik, kıskanma ve hırs gibi kötü özelliğe bürünebilecek birçok özelliğinin arada bir perde olmadan yansıdığı bir dönemdir. Bu özelliğiyle şehrin dönüşümü, küçük bir kız çocuğu olan kahraman anlatıcının gözüyle objektif bir şekilde aktarılır.

Anlatıcı kahramanın büyümesi, ailedeki görev tanımının da güncellenmesini getirir. Yeni doğan küçük kardeşleri Eren'in bakımına yardımcı olması için artık *büyüyen* anlatıcı kahraman seçilir: “Bebeğin altının değiştirilmesi, uyuması için birisinin onu bacaklarının üstüne koyup sallaması, ağladığında yine birisinin kucağına tutuşturulup dolaştırılması gerekiyordu. Bunlar için kızının büyümüş olmasından başka çıkar yol görmüyordu Nazmiye Hanım” (I.G. s. 53).

Eren'in bakımı artık anlatıcı kahramanın sorumluluğundadır. Eskisi gibi sokakta özgürce oynayamayacak, kardeşleriyle istediği yerlere gidemeyecektir:

“Öylece günler geçmeye başladı. Hiç değişmiyordu: Evden okula, okuldan eve gidip geliyordum. Meydana gitmeden önce, köşede durup birbirlerine seslenen, oyun seçmeye çalışan, birden parlayıp kavgaya tutuşan, küsüşen, hemen barışan, barıştıkları için birbirlerini daha çok sevdiklerini ansızın fark ediveren kızların sesleri sürüp gidiyordu ama, artık benim adımla kimse söylemiyordu” (I.G. s. 53)

Anlatıcı kahraman arkadaşlarına katılmadığı için üzgündür. Bunun yanında kendisini terkedilmiş olarak hisseden başkişi, *artık benim adımla kimse söylemiyordu* der. Bu sitem, kardeşinin sorumluluğu dolayısıyla kendi dünyasından koparıldığını düşünmesinden kaynaklanır.

Büyüdüğü en çok onun yardımına ihtiyacı olan annesi tarafından yüzüne çarpılan başkişi, “ortaokulu bitirmiş bir kız” (I. G. s. 132) olduğunu aktarırken evdeki ve mahalledeki rolünün de değiştiğini şu sözlerle aktarır: “Sokağın hep gelmekte, hep büyümekte olan çocuklarından kız olanları için bebekler yapıyor, bunlara giysiler dikiyordum” (I. G. s. 132). Anlatıcı kahramanın büyüme serüveni, genç bir kız için güvenli ve ailesinin istediği şekilde gerçekleşir. Kardeşlerinin işlerine yardım eden, evin ikinci annesi konumundaki kahraman büyürken değişen mahalleyi ve mahalleliyi de okur ondan dinler.

*Islak Güneş* romanının anlatıcı kahramanı, eserin son bölümünde sözünü hâkim anlatıcıya teslim ederek aradan çekilir.

#### 2.2.6.2. Norm Karakter

Romanın başkişisi edilgin bir yapıda küçük bir kız çocuğudur. Eserin dramatik aksiyonunu etkileyen önemli bir hamlesi olan kahramanı ve kuşatıcı, yönlendirici ve olumlu özellikleriyle öne çıkan bir norm karakteri de yoktur.

### 2.2.6.3. Kart Karakter

*Islak Güneş* romanında tek bir fikrin daimî temsilcisi ve değişmeyen karakter özelliğiyle kart karakter olarak tanımlanabilecek kişi, komşu Zehra Hanım'dır. Kahraman anlatıcı onu şöyle tanımlar: "Onu ilk gördüğümüz o sabah Zehra Teyze elbette hiçbir şeyimiz değildi. Zaman geçti, Zehra Teyze oldu" (I. G. s. 9). Zehra, kahraman anlatıcının deyimiyle ailedeki çocuklar için *Zehra Teyze*, anlatının sonuna kadar "yırtık yırtık bakan gözleri" (I. G. s. 9)nden hiçbir şey kaybetmez.

Kendisini düşünen ve ahlaki bakımdan bozuk bir yapıda olan Zehra, eşcinsel eğilimleri olan eşi Hidayet ve başkasından olan oğlu ile yaşar. Zehra'nın görüldüğü sahnelerin hemen tümü onun karakter özelliklerini aynıyle yansıtmaktadır. Anlatının sonunda genç bir erkekle evlilik öncesi birbirlerini denemek için bir müddet birlikte yaşayan Zehra, ahlaki çözülmeyi yansıması bakımından romanda önemli bir yer kaplar.

### 2.2.6.4. Fon Karakter

Romanda dekoratif özellik barındıran fon karakterler; Simit fırınının sahibi, Casim, Zehra'nın Babaannesesi, Hidayet Bey, Mariya, Esperans, Amerikalı Subaylar ve Esnaf olarak verilebilir.

Hidayet, romanın dramatik aksiyonunu yönlendirecek bir kırılmanın öznesi olmamıştır. Onun romandaki vazifesi Zehra'nın dejenere yaşamının aktarılmasında ve ahlaki çöküntünün nesneleşmesinde özne olarak yer almasıdır. Eser boyunda bir varlık göstermeyen; fakat hikâyesiyle ilgileri üzerine toplayan Hidayet, Zehra'nın yaşamındaki ahlaki çöküntüyü okura aksettirmede etkiyi güçlendirici bir rol oynar.

Amerikalı subaylar, romanın önemli izleklerinden birisi olan dönüşümün, okura aktarımı için kullanılan fon karakterlerdir. Şehirdeki insanların İngilizce öğrenmeleri, barların açılması, İvon'un zenginlik ve yaşamını değiştirme isteğiyle bir subayla sevgili olması vakaları bu subay tipleri üzerinden okura aktarılır.

## 2.3. Cadı Ağacı

### 2.3.1. Romanın Kimliği

*Cadı Ağacı*, yazarın okurla buluşan üçüncü romanıdır. 1983 yılında Bilgi Yayınevi aracılığıyla okura ulaşan roman 223 sayfadır. Roman, Samsun'da fakir bir ailenin iki

evladından biri olan, babasını küçük yaşta kaybetmiş, erkek kardeşi de yoksulluktan ötürü okuma imkânı bulamadan yaşama atılmış olan Doktor Nilüfer'in bireysel serüvenindeki çözümlüğünü anlatır. Ayla Kutlu hakkında yaptığı yüksek lisans tezinde Şermin Yaşar, eser hakkında şunları kaydeder; “Eser, baştan sona Nilüfer'in iç çatışmaları ve konuşmaları üzerinde yapılandırılmıştır” (Yaşar, 2007, s. 80). İdealist ve sevecen birisiyken yaşadıklarının sonucu olarak ruhunda oluşan enkazın altında kalarak kötülük yapmaktan zevk duyan ve insanların kendisini nasıl bildiği, insanlara-insanlığa karşı ödevleri konusunda umarsız bir kadına dönüşmeye çalışmış Nilüfer'in intiharına kadar olan yıkım sürecini aktarır. Romanın ana izlekleri kaçış, aşk, yabancılaşma ve intihar düşüncesidir. İntiharın eyleme dönüşüp dönüşmediği hususu yazar tarafından karanlık bırakılmıştır. Romanın ana epigramı olarak; “Cadı ağaçları ne ölü değildirler ne de hiç yaşamazlar” (C.A. s.132) cümlesi verilebilir.

Romanda norm karakteri ve dolayısıyla kendisini dolayımlayan, daraldığı zamanlarda ona bir çıkış yolu telkin eden bir karakter olmayışı neticesinde, insanların gıpta edeceği bir gelir ve mesleğe sahip olmasına karşın yalnızlıktan bir Cadı Ağacına; yani yaşam olanakları tükenmiş, dallarından can çekilmiş, yaşar gibi görünerek ölümü bu dünyada deneyimlemek zorunda olan birisi olarak tanımlayabileceğimiz başkişi, romanda Edip Cansever'in aynı adlı şiirinden taşınmış şu dizelerle anlatılır:

“Ben kendi yarattığım bir yoldan geçiyorum

Yolun üstünde kurumuş bir cadı ağacı

Kurumuş kansız, bembeyaz bir cadı ağacı

Kenarından bir düş sallantısının ağıyor” (C.A. s. 131).

Romanın başkişisi Nilüfer'in yaşamı ve yaşamının aldığı yol da Cansever'in bu dörtlüğüyle anlamsal olarak paralellik gösterir. Öyle ki Nilüfer de kızının ölümünden sonra eşiyile dostça ve eşinin asistan olması konusundaki şart ve destekleriyle ayrılır. Ne var ki kendi *yarattığı yoldan* geçmek isteği Nilüferin kaçışının bir bahanesi olacaktır. Yaşamının kansız, bembeyaz ve kurumuş bir halde oluşunu cadı ağacına benzeten başkişi, kaçışı süresince sığındığı en ciddi yaşam olanağı Halil'i de kaybedince tutunacak bütün dallarını yitirmiş bir halde kendisini geçmişinden ve hatıralarından uzaklaştıran her ne varsa onu yüceltecek ve ona sığınacaktır.

Birçok romanı gibi *Cadı Ağacı* da, Türkiye'nin siyasi gerçeklerini göz ardı etmez. Nilüfer, sol görüşlü; hatta İşçi Partisi'nden milletvekili adayı olmayı düşünecek kadar idealist, kültür sanat ortamlarında tanınan ve klasik müzik dinleyen bir aydın tipini yansıtır. Sağ-sol olaylarına da romandaki karakterler üzerinden değinen yazar, vaka zamanının gerçek zamanla olan bağımlıyı böylelikle organikleştirmiştir.

Ayla Kutlu'nun kadına dair olan dikkatinin, objektif bir gözle kendi yok oluşunu hazırlayan bir karakter üzerinden izlenebildiği *Cadı Ağacı*, aynı zamanda 1994 yılında yönetmen Fide Motan tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. Kapak resminde Frida Kahlo'nun Yaralı Geyik (1946) adlı tablosu kullanılmıştır. *Cadı Ağacı*'nin ilk baskısı 1983, ikinci baskısı 1986, üçüncü baskısı ise 1999 tarihlidir. Çalışmamızda kullandığımız baskısı, bütün baskılar gibi Bilgi Yayınevi'nden çıkan 1999 tarihli 3. Baskısıdır.

### 2.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda hâkim anlatıcı bakış açısı görülmektedir, kahramanların iç dünyasına ve geçmişine ait bilgilere sahip olan, hâkim konumdaki anlatıcıya sözünü emanet eder. Başkişi Nilüfer ve çevresindeki kahramanlar arasındaki seyrek diyalogların yanı sıra ağırlıklı olarak Nilüfer'in iç monologları vardır.

“Güneş ne kadar yakındaydı öyle” (C.A. s. 5) cümlesiyle başlayan romanda “metnin kâinatı içinde her şeye hâkim” (Aktaş, 2003, s. 93) olan hâkim anlatıcı bakış açısı görülür. Başkişi Nilüfer'in kaçış ve iletişimsizlik izlekleriyle kuşatılmış bir yapıda olmasından ötürü iç monologlar sıklıkla kullanılarak kahramanın ruh hali okura yansıtılmıştır. İçkinin etkisiyle şuurunun bulanıklaştığı bir anda Halil ile konuştuğunu sanarak kendi kendine; “nasıl yalnız kaldım, nasıl çöktüm, nasıl tanınmaz, sevilmez oldum, görüyor musun?” (C.A. s. 39) der. Nilüferin yalnızlığının aktarılmasında başarılı bir üslup yolu olan iç monologların kullanımı romanın bütün bölümlerinde sıklıkla görülür.

Nilüfer'in çaresizlik ve iletişimsizlikle çevrelenen anlarının tasvirinde iç dünyasını açılmak için hâkim anlatıcının imkânlarından da faydalanılır;

“Zaman geçiyordu. İçinden bir şeyler koparak geçiyordu zaman. Zaman, zaman var mıydı, duruyordu işte. Şimdiki gibi. Az önce de böyle duruyordu. Az önce ellerine bakıyordu. Şimdi de eviriyor, çeviriyor, parmaklarını inceliyordu. (...) Aynalara bakmayacaktı artık. Korkutucu şeydi ayna. Suçluyu gösterirdi. (C.A. s. 93).

Anlatıcı, başkişinin suçluluk ve çaresizlikle kendini incelemesini yanındaki birinin gözlemiyle anlatırken başkişinin ayna hakkındaki düşüncelerini onun zihninden okur ve *Korkutucu şeydi ayna. Suçluyu gösterirdi* diyerek hâkim anlatıcı olarak kahramanın iç dünyasındaki düşünceleri okura aktarır.

### 2.3.3. Olay Örgüsü

*Cadı Ağacı*, Tıp fakültesini bitirmiş, aydın bir kişi olan Nilüfer'in, yaşam serüveninde karşılaştığı yalnızlık, aşk, kaçış, değerler karmaşası ve yaşamı algılayışını anlatır. Fakir bir ailede büyüyen Nilüfer, babasını erken yaşta kaybetmiş, azimle okuyup doktor olmuş ve evlenmiştir. İçerisinde bulunduğu yalnızlığı gidermek ve kendinden olarak gördüğü fakir insanlara yardımcı olmak adına Ankara'nın Ulucanlar semtinde muayenehane açmıştır. Kendisi gibi doktor olan eşi ve kızıyla rutin içerisindeki yaşamı devam ederken kızının ölümüyle dünyası başka bir yöne kayar.

Nilüfer'in serüveninde kızının ölümü önemli bir imdir. Kızının ölümüyle saf ve iyi niyetli olan başkişi, kötücül özellikler taşıyan, umursamaz birisine evrilir ya da bu maskeyi takar. Eserin dramatik aksiyonunda umutsuzluğu ve yalnızlığı tetikleyen ikinci hamle de Halil'in ölümüyle başlayan çöküş sürecidir. Yaşamında her şeyin kötüye gittiğini fark etmesiyle kendisini bir cadı ağacına benzeten ve umutsuzluğun kuşattığı Nilüfer, intiharı düşünmeye başlar. Son bölüm, içerisindeki iyiliğin yeşermesine imkân tanınmayan Nilüfer'in intihar ile yaşamına son vermek istediği bölümdür. Eserin bütün vaka birimlerinde giz unsuru başarılı bir şekilde uygulanmış, kahramanları arasındaki bağlar kuvvetli kurulmuştur. Toplum ve benlik arasında kaybolmuş bir kadının romanı olan *Cadı Ağacı*, yazar tarafından rakamlarla belirtilen 11 bölüm halinde okura sunulmuştur. Ana vaka halkalarını başkişi Nilüfer merkezli olarak 5 bölümde tasnif etmek mümkündür:

**M<sub>1</sub>**: Çin'in'deki muayenehaneyi açmasının sebepleri ve yalnızlığının verilmesi,

V<sub>1</sub>: Üniversiteyi bitirdikten sonra Vedat'la evlenen Nilüfer'in mutsuz bir evliliğinin olması, yalnızlığından kurtulmak için Ulucanlarda muayenehane açması,

V<sub>2</sub>: Mahalledeki Fotoğrafçı amca ile tanışması ve mahallelinin sosyolojik yönelimleri hakkında ders alacak bilgiler edinmesi,



V<sub>3</sub>: Şaziment Hanımla tanışması ve Günlerini Şaziment Hanım'ın cinsel ve ailevi sorunlarını dinleyerek geçirmesi,

V<sub>4</sub>: Hamileliği ve eşiyle olan problemleri,

### **M<sub>2</sub>**: Nilüfer'in Kızı Suna'nın Ölümü ve büyük Buhranı

V<sub>1</sub>: Eşinin kızına takıntı derecesindeki düşkünlüğünü kıskanan ve kendisini dışlanmış hisseden Nilüfer'in bunalımı,

V<sub>2</sub>: 3 yaşındaki kızının ölümünün ardından büyük bir bunalıma kapılan Nilüfer'e Vedat'ın olgunlukla destek vermesi,

V<sub>3</sub>: Vedat'ın yardımlarıyla muayenehaneyi kapatması ve mezun olduğu fakülteye asistan olarak girmesi.

V<sub>4</sub>: Nilüfer'in fakültede asistan olması ve Hocası Halil ile yakınlaşması

V<sub>5</sub>: Halil ile olan aşkının dedikodulara konu olması,

V<sub>6</sub>: Kanser teşhisi konulan Halil'in ölümü ve bir baba figürü olarak sığındığı Halil'in ardından değerleri alt üst olan Nilüfer'in dönüşümü.

**M<sub>3</sub>**: Nilüfer'in, tutunamadığı halktan koparak zenginlerin olduğu Meşrutiyet'te muayenehane açması ve Halil'in ölümünün büyük bir yıkım yarattığı ruhunu içkiyle, yalnızlığını parayla sağaltmaya çalışması,

V<sub>1</sub>: Meşrutiyet Caddesinde bir muayenehane açarak iyi bir gelir düzeyine ulaşması,

V<sub>2</sub>: Zenginleşen fakat daha da yalnızlaşan Nilüfer'in gündelik ilişkiler ve sahte dostluklara yönelmesi,

V<sub>4</sub>: Muayenehanesinde kürtaj yaptığı için ününün bu yöne kayması ve Kasap Nilüfer olarak adlandırılması,

V<sub>5</sub>: Polisten kaçan Nahit'in evine sığınmasını önce kabul edip gence kapıyı açmaması üzerine sokakta polis tarafından yaralanan gencin sakat kalması,

V<sub>6</sub>: Bu olaydan duyduğu vicdan azabını, kaçarak ve içkiyle susturmaya çalışması,

V<sub>7</sub>: Eşinden şiddet gören arkadaşı Rümeyza'yı grup sekse zorlaması ve Rümeyza'nın evden kaçması,

V<sub>8</sub>: Tamamıyla dibe vurduğunu hisseden Nilüfer'in Ankara-Konya karayolunda aracını ters yöne sürerek gerçekleştirip gerçekleştirmediği belirsiz kalan İntiharı.

#### 2.3.4. Zaman

*Cadı Ağacı* romanının vaka zamanı 1960'lı yılları kapsar. Eserin ilk bölümünde kullanılan; “Göç başlamıştı, yine kış geliyordu” (C.A. s. 8) cümlesinden anlatının vaka zamanının sonbahara denk geldiğini çıkarmak mümkündür. Eserde başkişinin etrafında zamansal bakımdan geri dönüşler yapılır. Ailesinin evine giden Nilüfer, evdeki objelerin etkisiyle çocukluğuna döner:

“Maltızı nereden bulmuştu. Nilüfer maltız görmeyeli yıllar olmuştu. Maltız çocukluğunun içini bayıltan yoksulluğunun kokusunu taşıyordu. Öndeki kiracılar, hastalıklı çelimsiz oğullarına ikide bir külbastı pişirirlerdi maltızda. Çacırdarak damlayan yapın kararttığı korları yeniden canlandırmak için bir mukavva parçasıyla ateşi harlandırdıkları zaman koku arka bahçeyi doldururdu” (C.A. s. 126-127).

Romanda sosyal zamana ait ibareler de bulunmaktadır. Bunlar vasıtasıyla eserin sosyal zaman aralığı hakkında çıkarımlar yapılabilmektedir: “Ulus'ta bir uçak kazası oldu, uçak parçaları kentin ortasına yağdı. Uçağın parçalarının düştüğü yerlerden birinde bir işhanında gömlekçilik yapan damadıyla, eniştesini görmeye gitmiş olan büyük oğlu yanarak öldüler Şaziment Hanım'ın” (C. A. S. 65). Anlatıya dahil edilen uçak kazası haber kayıtlarında: “Ankara Uçak Kazası” (Alper & Bolat, 2014) olarak geçer. Anlatının itibarî aleminde bu olaya Şaziment Hanım'ın bir yakınını ekleyen yazar, kurguyu böyle tamamlar.

Eserde kullanılan vaka zamanıyla ilgili “Ertesi gün, on dört mart, perşembeydi” (C. A. s. 159) ibaresinde de görürüz. Yazar kurgusal evrende böyle tarihlendirmeler de kullanır.

#### 2.3.5. Mekân

##### 2.3.5.1. Çevresel Mekânlar

*Cadı Ağacı*'nda kullanılan çevresel mekânlar eserde yer alan fakirlik, cahillik ve yalnızlığı destekler nitelikte kurgulanmış mekânlardır. Vakanın geçtiği Ankara'da bulunan Çinçin, Ulucanlar, fotoğrafçı dükkânı ve Nilüfer'in ilk muayenehanesi, yoksulluk ve yalnızlığı yansıtırlar. Halil'in ofisi, güven ve sığınmayı yansıtırken Halil'in mezarının bulunduğu mezarlık, Gölbaşındaki restoran, kardeşinin Samsun'daki evi yalnızlığı ve çaresizliği imler.

Bunların dışında tatil için gidilen İzmir, Kaş ve Bursa eserdeki çevresel mekânlara örnek olarak verilebilirken vakanın bittiği yer olan Ankara-Konya karayolu da yokluğu imlemektedir.

### 2.3.5.2. Algısal Mekânlar

#### 2.3.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

*Cadı Ağacı*, dünyası karanlıklaşan ve yaşamdan aldığı zevk biten bir başkişinin romanıdır. Nilüfer için yaşam sadece vicdanından kaçmak ve uyuşmaktan ibarettir. Böyle bir psikolojik ortamda algısal mekânlar başkişi için kapalılık özelliğiyle öne çıkar.

Nilüfer, idealist bir gençtir. Fakir bir mahallede muayenehane açarak insanlara faydalı olmayı, onları bilinçlendirmeyi hayal eder. Hayalleri bu doğrultuda gitmeyen Nilüfer için muayenehanesi onu sıkı ve boğan bir havaya bürünür;

“Merdivenlerden çıkan birinin ayak seslerini duymaya çalışarak hasta beklediği günlerden sonra masasının gözünü kitaplar, mektup kâğıtları, örgü ve nakış örnekleriyle doldurmuştu. Orada, Şaziment Hanım’dan başka hiçbir dostu olmamıştı. Muayenehanem demekle direndiği iki oda ve bir küçük mutfaktan başka bir şey olmayan, saman karışımı bir sıvayla sıvalı, eğri duvarlı, her zaman tozlu ve pis gibi görünen, küçük pencereleri yalnızca eskimiş bir yalnızlığa açıldığı duygusunu veren o yerde, insanlara yardım edebileceği umudunu yitirmişti. Hemen daha sonra oluşan olaylar ise yaşamını ve yapısını tümünden değiştirdi” (C. A. s. 64).

Nilüfer’in bu muayenehanede uzun süre hastası olmaz. Bu bekleme günlerinde mahalle sakinlerinden Şaziment Hanım’la arkadaş olur. Şaziment Hanım’ın çok konuşması ve her şeyi anlatması da başkişiyi sıkır. Ümitle açtığı muayenehanesinde bunalmaya başlayan başkişi için işyeri *tozlu ve pis* görünür, ilgisi ve algısı boşluktan dolayı mekânın detaylarına takıldığı için *saman karışımı bir sıvayla sıvalı, eğri duvarlı* bir yapısı olduğu gözüne batar ve onu rahatsız eder. Mekânın kapalılığının önemli bir ibaresi de pencerelerin kahramanda yarattığı algıdır: *yalnızlığa açıldığı duygusunu* uyandıran pencereler, yalnız ve norm karakteri olmayan Nilüfer’de yalnızlığı ve mutsuzluğu imlemektedirler. *Eskimiş bir yalnızlığa açılan o yer* başkişinin yalnızlığının kadim bir yalnızlık olduğu algısını uyandırır.

Nilüfer’in, yalnızlığın ve iletişimsizliğin kuşattığı yaşamında içerisinde/üzerinde bulunduğu mekânları algılaması da bu doğrultuda olur.

Büyük bir yalnızlık ve çaresizlik içerisindeki Nilüfer, kendisinden ve diğer insanlardan nefret eder. Kurtuluş olarak sığındığı içkiden beklentisi, onu sentetik bir şekilde geçici de olsa idealist ve iyi bir kız olan Nilüfer'in yaşadığı günlere götürmesidir. Bulunduğu odada alkolün etkisiyle ayna karşısında kendisini ve burada olmasını sorgular;

“Bu hiçbir yerden ışık almayan yapay olarak aydınlatılmış yer, eskimiş limon kolonyasına karışan geçmiş bir güzelliği özlüyormuş gibi kendini inceden inceye gözleyen sarhoş kadının kokusuyla, çirkindi. Burası doğal olan şeylerin tümünden uzaktı kendisi gibi. Kadın kapalı bir hücreydi. Çoğalmıyordu, azalıyordu, hep azalıyordu.

Çıkmalıydı buradan.

Aynadaki kadına baktı. Yerinden doğruluyordu. Gözlerinin çevresini incecik kılcal damarlar basmış, yüzü yıpranmış, bakışları zorlansa bile yumuşayamayan, her şeye, kendine bile üstten bakan o pis kadın...” (C. A. s. 92).

Kendi geçmişine özlem duymasına bile kızan başkişi, mekândaki kolonya kokusuyla geçmişe dönmek üzereyken nefreti ve bıkınlığı galip gelir. *Aynada* kendi görüntüsünü sahiplenemeyen Nilüfer, aynadaki görüntüsünü *pis kadın* olarak tanımlar. Kendisini kaybetmiş başkişi kendisini; *doğal şeylerin tümünde uzak* olarak hisseder. Sığındığı alkol ve günübirlik keyifleri hazmedememenin görüntüsü, otel odasından kurtulmak isteğiyle depresir. Gayet iyi ve kaliteli bir ortamda olmasına karşın mekânın bunaltıcılığından kurtulmak ister.

### 2.3.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

*Cadı Ağacı*'nda açık mekân, yalnızca Nilüfer ve Halil'in birlikte oldukları muayenehane, onlar için her şeyden soyutlandıkları bir kaçış iklimi gibidir. Nilüfer, Halil'de baba şefkati gibi bir şefkat bulur. Onda bütün eksikliklerini ve sorumluluklarını unuttur:

“Odalarına dışarıdan ses gelmezdi. Dünyada olmadıklarını düşünürdü Nilüfer. Yalnız dünyadan değil, Halil'in ve kendisinin sorumlu oldukları şeylerin tümünden uzaktaydılar. Odanın iki penceresi vardı. İkisi de batıya bakıyordu. Işık perdenin ipek dokumasına kendinden bir parça bırakarak ama yanında ipekten bir parça yumuşaklık kopararak süzülürdü odaya. Dağılırdı, tavandan yere kadar. En çok Nilüfer'i severdi. Onun çıplak tenine pembemsi bir tazelik, yumuşaklık katardı. Nilüfer'e vurulmuştu, böylece Halil'in ona daha çok vurulmasına yardım etmişti. Öyle durmazdı ışık. Dolaşırdı odada, Halil'in resimlerine gölgeler verir, Nilüfer'in çözümleyemediği karışıklıklar oluştururdu; ama bunu bile Halil'i daha sevdalı kılmak için yapardı” (C. A. s. 137).

Köşede kalan küçük bir oda olan muayenehane, Nilüfer ve Halil için fiziki olanakların önemsenmediği; özgürce bütünleşebildikleri yegâne yerdir. Burada başkışı kendisinin *dünyada olmadığını* düşünecek kadar huzur ve ferahlık bulur. Nilüfer, sorumluluklarından, Halil, ailesinden ve problemlerinden *uzakta* hissederek kendisini bu küçük odada. İnsanın onu huzursuz eden şeylerden uzak olması hissiyatı ona huzur ve aydınlık verir.

Nilüfer de odadaki güneş ışığını kendisine yardım eden bir dost gibi algılar. Işık, Nilüfer'e vurulmuş, Halil'in ona vurulmasına da yardımcı olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde algısal mekân olarak açıklık özelliği gösteren muayenehane, başkışı ve Halil için önemli ibareler bulundurur.

### 2.3.6. Şahıs Kadrosu

#### 2.3.6.1. Başkışı

*Cadı Ağacı*, romanının başkışisi Nilüfer, Samsunlu fakir bir ailede yetişmiştir. Babasız büyüyen Nilüfer Tıp Fakültesini bitirmiş, kadın doğum uzmanı olmuş, idealist bir doktor olarak insanlara hizmet etmek istemektedir. Yoksulluktan geldiği için yoksul ve cahil insanlara karşı korumacı bir yapıya sahip olan Nilüfer, aile ve sosyal ilişkilerinde bir düzen kuramamış, bunun neticesinde kırılğan yapısını gizlemek amacıyla güçlü ve saldırgan görünmeye çalışan yalnız bir kadındır.

Yaşamın getirdiği trajedilerin kişilik olarak farklı bir yöne yönlendirdiği başkışı, kendisine ve çevresine yabancılaşarak büyük bir buhrana kapılır: “Aykırılığı, uyumsuzluğu anlatan yabancılaşma, bireyin ruhsal evreninde olduğu kadar sosyal yaşantısında da önemli kırılmalarla kendini gösterir” (Aşkaroğlu, 2017, s. 74). Şefkati yaşayamayan; simgesel anlamda insanı olumlu anlamda dönüştürecek o kutsal elin ters yüzüyle temas eden başkışı, yaşadığı trajedilerden kaçmak için sığındığı içki ve düzensiz yaşam sonucunda hayal ettiğinin tam tersi bir kişi olarak kendisine ve değerlerine yabancılaşan, romanın başlığındaki Nilüfer'e atfedilen tabirle *Cadı Ağacı*'na dönüşen bir kadın olarak karşımıza çıkar. Nilüfer'in *Cadı Ağacı*'na dönüşme sürecindeki en büyük etken, iç dünyasındaki huzursuzluklarını, pişmanlıklarını çözmek için bir yardım almayı reddetmesi ve yardım hamlelerini geri tepmesidir.

Nilüfer kendisi gibi doktor olan eşi Vedat'la mutsuz bir evlilik sürdürür. Yaşama tutunma imkânlarının en yücresi olan çocuk ve aile kavramı başkışı için kısa süren bir rüya gibidir. Vedat, Nilüferin hamile olduğunu öğrendiğinde başkışinin kadınlık gururunu yıkacak sözler sarf eder: “Bak doğarsa senin çocuğun olacak o. Hiç uğraşmayacağım ben. Onun, evimde beni rahatsız

etmesine izin vermeyeceğim. Senden tek istediğim de hiç değilse bu hakkıma saygı göstermen, o piçi benden uzak tutman...” (C. A. s. 52). İşinde başarılı olma hırsıyla ailesini görmezden gelen Vedat, eşinden doğacak kendi çocuğunu bir *piç* olarak tanımlar. Sağlıksız yapıda olan ilişkileri, kızları Suna doğduğunda farklı bir yöne evrilir.

Yeni açtığı laboratuvarında işleri istediği gibi yürüten Vedat’ın ilgisi ilk başta istemediği çocuğuna ölçsüz bir şekilde yönelir. Eşini unutan Vedat, her anını kızıyla geçirmek ister. “Vedat, çocuğun bir de annesi olduğunu kabullenmiyor gibiydi” (C. A. s. 54). Yaşamındaki dışlanmanın ilk kıvılcımı, eşinin çocuğuna kendisinden daha fazla ilgi göstermesi ve o yokmuş gibi yaşamasıdır. Birlikteliklerini kutsayacak olan çocuk, Vedat tarafından birbirlerinden daha da uzaklaşmalarının nesnesi haline getirilir. Bu dışlanmışlık Nilüfer’in kişiliğinde derin yaralar açar.

Nilüfer ilk evresinde idealist bir kişidir. O kendisinin yetiştiği gibi fakir bir mahallede muayenehane açıp insanların bilinçlenmesine katkıda bulunmak, para kaygısı olmadan onlara yardımcı olmak ister. Çünkü “Nilüfer varlıklı olmanın işsiz ve amaçsız kalınca işlev yoksulluğuna dönüştüğünü” (C. A. s. 55) deneyimlemiştir. Kendisinin yetiştiği ortamda insanlara faydalı olmak ideali başkışiyi motive eder. Ne var ki bu hayali de yaşamın getirdiği acı gerçekler yok edecektir. Çinçin’de bir muayenehane açan başkışı, insanların onu yadırgamasını ve şaşkınlıkla izlemesini hayretle karşılar. Bu kenar mahalle, yetiştiği mahalle gibidir; fakat bu insanlarla arası zamanla ve aldığı eğitimle o kadar açılmıştır ki mahalleye olan aidiyeti kısa sürede çözülür. Mahalleli, Nilüfer’in muayenehanesine gelmez, utanırlar, onun iyi bir doktor olduğuna ihtimal vermezler. İyi bir doktor neden böyle bir yerde muayenehane açsın düşüncesi belirir kafalarında. Nilüfer’in mesleğindeki ve yaşamındaki en büyük problemini Çiğdem Ülker şöyle belirtir: “Romanın daha ilk sayfalarından hemen anlıyoruz ki Nilüfer’in içinden çıkamadığı çatışmalar ve sürüklendiği depresyon büyük ölçüde “kadın olmakla” ilgilidir” (Ülker, 2016, s. 70).

Kadın doktor olmasının da büyük bir etken olduğu bu dışlanma, başkışiyi oldukça rahatsız eder: “Sorunun erkeklerden kaynaklandığını biliyordu. Erkekler ona güvenselerdi, kadınlar hemen arkalarından gelir, Nilüfer’in oyuncak değil gerçek bir doktor olduğunu, kendilerini iyileştirebileceğini kabullenirlerdi” (C. A. s. 57).

Muayenehanesinin bulunduğu sokakta oturan Şaziment Hanım, hasta olmayan muayenehanesinde geçirdiği günlerde Nilüfer’in tek eğlencesi olur. Eşiyle arasında cinsel

problemler bulunan, bunu çekinmeden doktorla paylaşan ve kendisinden bir çözüm isteyen komşusu, başkişiyi oldukça sıkır. Şaziment Hanım ile Nilüfer arasında benzerlikler vardır:

“Şaziment Hanım romana, etraftaki kadınlardan farklı bir kadın olarak girmiş ve aydın yahut yarı aydın tabir olunan kesimin içinde sivrilmiş bir karakter olarak çizilen Nilüfer’in sıradan insanın içerisindeki simetriği olarak değerlendirilmiştir” (Yaşar, 2007, s. 88).

Şaziment Hanım ve Nilüfer, eşleri tarafından cinsel anlamda ve sosyal anlamda yalnız bırakılan kişilerdir. Erkeğin baskınlığı altında başarısı ve kabiliyeti önemsenmeyen bu kişilikler, farklı yaşamlarda ve farklı düzeylerde benzerlikler gösterirler. Bedeni oldukça çirkin olan ve çok konuşan Şaziment Hanım, muayenehanesinde hasta gelmesini bekleyen Nilüfer’in uzun uzun gözlemlediği bir tip olur.

Nilüfer, yaşamında onu etkileyen ilk kırılmayı çocuğunun ölümüyle yaşar. Çocuğuna bakan annesi, Nilüfer’i işe uğurlarken bir anlık dalgınlıkla çocuğun camdan düşmesine sebep olur. Yaşamına ne kattığı ve ailesine nasıl bir olumlama getirdiği konusunda fikri olmayan ama çok sevdiği çocuğu gözlerinin önünde ölen başkişi, büyük bir depresyona girer. Bu noktadan sonra başkişinin bütün dengeleri alt üst olur. Şaziment Hanım ile olan benzerliği bu noktada da kendisini gösterir: Şaziment Hanım’ın bir oğlu Ulus’taki uçak kazasında can verir. “Çok kısa süre sonra, Şaziment Hanım’ın yaşadığı acıyı yaşayacağına inanamazdı. Anaların çocuklarını yitireceklerinden duydukları o sürekli, o geçmek bilmez korkuyu bilmesine karşın” (C. A. s. 67). Çocuğunu kaybettikten sonra muayenehaneye gitmeyen Nilüfer zamanla oradan uzaklaşır. Vedat, çocuklarının ölümünün ardından olgunlukla eşinin toparlamasına yardımcı olur. Muayenehaneyi kapatır.

“Kendi yaşamlarımızı yönetebilme şansına sahip olduğumuz takdirde daha sağlıklı, üretken ve mutlu oluruz” (Maslow, 2001, s. 9). Nilüfer, yalnızlık ve iletişimsizlikle kuşatılmış yaşamında mutluluğa ulaşma yolunda başarısız olur. Kendi yaşamında özne olamayan başkişinin huzuru kaçar ve saldırgan birisine dönüşür. Trajik olayların etkisiyle saldırgan ve iradesiz bir yapıya bürünen başkişi için bu bir kaçıştır. İnsanlara karşı kendisini böyle göstererek kendisi zarar veren taraf olursa onların zararlarından korunacağını düşünür ve çevresindeki insanları bu şekilde yitirir. Eşinden ayrılan Nilüfer, onun teşvikleriyle fakültede asistan olur. Burada hocası olan Halil ile bir gönül ilişkisi yaşayan Nilüfer, cinsel birliktelik, aşk ve sevgiden çoğunu bulacaktır.

Halil, Nilüfer'in yaşamında eksik olan baba figürünü karşılar. Evli olan Halil ile birlikteliğinin duyulması eski dostlarının nefretini tetiklese de gıyabında *orospu* sıfatıyla konuşulsa da yaşamın bütün yüklerini sırtlanan ve bunları yalnızca içerisinde yaşayan Nilüfer'e; "Sen kafanı gereksiz şeylerle yorma, benim güzel ördeğim" (C. A. s. 110) diyerek başkişi için bir sığınma iklimi olan Halil, Nilüfer'in acılarını unuttuğu ve sığındığı kıymetli zamanların başkişisi olacaktır. "Kendimizi tamamen kontrolden çıkmış hissettiğimizde, bir başkasına güvenip kendimizi onun ellerine bırakmamız- özellikle eğer o buna hak kazanmış biriyse- bize çok yardımcı olabilir" (Pearson, 2003, s. 80). Nilüfer'in yaşamında karşısına çıkan imkânlar içerisinde, kendisini tamamıyla teslim edebileceği yegâne insan Halil'dir. Fakat bu rüya da çok kısa sürecek ve ardında büyük bir yıkıntı bırakacaktır.

Nilüfer babasız büyümüş, baba sevgisini nerdeyse hiç yaşamamıştır. Halil'in kendisinden yaşça büyük olması ve bir baba gibi onu sahiplenmesi Nilüfer'in yaşadığı trajedileri unutmamasına ve sağlmasına aracı olur. Halil, başarılı, varlıklı ve birçok imkânı elinde bulunduran "zamanının ve mesleğinin harika çocuğu" (C. A. s. 23) olarak nitelendirilen birisidir. Halil, geçici ilişkilerde bulamadığı sevgiyi Nilüfer'de bulur. Eşine yalnızca maddi imkânlar veren ve bu konuda oldukça cömert davranan Halil, Nilüfer'e ise sevgisini verir. Bu mutluluk da uzun sürmeyecek, kanser teşhisi konulan Halil de Nilüfer'in ellerinden diğer bütün mutlulukları gibi kayıp gidecektir. Başkişinin dengesinin tamamıyla bozulması, bu ölümün ardından gelişir: "Çocuğunun ölümü müydü denge zincirinin kopmasına neden olan o halka yoksa Halil'i yitirmesi mi? Bunlar elinde olan, yenmesi olanağı bulunan şeyler değildi kuşkusuz. Dengesini bozan şeyler yalnızca bunlar da değildi" (C. A. s. 83). Alt üst olan yaşamında sığınacağı tek liman olan Halil'i de kaybeden Nilüfer, bu aşamadan sonra kalabalık yalnızlığın girdaplarına kaybolur ve kendisini insanların tanımladığı gibi; "Kasap Nilüfer" (C. A. s. 15) olarak tanımlar.

Bu aşamadan sonra başkişi, saldırgan ve umarsız bir maske takan acılı bir kadına dönüşür. Yaşamında aradığı mutluluğa erişememiş ve bundan vazgeçmiş başkişi, içki ve düzensiz yaşama kendisini teslim eder. Arkadaşlarının eşleriyle birlikte olur, samimiysiz sanatsever arkadaşlarıyla günlerini geçirerek mutlu olmaya çalışır; "mutluluk, ancak onu ele geçirdiğiniz zaman mutluluk olur; onu, çevrenizde, kendinizin dışında arayacak olursanız, hiçbir şey size mutluluk gibi görünmez" (Alain, 2004, s. 13). Nilüfer'in yaşamının tatsız ve huzursuz olmasının en büyük sebebi mutluluğu alkolde ve geçici ilişkilerde arayarak umursamaz bir maske takmasıdır. İnsanların ilişkilerde kendilerini sakladıkları ve asıl yüzlerinin üzerine giydikleri persona ya da "maskeler insan ilişkileri üzerinde dengeleyici bir özellik taşımaktadır" (Ege, 2016, s. 28). Kendi içine yönelmeyen birey, huzuru geçici şeylerde arayarak kendisini



mutsuzluğa hapseder. Nilüfer, kişisel serüveni boyunca kendisiyle de mücadele içerisinde. Bunun en büyük göstergesi yalnız kaldığı vakitlerde kendisini aşağılayarak huzursuzluğunu açığa çıkarmasıdır.

Ölümlerin yalnızlaştırdığı Nilüfer, bu aşamadan sonra kendisinden nefret eden, nefret ettikçe de dibe batan ve kendisini dibe sürükleyen şeylere sarılan bir kişi olur. Nilüfer'in kötü yönlerini açığa çıkaracak ve ona bir ayna vazifesi görecek bir norm karakteri olmayışı, başkişinin giderek çözülmesine ve yaşamının ve ilişkilerinin çapraşıklaşmasına neden olur. Ona yardımcı olmak isteyen Tahsin'i de geçimsizliği sebebiyle hayatında uzaklaştırır. Nilüfer'in yaşamının çoraklaşması evinin bahçesine de yansır: "Ağaçları çelimsizdi, bir türlü boy atmıyorlardı. Çiçeğe durmuyor, o kadar hoşlandığı gümrak yeşillik yıllardan beri oluşmuyordu" (C. A. s. 27). Bahçesinin hali yüzünden bahçivana sürekli çıkışan Nilüfer, ruhindaki çoraklığın yansıdığı bahçenin halinin kendisi gibi olmasını bilir; fakat bahçivana sürekli çıkar. Sabrı tükenen bahçivanın; "Çiçeğe de ağaca da sevgi vereceksin hanımım" (C. A. s. 27) cevabıyla dostlarının, insanların kendisine yönelttiği eleştirilerin özünü bulur. Nilüfer içerisindeki sevgi nüvesini kaybetmiştir. Sevgisiz bir insanın yanı başındaki bitkiler bile bundan nasibini alır ve ona küser.

Nilüfer, muayenehanesini kapattıktan sonra daha üst seviyede insanların yaşadığı Meşrutiyet Caddesi'nde yeni bir muayenehane açar. Kürtaç yapmaya başlayan başkişi, bu işten dolayı çevresi tarafından "kasap" olarak tanımlanır. Nilüfer'in yaşamındaki eşyaların hemen hepsi, bu yalnızlıktan ve bırakılmışlıktan payına düşeni alır, aynı zamanda başkişinin ruh halinin yansıması olarak başkişinin algısına yerleşir. İnsanın "dünyadaki köşesi" (Bachelard, 2013, s. 24) olan ve onun hayallerini, ruh halini yansıtan ev, Nilüfer için ruhindaki yalnızlığın görüntüsü olur: "Yaz başında aynaya baktığında, eşyalarını kaplayan bırakılmışlığı kendisinde de görmüştü" (C. A. s. 29). Yalnızlık, başkişinin en büyük yıkıcı problemidir. Yaşamından, sevgiyi yaşayacağı ve sevgisini canlı tutacağı herkesin çekilmesiyle bir cadı ağacına dönen başkişi rüyalarında ve yarı ayık düşlerinde ölümü düşünmeye başlar. Birkaç kez intiharı tasarlayan Nilüfer, buna cesaret edemez. Çünkü narsist ve aldırılmaz maskesinin ardında yaşama tutunmaya çalışan ve iyilik nüvesini yeşertmeye çalışan bir genç kız barındırır. Romanın son sahnesi, Nilüfer'in Ankara-Konya yolunda aracını ters yöne sürmesidir. Nilüfer'in intihar eyleminin tamamlanıp tamamlanmadığı bir muamma olarak kalır. Fakat kendisini öldürerek bir cadı ağacına dönüşmesine, Kasap Nilüfer olmasına yol açan insanların ontolojik suçlarını yüzlerine vurmak ister Alvarez, intihar eden bireyin arkasında bıraktıkları için şunları söyler: "kendisi kurban, onlar canı olmaktadır" (Alvarez A. , 1992, s. 98). Nilüfer kendi trajedisinde

bir kurbandır, yaşam sevgisini tamamıyla idrak etmesine fırsat verilmeyen ve sürekli kötü yönleri yüzüne çarpılan başkişi, cadı ağacı olmasının asıl sorumlularını bu şekilde cezalandırmak ister. Bu sahne, yaşamı ve ilişkileri birden ters yönde ilerleyen ve karşısında onu fark etmeden onu biçmeye gelen araçların, kamyonların, tırların umarsız gelişi gibi olan başkişinin ayak uyduramadığı oyundan çekilmesini imler.

### 2.3.6.2. Norm Karakter

Nilüfer'in onu dolayımlayacak ve yanlışlarından dönmesine aracı olacak bir norm karakter olarak görüntü bulan eşi Tahsin ve sevgilisi Halil, bu görevi tamamlayamadan başkişinin yaşamından çekilirler. Bu bağlamda Nilüfer'in norm karakteri yoktur. Onu bulunduğu ruhsal çukurdan çıkarmaya çabalayan ve aralarında yakınlaşma bulunan Tahsin'i aşağılayarak ve davranışlarındaki tutarsızlıklarıyla kaybeden, yaşam sevgisini ve aşkı tatmasında önemli rol oynayan Halil'in ölümüyle bir başına kalan Nilüfer, acılarıyla dolu serüveninde tek başına yürür.

### 2.3.6.3. Kart Karakter

*Cadı Ağacı* romanında statik bir yapıda olan ve vakanın sınırları içerisinde bulunduğu süreç boyunca aynı değerleri temsil eden kart karakter Şaziment Hanım'dır. Çok konuşan, yalnız ve cinselliği tatmin düzeyinde yaşayamamış bir kadın tipini temsil eden Şaziment Hanım, kart karakter özelliklerini bütünüyle yansıtır. Nilüfer'in muayenehanesine "her gün aynı saatte, ayarlı bir çalar saat düzeniyle" (C. A. s. 60) gelen Şaziment Hanım, çok konuşur. Aile problemlerini açık anlatan Şaziment Hanım, eşinden sonra en çok, kendisine benzeyen ve ayrı sevdiği küçük oğlundan dert yanar; "Oğlanın pisliğini, arsızlığını, kılığının düşkünlüğünü en çok Nilüfer'in yanındayken görüyor gibi"(C. A. s. 65) anlatır ve dert yanar. Kendi yaşamını anlatma isteğiyle sürekli konuşan Şaziment Hanım, Nilüfer'i bunaltsa da ondan başka tanıdığı da yoktur mahallede. Şaziment Hanım cinsel yönden doyuma ulaşamamıştır. Eşini; "otun ardına takılmış öküz" (C. A. s. 61) olarak tanımlar ve baskın bir yapıda olduğunu Nilüfer'e hissettirir. Onda; "güçlü bir dişinin bir türlü dindirilmeyen doyumumsuzluğunun birik" (C. A. s. 62)mişliği vardır. Bundan ötürü agresif ve kavgacı yönüyle eşiyle sürekli tartışır ve onun yetersizliğini Nilüfere anlatmaktan çekinmez.

Nilüfer, ne yapacağı belli olmayan Şaziment Hanım'ın bir gün eşinin kolundan tutup muayenehanesine tedavi için getireceğinden çok korksa da bu gerçekleşmez. Cinsel doyum

noktasında kendisini haksızlığa uğramış olarak gören Şaziment Hanım, her şeyi apaçık anlatması ve bunu utanmadan yapmasıyla düz bir çizgide ilerleyen özelliklerini hiç değiştirmez.

#### 2.3.6.4. Fon Karakterler

Romanda dekoratif özellik sergileyen fon karakterlerin anlatının dramatik aksiyonundaki vasfı yalnızca başkişinin daha görünür kılınmasıdır; “Onlar, genellikle dramatik aksiyona şekil veren vaka halkalarının içerisinde yer alan başkişinin içinde yaşadığı sosyal ortamın belirginleşmesine katkı sağlayan karakterlerdir” (Uzunkaya, 2017, s. 126). *Cadı Ağacı* romanındaki fon karakterlere örnek olarak; Nilüfer’in sanatseverlerdeki arkadaşları, yolculukta tanıştığı ihtiyar alkolik adam, kardeşi İsmet ve *canlı cenaze* eşi ve Şaziment Hanım’ın oğlu verilebilir. Sanatseverdeki arkadaşlar kaçışı ve arayış izleğinin fon unsurlarıdır. Kendisine yeni *tanrılar ve yeni uğraşlar* arayan başkişi, gösterişi seven, samimiyetten uzak ve çıkarıcı olduklarını bildiğı bu insanlarla geçirdiğı vakitlerde acısını ve trajedisini unutmüş gibi görünerek ruhunu sağaltmaya çalışır. Farklı bir dünya ve ortam arayışının fon unsurları olan bu kişilerin eserde adları yoktur. Sadece bir topluluk olarak anılırlar.

Nilüfer’in kardeşi İsmet, geçmişi Nilüfer’e hatırlatma ve ailesine karşı duyduğı pişmanlıklarını, karakterindeki bozulmayı gün yüzüne çıkarma göreviyle ablasıyla görüşmesini gerçekleştirir ve romanda bir daha görülmez.

### 2.4. Ateş Üstünde Yürümek

#### 2.4.1. Romanın Kimliğı

*Ateş Üstünde Yürümek*, yazarın 4. Romanı olup ilk baskısı 1983 yılında *Tutsaklar* adıyla Bilgi Yayınevi’nden çıkar. Bu romanın diğerklerinden ayrılan bir özelliğı; Haziran 2004’te yazarın roman üzerindeki müdahaleleri ve düzenlemeleri neticesinde ilk baskıdaki *Tutsaklar* olan adının *Ateş Üstünde Yürümek* olarak değiştirilerek yeniden baskıya verilmesidir. Çalışmamızda *Ateş Üstünde Yürümek* adıyla yeniden yayımlanan roman incelenmiştir. Roman, 315 sayfadan oluşur. Romanın 313-315. sayfaları yazar tarafından hazırlanan sözlükten oluşur. Yazar burada, romanda sıklıkla kullandığı mitolojik kavram adlarını, varlık adlarını ve yabancı kelimelerin Türkçe anlamlarını içeren küçük bir sözlüğü okura sunar.

Roman, yazar tarafından 7 bölüm olarak okura sunulur. Türkiye’nin siyasi tarihinin fon olarak kullanıldığı olay örgüsünde 1971 olaylarının arka planı ve 1971 olaylarında siyasi görüşlerinin etkisiyle doğrudan mağdur olan gençler ve bu gençlerin aileleri bölümler içerisinde

verilir. Ayla Kutlu romanda, “tutuklulardan çok tutukluların aile dramları ve bir tutuklu yakını olmanın trajik öyküsünü okuruyla paylaşıyor” (Rüzgâr, 2004, s. 76). Şehirli ve taşralı ailelerin çocukları olan gençler, sol görüşü benimsemiş ve silahlı eylemlere karışmışlardır. Ailelerindeki problemler ve geçimsizliklerin detaylıca verilmesi neticesinde karakter yapıları ve eylemleri hakkında ipuçlarına ulaşabileceğimiz bu gençlerin ortak noktaları, Süha ve ablasının yaşadığı evde geçirdikleri günler olarak düşünüldüğünde yazarın kurguladığı vaka zincirleri rahatlıkla anlaşılabilir. Romanın dikkat çeken bir diğer unsuru da yazarın sıklıkla mitolojiden ödünçlediği kavramlar ve bu kavramların yoğun olarak kullanıldığı Süha karakteridir. Gürsel Aytaç, bu yönelimi olumlu bulmamakla birlikte bahsettiğimiz sahnelerde karşımıza Süha’nın değil; Ayla Kutlu’nun çıktığını belirtir. (Aytaç, 1999, s. 293). Yedi bölüm olarak kurgulanan romanda, Süha’nın küçük yaşta geçirdiği kaza ve öldürülen gençler ile ilgili kurulan grotesk sahneler etkileyici bir üslupla kaleme alınmıştır.

Romanın başkışisi, Avukat Mehmet Kadri Eran’dır. Kendisini siyasi suçlu olan gençlerin davalarına bakmakla vazifelendiren Mehmet Kadri ve onun yaşamı hakkındaki detaylar da romanın bütünlüğü içerisinde anlamlı bir yer kaplar.

İlk baskısından itibaren Bilgi Yayınları’ndan çıkan roman, yazar tarafından yapılan düzenlemelerden sonra yeniden yayımlanır. Romanın birinci baskısı *Tutsaklar* adıyla Bilgi Yayınevi etiketiyle 1983 yılında; *Ateş Üstünde Yürüme* adıyla düzenlenen ikinci baskısı 2004 yılında yine Bilgi Yayınevi’nden çıkar. Çalışmamızda *Ateş Üstünde Yürüme* romanının 2004 tarihli ikinci baskısını kullandık. Eserin kapak resmi olarak Andy Warhol’un bir çalışması kullanılmıştır.

#### 2.4.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Ateş Üstünde Yürüme* romanında hâkim anlatıcı bakış açısı kullanılır. Anlatıcı, romandaki bütün kahramanların kurgusal evrendeki dünyalarına hâkim bir konumdadır;

“Rezzan, eve geldiklerinde kendisine tembihlenen şeyi yaptı; aynı vuruşları çocukların oda kapısında yineledi. Uyanmışlardı, tetiktelerdi, ama olsun. Gitti, kapıyı açtı, bir kadının kapı açmasındaki aldatmacadan yararlanmak zorunluluğundaydılar” (A.Ü.Y. s. 15).

Anlatıcı, kurgunun hâkim bir noktasından aktardığı sahneyi kahramanın düşüncelerini de okuyarak aktarır. Romanın bütün bölümlerinde karşılaşılan hâkim anlatıcı, kaçak hayatı

yaşayan gençlerin geçmişlerini ve ailelerini okura romanın inandırıcılık düzeyini sarsmadan verir.

Geçmiş zamana dönerek Süha'nın trajedisinin başlangıcını aktarırken yine hâkim anlatıcıya sözünü emanet eden yazar, bütün olayların şahidi ve bilinmeyeni gören bir konumdadır;

“Bas kaldır ayağını... Bas kaldır... Bas kaldır ulan!”

Bunları duyduğu, anladığı kuşkuluydu Süha'nın. Çünkü, herkesten çok o bağıyordu. Kaldı ki, duysa bile yapamazdı. Ayakları yere erişmiyordu. Pedalı yarım çevirerek binebiliyordu bisikletine” (A.Ü.Y. s. 144).

Hâkim anlatıcı, eserin küçük bir kısmında tanık anlatıcının özelliklerini ödüncüleyerek anlatıyı sürdürür:

(...) “dua ediyordu galiba. Ansızın boğazından hıçkırığı andıran bir ses çıkıveriyordu” (A.Ü.Y. s. 146)

Zaman zaman araya giren anlatıcı, okura kahramanlar hakkında açıklamalar yapar: Emin ve Gülizar'ın tanışmalarını ve aşklarını anlatırken Emin'in Gülizar'a karşı samimi davranmamasını aktarırken mesleğini ve işine geç kalmasını araya girerek belirtir;

“O gün Gülizar, kendisine ne kadar doğruları aktardıysa ve içten davrandıysa, Emin de ona o kadar çok yalan söyledi. Çok az konuştu ve özellikle evli olduğunu, Karpıç'te kapıcılık yaptığını-işine geç kalıyordu- yaşını ve çocuklarının varlığını sakladı” (A.Ü.Y. s. 45)

Yine Emin'in yaşamı aktarılırken yazar araya girerek kendi yorumlarını yapar; “Bugün o günlerden hemen hemen yirmi yıl sonra, ikisi de babalarını dinlemiyor, onun her sözüne burun kıvrıyorlardı. Kendileri bir baktular da...” (A.Ü.Y. s. 46).

Romanın ilerleyişindeki bir aksaklık olarak tabir edebileceğimiz araya girmeler nadiren kendilerini gösterirler. Yazarın, roman tekniğinde aksaklık olarak nitelendirilebileceğimiz bu kullanımı, romanın *Tutsaklar* adıyla yayımlanan ilk basımında da aynı şekilde görülmektedir. Bu durum yazarın belirtilen müdahaleleri bilinçli bir şekilde yaptığını ve eseri böyle kurguladığını gösterir.

### 2.4.3. Olay Örgüsü

Romanın olay örgüsü, çerçeve vaka şeklinde ve sıkça tekrarlanan geri dönüşler halinde kurgulanmıştır. Romanın anlatı yapısının dış çerçevesinde Rezzan ve Süha'nın yaşadığı evde polisten saklanan gençler ve tanıtımları yapılırken diğer 6 bölümü oluşturan iç halkalarda Avukat Kadri Eran, Gökçe, Süha, Rezzan ve Eşi ile diğer ailelerin trajik yaşamları anlatılır.

Yazar tarafından yedi bölüm halinde kurgulanan eserde bölüm adları şöyledir:

1. Karanlıkta Yitip Gitmek...
2. Bir Ayıbı Kabullenmek,
3. Pyrrhus Zaferi,
4. Ölüm Kadar Ağır Bir Uyku,
5. Tuğra-yi Garra-yi Osmanî Basılı Kafakağıdı,
6. Ben Ne Zaman İstersem...
7. Ateş Üstünde Yürüyenler...

M. Kadri Eran'ın merkezde olduğu anlatıda her bölüm Mehmet Kadri'nin yargılanmalarını takip ettiği bir gencin yaşamının ve ailesinin tanıtımına ayrılmıştır. Romanın ana metin halkası olan birinci bölümde kahramanlar ve başkişiye yer verilir. Siyasi olaylara karışarak kaçak hayatı yaşayan gençler kısaca tanıtılır. Romanın ilerleyen bölümlerinde de bu gençlerin yetiştikleri aile ortamları ve ailelerin ortak noktası olan başkişi Avukat M. Kadri Eran hakkında bilgiler verilir. Olay örgüsünü verirken her bir bölümü sayıyla, bölüm içindeki vaka halkalarını harflerle belirteceğiz;

Romanın ilk bölümünde Süha ve romanın diğer ana karakterleri olan gençler kısaca tanıtılır bu tanıtımın amacı okuru serüvene hazırlamaktır.

- 1.a. Rezzan'ın Zinnur ve Süha'nın yaşadığı evde uyanması ve ruh halinin okura aktarılması
- 1.b. Evde kalan gençlerle ilgilenen Selimin eve gelişi ve evi terk etmeleri
- 1.c. Gençlerin dikkat çekmeden evi boşaltmaları ve en son Rezzan'ın Selim ile birlikte evden ayrılmaları.

Gençlerden Gökçen'in babası Emin Bey'in yüksek miktarda para vererek tuttuğu M. Kadri Eran'ın aslında bu tür davaları karşılıksız olarak takip eden birisi olduğunun anlatıldığı bu bölümde Gökçen'in ailesi ve aile geçmişi okura aktarılarak karakterlerin tanıtımı amaçlanır.

2.a. Avukat Mehmet Kadri Eran'ın ve İstanbul'dan Ankara'ya gençlerin duruşması için gelmesi ve gençler ile aileleri hakkındaki görüşlerinin aktarılması.

2.b. M. Kadri Eran'ın Gökçen'in babası ile görüşmesi ve Gökçenin üvey annesi hakkındaki merakı

2.c. Gökçen'in babası Emin Bey'in geçmişinin verilerek üvey annesinin tanıtılması.

Romanın kart karakteri ele aldığımız Süha bu bölümde okura detaylı bir şekilde aktarılır. Silik bir sahneyle mahkemede görülen Süha'nın intiharına kadar olan süreç(intiharı hariç) detaylıca aktarılarak ana halkadaki olaylar açıklanır.

3.a. Mahkeme salonunda yaşananların aktarılması

3.b. Süha'nın kardeşi Sungura sarılmak isteyip bunu başaramaması

3.c. Süha'nın tanıtılması ve yaşadığı trajedinin aktarılması

3.d. Süha'nın çok sayıda uyku hapi içerek intihar etmesi

*Ateş üstünde Yürümek* romanının öne çıkan özelliği kahramanların aile geçmişlerini ve kişiliklerini oluşturan olayları bölümlerde detaylıca vermesidir denilebilir. Bu anlamda dördüncü bölüm Erdoğan ve ailesinin annesi şahsında anlatılmasına ayrılmıştır.

4.a. Erdoğan'ın annesi Sühendan Hanım'ın yaşamının ve ailesinin geçmişinin verilmesi

4.b. Sühendan Hanımın oğullarının geçimsizliği ve aile trajedisinin kent-insan ilişkisi dikkatiyle aktarılması

Süha'nın intiharıyla noktalanın bu bölümde Zinnur'un geçmişte yaşanan elim kazadan dolayı kendisini suçlu hissetmesi aktarılır. İçeride kapanık, silik karakterinin sebebi olarak bu olayın ve diğer nedenlerin detaylıca aktarılması ile Rezzan'ın ailesinin geçmişinin verilmesi ana yapıyı oluşturur.

5.a. Süha'nın ablası ve Annesinden sonra ona bakan tek kişi olan Zinnur'un geçmişinin aktarılması

5.b. Süha'nın ve dolaylı olarak ailesinin yaşamını alt üst eden bisiklet kazasının detaylıca verilmesi

5.c. Zinnur'un, türkekçe girdiği odasında Süha'nın cesediyle karşılaşması.

Rezzan'ın babası Osman Ustanın ve ailesinin geçmişini anlatarak Rezzan karakterini okura açımlayan bu bölümde trajik bir aile yaşantısı okura aktarılır ve roman karakterlerinin iç dünyaların okura yansıtılarak etki uyandırmak istenir.

6.a. Rezzan'ın babasının romana girişi ve babasının dâhilinde Rezzan'ın geçmişinin aktarılması

6.b. Osman Usta'nın kızının duruşmasına veda için gelişi ve evine dönüşünde gırtlak kanseri olması sebebiyle boğazına takılmış cihazı sökerek atması; ölümü beklemesi

Siyasi mahkûm olan gençlerin tek trajedilerinin bu davalar ve mahkûmiyetleri değil de; aile yaşantıları ve geçmişleri olduğunu okura anlatmak isteyen yazar romanın sonunda bu serüvene dâhil olan Avukat M. Kadri Eran'ın yaşamından da kesitler vererek bireylerin yaşadığı bu kötü durumun mekân ve birey ikiliği içerisinde herkese sindiğini aktarır.

7.a. Duruşmaların ardından Ankara'dan İstanbul'a geri dönüş yolundaki M. Kadri Eran'ın kendisi, kızı ve ailesi hakkındaki yaşam muhasebesi

7.b. M. Kadri Eran'ın tutuklulardan Ersen'in karısıyla hüzünlü bir sohbete dalmaları ve geçmişe dalması.

#### **2.4.4. Zaman**

*Ateş Üstünde Yürümek* romanında zaman akroniktir. 14 yaşındayken geçirdiği bir bisiklet kazasında gözlerini kaybeden Süha, eserin merkezindedir. Karakter çeşitliliği göze çarpan eserde kahramanların duruşmaları yapılırken geriye dönüşler dikkat çeker. Bu yolla kahramanların geçmişleri hakkında okuru bilgilendiren yazar, esere 25 yaşında gözleri görmeyen ve psikolojik sorunları yaşamını ve çevresindekileri kötü anlamda etkileyen bir genç olan başkişi Süha'nın yaşamını verirken de geri dönüşleri kullanır.

Eserin sosyal zamanına gönderme yapan ibareler bulunmaz; fakat gençlerin yargılanmalarının ve Avukat Kadri Eran'ın yaşamından kesitlerin verildiği vaka birimlerinde 12 Mart 1971 askeri darbesi sonrasındaki kaotik dönemin izleri görülür.



## 2.4.5. Mekân

### 2.4.5.1. Çevresel Mekânlar

Romadaki çevresel mekânların başında Zinnur'un kardeşi Süha ve kaçak gençlerle birlikte yaşadığı Küçükkesat'ta bir apartmanın bodrum katındaki evdir. Anlatı boyunca mekânlar gençlerin yargılandığı İstanbul üzerinde devam eder. Eserin karakterlerinin geçmişinin anlatıldığı yerlerde Türkiye sınırları içerisinde birçok kent ve ilçe adı kullanılır. Bunlara örnek olarak Fethiye, Kars-Posof, Ankara ve Sivas sayılabilir. Romanda kahramanların çeşitli ihtiyaçlar için girip çıktıkları birçok işyeri adı da verilir: Elvan Düğme, Emniyet Temizleyicisi, Suhulet Pazarı, Ucuzluk Giyimevi, İtimat Tuhafiye, Suhulet Pazarı gibi işyeri adları bunların başında gelir.

### 2.4.5.2. Algısal Mekânlar

#### 2.4.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda algısal mekânlar çoğunlukla kapalı özellikleriyle ön plana çıkarlar.

Başkışı Avukat Mehmet Kadri'nin, duruşmanın ardından İstanbul'u ve hava olaylarını algılayışı, bulunduğu ruh halinin etkisiyle kapalı mekân özelliği gösterir:

“Harem’de ansızın karşısında çıkmıştı İstanbul. Bir düş gibiydi. İnsanların düşünemeyecekleri kadar hüznü. Çevreyi sis kuşatmıştı. Binlerce yıl öncesinde var olan ve süregelen bir sis. Islak bir yumuşaklıkla sarıyordu her şeyi. Yapıları, denizi, gökyüzünü ve insanları. Belki, ayırmsanması gereken, bu sis değil yağmurdu. Yapışkan, kazınsa bile deriden çıkmayacak bir yağmur” (A.Ü.Y. s. 187-188).

Kadri Eran, gençlerin yargılanması sürecinden dolayı içerisinde bir huzursuzluk ve özgüven eksikliği hisseder. Bu ruh haliyle dalgınlaşan kahraman, İstanbul'u seyrettiğinde şehrin karşısına ansızın çıkıverdiğini düşünür. Yağmur, nem ve sis birçok iklimde görülebilen doğal olaylardır; fakat kahramanın hissiyatının etkisiyle onu bunaltan ve ona huzursuzluk aşıl原因an yağmur, sanki üzerine yapışan bir pislikmiş gibi kahramanı rahatsız eder.

Gözlerini çocukken kazada kaybeden Süha'nın, kardeşi Sungur ile birlikte Fethiye’de bir tekne turunda fırtınaya kapılmalarında yaşananlar Sungur için ölüm korkusunu açığa çıkaran ve kapalı mekân özelliğini gösteren bir özelliğe sahiptir:

“Motordaki herkes susuyordu. Konuşan yalnızca denizdi. Deniz, rüzgârı bile susturmuş, kızıyor, kaynıyordu. Dante, cehennemde dolaşarak yitirdiği sevgilisini arıyordu. Derine, daha derine iniyor, ayaklarına dolanan, kendilerini yukarı çekmek isteyen, yanan, bağırın, bağırıldığı için boğulan insanlardan, yani günahkârlardan kaçıyor; sevgilisi, ak erdenlik giysileri içindeki Beatrice’yi arıyordu. Beatrice gerçekte yaşamın kendisiydi. Dante’nin korkusu da yaşamını ve onun amacını yitirmektir. Sevgilisini değil. Süha, kendisinin dante olduğunu anlayıverdi.

Sessizlik uzuyordu. Süha en çok Quasimodo’yu görmek istiyordu. Dümeni nasıl tutuyordu? Neden konuşmuyordu artık?

Motor bir sağa bir sola yalpa vuruyordu. Bazen yükseliyor, bazen kocaman bir dönmedolaptan aşağıya iner gibi kayarak alçalıyordu” (A.Ü.Y. s. 93-94).

Tekneci adam Sungur tarafından Süha’ya tarif edilirken Notre Dame De Paris romanındaki Quasimodo’ya benzetilir. Süha’nın hayal dünyasında böyle biçimlenen adamın tekneyi kurtarmak için çabalarken çıkardığı sesler bu hayalle bütünleşir. Süha, ölümü arzulamaktadır; bu nedenle yaşadıkları an onun hayal dünyasında İlahi Komedi’deki Cehennem sahnesiyle bütünleşir. Teknenin bir dönme dolaba benzetilmesi eğlenildiği için değil; korkutucu bir şekilde sallandığı içindir.

#### 2.4.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

*Ateş Üstünde Yürümek* algısal anlamda açık mekân özelliği taşıyan mekânlar açısından fakir bir romandır. Açık geniş mekân, yalnızca bir yerde görülür. Emin, eşiyle olan mutsuz evliliğinden kaçış olarak üniversite öğrencisi olan Gülizar’a ilgi duyar ve ona âşık olur. İlgisine karşılık veren Gülizar’a evli ve çocukları olduğunu söylemeyen Emin, Gülizar’la eski bir eve taşınır ve onunla birlikte yaşamaya başlar. Bu evi gören Gülizar; “evin milattan önce 73 yılında yapılmış olması gerektiğini” (A.Ü.Y. s. 51) söyler. Evin neredeyse bir harabe oluşu Emin ve Gülizar için önemsiz bir ayrıntıdır. Onlar bu evde huzur ve mutluluğu bulurlar. Adeta sarayda yaşıyormuşçasına keyif aldıkları yeni evleri onlarda açık mekân olarak karşılık bulur:

“Gülizar, bunların hiçbirini görmedi sanki. Aklına ne zaman estiyse yokuşu tırmandı. Sınavını verdiyse, bir şişe şarabı elinde sallaya sallaya geliyor, başarısını, en çok sevdiği kişiyle kutlamak istediğini söylüyordu. (...)

(...) Ne kadar rahattı Gülizar. (A.Ü.Y. s. 51).

Gülizar, bu evde mutlu ve huzurludur. Birçok anlamda yaşamsal malzeme eksikliği bulunan evde samanlığı seyran edercesine aşklarını yaşayan çift yıkıntıyı açık geniş bir mekâna büründürürler. Gülizar, mekânı genişleten sevgisiyle ve güven duygusuyla mekândaki eksiklikleri görmez. Rahatlık ve sevginin doldurduğu bu yıkıntı, âşıklar için açık mekân özelliklerini barındırır.

## 2.4.6. Şahıs kadrosu

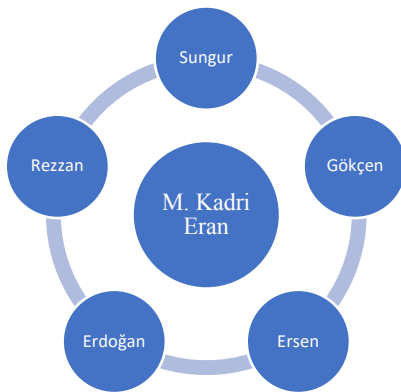
### 2.4.6.1. Başkişi

*Ateş Üstünde Yürümek* romanı, karakter bakımından zengin bir romandır. Romanda bir karakterin ön plana çıkmaması, başkişi tespitinde zorluk yaratır. Eserin kurgusunda bütün karakterlerin ilişkide olduğu ve derinlikli ruhsal çözümlenmeleri yapılan M. Kadri Eran'ı başkişi olarak ele alındı.

Mehmet Kadri Eran, ailesinde istediği mutluluğu yakalayamamış, tek çocuğu olan kızının doğumunda kaybettiği eşinin yokluğunda iyi yetiştiğine inanmadığı ve kendisini bu konuda suçlu bulduğu için büyük bir vicdan muhasebesiyle yaşar. Yaşam karşısında dik duramadığına inandığı ve hedeflerine kavuşamadığını düşündüğü için devrimci gençlerin davalarıyla gönüllü ilgilenir. Başkişi, bir bakıma olmak istediği insanlarla yakın olarak kendisini rahatlatan bir karakterdir. Avukat Mehmet Kadri Eran, babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Annesi, Mehmet Kadri'nin bir türlü ısınamadığı; fakat kendisine öz baba gibi sevgi ve alaka gösteren birisiyle tekrar evlenmiştir. Mehmet Kadri, üvey babasının kendisine zulüm edeceğini ve kendisini dışlayacağını düşünerek onunla ilişkisini hiçbir zaman belirli bir mesafenin ötesine geçirmez. “Akşamları, ışığı yakılmamış bir odanın penceresinde yolu gözlenen, hoşuna gitsin diye güzel sofralar hazırlanan o adamı ölesiye kıskanmıştı Mehmet Kadri” (A. Ü. Y. s. 299). Annesinin bir başkasıyla evlenmesini kıskanan ve onu paylaşmayı reddeden Mehmet Kadri, ailesinden uzak kalarak hem mutluluğu arar hem de onlara acı çektireceğini düşünür. “Topluma bir şeyler vermeyi görev sayan” (A. Ü. Y. s. 304) başkişi, Yüksek Öğretmen Okulu Edebiyat Bölümü ikinci sınıf öğrencisiyken 1944 yılında yatağının altında Suat Derviş'in bir kitabının bulunması üzerine sürgün cezası alır. “Bir yıl altı ay Bergama'da oturmaya hükümlü” (A. Ü. Y. s. 303) olan Mehmet Kadri'nin Bergama'da kızı Bakış doğar. Bu doğum, başkişiye yalnızlık ve huzursuzluk getirir. Eşi Meziyet'in rahatsızlığı nedeniyle doğum yapması ölümcül sonuçlara yol açabilirdi. Bunu bilmeyen çiftin çocuklarının doğumundan kısa bir süre sonra eşi yaşama veda eder. Başkişi yeni doğmuş bebeğini annesine ve üvey babasına emanet eder.

Mehmet Kadri, kızının üvey anne ile sorun yaşama olasılığından çekindiği için evlenmez. Kızına karşı korumacı bir tavrı vardır; buna rağmen kızıyla iletişimi oldukça sınırlıdır ve kızından sürekli bir kaçış içerisinde. Eşinin ölümünün sebebini sorma ihtimali, bu kaçışın asıl nedeni olarak başkişiyi huzursuz eder. Baba figürüne yabancı olarak yetişen ve genç kız olan Bakış, “yalnızlığımı, kabalıkla, gürültüyle unutmak” (A. Ü. Y. s. 307) isteyen birisi olur. Edebiyat öğrenimi yarım kalan başkişi, hukuk okuyarak avukat olmuştur. Sol görüşlü gençlerin davalarıyla özellikle ilgilenen, onlarda kendi gençliğini gören ve onlara yardımcı olmak isteyen bir avukattır. “Ruhsal değişimler ancak insanın kendi hikâyesini anlamasıyla mümkün olabilir” (Gruen, 2003, s. 19). Yaşanmışlıkların olgunlaştırdığı başkişi, geçmişini, girdiği duruşmalardaki gençlerde görür. Eski aksiyoner yönü törpülenmiş; fakat düşüncesi halen aynı heyecanla kaynayan Mehmet Kadri, artık kendisini bu gençlere yardım etmeye adar. Geçmişte yaşadığı olayların verdiği deneyimle ve *eski tüfek* olarak gençlerin duruşmalarına katılır, onların gözlemlerinden yaş akitmeden ağlayan ailelerine destek olmaya çalışır.

Mehmet Kadri, yaşamında sürgünün üstesinden gelmiş, avukat olmuş ve doğru bildiği yolda birçok başarılar elde etmiş birisi olmasına karşın kızının karşısında aciz kalır. Duruşmalarda gördüğü gençlerle kendi kızını kıyaslar ve o gençlerin yolunda olmadığı için üzülmesi mi sevinmesi mi bilemez. Bu düşüncesi; “kızını nelerden kurtaracağını sanırken, nelerin kucağına atmıştı” (A. Ü. Y. s. 299) cümlesiyle belirir. Babasının kendisini başından attığını düşünen kızının hırçınlığı ve soğukluğu karşısında bu gençlerin adanmışlıkları, başkişinin sığındığı tek liman olur. Romandaki tutuklu gençlerin ortak noktası başkişidir;



Mehmet Kadri, sanık gençlerden Gökçen’in avukatlığını yapar. Bu iş, Mehmet Kadri için “bir tutku” (A. Ü. Y. s. 295)dur. Gençlerin duruşu ve acıları göğüsleyişi, başkişinin olmayı başaramadığı bir kişiliği onlarda araması ve onlara karşı beslenen hayranlık duygusunun yansıması olarak tanımlanabilir: “Onlar, böylesi kaçış yolları aramayacak, bir şeylerin ardına sığınmayacak kadar sağlıklı ve kafaca dürüsttüler. Bu yüzden en çok onlar acı çekiyorlardı” (A.

Ü. Y. s. 185). Gençlerin her biri, davalarına ömürlerini adanmış birer fedai gibi düşünürler. Bu gençlerin gelecekte belki yaptıklarından pişmanlık duyacaklarını bile öngören Mehmet Kadri, hayranlık ve sempati beslediği insanların yok oluşları karşısındaki çaresizliği sebebiyle de üzüntü içerisindeydi.

Mehmet Kadri, kendi yaşamına düzen verememiş; fakat insanların gelecekleri hakkında kaygılanan bir yapıdadır. Başkışının bu özelliği, aile ilişkilerini geliştiremediği kızıyla olan problemlerinden bir kaçış niteliğindedir.

#### **2.4.6.2. Norm Karakter**

Romanın başkışısı Mehmet Kadri'nin bir norm karakteri yoktur. Eserde geniş bir şekilde yer alan Süha'nın ise annesi norm karakter olarak verilebilir. Kazadan sonra onun yaşama tutunması için çabalayan annenin gidişiyle Süha, büyük bir boşluğa düşer. Aynı zamanda tutuklu gençlerden Gökçen'in üvey annesi Gülizar da Gökçen'in serüveninde norm karakter özellikleri gösterir.

#### **2.4.6.3. Kart Karakter**

Romanda tek bir düşüncenin vücut bulmuş hali olan kart karakter Süha'dır. Süha, geçirdiği kazada gözlerini yitirmiş ve bu eksikliğin etkisiyle psikolojisi bozulmuştur. Süha'nın en büyük destekçisi olan annesinin yokluğu da onu daha kötü bir duruma sürükler. Süha, Zinnur'u sevmez. Onun yaşamında her şeyini sağlayan ve yardımlarıyla hayatını kolaylaştıran Zinnur'un; "Adını söylerken bile, tükürmek geliyordu Süha'nın içinden. İkiyüzlü, düşüncesiz, tatsız tuzsuz bir yaratıktı Zinnur" (A. Ü. Y. s. 72). Bedbinliği, inatçılığı ve karamsarlığı temsil eden Süha, çevresinde Sungur haricindeki hiçbir insanla olumlu iletişim kuramaz. Evde damlayan musluğun sesi, onun bozuk psikolojisini yansıtmaya bakımdan önemli bir imgedir: "Oysa şu anda, külcüğü dünyasında, gecenin geç saatinde damlayan musluk düzeni bozuyordu" (A. Ü. Y. s. 84). Süha, intiharına kadar geçen sürede annesi olmadan kendisini çukura atılmış gibi kuşatılmış bir çaresizlik içerisinde bulur. Görememesine rağmen annesinin destekleriyle üniversite okumuş ve kendisini yetiştirmiş olan Süha, hayal dünyasındaki tanrıçalar, mitolojik varlıklar ve hayali yaratıklarla gerçek yaşamı karıştırır. "Budala, sersem kız kuruşu" (A. Ü. Y. s. 101) dediği Zinnur'a yaşamdaki eksikliğini ve öç duygusunu sürekli hakaretlerle yansıtan Süha, içtiği uyku haplarıyla intihar ederek yaşamına son verir.

#### 2.4.6.4. Fon Karakterler

Oldukça zengin bir karakter teşkiline sahip romanda fon karakterler olarak; Mahkeme salonundaki izleyiciler, Hâkim, Enise Nine, Quasimodo'ya benzeyen teknece, Mehmet Kadri'nin öğrenci arkadaşları ve üvey babası verilebilir. Kadri'nin üvey babasının iyi ve anlayışlı bir insan olması Kadri'nin tam tersi korkularını yansıtmak ve kızına karşı çekincelerini yansıtmak için kullanılmıştır. Teknece üzerinden Süha'nın entelektüel bilgisine ve algı dünyasına şahit oluruz. Tekneceyi Notre Dame De Paris romanındaki Quasimodo'ya benzetmesi, gözlerini kaybettikten sonra odasına kapanmış bir engelli portresinin dışında dünyayı merak eden ve entelektüel birisi olduğunu aktarması bakımından önemlidir.

### 2.5. Bir Göçmen Kuştı O

#### 2.5.1. Romanın Kimliği

*Bir Göçmen Kuştı O*, Ayla Kutlu'nun 5. Romanıdır. Diğer eserleri gibi Bilgi Yayınevi'nden çıkan "Bir Göçmen Kuştı O" romanının ilk baskısı Temmuz 1985 tarihlidir. Çalışmamızda kullandığımız eser, Bilgi Yayınevi'nden çıkan 1986 tarihli ikinci baskı olup 246 sayfa hacindedir.

1986 Madaralı Roman Ödülü'ne layık görülen *Bir Göçmen Kuştı O*, Osmanlı Devleti'nin çözülüş sürecine dikkat çekip; Ermeni isyancıların şiddetinden dolayı ailelerini ve geçmişlerini katledilen aile reislerinin başsız bedeniyle köylerinde bırakıp yurtlarından kaçmak zorunda kalan ana-oğulun (Cevahir ve oğlu Emir) Anadolu'daki günleri ve Emir'in mücadeleli yıllarına ayna tutan yaşamlarını konu alır. Bir göçün ve göçmenliğin romanı olarak tanımlanabilecek eser, kültürel karmaşayı, kişilerin içsel yıkımlarını ve kadın-erkek ilişkisini bir devir çerçevesinde okuyucuya aktarır. "Bir Göçmen Kuştı O romanı, gerçekçi romanın yapı özelliğini gösteren bir eserdir" (Güneş, 2008, s. 52). Romanın öne çıkan bir diğer özelliği de yazarın, epizotlar arasına yerleştirdiği tarihsel olaylardır.

Eserlerinde sıklıkla tarihsel gerçekliği fon olarak kullanan yazar, *Bir Göçmen Kuştı O* romanında da Kafkas göçmeni kahramanlarının sergüzeştini ve azınlık olaylarını merkeze yerleştirip yeni Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını fon alır. *Bir Göçmen Kuştı O* romanının ilk baskısı 1985 yılında Bilgi Yayınevi'nden yapılır. İkinci baskısı da aynı yayınevi aracılığıyla 1986 yılında okurla buluşur. Roman, 2008 yılında TRT tarafından dizi olarak ekranlara taşınmış; radyo tiyatrosu olarak yayınlanmıştır. Çalışmamızda eserin Temmuz 1986 tarihli 2. Basımını kullanılmıştır.

### 2.5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda karma bakış açısı görülür. Yazarın kurgudaki yerini hissettirmeden okuru yalnızca karakterler ve serüvenle bütünleştirme adına seçtiği bu yol, romanın çok boyutluluğuna katkı yapmış denilebilir. Romanda yoğun olarak kullanılan bakış açısı olarak tanrısal bakış açısı verilebilir. Tanrısal bakış açısı, epizotlar arası ilişkiyi ve karakterlerin ruhsal yapısını bilen, müdahale edebilen ve okura bütün açıklığıyla aktarabilen bir yapıya sahiptir.

“Yüreğinin ezilmesi, dün akşamüzeri başladı. Koyunlar, keçiler sağıldıktan, sütler kaynatıldıktan sonra. Hayır, daha kaynamamıştı sütler. Kokudan sandı önce. Karnını sıkı sıkıya sardığı için belki kimse farkında değil ama son ay, içinde acı duydu. Karnına bir katır yükü yük yüklenmiş gibi. Yüreği sıkışıyor, soluğunu tıkıyor” (B.G.K.O. s. 40)

Cevahir’in uğradığı tecavüzdən sonra hamileliğini gizlemesi ve çiftlikte çalışırken yakalandığı doğum sancısının anlatıldığı bu alıntı, “itibari âlemin hâkim mevkînde” (Aktaş, 2003, s. 88) yer alan tanrısal bakış açısının belirgin bir şekilde görüldüğü birimdir. Cevahir’in zaman tahmini yapmasını, sütlerin kaynadığını düşünmesini ve kimse gebeliğini fark etmesin diye karnını sarmasını karakterin iç dünyasına girerek bilen ve okuyucuya aktaran tanrısal bakış açısı, aşağıdaki örnekte de belirgin bir şekilde fark edilir

Annesi sahanlıktan aşağı sesleniyor:

Ne yapıyorsun orada kızım?

Ne yapıyor? Hiç. Öyle duruyor. (B.G.K.O. s. 59)

Karakterin ne yaptığını ve ne düşündüğünü ondan daha iyi sezebilen anlatıcı burada da varlığını hissettirir ve romanın anlatı düzlemindeki etkisini gösterir.

Romanın anlatı düzlemini vücuda getiren bir diğer anlatıcı türü de kahraman (ben) anlatıcıdır. Bölümler içinde Emir, Cevahir, Nevnihal ve Gülhayat gibi ana karakterlerin dünyasından anlatılan vaka, okurun romanla bütünleşmesi adına olumlu bir tercih olarak algılanır.

Kahraman anlatıcı, anlatının objektifine girerek okuyucuya buradan hitap eder. Böylelikle okuyucu, kahramanın gözünden ve onun algısıyla mekân tasvirini, olaylara verilen tepkileri daha öznel/karakteristik bir havada anlatma olanağı bulur.

Kiminin üstünde tek kâğıt yok. Bir kâğıt, bir devlet demektir. O bile yok. Künye vermeyi bile becerememiş bir devlet hepsinde ortak olan, muşambaya yahut deriye sarılı bir muska. (B.G.K.O. s. 108).

Kahraman anlatıcı, Nevnihal'in babası Yahya Efendi'nin iç dünyasına ışık tutarak onun mütareke ve çözülen devlet hakkındaki fikirlerini açıkça okura aktarır. Savaşın ve çözülüşün kahrettiği anlatıcı, samimi duygularını arada başka bir aktarıcı olmadan okura sunar.

### 2.5.3. Olay Örgüsü

Roman, yazar tarafından adlandırılmış 9 bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin adları şunlardır:

1. Batu'dan sonra
2. Lâl Oldu Dilim
3. Boğaza Son Kez Bakma Zamanı
4. Son Osmanlının Kızı
5. Kış Güneşi Vurmuş Örtünüze Gözlerinizde Altın Parıltılar
6. Adımı Eyyübe Cevahir Yeşil Leyla Koydum
7. Ey Benim Yere Yakın Tabiatım
8. Ergeni Yıkma Tanrı Kelamını Yıkmaktır
9. Emir Bey'in Kadınları

Başkişi Emir Bey'in yaşamının merkeze alındığı romanların bölüm başlıklandırılmaları da başkişinin ve onun çevresindeki insanları içine alan bir yapıya sahiptir. Romanın ana vaka halkalarını oluşturmak için Emir Bey merkeze alındığında; Emir Bey'in yaşamını şekillendiren 6 önemli gelişme gösterebilir:

**M<sub>1</sub>**: Kafkaslardaki köyünde babasının Ermeni olan komşuları tarafından azınlık ayaklanmaları esnasında katledilmesi ve annesiyle köyden kaçışı, kaçış yolunda Annesine tecavüz edilmesi,



V<sub>1</sub>: Emir'in babası Batu ve Annesi Cevahir'in aşkı ile Ermenilerle birlikte yaşadıkları köyün, ailenin kısa tarihçesinin anlatılması,

V<sub>3</sub>: Cevahir'in amcasının oğlunun düğününü basan Ermenilerin Batu'yu ve birçok Müslümanı katletmeleri,

V<sub>4</sub>: Cevahir'in Emir'i yanına alarak komşularıyla köyden Batum kaçması,

V<sub>5</sub>: Yolda baskına uğrayan kafiiledaki birçok insanın öldürülmesi, Emir'in parmaklarının kesilmesi, Cevahir'in tecavüze uğraması,

**M<sub>2</sub>**: Batum'a varmaları ve burada karşılaştıkları Urfalı bir tüccar olan Mahmut Ağa tarafından himaye edilmeleriyle Urfa'ya gelişleri,

V<sub>1</sub>: Emir ve Annesinin Urfa'daki günlerinin aktarılması,

V<sub>2</sub>: Cevahir'in uğradığı tecavüzdten hamile kaldığı kızı Helal'in doğumunda ölmesi,

V<sub>3</sub>: Yeni doğan bebek Helal ve Emir'in çocuğu olmayan Mahmut Ağa tarafından evlat edinilmesi,

V<sub>4</sub>: Emir'in, Mahmut Ağa'nın eşinin yeğeni olan kimsesiz Gülhayat'la evlendirilmesi,

V<sub>5</sub>: Helal'in Gülhayat'a zulm etmesi ve Gülhayat'ın Emir'den destek bulamadığı için evden kaçması,

V<sub>6</sub>: Eve tekrar dönen Gülhayat'ın Emir tarafından boşanması ve evde hizmetçi durumuna düşmesi,

V<sub>7</sub>: Gülhayat'ın yaşantısının aktarılması,

**M<sub>3</sub>**: Emir'in Meclis-i Mebusan'a Urfa Milletvekili göreviyle İstanbul'a gitmesi ve Nevnihal ile evliliği;

V<sub>1</sub>: Emir'in İstanbul'a Urfa mebusu olarak gitmesi,

V<sub>2</sub>: İngiliz işgali altındaki İstanbul'da yaşanan zorluklar ve problemlerin aktarılması,

V<sub>4</sub>: Emir'in Nevnihal ile evlenerek ailece Nevnihal'in babasının evine yerleşmeleri,

V<sub>5</sub>: İşgal'in etkisiyle fakirleşen ve sıkıntı yaşayan ailenin yaşamının verilmesi,

V<sub>6</sub>: İşgale karşı çıkan fakir halk ve İngilizlere destek veren zenginlerin yarattığı çelişkinin aktarılması,

V<sub>7</sub>: Nevnihal'in büyük Sultanahmet mitingine katılması ve Milli duyguların aktarımı,

V<sub>8</sub>: Emir'in Özbekler Tekkesi vasıtasıyla Ankara'ya kaçması ve oradaki hükümete destekleri,

**M<sub>4</sub>**: Millî Mücadele'ye destek vermek için Ankara'ya gitmesi ve burada yaşadığı sıkıntılar sebebiyle Urfa'ya dönmesi;

V<sub>1</sub>: Ankara'daki Mecliste mebus olarak görev alması ve Ankara'ya gitmesi,

V<sub>2</sub>: Emir'in alınan bazı kararlara muhalefet etmesi ve bundan kaynaklanan problemlerin aktarımı,

V<sub>3</sub>: Yakından tanıdığı ve samimiyetine inandığı Canbolat'ın asılmasına ve İstiklal Mahkemelerinin kararlarına karşı çıkmasıyla yöneticiler tarafından muhalif kanatta olarak değerlendirilmesi,

V<sub>4</sub>: Kendisini tehlikede hisseden Emir'in Urfa'ya dönme kararı alması,

**M<sub>5</sub>**: Emir Bey'in Urfa'ya dönmesi ve burada Leyla'nın doğumu üzerinden Nevnihal'in Urfaya ve buradaki insanlarla kültürel anlamdaki çatışması ve alışma sürecinin aktarılması,

V<sub>1</sub>: Emir'in Urfa'ya dönüşüyle Nevnihal ve Gülhayat arasında çatışma yaşanması,

V<sub>2</sub>: Leyla'nın doğumunda Urfalı kadınların Nevnihal ile yaşadığı çatışma,

V<sub>3</sub>: Emir'in koruması altındaki Nevnihal ve ikinci planda olan Gülhayat'ın arasındaki sürtüşmeler,

**M<sub>6</sub>**: Emir'in İstanbul'da ölümü ve yetişkin olan çocuklarının yaşamlarının verilmesi;

V<sub>1</sub>: Gülhayat ve Nevnihal'in birbirlerini kabullenmeleri ve birbirlerine yakınlaşmaları,

V<sub>2</sub>: Emir Bey'in ölümü,

V<sub>3</sub>: Gülhayat'tan olan oğlu Mahmut'un Mardin Valisi olması ve ailenin onun yanına gitmesi,

V<sub>4</sub>: Gülhayat'tan olan oğlu Batu'nun üniversitedeki görevinden siyasi görüşlerinden ötürü ayrılması ve Almanya'ya dönmesi,

V<sub>5</sub>: Leyla'nın gönlünü yaralayan bir aşk serüveni neticesinde uzaklaşmak için Almanya'ya burslu olarak eğitim görmeye gitmesi,

V<sub>6</sub>: Leyla'nın ailenin serüvenini yazmak için karar alması.

#### 2.5.4. Zaman

*Bir Göçmen Kuştu O* romanının kurgusal yapısında kullanılan vaka zamanı, Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecine denk gelen azınlık ayaklanmaları, Millî Mücadele yılları ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarıdır. Rusların izlediği politikalar sebebiyle Kafkaslarda çıkan ayaklanmalar, romanda bahsi geçen zamanın gerçek yaşamdaki esin kaynağıdır denilebilir; “Bu coğrafyaları elde tutabilmek için yerli Türk ve sair Müslümanları bölgeden uzaklaştırılıp, yerine Hıristiyan Rus nüfusunun yerleştirilmesi gerektiğini çok iyi bilen Rus Çarlığı, Kırım Savaşını müteakip Kırım ve Kafkasya'da kolonizasyon faaliyetlerine hız vermiştir” (Bayraktar, 2007, s. 407) Emir'in babasını öldüren ve kaçış yolunda önlerine çıkıp annesine tecavüz eden kişilerin, Bayraktar'ın bahsettiği milliyetçi gayrimüslim gruplar ya da otorite boşluğunda doğan çetelerden birisi olduğu düşünülebilir.

İkinci zaman unsuru da, Milli Mücadele yıllarıdır. Emir Bey, İstanbul'daki İngiliz işgaline karşı yapacak bir şey kalmayınca Ankara'ya giden Mustafa Kemal ve yoldaşlarına katılmak üzere yola çıkar. Burada Özbekler Tekkesi'nin önemli bir rol oynadığını görürüz. Zira Özbekler Tekkesi, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'ya geçmek isteyen birçok millici mebus, savaşçı ve vatanseverin bir durağı konumundadır. Romanın üçüncü zaman unsuru ise; 1. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kurulduğu yıllardır. Bu dönemde Emir Bey, Ankara'da görev aldığı; fakat muhalif görüşleri sebebiyle zarar görme endişesiyle Urfa'ya göçtüğü dönemdir.

Aşağıda, bahsettiğimiz üç farklı zamana ait ibarelerin örneklerini verebiliriz;

Birinci Zaman Unsuru: “Hay Osmanlı, vezirler, kazaskerler mi seçtin bizim yiğitlerimizden? Selvi boylu gelinleri yataklarına odalık olarak aldın yalnızca. Bütün işlerini de devşirme içoğlanlarına bıraktın. Boyların yıkılsın...” (B.G.K.O. s. 37)

İkinci Zaman Unsuru: “Canımı, namusumu çok önemiyor değilim. Ötelerde her gün yüzlerce, binlerce can ve namus yitiyor. Burada kalsam İngilizlerin elinde esir olacağım” (B.G.K.O. s. 75)

Üçüncü Zaman Unsuru: Ben ki Cumhuriyete yürekten inanmış bir insanım, bu adamlarla anlayamıyorum. Bunların görünür hesaplarının bir de ardı var. Ardında da menfaat var. (B.G.K.O. s. 132)

Romanın itibari âlem yani kurgusal evreninde kullanılan zaman, akronik zamandır. Zamanın bu şekilde kullanımı, geri dönüşler yapılarak vakanın okura daha net aktarılması adına yapılmış; kahramanların içerisinde buldukları durum, bir sonraki paragraf veya bölümde sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde açıklanmıştır. Bu yöntemle romanın teknik bağlarını kuvvetlendiren ve “herhangi bir nesnenin bireyliğini tanımlamak sorunuyla bağlantılı” (Watt & Roland, 2002, s. 31) olan zaman kavramı, anlatının bünyesinde bulunan kahramanların ve dekorun gerçekçi bir hale bürünmesine yardımcı olur. Romanda yapılan geri dönüşler, bölümler arasında olduğu gibi bir bölüm içerisinde anlatıda yer almayan olayların hatırlatılması amacıyla da yapılır.

Emir ve annesinin kaçarken uğradığı saldırı, detayıyla anlatılmaz. Burada Cevahir’in tecavüze uğradığı, emirin tırnaklarının çekildiği ve ölmek üzereyken babasından kalan yamçıya sığınarak annesini ve kendi yaşamını kurtarması, geri dönüşlerde yapılan küçük göndermelerle okurun dikkatine sunulur.

Romanda kullanılan geri dönüşlere örnek olarak Cevahir’in uğradığı tecavüzü hatırlaması ve bu olay hakkındaki monoloğu verilebilir;

“Neden sağ bıraktılar yavrum seni? Neden hemen öldürmediler? Bakma bana Emir, ben ölmüşüm annen yok artık. Batu Beg’in hatunu Cevahir bundan sonra çamur olmuştur” (B.G.K.O. s. 44).

Mahmut Ağa’nın Cevahir ve Emir’i Batum’da buluşu ve Urfa’ya getirişi de bahsettiğimiz geri dönüşler ile okura sezdirilir. Zira açık bir şekilde verilmeyen bu olaylar ya monolog ya da bir hesaplaşma sahnesi içerisinde ustaca yerleştirilmiştir.

“O karıyı yolda buldum. Kafkasya’dan kaçırdılar. Gazi Ahmet Muhtar Paşa’yı aradılar... kadın ölür idi. Oğlanın bir elinin tırnakları sökülmüş idi. Niye bunların başlarına geldiğini anlamamış bir sabi idi” (B.G.K.O. s. 178).

*Bir Göçmen Kuştı O* romanının anlatı zamanı ve sosyal zamanı birbirinin koşutu şeklinde ilerler. Geri dönüşler ile anlatının kurgusundaki detaylar okura aktarılarak Kafkas göçleri, Millî Mücadele ve TBMM’nin kuruluş yılları eserin sosyal ve vaka zamanında yer alır.

## 2.5.5. Mekân

### 2.5.5.1. Çevresel Mekânlar

Roman, mekânsal olarak hiçbir yerdeliği ve yurtsuzluğu imler. Bu anlamda başkışı Emir ve diğer karakterlerin yaşamları bir yerde tutunamama trajedisinin sonucu olarak, bir yeri sahiplenme ve orayı kendileştirme/vatanlaştırma isteğiyle görüntü bulur.

*Bir Göçmen Kuştı O* romanında çevresel özellik gösteren mekânlar oldukça çeşitli olup bunların öne çıkanlarını şöyle verebiliriz; Dağıstan, Batum, İstanbul, İstanbul’daki ev, Urfa, Urfa’daki çiftlik, Türkiye Büyük Millet Meclisi (Birinci Meclis), Özbekler Tekkesi verilebilir.

### 2.5.5.2. Algısal Mekânlar

#### 2.5.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı mekân, ontolojik anlamda sıkışmışlığın ve kaos halinin en gerçekçi tasvirinin bulunduğu mekân türü olarak tanımlanabilir. İnsan, varoluşunu tamamlayamadığı ve kendini güvende hissedemediği mekânda huzursuzluğa itilir. Bu huzursuzluğun neticesinde mekân kapalı özellik göstererek bir an evvel kurtulmak istenen veya topografik özelliği ne kadar büyük olursa olsun, sıkışmışlık uyandıran bir yere dönüşür.

Böylesi bir kaosun içerisindeki kişi için bulunduğu mekân, samimilikten veya içtenlikten uzaklaşır. İçtenlik özelliği yiten mekânda kalan kişi için o mekâna ait objeler karanlığı ve kasveti arttıran birer örümcek ağı gibi her yanı sarar. Emir’in annesiyle köylerinden kaçarlarken yollarını kesen kişilerce uğradıkları zulüm, Cevahir’in gözünden aktarılır. Komşuları gözlerinin önünde öldürülen, oğlunun gözü önünde tecavüze uğrayan Cevahir için bulunduğu dağlık bölge bir labirente dönüşür;

“Gökyüzü yok, güneş yok...

Önde gidenlerin çılgınlıkları apansız bastırdı kulaklarına” (B.G.K.O. s. 39)

(...)

“Öbürleri ne oldu? Ya benim kollarım, bacaklarım? Emir’in yanağına bir sürsem elimi. Sonra kollarımı bacaklarımı toplasam, kapansam kapanırken oğlumu da alsam içime, giderek daha kapanıp sonra onu yine karnıma saklayıp küçülsem, küçülsem, bir toz bir çakıl olana kadar. Osmanlı toparlanana, yekinenene kadar” (B.G.K.O. s. 45).

Çıgıllıkların etkisiyle açık ve ferah bir çevresel özelliği olan dağ başı, Cevahir için kapalılaşmaya başlar. Tecavüze uğrayan ve utancından yerin dibine girmek isteyen Cevahir, iffetine zarar gelmesi sebebiyle yok olmak istemektedir. Birkaç saat önce kurtuluşun yolu olan bu yamaçlık arazi, baskının ardından içine sığılmayan, altına girip yok olunarak kurtulmak istenen bir labirente dönüşür. Cevahir, duyduğu korkunun ve utancın bitmesi için Osmanlı’nın yekinmesini beklemek ister ve bu süreç içerisinde yaşayan hiçbir şey onu göremesin diye toprak altına inmek ister.

Emir Bey’in ikinci eşi Nevnihal için, kocasının yokluğunda evleri boğucu bir iklime sahiptir. Babası da hastalanınca iyice bunalan Nevnihal için ev daralır ve kahramanın ruhunu sıkıkmaya başlar. Sık sık bahçeye çıkıp hava almak isteyen Nevnihal için bahçede yetiştiğini gördüğü incir ağacı, toplumsal bilinçdışının etkisiyle kötü bir çağrışım uyandıracak ve içtenlik mekânı olan evin kapalı bir mekâna dönüşmesine zemin hazırlayacaktır; “Bu ev kasvetli. Bu ev yalnızca babasının değil, hepsinin ölümüne neden olacak zaten kapının yanında incir ağacı baş verdi” (B.G.K.O. s. 126).

Huzursuz bir iklimin hâkim olduğu romanda, kişilerin sahiplenemediği, kendini bulamadığı kapalı mekânların çokluğu dikkat çeker.

#### **2.5.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar**

Açık- geniş mekânlarda kahraman kendisini rahat, varoluşsal bunaltılardan sıyrılmış ve özgür hisseder. Korkmaz, bu mekânları şöyle tanımlar: “İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir” (Korkmaz R. , 2015, s. 93).

Romanda açık mekân tanımlamasına örnek teşkil eden mekân, İstanbul’da gerçekleşen Sultanahmet Mitingidir. İstanbul’un İşgalini görmek istemeyen ve Boğaz’daki yabancı gemiler görünmesin diye evinin perdelerini uzun müddet açmayan Yeşil Hanım ve Nevnihal, Yahya Efendi’nin istememesine rağmen mitinge katılırlar. İzmir’in işgalinin kınandığı ve Millî

Mücadeleye destek çağruları yapılan mitingde Nevnihal, uzun süredir içerisinde hissetmediği güven ve umut duygularını yoğun bir biçimde yaşar.

“Kaç kişi vardı? On binler, yüz binler. Bütün İstanbul oradaydı. İstanbullu, kadın erkek çocuk çevredeki Selatin camilerini doldurmuştu. Tehditler, mantıklı olmaya yapılan çağrılar havada uçup gitmişti. Şerefelerdeki kara örtüler birer kuş olup başların üstünde uçuşuyor. Her an inmeye hazırmış gibi, dalgaları kanatlara çeviriyor. Nevnihal ayaklarının ucuna bakıyor: Ayakları yok. Uçmuş, yükselmiş. Minarelerin üstünde dalgalandığını sandığı o kara bayraklar aslında kendisi. Ölüm hürriyetle kolkola girmiş, yüzbinlerce insanın üstünde uçuyor” (B.G.K.O. s. 104).

Miting meydanına gitmemeleri için tehdit edilen ve İngiliz baskısıyla korkutulmaya çalışılan insanlar, tehditlere aldırmadan meydanı doldururlar. Nevnihal’in mekânla özdeşleşen ruh hali, bulunduğu mahşeri kalabalığın ona gökyüzü gibi ferah olmasını sağlar. Uçmuş, yükselmiş olarak tasvir edilen Nevnihal’in uzun süredir yaşadığı korku ve tedirginlik bir bayrak gibi dalgalanan kalabalığın içerisinde yok olup gider ve yüzbinlerce insanın tıklım tıklım doldurduğu mahşeri kalabalık Nevnihal için açık-geniş mekâna dönüşür.

“Minarelerin üstündeki pirinç alemler, yine parlak. O kadar parlak ki, kalabalığın üstünde uçan İngiliz uçaklarının sesini yok ediyorlar” (B.G.K.O. s. 104).

Mekânın açıklığını tasvir eden bir başka cümle de *camilerin* tasvir edildiği kısımdır. Camiler, işgalin verdiği hüznün ve karanlıktan sıyrılarak alemlerini güneş gibi *parlatır*. Bu durum şüphesiz ki kahramanın mekânı algılayışıyla alakalıdır. Çünkü algısal mekânlarda mekâna yüklenen değer, kahramanın ontolojik ve ruhsal durumuyla gelişir. Kalabalığın sesini yok edecek kadar *parlak olan alemler*, mekânın algısal anlamdaki açık geniş olma özelliğini okura yansıtması bakımından önemli birer anahtardır.

## 2.5.6. Şahıs Kadrosu

### 2.5.6.1. Başkişi

*Bir Göçmen Kuştı O ve Emir Bey’in Kızları* romanları, birbirinin ardıdır. Birinci romanın başkişisi Emir Bey’dir. Emir Bey, Kafkasya göçmenidir. Kafkas insanına özgü hürriyet duygusu, adalet duygusu ve çevikliği bünyesinde barındıran başkişi, romanın ilk sayfalarından itibaren yazar tarafından titizlikle işlenir. Emir Bey, adaleti ve doğruluğu önceleyen, mücadeleci bir karakterdir. Bu nedenle ailesinin yaşadığı problemlerle hemhal olamamış, vatan ve devlet hizmetinde ömrünü geçirmiştir. Yaşamında örnek bir kişilik olarak

gösterilen Emir Bey, aile ilişkilerinde ve yaşamındaki kadınlarla olan ilişkilerinde doğulu ataerkil yapıdan da kopamamış olmasıyla öne çıkmaktadır.

Emir Bey, daha küçük bir çocukken onları sahiplenen Mahmut Ağa tarafından başına geleni anlamayan bir sabi olarak tarif edilir. Annesi tarafından yaşadıkları sürekli taze tutulan Emir'in görevi, yurduna dönüp onlara bu acıyı yaşatanlardan öç almaktır. Cevahir tarafından rolü biçilen Emir'in; "Yüreği kine yaylak, bileği güce kaynak" (B.G.K.O. s. 9) olmalıdır. Bu şekilde Beg soyundan gelmesinin hakkını verecek ve başı kesilip teşhir edilen babasının öcünü alarak ailesinin onurunu kurtaracaktır.

Korkmaz'ın ifadesiyle çocuk; "Hayatın ölüm karşısında, hiç dinmeyecek olan en güzel şarkısıdır. Varlığın yokluğa, "hep" in "hiç" e galebesidir" (Korkmaz R. , 2015, s. 19). Her şeyini kaybetmiş, namusuna el uzatılmış Cevahir'in bütün umudu, inancı Emir üzerine kuruludur. Emir'in varlığı, Cevahir'in hiçliği acı bir şekilde deneyimlediği yaşam karşısında ayakta durmasını sağlayan en güzel türkünün okunması gibi etkili bir motivasyon kaynağı olacaktır. Umudunu ve geleceğini bağladığı oğlunun yetişmesini titizlikle takip eden Cevahir, onu bir savaşçı, intikam yemini etmiş bir fedai gibi görür.

Rol benimsetme unsuru olarak annesinin Emir'e karşı tavrı ve onu geleceği olarak görmesi, Emir'in idealist bir kişilik kazanmasında etkili olur.

"Bana bir şey olursa, ömrüm yetmezse, seni bu öç için kaçırdığımı unutma. Gotran'dan, o ölmüşse çocuklarından, onların çocuklarından..."

Boğazı tıkanı:

Anladım...

Anladım anne" (B.G.K.O. s. 25).

Fakat annesinin, kardeşi Helal'i doğururken ölmesi üzerine kimsesiz kalan başkişinin öcünün yerini yaşam kavgası ve gelecek kaygısı alır. Mahmut Ağa'nın hiç çocuğu olmamıştır. Muazzam büyüklükteki servetini bırakacağı varis olarak kimsesiz Emir'i ve Helal'i seçer. Emir'i okutup avukat yapar. Üniversiteyi bitiren Emir, vatansever ve aydın kişiliğiyle öne çıkar. Mebusluk görevi de yapan Emir Bey bu sırada ilk eşi Gülhayat'ın evden kaçışı üzerine ondan ayrılır ve hülle yapılmasını uygun görmediği için de üç çocuğunun anası Gülhayat'ı evinde bir hizmetçi olarak alır ve yaşamına öyle devam eder. Emir ve Gülhayat'ın ilişkisinde tam bir



şarklılık görülmektedir. Eşini konaktaki hizmetçi Alma Hanım ile aldatır. Bu durum aydın ve ileri görüşlü kişiliğinin yanında şarklılıktan kopmadığını da gösterir. İstanbul'daki günlerinde yeniden yuva kurmak isteyen Emir Bey, Nevnihal adında kömürcülük yapan Osmanlı terbiyesi almış bir ailenin kızıyla evlenir. Annesi Girit göçmeni olan eşi, iyi huylu sevecen bir kadındır. Nevnihal, kültürlü ve İstanbul ahlâkıyla yetişmiş bir hanımefendidir. Bu yönüyle Emir'in aydın tarafını temsil eden Nevnihal'in yanında Gülhayat, Anadolu kadını olarak çileyi, tecrübeyi, fedakârlığı ve feodal kültürü temsil eder. Nevnihal, *Emir Bey'in Kızları*'nda ölümüne yakın bir zamanda Emir'i şöyle tarif eder:

“Müteveffa zevcim zarif, kibar, müstesna bir erkekti. Şair ruhu vardı. Okurdu, konuşurdu, düşünürdü. Yapmaya gelince sertlikten nefret ettiği için, sertlik maskesi takınırdı. Hakikat halde hep yumuşacık, tedirgin ve dolaşık adımlı bir insan olmuştur. Bunu anladığımda yoksulluğun son sınırındaydık. Büyük bir serveti kaybetmiş, yalnız şerefli bir ad taşıyıp, sonraki nesillere devretmek hakkını kazanmıştık” (E.B.K. s. 289).

Emir Bey, adaleti savunan ve ülkesinin geleceği için tasalanan bir kişidir. Kendisini tanıtırken; “Benim eksik yanımla yel değirmenlerini canavar olarak görmek” (B. G. K. O. s. 134) diyen başkışı, kendisinden daha değerli kıldığı idealleri peşinde bir Donkişot olarak tanımlar. Bu sebeple meclisi mebusanda görev alır, ülkesinin bölünmesi ve azınlıkların ayaklanmalarını yakından tanıyan- bunu içerisinde yetişen- birisi olarak Osmanlının geleceği için mücadele eder. “tek bir fikrin veya niteliğin sembolü olan” (Stevick, 1988, s. 172) yalnızca karakter özellikleri gösteren Emir, roman boyunca şaşırtıcı ve diğer kahramanları etkileyici bir değişim göstermez. İdealist ve vatanperver bir yapıdaki kahraman, dönemin aydın profiline uygun bir şekilde Osmanlı Devleti'nin kurtuluşunun Cumhuriyet rejiminde yattığı fikrini benimser. Ne var ki doğrularını yalnızca insanlık için doğru olarak gören ve devletin varlığının hiç kimsenin tekelinde bulunmamasını savunan başkışı, çevresindeki dalkavukları sebebiyle Atatürk'ü de eleştirir. 10. Yıl kutlamalarında istediği ilgiyi görmeyince kırgınlığı daha da artan Emir Bey, evine kapanır ve son yıllarını devrimi, Atatürk'ü, mücadelesini ve yanlışlıkları hatıratına dahil ederek yazmaya girişir.

Mustafa Kemal'in ölümünün ardından derin bir sessizliğe çöken dünyasında Emir Bey, yargıladığı ve eleştirdiği Atatürk'ün yokluğunun, gelecek olan kötülüklerin başlangıcı olacağını düşünür ve hatırasına saygısından dolayı yazı çalışmalarını sonlandırır.

“Her zaman büyüktü, her zaman kahramandı. Tâzim borcumdur!” (E. B. K s. 146).

Emir Bey, çocukluğunda başlayan maceralı yaşamında her zaman doğrunun ve adaletin yanında yer almış idealist bir kişidir. Vatan ve özgürlük kavramlarının değerini küçük yaşta en acı örnekleriyle kavrayan Emir Bey, yokluk içerisinde kaybolmaktan korktuğu Batum Pazarı'nda elinden tutan Mahmut Ağa'nın yaptığı gibi mirasını kendisi gibi yetim olan çocuklara bağışlayacaktır. Kendisini *esirgenmiş bir çocuk* olarak tanımlar kızlarına mektubunda. Bu ifade çocuk yaşta babası katledilen, annesi tecavüze uğrayan ve parmakları kesilen bir çocuğun Batum'da Urfalı bir ağa tarafından himaye edilip Emir Adil Bey olması sebebiyle çok yerinde bir ifadedir. Kendisi gibi esirgenmiş çocuklara karşı bir görev olarak Mahmut Ağa'nın Şanlıurfa'daki konağını Çocuk Esirgeme Kurumuna bağışlar. Dünyadaki mal varlığının elde kalan tek numunesi olan konak da çocuklara verilince kızlarına seslendiği mektubunda bu konuyu şöyle izah eder: “Çocuklarımın birbirlerine girebilmesine sebep olabilecek hiçbir şeyleri yok artık. Onların çocukları da birbirini düşman sayamaz. Bitti: Babadan kalan mal yok” (E.B.K. s. 359).

Emir Bey, mücadele içerisinde geçen yaşamında evlatlarına gereken ilgiyi gösteremediğini idrak etmiş, memleketin kurtuluş mücadelesi ve sonrasında ailesiyle yeteri kadar ilgilenemediğini fark etmiş ve kızlarına bir mektup kaleme almıştır. Oğullarını karşısına alarak konuşan ve oğullarını geleneksel aile yapısı itibarıyla ayrı tutan Emir Bey, kızlarına bu haksızlığı affettirircesine duygu ve itiraf yüklü bir mektup kaleme alır. Mektup, yalnızca kızlarına yazılmış bir mektup değildir. Emir Adil Bey'in yaşamındaki kadınlara karşı bir özür kitabesi niteliğindedir. Emir Bey'in mektubun son kısmında annesine karşı seslenişi, yaşamındaki pişmanlıkları ve yarım kalışları açıklar niteliktedir:

“Hay benim anam olan dağların gelin kızı, hay cevahir Hatun!.. Torbana, hatıralarından başka koyacak şeyin yoktu da canını hiçe sayıp, her adımında kimselerin dayanamayacağı bahtsızlıklara düşe düşe dağları aşırtdığın oğlun, bugün hayatının sonunda, intikam alamamış, topraklarına dönememiş, akan kanları yumamış bir suçlu olarak ölüyor” (E. B. K. s. 362).

Küçük ve yaralı bir çocukken annesine verdiği intikam sözünü tutamayan Emir, içerisinde taşıdığı bu vicdan azabını yıllar sonra açığa çıkarır. Kızlarına ve ömründeki kadınlara karşı içerisindeki bütün samimiyetiyle yazdığı mektup, Emir Bey'in bir ömür vermediği şefkat ve yakınlığın bir anda açığa çıkmasıyla yaşanan göz kamaştırıcı halin yansıması gibidir.

Ömrü boyunca hiçbir taltif beklemeden kendi servetini ve sağlığını harcayarak vatani ve insanı için mücadele eden Emir Bey'in tek amacı, Gasset'in karşılık beklemeden girişilen

idealizmde benliğini eriten bireyleri tanımladığı “Aydın olmanın özü çölde haykıran ses olmaktır” (Gasset J. O., 2007, s. 12). Oğullarıyla yaşam ve Cumhuriyet hakkında sohbetler ederken her zaman siyasetten kaçınmalarını ve halk için çalışmalarını telkin eden Emir, hiç kimselerin olmadığı bir çölde dahi doğrularını ve değerlerini bıkmadan haykıracak bir nesil düşler. Mektubunda; “Hep adil olmaya çabalamak, bizim gibi memleketlerde zaafır” (E. B. K. s. 362) diyerek aslında yaşamının yel değirmenlerine karşı sonucu belli olan bir savaştan farksız olduğunu gözler önüne serer.

### 2.5.6.2. Norm Karakter

Başkişi Emir Bey’i bilgeliğiyle çevreleyen, onun eksiklerini kapatan ve başkişinin zayıf noktalarını örten norm karakterlerden birisi annesi Cevahir’dir. Cevahir, oğlunu yaşama ve öğününe hazırlama isteğiyle onu sürekli olarak motive eder.

“Yüreği çatal, akli çakal olmak zorundadır. Bu benim artık tek uğraşımdır. Biliyorsun değil mi, sen verdin bana bu işi. Dönme sözünden. Sözden dönmek düşmanlara mahsus” (B.G.K.O. s. 9)

Norm karakter Cevahir, yaşamasının amacını Emir’i yetiştirmek olarak tanımlar. Emir’in büyüyüp öğ alacağı günü hayal eder ve bu doğrultuda oğlunu sürekli motive eder. Emir’i yetiştirirken sürekli olarak hafızasını taze tutmaya çalışır. Cevahir’in beslediği umut, Emir büyüyecek ve yurtları “kendi soyu için cennet, öbürleri için cehennem olacaktır” (B.G.K.O. s.35) şeklindedir. Trajik yaşamında yalnızca bir hedefe kilitlenen Cevahir, oğlunu da buna yönlendirir ve onun dolayımlayıcısı olarak gereken bütün aktarımı kısa yaşamında vermeye çalışır. Tanrıya kendisi için değil hep oğlu için dua eder;

“Ben ölmüşüm Tanrı, içime ölümü sokmuşsun... Emir’i unutma ama. Ona bakılacak, ciğerleri sağlam yüreği katı, gücü kavi bir adam edilecek. Unutma...” (B.G.K.O. s. 37)

Norm karakter, anlatının entrik kurgusunun merkezini temsil eden başkişinin dolayımlayıcısı ve eksiklerini kapatan unsur olarak öne çıkar. Daha küçük bir çocuk olan Emir, bu özellikleri tümüyle göremez. Annesi de sınırlı bir şekilde aktarım yapar. Yaşamı boyunca Emir’in varoluşsal sistematiği olan adalet, özgürlük ve tanrı sorgulamaları norm karakteri Cevahir’den ona işlenen özelliklerdir.

Nevnihal, Emir’in ikinci eşidir. İsmi anlamı taze filiz olan Nevnihal, isim sembolizasyonu kullanılarak göreviyle özdeşleştirilir. Nevnihal, Emir’in 40 yaşını geçtikten

sonra yeni bir bahara açılmasını sağlar. Evliliğin tadını aldığı, dertleştiği, birlikte ağladığı; eski karısıyla yapamadığı birçok duygusal yakınlaşmayı sağlayarak mücadeleli yıllarında en büyük motivasyonu sağladığı kişi olarak norm karakter görevi üstlenir. Nevnihal, Emir’i bir anne gibi kuşatmaz; fakat onun ilk evliliğinde tadamadığı birçok duyguyu ona tattırır. Ankara’ya gittiği zorlu yıllarda ayakta kalmasının iki sebebi olan Emir’in birinci sebebi vatan ikincisi de Nevnihal’dir. Başkışının yaşamını sararak onun eksikliklerini, zaafalarını örten norm karakter olarak Nevnihal, romanda Cevahir’den sonra bu görevi üstlenir. *Emir Bey’in Kızları*’nda artık yaşını almış, eşini toprağa vermiş Osmanlı hanımefendisi profiliyle karşımıza çıkan Nevnihal Hanım, Osmanlı’nın çöküşüne şahitlik etmiş, yeni cumhuriyeti çiçeklerle karşılamış bir kadındır. Emir Bey’in ilk eşiyle bir kardeş gibi geçinmesini bilmiş, onun varlığını evin zenginliği olarak kabul etmiştir. Menderes döneminde yükselerek Mardin Valisi olan Mahmut ile yaptığı tartışmada Osmanlı’yı yorumlayışı, Atatürk ve devrimlerine bakışı, Emir Bey’in davasını sahiplenışı dünyası evi ve erkeği olan bir ev hanımından ziyade görmüş geçirmiş, kocasının mücadelesine ortaklık etmiş cefakâr ve bilge bir kadın profili çizer.

### 2.5.6.3. Kart Karakter

Kart karakter, anlatı boyunca tek bir fikri ve tek bir bakış açısını temsil eder. Böylelikle romandaki sistematik karakter temsili düzeyi yazar tarafından kurgu ve izleklere göre belirlenmiş olur. “Esnekliğe sahip olduğu halde, nisbî anlamda statik” (Stevick, 1988, s. 187) özellikler gösteren kart karakter, anlatıda değişmeyen özellikleri ve davranışlarıyla diğer karakterlerden ayrılır. Romanın kart karakteri, Emir’in kız kardeşi Helal’dir. Helal’in ismi de sembolik bir ifadedir. Zira Helal, tecavüz sonucu gebe kalan Cevahir’in, istemeyerek karnında taşıdığı kızıdır. Cevahir, Helal’in doğumunda can verir. Böylelikle ismi ile yaşaması ve en azından tohumu haram olan bu bebeğin adının helal olması isteğiyle bu adı alır.

Helal, gebeliği sırasında karnını saklamak için annesinin karnını sıkı sıkı sarması sonucu bozuk bir fiziki yapıyla dünyaya gelir. Algısı ve davranışları da sınırlı olan Helal, dünyada ağabeyini her şeyin önüne almış, onun dışında hiçbir şeyi umursamayan saldırgan bir yapıya sahiptir;

“Mala mülke, paraya, göz kamaştıran eşyalara düşkün, zengin ve kaprisli bir kadın olan Helal Hatun, konaktaki herkesin korktuğu, acımasız, alaycı, kırıcı bir kadındır. Çalışanlara ve özellikle de Gülhayat’a karşı daima sert bir tavrı olan Helal, Emir Bey’in çocuklarına çok düşkündür” (Alparslan, 2003, s. 107).

Helal, kendisini *arzin merkezi* olarak gören, yaşamındaki trajedileri unutmak için konağın çalışanlarına saldıran, korktuğu tek kişi olan ağabeyinin kızmasına rağmen esrar içen, psikolojisi bozuk bir tiptir. Helal, yalnızlığını esrar ve saldırganlıklarıyla gidermeye çalışır. Gülhayat'ın üzerinde kurduğu baskı anlatıcı tarafından şöyle aktarılır; “Helal Hanımın bölüğüne, onun izin vermediği kimse giremez. O geldikten kısa süre sonra Gülhayat korkunun ne olduğunu öğrendi. Bu içinde duyduğu eski korkulara benzemiyordu. Dıştan gelen bir tehlikeydi Helal Hanım” (B. G. K. O. s. 203).

Mahmut Ağa'nın ölümünün ardından ve ağabeyinin yokluğunda bütün yönetimi eline alan Helal, başbozuk bir şekilde insanlara zulüm eder. Emir'in eski karısı olmasına rağmen kendi konağında bir sığıntı konumuna düşen Gülhayat'a çalışanlardan farklı davranmaz ve bu şekilde onu cezalandırdığını düşünür. Helal çiftliğin arazilerini, evdeki kıymetli eşyaları umarsızca satar ve savurganlık yapar. Helal'in ölümünün ardından ağabeyi Emir'in Nevnihal'e söylediği şu sözler Helal'in karakterinin oluşumunda önemli bir payı olan korunma ve şımartılmanın kaynağını açıklar; “Ardımda kalmasından her zaman korkmuşumdur.’ dedi. ‘Korkumdan kurtuldum. Yaşamak için yeni sebepler bulmalıyım.’” (E.B.K. s. 296). Ağabeyi tarafından fiziksel ve ruhsal anlamdaki sağlıksızlığından ötürü korunan ve sürekli şımartılan Helal, sahneye ilk çıkışından ölümüne kadar tavır ve davranışlarında bir değişiklik göstermeyen ve tek bir değeri temsil eden kart karakter olarak romandaki yerini alır.

#### 2.5.6.4. Fon Karakter/ler

Fon karakter, romanda dekoratif unsur olarak zaman, olay örgüsü ve kurgunun gerçekliğini sağlamlaştırmak için yazar tarafından kullanılan unsurdur. Fon karakterlerin roman dizgesinde fark yaratıcı bir rolleri olmaz. Onların varlığı başkişinin ve entrik kurgunun varlığı ve başarısıyla orantılıdır. Romandaki fon karakterler; Mahmut Ağa, Yahya Efendi, Yeşil Hanım, Sava, Gülüş Hanım, Kalfalar ve hizmetçiler olarak verilebilir. Mahmut Ağa, Emir'in serüveninin başlaması ve Anadolu'ya geçişinde köprü vazifesi görür ve anlatıdan ölerken çekilir. Yeşil Hanım, Gülhayat'ın çilesini görünür kılar. Yeşil Hanım, Osmanlı hanımefendisi kimliğini yansıtır ve Nevnihal-Gülhayat çatışmasında Nevnihal'in filogenetik birikiminin kaynağı olarak yer alır.

## 2.6. Hoşça Kal Umut

### 2.6.1. Romanın Kimliği

Ayla Kutlu'nun altıncı romanı olan *Hoşça Kal Umut*, ilk baskısını Mayıs 1987'de yapar. Eylül 1987 ve 1994 ile Ekim 2011'deki dördüncü basımıyla okura ulaşan roman, 1980 öncesindeki öğrenci olaylarına karışan Oruç'un kendisinden yaşça büyük olan sevgilisi Algüz ile yaşama tekrar tutunmaya çalışmalarının, varoluş savaşının/tükenişinin öyküsünü merkeze alır. 40'lı yaşların başında olan ve yaşamda aşkı hakkıyla tadamamış Algüz ile hapisneden şartlı salıverilen 27 yaşındaki Oruç'un yarım kalan serüvenini anlatan kitap, devrimci bir gencin kişisel trajedisine ve dönemin bozukluğuna değinirken insanların ideallerinden nasıl saptıklarını da Oruç'un arkadaşları üzerinden aktarır.

Yazarın; “benim en profesyonelce yazdığım kitabım” (Kutlu, 1987, s. 10) diyerek yazarlık serüveninde önceki romanlarından farklı bir yerde konumlandığı eser, yazarın bütün romanları gibi Bilgi Yayınevi etiketini taşır. Roman 199 sayfa olup eserin sonunda Ayla Kutlu'nun Günseli Önal ile Cumhuriyet Gazetesinin Çerçeve Eki'nde yer alan Temmuz 1987 tarihli röportajı eklenmiştir.

Roman 1987 Mülkiyeliler Birliği Rüştü Loray Ödülü'ne layık görülmüş, ayrıca roman, 1993 yılında filme aktarılmıştır. TRT tarafından hazırlanan filmin senaryolaştırılması görevini Nuray Oğuz üstlenmiş, yönetmenliğini Canan Evcimen İçöz, başrollerini ise Şerif Sezer ve Kürşat Alnıaçık paylaşmıştır. Romanın kapak resmi olarak Joseph Cornell'ın “bebe marie (1940)” adlı tablosu kullanılmıştır. Çalışmamızda eserin Ekim 2011 tarihli 4. Basımı kullanılmıştır.

### 2.6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Hoşça Kal Umut*, karma bakış açısı ile kaleme alınmıştır. Romanın başkışisi Oruç'un ağzından anlatılan olaylar geri dönüşlerle sağlanırken kimi kısımlarda da vakanın ilerleyişi Algüz'ün ağzından ve hâkim anlatıcı bakış açısıyla yansıtılır.

Romanın ilk cümlesi olan; “Hep seni düşünüyorum: bir adını bir kişiliğin olduğunu unutarak. Giderek öyle çok yer tutmaya başladın ki yüreğimde, sürekli bir savunma duygusu içinde kuytularına çekildiğimi sanıyorum” (H. K. U., s. 7) cümlelerindeki gibi kahraman (ben) anlatıcıyla başlayan roman, yazar tarafından belirlenen sekiz bölüm boyunca anlatıcının yer yer değişim gösterdiği, yazarın sözünü emanet ettiği kişilerin değiştiği gözlenir.

Romanın başkişisi Oruç'un okurla buluştuğu birinci bölümde kahraman anlatıcı, kurgunun gerçeklik düzlemini okura yansıtmak amacıyla geri dönüşlere başvurur. Anlatıcı, kahramanın geçmişinden alıntılar yapılan geri dönüşlerde okura varlığını gösterir; "her şeyi yeni baştan yaşıyorum şimdi. Yaşanmamış dünleri yarınlara aktararak yaşamak... buna olanak var mı? Sana sormuyorum. Bu senin için soru bile olamaz. Var, dersin. Görüyorsun, seni tanıyorum artık" (H. K. U., s. 9).

Roman, yaşama karşı tutunamamış ve kaderin oyunuyla yaşamlarının son dönemlerinde bir araya gelebilmiş iki kişinin serüveni olduğu için anlatıcı sürekli değişkenlik göstermektedir. Oruç'un iç monoloğuyla başlayan romanda Algüz'ün anlatımlarına ve iç konuşmalarında da sıkça rastlanır; "Sabah uyandığımda ışık hâlâ yanıyordu odasında. Kapısı açıktı. Başımı uzattım, okuyordu. Kitabı bitirmek üzereydi. Yüzü bembeyazdı. Hasta olabileceğinden korktum" (H. K. U. s. 81)

Romanın kurgusunun ve kahramanın serüveninin iki kişi ve onların gerçekleşemeyen hayalleri, trajedileri üzerine kurulmuş olduğunu belirtmiştik. Oruç ve Algüz çevresinde gelişen olayların anlatımında da yazar sıklıkla ben anlatıcıyı ve tanık anlatıcıyı kullanır.

Anlatıyı kuşbakışı gösterebilmek amacıyla zaman zaman hâkim anlatıcı bakış açısının imkânlarından da faydalanan yazar, özellikle Oruç ve Algüz'ün iç dünyalarını bu imkânla okura aktarma yolunu seçer;

"İki gün oluyor Oruç evden gideli. Ev, viranbağ... Algüz her yerde ondan izler buluyor. Çay içerken, yüzünü yıkarken, giyinirken, yatarken... Kapıyı çalışını hatırlıyor. Bir kedi gibi sessizce girişini sonra. Her hareketindeki inceliği, gördüğü her şeyi koklayışını; yemeği, kumaşı, sabunları, tabloları, pencere pervazlarını bile. Hele Algüz'ü" (H. K. U. s. 126).

Oruç'un ailesinin yanına gitmesiyle yalnız kalan Algüz'ün hislerini hâkim anlatıcı araya bir perde koymadan kahramanın içini okuyarak okura aktarır.

### 2.6.3. Olay Örgüsü

Romanın başkişisi olarak eserin itibarî âleminin ve çatışmanın merkezinde alan Oruç, romanın olay örgüsünü de şekillendirir. Yazar tarafından numaralandırılarak sekiz bölüme ayrılan roman, Oruç'un hapisneden salıverilişi günü başlar, Algüz'ün yazlık evinde Jandarma

baskını sırasında Algüz'ün merdivenlerden düşüp ölmesi ve Jandarmanın siyasi suçtan aradığı Oruç'u cinayet suçunu da isnat ederek tutuklamasıyla biter.

Yazar tarafından Romen rakamlarıyla belirlenen sekiz bölümde tamamlanmış romanı, Oruç'un serüvenin çerçevesinde ana vaka halkaları çerçevesinde dört bölümde aktarabiliriz.

**M<sub>1</sub>:** Oruç'un geçmişi hakkında bilgiler verilen bölümde, Algüz ile tekrar karşılaşması ve eserin ana izleği olan umutsuzluğun iki öznesinin bir araya gelmesi;

V<sub>1</sub>: Orucun Hapishaneden salıverilmesi ve ailesinin yanına gitmesi,

V<sub>2</sub>: Ailesi ve Kız kardeşinin eşinden huzursuz olup Ankara'ya dönmesi,

V<sub>3</sub>: Eski nişanlısı Gülnar ile karşılaşması,

V<sub>4</sub>: Ailesinin yanına gitmesi ve arkadaşlarının evine dönmesi,

V<sub>5</sub>: Arkadaşlarının komşusu, orta yaşlı alımlı bir kadın olan Algüz ile yıllar sonra tekrar karşılaşmaları ve bu münasebetin ilerlemesi,

**M<sub>2</sub>:** Algüz vasıtasıyla uyum sağlamaya çalışacağı yeni yaşama adım atan Oruç'un arkadaşları ve Algüzle geçen günleri;

V<sub>1</sub>: Arkadaşlarının, bir zamanlar uğruna ölüme yürüdükleri devrim ve davayı boş verip dejenere bir yaşam sürmeleri ve Oruç'u dışlamaları üzerine Oruç'un, Algüz'ün evine yerleşmesi,

V<sub>2</sub>: Algüz ile yaşadığı durumu anlamlandırmada yaşadığı güçlüğü Algüz'ün yardımıyla aşmaya çalışması,

V<sub>3</sub>: Kendi yaşamında bir aşkı tam olarak yaşa(ya)mayan Algüz'ün, Oruç'u sağaltmaya çalışması ve gençliğinde kalan umut, şevk ve heyecanı Oruçta yaşamaya çalışması,

V<sub>4</sub>: Oruç ve Algüz'ün birbirleriyle dün-bugün ve gelecek hakkındaki tartışmaları,

**M<sub>3</sub>:** Oruç'un, yeni yaşamına adapte olma sürecinde geçirdiği serüvenlerin ve iç çelişkilerinin anlatılması,

V<sub>1</sub>: Oruç'un iş bulmak için arayışlara girmesi,



V<sub>2</sub>: Hapishane yaşamına adapte olmuş bünyesinin Algüzle birlikte yaşarken özgürlüğü ve düzeni yadırgaması sonucu yaşanan tartışmaları,

V<sub>3</sub>: Oruç'un eski bir dostunun büfesinde iş bulması,

V<sub>4</sub>: Eski dostunun ağabeyinin Oruç'un siyasi geçmişinden rahatsız olarak işine son vermesi,

V<sub>5</sub>: Oruç'un ülkeden kaçma planları ve Alyüz'le birlikte kaçış konusundaki tartışmaları,

**M<sub>3</sub>**: Oruç'un, çıktığı umut yolculuğunda en büyük destekçisinin ölümüyle kaçamadığı hapishaneye dönmesi ve umutsuzluğun kuşatması;

V<sub>1</sub>: Algüz'ün yazlığında bir müddet saklanmak ve ardından Oruç'un Avrupa'ya kaçması planını yapmaları,

V<sub>2</sub>: Algüz'ün yazlığına gitmek için çıktıkları yolda Oruç ve Algüz'ün iç dünyalarını sorgulamaları,

V<sub>3</sub>: Ummadıkları bir zamanda eve baskın yapan Jandarmayı oyalamak için kapıya yönelen Algüz'ün merdivenlerden düşerek ölmesi,

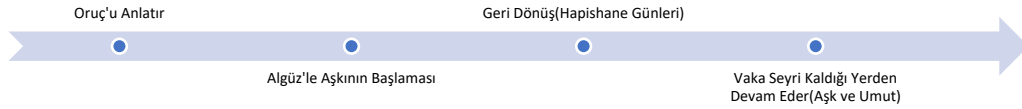
V<sub>4</sub>: Jandarmanın kapıyı açınca cesedin başında donakalmış Oruç'u bulması ve onu var olan suçlarının yanında bir de cinayet suçlamasıyla tutuklaması.

#### **2.6.4. Zaman**

*Hoşça Kal Umut*'un vaka zamanının Oruç'u ve Algüz'ü tanıtmak için kullanılan kısa süreli geri dönüşler haricinde kronolojik bir çizgide ilerlediği görülür. Sosyal zaman olarak 1970'li yılların görüldüğü romanda vakanın iki aylık bir süreci kapsadığı görülür. Başkişi Oruç'un kişisel serüveni incelendiğinde hapishane yıllarını da dâhil etmek gerekecektir. Böylelikle eserdeki vaka zamanı yirmi yıla yaklaşır.

Oruç'un hapishaneden çıkışı, Algüz ile tekrar karşılaşması ve aralarındaki aşkın yeşermesi ile başlayan serüven, kronolojik bir çizgide Algüz'ün ölümüne; romanın sonuna kadar kronolojik bir çizgide okura aktarılırken Oruç ve Algüz'ün kişisel tarihini vermek isteyen yazar geriye yönelik özetlemeler yapar.

Algüz ve Oruç'un tekrar karşılaşmaları ve aralarında gelişen aşkı takip ederken geri dönüşlerle Algüz ve Oruç'un kişisel tarihleri aktarılır:



Romanda sosyal zamana ait ibareler de bulunmaktadır: “Deniz’i Yusuf’u ve Hüseyin’i hatırlıyor musun, yoksa aldırmadın mı olanlara, senin için sıradan bir gün müydü?” (H. K. U. S. 88). 6 Mayıs 1972 yılında idam edilen Deniz Gezmiş ve arkadaşlarına yapılan göndermede sosyal zamanın 70’li yılların ortalarında olduğu anlaşılır.

## 2.6.5. Mekân

### 2.6.5.1. Çevresel Mekânlar

Eserdeki çevresel mekânlar Oruç’un etrafında şekillenir. İstanbul, Ankara, Algüz’ün ailesinden kalan evin bulunduğu sahil kasabası öne çıkan mekânlardır. Oruç’un hapishaneden salınması sonrasında Ankara, İstanbul ve sahil kasabası rotasında ilerleyen serüven, Algüz’ün ailesinden kalan evde ölümüyle son bulur.

### 2.6.5.2. Algısal Mekânlar

#### 2.6.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

*Hoşça Kal Umut* romanında algısal mekânlar yoğun olarak kapalı özellik gösterirler. Başkişi Oruç merkezinde kapalı mekân olarak verilebilecek yer işkence gördüğü karakol ve hücre ile sekiz yılını geçirdiği hapishanedir; fakat romanda bu günler sınırlı sayıdaki cümlelerle özet olarak verilir.

Oruç’un sevgilisi Algüz, yalnız bir kadındır. Oruç’a olan ilgisi ve onu sahiplenışı kendi yalnızlığından kurtulmak için bir kapıdır onun için; fakat Oruç gururunu kırıp Algüz’ün yardımlarını kabul etmekte direnir. Böylesi tartışmaların birinde Algüz’ün dükkanında yaşananlar Algüz için mekânın darlaşmasını getirir;

“Kırgın, yavaş yavaş uzatıyor elini ışığın düğmesine. Karanlığa boğuluyor depo. Sanki yaşamım da böyle kararverdi. Daha önce de yaşamıştım böylesi çaresizlik duygusunu. Sonra kendi küllerinden canlanan Phonix oldum yine. Giderek gücüm yitiyor, yitiyor... (H. K. U. s. 123).

Algüz’ün Oruç’a olan aşkı ve içerisinde bulunduğu çıkmaz, baktığı her nesnede, girdiği her mekânda peşini bırakmaz. Hediyeleşmiş eşya sattığı dükkânının deposundaki konuşmalarının ardından depoda yalnız kalan Algüz’ün hissettikleri, çaresizliği ve bunalmışlığı odanın karanlığıyla bütünleşir. Işığın sönmesinin ardından odaya çöken karanlığı iç dünyasının yansıması olarak gören Algüz için mekânın darlaşması mekândaki fiziksel değişimlerin yansımasıyla daha da belirginleşir.

Algüz için bulunduğu yerin darlaşması, aynı zamanda yalnızlığının da desteklediği bir hissiyat olarak karşımıza çıkar. Yalnızlıktan korkan, kendisini terk edilmiş ve kimsesiz zanneden Algüz için Oruç’un yanında olmadığı zamanlar oldukça rahatsızlık vericidir;

“İki gün oluyor Oruç gideli. Ev viranbağ... Algüz her yerde ondan izler buluyor. Çay içerken, yüzünü yıkarken (...)” (H. K. U. s.126).

Algüz için yaşam enerjisi olan ve yaşama yeniden tutunma sebebi olan Oruç’un geçici bir süre de olsa yanından ayrılması, yıllardır tek yaşadığı evinin çekilmez hale gelmesine sebep olur. Viranbağ yakıştırmalarıyla evin yalnızlığı ve terk edilmişliği öne çıkarken Algüz için mekânın içtenlik mekânı olmaktan çıkışını da okura aktarır.

#### 2.6.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda kahramanların kendilerini huzur ve güven içerisinde hissettikleri açık mekânların en dikkat çekenleri Oruç’un ülkeden kaçışı için yola çıktıklarında uğradıkları göl kenarı verilebilir. Kahramanların mekânı içselleştirip yaşamak/olmak istedikleri hali buldukları doğada görmeleri açık mekân özelliklerini barındırır. Kahraman anlatıcı mekânı şöyle tasvir eder;

“Çamların yeşili günün en aydınlık saatinde en koyu oluyordu. Pürenler okside sarı ve kahverengi, sumaklar kızıl veya mora dönüktüler. (...)

(...) Motorun sesi, havanın sıcaklığı, koltuk altımdan sızan terler, çıplak bacağına koyduğum elimin altında zaman zaman algıladığım titreşim sana sevgimi yineliyor, yineliyor gibiydi.

Gideceğimiz her yerin bu andan başlayarak bana yabancı olduğunu ama gördüğüm anda kendimle ve seninle özdeşleşeceğini, böylece anıya dönüşmeden, daha yaşandığı anda güzelliğinden söz edebileceğimizi biliyordum. Sevginin en iyi yanı da bu değil miydi zaten?" (H. K. U. s. 161)

Algüz için Oruç ile olduğu her yer sevgisini yineleyen birer kıvılcımın saçıldığı mekânlardır. Yaz havasının bunaltıcılığı karşısında yanında sevdiği adamın olması onu güzel düşüncelere sevk ettirir; ayrıca bulunduğu yerlerde kendisini hiçbir şekilde yabancı hissetmez. Bu özelliğiyle buldukları göl kenarı Algüz için bir açık, geniş mekân özelliğine bürünür.

## **2.6.6. Şahıs Kadrosu**

### **2.6.6.1. Başkişi**

Oruç, 1971 olayları sırasında müebbet hapis cezası almış bir devrimcidir. Kendisini devrime ve silahlı mücadeleye adayın Oruç, bütün yaşamını bu hedeflerin yolunda alt üst eder. Yanlışlarının farkına vardığında ise her şey bitmiştir. Hapishane günlerinde kendiliğinin ve insan olduğunun farkına varmasıyla çok yönlü, trajik karakter özellikleri çizen başkişi, değişime ve dönüşüme hazır olarak terk ettiği cezaevine dönerken bunların imkânsız olduğu ve yaşamının artık düzelemeyeceğini düşünerek eserin adında da vurgu yapılan umutsuzluk batağına saplanır.

8 yıl hapis cezasını tamamladıktan sonra infazdan yararlanarak serbest bırakılır. Genç yaşta hapishaneye giren Oruç, 27 yaşında geçici olarak özgürlüğüne kavuşur. Anadolu'dan mühendislik eğitimi için ayrılmış başkişi, kimliğini ve dünyasını devrimci ideolojiyle anlamlandırma yolundadır. Ortadoğu'da gerilla eğitimi almış ve birçok eyleme karışmış Oruç, ilk aşamada bireyselliği ve kişisel zevkleri öteleyen bir yapıdadır. Öğrencilik yaşamında başlayan bu süreci, eylemlerle anılan ve bir kahraman olmak isteyen başkişinin temel hedefi olur. Oruç için; "Devrimcinin zayıflıkları olamazdı. O kendini davasına adanmış insandı. Yaşamında başka hiçbir şeye yer yoktu" (H. K. U. s. 26). Bu nedenle aşkı ve insani zevkleri yaşamından dışlayan Oruç, birey olmayı ve insani vasıflarını tanımayı sürekli erteler. Bunu devrimci kimliğine yakıştıramaz. Diğer öğrencilerin yaptığı gibi ders çalışmak, eğlenmek ve kız arkadaş edinmek başkişi için bir zayıflık göstergesidir:

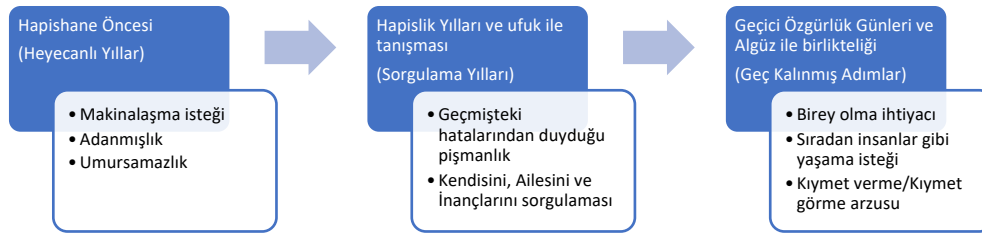
“Gezmeyi, eğlenmeyi küçümsüyordu. Güzel giyinmeyi, flört etmeyi, ders çalışmayı da. İlk yıldaki olağanüstü başarısı neredeyse başarısızlık duygusuna dönüşmüştü. Burjuva yaşam düzeninin uyumlu bir bireyinden beklenirdi bu başarı. Olacak şey değildi. Onların istedikleri gibi biri olmayacaktı. Asla” (H. K. U. s. 26).

Oruç’un bu endişesi öyle bir hal alır ki üstün başarı gösterdiği ilk yılın sonunda başarısını bile davası yolunda bir *başarısızlık* olarak tanımlar.

Adanmış bir kişilik olarak tanımlanabilecek başkışının makinalaşma isteği, insani yönleri karşısında bocalamasına sebep olur. Oruç’un kendisini gerçekleştirmesinin en büyük motivasyonu, ideolojisi ve görevleridir. Yaşamın getirdiği istekler ve doğal yönelimler sonucunda bocalayan başkışı, bilgisizce ve donanımsız bir şekilde girdiği bu yolda Gülnar ile tanışmasının ardından aşk etkeninin çarpıcılığıyla sarsılır. Gülnar ile kendi aralarında bir nişan gerçekleştiren Oruç, hapisaneye girdiğinde Gülnar’ın onu terk etmesi sonucunda kendi yaşamı ve yürüdüğü yol hakkında sorgulamalar yapar. Forster’ın çok yönlü, trajik, değişim ve dönüşüme müsait yapıdaki kahramanlar için kullandığı “Yuvarlak karakter” (Stevick, 1988, s. 178) özellikleri gösteren Oruç, bir tohumun patlayarak çevresindeki toprağı etkimesi gibi kendi değişim ve dönüşümüyle çevresindeki insanları da etkiler. Oruç’un değişiminin ilk görüntüsü Gülnar ile karşılaştığında verilir. Oruç, hapisaneden çıktığı dönemde rastladığı Gülnar ile karşılaşmalarında aşkın dönüştürücü gücünü bünyesinde nasıl hissettiğine dair şunları söyler:

“Kendimi kişi olarak değil, büyük bir makinenin işini aksatmadan yapması gereken bir dişlisi gibi görürken, yani varlığımı yadsımanın mümkün olduğunu sanırken giriverdin yaşamıma. Senin bana dışardan aktardığın canlılıkla, yalnızca mektuplar ve üç eş kez mahkemede görünüşünle yarattığın sevgimle kişiye dönüştüğümü fark ettim. (H. K. U. s. 18).

Birey olarak kendi ayakları üzerinde duramayan, kendi kanatlarıyla düşlerine açılmayan kişi, kaybetmeye mahkûm sisifos gibi kısır bir döngünün içerisine hapsolür. Oruç, davasını bir *makine* kararlılığıyla savunan ve birey olmayı, birey olarak var olmayı dışladığı dönemde Gülnar’ın onu nasıl dönüştürdüğünü fark eder. Aşağıdaki semada Oruç’un yaşamındaki önemli üç aşama ve bu aşamalardaki başkışının tamamen zıt yapısından kaynaklanan çatışmaları görülmektedir:



Dönüşüm, Oruç'un serüveninde hayal kırıklıkları ve iç çatışmalarıyla yıkıcı bir hal alır. Her şeyin toplum için feda edilebileceğine inanan ve insanın yaşadığı aşk gibi duygusal bağları acizlik olarak gören başkişi, kendisini sorgulamaya başlar. Hapse atılmadan önce sorgu olarak tanımlanan işkence gördüğü günlerde aynı hücreyi paylaştığı Ufuk ile diyalogları Oruç'un dönüşümüne katkıda bulunur: "O, içerde varlıklarını unutmaya çalıştığım her şey ve herkeste. Bunu anladığım için hem ondan hem kendimden nefret etmek istiyor, edemiyordum" (H. K. U. s. 31). Ufuk, yaşama ve ideolojilere dair birçok şeyi kendi yaşamında olması gerektiği yerlere konumlamayı başarmış, zihninde bir çatışma olmayan olgun birisidir. Teğmen iken hapse atılan Ufuk'un telkinleri ve norm karakter özelliği Oruç'u, yaşamından dışlamaya çalıştığı; fakat başaramadığı değerlerini tekrar özümsemeye yönlendirir: "Ufuk'la yaşamına üçüncü boyut geldi. (...) Adam kaçırmak, banka soymak, polis kulübesi kurşunlamak eylem değil. Nasıl da göremedi yıllarca bunu? İş hafife aldı ve hiçbir olumlu adım atamadı kolay ün tutkusunu yenip" (H. K. U. s. 32-33). Var olmayı bir şiddet hareketiyle kesinleyen Oruç, bunun bir hata olduğunun farkına Ufuk'la varır. Ufuk'un işkence saatinin bitip yanına getirilmesini, onunla konuşmayı ipe çeker artık. Ufuk, başkişiye aileyi, sevgiyi ve bu kavramların insanı yücelttiğini hatırlatır. Başkişinin büyük bir kırılma yaşadığı hücre günleri, hapiste geçirdiği yıllarda sürekli kafasında canlanır. Ne var ki tecrit altında geçirdiği yılları, onun için bir gelişim imkânı vermez. İnsanlardan korkan, kendine güveni azalmış ve sürekli tedirgin halde birisi olan başkişi, tutsaklığı bittiğinde sosyal yaşam karşısında bocalar.

Hapiste geçirdiği süre boyunca dışarıdaki yaşam akmış, dönüşümünü ve devinimini devam ettirmiş, bir buz kalıbında dondurulmuş gibi tecrit altında yaşayan Oruç'a bu dönüşüm hiç uğramamıştır. Dışarıdaki yaşamını şu cümlelerle çarpıcı bir şekilde özetleyen başkişinin

tedirginliğinin ve korkularının sebebi anlaşılır: “organlarını yitirmiş de bu yitiğe alışmamış gibi, eksikliğin yeniden algılanması bu” (H. K. U. s. 37). Oruç, onu yaşama bağlayan ve yaşama uyarlayan birçok özelliğini hapisteyken kaybetmiştir. Kaybettiği şeyleri nasıl geri kazanacağı konusunda da bir fikri olmayan başkişi, büyük bir ürküntü içerisinde. Dışarıdaki hayat, hapistekinden gece ile gündüz kadar farklıdır. İnsanların günlük yaşamı ve davranışları Oruç’ta tuhaf hissiyatları uyandırır: “Değişiyordum, farkındaydım. Yine de dışarı çıktığımda yeterince değişmediğimi, geride kaldığımı gördüm. Yani şu son iki haftada. Arkadaşlarım meslek sahibi olmuş, o yıllara gülerken bakabiliyorlar. Şaşkınlıkla o günleri nasıl bu kadar uzakta kalmış saydıklarını düşündüm” (H. K. U. s. 93). Geçmişte birlikte eylemlere katıldığı arkadaşları, o günleri geçmişin tozlu raflarına kaldırmış ve yeni yaşamlar kurmuşlardır. Kendisini eskide kalmış bir devrimci olarak karşılayan arkadaşlarının evinde kısa bir süre misafir olan Oruç, arkadaşlarının “büyük davaların insanı” (H. K. U. s. 51) tabiriyle alaya alınır. Arkadaşları geçmişlerinde kendilerini adadıkları davalarından kopmuş, zayıflık olarak gördükleri bütün huyları yücelten insanlar olmuşlardır. Diğer arkadaşlarıyla görüşme girişimleri de başarısız kalan Oruç, geçmişinden ve cezasından dolayı kendisinden kaçan arkadaşlarının bu tavırları karşısında yaralanır: “bana rastlamış olmaları bile sahip olduklarından yoksun bırakacakmış gibi kendilerini” (H. K. U. s. 116). Giderek içine kapanan ve çaresizliği hisseden başkişi, ailesiyle de görüşmek istememektedir. Kız kardeşi, ailesinin Oruç için harcadıkları paraları borç aldıkları için borca karşılık başlık parası sayılarak Okan adlı birisiyle evlendirilir. Yalnızca dava arkadaşlarının kaldığı bu yalnız yaşamında onların sırt çevirmesine şahit olan Oruç, bir çıkmazın içerisinde hisseder kendisini. “İnsan, kendisi için bir muammadır” (Jung, 1999, s. 75). Bu muammanın içerisinde kaybolmadan birey olmak isteyen Oruç, yalnızlık ve imkânsızlık tarafından bağlanır. Bir norm karaktere ihtiyacı olan Oruç, Ufuk gibi onun zihnindeki karanlık noktaları aydınlatacak; aydınlanmasına vesile olacak birisine ihtiyaç duyar.

Arkadaşlarından uzaklaştığı sırada Algüz ile yıllar sonra tekrar karşılaşır. Algüz’ün güzelliği ve anaçlığı karşısında ona sığınmak isteyen başkişi, bir süre kendisiyle mücadele eder. O hala bir dava adamıdır, kendini inançlarını çiğneyemeyecek kadar güçlü birisi sanır. Bu çelişkiler içerisinde içgüdüsel olarak Algüz ile vakit geçirme isteği Oruç’u çok zorlar. Ufuk’tan öğrendiği en önemli şeyi hatırlar: sevgi. İnsanları sevmeden birey olunamaz diyen Ufuk’un bu sözüyle kendini motive ederek Algüz’le ilişkisini ilerletir. Bu yakınlaşma bir bakıma Oruç’un birey olma yolundaki bir aşama, Algüz’ün yalnız yaşamında da hayata tutunma fırsatıdır. Çünkü Oruç, hapisten çıktığında; “Birey olmayı, bütün tatları duyabilen bir insan olmayı öğreneceğim. Kitaplar alacağım. İzin verilenleri değil, kendi istediklerimi seçerek. Onların beni

içlerine çekmelerinden, soluklarını yutmama izin vermelerinden müthiş haz duyarak” (H. K. U. s. 12) diyerek özgürlüğünü ve birey olmanın hazzını yaşamak istemektedir. Arkadaşlarıyla ilişkisini bitiren başkişinin yanında sadece Algüz vardır. Onu sağaltmaya çalışan, anaç bir yapıda olan Algüz, Oruç’a yardım ederek kendi yaşamını da çekilebilir bir hale getirmek ve saf bir sevgiyi yaşamak amacındadır. Algüz, yurtdışında mimarlık eğitimi almış, çalışmaya ihtiyacı olmayan; hediyelik eşya dükkânında zamanını geçiren 40’lı yaşların başında yalnız bir kadındır. İki sevgili de aşkın dolayımlayıcı gücü aracılığıyla yaşamlarının farkına varmak amacındadırlar. “Kendini gerçekleştirme kişiye özgüdür, çünkü her insan farklıdır” (Maslow, 2001, s. 40). Algüz ve Oruç’un arasındaki yaş farkı Algüz’ü, Algüz’ün sosyal konumu da Oruç’u tedirgin etse de kendilerini birbirlerinde bulmak isteyen mutluluğa ve kendi olmaya özlemlili ikili bu tedirginliklerini aşar. Oruç, Algüz’e ilk aşamada önyargıyla yaklaşır. Siyasi kişiliğinden dolayı statik yaşama sahip insanlara karşı sevgi besleyemez. Onun için bu tarz insanlar gündelik yaşar ve toplum için bir kaygı taşımazlar: “Biblo, hediyelik eşya, ıvır zıvır satan bir karı. İstemez düzeni bozulsun. Bunun gibiler tüyü sallansın istemez” (H. K. U. s. 43). Algüz, Oruç’un gözünde *tüyü sallansın istemeyen* tabiriyle konformist bir yaşam peşinde olan, makbul olmayan bir tiptir. Ne var ki böyle olmadığını çok acı bir tecrübeyle öğrenecek olan başkişi, kendisi için canını ortaya koyarak onun yurtdışına kaçmasını isteyen Algüz’ün ölümüne şahit olacaktır.

Algüz’ün sevgisine karşılık vermesiyle bir bakıma ona sığınan ve dünyalık zamanda şefkat/tutunma yerini Algüz’ün yanında bulan Oruç’un kendisini sevgiye teslim etmesini şu sözlerde görürüz: “Kendimi sizin katalizörlüğünüze sığınarak tanıyacağım. Bir insan oluşturuyorum” (H. K. U. s. 64). Kendisini Algüz’e teslim ederek bireyleşmeyi ve sevgiyi Algüz’de keşfetmeye adım atan başkişi, içerisinden çıkamadığı karamsarlığını alt etmeye çalışır. Mutluluğu yaşayabileceğine ihtimal vermez. Kendisini adeta lanetlenmiş olarak görür ve anlık mutluluklarını *zamanın unutkanlık anları* olarak tanımlar.

Oruç, birey olma serüveninde önce maddi özgürlüğünü kazanmak ve böylelikle Algüz karşısında kendisini daha rahat hissetmek ister. Fakat geçmişi ve cezası göğsünde bir suç tabelası gibi duran başkişi, girdiği işten çıkartılır. İnsanlar onu yanlarında çalıştırarak bir anarşiste destek verme yaftasının üzerlerine yapışmasından çekinir. Oruç’un aklında yurtdışına kaçmak vardır ve Algüz’le birlikte kaçış planı yaparlar. Algüz’ün babadan kalma yazlığında jandarmanın baskını esnasında merdivenlerden düşerek yaşamı son bulan Algüz’ün ardından Oruç da tutuklanarak cezaevine gönderilir. Oruç’un serüveni, bir kendini gerçekleştirme çabasıdır. Bireyleşme ve var olma güdüsünü sürekli canlı tutan, en büyük yardımcısı olan



Algüz'ün de ölümüyle kendisini “Yaşam acemisi” (H. K. U. s. 46) olarak tanımlayan başkişinin sevgiye ve yaşama tutunma iradesi son çırpınışlarını vererek romanla birlikte sonlanır.

### 2.6.6.2. Norm Karakter

Romanın karakterleri içerisinde norm karakter olarak verilebilecek iki kişi vardır. Birincisi; hücreyi Oruç ile paylaşan ve kısa süren dostluklarında Oruç'un algı dünyasına dönüşümü ateşleyecek kıvılcımlar veren norm karakter, Ufuk'tur. Ufuk, Oruç'a her şeyin sevmekle başlayacağını idrak ettirir. Ufuk'un kişiliğindeki olgunluk ve tutarlılık, Oruç'u kendisine hayran bırakır. Birey olmak için silahlı eylem yapmanın, adam kaçırmamanın ve yaşamını/geleceğini ve ailesini tehlikeye atmanın gerekmediğini ondan öğrenir:

“Onda anasını, babasını, eline doğduğuna inandığı küçük kız kardeşini, ülkesini ve sonra yalnızca kendi özlemleri olan, orman hışırtısını, bahar otlarının yeşilini, likenlerin büyüğü buzlu mavisini, sürekli inen ve dağılan göl sisini, küçük dereciklerin çağılığını, kentnin doğal sıcak sularını, bütün kokuları buldu” (H. K. U. s. 31).

Oruç, Ufuk'ta yaşam sevgisini keşfeder. Göz ardı ettiği ailesine olan bağlılığını keşfeder, insan sevgisini ne kadar ötelese de içerisinde var olduğunu keşfeder. Yaşamını ve fikriyatını yalnızca; “kurtarılacak ezilenler, ezilecek oportünistler” (H. K. U. s. 27)den ibaret sayan başkişiye bir dünyanın var olduğunu ve geçip giden zaman içerisinde bu dünyada birey olunması gerektiğini hatırlatır. Oruç için Ufuk, içerde varlıklarını unutmaya çalıştığı her şeyin vücut bulmuş halidir. Bu bakımdan altı günlük kısa arkadaşlıklarında Ufuk, Oruç'un yaşamını etkileyecek hatırlatmaları yaptırır.

Ufuk'un ayrılışının ardından Oruç'un yaşamında norm karakter olarak Algüz yerini alır. Algüz'ün Oruç'u tekrar yaşama tutundurmaya çalışması ve sevgiyle dolayımına çabası, Oruç'un hapisten sonraki günlerinde en büyük desteği olacaktır. Algüz, geçmişte ilişki yaşadığı ve yaşamında önemli bir yer edinen Semih Bey'i unutamamıştır.

Semih Bey, genç ve toy olan Algüz'ün olgunlaşmasında ve yaşamı kavrayabilmesinde bir sevgiliden öte rol oynamış ve yaşamında derin izler bırakarak ayrılmıştır. Fakat yıllar sonra bu rolü Algüz üstlenir bilmeden. Onu çepeçevre bir sevgi zırhıyla koruyan ve yaşama adapte olmasına yardımcı olan sevgilisine “Sen benim Semih Bey'imsin...” (H. K. U. s. 119) diyen Oruç, Algüz'ün norm karakterliğini çoktan kabul edecektir.

### 2.6.6.3. Kart Karakter

Romanda “tek bir karakteristik özelliğin sembolü olan, dejenere olmuş, yalınkat kişilikler/ kart karakterler” (Eliuz, 2009, s. 90) olarak Oruç’un eski arkadaşları Erbil ve Osman verilebilir. Geçmiş günlerini unutan ve farklı bir yolda yürüyen arkadaşları Oruç’a oldukça garip gelirler: “Sekiz yılda tek bir satır mektup, bir kart olsun gelmedi onlardan ama belliydi bu. Erbil çok iyi bir iş bulmuş. Osman sürekli iş ve sevgili değiştiriyor. Evi akıl almaz renklere boyamışlar. Dış yüzüne gerçek boyda ayçiçekleri çizmişler” (H. K. U. s. 23). Oruç’u hapisane günlerinde hiç arayıp sormayan ve yaşamlarından çıkaran; yıllar sonra hiçbir şey olmamış gibi karşılayan arkadaşları romanda dejenere olmuş tipleri yansıtmaktadır. Bir yanda inandığı değerler için yıllarca hapis yatmayı göze almış Oruç, diğer yanda “dünya artık değişti koçum” (H. K. U. s. 36) diyen eski arkadaşları vardır. Dünyanın değişimine ayak uydurmak isteyen başkişi, karakter aşınmasına uğramış ve inandıklarından bu kadar kolay vazgeçmiş arkadaşlarının yanında kendisini yalnız hisseder.

Evde kızlarla eğlence yapacaklarını söyleyip akşama kadar gelmemesini tembihledikleri zaman onlardan bir fayda gelmeyeceğini idrak eden başkişi için arkadaşlıkları biter. Bu özellikleriyle Osman ve Erbil dejenere ve çıkarıcılık gibi tek yönlü bakışı temsil etmeleriyle kart karakter olarak romandaki yerlerini alırlar.

### 2.6.6.4. Fon Karakter

Romanda “olay birimleri arasındaki tutarlılık ilişkisini” (Eliuz, 2009, s. 83) canlı tutan fon karakterler: Oruç’un annesi, kız kardeşi, kız kardeşinin eşi, Oruç’un arkadaşı Mehmet ve Algüz ile Oruç’un bulunduğu eve baskın yapan jandarmalar fon karakter olarak verilebilir.

Oruç’un arkadaşları Erbil ve diğeri, bozulmaya şahit olan ve uyum sorununu yaşayan Oruç’un bu konulardaki karşı değerinde yer alan dostları olarak bu izlekleri görünür kılarlar.

Mehmet, eski dostları tarafından bir militan ve suçlu olarak algılanan Oruç’a duyulan korku ve tedirginliği temsil edenlerin aksine yardımcı olmaya çalışır fakat direnemez ve vazgeçer.

## 2.7. Kadın Destanı

### 2.7.1. Romanın Kimliği

Ayla Kutlu'nun yedinci romanı olan *Kadın Destanı*, yazarın yazın serüveni içerisinde önemli bir yer tutar. Tarihi fon üzerinde kadını ve güncel trajedileri aktardığı çizgisinden ayrılmadan; “Gılgamış destanını, özgün bir hikâyede bir yan figür olarak beliren fahişenin bakış açısından yeniden yazar” (Atasü, 2009, s. 32). Gılgamış destanının çekirdek metni üzerine kurulmuş olan roman, destan formunda serbest tarzda kaleme alınmıştır.

*Kadın Destanı*'nin dayandığı Gılgamış monomitinde başkişi olan Gılgamış burada dramatik aksiyonu sağlayan değerleri gösteren KORA şemasında (Korkmaz R. , 2002) karşıt değerlerde yerini alır. Erkek egemen toplum olan Sümerlerin, kadını kutsallık yükleyerek veya kölelik giysileri giydirerek nasıl metalaştırdığını, Gılgamış'ın bir kahraman olmaktan ziyade bencil ve zevkine düşkün birisi olduğunu aktarır. Bu sembolizm çerçevesinde asıl destan metninden kopan romanı, kadının çektiği acıları önceleyen bir tezle kaleme alan Ayla Kutlu tarih yazıcılığındaki erkek egemenliğine de başkaldırmıştır, tespiti kullanmak yerinde olur.

Kadın, günümüzde yaşadığı problemlere ve olumsuzluklara *Kadın Destanı*'nin başkişisi Lyotani'nin yaşadığı dönemde de maruz kalmıştır. Ayla Kutlu'nun bu konuyla ilgili şu cümlesi dikkat çekicidir: “Kuşku duyulmamalı ki bütün bu zaman parçalarında ve seçtiğim tiplerde, kahramanlarda, günümüz insanı, onun acıları, haksızlığa uğramışlığı, anlaşılmaşlığı, anlatılmamaşlığı var” (K.D. s. 8). Kadının anlaşılmaşması ve anlatılmamaşması düşüncesi üzerine inşa olan *Kadın Destanı* romanının başkişisi Lyotani, binlerce yıl sonrasına ulaştırmak istediği mesajında değersizleştirilerek hiçleştirilen kadınların acılarını aktarmak ister.

Sekiz bölümden oluşan romanın her bir bölümü bir tablet olarak tasarlanmış ve bu şekilde adlandırılmıştır. Romanın girişinde *Sanat Anlayışı* başlığıyla yazara ait bir yazı bulunmaktadır. Yazın konusundaki görüşlerini ve romanlarının arka planını okuruna açıklamayı amaçlayan yazar, burada romancılığı ve romanları hakkında okuruna ipuçları verir. 243 sayfadan oluşan romanın sonunda ise bir adet sözlük ve yazar hakkında yazılmış bazı yazıların tam metinleri yer almaktadır.

*Kadın Destanı*'nin birinci baskısı 1994, ikinci baskısı 2004 tarihlerinde Bilgi Yayınevi aracılığıyla okurla buluşur. Çalışmamızda eserin Temmuz 2004 tarihli 2. Basımını kullanılmıştır.

## 2.7.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Kadın Destanı* romanının ilk bölümünde kahraman anlatıcı bakış açısının hâkim olduğu görülür. Bir destan metninden yeniden uyarlanan anlatıda, destanların tipik tanrısal anlatıcısı burada yerini kahraman anlatıcıya bırakır. Kahraman anlatıcının anlatım gücü ve özellikleri; “söz konusu kahramanın müşahade kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlıdır” (Boynukara, 1997, s. 35). Kahraman anlatıcı Lyotani, (adı ilerleyen bölümlerde başkişinin erginlenmesi süreci sonucunda Nippukir olacaktır), bir kadın gözlemi ve duygulanımıyla okura serüveni aktarır:

“Ben Nippukir...

Geçmişte takılara ışığı verirdi göğsüm:

Öyle güzel ve süt dolu...

Onlarca yıl emzirdim, doyurup yaşamın kucığına sundum insanoğlunu” (K.D. s. 16).

Anlatının “Herkes Düşer” adlı bölümünde yer alan;

“Gerçekten ayrılışını bu dünyadan:

Beyaz Kuğu sağladı.

Memeleri sütle dolu Başrahibe..

Çok kapandı onunla odasına, çok anlattı-Dillendirdik bu öyküyü biliyorsunuz.

Sonunda EA’nın yardımını istedi” (K.D. s. 201).

Dizelerinde anlatıcı araya girerek öyküyü daha önce anlattığını okura anımsatır. Anlatıda araya girmeler çok sık olmamakla birlikte ilerleyişi ve kurguyu olumlu yönde destekler nitelikte kullanılır.

Tabletler halinde ilerleyen bölümlerde hâkim anlatıcının varlığı kendisini daha sık gösterir;

“Sustu Diele. Durdu öylece. Liyotani’yi kırdığını sandı.

Yok olmuş bir kadın hakkında, avutmak için de olsa,

Söylenmemeliydi böyle sözler” (K.D. s. 73).

Lyotani, eserin dramatik aksiyonunda merkezde konumlanmıştır. Yer yer başkişiyeye sözünü emanet eden anlatıcı, eserin bütününde geniş bir yer kaplar.

### 2.7.3. Olay Örgüsü

*Kadın Destanı*, başkişi Nippukir’in yaşamının son anlarında yazdıklarını tamamladığı sahneye başlar. Yazara seslenen başkişi, serüveninin anlatılmasını vasiyet eder. Yazar tarafından adlandırılarak 8 bölüm halinde tamamlanan romanın bölümleri şöyle belirlenmiştir:

Yazar, *Kadın Destanı*’nı 8 bölümden oluşturmuştur. Sümer mitolojisinden esinlenen romanda her bölüm bir tablet adıyla hazırlanmıştır. Bölümler Şöyledir:

- |           |                                 |
|-----------|---------------------------------|
| 1. Bölüm: | 1. Tablet: Süt ve Mermer        |
| 2. Bölüm: | 2. Tablet: Esirler ve Emirler   |
| 3. Bölüm: | 3. Tablet: Tuzaktaki Yem        |
| 4. Bölüm: | 4. Tablet: Her Şey Yolunda      |
| 5. Bölüm: | 5. Tablet: Sonsuz Yaşam Tutkusu |
| 6. Bölüm: | 6. Tablet: Beyaz Kuğu           |
| 7. Bölüm: | 7. Tablet: Herkes Düşer         |
| 8. Bölüm: | 8. Tablet: Son                  |

Başkişinin serüvenlerini merkeze alarak 4 ana vaka halkası şeklinde incelemek mümkündür:

**M<sub>1</sub>**: Lyotani’nin geçmişinin verilmesi ve kahramanların tanıtımı içeren bölüm, okuru şiddet, yetkenin bozuk işleyişi ve nesneleştirmeyle örülen vakaya hazırlama amacı güder;

V<sub>1</sub>: Kimsesiz bir kız çocuğu olan Lyotani’nin 7 yaşında Tapınağa alınması,

V<sub>2</sub>: 11 yaşında kutsal bir törenle Başrahip tarafından kızlığının alınması ve Başrahibe tarafından da yıllarca cinsel istismara uğraması,

- V<sub>3</sub>: Tapınakta yosma olarak görevine devam ederken, erkeklere sunulması
- V<sub>4</sub>: Zalimliği ve sorumsuzluğu sebebiyle Tanrılara şikâyet edilen Gılgamesh'in Tanrılarca Engidu aracılığıyla cezalandırılmak istenmesi,
- V<sub>5</sub>: Lyotani'nin, Engidu'nun Gılgamesh'i öldürmesi için yapılan plana dahil edilmesi,
- V<sub>6</sub>: Hazırlıklar sürerken Dicle adlı yosmadan Annesinin ve Babasının hikâyelerini öğrenmesi,
- V<sub>7</sub>: Gılgamesh'in Engidu'yu yenmesi ve onunla aşk yaşamaması,
- V<sub>8</sub>: Gılgamesh ve Engidu'nun serüvenlere çıkması,
- V<sub>9</sub>: Engidu'nun ölümünün ardından Gılgamesh'i saran ölüm korkusu,
- V<sub>10</sub>: Gılgamesh'in kentini bırakarak ölümsüzlüğün peşine düşmesi,

**M<sub>1</sub>**: Lyotani'nin Gılgamesh'tan hamile kalması ve Gılgamesh'in yokluğunda şehirde ortaya çıkan eden veba salgınından kaçması sürecinde çocuğunu doğurması ve onu mağarada bir örümceğe emanet ederek şehre dönmesi;

- V<sub>1</sub>: Şehirdeki büyük veba salgınından hamileyken kaçması ve çölde Annesiyle kendisinin sığındığı mağarayı araması,
- V<sub>2</sub>: Bir örümceğin yeni doğum yapmış Lyotani'ye yol göstererek onu mağaraya ulaştırması,
- V<sub>3</sub>: Bebeğini örümceğe emanet ederek şehre dönmesi,
- V<sub>4</sub>: Lyotani'nin şehre gelişiyle salgının sonlanmasının aynı zamana denk gelmesi,
- V<sub>5</sub>: Salgını kovarak ulu bir kişi olduğuna inanılan beyazlar içindeki Lyotani'nin Başrahibe olması ve adının Nippukir olması,
- V<sub>6</sub>: Büyüyen oğlunun şehre gelmesi ve rahip olarak sarayda önemli görevler alması,
- V<sub>7</sub>: Babası gibi zalim olan oğluyla arasındaki iktidar mücadelesi,

V<sub>8</sub>: Nippukir'in tabletlere bütün gerçekleri yazarak geleceğe Kadınların acılı ve trajik Destanı'nı aktarmak istemesi

V<sub>9</sub>: Gılgamesh'in Ölümü,

**M<sub>1</sub>**: Nippukir'in Gılgamesh'ten olan oğlunu zehirleyip öldürerek süregelen kötü düzene son vermesi ve kendini öldürmesi;

V<sub>1</sub>: Nippukir'in kendisi ve oğlunu yok ederek halka hakkını almanın yolunu açmak istemesi,

V<sub>2</sub>: Nippukir'in Oğlu için bir ölüm planı hazırlaması,

V<sub>3</sub>: Oğlunu tapınakta zehirlemesi ve kendisini bir odaya kapatarak intihar etmesi.

#### **2.7.4. Zaman**

*Kadın Destanı*'nin vaka zamanı akroniktir, vaka zamanı olarak milattan önceki yıllar görülmektedir. Eserin vaka zamanı olarak Sümer Devleti yıllarına giden yazar, eserin zamanı ile ilgili şunları söyler; “Kadın Destanı’nda çok eskiye gidiyorum. Bu kez yönetici-yetke sahipleri ve ezilenleri anlatırken, milattan önce 3000 yıllarını fon olarak alıyorum. (K.D. s. 8). Romanın zaman konusundaki bir diğer özelliği de vaka zamanının gerçekliğini destekleyen, döneme ait zaman birimlerini kullanmasıdır. Sümer mitolojisinde yer alan Tanrı Damuzi ya da Temmuz’un kahramanların yaşlarını belirtme ölçüsü olduğunu görüyoruz; “Ben, DAMUZİ’nin toprağı delip başını uzatışını Yani baharı doksan kez görmüş olan,” (K.D, s. 18), “Ah! Doksanımda kurban olmak kolay değil” (K.D. s. 34) diyerek kendini tanıtan Nippukir, zaman zaman yaş belirteci olarak yıl hesabını da kullanır: “Ardımda doksan uzun yıl var (K.D. s. 226). Bunun yanı sıra başrahibeden ürken Lyotani, başrahibenin yaşlılığını ve çirkinliğini ifade etmek için: “Bin damuzi görmüş olmalı bu kadın” (K.D. s. 100) der.

Üç bin yıl öncesini anlatan eserde, kahramanların arasında ve başkişinin yaşamında çatışmaların yoğun olması sebebiyle geriye dönüşler sıkça kullanılır. Başkişinin son sahnesinin tasviriyle yaklaşık 3000 yıl önceki bir zaman dilimiyle başlayan roman, yine aynı zaman içerisindeki yaklaşık 80 yıllık bir dilimi anlatır.

#### **2.7.5. Mekân**

##### **2.7.5.1. Çevresel Mekânlar**

Romanda çevresel mekânlar, diğer romanlardaki gibi yalın ve fiziki özellikleriyle ön plana çıkarlar. Gılgamesh'in hükümdarı olduğu Uruk kenti etrafında şekillenir. Uruk Kenti,

pazaryeri, sarayı, tapınağı ile meydana gelen, surlarla kuşatılan bir ilk çağ kentidir. Kentte halkın yoksulluğu ve hükümdarın zenginliğini yansıtan simgesel mekânlar olarak pazaryeri ve saray kullanılmıştır. Bu mekânların tasvirleri çok azdır. Bunların dışında tapınak, Engidu'nun yenildiği orman ve adı geçen Ereşkigal ülkesi de çevresel mekânlara örnek verilebilir.

## 2.7.5.2. Algısal Mekânlar

### 2.7.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

*Kadın Destanı* romanında algısal özellikleriyle ön plana çıkan mekânlar kapalı özellik gösterirler. Bu mekânların en öne çıkanı ise tapınaktır. Lyotani, küçük bir kız çocuğuyken getirildiği tapınakta başrahibenin emrine verilir ve onun cinsel tacizlerine maruz kalır. Dünyayı idraki tam olarak yerleşmemiş bir kızın maruz kaldığı trajediler, onun için kutsal mekânın kapalı-dar ve labirentleşen özellikler göstermesine neden olacaktır. 11 yaşında başrahip tarafından kızlığı alınarak tapınak yosması kademesine geçen başkişi, bu tecavüz dehşeti esnasında avcının dişlerinden kurtulamayan avın, yaşama olan tutkusunu kaybedişi gibi hissizleşir. Kahramanın olanaklarının tükendiği ve kendisini kapanda hissettiği mekân onun için kapalı ve labirent bir özelliğe bürünür:

“Duvarlarda hayalet kanatları oynayıyordu.

Yeraltı cinleri çıkmıştı ve gülüyordu kızlara.

Rahipse rahat, emin erkekliğinden. (K. D. s. 38).

Başkişinin korkusu ve dehşeti mekân algısına *hayalet kanatları ve yeraltı cinleri* görüntüsüyle *yeraltı cinlerinin gülmeleri* olarak yansır. İnsan psikolojisindeki dehşet ve korku duygularını uyandıran imgelerin çoğu tapınakta beliriverir. Bu duyguyu yaşamayan tek kişi ise başrahiptir. O *erkekliğinden emin* bir halde ontolojik anlamda kuşatılmışlığı yaşayan ve nefessiz kalan küçük kızların aksine oldukça keyiflidir.

Tecavüz sahnesi, oldukça dehşetlidir. Sırayla kızlıklarını aldığı çocukların dehşetinden bihaber olan başrahibin erkeklik organının büyüklüğü karşısında dili tutularak ağlayan ve altına işeyen 9 yaşındaki kız çocuğu, Uruk kentinin göğüne gelen kuyruklu yıldızın def edilmesi için boğazı kesilerek bütün kanı akıtılır ve kurban edilir. Kurban olarak 9 yaşındaki kızın diğerlerinden ayrılarak seçilmesi, başrahibin töreni esnasında altına kaçırarak ve ağlayarak onun “keyfini kaçır” (K. D. s. 39)masıdır. Tapınakta bir aidiyet hissedemeyen başkişi, burada bir nesne olduğunun bilincindedir. Erkeklerle sunulması, kendi yaşamını yaşamasına izin



verilmemesi onu bunaltır. Bu bağlamda başkişinin tapınak bünyesindeki yaşamı için kapalı özellik gösterir denilebilir.

### 2.7.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

*Kadın Destanı* romanı, çatışmanın ve kaotik yapının yoğun olduğu bir romandır. Bu nedenle başkişinin ve kahramanların kendilik değerlerini bulabilecekleri, içtenlik mekânı ya da açık mekânlar bulunmamaktadır.

## 2.7.6. Şahıs Kadrosu

### 2.7.6.1. Başkişi

*Kadın Destanı*, şehrini ve insanlarını; “despotizmden kurtarmak üzere” (Parla, 2009, s. 224) yaşamını ortaya koyan bir kadının destanıdır. Romanın başkişisi Lyotani yedi yaşında tapınağa alınmış ve başrahibenin hizmetine verilmiştir. Yaşamı boyunca erkek egemenliğinin altında nesneleştirilen Lyotani, başkaldırı ve iyilikle donatılmış bir karakterdir. Aldığı kararlar ile kendisini var eden Lyotani bu yönüyle dönüşüme açık bir karakterdir. Eserin son kısmında adı halk tarafından Nippukir olarak değiştirilecek olan başkişi, ömrünü insanların iyiliğine ve kadınların hakkını aramaya adanmış trajik ve mücadeleci bir kahramandır.

Ömrü tapınakta geçmiş, Gılgamesh'tan bir çocuk doğurmuş ve sonra başrahibe olarak Nippukir adını almış olan başkişi, 90 yaşında ölene kadar Uruk kentinde yaşanan hakimiyet kavgalarının, cinsel istismarların ve zulmün içerisinde bireyleşme anlamında kadınlığını yaşamaya çalışmıştır. Lyotani, tapınağa alınmasıyla başrahibenin özel hizmetine verilir. Bu vazife, cinsel ve kişisel hizmetlerin tümünü kapsar. Romanın kurgusal evreninde Gılgamesh hükümdarlığında kadınların dini ve sosyal açıdan bahaneler uydurularak sürekli sömürüldüğünü ve birey olma haklarının ellerinden alınmasını Lyotani'nin şahsında görürüz.

“Nice yıldan beri kadınlar akıyor kente.

Kimi pazara geliyor, kimi pazarlanıyor.

Üretirken ve taşırken belleri kırılan kadınlar,” (K. D. s. 18).

diyen başkişi, toplumda kadınların metalaştırılmasını ve erkek egemenliğinin tanrısal bir konumda yer almasını kabullenemez. Gılgamesh ile temsil edilen “Eril iktidar kadın bedeni ve cinselliğini egemenliği altına alırken hiyerarşinin üst basamağında yer alan kadın da alt basamaktaki kadının bedeni ve cinselliğini denetler” (Barış, 2016, s. 51). Lyotani, yedi yaşında

girdiği tapınakta elleri “mezardan çıkmış iskelet gibi” (K. D. s. 62) olan başrahibenin hizmetine verilir:

“Çünkü çirkin biçimde kullanıyor insanı.

Döl yapmayacak biçimde mahkûm ediyor yatağına” (K. D. s. 90)

şeklinde tarif ettiği başrahibe, otoriteyi ve üstünlüğü lezbiyen olarak yaşadığı cinselliği için kullanır.

Başrahibe, kadınların üzerinde iktidarın gölgesi olarak erkeklerin yaptığı aynı farklı görüntülerle kendince uygular. Öyle ki, Lyotani'nin annesi Akkasi-ya'nın ölümü tanrılardan emir aldığı iddia eden başrahibenin emriyle gerçekleştirilmiştir. Dört yıl sonra başrahibin kutsallık atfedilen cinsel istismarına maruz kalır ve tecavüze uğrar. “Tecavüz, insanın varlığına karşı en büyük saldırılardan birisidir. Bireyin rızası olmadan yapılan bir cinsel ilişki açısından değil de etkin ve edilgin tarafların ikisini aynı anda “ontolojik anlamda yok eden” (Korkmaz R. , 2015, s. 180) eylem, Lyotani ve onun şahsında Sümer kadınlarının ve küçük kızlarının, kutsallık ve tanrılar adına maruz kaldıkları işkencelerin yalnızca bir tanesidir. Bu kutsal! eylemin ardından bir tapınak yosması olarak görevine devam eden başkişi, uzun müddet boyunca erkeklere bir armağan gibi sunulur: “Hayvan eti sunar gibi sunuluyordu gelip geçene dokuz yıldan beri” (K. D. s. 67). Bu aşağılayıcı görev Sümer'deki birçok kadının kaçamadığı trajedilerden biridir. Tapınak ve sosyal yaşamda erkeklerin etrafında dönen evren, kadınların birer zevk nesnesi, meta halini almasına neden olur.

Zira tapınakta olmayan insanların aileleri de Gilgameş'in cinsel isteklerinden kaçamazlar: “Erkeği kadını ayırmıyordu aklıma estiğinde (K. D. s. 49). Lyotani, aklını ve idrakini, sahiplerini mutlu etmek için değil, bu gidişi sonlandırmak için kullanacaktır. “Uruk üstündeki süreğen kasırğa” (K. D. s. 25) olarak tanımladığı Gilgameş'in düzenbazlıklarını ve ahlaksızlıklarını yazdığı metinde açıkça anlatır.

Lyotani, kendini gerçekleştirme edimini yazarak tamamlar. Onun için yazmak özgürlüktür. Kendisinden binlerce yıl sonrasına ulaştıracağı mesajla kadınlığın onurunu kurtarmayı ve bir kadın destanı yazarak tarihe ders vermeyi amaçlar. Yaşamının son anına kadar yazmayı sürdürdüğü bu metin, erkeklerin yetki sahibi olarak kadınlar karşısında tanrısal bir vasıf kazanmalarına, insani vasıflarını hiçe sayarak, en önemli özellikleri olan anneliklerini hiçe sayarak onları nesneleştirmelerine bir başkaldırı amacını taşır:

“Nippukir özgür.

Yaşamın son soluklarında özgürüm” (K. D. s. 33).

diyen başkişi, kadınlığın ve insan olmanın onurunu yazarak, anlatarak korumayı kendisine görev bilir.

Lyotani, tapınak yosması olarak vazifeliyken Engidu adlı düşmanını alt etmek isteyen Gılgamesh’in planına dahil edilir. Görevi, doğada hayvanlarla birlikte yaşayarak insanlığını unutan Engidu’yu baştan çıkartarak ona insan olduğunu hatırlatmak ve hayvanlarla bağı koparmaktır. Doğa, kendisinden olmayanı dışlar, çünkü insanoğlu doğaya uyum sağlamamış; ona yaşam olanaklarını cömertçe sunan doğaya saygısızlık etmiştir. Lyotani, cinselliğiyle etkilediği Engidu’yla defalarca birlikte olur. Bir kadını tanıyan ve cinselliği keşfeden Engidu’ya Lyotani’nin kokusu tesir etmiş, Engidu dostları hayvanlar tarafından bu koku sebebiyle dışlanmıştı: “Dostları hayvan kokmuyordu, ot kokmuyordu, çiğ et... Hiç!” (K. D. s. 130). kendileri gibi olmayan dostlarından yüz çeviren hayvanların; “hepsi kaçtılar ondan, hepsi” (K. D. s. 131).

Yalnızlaştırılan Engidu, artık dövüşe hazırdır. Lyotani’nin görevini tamamlamasının ardından Engidu ile dövüşen Gılgamesh, onu öldürmez ve yanına yoldaş olarak alır. Bu sahne, eserde Gılgamesh şahsında vücut bulan erkek egemenliğinin sınır tanımazlığının en açık örneği olur: “Kazandı Gılgamesh savaşı, Engidu’yu ağzından öptü” (K. D. s. 146). Gılgamesh’in bir erkeği ağzından öpmesiyle betimlenen iktidarı kabullendirme eylemi, kadınların maruz kaldığı cinsel şiddetin, daha net bir ifadeyle cinsellik üzerinden iktidar kurma eyleminin Gılgamesh tarafından cinsiyet ayırt edilmeden herkese yapılmasıdır. Gılgamesh, Sümer inancını ve şehir devletlerinin siyasi yapısını akıllıca kullanarak insanların gözünde tanrısal bir güç elde eder. Tapıntaki rahip ve rahibelerin de yardımıyla kurduğu otoritesi ona sınırsız bir yetki verir. Bu anlaşmada iki taraf da kazanır. Gılgamesh, otoriteye sahip olurken; rahipler ve rahibeler de küçük kızları istedikleri gibi zevk oyuncağı haline getirebilirler.

Gılgamesh, var olmayan düşmanları öldürmesi destanlarla anlatılan, tanrılarla savaşan, halkı için bütün savaşları veren tanrısal bir figüre dönüşür. Fakat Lyotani onun şehrin surlarını büyüterek, yalan haberlerle halkı korkutarak gücünü sağlayan birisi olduğuna şahitlik eder. Lyotani’nin karakterindeki başkaldırma edimi ona annesinden mirastır. Annesi de bir tapınak yosması olan başkişi, babasıyla aşkından dolayı zalimce öldürülen annesinin sonunu unutamaz. Lyotani, Gılgamesh ile birleşmesinden hamile kalır. Gılgamesh’in bu bebeği sahiplenip zulmüne

ortak etmesinden kaçmak isteyen başkişi, annesiyle kendisini kurtaran mağarayı bulmak için şehirden ayrılır. Arayışı çok uzun süren başkişi böceklerle beslenir. Lyotani, bebeğinden iğrenir. Gılgamesh'in tohumu olması ve onun kötülüklerinin devamcısı olacağı fikri başkişinin bebeğinden kurtulma isteğini açığa çıkarır: “Çocuğunu istemiyordu Gılgamesh'in. Yalvardı UTU gelene kadar” (K. D. s. 176). Tanrılara sığınan başkişi çocuğun da babası gibi kente kötülük getireceğine inanır. Bebeğini kendi kendine doğurduğunda önüne çıkan bir örümcek onu mağaraya götürür ve başkişi oraya sığınır. Lyotani bu yolculukta “yeniden doğmak üzere içe doğru” (Campbell, 2010, s. 108) yönelir. Mağarada bebeğini örümceğe emanet eden başkişi, salgın hastalığın başladığı şehre döner. Salgının biteceğini haber veren Lyotani artık Nippukir (Beyaz Kuğu) adıyla anılmaktadır. İnsanlar onun kutsal birisi olduğuna inanırlar. Bu özelliği sebebiyle trajik ve çok yönlü ya da; “yuvarlak karakter” (Stevick, 1988, s. 178) olarak tanımlayabileceğimiz başkişi, kişisel serüveninde tapınakta en alt kademededen en üst kademeye doğru bir yükseliş ve kişisel erginlenme yaşamıştır. Nippukir, Gılgamesh'in ölüm karşısındaki çaresizliğini sakinlikle seyreder. Zulüm ve sapkınlıklarıyla halkına ve halkının kadınlarına huzur vermeyen kralın ölümü, Nippukir'i mutlu eder. Oğlu, sarayda hızla yükselen bir rahip olmuştur. Ne var ki onu dölleyen Gılgamesh ve yetiştiren örümcekten kötü özellikler ödünçleyen oğlu, Nippukir'in nefretini kazanmıştır. Oğlu, annesini alt ederek otorite sahibi olmak, annesi ise oğlunu zulmün devamcısı olarak gördüğü için de saf dışı bırakmak gayretindedir:

“Bakma kentin koruyucusunun İNANNA olmasına

Kent benimdir.

Nasıl ki bir zamanlar Gılgamesh'in olmuştur.

Bu kent benimdir, onun oğluyum!” (K. D. s. 213).

Babasının yolundan ilerleyen örümceğin oğlu, annesini öldürmek isteğindedir. Ne var ki üç insan ömrünü yaşamış olan annesi ondan daha hızlı davranacak ve oğlunu öldürecektir. Sevginin ve adaletin temsilcisi konumundaki Nippukir, oğlunu öldürmekten çekinmez. Uzun yıllar zulmün ve aşağılık yaşamın sembolü olan Gılgamesh'in gerçek yüzünü ve yaşadıklarını tabletlere yazarak hem kendisini arındırır hem de insanlık ve adalet adına geleceğe önemli bir evrak bırakır.

### 2.7.6.2. Norm Karakter

Eserde Lyotan'yi dolayımlayacak bir norm karakter yoktur. Lyotani, Nippukir olma sürecinde kininden beslenir.

### 2.7.6.3. Kart Karakter

Romanın, tek yönlü özelliği olan ve temsil değerleri eserin sonuna kadar değişmeyen kart karakteri Gılgameş'tir. "Gılgamış Destanı"nın orijinal metninde tematik değerlerde ülkü değerler konumunda yer alan ve başkişi olan Gılgameş, *Kadın Destanı*'nda öne çıkan Lyotani'ye ve kadın dünyasına karşıt bir güç olması sebebiyle kart karakterdir ve karşıt değerler sınıfındadır. Gılgameş, kendi çıkarları için halkını sefaletle sürüklemekten, ölüme terk etmektен çekinmez. İnsanların üzerinde bir korku imparatorluğu kuran Gılgameş, din adamları ve bu zümreyle birlikte kendisini tanrısal güçlerle donanmış bir kahraman olarak sunduğu halkını, kendi çıkarları için kullanır.

Hükümdarın bencilliği anlatıcı tarafından şöyle aktarılır:

“KAYBOLDU GILGAMEŞ. KENTİNİ

BIRAKTI, HALKINI BIRAKTI.

ZUİSUDRA'YI BULMAYA, ONDAN

ÖLÜMSÜZ OLMANIN YOLUNU

ÖĞRENMEYE GİTTİ”

O GİDİNCE VEBA GELDİ URUK'A. (K. D. s. 183).

Gılgameş, kendisinden başkasını düşünmez. Ölümün soğuk yüzünü Engidu'da deneyimlediği için, içerisindeki son korkusu onu rahat bırakmaz ve ölümsüzlüğün ardına takılır. "Üç yüzyıl" (K. D. 200) Hükümdarlık yapan Gılgameş'in en belirgin özelliği bencilliği ve zevk düşkünlüğüdür. Halkının bayındır olmasından çok daha önemli kaygısı, ona hizmet etmeleridir:

“EŞİ, KRAL GILGAMEŞ'E SUNULMUŞ

OLAN GÜVEY İLE KIZININ

İNCİTİLDİĞİNİ BİLEN GELİNİN

ANNESİ... ONLAR DIŞINDA BARIŞI

YAŞIYORDU KENT. HER ŞEY

YOLUNDAYDI!"

(...)

“İÇERLERDE KAÇ BEŞİK

SALLANDIĞINI, KAÇ KADININ

AŞERDİĞİNİ BİLMİYORDU. CAN

SIKINTISI GEÇMİYORDU” (K. D. s. 106).

Gilgameş için kendi tatmini dışındaki hiçbir şey mühim değildir. O, insanlara kahramanlıklarını onaylatacak yalanlar uydurarak ve sahte düşmanlarını yendiği destanları anlatırarak kurduğu otoritesini dini zümreyle paylaşarak kendisini korumaya alır. Tanrılar tarafından Engidu vasıtasıyla cezalandırılmak istenen Gilgameş, rakibini alt eder ve onunla ilişkiye girer ve; “iki erkek birbirinin ayna imgesine dönüşür. Destandaki cinsellik duygusal ilişkiden çok bir ritüel içerir gibidir. En güçlü duygular ve kişisel bağlılıklar cinsiyeten çok savaşla ve hükümdarlıkla ilişkilidir” (Cornell, 2016, s. 227). Otoritesini her anlamda dayatmaktan kaçınmayan Gilgameş, kadın ve erkek ayırt etmeden hoşuna giden ve ona cazip gelen herkesle birlikte olur. Engidu örneğinde olduğu gibi bir zevk düşkünlüğü olarak tanımlamayacağımız bu durum otorite ve güç gösterisi olarak yapılır. Gilgameş’in aynadaki yansıması olarak tanımlanan ve yoldaş olarak tanımladığı Engidu’nun ölümü, onu ölümün kesinliği ve önlenemezliği üzerine düşündürür. Bencilliğini ve hırslarını eser boyunca tek bir çizgide koruyan Gilgameş, ölme korkusuyla ülkesini ve insanlarını kaderleriyle baş başa bırakarak ölümün çaresini bulmaya gider. Bu seferden elleri boş olarak dönen Gilgameş, her canlının yaşadığı ölümü çaresizce bekler.

#### 2.7.6.4. Fon Karakter

*Kadın Destanı* romanında Gilgameş ve Lyotani arasındaki çatışmanın görünür kılınmasını sağlayan fon karakterler; Engidu, Lyotani ve Gilgameş’in oğlu, başrahibe, Lyotani’nin annesi ve Dicle olarak verilebilir.

Engidu, Gılgamesh'in hırsının ve sapkınlığının görünür kılınması için kullanılan bir fon karakterdir, Ayrıca kendi ölümüyle, ölüm korkusunu Gılgamesh'e sokarak vazifesini yapan Engidu romana etki etmez ama başkişinin serüvenindeki detayları görünür kılar.

Dicle, Lyotani'nin geçmiş bağlarını açığa çıkaran bir fon karakterdir. Eserde tek görünür kılındığı tek eylemi budur.

## 2.8. Emir Bey'in Kızları

### 2.8.1. Romanın Kimliği

*Emir Bey'in Kızları*, yeniden doğma imkânı bulduğu Anadolu'nun kurtuluşu için cansiperane mücadele eden, birçok başarıya imza atan; fakat ailesinin trajedisi karşısında biçare kalan Emir Bey'in ölmeden önceki yaşantısını ve evlatlarıyla olan çatışmalarını anlatır. Emir Bey'in ölümünden sonra ailesinin 1941-1991 arasındaki serüvenlerini başkişi Nevnihal Hanım ve ailedeki kadınların gözüyle sunar. İlk romanda ağırlıklı olarak eserde yer alan Nevnihal ve Gülhayat; "ağırlıklarını Hüsra ve Leyla'ya bırakırlar ama edilginleşmezler; kuşak değiştiği ve ailenin küçük kızları büyüdüğü için olaylar bu kez onların görüşüyle aktarılır. Yazarın her iki kitapta da tavrı, her olayı iki karşıt açıdan, iki ayrı yaşamdan birden vermek yolundadır" (Alparslan, 2003, s. 91). Eser için ilk romanda okurla tanıştırılan karakterlerin ve yapılan kahramanlıkların, yaşamın gerçekleri karşısında nasıl aciz kaldıklarının, zaaflarının ve hırslarının gün yüzüne çıktığı bir romandır denilebilir. Eserin birinci ve üçüncü bölümü küçük kız Leyla'nın gözünden, ikinci bölüm Hüsra'nın gözünden dördüncü bölüm de ikinci eş Nevnihal Hanım'ın gözünden aktarılır. Ayla Kutlu, romanın girişinde *Yazardan* başlığıyla kaleme aldığı yazısında Nevnihal Hanım karakteri için şunları söyler: "Nevnihal Hanım diye biri yok. En azından benim tanıdığım böyle birisi yok. Ancak o kadar uzun bir zamandan beri karakter olarak benimle yaşıyor ki, onun, yarattığım biri olduğuna kendim bile inanamayacağım neredeyse" (E.B.K. s. 7) der. Nevnihal Hanım karakteri Emir Bey'in aydın ve Batı'ya bakan yönünü temsil etmesi bakımından öne çıkar. Eserde Gülhayat Anadolu'yu, Nevnihal ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu öncesindeki mücadeleli dönemi ve ayağı yere basan, aydın ve olgun kadını temsil eder.

*Emir Bey'in Kızları* romanının ilk baskısı 1988'dir. Aynı yayınevi tarafından okura ulaştırılan eser, 405 sayfa hacminde olup Şubat 1999, Eylül 1999, 2001 ve Mayıs 2006 tarihleri olmak üzere 5 basım halinde okurla buluşur. Çalışmamızda Mayıs 2006 tarihli 5. Basım kullanılmıştır.

### 2.8.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Emir Bey'in Kızları*'nda karma bakış açısı kullanılır. Yazar, anlatının karakter teşkilinin zenginliğini de göz önüne alarak bütün bakış açısı türlerini kullanmıştır.

Emir Bey'in otomobili satıp aileyi bir araya toplama düşüncesini iç monolog şeklinde gerçekleştirdiği bölümde kahraman anlatıcı görülür;

“Zenginleşen beğenmez, orta hallisi alamaz. Kâhya Mansur’u aramalı yarın. Adana’ya götürsün. Pabuç terini karşılayacağımı bilir. İstanbul’a göçmeyi kabullenmekten başka çıkar yol yok. Nevnihal’e hemen söylemeli. Sevinir garibim. Aile bir çatıda toplanır. Ne aile ama?” (E.B.K. s. 17).

*Emir Bey'in Kızları* romanında her bölüm kendi içerisindeki alt bölümlerde sıklıkla bir kahramanın monologlarına sahne olur. Bu nedenle kahraman anlatıcının yoğun olduğunu görürüz. Romanda sıklıkla kullanılan bir diğer anlatıcı da hâkim anlatıcıdır. Kahramanın zihin dünyasını ve algısını tahmin edebilecek bu anlatıcı türü, Hüsra’ya odaklanılan bölümdeki örneğiyle karşımıza çıkar;

“Yeni bir derde bulaştı. Bacaklarının arasının kanadığını anladı. Derdini kime söyleyecek? Helal halasına söylese tokası basar. Alma Hanım’a? Hemen halaya yetiştirir. Emey Bacı’ya? Ağzı çok gevşek” (EBK s. 107).

Hâkim anlatıcı, kahramanlar arasındaki diyalogların gidişatını bilerek, anlatısını ipuçlarıyla besleyerek güçlendirir:

“Bana sevginizden mi bu kadar üzgünsünüz?

Sormuyor, Cevabın evet olduğunu bilirken niye sorsun?” (EBK s. 152).

Anlatı evreninin hâkim bölgesindeki anlatıcı, kahramanın yerine düşünüp onun yerine cevaplar verebilecek bir kudrete sahiptir. Romanın karma bakış açısıyla yazılması sebebiyle yukarıda verdiğimiz örneklerin dışında diğer anlatıcı örneklerine de rastlanır.



### 2.8.3. Olay Örgüsü

*Emir Bey'in Kızları*, yazar tarafından bölümlerle alakalı çeşitli adlar kullanılarak 4 bölümde yazılmıştır. İncelememizde biz de olay örgüsünü başkişi Nevnihal'in kişisel serüvenini merkeze alarak dört bölümde belirleyeceğiz.

**M<sub>1</sub>:** Nehir roman olan roman, bir önceki romanda yetişkin birisi olarak romana dahil olan Nevnihal'in yaşamını ayrıntılı bir şekilde ele alır. Emir ile ola evliliğinin ve birbirlerini tamamlamalarının ana etmenleri bu bölümde Nevnihal'in yaşamı üzerinden aktarılır.

V<sub>1</sub>: Nevnihal'in genç kızlığı ve evliliğiyle başlayan serüveni ve İstanbul'un işgal altında olduğu günlerin ardından Kurtuluş savaşının başladığı süreçtir.

V<sub>2</sub>: İstanbul'un işgali ve yoksulluk yaşayan halkın tasviri,

V<sub>2</sub>: Nevnihal ve ailesinin çevresindeki insanların milli mücadele ve öncesindeki yaşamlarının, bozulmuşlukların aktarımı,

V<sub>3</sub>: Yahya Efendi ve Yeşil Hanım'ın damatlarının milli mücadeleye katılma isteğine destek vermeleri ve Nevnihal'in eşinin yaşamının tehlikeye gireceğinden korku duyması,

V<sub>4</sub>: Emir Bey'in Özbekler Tekkesi aracılığıyla Anadolu'ya gitmesi.

**M<sub>2</sub>:** Ankara'daki yeni mecliste Urfa Mebusu olan Emir Bey'in eşini yanına getirmesi ve Nevnihal'in hamileliğiyle başlayıp Yeşil Hanım'ın vefatıyla geçen günlerdir. Bu günler, Emir'in savaşçı ve idealist kişiliğinin öne çıktığı günler ve mücadelenin artık meclisteki yanlışlıklarla devam ettiği günler olarak Emir üzerinden kurgulanır;

V<sub>1</sub>: Emir Bey'in Nevnihal ve annesini Ankara'ya yanına getirmesi,

V<sub>1</sub>: Sosyal ortamda yoksul halk ve vekillerin yaşamlarının oluşturduğu tezatın aktarılması,

V<sub>1</sub>: Büyük zaferin ardından kurulan istiklal mahkemelerinde Emir Bey'in yanlış uygulamalar ve haksızlıklar yapılması konusundaki ısrarı ve muhalif olması,

V<sub>1</sub>: Meclis'te dışlanan Emir Bey'in her şeyi bırakarak Urfa'ya dönme kararı,

V<sub>1</sub>: Nevnihal'in kızı Leyla'yı Urfa'daki konakta doğurması

V<sub>1</sub>: Şehirli Nevnihal ve Taşralı Gülhayat arasındaki sürtüşme,

**M<sub>3</sub>:**

Urfa'da istediği rahatı ve huzuru bulamayan Emir Bey'in Atatürk'ün vefatının ardından İstanbul'a taşınmak istemesi, İstanbul günlerinin ve sonrasının aktarılması. Bu bölüm, Emir'in kaybettikleri, Nevnihal'in olgunlaşması aileyi toparlaması ve dönem hakkındaki tasvirlerle vücut bulur;

V<sub>1</sub>: Yoksulluk yaşamaya başlayan ailenin malvarlıklarını satmaya başlaması,

V<sub>2</sub>: Emir Bey'in çocuklarının İstanbul'da okumaya başlamaları,

V<sub>3</sub>: Emir Bey'in vefatı sonrası ailenin durumunun verilmesi,

V<sub>4</sub>: Birer yetişkin olan büyük çocuklarının kendi yaşamlarını kurma çabaları ve Nevnihal'in aileyi bir arada tutma çabaları,

V<sub>5</sub>: Gülhayat ile problemlerini çözüm olan Nevnihal'in aileyi ayakta tutmaya çalışmaları ve yoksullukla mücadeleleri,

V<sub>6</sub>: Başlayan İkinci Dünya Savaşı ve karartma günleriyle ailenin yoksulluğunun ve sıkıntılarının artması, Batu'nun yurtdışına kaçması, Hüsrâ'nın nişanı ve Kaya Kartal ile ilişkisi,

V<sub>7</sub>: Mardin Valisi olmuş olan Mahmut'un aileyi Mardin'de misafir etmesi; fakat partizan tavırları neticesinde Nevnihal ile tartışma yaşamasının ardından Nevnihal'in Mardin'i terk etmesi,

V<sub>8</sub>: Mahmut üzerinden demokrat parti döneminin eleştirisi.

**M<sub>4</sub>:** Yaşamının son günlerindeki Nevnihal'in ailesi, torunları, çocukları ve yaşamla ilgili hatıralarını anlatması ve vefatı;

V<sub>1</sub>: 90'lı yaşlarının sonuna gelmiş, Gülhayat'ın ölümüyle de yalnızlaşmış Nevnihal Hanım'ın Leyla ve Hüsrâ'ya dair görüşleri ve anılarını anlatması,

V<sub>2</sub>: Leyla'nın, yaşadığı aşk macerası,

V<sub>3</sub>: Nevnihal Hanım'ın yaşlılığın etkisiyle geçmiş-hâl arasında sıkışması ve anılarını anlatması,

V<sub>4</sub>: Anılarını biriktirdiği evini evlatlarının ısrarıyla müteahhit'e veren Nevnihal Hanım'ın geçici olarak bir yalıya taşınması,

V<sub>5</sub>: Emir Bey'in vefatının ardından ailenin reisi konumundaki Nevnihal'in çocukluğundan başlayarak aile ve kendisiyle ilgili gizli kalmış konuları anlatması,

V<sub>6</sub>: Nevnihal Hanım'ın ölümü.

#### 2.8.4. Zaman

*Emir Bey'in Kızları*, geri dönüşlerle bölümler arası birliğin sağlandığı ve kurgunun bu geri dönüşler üzerinde şekillendiği bir zaman kurgusuna sahiptir. Dört bölümden oluşan romanın her bölümü bir dönemin aile çerçevesindeki özetidir;

1. Bölüm, Sen Edessa Sureti Gibi Sır Tuttun: 1941
2. Bölüm, Savaş Bitti: 1945
3. Bölüm, Kalbim Yine Üzgün: 1958
4. Bölüm, Son Fotoğraf: 1991

Birinci bölüm, Emir Bey'in İstanbul'a taşınma kararı ve İstanbul'daki ölümü, İkinci Dünya Savaşı sırasında ailenin içerisinde bulunduğu koşulları gerçek zaman-kurgu bağlantısında okura yansıtırken Emir ve Cevahir'in köylerinden kaçışlarını ilk romandan daha detaylı anlatır.

İkinci bölümde, Dünya Savaşı'nın bitiminin ardından yaşananlar yine aileyi de içerisine alacak şekilde verilir. Bu bölümde gerçek zamanın yansıması Kaya Kartal'ın Sansaryan Hanı'nda işkenceyle öldürülmesi ve gazetelerde bir provokatörün intihar haberi ile tarihten silinmesi olarak verilebilir. Üçüncü ve dördüncü bölüm de ilk iki bölümdeki gibi gerçek zaman-kurgusal zaman uyumu bakımından aynı özelliklere sahiptirler.

#### 2.8.5. Mekân

##### 2.8.5.1. Çevresel Mekân

*Emir Bey'in Kızları* romanı, *Bir Göçmen Kuştu O* romanının devamı niteliğindedir. Bu bağlamda çevresel mekânların birçoğu birinci romandakilerle aynı olmakla birlikte geri dönüşlerde bu mekânlar sıklıkla kullanılır. Mahmut Ağa Konağı, İstanbul'daki Nevnihal

Hanım'ın babadan kalma evi, Mardin'deki Vali Konağı, Dame De Sion Mektebi, Sansaryan Han olarak verilebilirken Nevnihal'in İstanbul'dan giyim siparişi ettiği; "Süleyman Sıdkı. Baghtdhe Capou Stamboul, 532 Jessle..." (E.B.K. s 274) olarak Fransızca yazan adresteki işyeri de bu mekânlar arasına eklenebilir. Romandaki mekânlar, izleksel kurguya koşut bir şekilde Emir Bey'in ailesinin yaşam standartlarının farklılaşmasına göre değişkenlik gösteren bir şekilde tasarlanmış mekânlardır.

## 2.8.5.2. Algısal Mekân

### 2.8.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda kapalı mekânların başında Mustafa Kemal Atatürk'ün ölüm haberinin alınışının Leyla'nın gözünden anlatıldığı bölüm verilebilir. Emir Bey, Leyla'ya Ata'nın ölümünü haber verirken buna inanamayan Leyla'ya odada algıladığı bütün objeler kasvet verir; ürkütücü bir hale bürünür.

"Karpuzu kırmızı, üstünde uçuk sarı zambak deseni olan lambanın içindeki fitil titredi. Lambanın alevi yükselip azaldı. Annesine baktı Leyla. Koltuğun kolçakları üstüne serili ellerini gördü. (...)

Annesinden pencereye kaydı bakışları: geniş pencere nişi kitapla dolu. Demirler kareler oluşturup küçük birer yaldızlı topuz içinde birleşiyor. Uzakta İbrahim Peygamber'i ateşin ortasına atacak mancınıkların uzamış gölgeleri. (E.B.K. s. 14).

Küçük bir çocuk olan Leyla'nın ev eşyalarına yüklediği anlamlar hayal çağındaki küçük bir çocuk algısı ölçüsündedir. Bahçedeki ağaçlar, gemiler, boğaz... Hepsi Leyla için ayrı birer kahraman gibidirler. Atatürk'ün ölüm haberini alan Emir Bey'in yılmış, çökmüş ve ümitsiz hali odanın üzerine bir sis gibi iner. Babasının yarım kalmış hali, ateşe atılmayı bekleyen İbrahim Peygamber'i izleyen çaresiz müminler gibi izler. Odanın kahramana ateşi anımsatan hali, alevin titreyişinin ümitsiz ve bungenca yorumlanışı kapalı dar mekân özelliğini okura yansıtması bakımından önemli birer göstergedir.

*Emir Bey'in Kızları*'nda kentlerin kapalı-dar özellik göstermesi Sema Özher Koç tarafından şöyle anlatılır;

"Kurtuluş Savaşı'nda Anadolu-ki Ankara ve Urfa'yla temsil edilir- (art zamanlı anlatımla roman kurgusuna dahil edilir) ve II. Dünya savaşı'nın başladığı zamanda İstanbul roman

kurgusunda varlığı sıkın/boğın, varlığın üzerine gelen kapalı/dar/labirent mekân özellikleri yansıtır” (Koç Özher, 2017, s. 271).

Emir Bey ve ailesi özelinde İstanbul, özgürlüğü ve yaşam olanakları gasp edilmiş karanlık bir şehir olur. Bireyin mekânı sahiplenememesi ve kendini onda bulamaması durumunu yaşayan aile için şehir kapalı ve dar mekân özellikleri gösterir. Bu algının değişmesi, mekânın açık hale bürünmesi için yaşamı pahasına özgürlük mücadelesi veren Emir Bey’in en büyük motivasyon kaynaklarından birisi de özgürlük iradesidir denilebilir.

Hüsra, annesiyle konakta ikinci sınıf insanlar olarak yaşadıkları odalarını tasvir ederken odanın içtenlik mekânı olmaktan uzak kapalı özelliğini şöyle tarif eder: “Bahar uğramazdı odamıza, yaz sürünür geçerdi” (E.B.K. s. 103) Annesinin konağın hanımı Gülüş Hatun’un yeğeni olmasına karşın bir öteki gibi, hizmetçi gibi algılanması Hüsra’yı yaralar. Konağı ve yaşadıkları ortamı algılayışı da bu hissiyatın etkisiyle olumsuz bir anlama sebep olur.

Romanda algısal anlamda kapalılaşan mekânlardan birisi de Emir Bey’in Çocuk Esirgeme Kurumuna bağışladığı Mahmut Ağa Konağı’dır. Yaklaşık yirmi yıl aradan sonra konağı ziyaret eden Leyla, burada eski anılarını tekrar yaşar. Anılarıyla mutlu olmak yerine daralan ve huzursuz olan Leyla’nın bu hissiyatının sebebi konak dışında bu anıları yaşadığı hemen herkesin artık ölmüş olmasıdır:

“Ölmemiş olduğunu varsayarak Hayat anne için bir ful koparttı Leyla. Leyla’nın sakızlı, kızıl, dağınık, yaramaz saçlarına bir tokayla taktı Hayat anne. Ölmemiş gibi taktı. Leyla bu ful yüzünden, duvar çekilen ve yok olan bahçeyi unuttu” (E.B.K. s. 249).

Leyla, bahçeyi, çiçekleri ve Gülhayat’ı anımsayarak çocukluğunda yaşadığı sahneleri tekrar canlandırır. Bu hayal o kadar gerçekçidir ki yanına gelen han kiracılarından kilim tamircisi adamı ve onun seslenmesini uzun süre fark etmez. Geçmişin saflığına ve çocukluğunun sevecen günlerine dalmış Leyla yarı ayık bir vaziyette adamla konuşur:

“ ‘Birini mi aradın bacı?’

‘Binaya bakıyordum da. Kimindir burası?’

‘Çocuk esirgeme’nin. Bilmez misin, handır. Ama asıl sahibini sorduysan... Mahmut Ağa konağı diye bilinir. Bir mebusumuz vardı, Emir Beyimizdi. Kendisi Mahmut Ağa’nın oğulluğu olurdu. Sonra avradının ardından gitti, yaban ellerde öldü. O bağışlamıştır konağı. Beğendin mi?’

Beğenmedi. Artık hayatlar yok burada. İşler var. Daha az hatıra, saha çok soluk var.

Döndü baktı adama. Gördüğü kimdir? Görmedi aslında. Geçip gitti adam gözlerinden. Bir yerde onu görenler de var. Leyla görmüyor” (E.B.K. s. 249).

Leyla'nın konakta huzur bulamamasının, konağın eski samimiyetinin insanın içini ferahlatan özlem dolu kokusunu duyamamasının nedeni burada *artık hayatların yok* olmasıdır. Hayat, Leyla'nın küçüklüğündeki anılarını oluşturan ve onu mutlu eden halası, Gülhayat Annesi, babası ve konağı dolduran insanlardır. Şimdilerde bir işhanı olan konakta artık *daha az hatıra daha çok soluk* vardır. İnsanı bir mekânla ilişkilendiren ve insanın o mekânı içselleştirmesini sağlayan şey hatıralar ve bireyin kişisel serüveninde mitleştirdiği anıdır. O anılarını konakta bulamayan Leyla için beğenilecek bir tarafı kalmayan konak, önemini yitirir. Ayrılırken üzüldüğü mekâna yıllar sonra tekrar gelen Leyla, şimdi ise geldiğine pişmandır.

Leyla'nın yaşadığına benzer bir durumu annesi Nevnihal İstanbul'daki evlerinin yerine yapılan apartman tamamlanana kadar kiralanana yalı dairesindeki günlerinde yaşar. Emir Bey'in de yaşamış olduğu eski evlerinde bir ruh olduğunu ve eşinin ruhunu, yaşayanlara daima hatırlattığını düşünen Nevnihal, evin bir karakteri ve biriktirici özelliği olduğuna vurgu yapar. Yeni yapılan bu küçük daireleri ruhsuz insanların seçtiğini söyler: “Bu yeni evlerde ise örf yok. Ruhsuz insanların apartman dairelerine saldırmaları bu sebepten” (E.B.K. s. 290) der. Yaşamının son zamanlarında geçmişle hal'i karıştırmaya başlayan Nevnihal bilincinin bulanmasının da etkisiyle “son dostum” (E.B.K. s. 336) dediği evini görmek onunla hasret gidermek ister. *Emir Bey'in Kızları* romanındaki mekânların kapalı özellik göstermesine sebep olan etkenlerin başında ailenin eski birliğinin kalmaması ve yiten üyeler ile onların hatıralarını muhafaza eden ve anılarla kuşatan mekânlardan ayrılmaları gelir. Mekânla samimiyet kuran birey bu mekânı dikey boyutta içtenlik mekânı olarak algılar ve mekân açık-geniş mekâna dönüşür. Ne var ki *Emir Bey'in Kızları* romanında anılarla birlikte değişen mekânlar da bu dönüşümlerini olumsuz anlamda tamamlarlar.

#### 2.8.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

*Emir Bey'in Kızları*'nda algısal yönden açık-geniş özellikler barındıran mekânlar kısıtlıdır. Emir'in Gülhayat'tan olan kızı Hüsrâ'nın aşkla bunalımını yendiği fakat kısa süren ilişkisi, Kaya Kartal'ın şüpheli ölümüyle biter. Hüsrâ'nın nişanlısı Enver nişanı atmıştır. Eserin son bölümünde tekrar bir araya gelip evli olduklarının görülebileceği ikiliden Hüsrâ bu duruma üzülmez; çünkü o Kaya'ya âşıktır. İki sevgili, Kaya'nın bekçilik yaptığı işhanında sık sık bir

araya gelirler. Kaya'nın küçük ve özensiz odası Hüsra için düzenlenir, gramofon ve taş plaklar temin edilir. Hüsra'nın en sevdiği; Vivaldi'nin taş plaklarını bulan Kaya, sevgilisiyle acı dolu zamanlardan kısa bir süre kaçmak amacıyla; "Uzun bir beraberlik olacak. Beş-altı saat..." (E.B.K. s. 184). Hüsra, Nevnihal Hanım'a ve annesine karşı mahcup olmak istemez bu sebeple görüşmeleri hep çok kısa sürer.

Sevgililerin işhanı odasında geçirdikleri birkaç saat, aşkın ve sevginin güven verici özelliğiyle İşhanı odasını ikisi için algısal yönden açık-geniş mekâna dönüştürür; "Vermut içip Olimpieda'yı dinlerken az ötede, Cağaloğlu yokuşunda ve Beyoğlu'nda olup bitenlerden haberleri yok" (E.B.K. s. 184). Hüsra ve Kaya, şehrin bütün dertlerinden birbirlerine sarılarak kurtulurlar. Müziğin sağaltıcı etkisi ve içkinin verdiği dinginlik ile duygularını daha rahat ifade eden âşıklar, kısa süreli buluşmalarında gidemedikleri kadar ileriye gider ve birleşirler: "Bir kış şehrayini. Martı ve güvercin kanatlarının sesi, müzik... birinin çıplak bedeni, öbürü için taht. Saçları ve tüyleri taç" (E.B.K. s. 184).

Mekânın bireye olan yansıması bireyin psikolojisi ve dünyayı o an algılamasıyla paralel bir ilerleme gösterir. Âşıklar için tuvaleti dahi olmayan bekçi odası *şehrayin* (şenlik) meydanı gibi olur. Birbirlerinin bedenlerini *taht* ve *taç* benzetmeleriyle yücelten sevgililer mekânı unutarak kendilerini geniş bir sevda denizinde hissediler.

Mekânın fiziksel özelliklerinin unutulması, algısal anlamda açık-geniş mekânın görünümünün en belirgin özelliklerindedir denilebilir. Bu bağlamda Kaya ve Hüsra'nın birleştikleri ve birbirlerini tamamladıkları işhanı odası, eserde nadir bulunan açık-geniş mekânların en belirginidir denilebilir.

## 2.8.6. Şahıs Kadrosu

### 2.8.6.1. Başkişi

Emir Bey'in ikinci eşi Nevnihal, romanın başkişisidir. Taze fidan, yeni bahar anlamına gelen Nevnihal, Emir'in ikinci eşi ve gerçek anlamda aşkı yaşadığı kadındır. Kömürcülük yapan ve yaşanan yangınlar sonucunda varlığının çoğunu kaybetmiş Yahya Efendi ve Yeşil Hanım'ın ölen dört oğlunun ardından dünyaya gelen Nevnihal, hem ailesinin hem de eşinin ikinci baharıdır denilebilir. Yahya Efendi, Osmanlı saray terbiyesini bilen, güngörmüş ve akli başında bir adamdır. Eşiyle birlikte üzerine titredikleri kızları doğduğunda Kuran-ı Kerim'e Nisa Suresi'nin başına Nevnihal'in adını yazarak (E.B.K. s. 288) surenin anlamı ve kutsiyetiyle kızının ahlakı ve karakterini baştan kurgular. Nevnihal Darü'l-muallimat'ta öğrenciyken

geçirdiği bir rahatsızlık sonucunda okuldan ayrılmak zorunda kalır. Zeki ve ne istediğini bilen bir kız olan Nevnihal, dirayetli ve ailesinin üzerine titreyen bir eş olur. Emir Bey'in Meclis-i Mebusan'daki görevi sırasında onunla evlenen Nevnihal, Emir'in yaşamındaki bütün zorluklarda ve ölümünün ardından dirayetini korur ve eşine layık olarak yaşamaya çalışır. Emir'in cenazesinde; "O ağlayan, kendini bırakan bir zevce istemez..." (E.B.K. s. 65) diyerek aile içerisinde bundan sonra alacağı rolü okura sezdirir. Nevnihal, Emir'in ardından maddi ve manevi anlamda aileyi bir arada tutmak için çabalar ve kısmen bunu gerçekleştirir:

"Nevnihal anne hayatlarının düzeninin sorumlusu. Geçimlerini hesaplayıp ayarlayan, ele güne karşı çok iyi durumda olduklarının gösterişini planlayan o. Her şey dışarıya karşı... Her şey Emir Bey'in adı. Ekini belli etmeyeceğin bir yaşama biçimi kurmandasın. Aileyi bir arada tutan göçmüş değerlerin koruyucusu da o" (E.B.K. s. 59)

Nevnihal'in, Emir'in Gülhayat'tan olan çocuklarıyla iletişimi son derece sağlıklıdır. İlk aşamada Hüsa ile problemler yaşamasına karşın onunla da anlaşmayı bilen ve gönlünü kırmadan saygısını kazanan Nevnihal, ikinci eş olmasına karşın evin gerçek hanımıdır denilebilir. Emir'in ölümünün ardından İstanbul'da Gülhayat ve çocuklarla baş başa kalan Nevnihal, Mardin valisi olan Mahmut'un daveti üzerine yanına gider. Bu ziyaret Menderes dönemi panoramasının verildiği ve partizanca yaklaşımları bulunan Mahmut'un, babasına ve üvey annesine olan iç hesaplaşmalarının görüldüğü günlerdir. Nevnihal'i tanımak isteyen konuklar onu ziyaret eder ve geçmişle ilgili anılarını anlatmasını isterler:

"İnsanlar onu beğendikleri için, kendilerini beğendirmeye geliyorlar Nevnihal Hanım'a. Eskileri anlatmasını istiyorlar. O güzel günleri... Oysa o her zaman çağını sevdi. Eskiyi güzelmiş, parıltılıymış, sebilmiş de herkes mutluluk içermiş gibi anlatmadı. Çocuk oyuncağı mı sanıyorlar hayatı bunlar? (E.B.K. s. 213).

Kendisini bu ilgi karşısında rahatsız hisseden Nevnihal, geçmişin ona sığınacak bir yanı olmadığına inanır. Yaşam her anıyla güzeldir onun için. Gençlerin zor günleri dinlerken duydukları haz onu rahatsız etmektedir. Olgun ve anlayışlı bir kadın olan başkışı yine de gençlerin gönlünü kırmaz.

Mahmut, valiliğin getirdiği özgüven ve hükümet taraftarı olmanın etkisiyle Nevnihal'le sonunu hesap etmediği tartışmalara girer. Demokrat Parti'nin ülkeyi kurtarıp kalkındırdığı konusunda saplantılı olan Mahmut, Emir'in neslini suçlar. Halkı kendilerinin bayındırlığa kavuşturduklarını, babasının neslinin ise seçkinci bir yaklaşımla halktan kopuk bir grup



oluşturdukları konusunda ısrarından vazgeçmeyen Mahmut ve tam tersini düşünen Nevnihal, Urfa dönüşü arabada başlayan ve konakta biten sert bir tartışma yaşarlar. Bu tartışmanın ardından Mardin'den ayrılan Nevnihal, Leyla'ya şunları söyler: “Ben Sultan Hamid kuluyum. Amma semavi halifemiz olan o efendimizi sevmediğimi söyledim. Fikir hürriyeti elzemedir. Onun ardında menfaat değil, sağlam bir namus vardır” (E.B.K. s. 260). Nevnihal'in gelişmeleri takip eden ve aydın bir kadın olduğunu gördüğümüz bu tartışma ve sonrasındaki cümleleri karakterin kültürel ve düşünsel birikimini okura açımlayan cümlelerdir. Ailenin tüm kuşaklarını tanıma şansına erişen Nevnihal, yaşlılığında herkesin ilgi gösterdiği ve saygı duyduğu bir kadın olur. 90'lı yaşlarında İstanbul'daki evlerini yıkıp karşılığında her çocuğa bir daire vermeyi vaat eden müteahhit ile sıkı bir tartışmaya giren başkışı evi, anılarının sığınağı ve geçmişiyle olan bağlarının yuvası olarak gördüğü için bu teklifi önceleri kabul etmez; fakat çocukların ısrarı üzerine bahçedeki ıhlamur ağacının kesilmemesi şartıyla tamam der:

“Ağaç önemli tabii. Sorun yalnız Emir Bey değil. Fatmanım da değil. Mesele birikmi olanın kadrini bilmek. Zamanı, toprağı, ışığı, suyu biriktirmişsin o ağaçta. Odaların rengini saksılarda büyütürsün. Evin rengini ağaçta. Can yaşamak için can ister yanında. Daha çok can, tek servettir” (E.B.K. s. 266).

Bu ev, Nevnihal'in çocukluğundan yaşlılığına kadar bütün anılarını saklayan ve her köşesinde ona bir hatırayı yaşatan bir mekân olması sebebiyle Nevnihal'in kişisel serüvenindeki içtenlik mekânıdır. Yeni neslin apartman dairesi konusundaki ısrarını sertçe eleştiren başkışı, yeni evleri ruhsuz bulur.

Kişisel serüveninde Türkiye'nin birkaç devrini yaşamış olan Nevnihal, kızı dahil olmak üzere yeni neslin eğlence ve kutlama anlayışıyla da barışık değildir. Tipik bir Osmanlı hanımefendisi olan başkışı, Leyla'nın hesaplamaları sonucunda 1 Mayıs olarak belirlediği doğum gününü ve ailecek yapılan kutlamaları hiç kabullenemez:

“Benim hesabım, ol babda söylenenlerden farklı olmuştur: bunu yapana kadar kaç defa yutkunduklarını, ne acılar çektiklerini, hesaplama yaparken nasıl ürtüklerini bilirim. Ben eşeğe hem suyu, hem ıslığı ikram etmiş bir mütegalibe karısıydım. Doğru. Öte yandan, ilk cihan savaşında aylarca beş para kazanamamış, bostan mahsulleriyle kifaf-ı nefis eylemiş bir kömürcü kızımı. Yani 1 Mayıs günü bana hususi heyecanlar duyurmuyor. Kızım derin manâlar bulsa da” (E.B.K. s. 273).

diyerek siyasi ve fikri yönleriyle kabul edemediği yeni alışkanlıklardan kendisini soyutlar. Kendisini mütegalibe karısı olarak görür.

Yaşlılığında anlayışlı ve iyi huylu bir kadın olarak gördüğümüz Nevnihal, ailedeki herkesin sevdiği birisi olarak Batubeg ailesinin geçmişiyle olan tek bağıdır. Anılara dalarak, evdeki eşyaların çağrışım yaptığı anıları tekrar yaşayarak günlerini geçirir. Anılarını öyle gerçekçi yaşar ki çoğu zaman kendi kendine konuşmasını fark eden Leyla korkarak annesini düşünden uyandırır. “At üstünde uçan, hayat karşısında pusan” (E.B.K. s. 126) bir şark insanı olan Emir Bey’in ikinci eşi ve ailenin toparlayıcısı konumundaki Nevnihal Hanım, yine güzel günleri hayal ederek yaşama veda eder.

### **2.8.6.2. Norm Karakter**

Nevnihal’in bir norm karakteri yoktur. Nevnihal, ailenin Emir Bey’den sonra bir arada kalmasının mimarı ve her anlamda destekçisi olarak ailedeki birçok kahramana norm karakter olur. Bunların en başında Emir Bey gelmektedir.

### **2.8.6.3. Kart Karakter**

Romanın kart karakteri Fatmanım’dır. Fatmanım Arap’tır. Nevnihal’in kiracısı olan ve sonra Nevnihal tarafından sahiplenilmiş olan Fatmanım, Fizan’da sekiz yaşında evlendirilmiş, ilk eşinin ölümünün ardından on altı yaşında tekrar evlendirilmiş, çocuklarını salgında yitirmiş, ikinci eşinin vazifesi sebebiyle birçok yerde bulunmuş ve eşinin kendisinden daha genç bir kadınla evlenmesiyle içine kapanmış bir kadındır. Eşi, kendisinden sonra evlendiği kadınla ayrılıp onunla tekrar birleşince şahsiyet olarak farklılık yaşayan Fatmanım çok konuşan, oradan oraya gezen ve kendisini her türlü ortamda belli eden bir tipe dönüşür. Mahallede ona acıyan ve yardımcı olmak isteyen kadınlarla münasebetini ilerleten ve hayırlarına vesile olan birisi olma rolünü iyi oynayan Fatmanım, yalanla karışık anlattıklarıyla Nevnihal’i ve diğer kadınları eğlendirir. Fatmanım’ın gelişigüze ve hoyratlığı Nevnihal’i eğlendirir. Bir bakıma kendisinin yapamadığı haşarılıkları yapan bu kadında ruhunu rahatlatır. Fatmanım, roman boyunca tek bir çizgide ilerler. Bir fikri temsil eden kart karakterlerin eserdeki görevleri, başkişinin karanlık kalmış özelliklerini yansıtmada araç olarak bulunmalarıdır denilebilir. Fatmanım da bu vazifeyi fazlasıyla yapan bir kadındır. İstemekten çekinmeyen, konuşma ve susmayı kendi istediği zamana indirgeyen şarklı kadın, acı hikâyesinin etkisini böyle azaltır ve etrafındakilere de muzır bir sevgi verir. Mardin’den ayrıldıkları sahnede gergin ve huzursuz olan Nevnihal ve Leyla’nın aksine buradan neler alabilirim tavrında olan Fatmanım, olayları umursamadan bahçedeki fidelere göz diker:

“Fatmanım bahçivandan çiçek fideleri, dalları almıştı. Arsızda, doymazca. Onları nasıl da şefkatle kucağında tutuyor” (E.B.K. s. 259). Eserde bulunduğu bölümlerin hemen hepsinde bu özelliklerini muhafaza eden Fatmanım değişmez özellikleriyle Nevnihal’in yakın arkadaşı ve eğlence kaynağı olurken arkasında hiçbir iz bırakmadan vakadan ayrılır.

#### 2.8.6.4. Fon Karakter

Romandaki fon karakterler de ana karakterler kadar çeşitlilik göstermektedir. Nevnihal ve diğer karakterleri daha görünür kılma vazifesiyle eserde yer alan bu karakterlerin başında; Kaya Kartal, Hüsrâ’nın eşi Enver, Gülüş Hatun, Alma Hanım ve müteahhit gelmektedir. Eserdeki fon karakterlerin vazifelerine örnek vermek gerekirse Emir Bey’in şarklı erkek özelliğinin ön plana çıkmasında rol oynayan Alma Hatun’un öne çıktığı görülür. Gülhayat ile evliyken onu Alma Hatun ile aldatan ve bu aldatmanın normal bir olaymış gibi karşılanmasını bekleyen Emir Bey’in, hem okuyup avukat ve ağa olmasına rağmen şarklı bir erkek oluşunun gözler önüne serilmesinde, bu olayın nesnesi olan Alma Hanım önemli bir rol oynar. Edilgin ve kendi halindeki Alma Hanım, daha sonra Helal’in yoldaşı olacak ve onu esrara alıştırıp onun esrar içerek rahatlamasını sağlayacaktır.

### 2.9. Asi... Asi

#### 2.9.1. Romanın Kimliği

Ayla Kutlu’nun 9. Romanı olan *Asi... Asi* romanı, Ocak 2010’da Bilgi Yayınevi aracılığıyla okura ulaşır. 541 sayfa olan roman, yazarın yazınsal serüveninde önemli bir yer kaplayan İskenderun şehrini ve tarihini geniş ölçüde fona alarak Asiyel Ailesi’nin inişli çıkışlı yıllarını aktarır. Serüven Yüzbaşı Ömer Azmi Bey’in Antakya’da görevlendirilmesi ve burada ayağından aldığı yara neticesinde emekli olması ile başlar. Ana-babası Erzurum’daki Ermeni isyanında öldürülen ve kardeşiyle Dar-ül Eytam’da yetişip asker olan Ömer Azmi, Asi nehrinden çok etkilendiği için soyadını Asiyel yapar. Romanın vaka zamanı 1915-2001 yılları arasını kapsar. Çok katmanlı bir yapıda olan *Asi... Asi*, Ömer Azmi Bey ve burada kurduğu aileyi detaylıca okura aktarır.

Roman ile ilgili Mehmet Atilla’nın şu tespitleri önemlidir: “Anlatının birinci kanadını Yüzbaşı Ömer Azmi ile başlayıp torununun kızı Alanur’a kadar gelen tarihsel koşullar, sosyolojik olgular ve Antakya kentinin doku değişimi oluşturmakta; ikinci kanadını ise bireylerin özel yaşantılarındaki savrulmalar ve gelgitler belirlemektedir” (Atilla, 2010, s. 1). Romanı bir ailenin serüveni olarak da tanımlamamız mümkündür. Zira Asiyel soyadını alan

Ömer Azmi Bey'in çocukları ve onlardan gelen neslin kişisel karmaşaları ve hezeyanları, tutkuları ve aşkları ailenin tanıtımı diyebileceğimiz birinci kanattan sonra sırayla verilmektedir.

Feodal bir özelliğe sahip olan aile, Hatay'ın anavatana katılması sürecine şahit olur. Asiyel ailesi, Eşref Hanım'ın ailesinden kalan miras sebebiyle toprak zengindir.

Ömer Azmi'nin birinci oğlu ve ailenin başında olan Bestami Ağa babasının ölümünden sonra *Amik Ağaları* arasında yer almaktadır. Atasü, eserin bu özelliğini şu tespitle vurgular: “Roman bir feodal kültür panoraması; kişiler doğuştan getirdikleri ve hayatın tesadüfleriyle edindikleri özellikleriyle bu panoramaya sağlamca yerleşmişler ve her biri aynı panoramanın farklı bir dışı vurumu (...)” (Atasü, 2010, s. 4). Bu özellik romandaki birçok izleği ve trajediyi kuşatır. Ailenin gelişim çizgisi Hatay'ın anavatana katılmasıyla, ülkedeki siyasi ve ekonomik gelişmelerin etkisiyle ve en önemlisi aile üyelerinin yaşamlarındaki dalgalanmalarla orantılı olarak inişli çıkışlı bir ilerleme gösterir. Dilek Direnç, bununla ilgili şu görüşleri belirtir: “Asi... Asi..., bir ailenin tarihiyle bir coğrafyanın, bir yörenin tarihinin birbirine örüldüğü, ailenin ve yörenin karakter özelliklerinin ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği bir roman olarak karşımıza çıkar” (Direnç, 2010, s. 18). Tarihsel gerçeklikleri ve mekân-insan diyalektiğini önemli ölçüde kullanan Asi... Asi romanı, karakter zenginliği bakımından da öne çıkan bir romandır. Romanın başkışisi olarak belirlediğimiz Verda'nın yanında 20'nin üzerinde kahraman vardır. Yazar, bu kahramanların hemen hepsinin kişisel serüvenlerini romanda verebilmiştir.

Asi... Asi romanının Ayla Kutlu romanlarından ayrılan bir yanı vardır; bu da mitolojiden yoğun bir şekilde faydalanılmış olmasıdır denilebilir. Ayla Kutlu'nun sıklıkla vurguladığı kadın izleğinin ve kadın sorunlarının görülebileceği romanlarından olan *Asi.. Asi*, aşk, aile, iletişimsizlik ve arayış izleklerinin yoğun şekilde görüldüğü bir eserdir. *Asi... Asi*'nin birinci baskısı Ocak 2010 tarihinde, ikinci baskısı ise Temmuz 2010 tarihinde Bilgi Yayınevi aracılığıyla okurla buluşur. Çalışmamızda eserin Temmuz 2010 tarihli 2. Baskısı kullanılmıştır.

### 2.9.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Asi... Asi* romanında karma bakış açısı vardır. Yazar sözünü hâkim anlatıcıya emanet eder; kimi yerlerde ise kahraman anlatıcı görülür. Eserin bazı kısımlarında, anlatı paktının ilerleyişini desteklemek amacıyla yazarın araya girmeleri de söz konusudur.

Ömer Azmi Bey'in Antakya'ya gelişini ve şehri gözlemlemesini anlatan sahnede hâkim anlatıcıyı görürüz:

“Bu toz, doğunun tembelliği, aymazlığı, her şeyi pamuk ipliğine bağlayarak çözmesidir. Ömer Azmi, “Bir gün bunu yenecek içtimai iradeyi gösterecek miyiz” diye düşünüyor. Bu kavramlarla düşünmüyor ama aklından geçenler aşağı yukarı böyle” (A. s. 17).

Anlatının her karakterine hükmedebilen hâkim anlatıcı bu özelliği vesilesiyle Ömer Azmi'nin iç konuşmalarını okura aktarır.

Ömer Azmi Bey ve Eşref Hanım'ın evliliğinin arifesinde Eşref Hanım hakkındaki düşüncelerini de yine hâkim anlatıcının imkânlarıyla okura aktarır:

“Çok güzel de değildi belki. Yüzüne bakılmaz karılardan sanmasıydı. Yüzüne bakılır, tahsil terbiye görmüş görgülü bir hanım kızdı. (A. s. 28)

Beyazıt ve April'in evliliği ve aşkları, romanın ölkü değer olarak belirlenen düzleminde yer alır. Bu evlilik ideal bir aile yaşamının örneği olarak eserdeki çözülme ve bozukluklara karşı örnek ifade eden bir yapıdadır. Beyazıt'ın eşine olan duygularını aktarırken yine hâkim anlatıcıya sözünü emanet eden yazar, araya girerek *inanılmaz ama* ifadesiyle cümlesine başlar. Bu durum “yazarın sesi” (Bourneur & Quellet, 1989, s. 77)nin eserde duyulmasına örnek olarak gösterilebilir.

“(…) İnanılmaz ama April'i April'den kıskanıyor. Evet doğru deyim bu. Başkasından kıskanmak anlaşılabilir bir şey. April'in saklı yanı; ulaşılamayan, dokunulamayan, parçalanamayan bir sınırdaki başlıyor ve Beyazıt burayı nasıl elde edeceğini bir türlü bulamıyor” (A. s. 86).

Sinan ve Beylan'ın herkesten habersizce gittikleri pikniğin ilk dakikalarını aktaran anlatıcı, onları bekleyen felaketi okura sezdirmek için yine araya girer:

“Sinan şarabı açıp havaya kaldırıyor:

“Ey sirke... şarap ol ya mübarek!”

“Oldu” diyor sonra. Kafasına dikiyor. Püskürtüyor. Ne yazık şarap diye aldığı şişe neredeyse sirke tadı veriyor. Öbür şişeyi açıyor. O da aynı. Üzülecek şey midir bu? Bugün kim onların canını sıkabilir?

Bunlar Fortuna'yı ikide bir unuttuyorlar” (A. s. 516)

Roma mitolojisindeki “kör talih tanrıçası” (Korkmaz M. , 2012, s. 577) Fortuna’nın onlar için kötü bir son hazırladığını okura aktaran anlatıcı/yazar daha önce belirttiğimiz gibi sesini okura duyurur.

Anlatıcı ve kahramanların iç dünyasını panoromik bir bakışla görebilen hâkim anlatıcı, başkişi Verda’nın, babası Beyazıt’tan kendisine kalan mektupları okuyup kardeşi Altınyaz’ın ölümüyle ilgili açıklığa kavuşturulamamış esrarı öğrendiği süreci kahramanın içinden geçenleri de aktararak yansıtır:

“Fena halde kullanıldığını düşünüyor. Yeni öğrendiği şey, gerçekte çok eski, çok eski. Bilmediği için yüklenmemiş olduğu sorumsuzluktan artık söz edemez. O sorumluluğu ansızın sırtında bulmak berbat bir şey üstelik: taşıyamıyor çünkü” (A. s. 173).

Romanda yer yer kullanılan iç monologlara, iletişimsizlik izleğinin de etkisiyle, kahramanların çatışma halinde buldukları kişilerle olan görüşmelerinde söyleyemediklerini içlerinden geçirmeleri olarak görürüz. Bestami’nin köydeki evinde kapatma olarak bulunan Siren’in birlikte yaşadığı annesinin, Bestami’ye karşı oldukça itaatkâr olmasına karşın içinden kızına yaptıkları sebebiyle büyük bir kin beslediğini iç konuşmasıyla öğreniriz:

“Kuzulkurt. Kızımı mahvediyorsun. Ar namus bırakmıyorsun, ciğer paremi hâk ile yeksan ediyorsun. Lanet olsun senin kızımı gördüğün güne... Lanet olsun senin erkekliğine. Genç çağında körük oluk kalasın. İnsan olan senin yaptığını yapar mı? Hayvan mıyım ben, tekmeyle kovuyorsun? Bir habbecik kızımı üzüntülere gark ediyorsun. Bir şeycikler demem, çürüyesin de tel tel dökülesin.

Bunlar aklından geçenler. Sözleri ise şöyle:

“Bir emrin olur muydu, yapmamı istediğin bir hizmet?” (A. s. 284)

Anlatıcı, eserin bütününde kahramanların düşüncelerini vermek amacıyla iç monoloğu kullanır. Aşağıdaki örnekte de Sinan, Adana’da Beylan’ı gece vakti evine davet eder. İlkin bu daveti kabul eden Beylan, ailesini ve kendisini düşünerek bu daveti reddeder. Reddetme sürecine kadar kendi içinde konuşarak bu kararını sorgular: “(...) İşte, çıkmaz bir yolun başına geldin! Seni kim koruyacak? Şimdi ve sonrasında köpekler gibi pişman olmanın zamanıdır. Köpekler gibi...” (A. s. 347).

Başkişi Verda’nın, kızı Beylan’la dertleşmesini anlatan sahnede kahraman anlatıcı devreye girer: “Dış dünyayı kendi kültürel değer yargılarından hareketle değerlendiren/

gözlemleyen kahraman; iç dünyasında ise kişisel özelliklerini, hayallerini, korkularını, ihtiraslarını açığa vurur” (Kanter, 2008, s. 56-57). Böylelikle kahramanın bütün özelliklerini kuşanan anlatıcı, Beylan’ın tüm düşüncelerini ve davranışlarını okura başarıyla aktarır:

“Annemin suskunluğunun keskinliğini birkaç gün sonra tam olarak algıladım. Geçici sandım. Taziyeye gelen kimseyi kabul etmiyorduk.

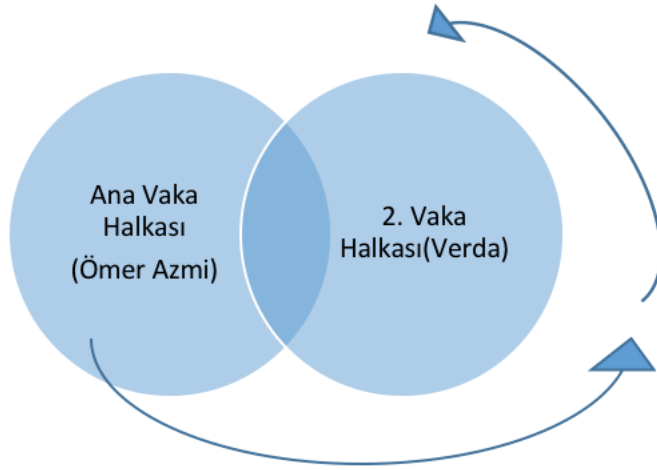
İşin bir başka yönü olabileceği aklıma gelmedi hiç. Amcamın evden uzak durmasını da doğan bulmuyordum. Altınyaz’ı çok severdi, hepimizden çok...” (A. s. 360)

Verda’nın karakteristik özelliklerinin görüldüğü alıntıda düşüncelerini yansıtması ve fikirlerini paylaşması kahraman anlatıcının imkânlarıyla gerçekleştirilir.

### 2.9.3. Olay Örgüsü

*Asi... Asi*, geniş bir karakter teşkiline sahiptir. Bu nedenle yazar bölümleri, kahramanların romandaki vazifesini okura idrak ettirmek için bölümleri belirli kahramanlara ayırır. Romanda çok katmanlılık görülür; böylelikle romanın 12 bölümü genel anlamda bir olayın veya kahramanın aktarımı şeklinde kurulmuştur. Romanın çerçeve vaka halinde teşkil edilen ilerleyişinde ana vaka halkası Ömer Azmi’nin Antakya’ya gelişi ve ölümüne kadar geçen süreyi içeren kısımdır. Bundan sonra Verda’nın romana dahiliyle geri dönüşler etrafında çizilen bir kurgu vardır. Yazar tarafından rakamlarla verilen her bölümün içerisindeki iç kısımlar romanın ana kurgusunu destekleyen epizotları içermekle birlikte kimi kısımlarda olayları açıklama ve bir sonraki olay hakkında merak uyandırma unsuru ağır basmaktadır.

Romanın olay örgüsü, Ömer Azmi’nin Antakya’ya gelişiyle başlar. Ömer Azmi’nin aileyi meydana getiren evliliği ve süregelen çatışmaları başlattığı ilk vaka ve ardından başkışı Verda’nın serüveni merkeze alınarak 2 ana vaka halkasında değerlendirilebilir;



### Çerçeve Vakayı Oluşturan Ana Vaka Halkası

**M<sub>1</sub>:** Ömer Azmi'nin Antakya'daki Ermeni ayaklanmasını bastırması için görevlendirilmesi;

V<sub>1</sub>: Asi nehrine hayran olması ve düşlere dalması,

V<sub>2</sub>: Çatışmada ayağından yaralanması ve bacağının kesilmesi,

V<sub>3</sub>: Emekli olması ve devletin kendisine Antakya'nın bir köyünde ev vermesiyle buraya yerleşmesi,

V<sub>5</sub>: Bir tanıdığı aracılığıyla balkan göçmeni toprak zengini bir ailenin kızı Eşref Hanım'la evlenmesi,

V<sub>6</sub>: Bestami ve Beyazıt'ın doğumu,

V<sub>7</sub>: Eşref'in yaşının geçmesi ve cinsel yönden Azmi'yi mutlu edemeyeceğini belirterek ona bir kuma bulmak istemesi,

V<sub>8</sub>: Azmi'nin Eşref'in karşı çıkmasına rağmen 15 yaşındaki Ganime ile kızın rızası sorulmadan evlenmesi,

V<sub>9</sub>: Ganime'nin ikiz kızlarının doğumu ve biri ölen kızlarından diğeri Mahur'un Eşref Hanım tarafından himaye edilmesi,



V<sub>10</sub>: Eşref ve Ömer Azmi'nin ölümü ile Ganime'nin Toprakların başına geçmesi,

V<sub>10</sub>: Büyüyen Bestami'nin Ganime'den bu görevi devralması ve Ganime'nin Bestami'ye karşılıksız aşkıyla başlayan çatışmalar,

### **Verda Merkezli Vaka Halkası**

**M<sub>1</sub>**: Beyazıt'ın vasiyetinde Verda'yı yıllar önce ölen kardeşi Altınyaz'ın katilinin bulunması için görevlendirmesi;

V<sub>1</sub>: Eşi yakın zamanda vefat etmiş Verda'nın hasta Babasıyla ilgilenmek için Konağa taşınması,

V<sub>2</sub>: Beyazıt'ın kızı Verda ve torunu Armağan'dan başka güvendiği kimse olmamasından dolayı onlara bir mektup hazırlaması,

V<sub>3</sub>: Beyazıt'ın ölümünün ardından mektubu okuyan Armağan'ın, Dedesinin isteğini ve mektubu Verda'ya ulaştırması,

V<sub>4</sub>: Uzun bir sürünceme yaşayan Verda'nın geçmiş günlere dalması,

V<sub>5</sub>: Babasıyla arası mesafeli olmasından dolayı görevin kendisine neden verildiğini sorgulaması,

V<sub>6</sub>: Şüpheli olan Amca Bestami ile nasıl bir görüşme yapması gerektiğini düşünmesi,

**M<sub>2</sub>**: Verda'nın eşinden kalan kumar borçları ve aile sorunlarıyla boğuşurken oğlunun istekleriyle ve kızının problemlili ilişkisiyle uğraşması;

V<sub>1</sub>: Beylan'ın Adana'daki öğrenimini bir aşk macerasından ötürü bırakmak istemesi,

V<sub>2</sub>: Armağanın yanında çalışan Beylan'ın Mustafa Kemal Üniversitesi'nde eğitimine devam ederken Adana'daki saplantılı aşığı Sinan'ın Antakya'ya yerleşmesi,

V<sub>3</sub>: Armağan'ın yanında çalışan Şirin'e âşık olması, ve hamile olan Şirin'in onun terk etmesi,

V<sub>4</sub>: Verda'nın oğlu ve Beylan'ın ikizi Atik'in parasal istekleri karşısında bunalması,

M<sub>3</sub>: Verda'nın Amcasıyla konuşması ve Altınyaz cinayetine dair gerçekleri öğrenmesi ile olay örgüsündeki sır düğümünün çözüldüğü bölümdür.

V<sub>1</sub>: Verda'nın Siren Hanım ile konuyu görüşmesi ve Bestami'nin olaydaki rolünü öğrenmesi,

V<sub>2</sub>: Bestami ile uzun bir görüşme yapıp olayın iç yüzünü öğrenmesi ve Amcasının omuzlarında ağlaması,

V<sub>3</sub>: Beylan'ı pikniğe götüren Sinan'ın onu öldürmek istemesi

V<sub>4</sub>: Sele kapılan Sinan'ın boğularak ölmesi, Beylan'ı yaralı halde bulan Kerem'in onu kurtarması.

#### 2.9.4. Zaman

*Asi... Asi*, kronolojik bir zaman kurgusuna sahiptir. Ömer Azmi'nin Antakya'ya gelişinden 2000'li yılların başına kadar geçen süre kronolojik olarak verilir. Geri dönüşleri geçmiş olayları anımsatmak ve olayların üzerindeki gizem perdesini aralamak amacıyla kullanan yazar, anlatının dramatik gerilimini böylelikle üst seviyede tutmaya çalışmıştır.

Romanda vaka zamanına ait imlemeler bulunmaktadır. Ömer Azmi'nin Ermeniler tarafından açılan ateş sonucu ayağından yaralandığı ve romanın dramatik aksiyonunda önemli bir aşama olan olay, romanda “Günlerden efrenci 13 Ağustos 1915'tir” (A. s. 18) ibaresiyle imlenir. Eserin vaka zamanı, 1915'ten 2000'li yılların başına kadar uzanır: Bestami'nin doğumunun verildiği sahne, vaka zamanı ve sosyal zamanın iç içe olduğu bir yapıdadır:

“Aynı yıl, Ankara İtilafnamesi'nin imzalandığının duyulmasının ardından didişmeyi bırakan, hayal kırıklığı içinde içine kapanan Hatay halkından biri olan çiftçi Ömer Azmi Efendi ile helali Eşref Kadın'ın, bölgenin en önemli ilim ve irfan sahibi ermişi Beyazıt-ı Bestami Hazretlerinin adına izafeten Bestami adını verdikleri bir oğulları oldu. Yıl efrenci 1922'ydi” (A. s. 31).

Bunun yanı sıra eserdeki kahramanların birçoğunun doğum tarihleri de verilmiştir. Eserin vaka zamanının sosyal zamanla paralel ilerlemesini gösteren bir diğer unsur da Hatay'ın anavatana katılmasının öncesinde yaşanan bazı olayların verilmesidir: “Türkiye'den getirilip dağıtılan

kitaplardan okuma kitabındaki Atatürk'ün fotoğrafının da bulunduğu ilk yedi sayfa Fransız yönetimince yırtıldıktan sonra öğrencilere dağıtılmıştı” (A. s. 49).

Eserde Beyazıt'ın son günleri aktarılırken vaka zamanı tarih olarak verilir: “iki bin yılının sıcak yazına döndüğünde, kendine yine dışarıdan bakıyor; hasta ve yaşlı bir ihtiyar olarak görüyor. 76 yaşında. Saçları bembeyaz. Sakalsız, iri gözleri çağla yeşili” (A. s. 84). Eserde kimi yerlerde özetleme tekniği kullanılmış, çoğunlukla da geri dönüşlerle okur bilgilendirilmiştir. Beyazıt öldükten sonra kızına vasiyet ettiği görev ve bu görevin detayları verilirken Altinyaz'ın öldüğü tarihlere geri dönüş yapılmış, Bestami'nin ve ailenin içerisinde bulunduğu durum açığa kavuşturulmuştur.

Eserde zaman kullanımındaki geri dönüşler, hâl'de yaşanan olayların içyüzünün okura aktarılması amacı taşır. Verda'nın sevgilisinin gençlik olaylarında öldürülmesi ve aralarındaki aşk aktarılırken yine bu yöntem kullanılarak 80 öncesi döneme dönüş yapılır ve Semir Ağa ile arasının bozulması da böylelikle açıklığa kavuşur.

## **2.9.5. Mekân**

### **2.9.5.1. Çevresel Mekânlar**

*Asi... Asi*, mekân-insan ilişkisinin yoğun olduğu bir eserdir. Romanda ana unsur olan Asi nehri ve Antakya şehrinin kadim yapısı, algısal anlamda kahramanlara sirayet eder. Ömer Nazmi Bey'in “Asiyel” soyadını alması bu anlamda öne çıkmaktadır.

Romanın çevresel mekânlarının başında Asi Nehri ve Antakya gelir. Kurgusal evrenin bu çerçevede oluşturulduğu romanda Adana, Ankara, İstanbul ve Antakya'nın çevre köyleri, ilçeleri de çevresel mekânlar içerisinde değerlendirilebilmektedir. Bunun yanı sıra Topboğazı, Sinanlı köyü, Eşref Hanım Konağı, Armağan'ın evi, yaylalar, Çukurova Üniversitesi, Bestami Ağa'nın köydeki evi, Siren Hanım'ın oturduğu köy evi, Sinan'ın evi de bu mekânlara örnek verilebilir.

Eserde Antakya Evi, Adana Hilton Oteli, Nevzuhur Çayevi gibi gerçek mekânlar da kurguya dahil edilir.

## 2.9.5.2. Algısal Mekânlar

### 2.9.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Ganime, köyde doğmuş büyümüş, özgürlüğüne düşkün bir genç kızdır. Varoluşunu doğa ve özgürlük ekseninde konumlayan kahraman, Ömer Azmi ile zorla evlendirildikten sonra konak yaşamına uyum sağlamakta güçlük çeker:

“Kendini bildiği günden beri ev denilen kapalı yerden nefret etmişti. Kapıları evler, dar genişliklerdi. Duvarlardı iç sıkı. Tavanlardı, insanın sonsuzluk içinde yitmesini engelleyen. Korunaklardı, evdeki beş-on kişiden ötesini algılamasına ket çeken... Üstelik orada yaşayanlar... Onlar ruhuna yaklaşıyor, yalnızca acı veriyorlardı. Hep açıklarda dolanmak, hep toprağa dokunmak, yeşille, suyla buluşup kenetlenmek istiyordu” (A. s. 66).

Konak, Ganime için *iç sıkı* bir yerdir. Kapalı mekân özelliği gösteren konak, kahramanın yaşamsal iradesini *engeller*. Doğayla iç içe yaşamak isteyen ve kendi istediği şeyleri yapmayı arzulayan kahramanın bu isteklerini *engelleyen* karşıt değer olarak algılanan konakta mutsuz olan Ganime, ruhuna *acı veren* yerden kaçıp kurtulma isteğindedir. Mekânın kahraman açısından dar ve labirent özellik göstermesini Ganime'nin hep *açıklarda dolanmak, hep toprağa dokunmak, yeşille, suyla buluşup kenetlenmek* arzusunda görmek mümkündür. Toprak, insanın varoluşunda önemli bir etkidir. Doğayla iç içeliği sembolize eden toprak, kahramanın özgürlük arzusunu imler.

Armağan, dedesinin ölüm döşeğindeki haline şahit olduğunda zamanın kahraman tarafından algılanışı değişir. Kurtulmak isteğiyle çırpınan Armağan, çaresizliğin etkisiyle teyzesini, kuzenini yanında görmek ister:

“Erken bir ay doğmuştu. Şimdiye batmıştır. Kuş uçuşuyla iki yüz, üç yüz metre ötedeki Asi'nin kıyısında, Defne Bilicilerinden bile önce: insanların ömür yumağını sarmakla görevli üç beyaz saçlı, yaşlı ve gözsüz kadın Moira'lar; dedesinin yaşam ipliğini kesti kesecekler... Armağan gövdesinin ve içinin titremesine engel olamıyor. Sanki üşüyor, çok üşüyor. Teyzesi gelsin. Beylan'ın işi bitmedi mi, saat kaç oldu? Bu odada ölçülebilen zaman hakkında hiç fikri yok” (A. s. 99).

Ayla Kutlu'nun *Asi... Asi* romanında izleksel kurguyu desteklemek için kullandığı mitolojik unsurları burada da görürüz. Moira'ların, Beyazıt'ın ömrünün son deminde olduğunu simgelemesi ve bunu farkında olan Armağan'ın içerisindeki çaresizlik hissi, mekânın darlaşmasını doğurur. Armağan *üşür*; hava koşullarının etkisiyle olmayan bu psikolojik durum,

çaresizliğin önemli bir belirtisidir. Bulunduğu ortamda sıkışıp kalan kahraman, oradan kaçmak arzusundadır. Bulunduğu odada *ölçülebilen zaman hakkında fikri yok* olarak tasvir edilen kahramanın geniş ve zengin bir konak odasında yaşadığı sıkışmışlık, yine kahraman tarafından zamanın akmasının durması olarak algılanır.

Romandaki mekânın darlaşması örneklerinden birisi de Altınyaz'ın ölümünün ardından alelacele köye getirilen Verda'nın, cenaze evinde hissettikleridir:

“Üç kat bahçeli, dışarıda yarım daire havuzlu, hayrat sulu evi sanki onlarca yıldan beri yıkım uykusuna yatmış bir eski zaman barınağına benziyor” (A. s. 170).

Küçük kardeşi, evin neşesi ve ailenin gözbebeğidir. Çiftlikte amcasıyla birlikte vakit geçirirken bir tecavüz girişimi esnasında tecavüzcüyü öldürmek isteyen amcasının tüfeğiyle yaşamı son bulan küçük kızın yokluğu, Verda'yı derinden etkiler ve görüntüş olarak oldukça ihtişamlı olan ev Verda'nın bilincinde bir *eski zaman barınağına* dönüşür.

#### 2.9.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Asi... Asi, algısal anlamda kahramanın kendisini huzurlu ve güvende hissettiği anlarında psikolojisinin yansımasını bulduğu açık-geniş mekânların az görüldüğü bir romandır. Eserdeki açık-geniş mekânların en belirginini olarak Beylan'ın doğada yaptığı gezi ve buradaki hislerine paralel olarak üzerinde bulunduğu yeri algılayışı örnek verilebilir.

Verda'nın kızı Beylan, doğayla iç içe çiftlikte büyümüş bir genç kızdır. Bir doğa gezisi esnasında hissettikleri, mekâna aidiyet göstermesini ve mekânın kahramandaki yansıması bakımından algısal anlamda açık olmasını sağlar;

“Şimdiyse başıboş dolanıyor rüzgâr; zaman zaman birden hızlanıp baş döndürüyor. Beylan sarhoşlaştıkça bedeninin güçlendiğini fark ediyor. Uzaklardan. Yukarılardan rüzgâra karışmış saman parçaları uçarak bedenine yapışıyor. Toprağın, güneşin ve rüzgârın kokusu mutluluğun sınırına taşıyor genç kıza. Anılarının en belirgin izini kokuda buluyor” (A. s. 312).

Rüzgârın, birlikte taşıdığı koku ve sıcaklık kahramanın *başını döndürür*. Bu mutluluk ve huzur belirtisi, kahramanda giderek yükselen bir duygulanıma dönüşür. Beylan'ın büyük dedesi Ömer Azmi de Antakya'ya ilk gelişi esnasında bu doğadan çok etkilenmiş ve soyadı kanunu çıktığında soyadını Asiye olarak almıştır. Bu detay, ailede Beylan'a sirayet eden bu doğa

sevgisinin geçmişteki izlerini gösterir. Beylan, rüzgârın getirdiği kokularla *anılarını* adeta yeniden yaşar. Güzellikleri ve mutlulukları getiren rüzgârın etkisiyle kahramanı *mutluluğun sınırına taşıyan* doğa, Beylan için açık mekâna dönüşür.

## 2.9.6. Şahıs Kadrosu

### 2.9.6.1. Başkişi

Romanın dramatik aksiyonunu tetikleyen ve çerçeve vakada çatışmaların kaynağını oluşturan kişi Ömer Azmi'dir. Eserin ilk bölümünde ölen Ömer Azmi, eserde başkişi olarak değerlendirilecek kadar geniş yer kaplamamıştır. Onun eylemlerinin sonucu olan çatışmaların merkezindeki kişi Verda'dır. Bu nedenle romanın başkişisi olarak Verda öne çıkmaktadır. Mücadeleci ve fedakâr yapısıyla öne çıkan Verda, aileyi derleyip toparlayan ve yıllardır çözülemeyen sırlar yumağını açıklığa kavuşturan kişidir.

1951 yılında doğan Verda, ailenin üçüncü kuşağını başlatan kişidir. Ermeni isyanını bastırmak için görevlendirilen kuvvetlerde yer alan Yüzbaşı Ömer Azmi, çatışmada bacağından sakatlanır ve âşık olduğu İskenderun'da kendisine devlet tarafından bağışlanan köy evine yerleşir. Tanıdığı bir komutanının aracılığıyla kentin zenginlerinden Eşref Hanım'la evlenir. Büyük bir konak yaptıran aile, burada çocukları, çalışanları ve Eşref Hanım'a kuma olarak getirdiği Ganime ile birlikte yaşar.

Verda, Ömer Azmi ve Eşref'in iki oğlundan küçük olan Beyazıt'ın büyük kızıdır. Seçkin ve varlıklı olan Asiyel Ailesi feodal gelenekleri sürdüren bir ailedir. Eşref, yaşının artık geçtiğini cinsel yönden eşine yeterli olamayacağını, bu nedenle ona bir kuma alınması gerektiğini eşiyile paylaşır. Ne var ki Ömer Azmi, 15 yaşındaki Ganime ile karşı çıkmalara rağmen evlenir ve ailenin ilk mutsuzluğunun temelini atar. Bu evlilik ve büyük Amca Bestami'nin, babasının vefatının ardından ailenin maddi gelirlerinden sorumlu olması ve ailenin reisi olması buna önemli bir göstergedir. Verda'nın babası, gazete çıkarmaktadır.

Tahsilli ve aydın birisi olan Beyazıt, küçük kızı Altınyaz'ın ölümünün ardından içine kapanır. Eşini de kaybettikten sonra kendisini ailenin işlerinden soyutlayan Beyazıt, Altınyaz'ın ölümündeki giz perdesini çözemez ve yıllarca günlüğünde bunu biriktirir. Üniversitede devrimci bir gençle aşk yaşadığı öğrenildiğinde öğrenimini yarıda bırakan ve Antakya'ya dönen Verda, ailenin yanına gelerek burada bir başkasıyla evlendirilmiştir.

Verda, evliliğinde mutlu değildir: “Heyecansız, coşkuz, bataklara gömülmüş olarak yirmi yıl” (A. s. 194) geçiren Verda, bunun sorumlusu olarak babasını görür. Belki de sevdiği çocuk Melih ile evlense, Melih’in militan olduğunu bile bile, yaşamını kendi eliyle bir çukura sürüklese kendi suçundan dolayı kimseye kin beslemeyecekti. Fakat karşısında bir sorumlu olması Verda’nın da kendisini rahatlatması açısından gerekli bir durumdur. Verda; “Kocasının batırdığı servet ve bıraktığı borçla çaresiz kalmış, oğlunun parasal isteklerinin baskısı altında, kızını mutsuzluğa kaynaktan kurtarmaya çalışan, on gün önce, omuzlarına büyük bir ailesel sorumluluk yüklenmiş, ellisinde bir kadın... Yorgun” (A. s. 199) olarak tanımlanır. Verda’nın, aile sırrını çözmek için yüklendiği görev *yorgun* ruhunu daha da yoracak ve *baskı* altındaki yalnızlığını sert bir şekilde hissettirecektir ona. Bu aşama, Verda’nın yaşamındaki hareketlenmenin başlangıcı olarak göze çarpar. Evlatları ve ailesi için kendi yaşamını öteleyen cefakâr bir kadın tipidir. Romanın altıncı bölümünde eserin merkezine yerleşen Verda, Altınyaz’ın ölümünün Bestami’nin elinden mi çıktığını, bunun bir kaza mı olduğunu yoksa kasıtlı mı olduğunu yıllardır içerisinde kor halinde biriktiren babasının şüphesini devralır. Altınyaz’ın ölümünden bu yana geçen yıllarda; “Zalimi öldürdüğünde sabinin günahı üstüne yıkılmıştır” (A. s. 528) Bunu hiç kimse konuşamaz. Ne gerçeği ne de Beyazıt’ın yıllardır içini kemiren şüpheyi hiç kimse söze dökemez.

Üzerinde büyük bir yük hissedenden başkişi, bu yükün altında oldukça bunalımlı günler yaşar. Verda, bu görevin neden oğlu Hatay’a değil de kendisine verildiğini çok düşünür; çünkü babasıyla arası üniversite yıllarındaki aşkına engel olmasından ötürü uzun yıllardan beri soğuktur ve ona karşı güvenini kaybetmiştir. Babasının verdiği görev, Verda’nın geçirdiği onca zorluğun yanında belki de en ağırıdır:

“Yaşamının bir tek gününü Asi’nin kıyılarında geçiren insanın, en azından bir yerde ezel ve ebed algılamasının iç dünyasına sızıp biriktiğini, huzur duygusunun en yoğun olarak burada duyabileceğine babası inanırdı. O baba, kızına, Asi’nin en sakin kıyısındaki çiftliğin sahibinin huzurunu bozma görevini yükledi” (A. s. 185).

Verda’nın vazifesi, ailenin ve amcasının *huzurunu bozmaktır*. Kendisini huzur kaçıracı olarak hissedenden başkişi, amcasıyla nasıl konuşacağını bilemez ve bu yükün altında çok zorlu günler geçirir. Verda, cefakâr bir kadın tipidir. Varlıklı ve nam sahibi bir ailede yetişmiş; fakat kendi yaşamını yaşama isteği sert bir feodaliteyle engellenmiştir. Arkasına sığınacağı, güçsüzlük gösterdiğinde onu ayakta tutacak bir figürün eksikliği Verda’yı ve Verda’nın mutluluğunu yıllar boyunca aşındırmıştır. Verda, annesini hatırlar. Annesinin yaşamıyla kendi

yaşamını karşılaştırdığında kimsesizliğini bir kez daha fark eder çünkü Göksu Hanım, yaşamın sorumluluklarını üstlenen kocasının gölgesinde yaşamış ve hiçbir zorluğu çözme göreviyle başa bırakılmamıştır. Şu an ellisinin başında bulunan Verda ise; “sürekli olarak cepheye sürülen bir asker” (A. s. 351)dir. En son vazifesi de yaşamın ona karşı acımasızlığının son kanıtıdır.

Verda, geçirdiği zor günlerde doğumda annesini kaybeden ve kendi oğlu gibi yanında yetişen yeğeni Armağan’ın desteğini görür. Eğer başına kötü bir şey gelirse Armağan’ın çocuklarına sahip çıkacağını bilmektedir. Bu da başkişinin en büyük motivasyonlarından biridir. Amcası ile görüşmeden önce uzun yıllardır kapatması olarak yaşadığı ve geleneklerden ötürü aileye katılmayan, açıkçası aile tarafından kabullenilmeyen Siren Hanım’ın yardımını ister. Siren Hanım’la uzun uzun konuşan Verda, ondan bilmediği birçok gizli hatırayı öğrenir.

Verda’nın bu problemleri arasında bir de kızı Beylan’a musallat olan saplantılı aşığı Sinan vardır. Sinan’ın psikolojik bozuklukları neticesinde ondan kaçarak Antakya’ya gelen; fakat ona aşkını da yitiremeyen kızının toparlanması için uğraşan başkişi, manevi açıdan çok yorulur. “Ailenin üçüncü kuşağının bahtsız bireyi” (A. s. 503) Verda, amcasıyla uzun bir süre sonra bir araya gelerek olayların ardındaki gerçeği öğrendiğinde büyük bir huzura kavuşur. Amcasının yeğenini yanlışlıkla öldürmesi dışında başka bir yüz kızartıcı suçu olmadığı anlaşılır.

Yıllardır aynı acıyı içerisinde taşıyan Bestami Amca ile döktüğü gözyaşı, ruhundaki zehirli düşüncelerin vücudunu terk edişidir. Böylelikle kendisini bir görevi tamamlamanın huzuruna teslim eder. Verda, yaşamı boyunca acılarını tek başına yaşamış bir kadındır. Yalnız ve çileli kadın tipinin örneği olan başkişi, Beylan’ın Sinan’dan sonsuza dek kurtulması sürecinin stresinin ardından yalnız ve güçlü görünmeye çalıştığı yaşamına ailesiyle devam eder.

#### **2.9.6.2. Norm Karakter**

Romanda başkişi Verda’yı “çeşitli yönlerden tamamlayan ve aynı zamanda başkişinin yanında tematik değerleri destekleyen” (Özher, 2009, s. 97) norm karakter Siren Hanım’dır. Siren Hanım; Bestami’nin, gençlik yıllarında çalıştığı bardan kaçırdığı ve ailenin köy evlerinin birinde kapatma olarak sahiplendiği kadındır. Siren Hanım, Bestami’nin sevgisi ve aşkının karşılığını verir fakat ailenin feodal gelenekleri böyle bir kadının ağa eşi olamayacağı konusundaki ısrarı sebebiyle sevgisini, annesiyle yaşadığı uzak bir köy evinde ara sıra bir araya gelerek yaşar.



Ailenin kadınlarından ve en başta Bestami'nin analığı Ganime'den gördüğü şiddet, Siren Hanım'ı evdeki dünyasına kapatır. Yıllar geçtikçe olgunlaşan ve insanlardan uzak bir şekilde, değer verilen kadın olarak biçilmiş rolünde olgun ve güngörmüş birisine dönüşen Siren, Verda'nın üzerindeki görevi çözmesi konusunda onu tamamlar ve amcasıyla onu teşvik eden, aile ilişkilerinde onu sağaltan rolüyle öne çıkar: "Açılabileceğim tek dostum sizsiniz. Akıl Hocam, bana yön gösterecek bir kılavuz" (A. s. 501) dediği Siren Hanım, yaşamı boyunca iletişimsizliği ve dışlanmayı yaşamış birinin olgunluğuyla Verda'yı sakinleştirir ve ona yol gösterir. Verda'nın uzun süredir hiç kimselerle paylaşmadığı zorlu görevi konuştuğu ilk kişi bu sebeple Siren Hanım olur: "Aylardır beni perişan eden sorunuma yalnız siz yardımcı olursunuz. O gün de olmuştunuz" (A. s. 501). Verda, çocuklarına ve yeğeni Armağan'a karşı bir anne vazifesiyle donanmış olsa da onun da başını yaslayacağı bir omuza ihtiyacı vardır. İnsanın yaşamdaki zorluklar karşısında varlığıyla mutlu olduğu birisinin olması onun en büyük motivasyonlarından birisidir. Bu bağlamda Siren, problemin en az zararlı çözülmesi için Verda'ya yardımcı olur. Bu bağlamda kahramanın eksik yönlerini olgunluğuyla ve sükunetiyle tamamlayan norm karakter özelliğiyle Verda'nın serüvenindeki yerini alır.

### 2.9.6.3. Kart Karakter

Romanda tek bir temsil seviyesinde karakterize edilen kart karakter, Ömer Azmi'nin çocuk yaşta kuma aldığı Ganime'dir. Evlendiği "o hırifleşmiş herif" (A. s. 41)i bir türlü sevemeyen Ganime, yaşam coşkusuyla dolu, özgürlüğünü önceleyen birisidir.

Ömer Azmi'den olan ikizlerine annelik bile yapamayan küçük kız, eşinin ölümüyle kendisini köy ve tarlalardaki işlere verir. Bir erkek gibi at binen ve işleri yoluna koymaya çalışan Ganime, gençliğinin verdiği heyecanı dindiremez ve üvey oğlu Bestami'ye duygusal olarak yakınlık hisseder. Eşinin yaşlı olması ve erken ölmesinden gelen tatminsizliğin agresifleştirdiği Ganime, Bestami tarafından reddedilince herkese karşı sadistçe davranmaya başlar. Ganime'nin trajedisi kadınlığını ve bireyliğini özgürce yaşayamamasından gelir. Romana dahil olduğu andan itibaren asi ve başına buyruk tavrın temsili olan Ganime, kendi yaşamına son vererek hayat karşısındaki özgürlüğünü, ecelsiz bir ölümle ispatlayarak serüvenden çekilir.

#### 2.9.6.4. Fon Karakter

Zengin bir karakter teşkiline sahip *Asi... Asi* romanında dekoratif unsur olarak bulunan fon karakterleri; Siren'in annesi, Delfina, Mahur, Amik ağaları, Cankız, Semir Ağa, Armağan'ın babası Şevket, Ganime'nin annesi ve Sinan'ın eşi Atiye verilebilir.

Sinan'ın eşinin fon karakter olarak vazifesi Beylan ve Sinan aşkının bitmediğinin ve Sinan'ın zalim yönünün okura aktarılmasıdır. Evindeki yatağı yakması, eşine ilgisizliği bu noktada değerlendirilebilir. Atiye'nin Beylan'la konuşmak istemesi de Sinan'ın bozuk karakterinin açığa çıkmasında önemli bir etkidir.

Ganime'nin annesi, ataerkillikten aldıkları güçleriyle kadın üzerinde kurulan egemenliği ölçsüzce yaşayan aile erkeklerinin şiddetinin boyutunu gösteren bir karakter olarak Ganime'nin trajedisini daha görünür kılar.

Şevket, annesiz ve babasız büyüyen Armağan'ın, Şirin ile tanışması ve aşk macerasına girmesinde tetikleyici rol oynarken Delfina ve Mahur, konaktaki değişmeyen değerlerin görüntüsü olurlar.

### 2.10. Yedinci Bayrak

#### 2.10.1. Romanın Kimliği

*Yedinci Bayrak*, yazarın en son romanıdır. *Yedince Bayrak*, Halide Edip Adıvar'ın *Türk'ün Ateşle İmtihani* kitabında, Adıvar'ın karşılaştığı Balkan göçmeni yaşlı bir kadın ile arasında geçen diyalogdan ilham alınarak kurgulanır. İlk baskısı Bilgi Yayınevi aracılığıyla 2016 yılında okurla buluşan roman, Bosna Hersek'te yaşayan ve kendi dünyalarında huzuru yaşayan bir ailenin bireylerinin azınlık isyanları ve Balkan Savaşları sebebiyle vatanlarından kopup anavatan olarak gördükleri Anadolu'ya göçlerini anlatır. Başkişi Hasret, “eğitim almamış, göç yoluna düşene kadar evinin bahçesinden başka yer görmemiş, küçücük bir dünyada hayatını sürdürmüştür” (Direnç, 2016, s. 13). Vidin'de ailesinin katledilmesinin ardından çocuk yaşta gurbete çıkan ve Bosna'da, Hasret'in babasının yanında işe başlayıp yine babasının teşvikiyle Hasretle evlenen, kendisini yetiştirmek için sürekli okuyan aydın bir tebaa tipi olan eşi Ali Sabir'in Üsküp'te bir cinayete kurban gitmesinin öncesinde ona söylediği vasiyetini yerine getirmek için uzun bir göç serüvenine çıkar.

Vatan ve bayrağın kıymetini yaşamı boyunca acı tecrübelerle deneyimleyen başkişi, umut ve inancı temsil ederek eşinin; “Tuğunun altında nefes aldığın sürece devlet senindir”

(Y.B. s. 186) sözleri ve ona hep Türk Bayrağı'nın altında yaşamayı vasiyet etmesi üzerine Saraybosna, Üsküp, Manastır, Selanik, Edirne, İstanbul ve nihayet İzmir'e göç eder. İzmir'de Türkiye Cumhuriyeti'ni karşılayan zamanı yaşayan başkişi, Rumeli göçleriyle zulmü ve yoksulluğu en acı şiddetiyle gören bir birey olarak kendi elleriyle diktiği bayrağı askerlere hediye eder.

Yedinci Bayrak romanı, Ayla Kutlu'nun romancılığında önemli birer izlek olan göçü ve kadını yazarın alışlageldik tarzıyla harmanlamıştır. Daha doğru bir ifadeyle; “Hayattan bir şey anlamadan göçenlerin” (Akarsu, 2016, s. 110). Başkişi Hasret ve diğer kadın kahramanlar üzerinden kadın ve kadının yaşamındaki zorluklar, dönem şartları ve savaş ortamı merkezinde aktarılır. Tarihi gerçeklikten kopmadan kurgusal dünyayı şekillendiren yazar, 93 Harbi ve sonrasındaki birçok siyasi olaya romanında yer verir. Çağın gereklerinden aykırı bir yol izleyerek parçalanma cehenneminde kendini bulan Osmanlı'ya ve yozlaşmış bürokrasiye eleştirilerin bulunduğu roman, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu Hasret'in dünyasıyla okura süregelen bir göç serüveni içerisinde aktarır.

459 sayfadan oluşan romanın başında, Hasret'in göç güzergâhını aktaran bir harita vardır. Romanın sonunda ise okuru aydınlatmak amacıyla bir sözlükçe ve yazarın romanı kurgularken üzerinde çalıştığı kaynakların listesi vardır. *Yedinci Bayrak*'ın birinci baskısı 2016, ikinci baskısı Mart 2017 tarihlerinde Bilgi Yayınevi aracılığıyla okurla buluşur. Çalışmamızda eserin Mart 2017 tarihli ikinci baskısı kullanılmıştır.

### 2.10.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Yedinci Bayrak* romanında karma bakış açısı görülür. Tarihi roman özelliği taşıyan eserde yazarın kimi bölümlerde hâkim anlatıcı aracılığıyla dönem hakkında belgesel nitelikli bilgiler verdiğini görürüz. Bu bilgilendirmeler, okurun vaka zamanı hakkında bilgi sahibi olmasına yönelik bir tutumdur. Bu bakımdan yorum yapmadan bilgilendirmeler içeren bu birimler genel anlamda romanın kırılma noktalarında; yani savaş ya da başkişinin yaşayacağı göçlerin öncesinde yoğunlukla görülür.

Başkişi Hasret'in annesinin vefatının ardından adeta dünyaya küsen babası, bir yardımcı alır. Bu yardımcı Hasret'in ileride kocası olacak Ali Sabir'dir. Ali Sabir'in anlatıya dahil edilmesini anlatan sahnede olaylar, Hasret'in gözünden aktarılır:

“Genç bir yardımcı bulmuştu. (Vidin mi demişti memleketi için, yoksa Varna mı? Her neyse...) Yardımcı, sözün gelişi. Bütün işler ona devredilmişti. Dünyayı gözünden silmişti. Evinden, işinden, anasından, kızından kopmuş gibi” (Y.B. s. 35).

Kahramanın iç dünyasına hâkim olan hâkim anlatıcı, Hasret’in düşünce dünyasını okura gösterir:

“Tövbeler olsun. Babası gibi iyi bir insan için neler düşünüyor? (Y.B. s. 43).

“Onun bir zenaati olacağından kuşkusu yok Hasret’in. İtirazı da yok. Gönlünde yatan dilek, okuyup ya zabıt olması ya da kaymakam. Yazgısı nedir? Yüce Rabbimizden başka kim bilir ki bunu?” (Y.B. s. 68).

*Tövbeler olsun, Yüce Rabbimizden başka kim bilir ki?* ifadeleri Hasret’e aittir. Aklından geçen bu düşünceleri, kahramanla arasına bir perde koymayan hâkim anlatıcının okura aktardığı görülür.

Osmanlı Devleti’nin çözülme sürecini yaşadığı yıllarda bu çözülmeye nasibini alan bir ailenin ferdi olan Hasret’in yaşadığı ve yaşayacağı serüven hakkında bir ön bilgilendirme olarak düşünülebilecek bazı bilgilendirmeler, anlatıcı vasıtasıyla yapılır:

“Tuna paylaşılmıştı artık. Kuzey kıyıları Osmanlı’dan koparılmıştı. Şark insanı her yerdeki gibi, burada da gerçekleri kabullenmek konusunda isteksizdi. Berlin Antlaşması’yla Rumeli keskin bıçaklarla ayrıldı. Kafkasya’daki etki zaten on beş yıl öncesinde bitmiş, Kafkasya halklarının çoğunluğu gemilerle Anadolu’ya taşınmıştı. Anadolu’nun doğusundaki Kars, Ardahan, Artvin ve Batum illeri Rusya’ya verilmişti. Barış görüşmeleri sırasında, konuşmalarına bile izin verilmeyen suçlular gibi davranıldı Osmanlı temsilcilerine” (Y.B. s. 105-106)

Tarih kitaplarındaki bilgilerle örtüşen bu açıklamalar, romanın gerçeklik düzlemini ve vaka zamanını destekleyen unsurlardır.

Eserdeki iç monologlar, Ayla Kutlu’nun diğer romanlarındaki gibi iletişimsizlik izleğinin bir sonucu olarak başarılı bir şekilde kullanılır. Ali Sabir’in, kızına sırnaşan Ahlât Kâzım adlı genci evinin önünde gördükten sonra hırsını karısından alması ve sonrasında yaşanan küskünlükte Hasret, sakin ve samimi bir şekilde konuşamadığı eşine söylemesi gerekenleri içinden geçirir:

“Kimimiz var bu dünyada Ali Sabir? Sen de tığ-ı tebersin ben de. Birbirimize sarıldığımızda bir dünya olmadık mı? Başımıza kötü bir şey geldiyse-geldi mi gerçekten-bütün suçu karına yüklersen rahatlar mısın? Senin gözünle gördüğün işaretleşme belki gerçek bile değildir. “Ergenin yüzünün yarısı hayata yarısı zevale dönüktür” demişler.

İçinden geçirdiği onca şey boğazının düğümlerinde kaldı” (Y.B. s. 124)

Hâkim anlatıcı, Doktor Feridun’un Hasret ve çocuklarını Üsküp’ten kaçırmak için kurduğu planı aktarması karşısında çekincelere kapılan Hasret’in kendi kendine yaptığı durum çözümlemesini “*dünyanın üstüne çıkmış*” (Tekin, 2015, s. 24)çasına görür ve okura aktarır:

“Sacide, annesinin kaygısını sezmiş gibi söze girdi:

“Sana el sürmem dedi. ‘Sen ne zaman istersen boşarım. Ama şimdiden bilmelisin ki, hayatını birleştireceğin biri çıkarsa, onun sana uygun olup olmadığına karar vermek benim hakkım...’ Böyle dedi”

“Niyeymiş” Soruyu yüksek sesle mi sormuştu, içinde mi kalmıştı? Tercih hakkını kullanma zamanı değil Hasret Kadın. Sen şunu düşün: Feridun Bey bizim koruyucumuz ve velinimetimiz. Onun sözü bize emir olarak ulaşır” (Y.B. s. 265).

Eserde kullanılan karma bakış açısı, kahramanların çeşitliliğiyle alakalı olmakla birlikte kahramanların kendileri hakkında verdikleri bilgileri, genellikle kahraman anlatıcı vasıtasıyla okura aktarır:

“Anam severdi yengesini. Acırdı. ‘Güzel, saf, sahipsiz kalmış bir kadın’ derdi arkasından.

Anam, ilk evlendiği bir-iki ay süren cicim aylarının ardından evliliği süresince hep yalnız kalmış. Babamın aile denen müesseseye saygısı olmadığına inanırdı. Benden önce dört mü beş mi, bilmediğim sayıda çocuğu toprağa vermiş. Çünkü yalnızmış, yapayalnız. Ne çarşı işi görülürmüş, ne erkeğin yapacağı masraf yapılmış ev için, bebek için” (Y.B. s. 272)

Doktor Feridun ile konuşan Hasret, anne ve babası ayrı yaşayan bu gencin öyküsünü kendi ağzından dinler.

### 2.10.3. Olay Örgüsü

*Yedinci Bayrak*’ta Tarihi olayları fon olarak kullanan yazar, kronolojik bir çizgide devam eden romanın kimi kısımlarında özetleme tekniğini kullanmıştır.

Yazar bölüm adlarını bir göç romanı olan eserin vaka halkalarının gelişimine göre adlandırmış, her bölümün başına Rumeli ile ilgili taşınmış metin birimleri yerleştirmiştir. Yazar tarafından adlandırılan bölüm başlıkları şöyledir:

Bölüm 1: Saraybosna

Bölüm 2: Şar Dağı'nın İnce yeli Üsküp

Bölüm 3: Vidin ve Ötesi

Bölüm 4: Elveda Üsküp

Bölüm 5: Üsküp'te Karışık Günler

Bölüm 6: Selanik

Bölüm 7: Yine Yol Göründü Garip Serime

Bölüm 8: Vatan Toprağında

Bölüm 9: Yeni Toprak, Yeni Bayrak

Bölüm 10: İzmir'in Bayrakları

Başkişi Hasret'in çevresinde gelişen anlatının olay örgüsünü şöyle verebiliriz:

**M<sub>1</sub>:** Hasret ve Ailesinin tanıtımı olarak verilen ilk bölümde küçük bir kız iken yaşadığı topraklar, ailesi ve genç kızlığı ile ilgili bilgiler verilir. Böylelikle okur serüvene hazırlanarak merak unsuru enjekte edilir;

V<sub>1</sub>: Hasret'in yaşadığı coğrafya ve ailesinin tanıtımı,

V<sub>2</sub>: Verem hastası Annesinin hikâyesinin aktarımı ve ölümü,

V<sub>3</sub>: Bulgar çetelerinin ailesini katlettiği Ali Sabir'in Hasret'in babasının yanında işe başlaması, ardından birbirlerine ilgi duymaları,

**M<sub>2</sub>:** Ali Sabir ile evlenmesi ve Rumeli savaşlarının başlaması;

V<sub>1</sub>: Nemçe'nin (Avusturya) Bosna'yı işgaliyle Hasret'in eşi ve çocuklarıyla Bosna'dan Üsküp'e kaçması,

V<sub>2</sub>: Ali Sabir'in Üsküp'te kızına musallat olan bir başıbozuk tarafından katledilmesi ve ailenin Doktor Feridun'un himayesinde Üsküp'e oradan da Selanik'e kaçıışı,

**M<sub>3</sub>**: Hasret'in Selanik'te geçen 30 yılın ardından oğlu ve iki torunuyla tekrar göç yoluna düşmesi;

V<sub>1</sub>: Gelini Arife ile Torunu Arif'in kolera salgınında ölmeleri,

V<sub>2</sub>: Alemdar'ın eşini ve oğlunu kaybıyla yaşadığı yalnızlık sonucu buradan ayrılmak istemesi,

V<sub>3</sub>: Selanik'ten İstanbul'a doğru yeni bir göçe hazırlanmaları,

V<sub>4</sub>: Manastır'da yaşayan Sacide'nin eşini ve kızlarını bırakamaması ve Manastır'da kalması,

V<sub>5</sub>: Yol süresince göçmenlerin ve askerlerin hallerini görüp yıpratıcı olaylara şahit olmaları,

V<sub>6</sub>: İstanbul'da devletin aileye Selanik'te Feridun'un mihr olarak Sacide'ye bıraktığı ev karşılığı olarak Salihli'de bir ev ve tarla vermesi,

V<sub>7</sub>: Devletin aileye Selanik'teki evlerine karşılık olarak ev ve toprak verdikleri Salihli'ye yolculukları,

**M<sub>4</sub>**: Salihli'ye yerleşmelerinin ardından torunlarıyla oğlunun milli mücadeleye katılması, Hasret'in ömrünü adadığı amacına ulaşması ile tamamlanan serüven;

V<sub>1</sub>: Salihli'de yeni evlerine yerleşmeleri ve köylünün sevgisini kazanmaları

V<sub>2</sub>: Köylü'nün Alemdar'a saygı duyması ve ustalığından faydalanması, Hasret'in köylü tarafından Kadın Nene olarak çağırılması,

V<sub>3</sub>: Alemdar'ın torunu Salih'in doğumu ve ailenin geleceğe umudunun vücut bulması,

V<sub>4</sub>: Seferberlik sonucunda Mithat'ın Çanakkale, Namık'ın Doğu cephesine asker olarak gönderilmesi,

V<sub>5</sub>: Alemdar'ın Ankara'ya Millî Mücadele birliklerine teknik yardıma gitmesi ve Hasret'in Torun gelini ve çocuğuyla köyde yalnız kalması,

V<sub>6</sub>: Yunanların geri çekildiği haberi almaları,

V<sub>7</sub>: Gelini ve kadınları dağa göndermesi ve Salih ile birlikte Türk Askeri'ni bulmaya gitmesi,

V<sub>8</sub>: Süvari birliğiyle karşılaşmaları ve elleriyle hazırladığı sancağı Askerlere teslim etmesi,

V<sub>9</sub>: İzmir'de elleriyle diktiği sancağı askeriye'nin gönderinde görmesi ve Ali Sabir'in vasiyetini yerine getirmiş olmanın verdiği huzur.

#### 2.10.4. Zaman

*Yedinci Bayrak*, Osmanlı Devleti'nin Balkanlar'da yaşadığı trajedinin ve Balkan topraklarının elden çıkışını, başkişi Hasret'in kişisel serüveninde okura aktarır. Tarihi roman özelliğine sahip olan eserde sosyal zaman ve vaka zamanı iç içe kullanılır. Eserde geri dönüşler, başkişinin vatanına özlem duyduğu günler ve eşi Ali Sabir'in geçmişinin aydınlandığı 3. Bölüm olarak belirtilebilir.

Özetleme tekniğine başvuran yazar, romanın kırılma noktaları diyebileceğimiz göç zamanlarında, sosyal zamana dair bilgiler verir. Eserde kullanılan taşınmış metin birimleri arasında seferberlik ilanı gibi gerçek devlet evrakı bulunmaktadır. Bunların dışında eserin zaman çizgisinde geri dönüşler, anlatı düzenini akronik bir biçimde etkilemez. Başkişi ve ailesinin Saraybosna'dan Üsküp'e, Selanik'e, Edirne, İstanbul ve oradan da son durakları İzmir'e varışları kronolojik bir çizgide takip edilir.

Eserde sosyal zamanın kullanımına örnek olarak:

“Haksız değillerdi. Bu yılın içinde, Rus iki yönden, hızla batıda Tuna'yı, doğuda Kafkas sıradağlarını aşacak, on dört yıl önce sürdürdüğü Kafkas ırklarından kalan toprakları genişlettikten sonra, doğudan Anadolu'ya girecekti. Bu gidişle Osmanlı vahim miktarda can ve mevzi kaybedecekti” (Y.B. s. 55).

Yazar Balkanlar'daki çözülmeyi ve devletin içerisinde bulunduğu durumu örnekteki bilgilendirmelerle okura aktarır. Üsküp'te Ali Sabir ile devletin durumunu tartışan Mesut Çavuş'un konuşmaları aktarılırken Avrupa'nın Balkanlar'daki azınlıkları nasıl desteklediklerini, asıl niyetlerini ve Arnavutların bu oyunda nerede bulduklarını



kahramanların tartışması esnasında okura aktararak sosyal zaman hakkında bilgilendirmeler yapar.

Romanın başında küçük bir kız çocuğu olan Hasret'in yaşının verildiği; "Altmışını geçti Hasret" (Y.B. s. 280) ibaresinden vaka zamanının ilerlemesi de görülmektedir. Başkişi Hasret'in çocukluğundan itibaren başlayan vaka, Hasret'in 70'li yaşlarına kadar süren 60 yıllık bir süreyi içerisine alır.

## 2.10.5. Mekân

### 2.10.5.1. Çevresel Mekânlar

*Yedinci Bayrak* romanı, bir göç romanıdır. Vatanının işgal edilmesi sonucunda anavatan olarak kabul ettiği Anadolu topraklarında son bulan büyük bir göçe çıkan Hasret, bulunduğu yerlerde bir yurtsuzluk hissiyle mücadele eder. Aklından çıkmayan iki yer vardır: birisi doğduğu ve anılastığı topraklar (Bosna), diğeri eşinin vasiyet ettiği bayrağın altındaki vatandır. "Yaşadıklarımız, düşlediklerimiz gibi unuttuklarımızın da içimizdeki toplanma merkezi olan bu tinsel varoluş alanları (bellek mekânları), kendilik bilinci kurmanın en temel çıkış noktasıdır" (Korkmaz R. , 2008, s. 31). Hasret için bir bellek mekânı olan Bosna ve değirmenin yakınındaki evleri, doğasıyla, yaşanmışlıklarıyla serüveni süresince aklından çıkmayan birer kaçış imgesi olacaktır. Şar Dağı'nı seyrederken hep ardını hayal edecek, oradaki evini düşleminde canlandıracaktır. Evlendiği, ailesini bıraktığı ve çocukluk anılarını kazıdığı o topraklar başkişinin geçmişe dönük bağının birer mührü olacaktır.

Başkişi Hasret'in serüveninde temas ettiği şehirler Bosna, Üsküp, Selanik, Edirne, İstanbul, Salihli ve İzmir'dir. Bu şehirlerin dışında yaşamı evinin içerisinde, bahçede ve göç yolunda geçen başkişinin bulunduğu çevresel mekânlar bunlardan ibarettir.

### 2.10.5.2. Algısal Mekânlar

*Yedinci Bayrak* romanında kapalı özellik gösteren algısal mekânların ortak noktaları, yurtsuzluk izleğiyle kuşatılmış olmalarıdır. Başkişi Hasret'in doğduğu topraklardan kaçmak zorunda kalması onda bir korku ve sahiplenememe sendromu üretir. "Deneyimsel belleğin tahrip edildiği sosyal ortamlarda, birey, "ontolojik güvenlik" referanslarını yitirdiğinden, kendini yalıtılmış, huzursuz ve güvensiz bir biçimde duyumsar" (Korkmaz R. , 2008, s. 39). Çocukluğunun geçtiği ve dünyaya dair bütün izlenimlerinin kaynağı olan Bosna'dan ayrılmak Hasret için zor bir süreci başlatır. Küçücük dünyasının tamamını kaplayan ata topraklarından

ayrılan başkişi için bu yolculuk; “hastalık başlangıcı gibi gelen baş dönmesi” (Y. B. s. 71) olarak tanımlanır.

Yoksulluk ve yurtsuzlukla çevrili bir yaşamı olan başkişinin serüveninde açık özellik gösteren mekânlar sınırlıdır. Algısal mekânlar çoğunlukla kapalı-dar özellik gösterirler.

### 2.10.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Hasret, yola koyulduklarından bu yana huzursuzluk ve korku içindedir. Yolda, yaşamında ilk defa gördüğü trene korkuyla bakar. Hasret’i korkutan ve ürküntüye düşüren, bu vasıta değildir. Geldiği yeni dünyaya olan yabancılığıdır:

“Bu yeni icat(!) aracın incecik yolun üstünden kayar gibi gitmesi-adeta yuttuğu- bunca çok odundan olsa gerekti. Her iki karşılaşmada da trenler gelip gittikten sonra Hasret, içini dolduran ağlama isteğiyle dünyada yapayalnız kaldığını düşündü. Çünkü bu gibi şeylerin olduğu dünya başka bir yerdi. İnsanın içini oyan bir yalnızlıktı bu. Şu anda ne toprağı, ne evi vardı. Göç yoluna düşmenin çok ağır veren bir hastalığa tutulmaktan farkı yoktu” (Y.B. s. 65-66).

Göç yolunda bir aidiyetsizlik ve sıkışmışlık hisseden başkişi, doğanın ortasında bulunmasına rağmen kendisini *dilhun* olarak hisseder.

“Kulaklarında, şehre yaklaşırken gözleri uzakları görebilen gençlerin Selimiye’nin minarelerinin seçilebildiği haykırışı. O anda, göçmenlerin suskunluğu uğulduyor. Kağrı tekerleklerinin gıcırtiları, eşek ve katırların ara sıra yorgunca yükselen sesleri duruyor. Bebekler ağlamayı kesiyor. Bu suskunluk ne kadar da ürkütücü geliyor insana. Yaşamın karşılına çıkardığı kötü koşullardan yılan genç ve orta yaşlılar dövünürken, yaşlılar ellerinden bir yana bıraktıkları tespihlerine sarılıp içlerinden ağıtlar yakarak tespih tanelerini üstü üste döküyorlar” (Y.B. s. 338-339).

Selimiye’nin görünmesi, kahraman için bir umut ve kurtuluş duygusunu uyandırmalıdır; ne var ki yol boyunca açlık ve ölümü yanı başlarında hisseden başkişi ve diğer yolcular susar, *bebekler ağlamayı keser*, yük hayvanlarının ve arabaların sesleri *durur*, mekân birden kapalı özellik gösterir. Korkunun ve huzursuzluğun olduğu yerde mekânlar algısal bağlamda çoğunlukla kapalı-dar özellik ihtiva ederler. Bu anlamda başkişinin yolculuk esnasında yaşadığı durum, mekânı kapalı olarak algılamasına neden olur.

### 2.10.5.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Yaşadığımız ya da yaşamımızın sürdürdüğü yeri bütüncül anlamda karşılayan bir kavram olan; “Mekân, sadece içinde yaşanılan var olunan bir fiziksel çevre değil, insanın ruhsal anlamda kendine kurduğu dünyadır” (Kanter, 2008, s. 216). Hasret’in ömrü boyunca hayalinden çıkmayacak olan mekân, Bosna’daki evleri ve bu evin içerisinde bulunduğu doğadır:

“Çimenlerin üstünde birikmeye başlayan ışınların gecenin şebnemlerini eritip akıtmasını, otların renk değiştirip dikelişlerini bile fark ederlerdi babasıyla. Çevrelerini saran tüm yeşillikler de ışığı beklerdi tazelenmek için. Gökyüzü ağardıkça, ağaç dallarındaki kuş cıvıltıları azalır, acemi uçuşların ayısı artardı. Asıl görünecek şey, ta ötelerdeki tepenin en yüksek noktasında çıkan günün ilk ışığının, aynı anda, erimiş beyaz ya da birikmiş sarı canlılığıyla yanı başlarında yere konmasıydı. O an baba kız gözlerini kapatır, dünyanın güzelliklerini duyumsarlardı. Taşları kararmış eski değirmenin öte yanında, yatağında sekip köpüren suyun uğultusu, kuş seslerine karışan arı vızıltıları rüzgâr ışıkları, salınan dalların hışırtısı, güneşin saçılışı ve sabahla açan çiçeklerin kokusu birbirine karıştığında, babası gözlerini açmadan hep aynı sözleri mırıldanırdı: “İşte bu... Vatan, farkında olduğumuz şeylerin toplamı. Bir toprak parçası değil yalnızca. Sahiplendiğimiz, üstündeki canlı cansız her şeyle, karnında sakladıklarıyla bizi var eden cennet!” (Y.B. s. 11).

Babasıyla birlikte günü karşıladıkları bahçe, onlar için bir “içsellik mekânı” (Bachelard, 2013, s. 43) olarak görüntü bulur. Burada bütün dünyayla bağlarını koparan başkişi ve babası, *gözlerini kapatır* ve doğayla bütünleşirler. Doğayla iç içe olup adeta onun kalp atışını hissedebilen başkişi, *otların renk değiştirip dikelişlerini bile fark eder*. Ruhundaki dinginlik ve masumiyetinin dışa yansımaları olarak bulunduğu mekânı bir cennet algısıyla açık-geniş mekân haline getiren Hasret, yıllar sonra yaşayacağı serüvenlerinde bu günleri özlemle anacaktır.

### 2.10.6. Şahıs Kadrosu

#### 2.10.6.1. Başkişi

*Yedinci Bayrak*’ın başkişisi Hasret, Bosna’da değirmenci bir baba ve zorla kaçırarak karısı yaptığı verem hastası bir annenin tek evladıdır. Yaşam karşısında beklentileri yalnızca iyi bir anne ve eş olmak olan Hasret, yaşayacağı serüvenlerin etkisiyle dönüşüme uğrar ve

ailesini koruyan, yarın için hesaplar yapan aynı zamanda da vatani için mücadelelere giren bir kadın olur.

Dünyaya gözünü açtığı Bosna'yı, varlığının konumlandığı bir içtenlik mekânı olarak deneyimleyen başkişi, babasının yanına işçi olarak giren ve sonra evlatlarının dışında dünyadaki tek sığınma yeri olan kocası Ali Sabir ile yaşar. Hasret ufak tefek, güleç yüzlü insanların kötülüklerini bilmeyen ve hayatı yalnızca evi ve babasının/kocasının değirmeninden ibaret sayan okumamış bir köylü kızıdır. Yaşama dair amacı çocuklarına ve eşine vazifelerini eksiksiz yapmak ve mutlu olmaktan başka bir şey değildir. Hasret'in annesi verem hastasıdır. "Ateşi sönmüş bir ocak külü gibi solgun" (Y. B. s. 24) Annesinin, gündün güne erimesi ve babasına duyduğu kinden ötürü babasına beddualar etmesi başkişi için oldukça garip şeylerdir. Babasının kötü birisi olduğuna ihtimal vermez.

Bir konuşmalarında annesi, adını kendisinin koyduğunu; bu hasretin, babasının zoruyla kaçırıldığı köyündeki nişanlısına duyduğu hasret olduğunu anlatır. Hasret'in çocukluğunda en yakın arkadaşı, babasının üvey annesi olan ninesidir. Ninesi yılın belirli zamanlarında evlerinde kalır, Hasret'le birlikte uyur ve gününü torunuyla geçirir. Annesinin ve ninesinin vefatından sonra yalnızlaşan Hasret, genç kızıdır artık. Babasının işçisi olan genç Ali Sabir'e karşı ilgi duyar. Fakat terbiyesinden ona yaklaşamaz. Babasının uygun görmesiyle Ali Sabir ile evlenen Hasret'in bir erkek bir de kız çocuğu olur. Artık aile yalnızca dört kişiden ibarettir. Gün doğuşunu birlikte izlediği ve onun içini ferahlatan sakinliğe sahip olan babası da ölmüştür. Ali Sabir, geçmişi karanlıklar içerisinde olan çilekeş birisidir. Ara sıra sinir nöbetleri geçirip Hasret'e şiddet uygulasa da karısını ve ailesini çok seven, aydın düşünceli bir adamdır. Osmanlı Devleti'nin giderek yalnızlaştığını, azınlık ayaklanmalarının Bosna'ya da sirayet edeceğini Hasret'le olan sohbetlerinde sürekli aktarır ve başkişinin tedirgin olmasına sebep olur. Çünkü Nemçe, Bosna'daki gayrimüslimleri maddi ve manevi açıdan desteklemektedir. Hasret, vatanın ne demek olduğunu iyi bilmektedir. Babası ile sohbetlerinde babası, Hasret'e vatanın yalnızca bir toprak parçası olmadığını, varoluşun önemli bir parçası olduğunu anlatmıştır. Başkişi, babası ve eşinden duyduğu bu önemli sözlerin gerçekliğini ömrünün son demlerine kadar İzmir'de nihayet bulacak büyük bir savaş ve göç serüveniyle iyice anlar.

Bir gün apar topar memleketinden kaçmak zorunda kalan Hasret ve ailesi, Üsküp'e göçer. Çünkü Bosna, Nemçe kuvvetleri tarafından işgal edilmiştir. Ali Sabir "akıllı, okumuş" (Y. B. s. 14) birisidir. Bedeli ne olursa olsun Osmanlı Tuğ'u altında yaşamaları gerektiğini belirterek bu kaçışın olabildiğince hızlı olmasını sağlar. Üsküp'te kendilerine uygun bir yaşam alanı inşa

eden aile, eski bir ev tutar. Ali Sabir kendisine bir dükkân ayarlar. Ne var ki vatanından ayrı kalmış Hasret, ara sıra Şar Dağı'na bakarak gözyaşları döker. Başkişi, çocukluğunda boyundan büyük sorumluluklar altında kalıp gönlünce bir çocukluk yaşayamadığı için kızı Sacide ve oğlu Alemdar'ın rahat bir yaşamda gönüllerince yaşamalarını diler Tanrı'dan. Üsküp'te kendisini kabullendiren ve esnaflar arasında iyi bir şöhret edinen Ali Sabir, bir gün evlerinin önünde kızını seyreden Ahlât Kâzım adlı Arnavut genci öldüresiye döver. Sinirini alamayıp eşiyle de kavga eden Ali Sabir, birkaç gün evine gelmez. Yaptıklarından ötürü pişmanlığını dile getirdiği Hasret'e, bu kadar acımasızlaşmasının asıl sebebini açıklar. Ali Sabir küçükken babası, yaşadıkları Vidin'de Bulgarlar tarafından katledilmiş, ardından annesi ve küçük kız kardeşi de hunharca katledilmiştir. Yaşamın bütün yükü ve zalimliği çocuk yaşta üzerine binen Ali Sabir, kendisini kitaplara ve çalışmaya vererek bu hatıralardan kaçmaya çalışmış ne var ki hiçbir zaman kurtulamamıştır. Artık karısına bütün geçmişini anlatmanın verdiği rahatlığı yaşayan Ali Sabir ve Hasret birbirlerine daha yakındırlar: “Ali Sabir'de patlayan öfke nöbetlerinin kaynağını artık biliyordu. Dengesinin kolayca bozulma nedenini anlamıştı. İçinde yıllarla biriken öç duygusunu besleyen çaresizliğin yabancısı değildi. Hasret, bunu çocukluğunda annesinin yüzüne yayılan öfkeli kasımlarla tanımıştı” (Y. B. s. 171).

“Fedakâr arketipi” (Pearson, 2003, s. 164)nin karakter özelliklerini gösteren Hasret'in içindeki anaçlık, uzun süre annesine bakması ve ona gösterdiği sabırla olgunlaşmıştır. Annesinden dolayı yabancı olmadığı bu ruh hali karşısında olgunca davranan başkişi, içindeki kızgınlıkların ve kırgınlıkların üzerine sevgi ve anlayış toprağı atarak bu duyguları söndürür. “Bazen biz bir şeyi çok istediğimizden değil, bir başkası için iyi olacağı, ya da doğru olduğuna inandığımız için yapmayı seçeriz” (Pearson, 2003, s. 167). Hasret, Ali Sabir'in yaşamını daha çekilir kılmak için elinden geleni yapar. Hasret'in yaşamdaki tek dayanağı ve sırtını yasladığı dağı eşidir. Hasret, yaşadıkları bu olay ve evlerinin önüne kadar gelen ahlaksızlığın etkisiyle vatanın kıymetini bir daha anlar: “Anladım ki, bir insan bağlı olduğu tuğun altında yaşadığı sürece, evinin kapısını açıp kapama hakkı kendisinde olacaktır. Tuğunun altında soluk aldığın sürece devlet senindir. Hükümet senin haklarını korur” (Y. B. s. 186). Ali Sabir'in eşine vasiyeti olan tuğ altında yaşamak; kendilik değerlerinin güvence altında olması, namuslarının, canlarının ve yaşam haklarının güvende olmasını temsil etmektedir. Başkişiyi aynı zamanda norm karakter olarak da varlığıyla kuşatan Ali Sabir, Üsküp'ün de azınlıkların taşkınlıklarından nasibini aldığı zamanlarda, bir gece evinin yolunda Ahlât Kâzım ve arkadaşları tarafından tabancayla öldürülür. Çocuklarıyla yalnız kalan Hasret, adeta sudan çıkmış balık gibidir. “Ali Sabir'in kaygıları bitmişti artık. Hasret'in incecik sırtına eklenmişti onlar” (Y. B. s. 250). Hasret

böyle düşünür. Eşinin tek vasiyeti Osmanlı Bayrağı'nın altında yaşamaları ve mezarının da orada olmasıdır. Yaşamda bundan başka bir bildiği olmayan başkişi için zorlu günlerin başlangıcı eşinin ölümüyle gerçekleşir.

Eşinin dostlarından olan Mesut Çavuş ve Süleyman Ağa bir plan yaparlar. Mesut Çavuş'un askeri tabip olan oğlu Feridun, babasını ziyarete gelmiştir. Feridun ile Sacide sahte bir nikâh yapacak ardından hemen ertesi gün aile Feridun'un nüfuzunu kullanarak onunla birlikte Üsküp'ten kaçacaklar. Çünkü Ahlât Kâzım ve milis güçlerinden olan ağabeyi onları rahat bırakmayacaklardır. Tanımadıkları bir adama güven duyma konusunda oldukça tedirgin olan aileyi, Feridun'un Sacide ile baş başa konuşmalarında geçen ve doğru çıkacak şu sözler ikna edecektir: “Hakkımda bilmeni istediğim tek bir şey var: ben sözünün eri bir Osmanlıyım. En üstün meziyetim bu hususiyetimdir” (Y. B. s. 263). Hasret ve kızı, yaşadığı dehşeti ve kararsızlığı dostlarının yardımıyla aşarlar ve Feridun'un mert duruşuna güvenerek planı kabullenirler. Buradan sonra Selanik'e giden aile, burada otuz yıla yakın bir süre yaşarlar. Hasret yaşlanmış, Feridun sözünde durarak Sacide'yi güvenli bir zamanda boşamış ve Sacide bir tüccarla evlenerek Manastır'a gelin gitmiştir. Alemdar, Feridun'un yardımlarıyla askeri okulu kazandıysa da trajik bir kazayla ayağından sakatlanmış ve demiryolu şirketinde usta olarak çalışmaktadır. Alemdar'ın eşi, üç çocuğu ve Hasret birlikte yaşamaktadırlar. Hasret, aradan geçen yıllarda olgunlaşmış ve analık içgüdüsüyle ailesini kanatları altında korumuştur.

Yaşadığı trajik olayları ailesine kenetlenerek sağaltan ve zamanın en üstün meziyeti olan hafızayı temizleme özelliğine sığınan başkişi, 60'lı yaşlarındadır artık: “Hayat durağanlığı da değişimi de insana nasıl da kabul ettiriyor! Alışamayacağını sandığı nice şeye alışıyor da, eski sanrısının aptalca bir şartlanma olduğunu düşünüyor” (Y. B. s. 277). Hasret, ayrılamayacağını düşündüğü Bosna'dan çok uzakta, varlığıyla güven duygusunu yaşadığı eşinden ayrı 30 yılı devirmişti. Eşine olan aşkını sürekli canlı tutan Hasret, yalnızlığını sürekli eşinin hayalleriyle süsleyerek mutlu olur: “Tamı tamına otuzuncu yıldır bugün. Otuz yılda kocasını her an sevgiyle anmıştı. Çocuklarıyla bile paylaşmadığı anıları ve yarıda kesilmiş dayanışmalarını özlediğinde... yanındaymış gibi konuşuyordu” (Y. B. s. 279). Sevgiyi ve *dayanışmayı* tattığı eşine özlemine bu şekilde gideren Hasret, özlemin ve sevginin birbirini besleyen eyitişimine sığınarak mutlu olur. Selanik'teki mutlu günleri otuz yılın sonunda kararır. Bunun sebebi gelini Arife ve büyük torunu Arif'i kolera salgınında bir gecede art arda kaybetmeleri olacaktır. Hasret'in adı, annesi tarafından ve eşi tarafından farklı yorumlarla açılırsa da başkişinin adının anlamı yaşam serüveni içerisinde bir vatan hasreti, bayrak hasretine dönüşecektir. Yine yollara düşen; fakat bu kez oğlu ve torunlarından ibaret ailesiyle “ataların kutsal emaneti” (Y.

B. s. 50) olan bayrağın ardına takılan Hasret, Edirne'ye oradan da İstanbul'a çok zorlu ve kırıcı bir yolculuktan sonra bitkin bir halde varırlar. Yolculukları süresince insanın dayanma gücünü zorlayan olaylara şahit olurlar: "Yollarda küçük çocuklar kayboluyordu. Onları bulabilmek için, geçtiği yolları tersine aşmaya çalışan gözü yaşlı anneler, eşini, nişanlısını bulmaya çalışan gençler, organlarını yitirmiş, yardım dileyen yaralı askerler, hasta askerler, zihinsel dengelerini yitirmiş askerler..." (Y. B. s. 352).

Hasret ve ailesi dehşete düşer. Vatan, kaybedildiğinde anılarda yaşayan bir cennet hayaline bürünür. Küçük bir çocukken babasının: "Elindeki şeylerin değerini bil, sana ulaştıkları için şükret" (Y. B. s. 13) sözünün anlamı bu günlerde bir kat daha anlamlanır Hasret'in gözünde. Hasret'in olgunlaşması ve yaşamın acımasızlıkları karşısında ayakları üzerinde durmasını sağlayan şey, ona yaşamın verdiği ve aldıklarından başka bir şey değildir. Yaşlılığında yollara düşmesini ve onun dinç kalmasını sağlayan yegâne güç kocasına verdiği söz olan Hasret, uzun bir yolculuktan sonra vardıkları Salihli'de "Kadın Nene" olarak anılır.

Bu, başkişinin erginlenme yolunda kendisini gerçekleştirmesinin ve amacını tamamlamasının son durağıdır denilebilir. "Bilinç, varolmanın ön koşuludur." (Jung, 1999, s. 78). Hasret'in bilinç düzeyi ömrünün büyük bir kısmında yaşadığı göçler ve savaşlarla, sevdiklerinin ebediyete geçmesiyle ne yaptığını bilen ve amacına yönelen bir düzeye yükselir. Başkişinin tek amacı, elleriyle diktiği ve göğsünde taşıdığı bayrağı, gönderde görmektir.

Yunan askerlerinin, yenilginin ardından geçtikleri köyleri yakıp yıkarak geri çekildiklerini duyan köy halkı, telaşla kadınları dağlara gönderir. Oğlu Alemdar ve torunu Mithat, Millî Mücadele saflarındadır. Diğer torunu Namık'tan ise gittiği Kafkas cephesinden uzun zamandır haber alınamamaktadır. Gelini Güldeste'yi kadınlarla gönderen Hasret, torunu Salih'i yanına alıp Türk askerini bulmaya gider. Umudunun verdiği güçle ayakta duran Hasret, karşılarından gelen süvari birliğini Yunan askeri sanıp saklanırken Salih'in; "Nine! Nineee! Bunlar bizimkiler. Nine bizimkiler geliyor!" (Y. B. s. 466) çığlığıyla yıllardır hayalini süsleyen aydınlığa erişir. Genç subaylarla tanışan ve onlara koynundaki bayrağını emanet eden Hasret, artık bahtiyardır. Sancaklarına "Zafer kazanmış süvarilerin ninesi" (Y. B. s. 449)nin elleriyle dokuduğu bayrağını asan askerler atlarını dörtnala İzmir'e sürerler. Bu karşılaşmadan bir hafta kadar sonra gelininin canının sağlığından emin, emanetini teslim etmenin gönül rahatlığıyla torunu Salih'i yanına alıp İzmir'e giden Hasret'in bahtiyarlığı, Askeri İdare Binası'nın gönderinde kendi elleriyle ördüğü bayrağı görmek olacaktır. Anlatıcının:

“Hasret artık ağır ağır yürüyebilir. Yetmiş yıldan fazladır eksikliğini duyduğu huzura sağken kavuştu işte. Bayrağının düşünemeyeceği kadar değerli bir yerde, asker ocağının gönderinde yer bulacağını düşleyemezdi. Şimdi özgürce dalgalanıyor. Hasret’i çağırıyordu. Başucunda salınıp onun dönülmez yollara gitmesini engellemek, günü gelene kadar ve daha sonrasında... tüm olumsuzluklardan korumak için” (Y. B. s. 459).

sözleriyle bitirdiği serüven, dünyayı sırtında taşıyan cefakâr ama azminden hiçbir şey kaybetmeyen Hasret’in, eşinin vasiyetini ve Türk kadınının dirayetinin ve vatanseverliğinin vücut bulduğu Hasret, bütün acılarını şu andan itibaren unutacak ve bahtiyarlığa kanat çırpacaktır.

### 2.10.6.2. Norm Karakter

Romanda başkışının yaşamını olumlayan ve onun eksiklerini tamamlayan karakter, Ali Sabir’dir. Yaşam ve vatan hakkında söyleyeceği söz olmayan, her şeyi kader olarak görüp acılarında duaya, başarısında kendi içine yönelen tipik tebaa stereotipine aykırı bir karakter de olan Ali Sabir, çocukluktan itibaren Osmanlı tebaasının medreselerindeki Bulgarların okullarındaki eğitimleri görmüş, Osmanlı’nın çözülüşüne şahit olmuştur. Osmanlı’nın yalnızlığını kendi yalnızlığına benzeten Ali Sabir, devleti konusunda dertlenen ve düşüncelere dalan bir kişidir.

Ali Sabir, daha önce de belirttiğimiz gibi aydın bir kişilik olarak hem ailesini hem de eşini, tecrübeleri ve bilgisiyle kuşatır. Oğlu Alemdar’ın eğitimini azınlıkların asri okullarında yaptırmak istediğinde Hasret, bundan çok ürker. Ali Sabir, bu isteğinin sebebini bilmeyen Hasret’in korkmasından da hoşlanarak şu sözleri söyler: “Molla yetiştirmek kolay. Masrafsız da. Medrese çok. Orada verilen eğitim iki yüzyıl gerilerde kalmış. Bunun Osmanlı’ya getireceği felaketi kimseler anlamıyor” (Y. B. s. 83). Ali Sabir, devletin kanayan yarasının cehalet ve idraksizlik olduğunu; bunu fark eden azınlıkların da okullarında çok kaliteli eğitimler verdiklerini bilir.

Hasret, Üsküp’te: “uykusuz geçirdikleri bilmem kaçınıcı gecenin birinde kocasına sormuştu: “Şimdi bana doğruyu söyle. Saraybosna’dan ne kadar uzaktayız?” (Y. B. s. 106)

Annesine soru soran ürkek bir çocuk edasıyla eşine sorduğu soru, Hasret’in tedirginliği ve korkularının dile dökülmesidir. Vatanından uzakta, bilmediği yerlerde içerisinden atamadığı titremeyle eşinden onu rahatlatıcak birkaç söz istemektedir. Ali Sabir, nenesinin ona verdiği şefkati uyandıran bir sevgiyle eşine buldukları coğrafyayı anlayacağı düzeyde tarif eder. Eğer



kaderlerinde varsa oralara tekrar gidebileceklerini belirtir. Kendisini huzura erdiren bu konuşmanın ardından eşine sarılıp uyuyan Hasret; “o gece çoktan unutmuş olduğu ninesinin kokusunu, kocasının eğninde arayarak; Ali Sabir, ailesinin yaşadığı ürküntüyü karısının şah damarındaki kanın atışında duymaya çalışarak uykuya düştüler” (Y. B. s. 107). Hasret, uzun yıllar önce kaybettiği ninesinin koruyucu ve güven veren kokusunu eşinde arar ve huzurla uyur.

Ninenin verdiği güven ve onun koynunda hissedilen sığınak duygusunun aynısını Ali Sabir’de bulan Hasret’in, eşiyile olan birlikteliği de bu sahnedeki gibi bir sığınma ve güvenme duygusunu tam anlamıyla yaşamasıdır. Hasret’in norm karakteri Ali Sabir’in ölümü, kahramanın bundan sonraki yolunda tek başına yürümesinin başlangıcıdır. Bu noktadan sonra kendi yaşamında aşkın bir ülkünün taşıyıcısı olan Hasret, eşinin anılarıyla ve ona verdikleriyle etrafındakilere huzur ve güven veren birisi olacaktır.

### 2.10.6.3. Kart Karakter

*Yedinci Bayrak* romanında, temsil değerleri tek yönlü olan ve karşıt değerlerin vücut bulmuş halini yansıtan Ahlat Kâzım, kart karakterdir. “Eski çarşıdaki Orta Kahve’nin askıcısı” (Y. B. s. 118) olan Kâzım, annesine borcu olan kahve sahibi Süleyman Ağa’nın borcuna karşılık kahveye ortak edilmiş, bir zanaatı olsun, ekmeğini kazansın, yetişsin ümidiyle Süleyman Ağa’ya emanet edilmiştir. Kâzım’ın; “Ağzı gevşek, konuşması saygısızcaydı. İnsana rahatsızlık verirdi. Ahlat lakabı huyundaki ve sözündeki hamlıktan geliyordu” (Y. B. s. 118). Kâzım Arnavut’tur. Çarşı esnafı tarafından sevilmemesinin nedeni bu değerdir. Ancak Arnavut isyanlarında milis olarak çatışan ağabeyinin ünü ve şöhretine kendisini kaptırarak, azınlıkların milliyetçilik düşüncelerine dayanarak çıkardıkları tatsızlıklar sonucu giderek karışan ve Arnavut’ların “öfkeli ve isyankâr çığlıkları” (Y. B. s. 212)nin ulaştığı Üsküp’te başıbozuk davranışlar sergiler: “Ahlat Kâzım, yenilerde duyduğu bu fikirlere bütün kalbiyle bağlandı. Ateşli bir Arnavut milliyetçisiydi artık. Çok heyecan vericiydi bu toprakların sahibi olmak hayali. Sağda solda pervasızca konuşuyordu” (Y. B. s. 120). Kâzım, benliğini bir yere oturtmamış, bağımlı bir kişiliktir. Annesi ya da inandığı bir düşünce olmadığı takdirde hiçbir şey olacağını çok iyi bilen Kâzım, bu düşüncelere sıkı sıkıya sarılarak pervasızlığını artırır. “Şiddet eğiliminin en iyi uyuştuğu şey, şiddet eğilimi olmayan uzlaşmacı vatandaşın da özelliği olan değişim karşısındaki korkudur” (Gruen, 2003, s. 129).

Arnavutlar, uzun yıllar boyunca Osmanlı’ya sadakatle hizmet etmiş; fakat dönüşen Balkan coğrafyasında kendilerini Müslüman oldukları için dışlayan Avrupa’ya karşı kinlerini

onlara sahip çıkmadığını düşündükleri Osmanlı'ya kusarlar. Balkanlar, giderek Hristiyanlaşacak ve Müslüman tebaa ile birlikte onlar da kendi vatanlarında tutsak olacaklardır. Bu korku, Arnavutların ayaklanmasını ve Kâzım'ın şiddete meylini açıklamaktadır. Ciddiye alınmadığı toplumda bir otorite hevesiyle agresifleşen Kâzım, Ali Sabir'in kızına göz koymuş, Ali Sabir'den yediği dayağı da hazmedememiş sonunda katil olmuştur.

#### **2.10.6.4. Fon Karakter**

Romanın fon karakterleri olarak; Hasret'in babası, ninesi, annesi, Ali Sabir'in katledilen ailesi, Mesut Çavuş ve eşi, Salihli'deki muhtar ve eşi ile yolda karşılaştıkları insanlar verilebilir. Hasret'in babası eserin birinci derecedeki izleği bayrak ve sevgiyi ilk duyduğumuz kişidir. Bir bakıma okuru bu serüvene hazırlamak için kullanılmıştır denilebilir. Hasret'e vatan hakkında, dünya ve sevgi hakkında söyledikleri Hasret tarafından anlatı süresince deneyimlenecek şeylerdir.

Salihli'deki muhtar, Millî Mücadele'de gönüllü savaşan halkın yansımasıdır. Alemdar'ı buna yönlendirir ve vazifesini tamamlayarak anlatıdan ölüm vasıtasıyla çekilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ROMANLARDA İZLEKSEL KURGU

#### 3.1. Kendini Gerçekleştirme

Yaratılışı itibariyle akılla ve idrakle donatılan insan, doğa karşısında verdiği yaşam mücadelesinde, bu özelliklerle en büyük savunma ve gelişim mekanizmalarını yönetir. Doğuştan “kendisinin bilincinde olma özelliği verilen” (Fromm, 2004, s. 40) insan, bu yönüyle doğadaki diğer canlılardan kesin bir sınırla ayrılır. Çağlar boyunca tartışılan insan-hayvan ilişkisi ve farkını ortaya çıkarmaya yönelik tartışmalarda insanın öne geçtiği en büyük özelliklerden birisi kendi dünyasını yaratabilme, kendi kendisini var edebilme yetileridir. Birey, birikimi ve algısı paralelinde kendi kişiliğini ve dünyasını kurar. Bir bakıma birey, kendi kararlarının yarattığı bir bütündür denilebilir. Adeta parmak izi gibi benzersiz kişilik özellikleri her bireyin kişisel seçimi/serüveniyle orantılı olarak belirli irtifalarda seyrederek.

Birey, Toplumsal bilinçdışı ya da filogenetik birikimle aktarılan bilgilerin dışında dünyada kişilik ve farkındalık anlamındaki birçok kazanımı kendi kendisine gerçekleştirmek durumundadır. Karakter oluşturma ve kendiliğini inşa etme anlamındaki eylemler de bu gelişimle birlikte seyrederek kendini gerçekleştiren bireyi oluşturur. Maslow, bireyin kendini gerçekleştirmesini bir piramidal ihtiyaç hiyerarşisine bağlar. Bu ihtiyaçların en üst noktasında kendini gerçekleştirme yer alır. İhtiyaçlar piramidinin ilk üç katmanı insanoğlunun yaşaması ve yarınlarına ulaşabilmesi için herkese gereken temel ihtiyaçlardır denilebilir. Kendini gerçekleştiren birey, bilişsel ve estetik anlamda irtifasını yükseltmiş ve kendi yaşamında bunları bir yere konumlandırabilmiş bireydir. Bu gelişim çizgisinin öznesi bireydir. Birey yaşam denilen bütünün kendi parçasında en büyük etkini ve eyleyicisi konumundadır. Mengüşoğlu bu durumu şöyle ifade eder; “İnsanın dünyası kendinin ürünüdür, Hayvanın çevresi ise doğanın bir vergisidir.” (Mengüşoğlu T. , 1988, s. 271) Hayvanlar, konumlandıkları dünyalarını kendilerine ait hale getirmek için güvenliği ön plana alır ve bu yönde mücadele ederler. Öncelik yaşamsal kaynakların varlığının muhafazası ve sürekliliğidir. İnsan, kendi dünyasını ya da doğasını kendi kendisine inşa edecek ve çeşitlendirecektir. Metaforik bir ifade olan bu cümle insanın kendisini ve dünyasını kurma becerisi ve zorunluluğunu ifade etmektedir. Kendini gerçekleştiren birey içerisindeki ve dışındaki dünyayı eşzamanlı olarak uyum içerisinde kavrama ve yönetebilme yetisine de ulaşmıştır. Bu bağlamda bireyin kendini gerçekleştirmesi, yaşamsal bir zorunluluk ve kişiliği için önemli bir gelişim aşamasıdır denilebilir.

Bireyin sahip olduğu maddi olanaklar ve birikimler nasıl kendi emeğinin sonucu kazanılmış ise manevi olarak kazandığı şeylerin bütünü de kendi emeğinin bir ürünüdür. Bu bağlamda kendini gerçekleştiren birey doğal olarak kendisine yatırım yapar. Kendini gerçekleştirme süreci, kendiliğinden oluşan bir süreç değildir. Bireyin yaşadığı birçok olay bunun tetikleyicisi olmakla birlikte bireyin kendi iradesi dışında bulunmak zorunda olduğu durumlar da bu eylemi tetikler. Çoğunlukla huzursuzluğu doğuran etmenlerin bir arada bulunduğu bu süreçlerde birey, kurtuluş ya da korunmak amacıyla başlattığı bu süreçte kendisini bulmuş ve kendi içine oturmuş bir şekilde serüveni tamamlar. Bu konuda Maslow; “Uzmanlaşmış bir toplumda dört başı mahmur bir kendini gerçekleştirmenin çok daha az olanaklı olduğunu” (Maslow, 2001, s. 127) aktarır. Bireyin estetik, maddi ve fiziksel ihtiyaçlarının tamamının kusursuz olduğu bir ortamda kendini gerçekleştirme edimine yönelmesinin daha az olanaklı olmasını yine ihtiyaçlar piramidinde görebiliriz.

Kutlu romanlarında kendini gerçekleştirme farklı görünümlemlerle belirir. Genel anlamda baskı, huzursuzluk, bunaltı ve çatışma ortamlarının görüldüğü romanlarda kahramanlar içerisinde buldukları koşullara göre farklı açılımlarla kendini gerçekleştirme ve dünyadalıklarını anlamlandırma yoluna girerler.

*Kaçış* romanındaki Ayhan, başkişi Üstün ile yaşadığı ve Üstün’ün kaçıyla yarım kalan aşkına tutunarak yaşam karşısında bir duruş geliştirir ve böylelikle kendisini gerçekleştirir. *Bir Göçmen Kuştu O* romanının başkişisi Emir Bey, vatanından kovulmanın bünyesinde yarattığı trajediyle büyümüş; kaderin ona hediyesi büyük bir varlığın varisi olmuştur. Millî Mücadele yıllarında ülkenin kurtuluşu için çalışarak bir Vatansever olarak kurduğu benliğini ortaya çıkarır. Mitolojiden esinlenen *Kadın Destanı*’nın başkişisi Lyotani ise kadınların ve insanlığın iyiliği için mücadele ederek bu yolda kendini gerçekleştirir. Lyotani, geleceğe bıraktığı tabletleriyle kadının ve yöneticilerin ezdiği insanların savunucusu olur.

*Kaçış* romanının başkişisi Üstün, siyasi fikirleri sebebiyle tehdit altında olduğu için kendisini korumak amacıyla Fransa’daki Sorbonne Üniversitesine bir yıllığına burslu olarak gider. Üstün’ün gidişi siyasi yönelimlerinden ötürü görünse de aslında aşk ve sevginin getirdiği sorumluluk duygusunun ağırlığından kaçıştır. Ayhan’la olan birlikteliğinin sevgiye dönüşmesi başkişiyi korkutur. Üstün, Ayhan ile birlikteliğinin sonunun evlilik olduğunu bilir ve bundan çok korkar. Çünkü Üstün evlilik hakkında; “aklıma bile getirmek istemediğim ilkel bir kurumdu” (K. s. 12) der. Türkiye’den ve aşkından kaçarak yalnız başına bıraktığı Ayhan, maddi ve manevi açıdan bir başına kalır. Kendisiyle birlikte Ayhan’ı da güvensiz bir yarına

sürüklemek istemeyen Üstün çareyi pes edip kaçmakta bulur. Burada Ayhan ve Üstün'ün farkları belirginleşir. Ayhan, mücadele eden ve mücadelesinden vazgeçmeyen bir yapıdayken Üstün, mücadeleyi terk ederek kaçan konumundadır. Ayhan'ın yalnızlığı çok uzun sürmez. Üstün'ün yakın arkadaşı ve bütün olayların planlayıcısı olacağını sonradan öğrenecekleri Cahit, uzun süredir göz koyduğu Ayhan'ın çaresizliğini fırsata çevirerek onunla evlenir. Bu evlilik Ayhan için kendini ve dünyayı tanımının ikinci aşamasıdır. Cahit'le mutlu bir evliliği olmaz. Kadın olarak çaresiz ve kimsesiz kalmanın ürküntüsüyle geçen günleri Üstün'ün mektubuyla son bulan Ayhan, aralarında hiçbir yakınlık olmayan Cahit ile evliliğini sonlandırmak amacıyla evden ayrılır ve Ceren ile Ahmet'in annesinin yaşadıkları gecekonduya yerleşir.

Ayhan'ın içinin sıkıntılı olması ve amaçsız hissetmesi ve ruhsal bunalımı davranışlarına ve bulunduğu mekâna da yansır. Evinden ayrılmadan önceki günlerdeki halini aktaran şu sahne, Ayhan'ın bunalımını tam olarak anlatmaktadır:

“Herkesin şöyle ya da böyle düzeni kuruldu. Bense hiçbir şey yapmıyorum ya da yapamıyorum. Tam duruldum dediğimde bir rüzgâr çıkıyor. Başkaları algılamalarını akıllı uslu bir yerlere yerleştiriyorlar. Düzenli evleri gibi, düzenli iç yapılarıyla. Oysa ben? Karmakarışığım” (K. s. 28).

Ayhan, bunalım ve huzursuzluğu derinlemesine yaşar. Kendisini etkisizleşmiş gibi hisseder ve bu halinden duyduğu rahatsızlığı *karmakarışığım* sözüyle açığa çıkarır. Birey, kendini gerçekleştirme edimini bu dünyaya doğuştan getirir. Onun ihtiyacı olan tek şey içerisindeki birikimi ve yöneldiği amacı doğru tespit etmek ve uygulamaya geçmektir. “Zaman zaman var olan, zaman zaman silinen” (K. s. 32) birisi olan Cahit'in yarattığı huzursuzluk ve Üstün'ün onu terk edişi, Ayhan'ın bunalımının ortaya çıkmasının ana etkenleri olarak göze çarpar. Ayhan, mutlu olmak için Cahit'le evlenmemiştir; Üstün'ün gidişiyle yaralanan kadınlık kimliğini onarmak ve içerisindeki boşluğu doldurmak isteğiyle evlenmiştir. Üstün ile güzel bir geleceğe inanan ve kendisini buna şartlandıran Ayhan, kaçış sonucunda büyük bir boşluğa düşer. “Boşluk, bir anlamda, şartlanma birikimlerinden elimizde kalandır” (May, 1997, s. 26). Üstün'e olan aşkına ve geleceğine dair kurduğu bütün hayalleri yiten Ayhan bu şartlanmanın ve hüsranın altından kalkamaz. Bütün bu bunalımlar ve huzursuzluklar, bir volkanın içerisindeki lav katmanının yükselişi gibi Ayhan'ın harekete geçmesini hazırlayacaktır. “Dünyaya bırakılmış insan, kendi özünü yaratma yükümlülüğündedir” (Deveci, 2012, s. 109). Dünyada tek başına kalmış ve ümitsizliğe kapılmış Ayhan, varoluşsal bir ürperti içerisinde kendisini tekrar var edecek aşkını ve aşkının öznesini Fransa'dan gelen bir mektupla tekrar

bulur. Üstün'ün Mireille aracılığıyla Ayhan'a gönderdiği mektup, harekete geçmesini ve kendisini aşk ile gerçekleştirmesini sağlayan sürecin başlangıcıdır.

Ayhan, ayrıldığı işine tekrar dönmek ister. İşe girme isteği, maddi olarak hiç kimseye yük olmamak amacını ve kendi ayakları üzerinde mücadele etme azmini gösterir: “Bu işe girmesi zorunlu Ayhan'ın. Ceren'in sırtına yükleyemez kendisini. Anneannesinden de kardeşinden de yardım isteyemez” (K. s. 114). Cahit'le geçirdiği günlerinden daha huzurlu ve ne istediğini bilen bir halde olan Ayhan, yaklaşık altı ay önce ayrıldığı işine tekrar döner. İşinde geçirdiği günler Ayhan için bir terapi gibi olur. Kafasındaki karışıklığı ve içindeki huzursuzluğu atan Ayhan, Üstün'ü hapisanede ziyaret etmeye karar verir. Sevdiği adamın güçsüzlüğü karşısında onun gibi davranmayan ve sevgisine sahip çıkan Ayhan, bir yıl önce bebeğini aldırırken sevdiğinin her isteğini onaylayan toy kız değildir artık. Ayakları yere basan ve ne istediğini bilen güçlü bir kadın olmuştur. Üstün ile görüşmelerinin ardından sürekli mektuplaşan ve birbirlerine adeta günah çıkartan sevgililer, aşklarını yeniden alevlendirirler. Ne var ki Üstün'ün zayıf yapısı yalnızca aşk ile karşılaştığında kendisini gösterir. Hapishaneden salıverildiği günün akşamında Ayhan'ın Ceren ile yaşadığı evin önüne kadar gelen Üstün, Ayhan'ın karşısına çıkmaya cesaret edemez. Yaşadığı acılar ve olumsuzluklar karşısında kendisini güçlü ve dirayetli bir yapıya büründüren Ayhan “bir kez daha onun ardında bıraktığı olmayacağım” (K. s. 294) diyerek yağın kara ve üzerindeki ince kıyafetlere aldırmadan Üstün'ün peşinden koşar.

Bir kadın olarak yaşadığı olumsuzluklar ve terk edilmişlik karşısında güçlü bir karakter olarak bu tünelden çıkan Ayhan, kendisini mücadele azmi, aşk, sevgi ve umut ile tamamlamıştır.

*Bir Göçmen Kuştu O* romanının başkişisi Emir Bey, Kafkasya'daki köyünden bir katliam gecesinden kaçarak canını kurtarır. Annesiyle geldiği Batum'da onları sahiplenen Urfalı tüccar Mahmut Ağa'nın himayesinde yetişen ve onun manevi oğlu olan başkişi, hukuk tahsili alır. Aydın birisi olan Emir Bey, vatanseverliği ve ileri görüşleriyle takdir kazanan birisidir. Mebusan Meclisine Mebus olarak giden ve İstanbul'un işgaliyle Ankara'ya geçen Emir Bey, burada Mustafa Kemal'in yanında Millî Mücadele için çalışmalar yapar. İstiklal Mahkemeleri'nin aldıkları kararları eleştiren ve doğru bildiği yoldan şaşmayan başkişi, buradaki görevini terk ederek Urfa'ya döner. Emir Bey, vatandan kovulmanın ve savaşın ne olduğunu küçük yaşta acı tecrübelerle yaşamıştır. Norm karakteri olan annesi, Emir'in çocukluğundan itibaren onu; “Yüreği kine yaylak, bileği güce kaynak” (B.G.K.O. s. 9) bir savaşçı gibi yetiştirir. Annesinin tek amacı katledilen eşinin öcünü, oğlunun almasıdır. Bu

motivasyonla yetişen Emir, babasının öcünü alamasa da vatani bildiği Anadolu için fikri sahada savaşıyor bir asker olur. “Bireyin kendi varlığı ile ilgili olarak edindiği izlenimler, başkalarının onun için düşündükleri ve söylediklerinin bir sonucudur” (May, 1997, s. 33). Cevahir’in oğlunu sürekli *kin* ve *güç* telkinleriyle yetiştirmesi, Emir’in çok küçük yaşta ölümü, annesine yapılan tecavüzü ve vatanından kovulmayı yaşaması, onu mücadeleci ve yılmayan bir karaktere büründürür. Kendisini bir Osmanlı aydını ve vatansever olarak kabul eden ve bütün eylemlerini bu yönde geliştiren başkışı, İstanbul’un işgali sonrasında mebuslara uygulanan şiddet ve tutuklamaları bilir. Ankara’ya giderek orada Mustafa Kemal ve arkadaşlarının mücadelesine katılmak ister. Gelişmelerden ürken ve kaçmak isteyen eşi Nevnihal’e kızan Emir, ailenin bir arada olduğu görüşmede şunları söyler:

“Memleket nedir memleket? Ülkenin her yanı artık aynı. Önce kaçtı, sonra döndü geldi dedirtmem kendime. Rahatına düşkün, sorumsuz... bunların düşünülmesine dayanmam. Urfa, benim memleketim değil. Dönebilsem, anamın emelini gerçekleştirmek için Kafkasya’ya gitmem gerekirdi. Artık Kafkasya bir hayal. İşgale uğramayan yerlerimiz bile bugün yarın ayaklar altına alınabilir. Urfa’da Fransız var. Gidici şimdilik, ama belli mi olur? Ben orada yokum diye, hiç değilse çocuklarıma dokunmadılar. Benim sayılan topraklar gözümde yoktur. Ama milletin toprağını yitirmesine göz yummam. Ben avukatlık yapabilirim. Bir şey yapamayan ne olacak? Öyle bir yerdeyiz ki, benim tek başıma kurtuluşumun bir anlamı kalmamıştır” (B.G.K.O. s. 74).

Emir Bey, kendi varlığını memleketinin varlığıyla oluşturmuş birisidir. Kişisel serveti, iş imkânı ve geçim rahatlığı geride kalan insanların yanında gözüne görünmez. *Benim sayılan topraklar gözümde yoktur* sözündeki samimiyetini, ölümünden kısa bir süre önce mallarını devlete bağışlayarak gösterecektir. Emir Bey, içerisinde biriktirdiği acıları ve başaramadığı vazifelerini bir kenara bırakarak milleti için kendisini feda etmeye hazırdır. Kendisini gerçekleştirmiş bireyler, kişisel ve toplumsal olayların arasında kendi yerlerini belirlerken şüphe ve korku duymayacak kadar oturmuş bir yapıya sahiptirler. Emir Bey de millet yolundaki hizmeti uğruna ailesini ve varlığını ikinci plana atacak kadar gözü kara bir yapıdadır. Emir Bey’in kişilik özelliğinin en çarpıcı örneği *tek başıma kurtuluşumun bir anlamı kalmamıştır* cümlesinde yatar. Kendisini bir kişi olarak değil bir memleket olarak gören ve kurtuluşu bütün memleketin kurtuluşunda gören başkışı, kendini gerçekleştirmeyi tamamlamış bir mizaçla eserde yer alır.

Emir Bey’in adaletten ve doğruluktan şaşmayan karakteri, yaşamının son yıllarında haksızlığa ve dışlanmaya uğramasına sebep olacaktır. Emir Bey, meclisin aldığı kararların

şaiBELI olması ve birtakım kişilerce yönlendirilen olayların amacından sapması karşısında sessiz kalamaz: “Siniyoruz, diyordu Emir Bey. Giderek siniyoruz. Ben ki, Cumhuriyet’e yürekten inanmış bir insanım, bu adamlarla anlaşılamıyorum. Bunların görünür hesaplarının bir de ardı var. Ardında da menfaat var” (B.G.K.O. s. 132).

Emir Bey, büyük badirelerden geçerek ulaştıkları Cumhuriyet’i kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmeye çalışanlara karşı tepki gösterir. Ne var ki bu tepkileri bir sonuç getirmez ve Emir Bey, Urfa’ya döner. Emir Bey, yaşadıklarını özümsemiş ve bunlardan ders çıkaracak olgunluğa erişmiş birisidir. Aile yaşamında, sosyal yaşamındaki kadar başarılı olamayan Emir Bey, bunun acısını sürekli yaşar. Siyasetteki ve bürokrasideki deneyimlerine dayanarak oğullarına önemli öğütler verip yanlışlardan sakınmaya çalıştığı çocukları için iyi bir gelecek düşler. Emir Bey, yaşadığı trajik bir çocukluk dönemi ve savaşlarla geçen yaşamında kendi ayakları üzerinde durmayı, inandığı değerleri diri tutmayı başarabilmiş bir karakter olarak göze çarpar.

*Kadın Destanı* romanının başkişisi Lyotani; “bir kadın kahramandır ve bu kahramanlığını ‘kadınlık’ını geliştirip kullanarak gerçekleştirir” (Parla, 2009, s. 224). Lyotani, kadınlığını nasıl geliştirir sorusunun cevabı başkişinin kişisel serüveninde gizlidir. Başkişi, erkeklerin egemen olduğu toplum yapısında kendi cinsinin de ihanetine uğrar. Yetkeye karşı koyamayan ve bunun yanında gücünü arttırmak için yetkenin emrine giren kadınların ve erkeklerin zulmü, Lyotani’yi başkaldırarak kendini gerçekleştirmeye yönlendiren en önemli etkenlerdir. Kendini gerçekleştiren birey, bir karar verebilme ve onu uygulama cesaretine erişen bireydir. Bu yolu başarıyla kat eden Lyotani, romanın sonunda Nippukir adıyla kutsanacaktır. Ne var ki hedefi için kendi yaşamından ve kendi evladından vazgeçen başkişi, kahramanlığı ve cesaretinin getirilerini göremez.

Başkişi Lyotani, içsel yolculuğunu tamamlayıp yeni bir isme ve yaşama kavuşarak Nippukir olur. Bu yolculuk, başkişinin küçük bir kız çocuğuyken tapınağa alınmasıyla başlayan tecavüzleri, erkeklere sunulmaları, aşağılanmaları ve esaretle geçen yıllarını kapsamaktadır. Lyotani, romanın girişinde anlaticıya şunları aktarır:

“YENİLMEME VE UNUTULMAMA

İÇİN ÖLMEM GEREKİYOR.

GERÇEKLERİ YARINLARA ANCAK



BU YOLLA İLETEBİLİRİM. BUNU

YAPIYORUM. YÜRÜMEKTEN

BAŞKA HİÇBİR ŞEY BİLMEYEN

TARİHİN BİR MOLASINDA

KADINLARA ULAŞMAYI

UMUYORUM” (K. D. s. 15).

Lyotani çağındaki kadınların çektiği çileleri ve yaşadıkları aşağılanmayı kendisini öldürerek tamamlayacağı bir eylemle yarılara aktarmayı hedefler. Kendisini kadınların haklarının bilinmesine adayan ve yazarak var olan Lyotani, binlerce yıl öncesinde yaşanan trajedilerin bugünkülerle bir farkının olmadığını, insanın olduğu her zamanda aynı sorunların yaşanmasının muhtemel olduğunu anlatır.

Lyotani'nin kendini gerçekleştirme ediminin başlıca etkeni küçük bir çocukken rahibin törensel tecavüzüne maruz kalmasıdır. Bu günlerden itibaren kini büyüyen ve baş sorumlu olarak gördüğü Gılgamesh'ten öğ almayı kararlaştıran başkışinin temel motivasyonu, bu kin olmuştur. Kendini gerçekleştirme yolundaki Lyotani, tecavüz, kadının metalaştırılması vb. gibi dış etkenlerin baskısının yanı sıra kendi içerisinde yaşadığı iyi-kötü çatışmaları sonucunda eylemini bir dengeye oturtarak kendini gerçekleştirmeyi tamamlar. Artık Lyotani, halkın ona verdiği Nippukir adıyla tanınır. Tapınağın başrahibesi olan başkışı, insanlara iyilik, yardımseverlik ve huzur aşılar. Toplumunun güzel günlere kavuşması için çalışan başkışı ömrünü bu yolda harcayacaktır; “Birey kendini ruhen yeniden yaratmazsa, toplum da yaratamaz, çünkü toplum kurtuluşu arayan bireylerin toplamından oluşur” (Jung, 1999, s. 84). Lyotani'nin yaşamını şekillendiren ana fikir, insanların ve özellikle kadınların uğradıkları haksızlığın bitmesidir. Bir kişiden oluşan yaşamını, kalabalık bir toplumun huzuruna göre şekillendiren başkışinin varoluşunu kutsayan ve onu Nippukir yapan da bu özelliktir. Başkışinin kendisini var ettiği ve yaşamdaki tek amacı olan yazma eylemi, Gılgamesh'ten olan oğlunu ve ardından kendisini öldürene kadar devam eder. Yazının zamanı aşan kudretiyle yazgısını insanlığa duyurmaya çalışan başkışı Nippukir, kendisini ve babası gibi zalim birisi olarak yetişen oğlunu bu dünyadan silerek kendi idrakini ve kararlılığını yok olmak ve yok etmek yönünde kullanır. Kendini gerçekleştirmiş bir birey olan Nippukir, iyiliğin var olması için yokluğu yüceltir ve bu uğurda ölümü ve öldürmeyi hiç düşünmeden uygular:

“ÖLÜMÜN MÜZİĞİ VAR KULAKLARIMDA.

ÖRÜMCEĞİN OĞLU DUYMAZ BUNU.

BİR YILDIRIM GİBİ VURACAK ÖLÜM.

ONA CAN VERDİMSE,

ALMAK ZORUNDAYIM.

ALMALIYIM!.. (K. D. 226).

Örümceğin oğlu olarak adlandırdığı oğluna tuzak kurarak onun zehirlenerek ölmesini sağlar. Nippukir, oğluna verdiği canın sorumlusu olarak yine kendisini görür. Kendini gerçekleştirmiş bireyler, sorumluluk duygusunu gerçek anlamıyla yaşayabilen bireylerdir. Bu nedenle dünyaya gelen bu kötülüğün sebebi olarak kendisini gören başkişi, bu kötülüğe son verme vazifesini de kendisi yüklenir. Son anlarında tabletlere şunları yazar:

“Değer buna URUK, kadınları var çocukları var.

Hayvanları, Tapınakları, Pazar yerleri, birikmiş

Mücevheri, köleleri ve gücü var

Bunları hak etmemiş barbarlar kazanmasın İNANNA.

Sevginin kaynağı İNANNA.

Yaşamın dölyatağı İNANNA

Onuru insanlığın, İNANNA.

Kadınları İNANNA:

Kadınları kurtar!” (K. D. s. 227).

Yaşamını sonlandırmadan önce son notlarını da alan Nippukir, tanrılara seslendiği son anlarında kadınlar adına yaptığı bu eylemlerini kutsayarak yaşama veda eder. Yaşamını bir mücadele ve başkaldırı üzerine kurgulayan Lyotani, kendisini var eden değerlerle birlikte anılacağı tabletlere yazımını tamamlar ve ölümsüzlüğünü böyle gerçekleştirir. Tarihin en eski çağlarında dahi görülen kadın hakları ihlallerine önemli bir gönderme niteliğindeki yaşamıyla

bu zulme karşı koyan kadınların da var olduğunu kanıtlayan başkişi, bu yolda yaşamını seve seve feda eder.

### 3.2. Başkaldırı

Başkaldırı, bireyin kendiliğini ortaya koyduğu, bütün dünya ile kendi varlık alanının sınırlarını net bir şekilde çizdiği bir eylemdir. Başkaldırma eylemi, bireyin kendisi dışındaki şeyleri ve toplumu yok olarak kabul etmesi anlamına gelmemelidir. Konuyla ilgili çalışmalarında öne çıkan Fransız filozof Albert Camus, başkaldırıcıyı ele aldığı “Başkaldıran İnsan” adlı yapıtında, başkaldırı şöyle tanımlar;

“Bütün insanlara özgü olan, güç dünyasına sığmayan bir yaratılışın kesinlenmesidir. Ama başkaldırma, insan için nesne olarak ele alınmanın, yalnızca tarihe indirgenmenin yadsınmasıdır. Bütün insanlara özgü olan, güç dünyasına sığmayan bir yaratılışın kesinlenmesidir.” (Camus, 1985, s. 228). Kendini gerçekleştirmiş bireylerin temel edimlerinden birisi olan başkaldırı, ben ve dünyanın sınırlarının kesinleştirilmesidir. Yaratılışın kesinlenmesi olarak tanımlanan başkaldırı, bireyin kendiliğinin net bir sınırla ortaya konmasıdır. Ayla Kutlu’nun romanlarında görülen başkaldırı çoğunlukla kadınlar üzerinden feodal aile yapısına ve nesneleştirilmeye karşı bir eylem olarak öne çıkar. Ataerkil yapı ve erkeklerin baskısı, kadınların kendi benliklerini kurmalarının önündeki en büyük engeldir. Bu bağlamda kendiliğin kabul ettirilmesi yolunda kahramanların tek sığınağı olan başkaldırı eyleminin sebepleri ve tetikleyicileri görünür kılınmış olur.

*Bir Göçmen Kuştur O* romanında başkaldırı, düşünsel anlamda ve inanç çerçevesinde görüntü bulur. İnsan, yaratılışı gereği kendisinden daha yüce bir varlığa sığınmak ve kendisini güvende hissetmek isteğiyle donatılmıştır. Eşi katledilen ve vatanından kaçmak zorunda kalan Cevahir, sığınacağı hiçbir liman kalmayınca suçlu olarak gördüğü Tanrı’ya başkaldırarak ona sitemler eder. Tarih boyunca dinsel inançlar incelendiğinde bir varlık ya da somut bir görüngüyle tarif edilemeyen inanç unsurları, sığınma ve samimiyet mekânları olarak bireyin ruh dünyasında yerini almıştır. *Gökyüzü yok, güneş yok...* (B.G.K.O. s. 39) diyerek boşluğa düşen birey, onu kurtaracak kutsalların da yitimiyle kendine sarılır ve kısır bir döngünün içerisinde kara delik gibi çevresini saran kimsesizliğe ve yokluk ürpertisine kapılır. *Bir Göçmen Kuştur O* romanında inanç kavramı, tematik güçlerde ülkü değer katmanında yer alır; ne var ki inancın karakterlerdeki yansıması pek olumlu anlamda değildir. İnanıcı ontolojik anlamda

değerlendiren başkişi Emir ve çevresindeki karakterler, kişisel trajedilerinden Tanrı'yı sorumlu tutarlar.

“Tanrı bizi sınıyor oğlum...

Ama neden anne?

Cevahir bu soruyu içinden yineledi. Sınıyorsun kabul, ama neden?”

(B.G.K.O. s. 7).

Bu konuşma, romanın ilk sayfasında yer alır. Cevahir, eşi öldürüldükten sonra, gelecek felaketlere kendisini ve oğlunu hazırlamak için bu olayları mütevekkil bir ifadeyle *sınama* olarak tanımlar. Bu sınama sonunda gelip gelecek tarafın kendileri olacağı fikri, yüksek bir seviyededir. Yerinden yurdundan edilmiş kimsesiz bir kadın olarak oğluyla yollara düşen Cevahir, çetin yol şartlarında tevekkülünü kaybedecek; Tanrı'yı ve ailesini yardım etmemelerinden ötürü suçlamaya başlayacaktır;

“Öldük biz Abrekler, yaşamıyoruz, öldük, yittik...

Birden içini bürüyen öfkeyle dağlara döndü yüzünü, bağırdı:

Nerelerdesiniz? Niye saklanıyorsunuz? YA SEN HAY TANRI, SEN NEREDESİN?

Katırdan indi, martinini yamçının altına soktu, kıyıya çekildi, sırtını kayaların çıkıntısına dayayarak bir kez daha amcasıyla yengesini beklemeye başladı” (B.G.K.O. s. 38).

Kimsesiz ve çaresiz kalan kahraman, sorumluluğu Tanrı'ya yükleyerek onu reddetmez ya da Tanrı'yı yetersizlikle suçlamaz. İnsani bir itkiyle onu tahrik ederek yine ona sığınır. Erich Fromm, inanç ve birey konusunda şu değerlendirmede bulunur; “Tanrı simgesinin benimsenmesi ya da yadsınması çevresinde yapılacak bir dinsel tartışma, din sorununun bir insanlık sorunu olarak kavranmasını engeller ve hümanist bir anlamda dinsel denilebilecek insan tutumunun gelişmesini köstekler” (Fromm, 1990, s. 105). Romandaki karakterlerin -Emir hariç- hemen hepsi bu tanımlamadaki inanç davranışını sergilerler. Tanrı'ya yalvarırken ve kendilerini yalnız bıraktığını düşündükleri zamanlarda sitemlerinin altında yine Tanrı'dan dilenen bir yardım ve merhamet isteği yatar.

Küçük yaştaki oğluyla yapayalnız kalan Cevahir, tecavüze uğrar ve yaşamına ait bütün dizgeler alt üst olur. Bu noktadan sonra Tanrı'ya sığınmak yerine Tanrı'yı yaşadıklarından

ötürü sorgular. Ailesinin düştüğü durum, gördüğü zulüm ve insanların adaletsizliği karşısında inancı sarsılan Cevahir, Hz. İsa'nın çarmıha gerildiğinde söylediği iddia edilen "Baba, neden beni unuttun" sitemiyle eşdeğer varoluşsal bir sorgulamaya girer. Başkişi Emir, çocuklukta yaşadığı trajedinin etkisiyle, Tanrı'ya sığınmak yerine rasyonel bir karaktere bürünür. Bu durum, onun yaşadıklarıyla ve norm karakteri olan annesinin telkinleriyle daha da güçlenir. Ankara'ya gitme hazırlığındaki Emir, karısı Nevnihal'le odalarında yaşam ve gelecek hakkında uzun bir sohbet ederler. Burada Emir'in dünya algısı ve inanç konusundaki fikirleri berrak bir şekilde okura aktarılır;

"İnsanlar birbirinin ardına takıldıklarında, başkalarının oyununa geldiklerinde, sürüye dönüşüyorlar. Tek insana tek kahramana kinim de ondan. İnsanları insan olarak yaşamaya çağırmaya kimsenin gücü yetmez. Çevresi kirletir onu. Bunu... Şimdi korkacaksın ama Muhammet için de söylerimi halife için de. İlerde bir başkası böyle bir yer tutarsa, göreceksiniz o da öyle olacaktır. Değişmez bu. Yalnız bu ülkede değil, bütün dünyada böyledir" (B.G.K.O. s. 64).

Emir, insanlık kavramının kıymetli olduğunu, bireyin bu özellik gözetilerek değerlendirilmesini, bireyin bir inanç veya fikir etrafında toplandığında değersiz kalabalıklar arasında yok olacağını savunur. Seküler bir dünya görüşüne sahip Emir'in diğer karakterlerden farkı, inancı ve kaderi öncelememesidir. İslâm peygamberini örnek veren başkişi, fikirlerini eşine aktarırken onun korkacağını ve günah sayacağını bilerek uyarıyla birlikte aktarır. Emir, eğitimi ve çevresi gereği batıyı bilen, dünyayı yorumlamada kutsalı ikinci plana iten birisidir. Bu durumu, halifelik makamını da yürüten padişaha karşı tutumuyla da net bir şekilde gösterse de Emir Bey'in İstanbul'dan kaçmak için hazırlandığı anlarda büyük bir sinir harbi içerisinde kaldığı ve çaresizlik hissine kapıldığı anda Allah'a sığındığını görürüz;

"Urfa'da Fransız, Ermenileri fazlaca şımartıyor. Onlar da Emir Bey'den şekva etmişler. Niye? Tasvip etmem sertliği. Amma iş vuruşmaya geldi mi, sadece galip gelen haklıdır. Harb-i Umumi'de önce biz kazandık, şimdi onlar. Talih değişmeyi sever. Şehid-i Milli Nusret, canım ciğerimdi yahu. Canım ciğerim, pantolonu yamalıydı yahu... Cebindeki para tek bir liraydı yahu!.. Öfke dolu... Evin kapısının önünde. Ya Allah, ya Settar!" (E.B.K. s. 69).

İnsanlara karşı güçsüz görünmeyi sevmeyen Emir Bey, inancını da bir güçsüzlük hissi ya da sığınma ihtiyacı izlenimi vermemek için birçok yerde gizlemeyi tercih eder. Aydın ve yenilikçi birisine, geleneksel söylemlere sığınarak yaşamak elbette ki yakışmaz; fakat insan

olduğu gerçeğini yadırgayamayan Emir Bey, küçük anlar da olsa Allah'a sığınarak O'ndan yardım diler. Emir Bey, inanç ve toplumsal alışkanlıklar konusunda sürekli tenkit ettiği Osmanlı toplumunun bir tahlilini yaparak nerede bulunduğunu açıklar; "Biz, geleni kabul etmeyi öğrenmiş bir milletiz" (B.G.K.O. s. 74). İnanç, olumsuz yönüyle Emir ve annesinde görüntü bulurken Nevnihal ve Gülhayat da zaman zaman sitem derecesinde sorgulamaya girişirler. Yalnız Nevnihal'in babası ve Gülhayat'ın tutumu, daha inançlıdır. Yahya Efendi, kendi kendine konuştuğu esnada sözlerinden rahatsızlık duyan eşine, inanç ve tevekkül halini yansıtan şu sözleri söyler; "Ondan yakınmıyorum ben. Ona yakınıyorum" (B.G.K.O. s. 108). Gülhayat ise, Gülüş Hanım'dan dinlediği Yunus Emre şiirlerinin etkisiyle; Yunus'un dizeleriyle konuşur;

"Girdim denize gark oldum

Ne elif ne mim dal oldum" (B.G.K.O. s. 184).

Gülhayat, yaşamın önüne çıkardığı çaresizlikler ve yokluklarla mücadele ederken en büyük yardımcısı, Yunus Emre'nin dizeleridir. Böylelikle Tanrı'ya Yunus'un ağzından sığınan, sitemini onun yardımıyla yapan Gülhayat'ın kendine ait kıldığı dizeler, inancı ve akidesini de şekillendirir. Böylesi kafa karışıklığı ve umutsuzluk içerisinde Tanrı'ya sığınanlardan birisi de Nevnihal'in annesi Yeşil Hanım'dır. Yeşil Hanım, İngiliz donanmaları ve İngiliz askeri İstanbul'u terk etsin diye her gün dua eder.

Romanda genel anlamıyla boşluğa düşmüş bireylerin ya Tanrı'ya sığınması ya da Tanrı'yı içerisinde buldukları koşulların müsebbibi görme temayülü vardır. İnsanın en büyük ihtiyaçlarından olan inanma ihtiyacı, karakterler vasıtasıyla farklı yönlerini romanda gösterir.

*Emir Bey'in Kızları* romanında başkaldırı izlediği Emir Bey'in Gülhayat'tan olan üçüncü çocuğu Hüsra'da vücut bulur. Başkaldırı, bireyin kendiliğini bir kesinleme hamlesidir; kendisi dışındaki bütün dünyaya karşı buradalığını haykırmasıdır. Hüsra'nın başkaldırısı, bir kadının ataerkil sistemin baskılarına karşı kendi kimliğini muhafaza etme isteğidir.

Ailede, Hüsra şahsında vücut bulan *başkaldıran kadın*; "kendini keşfetmek, kendi oluşa doğru kurtarıcı eylemlerde bulunmak ister; fakat ataerkil sistemin dayatmaları ve siyasi, toplumsal koşullar kadının tüm umutlarını, beklentilerini yutmaktadır" (Eliuz, 2014, s. 216). Kendisini babasının otoritesinden sıyırmak ve erkek egemenliğinden kurtarmak amacıyla olan

Hüsra, ailede tanrısal bir konumda yer alan babasına ve onun kararlarına karşı çıkararak başkaldırı eylemini şahsında ve kararlarında gerçekleştirmeye çalışır.

Hüsra, doğumuyla başlayan ayrımcılığı derinlemesine yaşar. Evden kaçtığı için boşadığı Gülhayat'ı konakta ikinci sınıf insan konumuna indiren Emir Bey, kızını ise bir ağa kızı gibi büyütecektir. Bu ikilemin arasında kalan Hüsra, kendisini dışlanmış ve sevilmeyen birisi olarak görür. Yetişme çağında kendisini kuşatan bu duyguların etkisiyle saldırgan ve asi bir yapıya bürünen Hüsra, babasının ikinci eşi Nevnihal ve babası ile sert tartışmalar yaşar. Dame de Sion'da yatılı olarak okuyan Hüsra, kendisini istenmeyen ve uzak tutulan evlat olarak görmektedir. Urfa'da yetişmiş bir taşralı olarak adapte olmaya çalıştığı okulunda yaşadığı psikolojik sorunlar da Hüsra'yı etkilemiştir. Çok çalışkan ve akıllı olmasına karşın hiçbir şeyden keyif alamaz. Bu sorunları kendi başına aşan Hüsra, okul bitince güçlü ve ayakları üzerinde durabilen savaşçı bir kadın olarak görüntü bulacaktır. Bu güçlü görünme arzusunun temelinde anne-baba figürlerinin birlikte olmadığı bir ortamda güvensizlik içerisinde yetişmesi gelmektedir. Bir ağa kızı olmanın eksi yönlerini sürekli zihninde canlandıran Hüsra, ağabeyleri ve kendisi arasında bir tercih yapıldığını ve kız olduğu için ikinci plana atıldığını düşünür ve bu sebeple babasına içten içe kinlenir:

“Mahmut evin sesi, Batu akıydı. Hüsra neydi? Babasına göre prensesi. Ama değil. Hüsra kendini böyle görmüyor. İşini de sevmiyor. Kimseler onu vazgeçilmez bulmamış bugüne kadar. O parlak erkek çocuklarının ardından sıradan bir insan olarak gelmiş. Aile onda ne bulmaya çalışırsa çalışsın ardı gelmiyor. Güzel olmak, bunu kullanmayı düşünmeyen için bir özellik sayılır mı? Saymıyor Hüsra” (E.B.K. s.148).

Her kadın ailesinde ve kendi dünyasında değer görmek ister. Kıymetli olduğunu hissettirecek birisinin varlığı, onun özgüvenini ve sevgisini canlı tutar. Ne var ki Hüsra, aile içerisinde bunu görememiştir. Hüsra, yalnız ve huzursuz dünyasına adım atmaya çalışanlara saldırganca davranır. Nevnihal bu duvarları yıkmak isteyen ilk kişidir. Hüsra'ya dostça yaklaşan ve onunla arkadaşlık kurmaya çalışan üvey anne her denemesinde sert tepkilerle karşılaşır.

Camus, başkaldırının bireyin kendiliğini ve varlığını kabul ettirmesi üzerine; “Başkaldırma, tam tersine, varlığın kabuğunu kırar, taşmasına yardım eder” (Camus, 1985, s. 14) der. Babasının, evliliği konusundaki hükmetme hakkını ona başkaldırarak elinden alan Hüsra, ailede yaşanmamış bir durumu temsil ederek kendi varlığı hakkındaki kararları kendisinin verebileceğini kanıtlar. Hüsra, başkaldırımı saldırgan yapıya bürünerek uygularken

Enver ile evlenmeye karar vermesiyle bu başkaldırısı eyleme dönüşür. Enver, Emir Bey'in şiddetle karşı çıktığı bir damat adayıdır. Emir Bey, babasıyla yaşanan bir olaydan ötürü Enver'e ateş püskürür ve kesinlikle bu evliliği istemediğini belirtir. Yaşanan durum karşısında bütün sabrı tükenen Hüsra, babasıyla sert bir şekilde konuşarak ona başkaldıracak, böylelikle aile içerisinde tanrısal bir konumda olan babasının hakimiyetini kendi dünyasında bitirdiğini herkese ilan edecektir;

“Canını alırsınız baba. Onurunu kırar, iki büklüm bırakırsınız yapayalnızlık, konuşmama, tepki göstermeme kısıncında tutarsınız. Bunları yaparsınız Emir Bey. Ama bana nasıl engel olacaksınız? İsterseniz yerden göğe kadar haklı olun. İsterseniz hayatım bedbahtlığa yazılmış olsun... Ondan vazgeçmeyeceğim. Onunla hemen evleneceğim. Sizi kıracağım. Burnunuzu sürteceğim... Adil Emir Batubeg. Efendimiz!” (E.B.K. s. 162).

Hüsra, içerisinde bir yerlerde kaderinin annesininki gibi olacağı korkusuyla yaşamaktadır. Patlama anında da içerisindeki düşünceleri aracısız olarak Emir'e söyler. Babasının burnunu sürtmek istemesi yıllarca içinde biriken ezilmişliği gösterirken cümlesinin sonunda Emir Bey'e Efendimiz!.. diye alaycı bir şekilde hitap etmesi içerisindeki isyanı özetler.

Bu evliliği, Alparslan şöyle açıklar; “Sırf babasından intikam almak için onun nefret ettiği bir adamın oğlu olan Enver'le evlenmeye karar veren Hüsra, böylece annesinin yıllardır boyun eğdiği doğulu, ataerkil aile düzenine de başkaldırmış olur” (Alparslan, 2003, s. 103). Hüsra'nın başkaldırısı, Emir Bey'in şahsında canlanmış olan ataerkil yapıdır. Bu geleneksel uygulamalar sebebiyle annesi kendi konağında bir yaşama gibi yaşamaya mahkûm olmuş ve evlatları üzerinde söz sahibi olamamıştır. Kadınlık onurunun incinmesi bir yana insan olarak kıymet görmediği konakta halası Helal'den şiddet görmüş sürekli dışlanmış. Küçük bir kız iken bu olaylara sürekli şahit olan Hüsra'nın içerisindeki baba figürü yalnızca bencil geleneklere sığınan ve kendi dilediğini evlatlarına uygulatan bir figür olarak sevgi beslenmeyen bir figüre dönüşür. Bertrand Russel, karanlık çağları ve toplumları evlilik kurumu üzerinden değerlendirirken; “Kadın, ilkin babasının, sonra kocasının boyunduruğu altında olduğundan hayatının hiçbir çağında, kendine özgü bir varlığı olmamıştır.” (Russel, 1999, s. 22) der. Tam anlamıyla ait olmadığı şarklı yapı dışına çıkamayan ve otoritesini ataerkilliğe dayamış Emir Bey'in bu görüşü destekleyecek tavrı karşısında başkaldıran Hüsra, babasını yaşamından dışlamak adına evet dediği evliliğinde bir beklenti içerisinde değildir. Enver'in askerde bulunduğu süreçte onun mektuplarını cevapsız bırakır, annesini ziyaretlerini seyrekleştirir. Bir sinir haliyle girdiği yolda pişman olan Hüsra, Batu'nun arkadaşı Kaya Kartal ile bir aşk yaşar.



Ne yazık ki Hüsra'nın kendi duygularının izinden giderek başladığı bu aşk, Kaya'nın siyasi bir tutuklu olarak tecrit altına alındığı Sansaryan Han'da işkencede ölmesiyle sonlanır. Yarım kalan aşk macerasının ve ilk cinsellik deneyiminin ardından iç dünyası daha da karanlık hale gelen Hüsra'nın isyankâr tavrı Emir Bey vefat ettikten sonra da sürer ve isyan Hüsra için bir varoluş eylemine dönüşür; “Emir Bey’in hatırası ile ve Nevnihal Hanım’la savaşıyor. Bütün gücüyle. Yenmesi de önemsiz, yenilmesi de. Bu savaşı yapmalı” (E.B.K. s. 164). Emir Bey ve hatırasına karşı duruş, Hüsra'nın içindeki acıları bir bakıma dindirecek ve onu bir duruşa kavuşturacaktır. Çünkü Hüsra, Gülhayat'ın kızı olarak annesinin kaderini yaşayacağına inanır; “Çocuk ne annesinin, ne de babasınındır: İkisinin kişileştirilmiş birleşmesidir; beden ve ruhla biçimlendirilmiş eksiksizleşme arzusudur” (Gasset O. Y., 1996, s. 26). Bu görüş doğrultusunda yorumlanacak olursa Hüsra, annesinin kabullenmişliğini başkaldırı olarak, babasının ataerkilliğini ise özgürlük olarak kendi benliğinde yeniden oluşturur. Emir Bey'in de bu özelliklerini bildiği fakat asiliğinden ötürü eleştirdiği kızı, ailenin süregelen kurallarına başkaldıran tek üyesi olur.

### 3.3. Kaçış

Kaçış, yaşam karşısındaki sorumlulukları ya da kahramana dayatılan kurallara karşı bir yok sayma olarak görünür. Bireyin kendi yaşamını determine etmesi ve kurmasının karşısındaki en büyük engeller, incelediğimiz romanlarda sorumluluk duygusunun yüklenmesi ve dayatılan davranış biçimleri olarak öne çıkar. Kahramanların girdikleri kaçış fenomeni bireysel bir eylem olarak gerçekleşmektedir. Kendisini bunalmış ve kısıtlanmış hisseden kahramanlar kendilerine olması gereken diye dayatılmış yargılardan iki şekilde kaçmaktadırlar. Kaçış izleğinin en yoğun olduğu roman, adıyla da ilintili olarak *Kaçış* romanıdır. Bu romanda ve diğer romanlarda görülen kaçış, bireyin kendiliğini keşfi ve kendini gerçekleştirme dairesinin dışındadır. Kahramanlar, yapacakları hamlelerin ve girecekleri kalıbın getirisinden ürkererek bir kaçış gerçekleştirirler.

*Kaçış* romanı eserin adıyla koşut olarak başkişi Üstün'ün kendinden, aşktan ve sorumluluktan kaçışı üzerine inşa edilmiş bir eserdir. Üstün, bilim insanı ve aydın bir kişiliktir. Yaşam karşısında bir duruşu olan ve kendisini bu duruşuyla var eden toplumcu bir aydındır. Arkadaşlarıyla kurduğu bir dernek vasıtasıyla insanların bilinçlenmesi için çalışırlar, fikir tartışmaları yaparlar. Üstün'ün Ayhan ile yaşadığı aşk beklenmedik bir seviyeye ulaştıkça başkişi, bu aşktan ve kendisi yüzünden Ayhan'a zarar gelmesinden korkarak aldığı bursla “Ayhan'a haber bile vermeden” (K. s. 20) Fransa'ya gider. Üstün'ün kaçışı Ayhan'ı alt üst eder.

Üstün'ün bu korkulu kaçış eylemi yine kendinde son bulacak bir iç çatışma halidir. Kaçışını haklılaştıracak kalıplara sokmak isteyen Üstün'ün aksine Ayhan, her şeyi bütün çıplaklığıyla görebilecek bir olgunluğa sahiptir. Ayhan terk edilmesini şu cümlelerle açıklar; “Gözüne, koşullarına engel görüldüğüm anda arkasını döndü ve gitti. Bir daha bakmadan. Bakmayı bile düşünmeden” (K. s. 37). Bu tespitin doğruluğu Üstün tarafından manevi anlamda büyük acılar çekilerek idrak edilecektir. “Gerçek suçluluk duygusu kişinin kendine, kendi yaşamının yazgısına, kendi iç doğasına karşı dürüst olmamasından kaynaklanır” (Maslow, 2001, s. 131). Üstün, kendisini ve Ayhan'ı kandırarak yaptığı yanlış haklı göstermek amacındadır. Ne var ki yalnız geçirdiği günlerde bu hatasını idrak eder; fakat yaşamı farklı bir yola doğru girmiştir artık. Bundan sonrası sadece içini rahatlatmak ve suçluluk duygusunu hafifletmek için yapılan çabalardan ibaret olacaktır.

Fransa'da geçirdiği bir yılın ardından yaptığı korkakça kaçmak olduğunu anlayan ve bundan büyük bir pişmanlık duyan Üstün, Ayhan'a yazdığı mektupta bunu samimi bir şekilde itiraf eder;

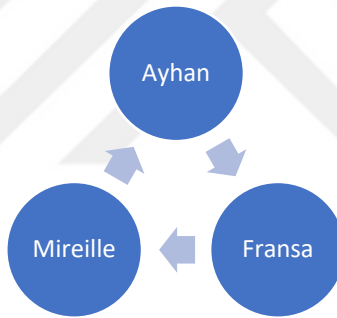
“Bu sevgiyi nitelendirmek çok zordu. Sorumluluğumu da. Seni düşündüm, bu doğru. Bir gün, bu bağlılığın, beni kendime karşı küçük düşürecek bir zayıflığa dönüşeceği, seni yitirmek korkusunun beni yolumdan çevirebilecek yoğunluğa ulaşacağı düşüncesi belki senden kaçışımın gerçek nedenidir” (K. s. 14).

Üstün, arkadaşları tarafından imrenilen bir zekâya ve duruşa sahip birisidir. Asistanlığı başarılarla doludur, tezini bitirmek üzeredir ve yakışıklıdır. Siyasi fikirlerini insanlara aktarabilen ve okumalarıyla birçok kişinin takdirini kazanan entelektüel birisidir; fakat özel yaşamında bu kadar güçlü bir duruş sergileyemez. Ayhan'ın ona olan sevgisi başkışiyi ürküntülere sürükler. Fark ettirmek istemese de Ayhan'la birlikte bir aile olmak fikri başkışiyi korkulara sürükler. Konumunun etkisiyle tepeden baktığı Ayhan'ın onu samimiyetle kuşatan sevgisine karşı acımasız davranır. Ayhan'ın hamile kaldığını öğrendiğinde çocuğu aldirmek ister. Bu istek idealleri ve hedefleri olan bir devrimcinin isteklerinin ardına saklanmış korkak bir adamın istekleridir. Bunun farkına varması bir yılı alan Üstün, Fransa'dayken Ayhan'a yazdığı mektupta adeta günah çıkarır;

“Sonra ‘Su’ geldi. Bizim çocuğumuz. Korkularıma, sana kötülük etmiş olmak, seni acılara sürüklemek, belki de büsbütün yitirmek korkusu eklendi. Su'yu istedik ikimiz de. Bunu etimle, kanımla duydum. Ama onun gelişi, her şeyin sonu olurdu. Ona yasal yerini vermemezlik edemezdim. Bunu sen istemesen de başka türlü düşünmem olanaksızdı. Sonra

onu, yaşamına başlamadan yok etmeyi birlikte kararlaştırdığımız günü hatırlıyorum. Sen güçlüydün. Yiğitçe karşılamıştın bu kararı. Bense, zayıflığımı, güçsüzlüğümü, bencilliğimi kanıtlamış oluyordum böylece” (K. s. 14-15).

Üstün, Fransa’da bir iç muhasebe yapar. Kendisini ve Ayhan’ı sürüklediği yaşamını huzursuzlukla değerlendiren başkişi, kaçışına bahaneler üretmek istese de *güçsüz* birisi olduğunu Ayhan’a itiraf eder. Üstün, Fransa’da tanıştığı devrimci bir öğrenci olan Mireille ile duygusal bir yakınlaşma yaşar. Mireille’nin arkadaş çevresinde yer edinir. Bu Ayhan’dan kaçışı sonrasında yeni bir avuntu ve güç arayışının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Mireille ile birlikteliğinde, ona Ayhan ve aşkıdan bahseden Üstün, Türkiye’ye dönüşü arifesinde aslında Ayhan’a dönmek istediğini, onu unutamadığını Mireille’nin sözleriyle fark eder; “Paris’e yolun düşerse, beklediğimi unutma. Ayhan yanında olsa bile” (K. s. 25) diyen Mireille karşısında şaşkına dönen Üstün, bunun imkânsız olacağına kendisini inandırmaya çalışır. Çünkü Üstün’ün Fransa’ya gidişi ve Mireille ile başlayan yakınlaşmasının tek sebebi Ayhan’dan kaçışıdır.



Üstün, Ayhan’dan kaçışıyla bir bakıma aile kurmaktan, sorumluluk almaktan, yaşam karşısında başkalarının yükünü omuzlayarak yaşamını ona göre düzenlemekten kaçmıştır. Aldırdıkları bebeğin vicdan azabından kurtulamayan başkişi, sürekli Su’yu düşünür. Ayhan’la tekrar bir araya gelme ihtimalini zihninde canlandırarak rahatlamaya çalışır. Hatta Cahit’ten bir çocuğu olsa bile onu kabulleneceğini düşünür. Daha doğmadan yaşam olanaklarını elinden aldığı bebeklerine karşı duyduğu vicdan azabını, olması muhtemel bu çocuk ile gidermeyi düşünür; “Varsın ondan çocuk da edinsin. Gerekirse Üstün o çocuğu da bağrına basabilir” (K. s. 53) Üstün’ün bencil bir yapısı vardır. Kurduğu hayaller ve Ayhan’a olan sevgisini açığa çıkarma biçimi bile kendisinin vicdan azabını yatıştırırmayı önceleyerek farklı bir hal alır. Kişisel yaşamındaki bencilliğinin aksine toplumcu yönüyle bir dava adamı profili çizen “Üstün, inandığı ülküleri, işkence gören devrimcileri ve siyasi baskıları aydın süzgecinden geçirerek

yorumlar. Devrimin niteliğini, verilen mücadeleyi, okunan şiirleri ve söylenen türkülerini düşünür ve bunun komünistlik ile ilişkisini sorgular” (Uslu Kaya, 2017, s. 373).

Türkiye’ye gelir gelmez tutuklanan Üstün, arayış ve kaçışla kuşattığı benliğinde daha ciddi sorgulamalara yönelir. Kendisini ve mücadelesini sorgular. Yaşam karşısında giyindiği kimliğini ve asıl kimliğini kendi kendisine açığa çıkararak pişmanlığını mücadelesine ve karakter özelliklerine de sirayet ettirir;

“Biz miyiz savaşçılar? Neyin savaşçıları? Neyiz gerçekte? Biz demek de doğru değil. Ben neyim? Ne istiyor? niye başkaldırıyorum? Bütün isteğim, herkesin iyiliği, eşitliği, mutluluğu. Kimse acı çekmesin. Kimse sömürülmesin. Kimse kuşku duymasın geleceğinden. Kimse İşkence görmesin. Kimse düşüncesinden ötürü tutuklanmasın. Buna popülizm denir. Pis kentsoylu...” (K. s. 96).

Üstün, tutuklanacağını ve hapse atılacağını anladığı vakit. Bunaltıcı düşüncelerle baş başa kalır. Tren yolculuğu süresince kendisiyle konuşmak isteyen polisin çabalarını karşılıksız bırakır. Kentsoylu olarak mücadele ve savaş kelimelerine uzak bir yapısı olması, yalnızca kendi rahatına düşkün bir sınıfa dahil olması konularında kendisini suçlar. Fransa’da tanıdığı Roland’ın babasından kalan mirasla nasıl mücadeleden vazgeçtiğini hatırlayarak bir bakıma kendisinin de onun gibi olduğunu düşünür.

Hapishanede geçen süre, Üstün’ün aşkı ve sevgiyi tekrar değerlendirmesi ve kendisini tartarak daha olgun bir adama dönüşmesi sürecidir. Ne var ki; “Sen sevgiden söz ediyorsun. Bakalım dayanabilecek misin benim sevgime? Bir gün dayanamazsan kaçmaya kalkarsan, arkandan koşacağımı sanma. Gülerim sadece.” (K. s. 98) dediği Ayhan’ın kendisinden kat be kat güçlü bir iradeyle aşkına sahip çıkması karşısında büyük bir utancın içerisinde kaybolur. Cezaevinden çıktığı gün kapısına gittiği Ayhan’ı görecektir cesareti kendisinde bulamaz ve yine kaçar. Üstün’ün kaçışı bu sefer utancı ve güçsüzlüğü karşısında özgüveni yitmiş bir adamın kaçışı olacaktır. Yazdığı mektupların birinde Ayhan’a “Senden kaçışımın, gerçekte sana koşuş” (K. s. 15) olduğunu anlatan başkişi, yükü bir kere daha Ayhan’ın sırtına yükleyerek onu durdurmasını ve sevgisiyle kuşatmasını ister gibi kapısına kadar geldiği Ayhan’ın evinin önünden kaçar.

*Cadı Ağacı* romanında kaçış izleği, başkişi Nilüfer’in trajik yaşamında onu kuşatan ölüm, yalnızlık ve iletişimsizliğin sonucunda ortaya çıkar. Yaşama dair bütün tutar dalları ellerinde çürüyen ve imkânsızlıklar içerisinde sıkışan başkişi, insanlardan ve problemlerinden kaçmayı

yeğler. Nilüfer'in kaçmasının en büyük sebeplerinden birisi onu motive edecek ve dolayımlayacak bir norm karakterinin olmamasıdır. Yaşamında yer edinen bütün insanlar, Nilüfer için acıları ve pişmanlıkları anımsatır. Bu sebeple her şeyden ve herkesten kaçarak alkole, gündelik ilişkilere ve kötülüğe sığınır.

Çinçin'de açtığı muayenehaneye gelen ve mahallede yaşayan insanlar tarafından yadırganan Nilüfer, bu insanlara yardım etmek ister, bilinçlendirmek ister fakat onlarla aynı olmadığı için dışlanarak “Çinçin halkı için bir “yaban” olmaktan kurtulamaz” (Çankaya, 2014, s. 83).

Nilüfer'in yaşamı, küçük kızı Suna'nın ölümüyle ilerlediği düz çizgiden uzaklaşarak sürekli dibe doğru bir eğim alır. Nilüfer'in kaçıışı; içerisinde gizlenen saldırgan, ahlaki açıdan kusurlu ve umarsız kadını; Kasap Nilüfer'i açığa çıkarır. Yeni bir dünya kurmaya çalışan Nilüfer, kaçışını bu eylemlerle somutlaştırır;

“Burada veya başka yerde yalnız olmayacak. Kadın erkek, kimi bulursa, kim gülmek ve unutmak istiyorsa, onları dolduracak arabasına. Nereye giderlerse gitsinler, nerede dururlarsa dursunlar, gülmeli, şamata çıkarmalı, gürültülerinden rahatsızlık duyduklarını belli edenleri alaya almalıydılar. Tapılacak yeni tanrılar bulmalı, sövülecek yeni düşmanlar yaratmalı; Tahsin'e, onun tüm geçmişine ve gelecek kuşaklarına koro halinde sövmeliydiler” (C. A. s. 26).

Nilüfer, umarsız birisi olarak, yaşamına yenilikler getirerek acılarından kurtulmak ister. Özünde saf ve temiz bir kadın olan Nilüfer, yaşadıklarının açtığı derin yaraları iyilikle çözülemeyecek kadar derin ve kötü yaralar zannettiği için kendisini kötülüğe teslim eder. Nilüfer, kadınlığından da kaçmak ister. Cinselliği ve ilişkilerini bir kadın narinliğiyle yaşamaz. Saldırgan ve doyumsuz bir iştahla çevresindekileri kaçıır. “Başkalarına zarar verme halinde, uzun vadede kendimizi gerçekleştirmemize de zarar veririz; çünkü o bunda rol oynayan başkalarının özgürlüğüne bağlıdır” (Eagleton, 2013, s. 123). Kadınlığının en büyük armağanı olan çocuğunun ölümü, evliliğinde eşi tarafından dışlanması, ailesinin ondan uzaklaşması gibi etkenler bir araya geldiğinde “Erkek Fatma” (C. A. s. 18) maskesini giyer, insanların ona yakıştırdığı *kasap* sıfatını takınır. Çevresindeki insanlara karşı tutumundaki bu saldırganlık sebebiyle ne kendisini sağaltabilir ne de ona yardım etmek isteyenlere fırsat verir.

Nilüfer'in kendisinden ve anılarından kaçması o anıları ve trajedileri bir daha yaşama korkusundan ibarettir denilebilir.

Kaçış içerisindeki birey, alternatif bir dünya, aşk ve yaşam planları içerisinde. Çalışmalarını ve birikimlerini bu yönde değerlendirerek kendini hazırladığı kaçışa manen ve maddi olarak hazırlanır. Nilüfer'in yaşamındaki en büyük yanlış da bu noktada belirir. Onun kaçıışı için bir hazırlığı ve planı yoktur. İpi kopmuş bir uçurtmanın, rüzgârın şiddetine kendisini teslim etmesi gibi anlık ruh haline göre kendisine yön belirleyen Nilüfer, bir oraya bir buraya savrulur. Kendiliğini ihmal eden Nilüfer, ölü gibi olan fakat yaşama dair hiçbir hayat ibaresini de taşımayan cadı ağacı gibi kurur; fakat ölemez. Nilüfer, yalnızlığını derinlemesine yaşar. Evini ve eşyalarını incelediğinde “eşyalarını kaplayan bırakılmışlığı kendisinde de gör” (C. A. s. 29)ür. Alkol kullanmadığı zamanlarda zihninden gitmeyen huzursuzluğu ve mutsuzluğu, Halil ile tanışmasıyla zihnini kemirmeye kısa bir mola verecektir. Halil, Nilüfer'in asistan olduğu fakültede oldukça başarılı bir hocadır. Kadınlarla münasebetleri bilinen fakat büyük bir hoca olması sebebiyle hiç kimsenin görmediği hovardalıklarını gizlilikle sürdüren Halil, Nilüfer'e âşık olur. Büyük bir aşkı deneyimleyen ikili, Halil'in ölümüyle ayrılır. Yaşamında ölümün yıkıcı rolünü ikinci defa deneyimleyen Nilüfer, artık tam anlamıyla yolunu şaşırır ve kendisini kontrol etmeyi tamamıyla bırakır. İçindeki öz nefreti giderek artan başkişi, kendisine duyduğu nefreti başkaları üzerine yansıtarak kendisinden ve nefretinden kurtulmak ister. Nilüfer, yalnızlığa kendi kendisini mahkûm etmiştir. Saldırgan tavırları ve üslupsuz hareketleriyle çevresinde onu seven hiç kimseyi bırakmaz ve serüveninin sonlarına doğru yaptığı yanlışları fark ederek bunalımlı halini daha da belirginleştirir; “Yalnızdı, çok yalnızdı. İçerdeki o gürültü, sarhoş kahkahaları, çevresinde insanların var olması demekti, yalnızca bu önemliydi ve bunu gereksindiğini biliyordu: Korkunç bir yalnızlıkla ve yapayalnız bir hüznle” (C. A. s. 36).

Mütemadiyen evinde toplanan arkadaşları, Nilüfer için yalnızlığın geçici olarak giderilmesi demektir. Yaşamdan zevk almayı ve yaşamı kutsamayı unutan başkişi bu arkadaşların verdiği geçici eğlence dışında içkiye sığınarak yalnızlığını gidermeye çalışır. “Umut, güvenin açık bir ifadesidir” (Bahadır, 2011, s. 93). Yaşam karşısında insanlara ve kendisine güvenini tüketmiş olan Nilüfer, güvenini yaşatacak ve yeşertecek bir umut imkânından da uzaklaşır. Günlerinin çoğu alkollü bir biçimde ve yarı ayık halde geçen Nilüfer'in kaçıışı ve kaçışının beslediği umutsuzluğu, alkol ve düzensiz yaşamın da etkisiyle artar.

Alkolden ötürü kendinden geçtiği bir gün sayıklayarak kendi kendisine Halil ile konuşan Nilüfer, yalnızlığının ve kaçmak isterken düştüğü derin çukurun bilincindedir; “Halil ne oldum ben, ne oldum, görüyor musun, tanıyor musun Halil beni, o sevdiğin kadını? Senin yüzünden

değil ama sen yoksun diye değiştim, bittim...” (C. A. s. 38). Nilüfer, kaçışının yönünü artık değiştirerek ölümü düşünmeye başlar. “İntihar, anormal koşullara gösterilen normal tepkidir” (Alvarez A. , 1992, s. 78) fikrinin yaşam serüveninde izlenebileceği Nilüfer, normalin dramatik bir şekilde dışına çıkan yaşamında, kurtuluş umudunu yitirdiği anda ölümü kararlaştırır. “Sürücüler, Ankara’ya girdiklerini, artık dinlenebileceklerini düşünerek, yorgunluklarının iyimserliğe dönüştüğünü fark ediyorlardı. Hiçbir arabanın ters yola girmeyeceğine inanmışlar” (C. A. s. 222-223) iken, Nilüfer aracıyla ters yönde kurtuluşu için planlar yaparak ilerler.

### 3.4. Yabancılaşma

Yabancılaşma, bireyin kendilik değerleri ile topluma karşı iletişim ve temsil değerlerinin kısırlaşması sonucunda ortaya çıkan bir durumdur. Yabancılığı yaşayan birey, kendisini var eden nesnelere, kişilerden ve imgelerden uzaklaşmış, tanımlama ve tanımlanma probleminin girdabına kapılmıştır. Bu bakımdan kötücül özellikler taşıyan yabancılaşma, Ayla Kutlu romanlarında bu özellikleriyle görüntü bulur. Korkmaz, bireyin yabancılaşmasını kendilik ilişkileri ile bütüncül bir şekilde ele alarak şöyle tanımlar; Kendilik ilişkilerini özgürce kuramayan insan, çevreye yabancılaşmıştır.” (Korkmaz R. , 2008, s. 45). Toplum tarafından baskı altında tutulan ya da kendisini bir aidiyet çıkamazı içerisinde hisseden birey, kendilik ilişkilerini de özgür bir şekilde kurgulayamayacak ve bu şekilde tanımsız bir ilişkiler yumağıyla kuşatılacaktır. Bu bakımdan Ayla Kutlu romanlarında görülen yabancılaşma izleği bireyin tecrit altında kalarak ve baskı görmesi sonucunda kendisine ve yaşama karşı yabancılaşması olarak görüntü bulur. Bu yabancılaşma türü, beraberinde mahşeri bir ürküntü ve endişeyi getirerek bireyin özgüvensiz kalmasına sebep olur.

*Hoşça Kal Umut* romanının başkişisi Oruç, 8 yıl süren mahkûmiyetinin ardından geçici olarak serbest kalır. Özgüveni yitmiş, geçen zamanın etkisiyle değişen ve dönüşen dünyaya, sert şekilde hissettiği ürkeklikle, özgürlüğe yabancılaşmış birisi olarak halka karışır. Oruç tarafından “O belirsiz, o büyük gölge” (H. U. s. 40) olarak tanımlanan toplumun başkişiyi ne derece yabancı bir topluluk olduğu, kendisini bile tanımakta güçlük çeken Oruç’un *gölge* tanımlamasıyla netleşir. Benliğini marksist-devrimci bir kişilik üzerine kurgulayan Oruç, 8 yılını geçirdiği hapisyanede mahkûm yaşamına adapte olur. Dışarıdaki ilk günlerinde ürkek ve ne yapacağını bilmez bir haldeki başkişi ürküntüsünü “Yaşam karşısında dişlerim kamaşıyor şimdi” (H.U. s. 39) sözleriyle ifade eder. Oruç, bireyleşme serüveninde tecrit altında kaldığı yılların etkisiyle büyük bir engelle karşılaşmış, kendini gerçekleştiren bireylere ait olan çevre-tolum-bireysellik uyumunu sağlayacak imkân bulamamıştır. Yaşamın karşısında dişlerin

kamaşması, yaşama karşı uzak kalmanın ve yaşamı unutmanın bir göstergesidir. Büyük bir uyum sorunu yaşadığının bilincindeki Oruç, topluma ve toplum içinde ne yapacağını bilmeyen kendisine karşı yabancıdır.

“Dışarıyı aydınlık. Ağaçlar yeşil, dallara kuşlar tünemiş. Cadde rüzgâr gibi uğulduyor. Bir fare önündeki delikten çıkıp bir adım ötedeki bir başka deliğe kendini attı. Tıpkı benim gibi. Bir delikten çıktım ve inanılmayacak kadar basit şeylerden korkuyorum. Yaşam acemisi oldum. Bir kedi çöp bidonundan atlayıp az önce farenin fırladığı deliğin başına koştu. Ardından iki tanesi daha gelip deliğe gözlerini dikti. Suçlunun bütün çıkış yolları tutuldu, dedi. Bidonun kapağı sallanıyordu. Düşüverdi yere. Görüyor, bekliyordu ama yine de irkildi. Cop yemiş gibi sızladı sırtı, gözleri doldu. Kendine geldiğinde yemin edebilirdi copu yediğine” (H. U. s. 47).

Dışarısının çeşitliliği ve rastgeleliği, Oruç’un özgüvensiz yapısında korkulara yol açar. Hapishanede yediği dayakları unutamayan ve oradaki gerginliğini üzerinden atamayan Oruç, çöp bidonunun kapağının sertçe yere düşerek çıkardığı sesle cop’la dövüldüğü anları hatırlayarak büyük bir korku duyar. Oruç’un hapishaneye girmeden önceki yaşamıyla ilgili geniş bir bilgimiz olmamasına rağmen *inanılmayacak kadar basit şeylerden* korkan bir adam haline gelmesi, kendisine ve topluma yabancılaşmasının bir alt göstergesi olarak kabul edilebilir. Algüz’le yolda konuşurlarken Ortadoğu’da gerilla eğitimi aldığını ve birçok tehlikeli olayın içerisinde sağ kurtulduğunu öğrendiğimiz başkışı, 8 yıl süren tecrit yaşamının, kişiliğinde ciddi problemler yarattığını fark eder ve özgürlükten ürkmeye başlar; “Sekiz yıldır önemli önemsiz her şeyin hesabını vermeye, sürekli açıklama yapmaya, savunmaya alıştırdım. Sümüklüböcek gibiyim. İnce ve yaldızlı izler bırakıyor özgürlüğüm. Ama ıslak. Bütün varlığımın üstünden bu ıslak izler geçiyor.” (H. U. s. 47) diyen Oruç, hapishane yaşamının psikolojisini yıprattığını ve başka bir adam olarak oradan çıktığını fark eder.

Boşluk içerisinde kalan Oruç, varoluşsal bir boşluğu yaşarken kendisine ve topluma karşı ne kadar uzak kaldığını fark eder. Kendilik özelliklerini yüceltmek ve sağaltmak yolundaki bireyin fark edişleri önemli birer adımdır. Bir norm karakter olarak ona yardımcı olmaya çalışan Algüz ile birlikte yeniden kurmaya çalıştığı benliğini inşa sürecinde iç hesaplaşmalar ve trajediler yaşar. Oruç, özgürlüğü benimsemekte zorlanır;

“Uzun sürmüş bir inmenin ardından, organlarımı kullanmayı öğreniyormuş gibi zorlanarak konuşmayı, içyapımı biraz nesnelleştirmeyi öğrenmek istiyorum. Eskiden doğru olan şeylerin bazıları doğru değil artık. Eskiden varlığımdan habersiz olduğum bazı düşünce ve



istekler kafamın içinde kıvıl kıvıl kurtçuklara benziyor. En önemlisi sömürüye karşı çıkarken sömürgeci oldum” (H. U. s. 44).

Özgürlüğü nasıl yaşayacağı ya da özgürlüğün ne olduğu konusunda bütün fikirleri 8 yılda kaybolmuş olan başkışı, içerisinde bulunduğu durumu bir felçlik halinden çıkmaya benzetir. Ruhsal anlamda felçli gibi hareketsiz ve çaresiz kalan Oruç, kaçırdığı yaşamın bünyesindeki birçok duyguyu ve tadı deneyimlemek ve insan olmak ister. Oruç, toplumcu bir kişidir. İnsanların bilinçlenmesi ve özgürlükleri için Ortadoğu’da gerilla eğitimi almıştır. İdeolojik anlamda kendisini yetiştirmiştir. Başarılı olduğu üniversite eğitimini bu sebeple bırakmış, mücadelesini farklı bir sahada gerçekleştirmeye karar vermiştir. Ne var ki uğrunda yaşamını ortaya koyduğu insanların onu kabullenmemesi, onlar gibi davranamaması Oruç’un bunalımını arttırır. Ne olduğu konusunda bir yere varamayan Oruç çaresizdir. Benlik; “Ben’ ve dünya arasında bağlantı kurabilme yeteneğidir” (May, 1997, s. 83). Bu bağlantıyı kuramayan birey, varlık sorgulamalarına ve ötesinde kendisine karşı ve topluma karşı yabancılaşmaya sürüklenir. Oruç’un eski arkadaşları olan Erbil ve Osman zamanla değişmiş ve inandıkları değerlerden uzaklaşmışlardır. Keskin bir şekilde reddettikleri eski fikirleri için 8 yıl hapis yatan Oruç, yukarıda bahsettiğimiz bağlantıyı arkadaşlarıyla kuramadığı için yalnızlık hissini şiddetli bir şekilde ruhen ve bedenen yaşar.

### 3.5. Aşk

Aşk, bireyin ölüm gibi bir son neticesinde yok olmaya mahkûm yaratılışında, kendi şahsını ve yaşamını aşkının nesnesine verdiği önemle var ettiği ve bu varoluşla kendisini yücelttiği bir süreçtir. Birey, aşk aracılığıyla; “insanı, evrenin ritmine katar, kendine doğru götürür, onu kendinde(un sich) kılar.” (Korkmaz R. , 2008, s. 137). Aşk bu dolayımlyıcı gücünün yanında bireyi kaosa sürükleyen yıkıcı ve kötücül yanı da Ayla Kutlu’nun romanlarında görülmektedir. Aşk karşısında kararsız ve korkak kalan kahramanlar evrenin ritmine katılarak kendi olma ve dünyayla uyum içerisinde barışçıl bir yaşama adım atamaz, kendisini ve çevresini kötücül bir sarmala sürüklerler. Bahsettiğimiz iki örneğin karşılık bulunduğu karakterlere, Kaçış’ta aşk karşısında çekinken ve korkak tavırlarıyla Üstün, *Asi...* *Asi*’de etrafına saçtığı yaşam sevgisiyle kendi yaşamını ve etrafını yeşerten Beyazıt örnek olarak verilebilir.

*Kaçış* romanında Üstün ve Ayhan arasında var olan aşk, yalnızca Ayhan’ın fedakârlığıyla beslenen ve Üstün sebebiyle imkânsızlaşan bir aşktır. Bu aşkın yaşam olanaklarını tüketen en önemli etken Üstün’ün kendine güvensiz ve kaçışa meyilli yapısıdır. Yaşam karşısında

takındığı bilge duruşu aşk karşısında yok olan başkişi, kendisini aşk ile var etmekten ve Ayhan’la birliktelik kurmaktan korkar. Ayhan ile tanışmadan önce gelip geçici aşklarda birçok kız arkadaşı olan ve onlarla yalnızca cinsel yakınlaşma sağlayan Üstün, Ayhan ile olan birlikteliğinde duyguların insanı nasıl etkileyebileceğini ve gerçek sevgiyi görür. Üstün ne kadar bilgili ve mantıklı hareket ediyorsa Ayhan da o kadar yüreğiyle hareket ediyordur. Fransa’dan dönüşünde yazdığı mektup Ayhan tarafından okunur okunmaz evliliğinden vazgeçen Ayhan’ın cesareti, Üstün’ün şahsında bulunmamaktadır.

	Aşk, Kararlılık, Mücadele Ruhu	Korku, Kararsızlık, Kaçış
Ayhan	✓	
Üstün		✓

Kendisini yeniden var edecek sığınak olan sevgi ve aşkı Ayhan’da bulan; fakat adım atmaya çekinen Üstün, kaçarak bu aşkın bütün olanaklarını tüketir. *Kaçış* romanında Ayhan; gücü, dirayeti ve kararlılığı temsil eder. Üstün ise karşıt değerler sınıfında bütün bu özelliklerin aksini temsil etmektedir. Üstün’ün Ayhan ile olan aşkı, kabul edilmiş bir imkânsız aşk tanımından farklılıklar göstermektedir. Onların ilişkisi toplum ve aileleri tarafından onaylanmıştır. Ayhan’ın hamile kalması, Üstün’ün korkularını açığa çıkartır. Fransa’dan dönüşünde dahi bu korkularından kurtulamaz ve romanın son sahnesinde yine kaçmayı seçerek Ayhan’dan uzaklaşır. Bir bakıma yeniden yaşam olanaklarını elde edeceği aşkı kendi elleriyle imkânsızlaştırmıştır denilebilir. Ayhan, John Lee’nin 1976’da yayımladığı aşk tipolojisi şemasında tanımladığı âşık tiplerinin agape (fedakâr) âşık tipine koşut özellikleriyle öne çıkar. Fedakâr âşık, arketipik özellikleri ile değişmeyen kişilik temsilleri barındırır; “Böyle olan âşıklar kendilerini karşılarındaki kişinin zamanını ve duygusal enerjisini birçok insanla paylaşırken bulabilirler” (Wilson D. & McLaughlin, 2002, s. 18). Ayhan, Üstün ile olan birlikteliği süresince hep veren taraf olur. Fedakârlığı sürekli Ayhan’ın yaptığı bu aşk, anaç ve olgun birisi olan Ayhan’ın kendini gerçekleştirme edimini de belirler. Çocuk, kişinin yarınlarının tohumu, umudu ve geleceğe güvenmesinin teminatıdır. Ayhan, daha doğmamış bebeğinden Üstün’ün isteği üzerine sorun çıkarmadan vaz geçecek kadar onu sevmektedir. Yaşamın gerçeklerinden ve sevgiden sürekli bir kaçış halinde olan Üstün’ün korkaklığı

yüzünden tam anlamıyla yaşanamayan bu aşkın peşinden koşan da yine Ayhan olacaktır. Ne var ki tek taraflı olarak tamamlanamayan bu birliktelik hiçbir zaman gerçekleşemez.

Aşk ve sevgi, varoluş olanaklarının canlı kalması ve bireyin yaşamına sinmesi için önemli birer katalizör görevi görür. Kendisine ve dünyaya yabancılaşan Oruç, aşkın, “kendini tanımaya yöreklendirme” (Lauster, 2000, s. 13) özelliğine kendisini teslim eder. En heyecanlı çağında sekiz yıllık bir mahkûmiyetle yaşamdan koparılan Oruç, Algüz ile yeniden var olma imkânı bulur. Hapishaneden çıkmasının ardından Ankara’ya dönüşünde yaptığı arkadaş ziyareti günlerinde uzun yıllar sonra tekrar karşılaştığı Algüz, 40’lı yaşlarının başında yalnız bir kadındır. Yaşamındaki anlamsızlık duygusunu Oruç’un varlığıyla doldurmak isteyen Algüz, Oruç’a bütün sevgisini sunar ve onu topluma geri kazandırmak için elinden geleni yapar. Aşk ve sevgi, bireyin kendisine ve topluma karşı yabancılaşmasını önlediği gibi bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma sürecini büyük oranda baskılayan bir kavramdır. “Birey olmayı, bütün tatları duyabilen bir insan olmayı” (H. U. s. 12) öğrenmek adına sevgiyi, aşkı ve cinselliği Algüz’le tekrar keşfe çıkan başkişi, Algüz’le bir konuşmalarında tam olarak ne istediğini ona şöyle açıklar;

“Beni dinleyecek biri yeterliydi. Bunun yanlışlığını seninle konuşunca anladım. Dümdüz insanlar bana bir şey veremiyordu. Belki kuyu olabilirlerdi. Neden diye sorma. Açar içine atardım, açar atardım. Sonra... Düşünemediğim kadar fazlasın Algüz. Ben de seni dinlemeliydim. Bütün insanlar yalnız galiba. Kendini düşünmekle, irdelemekle başlıyor yalnızlık. Bunu yapmadığın sürece yalnızlık duymazsın. Her türlü köktenci inancın gücü de bundan gelmiyor mu? Hiçbir şeyi bireye bırakmamasından... Ama... Beni korkutma. En başından açıkça konuşalım. Beni sakın sevme. Eski usul bir aşk duyma bana. Bırakma kendini” (H. U. s. 77).

Oruç, tutsaklıktan kurtulamayan ruhunun ıstıraplarıyla ve karanlık gördüğü geleceğinin tehlikeleriyle Algüz’ü de tehlikeye atmak istemez. *Beni sakın sevme* derken ona ne kadar muhtaç olduğunu anlatmak istemektedir. Oruç yalnızlıktan korkmaktadır. Birey olmanın özgürlüğünü ve güzelliklerini tek başına yaşayamayacağını bilincinde; fakat Algüz’ün yaşamını da acılara gark etmek istememektedir. Hapse ne zaman tekrar geri alınacağını bilmez. Bir an evvel kurtulmak istediği bu acılardan kaçarken Algüz’ün de kendisiyle birlikte yok olmasını istememektedir. Her ne kadar düşünceli ve öngörülü davransa da yaşamının anlam kazanması için Algüz’e ihtiyacının olduğunu bilmek, onu korkutmakta ve aynı zamanda rahatlatmaktadır. Yalnız olmadığını bilmek Oruç’a huzur verir. Algüz de Oruç’u sevmeye başladığını ve bir bağlılığa dönüşen aşkını şöyle ifade eder;

“Sevi, dayanılır bir yalnızlığı dayanılmaz bir yalnızlığa dönüştürüyor. Bitmesi gerek bu duygunun. Çünkü şimdi bitmezse damarlarım kuruyacak, kanım da. Güvensizlikler doğacak ve büyüyecek. Şimdi sevgiye dayanamayan yüreğin üstüne pirinçten kalkana inmiş çekiç gibi uğultulu titreşimler duyacak ve kısa süre sonra anlayacağım: bitmiştir sevi ve çok mutsuzum” (H.U. s. 81).

Algüz ve Oruç birbirlerini yaşama tutunacak bir imkân olarak görürler. Ne var ki ikisi de birbirlerine güven konusunda özgüvensizliklerinin vesveselerinden kurtulamazlar. Birlikte geçirdikleri günler çoğaldıkça aralarındaki farkı ve sevgiyi daha iyi idrak eden ikilinin yönlendirici rolü Algüz olur. Oruç’un kurtulması için yaptıkları planları düzenleyen ve babasından kalan evde bir müddet saklanmayı teklif eden Algüz, Oruç’a olan sevgisini bir kalıba oturtmaya başlamıştır; “Sevilen şeye doğru çekilmek” (Gasset O. Y., 1996, s. 9). Algüz, Oruç’a, Oruç, Algüz’e çekilerek birbirleriyle birlikte var olmayı seçerler. Yaşamının en güzel ve en verimli yıllarını kapalı kapılar ardında yaşamış ve bambaşka bir kişi olarak oradan çıkmış Oruç, yaşamdan tat almaya başladığı anları Algüz’ün sevgisi ve yakınlığıyla kutsar.

*Emir Bey’in Kızları* romanındaki aşk izleği Emir Bey ve Nevnihal’in dışında yıkıcı özellikleriyle varlık bulur. İlk evliliğini gelenekler dahilinde yapmak zorunda kalan Emir Bey, bu evlilikte sevgi ve aşk beklentisi içerisinde değildir. Şarklı bir düşünce yapısıyla çoğalmak ve anne babayı memnun etmek için yapılmış bu evlilik, ikisi de kimsesiz olan Emir ve Gülhayat’ın yaşamlarının birleşmesinden ibarettir. Bir süre sonra eşini evdeki hizmetçiyle aldatan Emir, bu evliliği zihninde bitirmiş olduğunu eylemleriyle kanıtlar. Yalnız, yıllar sonra Leyla’nın ağzından anlatılan sahne Emir’in ataerki yapısını ve Gülhayat’a olan sevgisinin yeniden canlandığını gösterir. Emir, Urfa’daki konağın avlusunda yalnız kaldıkları bir anda Gülhayat’ın ellerini şefkatle ve sevgiyle tutarak neredeyse 30 yıl için bir özür dilercesine ona sevgiyle bakar. Bunu gören Leyla çocuk algısıyla kötü bir şey yapıldığını düşünür ve babası da esprili bir şekilde Leyla’nın gönlünü alır.

Emir’in aşk ve sevgiyi tattığı kişi Nevnihal’dir. Yaşamındaki yeni bir sayfa ve umutların başlangıcı olan Nevnihal de Emir’i gönülden sever ve ona bağlanır. Emir, Nevnihal onu ilk gördüğü andaki hislerini anlattığında sevgisinin ve aşkının kaynağını da açıklamış olur;

“Kalacak bir yer arıyordum. Bana bir adres verdiler. Evin sahibiyle birlikte gelip kapıyı çaldık. Kapıyı açan genç hanım, baharlı bir fesrengiydi. Gözleri altın ışıklı. Sen Arnavutköy’ünün tamamısın Nevnihal. Vuruldum mu sana? Hayır, bu

kolay bir şey. Hayatımı bağlamak isteği duydum. Bir limandın, canımı kurtaracaktın. Bir güneş, karda yorgan, savaşta at gibi” (E.B.K. s. 92)

Emir Bey, kalacak bir ev arayışında bulduğu bu evin kızını sığınacak bir liman olarak görür. Mücadeleyle geçen yaşamında bir eş bir yoldaş arayışında olduğunu ona fark ettiren Nevnihal ile aşkı tadar.

Eserdeki bir diğer aşk da Hüsra ve Kaya Kartal’ın aşklarıdır. Batu’nun arkadaşı olan Kaya Kartal bir müddet konağa sığınır. İlk karşılaşmalarında Hüsra, Kaya Kartal’dan çok etkilenir;

“Hüsra kapıyı açtığı anda, onun başının döndüğünü anlıyor. Kendisi için ise dünya duruveriyor. Denizin dalgası duruyor. Savaş korkusu, yoksulluk, nişanlı bir kız olma... Hepsi. Ardından hayat yürüyor: Merhaba! Enver, sorunlar, sadakat, sözün değeri bu sırada uçup gitmiş” (E.B.K. s. 170).

Hüsra ilk görüşte etkilendiği bu genç adama büyük bir ilgi gösterir. Babası, Enver’in babası ve ailesindeki erkekler ne kadar soylu ve gösterişli ise Kaya Kartal bir o kadar sade ve bunu seven birisidir. Hüsra’nın yaşamındaki erkeklerden farklı bir yapıda olan Kaya Kartal’ın en etkileyici yönü ve Hüsra’yı kendisine çeken özelliği bu olacaktır. Yaşamındaki erkeklere başkaldırma ve onları hiçe sayma olarak kendisini ve duygularını samimi bir şekilde Kaya Kartal’a açar.

Aranmadığı anlaşılınca evden ayrılan genç adam bir işhanında bekçilik yapar ve orada kalmaya başlar. Hüsra, hayranlıkla baktığı Kaya’yı nişanlısı Enver ile karşılaştırır;

“Kaya Kartal cebinden çıkardığı Köylü sigarasını yakmak için ceplerinde kibrit aramıyor. Kibrit Leyla’nın elinde çakıyor. Delikanlının parlak gözleri, kirli yakası sanki alay ediyor gösterilen ilgiyle. Enver yalnızca Hususi Kokulu içer. Enver vapurda lüks mevkiden başkasına binmez. Mendilleri, yakaları tertemizdir ve her zaman genç bir hanıma sunacağı kar gibi mendili, sigarasını yakacağı çakmağı vardır. Ama sevgisi, bu belirlenmiş intizamından geçtikçe soğur. Damlacıklarla yüreği ıltacakken, taşlar gibi başa yağar ve acıtır” (E.B.K. s. 177).

Enver ne kadar üst düzey görünüyorsa Kaya Kartal da o kadar halkın içindedir. Birisi ne kadar gösterişliyse diğeri de o kadar alelade ve samimidir. Kaya Kartal’ın bu tavırları karşısında ve ona ilgisi karşısında bütün savunmasını yitiren Hüsra, Enver’in ilgisizlik karşısında nişan atmasını bile umursamadan Kaya Kartal ile birliktelik yaşar. Aşk; “olmadık

yerlerde güzellikler bulmak, sıradan olmanın büyüüne kapılmayı reddetmektir” (Botton, 2015, s. 108). Kaya’nın kişiliğindeki etkileycilik Hüsra’nın başkaldırdığı ve kesin bir şekilde reddettiği ataerkil yapıyı taşıyan Enver’in gösterişinin onda olmamasıdır. Hüsra, hiçbir yöneten ve kaygı olmadan yaşamak istediği aşkı ve sevgiyi Kaya Kartal’da bulur.

Gülhayat da romanda yarım kalan bir aşk hikâyesinin gönlü kırık tarafıdır. Emir Bey ile evlendirilmeden önce sevdiği adam olan Muttalip ile kaçma planları yapan Gülhayat, bir gece sessiz sedasız bir şekilde ortadan kaybolan sevgilisinin gidişinin ardından başını öne eğerek mecburen Emir Bey ile evlendirilir. Çok sonra Muttalip’in kaybolmasının bir plan dahilinde yapıldığını göreceğimiz romandaki aşk izleği, Emir ve Nevnihal haricinde yıkıcı ve huzursuzluk getiren bir durum olur.

*Asi... Asi* romanında aşk izleği birçok karakterin üzerinde farklı görüntülerle varlığını gösterir. Beyazıt ve April’in aşkları ve evlilikleri ideal aşk kavramının tam olarak anlam bulduğu fakat April’in ölümüyle acıya dönüşen bir aşk olur. Armağan’ın bir boşlukta tutunmaya çalıştığı Şirin’e olan aşkı imkânsız aşkın temsili olur. Takıntı ve saplantı düzeyindeki aşk ise Beylan ve Sinan’ın birlikteliklerinde şiddetli bir şekilde kendini gösterir.

Tarih öğrenimi görmüş Beyazıt aydın bir kişiliktir. “Ruhu kirlenmemiş, karanlık hesaplardan hiçbir zaman nasibi olmamış bir insan” (A. s. 91) olan Beyazıt, ağabeyi gibi girişken, uyanık ve despot birisi değildir. Beyazıt kendi dünyasında öğretmenlik yaptığı yıllarda son sınıfta öğrencisi olan ve büyük bir aşkla evlendiği eşi April Göksu, oğlu ve kızlarıyla aile saadetini yaşayan birisidir. Beyazıt’ın ailenin huzur kaynağı olan evliliği, kızı Verda tarafından “Pol ve Virjin’in boğulup ölmek yerine, evlenip çocuk yapmış yaşlı halleri” (A. s. 91) gibi görülür. Beyazıt, karısı April ile sevgi, saygı ve uyum içerisinde aşkı evliliğe taşımıştır. Aile içerisinde sevimliliği ve uyumluluğu ile kısa zamanda saygı ve sevgi kazanan April, konak sakinleri ve eşraf tarafından örnek eş olarak takdir edilir. Bunun karşılığını da Beyazıt’ın kutsadığı aşkla fazlasıyla alır;

“Beyazıt, uzun yıllar boyunca kadınlardan, kızlardan mektuplar aldı. Nafile dönen bir dolabın içine el uzatıyordu şehrin iri gözlü, mat tenli, parlak saçlı ince ve esmer kızları. Beyazıt mektupları okumadan karısına veriyor, April de bunları dosyalıyordu. Uzun kış gecelerinde, çocuklarını uyuttuktan sonra dans etmedilerse, şarap içmedilerse, gramofon dinleyip, Beyazıt’ın udu ve April’in küçük ama tatlı sesiyle birbirlerine alaturkam müzik ziyafeti çekmedilerse... Mektuplar ortaya çıkıyor, tekrar tekrar okunuyor ve gülünüyor.

April, evliliğini tehlikeye düşürecek bir tutkuyu hayal edemez, Beyazıt ise kadınların bu ataklığını neye bağlayacağını bilmezdi.

Birbirine âşık karı koca, çocuklar küçükken, özel dünyalarına geçebilmeleri olanağını ender buldular. Bu şans ne kadar azalırsa azalsın, yine de herkese kapatılmış kapıların ardında yalnızca April ve Beyazıt olarak vardılar. İki bedende tek tuh, içlerine sığdıramadıkları kadar büyük bir aşk...” (A. 95).

Beyazıt ve April’in aşkı, Asiyel ailesinin tarihinde pek rastlamadığı türden büyük bir saygıyla beslenir. Eşiyle birlikteliğini ruhsal anlamda da var eden Beyazıt, gecelerini onunla dans ederek geçirmekten büyük keyif alır. Dört çocukları vardır; fakat aralarındaki ilişki ailenin feodalliğinin ağır bastığı emir-komuta zincirinin dışında kalabilmiş eşler, birbirleriyle son derece medenice ve büyük bir bağlılık içerisinde iletişimlerini kurabilmişlerdir. Beyazıt’ın ona ilgi duyan kadınların mektuplarını açmadan eşine vermesi aralarındaki bağı ve sadakati gösteren önemli bir ibaredir. “Sevgi, bir insanın yaşayabileceği en üst düzey varoluş ve yaşayış durumudur” (Lauster, 2000, s. 81) Asiyel ailesinin sevgi ve aşk konusunda önemli problemler yaşayan bireylerinin içerisinde bu kavramları yerli yerine oturtabilmiş ve benliğinde özümsemiş tek ferdi Beyazıt’tır. Onun sevgi ve aşk konusundaki algı ve davranışları, benliğinin ulaştığı en üst noktayı sevginin dolayımlayıcılığı ve bunun nesnesi olarak karısını konumlandırmış olmasından ötürüdür. Ailenin bireyleri, aşk ve sevgi kavramlarını feodal karakterlerinden ötürü ham bir şekilde algılamış ve karşısındaki kadınları nesneleştirerek tek yönlü bir tatminden ibaret olan mana ve yaşayışa doğru inmişlerdir. April Göksu’nun April’ini kullanma ve onu böyle çağırma hakkını yalnızca kendisinde gören ve eşine tutku derecesinde bağlı olan Beyazıt’ın bir peri masalı gibi olan aile saadeti, önce küçük kızı Altınyaz, ardından da eşinin yaşama gözlerini yummasıyla son bulur. Yaşamındaki en büyük mutluluk kaynağı ve gerçek anlamda eşi olan April’in ölümüyle dayanma gücünü tüketen Beyazıt, Altınyaz’ın ölümünün ardındaki sır perdesini kendisine görev edinir ve ömrünün sonuna kadar bu olayı sessiz bir şekilde hiç kimseyi ürkütmeden öğrenmeye çalışır. Acısını paylaştığı ve yükünü hafifleten eşinin de ölümüyle konağa kendisini hapseden Beyazıt, yaşamının geri kalan zamanını boşluk içerisinde geçirir;

“Göksu’nun ölümünden sonra, evin şiiri bitti... Başladığı anda bitmiş sağanak yağmur, en yükseğe eriştiği anda dalgası parçalanan deniz, alevler içinde düşen meteorun bir anda açtığı yanık çukur... Dedesi, yaşamın soğumasına direnemedi, duyarlılığına uzak durmayı seçti. Yaşamının en anlamlı etkinliği saydığı ve Verda’nın doğduğu yıl kurup, o

güne kadar iki eli kanda olsa yine de yayımladığı gazetesini oğluna devredip evine kapandı” (A. s. 95).

Yaşam karşısında en büyük ve en yüksek tutumu olan aşk’ın ve sevginin canlılık bulduğu eşini kaybeden Beyazıt, kendisini mutlu edecek ve vaktini harcayacak uğraşlarının tümünden kendisini soyutlar. Bu dünyadaki en anlamlı etkinliğimiz birisini kendimizden saymak ve onu kendi yaşam çizgimizde ben’in içerisinde eritmektir. Aşkın ve sevginin saygınlığı, yüksek bir değer oluşu da buradan gelir. Kendisini April Göksu ile bütünleştiren Beyazıt, sevgisini ömrünün bütün nesnelere sindirir; “Sevgi, böylece Ben’in Biz’le genişlemesi; Biz’in Ben’den sayılmasıdır” (Uygur, 2006, s. 28). April Göksu, ailenin yapısından ötürü gelin olarak göreceği bir zengin aile ve toprak ağası birisinin kızı değildir. Bir memur çocuğudur ve mütevazı bir yaşam içerisinde büyümüştür. Konak yaşamını bilmemektedir. Fakat sevginin gücü ve karakterindeki iyilik ile ailenin bütün üyelerinin saygısını ve sevgisini çok kısa sürede kazanmıştır. April’in ölümüyle konağın havası değişmiş, içe kapanan ve *yaşamının en anlamlı etkinliği* olan hayat arkadaşını yitiren Beyazıt eşinin yokluğunu doldurmak için hiçbir uğraşa girişmemiş ve onun hasretiyle büyüttüğü sevgisini yalnız başına yaşamıştır. Beyazıt, naif yapısının da etkisiyle başka birileriyle evliliği ya da geçici ilişkileri yaşamından uzak tutar. İlerleyen yaşı ve artan rahatsızlığının etkisiyle son zamanlarını sürekli odasında geçirir ve eşini düşleyerek ölümü bekler.

*Asi... Asi* romanında yarım kalan aşk serüveni, Armağan’ın yaşamında görüntü bulur. Ailenin sabun üretimhanesini modernleştirmek isteyen ve işleri büyütme isteyen Armağan, babası Şevket’in tavsiyesiyle Şirin ile tanışır ve şirketin modernizasyonunu ona emanet eder. Eşinden yeni ayrılmış olan ve biraz uçarı bir tip olan Şirin, Armağan’ın duygusal yakınlaşmasına karşılık verir. Armağan ile Şirin tutkulu bir aşk yaşarlar. Şirin’in dengesiz ve bağlanmaktan korkan yapısını naz ve çekingenlik olarak algılayan Armağan, büyük bir aşka tutulur; “Şirin’in neresine gözü değse orasını öpmek geliyordu içinden” (A. s. 440) Annesini doğumda kaybetmiş, babasını hep uzaktan sevmiş Armağan’ın Şirin’de bütünlenen dünyası, yaşamında tatmadığı sevgilerin tümünü içerir. Şirinle her anını birlikte geçirmek ve evlilikle bu aşkı sürdürmek isteyen Armağan, Şirin’in kaçıyla büyük bir yıkım yaşar. Şirin, Armağan’dan hamile kalır, bu olaya çok sevinen Armağan’ı tersleyen ve çocuğu istemediğini, evlilik istemediğini belirten Şirin, haber vermeden Antakya’yı ve Armağan’ı terk eder.

“Ama şirin bu evde yok. Ona ait hiçbir şey bulamıyor. İnsan bu kadar kısa sürede geçen bir rüzgâr gibi, nasıl her şeyi süpürüp, alıp götürebilir?”



‘Şirin, Şirin!..’ diye bağıyor avazı çıktığı kadar. Terasa çıkıyor. Islanıyor. Antakya hiç bu kadar uzak olmamıştı kendisine. Hep kucaklamıştı. Yoksa bu sevgili şehri de alıp götürmüş mü Şirin?” (A. s. 444).

Şirin’in Armağan’ı terk edişi, Armağan’da büyük bir yalnızlık uyandırır. Doğduğu ve büyük bir sevgi duyduğu kentinin de Şirin’le birlikte gittiğini düşünerek kendisini yalnız hisseder. Şirin’in gidişle kapalı-dar mekâna dönüşen Antakya’yı daha karanlık hale getiren Şirin’in bebeğini aldırıldığı haberi, Armağan’ın içindeki aşka dair bütün umutları tüketir. Dedesinin ve ailenin ilgisi üzerinde olmasına karşın yalnız birisi olarak büyümüş ve bir aile sıcaklığını özlemiş olan Armağan, umut olarak gördüğü Şirin’in ve ondan doğacak bebeğin gidişle büyük bir yıkıma uğrar.

### 3.6. Özgürlük Sorunu ve Ötekileş(tir)me

Özgürlük, bireyin kendilik değerlerini kurmasında ve kendini gerçekleştirmesinde en önemli atılım şartı olarak öne çıkar. Yaşam karşısında herhangi bir saplantıyı, yetkeyi ve baskı aygıtını yok sayarak özgürlük atılımını gerçekleştiren birey, kendi yaşamını ve kişiliğini kurma ve kendi içine oturma ediminin en yaşamsal adımlarını atmış sayılır. Özgürlüğün karşısında en büyük engellerden birisi olarak görüntü bulan ötekileştirilme ise, yaşam karşısında aldığı kararları ve kendiliğini meydana getiren tavırlarıyla aykırılan bireyin farklılığının eğretiltilmesi olarak karşımıza çıkar. Korkmaz, ben ve öteki arasındaki bağı şöyle tanımlar;

“Ben ve Öteki arasındaki bu ilişki, birbirini determine eden, açımlayan ve yoksayan boyutuyla ontolojik karakterli bir ilişkidir. Ancak ‘Öteki kavramı ile ötekileşme’ ve ‘ötekileştirme’ kavramları arasında derin niteliksel ayrımlar vardır. Birincide, farklı iki görüngünün bakış açısına göre birisi, hem ‘Ben’ hem de ‘Öteki’ konumlarını kendi içinde barındıran bir özdür. İkincide ise, Ben’in kendi varlık alanını ihlal ve iğfal göndermeli bir yöntemle genişletme çabası sezilir.” (Korkmaz R. , 2008, s. 17).

Bir nesne konumuna düşen birey, ötekileştirilerek problemlili olarak tanımlanır ve kötücül özelliklerle algılanır. Romanlarında ötekileştirilme kavramı üzerinde kadın öznesini odağa alarak duran yazar, kendilik değerlerine karşı toplumu ve yetkeyi bir engel olarak gören kadının trajedisini aktarır. Ayla Kutlu, özgürlüğü karşı değerlerinde yer alan ötekileştirilme çatışmacı bir yapıda kullanarak eserlerinde farklılık yaratır.

Birbirinin devamı niteliğinde olan *Bir Göçmen Kuştı O* ve *Emir Bey’in Kızları* romanlarında özgürlük atılımının karşısındaki en büyük karşıt güç ötekileştirilme problemidir.

Ataerkil yapıdaki toplum ve kahramanlar kadınların bu eylemlerini kadim bir şekilde süregelen namus, itaat, aile şerefi gibi konulara bağlarlar. Adeta doğal bir seçilime girmiş doğu kadınları bu eylemlerden kaçınırlarken Gülhayat gibi kendilik değerlerini yücelten ve bir birey olduğunu insanlara kanıtlamak isteyen savaştı tipler öteki ve isyankâr damgasını yerler.

Gülhayat, Emir Bey'in ilk karısıdır. Dramatik aksiyonda Nevnihal ile çatışmayı sağlayan karakter olan Gülhayat, Emir gibi evlatlıktır. Zor bir yaşama doğmuş olan Gülhayat'ın; "Annesiyle Keldani babası, Res-ül Ayn'dan kaçtıklarında o kuş uçmaz, kervan geçmez, susuz ağaçsız, kuruluşu gözler yaşartan köye yerleşmişler. Gülhayat binbir yokluğun içine doğmuş. Erkek doğuramadığı için, gönül düşürüp kaçtığı kocasından tokat yemiş annesi." (E.B.K. s. 189). Böyle bir aileye doğmuş Gülhayat anne babasını kaybettikten sonra halalarının yanına sığınır. Aynı zamanda teyzesi olan, Mahmut Ağa'nın eşi Gülüş Hanım, Gülhayat'ı evlatlığı Emir ile evlendirerek kimsesiz iki çocuğun bir aile olmasını ve böylelikle nesillerinin yürümesini ister. Emir, kendisini sahiplenen insanların bu isteğini geri çeviremez fakat Gülhayat'ın konağın çok da uzaklarında olmayan sevdiği bir delikanlı vardır. Mahmut Ağa'ya başka bir sevdiği olduğunu, gönlünün konağın kalfalarından Hatice Kalfa'nın oğlu Muttalip'e ait olduğunu, ondan başkasıyla evlenemeyeceğini söylemek istese de Helal'in Muttalip'e müdahalesi sonucunda Gülhayat Emir Bey'in karısı olur. Zoraki olarak dayatılan bu evlilikten Gülhayat'ın Batu, Mahmut ve Hüsra adında üç çocuğu olur. Evliliğin zoraki olması Emir için herhangi bir bunalım sebebi olmayacaktır. Zira ağalık ve korunaklı bir yaşamda olan Emir, eşinin çektiği sıkıntıları görmez ve onu aldatır. Kadınlık onurunun çiğnenmesine tahammül edemeyen Gülhayat, evden kaçır; fakat dışarıda gidecek yeri olmadığı için eve geri dönmek zorunda kalır. Bu noktadan sonra Emir ve ailenin tavrı maddi ve manevi anlamda şiddetli bir şekilde kendisini gösterir. Eşini boşayan Emir, Gülhayat'ı çocuklarının hatırına eve alır ama nikahına almaz. Kız kardeşi Helal'in, eşine karşı ölçsüz davranışlarına göz yumar;

"Kadınlar evliliklerinde değişik şiddet biçimleriyle karşılaşır. Bunun en üzüntü veren yanı, şiddeti ev içinde, yakınları olan sevdikleri erkeklerden görmeleridir. Bu şiddetin amacı çocuklukta yaşanan ve korumak ya da yönlendirmek olarak algılanan şiddetten farklı olarak kadınlar üzerinde tehdit yaratmak, onları korkutmak, sindirmek, kontrol etmektir" (İnceoğlu & Kar, 2010, s. 41).

Gülhayat, romanın sabır timsali ve çile çeken kadın tipidir. Şiddeti ve dışlanmayı aile içerisinde gören Gülhayat, ömrü boyunca hakettiği değere göremeyen ve itibarsızlaştırılan birisidir. Sindirilmek için konaktan atılmayan ve yavaş yavaş konumuna düşürülen kahraman

sürekli baskı altında yaşar. Onun ötekiliği kendisini gerçekleştirmiş ve kendi “burada” (Gasset J. O., 2007, s. 81)lığını yaratmış olmasının dışında bir anlamda ailenin asalet ve güven dairesinin dışında tutulmasından kaynaklanır. Gülhayat, evine geri döndüğünde kaçışından ötürü onu boşayan Emir Bey tarafından eve, hizmetçilerin kaldığı katta yaşaması şartıyla kabul edilir. Ötekiliği olumsuz anlamda ve en sert biçimde yaşayan Gülhayat, “yokedicici bir inisiyatifle gelişen ötekileş(tir)me” (Korkmaz R. , 2008, s. 18) işkencesini Helal üzerinden yaşar. Ötekileştirilen birey, anlaşılmamış, kabullenilmemiş ve duyulmak istenmeyen çatlak bir ses gibi, gören gözü rahatsız eden ve ahengi bozan siyah bir leke olarak algılanır. Gülhayat’ın kendisini bir birey olarak kabul ettirme çabasının sonucu da böylesi bir zulme yol açar. Gücünü ağabeyinin kendisini şımartmasından alan Helal, Gülhayat’ı döver, aşağılar ve yaşamı onun için çekilmez bir hale getirir. Bu eylemlerin ana sebebi kendiliğini insanlara kanıtlamak ve buradalığını başkaldırıyla onaylatmak amacıyla evinden kaçarak, Emir’i küçük duruma düşüren, Gülhayat’a ders vermek ve onu terbiye etmektir. Feodal bir geleneğin devamı olarak eşinin hatasının faturasını ödeyen Gülhayat, Helal tarafından kendisine uygulanan ve Emir tarafından da görmezden gelinen tehdit ve sindirme amaçlı kötücül bir tahakkümün altında yaşamak zorunda kalır. Kendi yuvasında sığıntı konumuna düşen Gülhayat, eşinin hatası yüzünden bu konuma düşer ve yine suçlu kendisi olur;

“Önce kırıp dök, sonra üçten dokuza boş düşersin, diyen kocanın yüzüne gül, evini bırak. Sokağa çıkar çıkmaz, sokağa böyle çıkmaman çok başka bir şey olduğunu anla. Bozgun Osmanlı, her yanın İngiliz, Fransız... Bileğine güvenen, eline bir silah alıp yollara bellere dizilmiş. Değil insanı, yer değiştiren gün ışığını bile vurmak için kinlenmişler. Gidemezsin elbet. Kalırsın orta yerde. Koltuğunda bohçan, yüzüne güldüğün adamın önünde gözünün yaşını sel edersin” (B.G.K.O. s. 211).

Gülhayat, kendi konağında bir sığıntı olarak ötekiliği yaşar. Başlarda birbirleriyle geçim problemi yaşayan Gülhayat ve Nevnihal, Leyla’nın doğumuyla yakınlaşırlar. Emir Bey’in ölümüyle ailenin reisi konumuna gelen Nevnihal’in olgun karakteri, Gülhayat’ın hak ettiği yerini almasında etkili olur. “Nevnihal’le Gülhayat arasındaki ilişkide, bu ilişkinin hiyerarşik yanlarından çok bütünleşme vurgusu ağır basar. Buna karşılık, Helal Hanım’ın Gülhayat’a uyguladığı şiddet gözler önüne serilir” (Taylı, 1997, s. 45).

Gülhayat, kişilik özellikleri bakımından içli, kimsesiz ve Tanrı’ya sığınmış mütevekkil birisidir. Başkaldırısı, yaşamında onarılmaz yaralar açmış ve sinmiş bir çaresiz kadın tipi olarak verilen kahraman, roman boyunca okuru şaşırtacak bir değişim göstermez. Urfa’da yoksulluk

içerisinde doğmuş, okuma imkânı bulamamış bir kadın olan Gülhayat, Yunus Divanı'na ve kendine sığınmış bir tiptir. “Bir insanın yalnızlığı, yalnızlığın boşluğuna ve ürkütücülüğüne karşı geliştirdiği savunma mekanizmalarıyla da anlaşılabilir” (Geçtan, 1992, s. 112). Kendi yuvasında kimsesizliği yaşayan Gülhayat, huzur bulmak için sürekli Yunus Emre Divanı'ndan şiirler okur. Kendi yalnızlığını unuttuğu bu şiirler, onu rahat edemediği “şimdi”den, düşlerindeki huzur iklimine taşır ve dinginliğe ulaştırır.

### 3.7. Yoksulluk

Toplumsal bir izlek olan yoksulluk, hiç şüphesiz toplumu meydana getiren birey üzerinden yansıma bulur. Ayla Kutlu romanlarında görülen yoksulluk, toplumsal olayların etkisiyle meydana gelen bir olgu olarak görülür. İmkânların yitimi ve çaresizlik gibi olumsuz izleklerle koşut olan yoksulluk kahramanların yaşamlarında izler bırakmış, kötücül özelliklere sahip bir kötü günler silsilesi olur. Yoksulluk, romanlarda bireyin edilgin bir halde içerisinde bulunduğu zorunlu hal olarak karşımıza çıkar. Savaş, kriz ve göç gibi dış etkilerin şekillendirdiği yaşamlarında kaçınılmaz bir halde yoksulluğu yaşamak zorunda kalan kahramanlar bu süreç içerisinde kişisel gelişimlerini ve erginlenmelerini sürdürerek bir bakıma bu kötü durumu bilmeden de olsa iyiye dönüştürürler.

*Kaçış* romanında yoksulluk; Üstün'ün, Üstün'ün arkadaşlarının ve Ayhan'ın yaşamlarında tezat olarak görüntü bulur. Üstün, orta halli bir ailenin çocuğudur. Romandaki kahramanların hiçbiri varlık ya da yokluk tartışması yapmazlar. Üstün, Ayhan, Ahmet, Cahit, Ceren ve Ana yaşamlarının konumlandığı idealler çerçevesinde yürüyen insanlar olarak fakirliği ya da zenginliği öne çıkarmazlar. Görüşlerini ve mücadelesini eleştirdiği sırada annesinin giyimi üzerinden kendisini eleştiren Üstün, annesinin kendince bir savunma olarak giydiği kürkün ve düşüncelerinin çağrışımlarıyla umutsuz olan ruh halini daha da bozar;

“Kürk mantosuyla, dimdik, kendine güvenir duruşuyla, bizim gerçekte komünist falan değil, oldukça yüksek düzeyde, saygın kentsoylular olduğumuzu göstermeye çalışıyor. Gerçekte, babamdan, anama kalan, Ada'daki o iki katlı küçük tahta ev, emekli aylığı, bir de sırtındaki bu kürk. O kürkü ancak pek önemli günlerde giyer. Bugün de benim için giydiği belli. Sırtında astragan kürkü olanlar komünist değildirlere. Vatan satan kişiler olamazlar” (K. s. 143).

Ahmet'in annesi, zengin birisi olmamasına karşın kentli ve aydın insanların yaptığını düşündüğü şeyi yapar ve oğlunu ziyarete giderken kürk giyer. Böylelikle polisler onun

komünist olmadığını anlayacaklardır. Ne var ki kentsoylu sıfatını, kendisini eleştirirken sert bir şekilde kullanan Üstün için hiçbir şey ifade etmez.

Ayhan, öğrencidir. Gelir imkânları kısıtlı olduğu için bir işte çalışarak geçimini sürdürür. Cahit ile evlendikten sonra işten ayrılmıştır. Eşinin işi sebebiyle çalışmaya gerek de duymamış eviyle ilgilenmiştir. Cahit'i terk ettikten sonra Ahmet'in evine sığınır. Ahmet'in eşi Ceren ve annesinin yaşadığı ev, fakirliğin her köşesine yansıdığı tipik bir gecekondu. Ayhan, Ahmet'in evini şöyle tarif eder;

“Dar koridoru ışık büyütüyor, tersine duvarları birbirine yaklaştırıyor sanki. Eski bir ev bu. Ayhan, önceden bildiği bu evin yapısını hatırlıyor. Solda, iki ayak merdivenle-banyo denebilirse eğer- banyoya çıkılıyor. Onun yanında hiçbir gereksinmeyi karşılamayan mutfak var. Ne raf, ne dolap, ne musluk taşı. Dövmüş toprak kaplı dört köşe bir girinti. Odalar sağ yandaydı. Aydınlık gözün alabildiğine, ötelere kadar her yerin görüldüğü, büyük üç oda...” (K. s. 87).

Romanda Ayhan ve Ceren de dahil olmak üzere fakirlik çeken karakterlerin hiçbiri bunu dert etmezler. Onlar, mutluluğu ve huzuru maddi imkânlarla indirgememiştirler. Şermin Yaşar, çalışmasında romandaki yoksulluk üzerine şunları söyler; “Yoksulluk negatif değil, pozitif algılanmış, zenginliğe, yozlaşmaya, mutsuzluğa karşı kavram olarak konumlandırılmıştır. Şöyle ki, Ayhan mutluluğu ve fakirliği, zenginliğe ve mutsuzluğa tercih etmiştir” (Yaşar, 2007, s. 28). Ayhan'ın mutluluğu, Üstün ile olan aşkına ve birlikteliklerine bağlanır. Ceren, çilekeş ve mücadeleci bir eş olarak yalnızca Ahmet'in kurtulmasını düşünür. Annesi ise yaşamının son günlerinde çocukları saydığı gençlerin rahata kavuşmaları için dualar eder. Ayhan eve geldiğinde Ahmet'in annesi ona sadece “evim deyin kalın” (K. s. 88) der. Dayanışma ve sevgiyle kenetlenmenin görüldüğü bu ilişkiler, yoksulluk ve imkânsızlıkları hiçleyip sevgilerine sarılırlar. Ayhan, altı ay önce ayrıldığı işine döner. Böylelikle Ceren ve Ahmet'in annesine daha fazla yük olmaktan kurtulacak, çalışarak zihnini toparlayacak ve eve yardımcı olacaktır:

“Ceren'in sırtına yükleyemez kendisini. Anneannesinden de kardeşinden de yardım isteyemez. Bunu istediği zaman, Cahit'i bıraktığını da onlara açıklaması gerekir. Anneanesi çarşaf gibi mektuplar yazdırmaya koyulur. Onunla da yetinmez kalkar kendisi gelir. Üstelik belki de Ceren'i suçlar... Onun gözünde karşısına almak istediği kişi suçludur çünkü” (K. s. 114).

Ailesinden yardım isteme fikrini düşünmeyen Ayhan, kendi ayakları üzerinde durmak ve ailesinden daha yakın olan bu insanlarla birlikte mücadele etmek ister. Müdürü, gereken kolaylıkları yapar ve Ayhan eski işine döner. Böylelikle Ceren ve Ahmet’in annesine yardımcı olacağı umudu Ayhan’ı mutlu eder.

*Islak Güneş* romanında yoksulluk, bireysel ve toplumsal olarak tematik güçlerin karşıt grubunda görüntü bulur. Kahraman anlatıcının ailesi ve diğer mahalle sakinlerinin yoksul bir yaşam sürmeleri eserde geniş bir şekilde tasvir edilir. Öğretmen olan Sait Bey, han gibi ortak paylaşım alanları bulunan evlerinden taşındıkları gecekonduyu adeta malikâne gibi algılar. Çocuklarını kıt kanaat geçindiren mahalle sakinleri, imkânları varsa evlerindeki şebeke suyunu kullanır, daha fakir olanlar mahalledeki çeşmeden su ihtiyaçlarını karşılarlar. İkinci Dünya Savaşı’nın ardılı olan yıllara rastlayan vaka zamanı yoksulluğun ve imkânsızlığın yoğun olarak görüldüğü zamanlardır. Sait Bey ve ailesinin yoksulluğu, yeni taşındıkları evlerine hayırlı olsun ziyaretine gelen Zehra Hanım’ın ağırlanması sahnesinde okura aktarılır;

“Karı koca art arda geri dönüyor, Zehra Hanım’ın oturacak yer arayan gözleriyle karşılaşıyorlar. Annem de araniyor. Oturacak yer yok. Bir iskemle bile yok görünürde. Salonun ortasına karmakarışık bir yığın atılmış. Dört köşe yüksek orta masası ile onun üç sehpaşısı özenle bir kenara ayrılmış. Üstlerine bez bağlı. En güzel eşyamız bunlar. Başka da eşya yok. Bu takımla övünüyorum. Annem iyi bakarsa bunlara, büyüyüp evlenince yeni evime götürmeyi düşünüyorum” (I. G. s. 10).

Sait Bey ve ailesi, tek maaşla geçinmeye çalışan, yoksul insanlardır. Evlerindeki eşyaların az olması küçük evi geniş gösterir onlara ve misafire. Onların yoksulluğunu örten bir meziyetleri, mutluluğu küçük şeylerde bulmasını bilen bir aile olmalarıdır. Sait Bey’in yeni evi bilindik bir gecekondudur; “Eşyalar için yer arandığında, evin ne kadar büyük ve bizim ne kadar yoksul olduğumuz çıktı ortaya” (I. G. s. 21) cümleleriyle fakirliklerini gözler önüne serer anlatıcı. Beş kişilik ailenin eski ve ikinci el eşyalarla yaşanabilir hale getirdiği evlerinin doluluğu ya da yeniliği ailenin önemseydiği bir durum değildir. Aile, mutlu olmayı küçük şeylerle de başarabilen bir yapıdadır. Mahallelinin birçoğunda eksik olan bu meziyet, anlatıcı kahramanın “Mutsuz olmadık o evde...” (I. G. s. 11) sözüyle bütünlük oluşturur.

Romandaki yoksulluk izleği, dünyalarını herhangi bir kural ve kanuna göre yönlendirmeyen, akıllarına ne gelirse dillerine ulaşan çocukların ilişkilerinde sert bir şekilde görülür. Zehra Hanım’ın oğlu Sedat, arkadaşlarının birbirleriyle yaptıkları paylaşım katılamadığı için oyun arkadaşları tarafından dışlanır;

“Çocuklar birbirlerine bir şeyler verirdi. Yalnız Sedat hiçbir şey vermiyordu. En küçüktü. En arkadaydı, yine de topluluğun içindeydi. Kimi zaman oğlanlar kızılıyordu ona:

Gelme ulan bizimle. Hiçbir şey getirmiyorsun. Evine de gelemiyoruz. Ne işin var bizim yanımızda senin?

Dudakları kıvrılıyordu Sedat’ın:

yok ki bir şey getireyim. Vallaha yok.

Sizin evde oynayalım o zaman.

Yok olmaz Babam ne der? Olmaz...” (I. G. s. 32).

Mahallelinin birbirine sezdirmek istemediği ve sakladığı yoksullukları, çocukların oyunlarında ve kavgalarında kendisini açıkça gösterir. Yoksulluk, insanların yaşam şartlarındaki çetinlikleri gün yüzüne çıkarmakla birlikte imkânsızlığın acı yüzünü bütün çıplaklığıyla sezdirir. Fakat çocuk dünyası ve çocuk algısının saflığı bunu da eğlenceye çevirmesini bilir; “O zamanlar Remziye Teyzeler kışın odun alamazlardı ısınmak için. Merdiven altı o yüzden kızların oyun yeri olurdu zaman zaman. Meydanda oynanacak oyunlar tüketilmişse o yarı karanlık yere doluşmanın sevinci, başlarımızı döndürürdü” (I. G. s. 43). Mahalledeki kız çocuklarından oluşan grup, merdiven altında odunların istiflenmesi gereken yerde oyunlar oynarlar ve yoksul dünyalarında kendilerine imkânlar yaratırlar. Çocukluk, yoksulluğun acı verici yüzünü tanımadığı için her şeyi bir eğlence ve oyuna çevirerek dünyaya mutluluk penceresinden bakmakta mahir bir çağdır. Kahraman anlatıcı ve mahalledeki çocuklar da bu durumu layıkıyla başarırlar. Madam Mariya, neredeyse mahallede hali vakti yerinde olan tek insandır denilebilir. Kızı Esperans çocukların aralarında yaptıkları güzellik yarışmalarında genellikle birinci seçilir. Bu birinciliğin en önemli etkeni yeni ve güzel kıyafetleridir;

“Evlerinin merdivenlerini kullandığımız için genellikle Remziye Teyze’nin büyük kızı güzel seçilir, küçük kızı da iyi bir çirkin olurdu. Esperans da güzel seçilenlerin başında gelirdi. Çünkü Esperans’ın giysileri her zaman en iyi giysilerdi. Onunla boy ölçüşmeye kalkmak aklımızdan bile geçmezdi, bayramlıklarımız bile onun gündelik giysilerine ulaşamazdı. Esperans’ın babası, en büyük kumaş mağazasının sahibi, annesi, başkalarına dikiş dikmese bile terziydi ve ikisi de ayrı ayrı çok zengindiler” (I. G. s. 44).

şeklinde tarif ettiği Esperans saf ve kendi halinde bir kızdır. Mahalledeki arkadaşlarıyla arasındaki farkları maddi açıdan değerlendirmeyen Esperans, çocuklarla arkadaşlıklarında

geçimle ve uyumla öne çıksa da zenginlikleri birçok yerde diğer kızların dikkatlerinden kaçmaz. Esperans'ın annesi Mariya, zenginliğini ve imkânlarını mahalleli üzerinde kullanabilen birisidir. Cebrail Usta'nın ailesiyle yaşadığı evin sahibi olan Mariya, evinde büyük temizlik yapacağı zamanlarda Cebrail'in eşi Sara'yı ücretsiz çalıştırır. Mariya'nın davranışlarından rahatsız olan Sara da Mariya hakkında komşularına sürekli şikâyetlenir; “Benim kocamdan beter bu şarmuta. Daha bile zalim...” (I. G. s. 48) der Mariya için. Yoksulluğun birey üzerindeki baskısı ve bozduğu ruh halinin mahalledeki en gerçekçi örneği Cebrail Usta'dır. Alkol bağımlılığı yüzünden fırını satmış, asıl mesleği duvarcılığa dönmüş; kazancının çoğunu içkiye yatıran birisidir.

Mahallede yoksulluğun bir diğer göstergesi de mahalledeki hamamın külhanının ardındaki sokağa dökülen odun küllerini, yağmur yağmadan toplamaya çalışan insanların telaşdır. Bulaşık yıkamak için topladıkları külleri evlerine götüren insanlar, çocuklar bu ritüeli her gün gerçekleştirirler. Deterjan ya da sabun alacak paraları olmayan insanların yoksulluğu mahallede açıkça görülür.

Mahallenin çocukları büyüdükçe yoksulluğun yüzü daha da sertleşir. Özellikle genç kızların yaşamlarını zora sokan yoksulluk, çocukluk oyunları gibi tat vermeyi bırakarak insanları arayışa ve acılara sürükler. Mahallede yetişen kızlardan olan İvon da yoksulluğun kıydığı yaşamlardan yalnızca birisidir. Yaşamını güzelleştirmek ve daha müreffeh bir yaşama ulaşmak için arayışlara giren İvon, bir Amerikan subayıyla sevgili olur. Subay'la birlikte uzaklara giden ve mahalleden kendisini soyutlamaya çalışan İvon, bir trafik kazasında can verir;

“Bir astsubayla dolaşıyormuş İvon. Ne zamandır sürüyormuş ilişkileri, günahı söyleyenlerin boynuna, Sara da onların buluşmalarına yardımcı oluyormuş. Astsubay jipi çok hızlı sürüyormuş. İçkililermiş üstelik. Dönemeçte devrilmeden önce, adam fırlayıp yola düşmüş. İvon önce jiple taklalar atmış, sonra dışarı düşüp ağaçlara çarpa çarpa yolun altına kadar inmiş. Bir kamyon geçmiş üstünden. Bir özel araba çarpmış da sonra durmuş ancak” (I. G. s. 103).

Yeni bir yaşam umuduyla sarıldığı subayın aracında can veren kızının mezarını her gün ziyaret eden annesi Sara, 13 yaşında ölen kızının kabri başında gözyaşları döker. Mahalledeki yoksulluk, anlatıcı tarafından; “Âciz, şaşkın ve yoksulluğu kambura dönüşüp sırtına yapışmış olan...” (I. G. s. 110) Sara'nın ve ailesinin trajedisıyla en acı biçimde görülür.



Yoksulluğundan kurtulmak için çocuk yaşta çalışmaya başlayan ve bir kazada ölen Hacı da imkânsızlıkların tükettiği yaşamlara başka bir örnektir. Hacı, yoksulluğundan ötürü çocuk yaşta yaşama atılmak zorunda kalan ve emeğini kazanma yolunda kaybolup giden bir gençtir. Kamyon sürmeye başlayan ve limanda hafriyat işinde çalışan Hacı, kullandığı kamyonun denize düşmesi sonucu iş kazasında ölür;

“Kim inanmadıysa Hacı’nın ölümüne, yanılmıştır. Hacı’nın erkenden öleceğini herkesin bilmesi gerekirdi. Hacı çok küçük yaşta yaşamaya başlamıştı çünkü. Hepimizden gözü açık yaşamak zorundaydı. O yüzden Cimi ya da Coni’nin arkadaşı oldu. Öyle olmak zorundaydı. İskenderun limanında liman betonlarının ya da onların bile altında, demirlerin ve ayakların arasında yitmiş nice kamyon ve nice on beş, on altı yaşlarında çocuk gövdesi vardır” (I. G. s. 63).

Hacı, akıllı ve girişken bir çocuk olarak mahallenin çocuklarından ayrılır. Ne var ki yaşam mücadelesine *çok küçük yaşta* başlamak zorunda kalan Hacı, boyundan büyük sorumluluğunun altında bir kaza sonucu ezilir ve yaşama veda eder. Eserdeki yoksulluk izleğinin en acı yüzü, çocuk yaştaki insanların hayatta kalmak için yaşamını tehlikeye atma zorunluluğudur. Mahallede yoksulluk ağrını yırtarak kendisine yeni bir yaşam kazanan Zehra Hanım, dejenerasyonun ve ahlaki yozlaşmanın temsili olarak yer alır. Bunun dışında kendi yaşam mücadeleleri içerisinde var olmaya çalışan insanların oluşturduğu mahalle, ülkenin gelişmişlik düzeyiyle aynı oranda kalkınacak ve kısmen imkânlara kavuşacaktır.

*Cadı Ağacı* romanının başkişisi Nilüfer, yoksul bir ailenin kızıdır. Samsun’da yetişmiş ve tıp öğrenimi için Ankara’ya gelmiş olan Nilüfer geçmişini ve yoksulluğunu unutmamış, insanlara faydalı olmak adına Çiçin semtinde muayenehane açmıştır. Yoksul ve fakir insanların yoğunlukta olduğu bir yerde para kazanmak gayesi olmadan onlara yardımcı olmak amacı güderken kendisini, cahil ve bilgisizliklerine tahammül edemediği insanları aşağılayıcı ve azarlayıcı bir tavır içerisinde bulur;

“Onlar; korunmasını bilmeyen, öğrenmemekte direnen o başları çatkılı, kaşları alınlarını enine kesen düz bir çizgiye benzeyen kadınlar, pazarlık yapmaya kalkışan erkekler:

‘Hele bir bak, doktor hanım, çocuk kızsız al gitsin.

Oğlansa dokunma.’

‘Bu iş o kadar kolaysa, sen karının karnına istediğin gibi saplı birini koysaydın ya aslanım.’

O tiksindiği boyun büküşler:

‘Sen bilirsin doktor hanım. Yani fen ilerlediğinden, varsa bir çaresi diye, dedikti...’ (C. A. s. 18-19).

Nilüfer, bu tavrını değiştiremez. İnsanların bilgisiz ve cahil olmalarından öte onlar için çabaladığını anlamamaları sebebiyle hepsini küçük gören başkişi, küçük gördüğü insanların kendisi hakkında iyi düşünmediklerini fark ettiğinde içerisinde büyük bir nefret doğar. Nilüfer, muayenehanesini yeni açtığı zamanlarda mahalledeki yaşlı bir fotoğrafçıdan unutamayacağı şeyler öğrenir. Fotoğrafçı, işleri gayet güzel olan; fakat eski dükkândan vazgeçmeyen ihtiyar birisidir. Adama işyerini neden güzelleştirmediğini sorduğunda aldığı cevap, kendisinin neden başarısız olduğunu ve fakirliği, yoksulluğu kabullenmiş insanlarla neden anlaşamadığını ona fark ettirir;

“‘Ah benim saf kızım,’ demişti. ‘Bütün bunlar, bu tabanı toprak dükkân, bu pis pencereler, dahası, benim şu pis kılığım bile müşteriyi artıran şeyler. Benim fiyatlarımı Kızılay’ın en lüks stüdyosuyla karşılaştır, daha ucuz olmadığını görürsün. Aynı fiyata yaparım ben işi. Ankara’nın köylüsü buraya gelir. Ona göre Ankara hâlâ babasından, dedesinden duyduğu Ankara’dır. Yenişehir onun yeri değildir. O buralara gelir. Benim Dükkânımı görünce, böyle bir yerde hele yaşlı başlı bir adamın kendisine kazık atmayacağına inanır. Buraya, kovulmayacağından emin, rahat rahat girer. Beş on kuruş tenzilat yapmamı isterse hatırını kırmayacağımı, peki, şimdi öyle olsun da ayağın alışsın, diyeceğimi bilir. Hiç boş kalmaz bu dükkân” (C. A. s. 22).

Yoksulluk ve fakirlik, Nilüfer’in algıladığı ölçüde karşısına çıkmaz. Kendi yaşamında deneyimlediği yoksulluk ve saflık doktor olarak gittiği semtte yoktur. İnsanlar burada yoksulluğu ve yoksul insanları kullananlar olarak karşısına çıkarlar. İhtiyar fotoğrafçı da aslında insanların algısını yöneterek ve onları kandırarak para kazanan birisidir. Çiçin’deki insanlar yaşam kavgasının verdiği telaşla mutlu olmayı küçük şeylere bağlamış ve yaşamdan tat almak için büyük hayallere gerek duymamış insanlardır. Örneğin Şaziment Hanım, dedikodu yaparak ya da temizliği bittiğinde bir kahve ve sigarayla dışarıyı seyrederek Nilüfer’in masraflı gecelerinde bulamadığı eğlenceyi bulur. Nilüfer, kardeşi İsmet’i ziyarete Samsun’a gittiğinde çocukluğunu ve yoksulluk dolu günlerini anımsar;

“Kapının hemen yanındaki köşede bir maltızın üstüne yerleştirilmiş teneke içinde su ısınıyordu. Tenekenin ağzı kötü açılmıştı. Plastik leğende gömlek ve çoraplar kesik, boz bir suyun içinde yüzüyordu. İsmet’in çamaşırları bu yolla temizleniyordu demek. Maltızı

nereden bulmuştu? Nilüfer maltız görmeyeli yıllar olmuştu. Maltız çocukluğunun içini bayıltan yoksulluğunun kokusunu taşıyordu. Öndeki kiracılar, hastalıklı çelimsiz oğullarına ikide bir külbastı pişirirlerdi maltızda. Cazırdayarak damlayan yapın kararttığı korları yeniden canlandırmak için bir mukavva parçasıyla ateşi harlandırtdıkları zaman koku arka bahçeyi doldururdu. İsmet’le birlikte oturup annelerinin işten gelmesini, bulgur pilavı pişirmesini yahut daha iyisi tahin helvası getirmesini beklerken bu koku ikisini de bir türlü hasta ederdi” (C. A. s. 126-127).

Nilüfer yetiştiği evde geçmişini yaşar kısa bir süre. Yaşamdaki amacı para ve maddiyat olmayan genç kızın çıktığı bu ev, bıraktığı kokuları ve hisleri uzun yıllar onun için muhafaza etmiştir sanki. Yıllar sonraki ziyaretinde beğenmediği ve rahatsız olduğu bu mekânda huzur bulan kardeşi İsmet, uzun yıllardır ablasıyla görüşmemiştir. Annesi ve kardeşinden mürekkep ailesine karşı yakınlığı ve yardımını yalnızca para göndermekten ibaret sayan Nilüfer, içli ve duygusal bir yapısı olan İsmet’in sevgisini kaybetmiştir böylelikle. İsmet, ablası kadar şanslı değildir. O çalışmak mecburiyetinden ötürü okuyamamış ve bu hevesini içerisinde söndürmek zorunda kalmıştır. Ailesinden kalan eski evde, ilkel bir maltızla yemeklerini pişiren, fakir bir yaşam süren İsmet’in yaşamındaki dinginlik ve huzur, Nilüfer’in içerisinde kıskançlık ve huzursuzluk yaratır. Yaşamın ömrüne işlediği trajik düğümlerden yalnızca maddi ve uçucu heveslerle kurtulmaya çalışan Nilüfer, İsmet’in fakirliği kabullenmişliği ve kendi dünyasında edindiği düzeni kıskanır. Romanda yoksulluk, yıkıcı bir etki göstermez. Mutluluğu arayan ve zengin denilebilecek bir yaşama sahip olan Nilüfer ve yoksul yaşamlarında küçük mutluluklarla günlerini geçiren yoksul insanlar arasındaki tahammül, tatmin ve ruhsal huzur çatışması, yoksulluk izleğinin önemli ibareleridir.

Nilüfer’in kardeşi ile olan tartışmasında fakirliğini mutluluk ya da mutsuzluk sebebi saymayan, yaşam hengâmesinde huzuru bulmuş birisi olarak gördüğü kardeşinin yaşamına imrenen başkişi görünür. Maddi imkânları ailesine oranla büyük miktarda fazla olan Nilüfer, onlar kadar mutlu değildir. Ve bundan büyük bir huzursuzluk duyar. Muayenehanesindeki insanlara küçümser bir tavır takınmasında da az da olsa bunun payı olduğu söylenebilir.

*Hoşça Kal Umut* romanının başkişisi Oruç, maddi durumu iyi olmayan bir ailede büyür. Yaşam karşısında aldığı tavır ve kendisini adadığı idealleri, bu yaşamın etkisiyle gelişir. Oruç’un çok da zengin olmayan ailesinin durumu hapse girmesiyle daha da bozulur. Avukat tutmak için ve diğer giderler için lazım olan paraları borç alırlar. Ödeyemeyince büyük bir bunalıma giren aile, borcu yüklenen damat adayına çaresiz bir şekilde evet demek zorunda kalır;

“Annesi dışarıda Lütfi'nin annesine yakınmış. Tutukevine gönderdikleri ve avukata borçlandıkları parayı ödeyemiyorlarmış. Şimdi kızını isteyen çocuk hepsini yüklenmiş. Bunları Oruç'a anlatmaya çekiniyormuş. Bittik biz, demiş. Bittik biz kardeşim, kızı okutacak gücümüz de yok nasılsa” (H. U. s. 24).

Kız kardeşi İrem, borçlarından ve yoksulluktan ötürü evlenmek zorunda kalır. Damat, “Gönen'in en zengin mobilyacısının oğlu” (H. U. s. 22) olmasından ötürü aileye bir kurtuluş ve güven vermektedir. Ne var ki yoksulluğun getirdiği çaresizlik ve seçme şansının olmaması sebebiyle İrem'e, Okan'ı sevip sevmediği ciddi olarak sorulmayacaktır. Annesi *kızı okutacak gücümüz de yok nasılsa* diyerek vicdanını rahatlatmaya çalışacaktır. Yoksul ve ezilmiş insanların kurtarıcısı olarak çıktığı yolda kendi ailesini ve yaşamını da çaresizlik içerisinde bulur.

*Emir Bey'in Kızları* romanında yoksulluk izleği iki şekilde görülür. Birincisi İstanbul'un işgali ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında toplumsal olarak yaşanan yoksulluk, ikincisi ise ülkenin durumunu makro boyutta yansıtan Emir Bey ve ailesinin yaşadığı yoksulluktur. Bir ağa olan ve mal varlığı oldukça fazla olan Emir Bey, servetini ve zenginliğini bir övünç vesilesi saymaz. Aksine kız kardeşi Helal, savurganlığı ve hoyratlığıyla Urfa'daki serveti büyük oranda harcar; “Bir türlü bitmeyen varlığı savrulmuştur, dağıtılmış, hibe edilmiş, onlarca satıp savmalara karşın yine de ayakta kalabilmiştir” (E.B.K. s. 136). Helal'in savrukluğuna karşın servetleri yine onları ayakta tutacak kadardır. Yine de yaklaşan zor günlere hazırlık yapmak gerekirken insanlar bir ağa ailesi gibi yaşamaya devam ederler. Urfa'daki konakta eski günlerin yittiğini fark eden kişi Hüsra'dır;

“Hüsra'ya tuhaf geliyor yaşananlar. Altlarından çekilmiş toprak vardı da onlar ayakta kalmak için biryerlere tutunmaya çalışıyorlardı. Tutunulacak şey eğlence miydi? İçinde yaşanan evin suyu çekilmişti. Değirmen dönmüyor, ihtiyaçlar aksıyordu.

Hüsra'nın ilk keşfettiği şeylerden biri, evde seslerin yankılanması. Kararan alt kat odaları. Pencere kepenkleri ve kapıları hiç açılmıyor. Üst kat odalarının kimi de öyle. Açık olanlarda sesler yankılanıyor boşluktan. O sırada Hüsra için yeni bir oda döşeniyor” (E.B.K. s. 136).

Helal'in evdeki birçok eşyayı dağıtmasının ardından evin birçok odasında sesler yankılanmaya başlar. Eski ihtişamını yitiren ev, yoksulluğun ve sıkıntılı günlerin sinyallerini vermektedir çünkü *evin suyu çekilmiş* haldedir. Yani düzenli bir girdisi olmayan ev, kendi hazinesinden yemektir ve bunun sürekliliği yoktur.

Aileyi bekleyen zor günler, şu cümleyle okura yansıtılır; “Cumhuriyetle her şeyin aydınlığa çengel attığına inanılan yıllar uçup gitmişti” (E.B.K. s. 11). Emir Bey, idealist bir aydındır. Hizmet ettiği Millet Meclisinde ve mücadele yıllarında şahsi servetinin dışında hiçbir gelir talep etmemiş ve servetinin büyük kısmını bu yıllarda tüketmiştir. Hiçbir gelirleri olmayan ailenin devletten aldığı tek maaş Emir Bey’e bağlanmış maaştır. Giderek yoksullaştıklarını bilmesine rağmen, Emir Bey evlatlarının miras kavgasına tutuşmaması için Urfa’daki Mahmut Ağa Konağı’nı Çocuk Esirgeme Kurumuna bağışlar. Yaşayacağı yokluk ve zorlukları bilmesine rağmen kendisinin saymadığı servetini devlete verir. İmkânların azalmaya başladığını, Emir Bey’in arabasını satılığa çıkarması ve İstanbul’a taşınmaya karar vermesinde görürüz; “Yolda, otomobile satılık levhası koymak, sağa sola da haber vermek gerektiğine karar verdi. On yıldan beri iyice soluksuz kalmış Urfa’da, savaşın hemen öncesinde kim satın alabilir şu lenduhayı? Zenginleşen beğenmez, orta hallisi alamaz. Kâhya Mansur’u aramalı yarın. Adana’ya götürsün. Pabuç terini karşılayacağını bilir. İstanbul’a göçmeyi kabullenmekten başka çıkar yol yok” (E.B.K. s. 17). Emir Bey, birlikte mücadele ettiği ve şimdi Cumhuriyet’in yönetim kadrosundaki insanların ülkenin yaşadığı yoksulluğu görmezden gelmelerine içerler;

“Tabii cumhuriyetin valisi frakını giyip, silindir şapkasının tozunu sürekli aldırıyor. Balolar veriyor, bunları gören halkın uygarlaşacağına samimiyetle inanıyor. Bu muydu vatanın ve milletin kurtuluş çabasının varacağı yer? Bu yüzden mi Nusret Bey şehit olmuştu, zavallı Hâkim Sadun, üstündeki baskılar yüzünden genç yaşta ölüp gitmişti?” (E.B.K. s. 299).

Devlet terbiyesi ve olgun karakteri sebebiyle bu fikirlerini dile dökmeyen Emir Bey, eleştirirken zarar vereceğini düşünerek bunları kimseyle paylaşmaz.

Kendi imkânlarıyla İstanbul’a taşınıp orada yaşamaya karar verir. Emir Bey’in vefatının ardından İstanbul günlerinde evde işçi çalıştıracak durumları olmadığı için Nevnihal ve Gülhayat, ev işlerinin çoğunu birlikte yaparlar. Dışarıya yoksulluklarını sezdirmeden kendi imkânlarıyla ayakta kalırlar. Emir Bey’in ailesinin düşkün bir durumda görünmemesi gerektiğine inanan Nevnihal, bunun için elinden geleni yapar.

Eserdeki yoksulluğun toplumsal boyutu, Hüsrâ’nın işyerine giderken yaptığı gözleminde açıkça görülür;

“Tramvaylar azaldığı için yürüyor şimdi. Açlıktan rengi solup çarpılmış çocukları görüyor. İkili sefertaslarının birinin boş olduğuna yemin edeceği memurlar, ters-yüz edilmiş elbisesini yeniden ters-yüz ettirmek için aybaşını bekleyenler, yazlık giysinin altına kalın,

kışlık ayakkabı, yahut tersini giyinmiş çalışanlar yürüyorlar kendisi gibi. Bunlar bir işi bulduğu için daha hallice olanlar” (E.B.K. s. 179-180).

İnsanların çoğu yoksulluk sınırındadır. Durumu biraz iyi olanlar ise yeni kıyafet alacak kadar parası olmayan ve terzilerde giysilerini tamir ettirenlerdir. Hüsra da bunlar gibidir. Ailenin hiçbir üyesi yoksulluktan şikâyet etmez; fakat yaşananlara içten içe üzürlüler.

*Yedinci Bayrak* romanında yoksulluk izleği başkişi ve ailesini roman boyunca bırakmayan göç ile koştur bir şekilde görünür. Hasret ve Ali Sabir, Bosna’dan kaçtıkları günden itibaren zorlu bir yaşamla tanışır. Elinde mesleği olan Ali Sabir, zor günleri ailesine yansıtmamaya çalışsa da Bosna’daki bolluk artık kalmamıştır. Hasret eşinin ölümüyle bütün yükün sırtına yüklendiğini hissederek. Her şeylerini arkalarında bırakarak kaçtıkları Manastır’da Feridun’un destekleriyle yaşama adapte olurlar. Hasret’in oğlu Alemdar, asker olmak istemektedir. Girdiği askeri okuldan ailesini ziyarete gelirken yaşadığı bir kaza neticesinde ayrılmak zorunda kalır;

“Acele indi. Bavulunu basamaklara iyi yerleştiremediği için elinden kaydırıldı. Bavul boynu ve göğsünün sağ yanına çarpında dengesini yitirdi. Düştü. Sol bacağı perondan aşağı tren yolunun döşendiği zemine doğru sarktı. Onu çekip kurtulmaya çalışırken tren yavaşça hareket etti. Sol ayağının bütün parmakları biçildi” (Y. B. s. 302).

Bu kaza Alemdar’ın askerlik hayallerini bitirir. Adıyla özdeşleşmiş hayaline kavuşamayan Alemdar, büyük bir bunalımın ardından kendisini toparlar ve babasından miras kalan el becerisiyle tren şirketinde bir iş bulur ve ustalık yaparak aileyi geçindirir. Alemdar, geçim sebebiyle bir işe girerek aksayan ayağının eksikliğini hiçe sayarak ailesinin kimseye muhtaç olmadan yaşamasını sağlar. Böylelikle 30 yıla yakın bir süre geçer. Alemdar evlenir, üç oğlu olur. Şehirdeki kolera salgınında büyük oğlu ve eşi yaşama veda ederler.

Yoksulluk, göçmenlerin kurtulamadığı bir durumdur; “yorgunluğu ve yoksulluğu yanlarında taşıyarak ileri gitmeye koşullanmış bilinçleri” (Y. B. s. 360)nin bulanıklığı yalnızca yaşamda kalma içgüdüsünün yönlendirmesiyle şekillenir. Köklerini, anılarını ve mallarını gözden çıkartarak yalnızca kendi ve ailesinin canını yanlarına alabilen savaş mağdurları, en önemli şeyin namusunu ve şerefini koruyarak yaşamaya devam etmek olduğunda hemfikirdirler. Göçmenliğin en önemli trajedilerinden birisi de yerleştikleri toprakların altlarından her an kayacağı hissiyatıyla huzursuz bir sahiplenme yaşamalarıdır denilebilir. Ne var ki Hasret, oğlu ve iki torunu yoksulluğun ve yokluğun en şiddetlisini İstanbul’a göç ederken

yaşayacaktır; “Başlarını sokacak bir dam yoktu. Hayatlarına bir düzen verememiş onlarca aileyle birlikte cami duvarlarının dibinde eğleşiyor, değerli bir şeyleri varsa tek koruma yöntemi olarak geceleri onların üstüne yatmaktan başka çare bulamıyordu göçmenler” (Y. B. s. 370).

Yollara düşmüş insanlar, kitlenin gittiği yönü güvenli bularak topluca hareket ederler. Yanlarında hiçbir hazırlıkları olmayan insanlar, kalabalık yollardaki cesetleri gördükçe yaşama daha da bağlanır ve bir an evvel hedefe varmayı düşünürler. Kalacak yerleri olmadığı için camilerin avlularında ve buldukları terk edilmiş hanelerde konaklayan insanların yoksulluk ve kimsesizlikleri onları büyük ölçüde huzursuz eder. Hasret ve ailesinin göç esnasında Alemdar’ın geçmiş zamanda yardımcı olduğu ve ona minnet borcunu ödemek için birlikte hareket etmelerini teklif eden Aliş Ağa ile tanışmaları, onlar için güzel zamanların geçici olarak yaşamlarına girmesidir. Aliş Ağa, içerisinde buldukları imkânsızlığı ve kendi çözümünü şöyle aktarır;

“Biz üç dört gün önce geldik. İlk gün, yere dökülmüş çiğ buğday buldum, topladım. İnsan şu aciz bedeni canlı tutmakta becerikli. Yaşamının yolunu buldum. Boş evlerin bahçelerine giriyorum. Güvercinler de evleri severler. Onları avlıyorum. Kızıma bir, bana bir güvercin avladım mı, günlük tayınımız çıkıyor. Sana da borcumu ödemek istedim hep. Öyle hesap ettim sanma ama ‘hayır’ demezden nineyi, senin bu babayığit kızanları da doyururum alimallah!” (Y. B. s. 364).

Yollarda birbirini kaybeden aileler ve açlıktan hırsızlık yapan insanlara şahit olan aile için büyük bir nimet olan bu karşılaşma, her iki tarafın sonraki yaşamında unutulmayacak gelişmeleri de beraberinde getirecek, yoksulluklarını ve göçün sert yüzünü unutturacaktır. Hastalanarak ölen Aliş Ağa’nın kızı Güldeste, Alemdar’ın oğlu Mithat ile evlenir ve aileye katılır. Aliş Ağa’nın vefası ve dostluğu da aileye katılan kızıyla yaşar. Öksüz ve yetim kalmış bir toplumun çocukları olan bu göçmenler, ana vatanlarına kavuşmak gayesine erer ve yaşadıkları bütün yokluğu ve çaresizliği unuturlar.

### **3.8. Feodal Yapı-Birey Çatışması**

Feodalite, birçok toplumsal yapıda görülen dejenere bir kurumdur. Aynı zamanda doğu toplumlarının yaşadığı birçok problemin ve çatışmanın ana kaynağı ve vazgeçemedikleri geleneklerinin bir bütünüdür. Erkeğin iktidarını onayan, kadını nesneleştiren ve toplum arasında keskin çizgiler çeken feodalite Ayla Kutlu romanlarında kadınların bireysel

özgürlükleri karşısındaki en büyük tehlike olmakla birlikte erkekler üzerinde de birtakım sorunların oluşmasına kaynaklık etmektedir.

*Asi...* *Asi* romanında ana çatışma unsurlarından birisi, feodal aile yapısı ve kendi özgürlüğünü sağlamak isteyen bireyin yaşadığı çatışmadır. Romandaki birçok kahramanı etkileyen; ama en yoğun şekilde Bestami'nin yaşamında görülen bu izlek, kahramanın gelecek kurgusunu alt üst edecek şekilde etkindir. Asiyel Ailesi, Eşref Hanım'ın kökleri tarafından Amik ovasının zengin ve iyi bilinen bir ailesidir. Gençlik yıllarında hovarda ve duygularını sınırlarda yaşayan Bestami, ailenin konumu ve kendileri gibi güç sahibi olan Amik Ağaları sayesinde birçok beladan yakasını rahatlıkla kurtarır. Babasının ikinci eşi olan Ganime'nin kendisine duyduğu yakınlıktan kaçmak için kendisini gece hayatına veren Bestami bir barda Ceylan takma adıyla çalışan Siren'i bir gece çalıştığı bardan zorla kaçıtır. Bu olayla bar sahiplerinin düşmanlığını kazanan Bestami, bar sahiplerinin kendisine ve Siren'e bir zarar vermemesi için tavsiye edildiği üzere bir süre ortalıkta görünmemek üzere şehirden ayrılır. Bestami'nin bu taşkınlığı ve kaçıışı, arkasını yasladığı yüzyıllardır süregelen feodal geleneğin etkisiyledir. Öyle ki Siren'i güvenli bir eve yerleştirdikten sonra İstanbul'da asistanlık yapan Beyazıt'ın yanına gider. Siren ile evliliğini ve bunun imkânlarını konuşacaktır. Beyazıt, aile ve feodal yapıları hakkındaki şu sözleri, Bestami'nin destek ve ümit bekleyen haline aldırmandan yüzüne çarpar;

“Onlar... Hâlâ ağalık sisteminin içinde bulunan ve bunu değiştirmeyi düşünmeyen insanlar. Eski satraplar, zeamet ve tımar sahipleri, beyler ve günümüzün ağaları. Sen ağa olarak doğdun ağabey. Sen ağasın. Ben ise asla bir ağa olamam. Kan sana geçmiş. Kanının seni yönlendirdiği alışkanlıkları ve hayatı sürdüreceksin” (A. s. 274).

*Onlar* olarak tanımlanan zümre, Bestami'nin de aralarında bulunduğu Amik Ağaları ve yanlarındakilerdir. Bestami, kardeşinin bu telkinleriyle geleneklerin kendisine biçtiği rolü ve kimliği en acı tarafıyla anladı. O aşkı ve sevgiyi herhangi birisi gibi yaşayamaz, oturup kalkması, insanlarla iletişimi ve aile yaşamı bile bu kanunların emrettiği ölçüde gerçekleşirdi. Umutsuz bir şekilde Antakya'ya döner. Sinanlı köyünde babasından kalan eve annesiyle birlikte yerleştiği Siren ile birlikteliğini resmi olmayan bir yaşamda sürdüren Bestami, ailenin baskılarıyla Hayrünisa adlı iyi bir ailenin kızıyla evlendirilir. Bu evliliğin iki etkeni vardır. Birincisi Bestami'yi Siren gibi kadınlardan uzak tutmaktır, ikincisi Bestami'nin düşüncesine göre kendisine cinsel yönden takıntılı bir şekilde ilgi besleyen üvey annesi Ganime'nin evlilik sonucunda uzaklaşmasıdır. Feodal aile yapısının şiddetli bir biçimde



görüldüğü *Asi...* *Asi*'deki yaşamların en trajiği sayılabilecek olan Bestami'nin yaşamının yanında, Hayrünisa'nın yaşamı da acı dolu bir yola girer. Hiçbir şeyden habersiz yuvasının hayalini kuran genç kız, birkaç ay sonra eşinin tecavüzüne ve şiddetine uğrayacak, yuvasından kaçacaktır. Zamanla birlikte akıp gelen geleneklerin kuşattığı yaşamlarında, gelin ve damat huzursuz ve mutsuz olurlar;

“Bestami ve Hayrünisa'nın düğünleri yapıldığında erkeğin ayakları karı koca ilan edildikleri anca suya eriyor, başından aşağı kaynar sular dökülüyor: Nasıl girdi bu yola? Birilerinin ardına takılıp sürüklendi. O ki özgüveniyle on yedi yaşında bilmediği onlarca şeyin tek başına üstünden geldi ve reisliğini, erkekliğini kanıtladı. Yıllar sonra karıların baskısı altında bir sümsük bokböceği gibiydi-öyleydi.” (A. s. 281).

Bestami, bu evlilik dayatmasında özgüvenini ve kendisine olan inancını yitirir. Siren onun sevdiği kadın, Hayrünisa ise ailesinin sevmesini istediği kadındır. Arada kalmışlığıyla saldırganlaşan ve huysuzlaşan Bestami, gelenekleri çiğneyememenin ezikliğini ve sonuçlarını ömrü boyunca unutamaz. Evliliğinin ardından Siren ile birlikte olmaya devam eden ve eşini ihmal eden Bestami'nin bu eylemini öğrenen Ganime, yanına kadınları alarak; “Şimdi biz, ailemizin reisi olan, malûl yüzbaşı Ömer Azmi Efendi'ye kan parası olarak ihsan edilmiş namuslu bir evi kirleteni kırk erkekten arta kalmış iki orospuyu, yani Bestami Ağa'nın analı kızlı kapatmalarını evden atmaya gidiyoruz” (A. s. 287) diyerek köydeki evine giderler ve Siren ile annesini feci şekilde hırpalarlar. Feodal kültür bütün acımasızlığını kadınlar üzerinde gösterir. Erkek, hiyerarşideki yeri itibarıyla yalnızca söylenme ve küfürleri işitir ne var ki bütün suç ve kin kadına yüklenerek tarih boyunca yaşandığı gibi cezanın faturası kadına kesilir; “Dayağı Siren'den çok annesi yedi. Üstleri başları yırtıldı, saçları yolundu. Sövüldüler, paralandılar. Köye ve hemen yakındaki köylere rezil edilmeileri için her türlü saldırı yapıldı” (A. s. 287). Olayı öğrendiğinde büyük bir sinir krizine giren Bestami, alkolün de etkisiyle konağa giderek konaktaki bütün kadınlara söver ve hakaret eder. Bestami, bütün hırsını evliliğinden bu yana cinsel anlamda yaklaşmadığı eşinden alır. “Kendini bilmez dişi köpeklerin yuvası haline döndü” (A. s. 290) dediği konaktaki gelin odasına eşini zorla götürür ve ona orada tecavüz eder. Erkekliğini kanıtlamış ve kimin reis olduğunu herkese öğretmiş halde konaktan ayrılan Bestami, ağalığın ve feodal kanunların biçimlendirdiği karakterinden beklenen şiddeti göstererek konaktan ayrılır. Henüz 3 aylık gelin olmayan Hayrünisa uğradığı hakaretin etkisiyle eşinden boşanır.

Romadaki feodalite izleğinin en yıkıcı biçimde görüldüğü yaşamlar olan Bestami-Hayrünisa ve Ganime'nin yaşamları mutsuzluğun ve kinin çepeçevre sardığı kötücül birer yaşama dönüşmüştür.

Asiyel ailesinin feodal yapısı, nesiller yetiştikçe ve aile üyeleri yaşlandıkça çatırdamaya başlar. Verda'nın oğlu Atik, ailenin mallarının paylaşılmasını ve kendi işini kurmak isterken Armağan aile şirketlerinin başına geçer. Kendisini köydeki ve tarlalardaki işlere veren Bestami, konağa adım atmaz. Bireyin kendiliğini kazanmasındaki en büyük engellerden birisi maddi ya da manevi olarak gerçekleşen dış müdahaledir. Romanda bu müdahale feodal aile yapısı olarak görüntü bulur. Sevdiği kadınla yaşamını birleştiremeyen Bestami, bunun acısını sürekli olarak yaşar. Hiç bilmediği oğlu, babasını ve aileyi bir düşman olarak kabul eder. Ailenin yapısı konaktaki insanların arasındaki hiyerarşiyi de etkileyecektir. Ganime'nin kızı Mahur ve sütkardeşi Delfina, konaktaki çalışanların her şeylerini kontrol etmektedirler. Halalar, ataerkilliğin etkisiyle yeğenlerinin ilişkilerini denetleme hakkını kendilerinde görürler. Armağan'ın Şirinle ilişkisini kendilerince yorumlar, gençler hakkında ileri geri laflar ederler. Feodal yapının getirdiği gücü ve iktidarı tamamıyla kullanan Bestami, aile kurma ve mutluluk konusunda bu yapının karşısında çaresiz kaldığı için dilediği gibi bir yaşam kuramaz.

### 3.9. Yozlaşma

Bireysel değerlerin çürümesi ve bireyin kendiliğinden uzaklaşarak değer yargıları dışında bir konumda kişiliğini kurması olarak tanımlanabilecek yozlaşma, Ayla Kutlu'nun romanlarında tam olarak bu tanımda görüntü bulur. Topluma ve kendisine karşı ödevleri olan örnek birey kendi zihninde çizdiği birtakım sınırlar dahilinde değerler dizgesini kurar. Bu sınırların aşımı hariçteki bireylerin yaşam alanlarına ve haklarına ihlal anlamına geleceğinden belirlenmiş sınırlar dahilindeki yaşam bireyi güven ve huzur içerisinde kılar. Değer yargılarını çiğneyerek kendi çıkarları doğrultusunda yıkıcı ve kötücül bir özelliğe bürünen karakterler, Kutlu romanlarındaki yozlaşmış bireyleri tanımlar.

*Kaçış* romanında yozlaşma, bireysel anlamda işler. İnsani değerlerden sıyrılarak bencillik ve çıkar için yaşayan bir varlık konumuna alçalan ve yozlaşma izleğini temsil eden karakter Cahit'tir. Cahit, Üstün'ün yakın arkadaşı ve meslektaşdır. Üstünün başarılarını ve sahip olduklarını kıskanan Cahit, oyun oynayarak Üstün'ü alt etmeyi ve onun sahip olduklarını elde etmeyi amaçlar. Fransa'dan dönmesi için Üstün'ü teşvik eden ve onu ihbar eden kişi Cahit'tir.

Üstün, Ayhan'ı terk edip Fransa'ya gittiğinde ilişkilerinin bitmesini fırsat bilen Cahit, yalnız ve kimsesiz kalan Ayhan'a evlilik teklif eder, kısa bir süre içerisinde evlenirler; "Cahit'in Ayhan'la evlenmek istemesi, yalnızca bu tutkuyla da açıklanamazdı. Kendisini yanında hep ezik hissettiği Üstün'den ve o varken kendisine yüz vermeyen Ayhan'dan böylece bir çeşit öğ almış olacaktı" (K. s. 62). Cahit'in kötücül yapısı sebebiyle böyle planlar içerisinde olması onun yozlaşmış bir karakteri olduğunun açık bir kanıtı sayılabilir. İnsanları kendi tatmini için kullanmak isteyen ve bunu çapraşık şekilde yapmaya çalışan Cahit'in kurduğu yuvanın temelleri bu nedenle oldukça zayıftır.

Ayhan, çaresizliğinden ya da başka sebeplerden ötürü değil, Üstün'e karşı bir başkaldırı ve kendi yaşamını kendi yönlendirme iradesini kullanmak adına evlilik teklifini kabul eder;

"Ne oluyor bana? Aylardan beri ilk kez kendi bilincimi kullanarak vardığım bir kararı uyguluyorum. Evleniyorum" (K. s. 35) diyen Ayhan, bu kararını yadsır fakat vazgeçmez. Fırsatçı bir yapıda olan Cahit, amacına ulaşmış görünmektedir. Hesapta olmayan gerçekler evliliklerinin birinci yılı dolmadan yüzüne çarpacaktır. Ayhan'ın, Üstün'ün açtığı yarasını kimseye göstermemek için ve bu terk edişten etkilenmediğini kanıtlarcasına evet dediği teklif Ayhan için bir sıkışmışlık ve huzursuzluk olarak algılanır. Ayhan, evliliğini şu cümlelerle özetler;

"Cahit'in o, ince çerçeveli gözlüklerinin altından alabildiğine hüznü bakan gözlerinde tutkunun hâlâ sürdüğünü, bu tutkuyu açıklama yürekliliğini bile gösteremediğini fark ettim. Bu görünüm gizemliydi. İlgimi çekmemesi olanaksızdı. Eskisi gibi aldırmaçlık edemezdim. Her şeyi yanlış değerlendiriyordum artık. Bir ağa düşüymüş gibi düştüm. Düşüğümü biliyordum. Yine de bu ağ kurtarıcıydı. Boşluğa düşmekten iyi görünüyordu. Oysa daha az yıpranmış olsaydım, düşmezdim. Hâlâ düşünüyorum. Hâlâ... Hiçbir ağ tutmuyor beni" (K. s. 32).

Ayhan, Cahit'le evliliğini *bir ağa düşmek* olarak tanımlar. Cahit'le evlilik ve karı-koca olmak gibi bir amacı ve kaygısı yoktur Ayhan'ın. Asıl amacını bir iç monoloğunda açıklar; "Cahit'le Üstün'ü en rahat konuşabileceğim kişi olduğu için evlendim" (K. s. 33). Ayhan, Üstün'ü unutamaz. Ona en yakın olan ve onun hatıralarını en yakından tanıyan Cahit'i, Üstün'ün bir yansıması gibi hayal eder ve onunla Üstün'ü konuşarak özlemine gidermeye çalışır. Cahit de bu evliliğin sıradanlığının ve yapaylığının farkındadır. Yaşanan trajedide parmağı olan Cahit, kötücül dünyasında sahip olmanın verdiği yüksek hazzı yaşar. Kendisini var edememiş ve birey olarak kendi doğrularını oluşturamamış olan Cahit, rakip olarak gördüğü

“Üstün’ün tam karşıtı düşünmeyi ve davranmayı kişiliklilik” (K. s. 70) sayar. Yozlaşma, birey olarak görüntü bulduğu Cahit’in yaşamını olumsuz yönde etkiler. Cahit, Ayhan’ın Üstün’ü unutamadığını ve halen sevdiğini bilmekte fakat yine de Ayhan’a sahip olmanın hazzını yaşamaktadır;

“ ‘Peki Üstün...’ diyor. ‘Sen nasıl istersen...’

Cahit’in elini tutuyor. Cahit dönüp şaşkınlıkla Ayhan’ın yüzüne bakıyor;

‘Üstün dedin bana?’

‘Seninle konuşmadım ki... Üstün’e söyledim.’

Cahit kollarının arasına alıyor onu. Öpüyor. Ayhan yalnızca ağzını kaçırabiliyor. Yanağında ıslak, sıcak bir duygulanım. Etkisi yüreğinde değil, midesine vuran bir duygulanım. Bulantı oluşturan. Giderek... büyüüp kusma isteği uyandıran” (K. s. 81).

Cahit’in çürümüş karakteri, kendisini sevmeyen ve evlilik yönünde aldığı karardan pişman olduğu her halinden belli olan Ayhan’ı bir kadın ya da sevgili olarak değil de Üstün’ü alt etmek için kullanacağı bir nesne olarak görmesi ve öyle kullanmak istemesiyle kendisini bir kez daha gösterir. Üstün’ün Türkiye’ye gelmesinin ve mektubunun Ayhan’a ulaşmasının hemen ardından Ayhan tarafından terk edilir. Geçen süre zarfında Üstün’ü ihbar edenin kendisi olduğunun da öğrenilmesiyle yalnızlığın karanlık dehlizlerine hapsolan Cahit, engelleyemediği kaderiyle baş başa kalır.

Üstün’ün Fransa’daki sol görüşlü arkadaşları içerisindeki Roland, heyecanlı ve eylemi silahla kanla yapma taraftarı birisiyken ailesinin yanına dönüp sınıfını değiştiren birisi olarak silik bir şekilde yozlaşmayı temsil eder.

Yozlaşma bireysel anlamda, “kendiliği var eden değerlere ve bu değerlerin ürettiği, olması gereken sese duyarsızlaşmanın yanı sıra insanlık onur ve erdemine yabancılaşmaktan kaynaklanan bir sorundur” (Deveci, 2013, s. 295). Kendiliğini yaratacak ve olumlu anlamda onu inşa edecek özelliklere sırtını çeviren insan, işlenmemiş ve bayağı bir karakter içerisinde hapsolür. Yozlaşmanın tehlike arz eden özelliklerinden birisi de bu hamlığı fark etmeyen bireyin yaşamını bu şekilde sürdürerek kötücül bir ahlâka bürünmesidir denilebilir.

*Islak Güneş* romanındaki yozlaşmanın bireysel anlamdaki temsilcisi Zehra Hanım’dır. Zehra üzerinden temsil edilen yozlaşma ahlaksal boyuttadır. Genç kız iken bir doktorun hizmetçisi olarak evine aldığı, zamanla aralarındaki münasebetin cinsel boyuta taşınmasıyla doktordan hamile kalan Zehra, doktorun görev yaptığı hastanede laborant olan, eşcinsel ve

uyuşturucu bağımlısı olan Hidayet ile evlendirilir. Doktor-Hidayet-Zehra arasındaki kirli anlaşma Hidayet'in hastaneden çaldığı uyuşturucu maddelere göz yumulması halinde Zehra'yı ve doğacak çocuğu kabullenmesidir. Bir nesne gibi iki erkeğin arasındaki anlaşmada etkisiz bir varlık konumuna düşen Zehra, yoksulluğun da etkisiyle bu durumu kabullenmekten başka yol bulamaz. Zehra ve Hidayet arasında bir karı koca ilişkisi yaşanmaz. Erkeklerden hoşlanan ve bunu saklamayan Hidayet, bir kadın gibi yüzüne bakım yapar ve kadınsı tavırlar takınır. Eşini sürekli döver. Hidayet, kimliğini gizlemeyi başaramasa da dışarıya bir erkek görüntüsü çizmek ister. Bu nedenle bastırıldığı duygularının verdiği gerginlik eşine ve çocuğuna şiddet olarak yansır. Hidayet'in bu dışarıya karşı dingin; ailesine karşı saldırganlaşmasına sebep olan ruh hali; “eşcinsellik yoluyla eylemini sınırlı bir adamın ancak nevroz yoluyla geliştirdiği bir tipin dar sınırları içinde” (Adler, 2009, s. 239) bir araya getirerek hastalıklı bir denge üzerinde yaşamasından kaynaklanır. Hidayet, inşaat ustasıyla olan cinsel birlikteliğini üstü örtülü olarak insanlara aktarırken eşine karşı sert ve acımasızca kurallar koyar. Eşi Zehra'nın en ufak hatalarını büyütür ve ona karşı hemen her akşam şiddet uygular ve Zehra'nın üzerinde zalimce bir baskı kurar. Çünkü Hidayet, yaşadığı toplumun kabullenemeyeceği bir yönelimi gizli saklı yaşamak zorunda olmanın getirdiği baskıdan kurtulamaz. Eserde Hidayet'in şahsında “her açıdan yetersiz olan erkeğin yetersizliğini maskeleyerek için kadına karşı şiddet uygulaması eleştirilmektedir” (Şengül, 2015, s. 287). Kadın olarak cinsel ve duygusal tatminini yaşayamayan ve eşinin şiddetine maruz kalan Zehra, yozlaşmayı bir kurtuluş gibi algılar. Ahlaki yargıları ve mahalle içerisinde söylenen dedikoduları hiçe sayar; “İnsanlar, bireyselliklerinin (benliklerinin, kimliklerinin) yadsınması gibi gelen bölümlenmeye ya da sınıflandırmaya genelde içerlerler. Bu durumda, ellerindeki olanaklarla kimliklerini çeşitli yollarla yeniden ortaya koyarak tepki vermeleri olağandır” (Maslow, 2001, s. 140-141). Zehra'nın verdiği tepki de ahlaki ve benlik değerlerine başkaldırarak maddi tatmini arayan bir kadın olarak kendisini var etmesidir.

Zehra iğnecilik yapmaya başlayana kadar evinde eşinin getirdikleriyle yetinen bir kadın profilindedir. “Yırtık yırtık bakan gözleri” (I. G. s. 9) ile dikkat çeken Zehra, çıkarını önceleyen ve kendi zevkleri için her şeyi hiçe sayan bir kadın olmuştur. Zehra, komşularıyla ara sıra gittiği sahilde hesap ödememek için yalan söyler ve kendi payını da yanındakilere ödetir;

“Zehra teyze, Sedat'la birlikte geldiği deniz kıyısı soluklanmalarında, daha masaya oturmadan parasını hazır ederdi. Bir mendilin ucuna bağlanmış para, sutyeninin içine sokulu dururdu. Hesabın verilmesi zamanı geldiğinde, elini koynuna atar, karıştırmaya başlardı. Annemin gözlerinde soru işareti büyüdü. Düşürmüş müydü yoksa Zehra

parasını? Yoksa geçen sefer mi görmüştü mendilin ucuna bağlı parayı? Bu kez, ‘sonra veririm, para almamışım bacım, gördün mü aptallığımı, tüh!’ der miydi Zehra Hanım?’ (I. G. s. 57).

Zehra, insanları kendi çıkarları için kullanmaktan hiç çekinmeyen birisidir. Yalan söylediğini karşısındaki insanın fark etmesine karşın bu tavırlarından vazgeçmez.

Maddi özgürlüğünü kazanmasıyla giyim kuşamından başlayarak dönüşüme uğrayan kahraman, mahalleli ve mahalleye tepeden bakan bir kadına dönüşür. Yozlaşmanın etkisiyle birkaç yıl önce birlikte gününü geçirdiği komşularına efendileriymiş tavrıyla yaklaşır. Bu tavırlarının bir kısmını Madam Mariya’dan ödünçler. Zehra kıskanç birisidir; İnsanların sahip olduğu zenginliği ve yaşamları kıskanır. Mahallede varlıklı birisi olarak tanınan Madam Mariya’yı kıskanır ve onun gibi yaşamaya çalışır. Mahalleli, alışverişlerinin çoğunu sokak satıcılarından yaparken Madam Mariya çarşıdan alışveriş yapar. Maddi olanakları artan Zehra da Madam Mariya gibi çarşıdan alışveriş yapmaya başlar. Bu yarış, mahalle kadınlarına da yansıyacaktır. Herkes imkânları yettiğince bu yarışta yer alarak birbirlerine gösteriş yapmaya başlarlar; “Zehra Hanım şimdilik en önde gidiyordu. Savurgan bir gösterişe girişti. Madam Mariya’nın zenginliği köklüydü, topraktan geliyordu” (I. G. s. 127). Zehra’nın maddi anlamda bir yarışa girmesi kendisini insanlara kanıtlama ve farklı bir kimliğe bürünme amacını taşımaktadır. Çünkü Zehra, mutsuz bir kadındır. Yaşamda kendisi olamamış, kendisi dışındaki planların bir nesnesi olarak bugünlere gelmiş kahraman, insanlara kendisini kanıtlamak ve saygın bir yer edinmek amacındadır. “Bireyin kendi varlığı ile ilgili olarak edindiği izlenimler, başkalarının onun için düşündükleri ve söylediklerinin bir sonucudur” (May, 1997, s. 33). Zehra da mahalledeki kadınların üzerinde yarattığı etkiyle kendisine olan saygısını kazanmaya çalışır. Evine hizmetçi olarak, yanındaki kadına bütün işlerini yaptırarak zenginliğini mahalleliye kanıtlamaya çalışır. Mahalleliye yansıyan yozlaşma, kendisini dedikodu ile gösterir. Zehra’nın evini takip eden kadınlar onun bu varlığı nasıl kazandığını, evindeki hizmetçinin nasıl barındığını aralarında konuşurlar; “Hidayet Bey o biçim olmasaydı, zor alırdı Zehra Hanım o hizmetçiyi evine.” (I. G. s. 128) derler. Aralarında çekiştirdikleri Zehra bir müddet sonrasında gündemden düşerek yerini yeni dedikodulara bırakır. Ne var ki ahlaki açıdan bozuk ve çürümüş fikirlerini değiştiremeyen Zehra, gayrimeşru ilişkisinden doğan kız çocuğunu *evlat edindim* diyerek mahalleliye gösterir. Yaşamında ahlaki konuları çiğnemekten çekinmeyen Zehra, eşinin eşcinselliğini, kendi ilişkilerini ve yalanlarını insanların fark edip etmediklerini hiç umursamaz. Zehra, dejenere yaşamın ve yozlaşmış benliğin temsili olarak romandaki birçok ahlaksızlığın öznesi olur. Eşinin ölümünün ardından oğlu yaşındaki bir gençle evlenen Zehra;

yozlaşmış, öz değerlerinden uzaklaşmış bir tip olarak romanda tematik güçlerin karşısında yer alır.

*Ateş Üstünde Yürümek* romanında yozlaşma izleği, geçmişini unutarak hırs ve çıkar odaklı ilişkileri önceleyen bencil karakter özellikleriyle koşuttur. Bireyin kendiliğini zedeleyen ve insani ilişkilerini olumsuz etkileyen bu çürüme, Gökçen'in babası Emin'de görülmektedir. Emin, sürgün gittiği bir kasabada yaşı geçkin bir bekar olan terzi Afet ile evlenir. İki çocukları olur. Biri kız biri erkek olan çocukları, annelerinin terzilikten kazandığı ve babalarının üniversite okurken kapıcılık yaparak kazandığı parayla büyürler. Üniversite tahsiline devam etmek için taşındıkları Ankara'da kapıcılık yapan ve eşinin terzilik yaparak kazandığı parayla geçimlerini sağlayan Emin ve ailesi, dağınık ve huzursuz bir yapıdadırlar. Emin, evinden ve “terbiyesiz, pasaklı ve çirkin” (A.Ü.Y. s. 46) olan eşinden soğumuştur;

“İşten eve döndüğünde, karısı, her zamanki gibi evi toplamaya gerek görmeksizin yatıp uyumuştur. Ayağına takılan giysi parçasındaki toplu iğne, pabucunun lastik topuğuna battığı için bir türlü çekip çıkaramadı, o da giysiyi inatla çiğneyerek evin içinde dolaştı durdu. Mutfakta, bulaşıklar üst üste yığılmış, belki bir hafta içinde taşlaşmıştı. Tezgâhın üstünde yiyecek aranarak koşuşturan, kapların içinde duyargalarını titrete titrete dolaşan sayısız hamamböceği vardı” (A.Ü.Y. s. 46).

Çocukları için bu duruma katlanmaya çalışan Emin, imkânları arttıkça değişmeye başlar. Afet ile evlenmesi bir kaçış gibi değerlendirilebilir. Onu sevdiği ve istediği söylenemez. Sürgün olarak gittiği kasabada kendisini kabul ettirme telaşındayken ani bir teklifle önerilen bu evlilik, Emin'in yaşamında bir durak gibidir. Eşinden uzaklaştıkça genç kızlara ilgisi artan Emin, Üniversite öğrencisi olan Gülizar'a âşık olur ve çok kısa sürede onunla sevgili olur. Evli olduğunu Gülizar'dan saklayan Emin, kişiliğinin ve ahlâkının çürümesinin ilk sinyallerini burada verir. Yalnız bir kadın olan sevgilisiyle ayrı bir eve çıkarlar ve gerçeği anlattığında Gülizar, durumu sakinlikle karşılar. Emin, zor zamanlarında kendisine sahip çıkan ve yuva kurarak ona güvenen Afet'i okuluna geri dönüp geleceği netleşmeye başlayınca terk edecek ve çocuklarını da ondan kaçıracaktır. Aradan geçen yirmi yıl Emin'i ve çocuklarını da dönüştürür. Emin, iyi para kazanan bir mühendis olmuştur. Terk ettiği eşi, terzilikten çok iyi paralar kazanmış ve Emin'den aldığı kızını varlıklı bir aileye gelin etmiştir. Gökçen, babasının bütün zaaflarını ve hırsını bildiği için ondan soğumuştur. Yaşamı sadece para ve maddi imkânlardan ibaret sayan birisine dönüşen Emin, oğlunun siyasi fikirleri karşısında sinir nöbetleri geçirir. Onun gözünde bir genç para harcamalı, kızlarla eğlenmelidir. Onun toplumcu bir idealle

ilgilenip ailesinin düzenine zarar getirecek işlere girişmesine anlam veremez çünkü; “her istediğini alan, yapan, cebine bol harçlık koyan bir babası vardı. Düşünecek bir sorunu mu kalıyordu” (A.Ü.Y. s. 56). Emin, gençliğinde bunları yapamamıştır ve bu eksikliği oğlunda tamamlamak istemektedir. Oğlunun da kendi istediği şekilde yaşamasını görmek ister. “Bencillik, bir davranış biçimi olmakla kalmaz, aynı zamanda kişinin karakterinin bir bölümü olarak da ortaya çıkar. Bencillik, insanının her şeyi yalnızca kendisi için istemesi durumudur” (Fromm, 2003, s. 25). Maddi imkânları ve iktidarı arttıkça ailesini de bir tür lütuf ile yönetmek amacıyla olan Emin, Gökçen’in başkaldırısı karşısında büyük bir sinir bozukluğu yaşar. Yükselişinin karşılığını ailesinde de görmek isteyen Emin, oğlunun bu çıkışları neticesinde büyük moral bozukluğu yaşar; “Prestij eğilimi bazen yozlaşarak öylesine büyük bir güçlülük sarhoşluğuna dönüşür ki, güçlülük duygusunu sınırlandıracak en ufak bir neden karşısında ilgili kimsenin bir öfke nöbetine kapılmasını anlamak güç değildir” (Adler, 2002, s. 305). Karakterini yozlaştıran ve çürüten bencilliğine sarılarak oğlunu kendi bildiği doğru yola yöneltmeye çalıştıkça Gökçen’in tepkileri keskinleşir. Yaşamında büyük bir armağan olarak gördüğü Gülizar da iyi bir konumda olan Emin’in isteklerini karşılamadığı ve ona uygun davranmadığı için Emin tarafından artık sevilmez. Kendisi için birçok konuda taviz vermiş olan Gülizar’ın şimdi üvey oğlunun tarafını tutması düşüncesi Emin’in bencil karakterini hiddete boğar; “Oysa Emin Bey’in hoşuna gitmeyecek her şeyi yapıyor Gülizar. Her zaman hakkı olmayan şeyler yapmıştı ama o zamanlar bunu Emin Bey için böyle yapardı. Şimdiyse önce Gökçen’i, giderek de başkalarını yeğledi. Kitapları yeğledi kocasına, hatta acıları, başkalarının acılarını...” (A.Ü.Y. s. 64). Emin, kendisinden başkasını düşünmediği için Gülizar’ın Gökçen’i anlamaya çalışması ve ona destek olmasını da hazmedemez. Gülizar ve Gökçen’in yakınlığını içine sindiremez. Öz babası varken üvey anneye bu kadar düşkün olması onu hiddetlendirir. Çünkü Emir, her şeyde olduğu gibi sevgiyi de paylaşmak istemez. Emin’in yozlaşmış ve çürümüş yapısı oğlunun suçunun kendi yaşamına sirayet etmesi korkusu ve Gülizar’ın diğer zengin eşleri gibi yaşamayarak kendisine zarar verdiğini düşünmesine sebep olur. Yozlaşmış bir karaktere sahip olan Emin, bozuk kurallarla döndürdüğü kişisel evreninde gittikçe azalan güneşin etkisiyle sevdiklerinin nefretini üzerine çekmekten kurtulamaz.

*Bir Göçmen Kuştu O* romanında yozlaşma izleği iki farklı düzeyde görüntü bulur; İşgal yıllarında İstanbul’daki azınlıkların işgal ordusu mensuplarıyla kurdukları ahlâksız ilişkiler, ikinci olarak Millî Mücadele sonrası kurulan mecliste Emir Bey’in şahsında temsil bulan idealist ve vatansever kadroyu saf dışı bırakmak isteyen, bürokrasiyi ve devleti kendi çıkarları için kullanmaya çalışan tiplerin varlığı olarak yer alır. *Toplum toplum yapan şey* (Eliot, 1987,



s. 31) olan kültürün ve ahlakın yozlaşması, toplumsal dizgelerin varlığını da tehdit eder ve romanda işlenen ana konuları görünür kılar.

İstanbul'un işgali ve ahlakın çöküşü olarak karşımıza çıkan ilk duruma, Emir Bey'in Millî mücadeleye destek vermek için Ankara'ya gidişiyile İstanbul'u gerçek yüzüyle gören Nevnihal'in çevresindeki gayrimüslim arkadaşlarının yaşamlarında rastlanır. Nevnihal'in Sava adında gayrimüslim bir arkadaşı vardır. İşgal yıllarında azınlıkların işgal birliklerine gösterdiği ahlaksız ilginin bir yansıması olarak romandaki yerini alan Sava'nın kardeşi, Müslüman bir kadını taciz ettiği için halk tarafından linç edilerek öldürülür. Sava'nın kendisi ve kızı da para karşılığı erkeklerle birlikte olmakta yadsınacak bir taraf görmez.

Beyoğlu, ahlaki yozlaşmanın teşhir edildiği mekân olarak karşımıza çıkar;

“Dün Beyoğlu'na, Cami Bey'in karısında teşekkürü gitti. Cadde ve sokakları dolduran türlü uniformalar giymiş subayları, onların kollarında süslü tango fistanlarla salınan kadınları hem görüp hem görmeksizin geçti sokaklardan. İlk bakışta, hepsinin Avrupalı olduğu sanılıyor. Oysa Nevnihal artık şu yoksul sokaklarından bile o giysileri özenerek yapılmış kirli gövdeleri, süründükleri ağır kokuları dayanılmaz hale getiren çocuklukla gençlik arasındaki kızların çıktığını, gece bile evlerine dönmediklerini görüyor. Sava'nın kızı da başladı bu işe. Buradaki kadınlar, Sava'nın kızından iki üç kat yaşlı, ama bir gömlek üstün fahişeler olmalı. Evlerden uzak içlerinde Müslüman kadınlarının da bulunduğu söz ediliyor. İnanmak istemiyor bu söylentilere Nevnihal” (B.G.K.O. s. 92).

Nevnihal'in gözünden anlatılan bu bozulmuşluk, dönem İstanbul'u ve İstanbul insanının endişesini/halini kahramanın gözünden aktarır. İnsanlar, Osmanlı coğrafyasının türlü yerlerinden göç etmiş, İstanbul'da buldukları yıkıntılara, cami avlularına sığınmışlardır. Yoksulluk İstanbul halkını da vurmuştur. İhtiyatlı olanlar ellerindekini değerlendirmeye çalışıp günde birkaç parça kuru ekmek dahi olsa namuslarını, iffetlerini korumaya çalışır, gayrimüslimlerin bazıları kendilerini Osmanlı vatandaşı olarak tanıtarak yoksulluklarını unutup işgal ordularına lanetler yağdırırken kimi insanlar da işgalci askerlere bedenlerini satarak savaşın yıkımından bir yaşam inşa etmeye girişirler. Bunlardan birisi olan Sava ve kızı, Nevnihal'in Beyoğlu sahnesinde anlattığı *fahişelerden* biridir. Sava, namusunu ve bedenini para karşılığında ayaklar altına alırken kardeşi, yabancı askerlerle içki âlemlerine gider, onlarla birlikte Müslüman halka zulmü reva görür. Ahlaki bozulmanın karşısında duran ve erdemli sözleriyle çatışmanın ülkü değerini temsil eden Doktor Andon, oğlunu da dâhil ettiği grup için “bizden ayrıdır onlar” (B.G.K.O. s. 120) diyerek aradaki farkı kesin çizgilerle belirler.

Öldürülen oğlunun işgal ordularına katılmasındaki anlamsızlığı Yahya Efendi'ye anlatan Doktor Andon, oğlu için şu sözleri kullanır; “Venizelos öyle istedi diye verdi canını. Neden? Ne borcun var o insanlara, niye buradaki insanlarına düşmanlık duyarsın?” (B.G.K.O. s. 121). İşgal yıllarındaki ahlaki çözümlenin karşısındaki değerler dizgesini temsil eden bilinçli bir gayrimüslim olarak Doktor Andon, kendini Osmanlı toplumundan sayar ve Yunan kumandanı Venizelos'un yaptıklarını eleştirir. Ahlaki çözümlenin karşısında vicdanlarıyla hareket eden böylesi kahramanların romanda en az diğerleri kadar varoluşu, eserdeki çatışmayı kuvvetlendirir. Kierkegaard'a göre insan, yaşamına anlam katmak üzere kendi değerlerini seçer (Gödelek, 2008, s. 361). Yüzlerce yıllık komşuluğu ve ortak yaşamışlıklarını işgal kuvvetlerinin varlığıyla yerle bir olan ve bütün ahlaki değerlerini bu yıkıcı topluluğun hizmetine sunan Sava ve onun zihniyetindeki insanlar, ahlaki çöküşün ve yozlaşmanın karaktere bürünmüş halleri olarak varoluşlarını bu yönde gerçekleştirirler.

Çöküşün ikinci görüntüsü ise yeni kurulan Millet Meclisi ve Cumhuriyet'i sahiplenen kadrolardaki bozulmuş insanların varlığıdır. Emir Bey gibi idealist kişilerce can pahasına savunulan millet hakları, seçkinci birkaç grup tarafından gasp edilmek istenir ve buna karşı çıkanlar vatan hainliğiyle suçlanır. Emir Bey bu durumu eşi Nevnihal'le olan sohbetinde şöyle açıklar; “Ben ki, Cumhuriyete yürekten inanmış bir insanım, bu adamlarla anlaşamıyorum. Bunların görünür hesaplarının bir de ardı var. Ardında menfaat var” (B.G.K.O. s. 132). Samimiyet bağlarıyla bağlandığı cumhuriyet fikrini kirletenlere karşı çaresiz kalan Emir Bey, mücadelenin acısını çeken insanların birer birer saf dışı edilmesini kabullenemez; “insanın gerçekten tarafsız olmasının acısını çekiyorum ben” (B.G.K.O. s. 132) der. Mebus seçimlerinde listelerin tek elden hazırlanacağına vurgu yapan Emir Bey, yakın arkadaşlarının suçlandığı Vatan ihamet iddialarının karşısında adeta buz keser. Giderek baskıcı bir yönetime doğru evrilen mecliste Fatih kanunlarının halen geçerli olduğunu eşine dehşetle bildirir. Fatih Sultan Mehmet'in kardeş katli yasasıyla devlet otoritesini öne çıkaran uygulamaları, şimdi çıkar kavgasına düşen mebusların birbirlerini saf dışı etmek için kullandıkları vatan haini iftirasıyla yeniden canlanmış gibi gelir.

*Emir Bey'in Kızları* romanında ahlaki yozlaşma, kendisini Emir Bey'in sık sık eleştirdiği yalaka, dalkavuk tipler ve Mahmut'un valiliği sırasında içerisinde bulunduğu ahlaki çöküşler ile gösterir. Mustafa Kemal'in kendisiyle görüşmek istememesine fazlaca alınan Emir Bey, mücadelenin çilesini çeken insanların felaha neden ulaşamadığını sürekli düşünür ve bunun sebebinin devrim için değil kendi koltuklarının istikrarı için çalışan idarecilere bağlar. Mustafa

Kemal'in ölümünün ardından bu sitemlerine de son veren Emir Bey, oğullarına böyle olmamaları için telkinlerde bulunur.

*Emir Bey'in Kızları* romanında Mardin valisi olan Mahmut, Emir Bey'in telkinlerini dinlemiştir; fakat uygulamamıştır. Devletin kurtuluşunu Menderes hükümetine bağlayan ve Menderes'i neredeyse yüce bir varlık durumuna getiren Mahmut, Mardin ziyaretinin son deminde Nevnihal Hanım'la bu konuda esaslı bir tartışmaya girer ve seviyesini kaybeder. Onun için parti her şeydir. Kişisel ihtiyaçlarını bile tek başına göremeyen bu insanların balo, opera gibi saçmalıklarla eğretiletiğini, onların yanında olarak onları yüceltmek gerektiğini savunur. Bu düşünceleri güçlü bir özgüvenle dile getirirken emri altındaki şehirlerdeki kimi kadınlarla düşüp kalkar, konağına gelen kaymakamın eşiyle alenen kur yapar;

“Akşam yemeğinde, manolya gibi ışık saçan bu kadına kocasının ilgisizliği, Vali beyin aşırı ilgisi ve ikramıyla şaşırıyor Leyla. Karısı neyse, konuk bacısı bile unutulmuş valinin. Daha sonra fıkırdamalar, fısıldaşmalar, masa altında sürdüğü sezilen, yüzleri pembeleştirip gözleri dalgınlaraştıran sürtünmeler başlıyor. Kaymakama bakıyor Leyla: Silik, çirkin bir adam. Görmüyor mu olup biteni? Görmüyor. Boyuna içiyor. Filiz ayağına geçirdiği yaşlı kadın terliklerini sürükleyerek odaya girip çıkıyor. Kaymakamın içki kadehini boyuna kendisi dolduran-bir sofraya görevlisi var- kibar bir evsahibi olan vali bey çok keyifli görünüyor. Kıbralık mı? Başka şeyler söylenebilir ama, kızdığı her söz için kaymakamlarının, muhalif parti il başkanının, küçük kız kardeşinin ayağına işeyeceğini söyleyen Mahmut Batıbeg'e kibar denmez” (E.B.K. s. 204).

Valiliğinin gücünü hovardalık ve gösteriş için kullanan Mahmut, yozlaşmış bir karakterdir. Mahmut Ağa'dan kalmış konağı devlete bağışlayacak kadar cömert olan ve o malları gözü görmeyen Emir Bey'in fedakâr ve oturaklı yapısının aksine Mahmut gücü seven ve sorumluluklarını bilmeyen birisi olmuştur. Kaymakamın da yoz bir karakter olduğunu, eşiyle alenen kur yapan Vali Mahmut'u ve buna izin veren eşini görmezden gelmesinden anlarız. Şahit olduğu bozuk ilişkiler Leyla'yı iğrendirir ve masadan sessizce kaçır;

“Leyla bu gecenin, Mardin evlerinin bitmeyen aralıklar, geçişler, eşikler, avlular, pencereler ve dolaplarla sonsuza kadar karanlıklara yol veren gizli bir yerde biteceğine duyduğu kesin kanıyla yerinden kalkıyor, Mahmut'un kırkını henüz aşmış genç yaşına karşın, içkiye düşkünlüğü yüzünden biraz genişleyip dağılmaya başlamış sarhoş ve kösnül güzel yüzünde açılmaya kalkışıp açılmayan soru işaretini ardında sürükleyerek dışarı çıkıyor” (E.B.K. s. 204-205).

Mahmut, makamını ve gücünü kendi hovardalıkları için kullanan, yozlaşmış insanları etrafında barındıran ve eşine karşı da ilgisiz bir koca olarak ahlaksal anlamda çürümüş bir yapıya sahip olarak eserdeki yozlaşma izleğinin karakterler bağlamındaki görüntüsü olarak öne çıkar.

Bu tür yozlaşma izleği serinin ilk romanı *Bir Göçmen Kuştı O*'da işgal kuvvetlerine kendilerini sunan gayrimüslim tebaada da görülür. Kurtuluş Savaşı'ndan çok sonra barış içerisindeki ülkenin bir yöneticisi olan Mahmut'un ailesini yok sayıp böyle kadınlarla ilgilenmesi de çöküntünün dönemlere rağmen sadece şekil değiştirerek hayatta kaldığını gösterir. Bozuk ve yozlaşmış bir karakter olan Mahmut, bundan ötürü evliliğini de karısı için cehenneme çevirir. Gümüşhane valisiyken geçirdiği bir trafik kazasında aldığı yara neticesinde zihni yapısında problemler baş gösteren Mahmut, artan rahatsızlığı neticesinde acınacak bir vaziyette ölür. Mahmut öldüğünde eşi hamiledir fakat Filiz, bebeği doğurmak istemez, eşinin ölümüne ağlamaz; "Mahmut öldüğünde Filiz'in gözünden damla yaş inmedi. O Filiz evlendiği günlerde, bütün tapınma biçimleriyle tapardı kocasına. Sonra Mardin'de onun zavallı kadınlığını gördüm. Herkesin acıdığı paspal, sarsak, mühmel kadın" (E.B.K. s. 312). Nevnihal'in ağzından aktarılan bu anı, Mahmut'un çürümüş karakterinin bir aşkı ve aileyi bitirişini gözler önüne serer.

Yozlaşmanın karaktere yansıması bağlamında *Hoşça Kal Umut* romanının karakterlerinden Erbil ve Osman, geçmişlerini reddeden ve ideallerinden vazgeçen bireyler olarak öne çıkarlar. Erbil ve Osman, Oruç'un mücadele içerisinde eylemlere katıldığı yıllarda yakın arkadaşlarıdır. 8 yıl müddetinde yaşamlarında köklü değişiklikler yapan gençler, hapishaneden çıkan Oruç'u sıcakkanlı bir şekilde karşılarlar. Birkaç günlük misafirliği ardından eskisi gibi olmadıklarını yaralayıcı bir dille Oruç'a ifade eden arkadaşları inandıkları uğrunda yaşamını ortaya koymuş Oruç ve diğer arkadaşlarından keskin çizgilerle ayrılırlar. Erbil ve Osman'ın yozlaşma ya da çürüme olarak tanımlayabileceğimiz davranışlarının başında geçmişlerine ve bir zamanlar inandıkları ideallerine küçümseyerek bakmaları ve dünyalık zevkleri yüceltmeleri gelir. Arkadaşlarında geçirdiği ikinci günün sabahında Erbil, Oruç'u sertçe dürterek uyandırır;

"Ağam, Türkiye'yi kurtarmışlığın bitti. Bundan dolayı bizim sana gösterdiğimiz saygı da yeterli.

Ne diyorsun?

Dünya artık değişti koçum. Ben gidiyorum. İki gece kafa ütüledin. İyi. Rahat uykulardasın şimdi. O da iyi. Yalnız akşama kadar uyuma olur mu?

Bir şey mi oldu?

Olanı biteni yok. Senin yüzünden karısızız. Öğleyin bu evi derleyip toparladıktan sonra ortadan toz ol. Devrimciliğini başka hayranlarına sat bir zaman. Akşamın sekizinden önce de ayağını basma bu eve.

Erbil ne oldu bir şey mi var?

Ulan her zaman kalın kafalı mıydın yoksa sonradan mı oldun? Yediğin dayaklardan-afiyet çeker olsun- beynin mi sulandı nedir? Çünkü ağam, öğleden sonra, bir yengen gelecek bu eve. Karıyı zor bela ayarladım. Dün yüzümüz tutmadı sana söylemeye. Bugün ise mutlaka gelecek arkadaşım. Ona göre. Ayak altında dolaşma diyorum” (H. U. s. 36).

Erbil ve Osman, değişen döneme ayak uydurmuş ve yeni eğlencelere yeni fikirlere yönelmişlerdir. İçki ve sigarayı acizlik olarak gören ve böyle bağımlılıkların kendileri gibilere yakışmayacağını düşünmesinin yanında kız arkadaşlarıyla eğlenceleri için misafirlerini bir müddet evden uzaklaştırmak istemeleri yozlaşmalarının göstergesi olarak belirir. *Devrimciliğini başka hayranlarına sat bir zaman* cümlesi 8 yıl önce birlikte mücadele ettiği arkadaşını ne derece farklı ve küçük gördüğünü anlatır. Erbil ve Osman, hazzı ve keyfi ön plana çıkardıkları yaşamlarında bozulmuş bir karaktere dönüşürler. Oruç’u dışlayarak ve küçük görerek geçmişlerine ait pişmanlıklarını ya da geçmişlerinden kaçışlarını gerçekleştirmiş olurlar. Yozlaşmanın kötücül etkileri karakterlerine bulaşan ikili Oruç’un dünyasından yine Oruç’un isteğiyle çıkartılırlar. Algüz ile arkadaşlarıyla ilgili bir sohbetlerinde Oruç’un Algüz’e söylediği, “Onlar arkadaşım değil. Birbirimizin yaşamında bir süre yer tuttuk o kadar” (H. U. s. 112) cümlesi Oruç için önemlerini kaybeden ve kendileri olmaktan çıkan arkadaşlarının, başkişinin gözünde bittiğini ve dünyasında bir yer kaplamadıklarını anlatır. Yozlaşmışlıklarının farkında olmamalarıyla düşkün birer tip olarak gördüğü Erbil ve Osman’ın yaşamlarından çıkan Oruç, onları kendi inandıkları ve eğlendikleriyle baş başa bırakır.

*Yedinci Bayrak* romanında yozlaşma izleği kendisini çöküşteki Osmanlı Devleti’nin bürokrasisinde ve görevlilerinde gösterir. Bir yanda vatan topraklarını canı pahasına savunan Gazi Osman Paşa gibi kahramanlar varken bir yanda azınlıkların korkusundan cinayetlerine ve hırsızlıklarına göz yuman yöneticiler vardır. Romanda tematik kurguda ülkü değerlerde görebileceğimiz Gazi Osman Paşa ve Salihli Kaymakamı ve Doktor Feridun gibi Osmanlı’ların

yanında Ali Sabir'in ailesinin katline göz yuman ve üzerine gitmeyen Vidin'deki görevliler ve göç yolunda insanlara yardım etmek yerine göçmenlerin yanlarında getirdikleri koyunları ziyafet için satın almak isteyen paşalar vardır.

Ali Sabir'in babası oğlunun asri mekteplerde okumasını, ilmihal bilgisiyle, hafızlıkla yarına uzanılmayacağını bilir. Oğlunun yetişmesi için elinden gelen desteği veren Saltuk Çavuş, Bulgar çetelerinin baskısıyla işyerinde katledilir. İşinde becerikli ve herkesin sevgisini kazanmış Saltuk Çavuş'un öldürülmesi, Bulgar esnafının önünü açmak ve arazisine el koymak için Mihal Ağa tarafından tertiplenir. Kısa bir zaman sonra Ali Sabir'in annesi ve kız kardeşini de zalimce öldürten Mihal Ağa'nın zulmünden Ali Sabir'i baba dostu çingeneler kaçırlar. Bu iyiliklerini canlarıyla ödeyen çingenelerin ve ailenin katli vali tarafından araştırılmaz ve kapatılır çünkü; "Begdisa, hemen hemen bütünüyle, komitacıları besleyip koruyan Mihal Ağa'nın malıydı. Üstelik, Osmanlı'nın yolladığı idarecilerden çoğunun dostuydu Ağa" (Y. B. s. 154). Bir yandan komitacılara yardım ve yataklık yapan Mihal Ağa, bir yandan da rüşvetlerle Osmanlı idarecilerini etkisi altına almıştır. Çünkü; "Mihal Ağa, kendini kullandıracak kişileri iyi tanır, onları beslerdi" (Y. B. s. 159).

Azınlıkların Avrupa devletleri tarafından maddi olarak desteklenmesi ve Müslüman ahalinin yoksulluğu, devlet yönetimindeki bozulmayı da hızlandırır. Büyük hediyelerle karşılanan görevliler, devletin asli unsuru olan halkın yaşadığı zulme göz yumarlar.

Edirne yakınlarına gelen göç kafilisini Osmanlı askerleri karşılar. Göçmenlere komutlar veren ve yardımcı olan askerlerin arasında bir Paşa, emir subayıyla birlikte göçmenlerin yanlarında koyun olanlarıyla pazarlık yapar ve ziyafet çekmek için güzel bir koyun satın alır. İnsanların yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide kat ettikleri onca yolun ardından onlara yardımcı olmak ve onlarla paylaşım yapmak yerine kendi keyfini düşünen paşa da yozlaşmanın bir diğer görünümü olarak karşımıza çıkar;

"Ötede bir paşa, yanındaki emir subayı ile gözlerini açmış, leziz dağlıç koyunlarından sucuk yaptırmak için hayvanları olan bir çoban arıyor. Onlardan ucuza alabilir koyunları. Onca yolu aşırarak getirebildiği üç-beş koyunu kendisine sermaye yapabileceğini düşünen Bulgar göçmeni, karşısında Osmanlı Paşası ile emir subayını görünce ürküyor. Paşa, 'Koyunlarımı satın alıyorum' diyor. Çoban onca yolu mazlum bir arkadaş gibi birlikte teptiği koyunlarından ayrılmanın acısını birden yüreğinde duyuyor. Gözleri yaşarıyor. Paşa emir subayına bir şeyler fısıldıyor, dönüp gidiyor. Fiyatlar hakkında fikri yok göçmen çobanın. Emir subayı, cebinden çıkardığı parayı adama veriyor: 'Beni takip et, arabaya

kadar sahip ol koyunlarına.’ Adam tek atlı arabaya yüklediği oyunlarının ardından yere çömeliyor, sanki evladını kaybetmiş baba. Hüngür hüngür ağlıyor” (Y. B. s. 360).

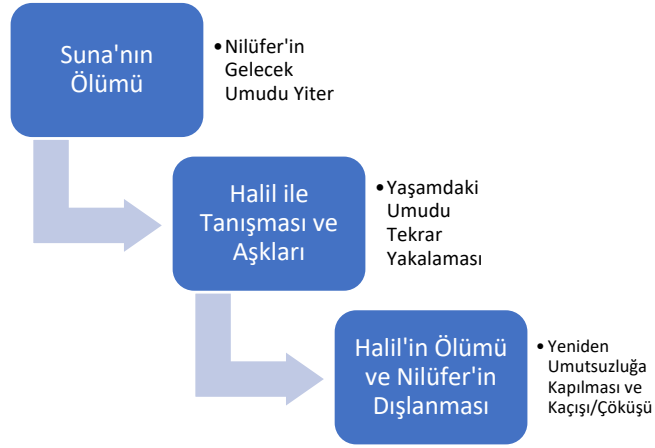
Göçmenlik ve yoksulluğun pençesinde yaşama tutunmaya çalışan çobanın tek sermayesi olan koyunlarını *satın alıyorum* emriyle ve kendi belirlediği fiyatla gasp eden Paşa, kalabalığın arasından mağrur bir şekilde ayrılırken çoban bir çocuk gibi ağlar. İnsanların düşkün durumunu fırsata çeviren ve yiyeceği sucukların hesabını yapan bu yozlaşmış karakter Ali Sabir’in sürekli anlattığı çağdışı kalmış ve bozulmuş tiplere örnek bir kişidir.

Romandaki yozlaşmanın karşısında devlet geleneğini ve vatan sevgisini halen temsil eden tipler de vardır. Bunlardan birisi Salihli kaymakamı ve Muhtar İshak’tır. Kaymakam işgal altındaki vatana ancak siperde hizmet edilir düşüncesiyle görevinden ayrılır ve Millî Mücadele’ye katılır. İshak, kaymakamın talimatı üzerine Alemdar’ı da yanına alarak teknik desteğe giderken şehit edilir.

### 3.10. Umut/suzluk

Yaşamsal bir refleks olan umut, bireyin tükenişi ve tutunma eylemlerinin ölümcül anlamdaki geri çekilişini ifade eden umutsuzluk ile karşıt bir ilişkide var olur. Yaşama karşı en içten ve temiz bir bağlılık olan umut, bireyin yarına uzanmasının ve yarınları kurmasının en büyük anahtarıdır. Tam tersi anlamda değerlendirilebilecek olan umutsuzluk ise Kierkegaard’ın tanımıyla “Tin’in ve Ben’in hastalığı” (Kierkegaard, 2004, s. 21) olarak görüntü bulur. Ruhsal anlamda bireyin öz güdüleme aygıtını harekete geçiren tetikleyici güç konumundaki umut, içerisinde bulunulan durumun olumsuzluğunu yok edecek gücü ve bireyi manevi olarak iyiliğe sevk edecek temel direnci barındırır. Ayla Kutlu, *Cadı Ağacı* ve *Hoşça Kal Umud* romanlarında umutsuzluğu yıkıcı bir güç olarak kullanır. *Cadı Ağacı*’nın başkişisi Nilüfer toplum tarafından ve yaşamının trajik köşelerinde aldığı yaralar tarafından itildiği umutsuzluktan kurtulamaz ve intihara meyleder. *Hoşça Kal Umud*’ta ise başkişi Oruç, gençliğinin uzun bir dönemini geçirdiği hapisanede yaşama dair bütün alışkanlıkları ve umutlarını kaybeder.

*Cadı Ağacı* romanının başkişisi Nilüfer yaşadığı trajik olayların ve yıkımların etkisinden kurtulamaz. Bir kaçış olarak alkole ve günübürlük eğlenceye sığınsa da içerisinde sönmeyen bir acı vardır ve onu giderek dibe çeker. Nilüfer’in umutsuzluğa kapılarak yaşamında dibe vurmasını eserdeki ilerleyişe göre şöyle şematize edebiliriz;



Nilüfer'in yaşam karşısındaki en büyük umut kaynağı kızı Suna iken kızının gözleri önünde yaşama veda etmesi ve bu kazaya Nilüfer'in şahit olması, başkişiyi büyük bir yıkıma sürükler. Rüyalarında ve sarhoşken girdiği yarı bilinçli anlarında hep bu sahne gözlerinin önünde canlanır. Eski eşinin destekleriyle girdiği fakültede âşık olduğu hocası Halil, Nilüfer için bir baba figürünün eksikliğinin tamamlanmasıdır adeta. Babasız büyüyen ve güven duygusunu hep eksik yaşayan başkişi yaşam karşısında Halil'e sığınır. Halil'in ölümüyle ve aşklarının ifşa olmasıyla yaşamındaki en önemli yıkımı gören Nilüfer, tam anlamıyla bambaşka bir kişiliğe bürünür ve umut kavramını yaşamından siler. Arkadaşları ve çevresince bu ilişkiden ötürü dışlanan Nilüfer yalnızlığa itilir. Tahsin, eski eşinin böyle bir ilişki yaşamamasından ötürü Nilüfer'e nefret besler; "Tahsin söylemişti; öyle de böyle de geri döndüğümde o küçük orospuyu hiçbir yerde barındırmayacağım. Çünkü, benim onurumu yalnız o kırdı" (C. A. s. 112). Dışlanma, zaten kendi içerisinde barışıklığı ve dinginliği sağlayamamış Nilüfer'i bambaşka birisi yapar. Nilüfer, yaşanmışlıkların etkisiyle ortaya çıkan özelliklerinden korkar ve bu korku onu ölümcül bir yalnızlığa sürükler. Yaşamını anlamlandırarak herkesi kaybeden Nilüfer'in umutsuzluğu, öğrenilmiş bir itki değildir. Onun umutsuzluğu, tutar dalı kalmamış ve yavaş yavaş yokluğa sürüklenen, sürüklenirken de herhangi bir kurtuluş emaresi göstermeyen benliğinin dışa yansımasıdır. Umutsuzluk, çözülmemiş çatışmaların son bir ürünüdür" (Horney, 1991, s. 146). Yaşamın bireyi sürüklediği bazı olaylar, karşı konulamaz bir biçimde gelişir. Hiçbir etki gösteremeyen birey, bu ilerleyişin edilgin öznesi olmaktan başka bir rolü üstlenemeyeceğini anladığında yaşama dair bütün umutlarını da tüketir.



Açığa çıkan kendisinden, korktuğu ve kaçamadığı için bütün umutsuzluk içerisinde kaybolur. Nilüfer, planladığı gibi gitmeyen yaşamı karşısında acizlik hissine kapılır. Umutsuzluğunu besleyen en büyük etkenlerden birisi olan bu hissediş Nilüfer’i çepeçevre kuşatır;

“İnsanın yaşamında, hiç beklemediği bir sırada bir şey oluveriyordu. O zamana kadar düzgün biçimde süren, değişmeyeceği, artık alışıldığı gibi süreceği sanılan şeyler, özellikle duygular, o olayla birden, bağlı olduğu güçten kurtuluyor, başıboş kalıyordu. Zincirin, önceki halkasından kopan halka, gün geliyor, o başıboş sallantı içinde, yanlış bir halkanın içinden geçip kenetleniyordu. Ondan sonra insanın direnmesi, direnmeyi düşünmesi, parmağını kımıldatmaksızın halkanın şimdi bağlı olduğu yerden koparak yine eski yerine, doğru yahut yanlış, alışılmış yerine takılmasını, bir mucizenin oluşmasını beklemesi boşuna oluyordu” (C. A. s. 81-82).

Nilüfer, yaşam karşısında düştüğü aciziyeti kabullenir ve benliğini, zincirin boşanmasına benzettiği kısır döngünün içerisinde savrulmaya bırakır. Zincire benzetilen kader ve kaderin kanunları, boşandığı kısma tutunmaya çalışan Nilüfer’in sabit kalmasına müsaade etmez ve sürekli bir kısır döngü içerisinde acılara ve kötülöklere hapseder. “Yaşamın akıl dışılığına karşı farklı/yeni bir yaşam biçimi yaratamayan bireyin beklentisi” (Deveci, 2012, s. 239) olan umut, Nilüfer için anlam ifade etmeyen boş bir uğraştır. Ne zaman kendisini yeni bir şekilde tanımlamaya girişse trajik şekilde sonlanan hamlesi başkişiyi bıkkın ve umutsuz bir hale büründürür.

Hoşça Kal Umut, adından da anlaşılabilirdiği üzere umutsuzluğun her sayfasına işlendiği bir eserdir. Oruç’un umutsuzluğunun temel kaynağı olan tecrit ve yaşamdan uzak kalma, eserin sonuna kadar kahramanı bir lanet gibi takip edecek ve onu yaşayan bir ölü gibi hissiz ve anlamsız bir yapıya büründürecektir. Oruç’un umutsuzluğunun tetikleyicisi hapisanedeki yıllarında yaşam ve özgürlük ile aynı anlamda değerlendirdiği nişanlısı tarafından terk edilmesidir. Tutunacak tek dalı, yarına ağması için geçerli tek sebebi olan Gülnar’ın onu terk etmesi başkişiyi içerisinden çıkamayacağı bir karanlığa sokar. Gülnar ile karşılaşmasında ona bu durumu şöyle anlatır; “Sen özgürlüğümü simgeliyordun. Kopardın o bağı, yükselirken düşüverdin. İnsanı üşüten bir yalnızlığa düştüm.” (H.U. s. 18). Oruç, yaşamında kendisini konumladığı değerler tarafından ihanete uğramış, insanların da kayıtsızlığıyla yaralanmıştır. Sekiz yıl geçirdiği hapisanede dışarıya dair her şeyi unutmuş olan Oruç, umut denilen şeyin tadını ve işlevini de unutmuştur. “Umutsuzluk, ilişkisi kendine ait olan bir sentezin içsel uyumsuzluğudur.” (Kierkegaard, 2004, s. 24). Yaşamını devrim, idealler ve mücadele ile

kurgulamış Oruç, bu alanın dışına çıktığında varolduğu senteze yabancılaşır. Kendi isteğiyle girdiği bu yolda yağmura hazırlıksız yakalanmış bir yolcu gibi ürkek olan başkışı kendiliğini oluşturduğu ve Kierkegaard'ın ilişkisi kendine ait olan sentezin dışında kaldığı için korku ve umutsuzluk kuyusuna düşer. Yaşam karşısında tek çıkar yolu olan ve aşk ile dolaymlandığı Algüz'ün ölümü de yok oluşu ateşleyen yıkıcı bir kıvılcım olur. Yaşama karşı yabancılaşmış ve insan olmayı öğrenmeye çalışan Oruç, Algüz'ün de ölümüyle her şeyin başladığı nokta olan hapisaneyeye, daha da derin yaralarla döner.

### 3.11. Yalnızlık

*Ateş Üstünde Yürümek* romanında yalnızlık, bireysel iletişimin eksikliği/yokluğu sonucunda ortaya çıkar. Mahkemede yargılanan gençlerden Sungur'un ağabeyi olan Süha, küçük yaşta geçirdiği bir kaza sonucunda görme yetisini kaybetmiş, onu yaşama bağlayan tek kişi olan annesinin ölümüyle de kapanarak insanlardan kendisini yalıtmıştır. Şizoid bir yapısı olan Süha, her şeyi herkesi suçlayan yapısının etkisiyle ona yardımcı olmak isteyen kardeşi Zinnur'u sürekli aşağılar ve rahatsızlığının etkisiyle “sürekli bir yalıtılmışlık içerisinde var olur” (Laing, 2012, s. 85). Yalnızlıktan ve nefretten beslenen Süha, yalnızca cezaevindeki kardeşine karşı şefkat besler. Şizoid yapısının etkisiyle yaşama karşı her şeyden nefret eden Süha, içerisindeki iyiliği ve sevgiyi harekete geçirecek imkânı kendisinde bulamamanın etkisiyle iyileşemez, daha da kötüye gider. Gözlerinin görmemesinden ötürü kaçırdığı yaşamı ve gençliği Süha'yı derinden etkiler. O da bu kötü durumdan kurtulmak adına saldırgan tavırlarla Zinnur'la tartışır ve onu aşağılar. Süha, yalnızlığını giderecek bir imkân bulamadığı yaşamına uyku ilacı içerek son verir.

Yalnızlık Süha'nın kendi seçimi olarak öne çıkar. Kendisini yaşamdan yalıtarak odasına kapatan Süha, kazanın ardından içerisinde bulunduğu engelli olma durumunu kabullenmekte güçlük yaşar. Takıntılı bir şekilde gözleriyle ilgilenmesini anlatıcı şöyle aktarır; “Hiçbir zaman zalim bir çocuk, daha sonra da zalim bir insan olmamasına karşın, o çirkin gözü patlatma isteğini hep duymuştu içinde” (A.Ü.Y. s. 71). Trajik kazanın ardından psikolojisi de bozulmuş olan Süha, gözlerini oymak ister. Giderek görme yetisini yitirmesi büyük bir takıntı haline getirir ve yaklaşan körlüğü; “evreni yusuvarlak içine almayı beceren o haksızlık” (A.Ü.Y. s. 71) olarak tanımlar. Süha bir kazayla alt üst olan yaşamında kendisini sağlıklı bireylerin arasına katmak için çabalayan annesinin yardım çağrılarına cevap verir ve üniversiteyi bitirir. Okuması için alınan kitapların hepsini okur, sosyalleşir. Bir destek ve yaşam sevgisi kaynağı olan annesinin ölümüyle her şeyi boşlar ve odasından dışarı çıkmaz;

“Bir sürü şey öğrenmişti ama öğrendiklerini nasıl, nerede kullanacağını öğrenememişti. O yüzden, yarı yolda bırakılmış bir sakat olmaktan öteye gidememişti. Kendi başına kurtulamıyordu koşullarından. Güvenini yitirmişti. Mutluluğu yakaladığını sandığı an, başka ve güçlü, eksiksiz insanlarla ölüme yaklaştığı andı demek. O güzel an geçmiş, Süha yeniden tatsız yaşama ve acılara bağışlanmıştı” (A.Ü.Y. s. 95).

Acısından kaçmak için nefretini yönelterek büyük problemler yaşattığı Zinnur, Süha'nın haklı haksız gazaplarından kurtulamaz. Gözleri görmediği için duyma duyuları hassaslaşan Süha, evdeki bozuk musluktan damlayan su sesinin rahatsızlık vermesi ihtimalini düşünmediği için Zinnur'u suçlar. Bu suçlama yalnızca kendisini rahatlatmak içindir. Zinnur'un ona kasti olarak acı çektirmek istememesine rağmen bir düşman yaratarak ona kinlenmesi gereklidir;

“Düşünseydi, mutfaktaki musluğu sıkıştırması gerektiğini de bilirdi. Kardeşinin bundan rahatsız olacağına, uzaktan ve aralıklı buruşlarla kafasının içini oyan su damlacıklarının kesilmesi gerektiğine dikkat bile etmezdi Zinnur. Adını söylerken bile, tükürmek geliyordu Süha'nın içinden. İkiyüzlü, düşüncesiz, tatsız, tuzsuz bir yaratıktı Zinnur” (A.Ü.Y. s. 72).

Süha, yalnızlığa gömüldükçe kendisinden ve insani değerlerden uzaklaşır, saldırgan bir hale bürünür. Takıntı halinde bütün olumsuz yönlerini öne çıkardığı Zinnur, Süha'nın yaşamsal ihtiyaçlarını gören tek kişi olmasına karşın ruhsal sağlığı da bozuk olan ve davranışları kontrolsüz bir şekilde gelişen Süha karşısında çaresiz kalır. “Kendinden, toplumdan ve doğadan kopan bireyin yalnızlık duygusu bir tür iletişim/sizlik sorunudur” (Deveci, 2012, s. 264). Süha'yı kuşatan iletişimsizlik sorunu kendisini eksik hissetmesinden ötürü insanlardan kaçması ve kendisini bodrum katındaki evlerinin kendine ait olan odasına kapatmasıyla görüntü bulur. Ruhunu da dışarıya kapatan Süha, dışarıdan gelecek bir yardımı ve bağlantı kurma isteğini sert bir şekilde reddeder. Süha'nın ilerleyişi, ölümü bekleyen bir hastanın kaderine razı olup savunma sistemlerini devre dışı bırakması ve tedaviyi reddetmesi olarak değil; kendisini yarım bırakan dünyaya ve kadere bir başkaldırı olarak algılanmalıdır. Nihayet yaşamına bir intiharla son verecek olan Süha, yalnızlığın ve iletişimsizliğin işgal ettiği bünyesini ölüme teslim eder.

Romandaki yalnızlık izleğinin görüntü bulduğu diğer karakterler de Gökçen ve onunla birlikte yargılanan arkadaşlarıdır. Kendilerini toplumcu bir mücadele içerisinde var ettiklerine inanırlar. Kendi seçimleri olarak seçtikleri yalnızlık, varoluşsal sorgulamalara girilen ve kendini arama olarak nitelendirebileceğimiz bir soyutlanma değildir. İnanırları idealler uğrunda ölmeyi ve acı çekmeyi yücelten gençler, ailelerinin avukat tutmak gibi kurtuluş yollarını keskin bir şekilde reddederek kendileri için hazırlanan sonu onurlarıyla yaşayarak bir

kahraman olmak isterler. Başkişi Mehmet Kadri'nin, babası tarafından kendi savunması için tutulduğunu öğrendiğinde Mehmet Kadri ile arasında geçen diyalog yok olmak isteyen ve bu yolda kendisini yalıtın Gökçen'in ruh halini anlatır;

“Babam size boşuna o kadar para vermiş. Benim Avukata gereksinmem yok.

Biliyorum.

Eski tüfeklerden, onların vereceği akıllardan da bıktım...” (A.Ü.Y. s. 28) diyen Gökçen, kararlı bir şekilde kendisini kapatır ve sonuna hazırlanır.

Başkişi Mehmet Kadri Eran'ın müvekkili olarak öne çıkan Gökçen, küçük yaşında annesi ve babası ayrılmış, parçalanmış bir aile içerisinde yetişmiştir. Maddi imkânları iyi olan babası Emin ve üvey annesi Gülizar onu iyi bir yaşam içerisinde büyütmüşlerdir. Gökçen, mücadele ve eylem odaklı varoluşunun peşinde giderken babasından sürekli uyarılar alır, anne olarak kabullendiği Gülizar'ın telkinleriyle kendisini bulur. Gökçen'in bu tür eylemlere karışarak var olma çabası, kendisini yalnız hissetmesi ve topluma kanıtlama isteğinden ötürüdür denilebilir. Aile bütünlüğünü yaşayamamış olması bunun en büyük etkenidir. Yalnız bir birey olan Gökçen, toplumla birlikte var olmak ve bu şekilde kendisini tamamlamak amacındayken babası, anarşik faaliyetlerinden ötürü korkunun da etkisiyle ona sert davranır;

“Hayır, doğru bulmuyordu onun yaptıklarını. Yapmaya kalkıştığı şeyler çılgınlıktan başka bir şey değildi. Elinden gelseydi, engel olurdu. İşte, boşa gitmişti uğraşları, oğlunu elinden kaydırıvermiş, yitirmişti.

‘Otur oturduğun yerde, eşşoğlu eşşek. Eğer senin dediğin doğru olsa, ben şimdi hâlâ bir avuç toprağın ortasında dönenip duran bir rençper parçasıydım.’

Gözlerini yüzüne dikiyor, alaylı alaylı bakıyordu Gökçen;

‘Tek başına senin kurtulmuş olmanın ne anlamı var! Hâlâ bir avuç toprak için uğraşanları kim kurtaracak? Onlar senin gibi, insanların üstüne basa basa kendilerini kurtarmaya çabalayacak yapıda değilse, insan gibi davranarak kurtulmak istiyorlarsa?’

‘Sen misin o kurtarıcı? Senin gibiler mi? Hele siz, ananızın babanızın yakasından düşün de önce... kendinizi kurtarın da, başkaları şurada dursun...’ (A.Ü.Y. s. 31).

Emin ve oğlu Gökçen arasında bir kuşak çatışması sürmektedir. Ben onun yaşındayken... diye başladığı cümleleriyle sürekli olarak kendi başarılarını ve kazanımlarını anlatır. Gökçen'in

yalnızlaşmasının ve kendisinden uzaklaşmasının bunlardan ötürü olduğunu düşünmeden oğlunu eski usullerle doğru yola iletmeye çalışır. Emin, hastalık derecesinde hırslı birisidir. Gökçen'in kendisini ailesinden soyutlaması bir kaçış ve korunma olarak da algılanabilir. Bu baskılardan ötürü uzaklaştığı ailesinin yerine ideallerini ve fikirlerini koyan Gökçen, benliğini adanmışlıkla tamamlama ve insanlardan kendisini soyutlama yoluna gider.

*Asi...* *Asi* romanında yalnızlığı derinlemesine yaşayan ve farklı karakter yapılarından ötürü tepkileri de zıt olan iki kişi vardır: Bunların birincisi Ganime, diğeri ise Siren'dir. Ganime eserde cinsel arzularını yaşayamamanın getirdiği saldırganlık ve uyumsuzluk içerisinde kendi kendisini tüketecektir. Zira ateşin bir yapıda olan Ganime, yaşamına son vererek en köklü ve kesin tepkisini koyacaktır. Siren ise çocuk yaşta babasız kalmasının, verem olan annesini kabul etmeyen halasının dışlaması sonucunda kimsesiz kaldığı için Bestami'yi ve onun sunduğu imkânları bir lütuf olarak görecektir, ailenin kadınlarından gördüğü şiddeti ve küçümsemeyi olgunlukla karşılayacaktır. Siren'in eserdeki konumu yalnızlığını kabullenmiş, sabırla kendi yaşamında yürüyen sessiz bir kadın olarak görünür. Bestami'nin kaçış iklimi olan Siren, Verda ve Armağan gibi yeni kuşakların da bir kaçış iklimi olarak onlara sabır telkin eden, akıl veren birisidir.

Yalnız kadınlar, romanda çeşitli izleklere koşut bir yaşam içerisinde var olurlar. Öne çıkan iki karakterin dışında başkişi Verda'nın yalnızlığı da ailenin yükünü omuzlaması ve çocuklarının problemleriyle uğraşması sonucunda daha da belirginleşir. Siren ve Verda'nın yalnızlık içerisindeki yaşamları onların olgunlaşması sürecinde büyük destek olur. Fakat Ganime, ateşin karakteri ve gençliğinde yaşayamadığı cinselliğin yoğun anlamda duygularını zorlaması sonucunda isyan eder.

### 3.12. Şiddet

Şiddet, bireyin özgüveni ve öz saygısının bitmesine sebep olan en yıkıcı eylem, bir diğer adıyla şahsiyetine karşı işlenmiş bir suikasttır. Şiddet, birey olmayı ve özgün olmayı küçümseyen, yıkıcı ve yok edici bir eylemdir. Erich Fromm, şiddetin kökenlerini tartışırken şunları söyler; "Yaşam yaratmak, yaşamın içine zar gibi rastgele fırlatılıp atılan insanın salt bir yaratık olma durumunu aşması demektir. Oysa yaşamı yok etmek, yaşamı aşmak, edilgenliğin dayanılmaz acısından kurtulmak demektir." (Fromm, 1990, s. 28). Yaşamda kendi iradesi dışında hareket eden bir zar misali edilgin halde bulunan insan, şiddete meylettğinde öcünü bir diğer canlıdan, çoğu kez de kendi türdeşlerinden almakla ruh dinginliğine kavuşmak ister.

Edilgenliğin dayanılmaz acısı olarak tanımlayabileceğimiz kendi olamama ve kendi iradesini kuramama yetileri, toplumları ve bireyleri şiddete yönelten unsurlar içerisinde önemli bir yer kaplarlar. Ayla Kutlu'nun romanlarında görülen şiddet, yetke-birey, birey-birey, toplum-birey karşıtlıkları arasında gerçekleşir.

*Kaçış* romanında şiddet, kendisini otorite/devlet ve aile içerisinde gösterir. Türkiye'ye döner dönmez tutuklanır. İlk sorgusunun ardından Ankara'ya sevk edilir. Ankara'da Birinci Şube'ye götürülür. Burada polislerle tartışır ve tartışma dayakla sonlanır;

“Birinci Şube Müdürü, kaşlarını çatarak, görünümüne alabildiğince ürkütücü bir sertlik vermeye özenerek, odanın ortasına doğru yürüyor, parmağını Üstün'ün göğsüne bastırıyor;

‘Komünist!..’

Adamın karşısında, iriyarı dört polisin ortasında, ayakta duruyordu Üstün. Üçüncü gece de sona ermek üzere. Uykusuzluğa alışık olduğunu sanırdı. Gerçekte dayanışının sonuna geldiğinin farkında. Utanılacak bir şey olup olmadığını düşünüyor bunun. Direnmesi gerek. Direnmesi gerek de niye direnmesi gerektiğini bilmiyor. Yine de dudaklarını güçlkle aralıyor;

‘Bana böyle davranmaya hakkınız yok. Yasa adamı olduğunuzu unutmamalısınız...’

Dört iri polisin yüzüne çirkin bir gülümseme yayılıyor. Müdür bir adım daha yaklaşıyor. Şimdi birdenbire o kadar yakınlar ki, Üstün, adamın gözlerindeki kinli kırmızılığı çizgi çizgi seçebiliyor. Bu adam benden nefret ediyor. Niçin? Yakasında Mülkiye rozeti var. Kim olduğumu da biliyor. Niye nefret ediyor? Koşullandırılma mı? O da benim kadar yorgun, belli...

Adamın elinin kalktığını ancak fark edebildi. Önce hiçbir şey duymadı. Sonra kulağından beynine doğru korkunç bir ağrı yayıldı. Yere düştüğünü anlamadı bile. Öteki dört adamın böğürlerine indirdikleri tekmeleri de duymadı” (K. s. 94).

Polisten yediği dayanın etkisiyle kendisinden geçer. Baygın halde koğuşa götürülür ve sonra uzun bir sorguya çekilir. Bireyin özgürlüğünü ve kendisini ifade etmesini yadsıyan otorite sahibi, bulunduğu bina içerisinde kendisinde her hakkı görerek Üstün'ü döver ve yerde tekmeler. Kişisel haklarını bilen ve hukuk konusunda bilgi sahibi olan Üstün, polislerin karşısında hiçbir değeri olmayan terörist konumundadır. Kendisini savunma hakkı da verilmeyen Üstün, konuşmaya başladığı anda sinirlenen polisin dayacağına maruz kalır. “İnsan

eylemlerinin sonuçları, eylemcinin denetimini aşar.” (Arendt, 1996, s. 8). Otoritenin üstünlüğünü ve bireyin acizliğini kanıtlamak ve onaylatmak adına girilen bu eylem, Üstün üzerinde beklenildiğinden fazla etki gösterir. Bu dayak ve sorgu faslı sonrasında alındığı odada dinlenmesi için yalnız bırakılan Üstün, savunma mekanizması zarar görmüş, öz motivasyonunu yitirmiş bir haldedir. Üstün, dışarıdan gelen seslerle irkilir ve yorgunluğun etkisiyle kendisini kötü hisseder;

“Bu üçüncü gece. Kuru iskemle üstünde. Uykusuz. Kaba etleri acıyor. Dışarı da çıkmadı. Sırtı acıyor. Midesi kabarıyor. İsterse hücreye atınsınlar yine; tek yalnız kalsın. Gözlerini kapayabilsin. Var olduğunu unutturabilecek bir yalnızlık...

Bodrumdan haykırışlar duyuluyor. İniltiler. Yalvarmalar. Çığlıklar. Polislere bakıyor Üstün. Kimi çayını içiyor, kimi sigarasını tütürüyor” (K. s. 95).

Üstün’ün maruz kaldığı bu şiddet, akademisyen ve aydın bir insan olarak onu manevi açıdan yıpratır. Fikirleri ve dünya görüşü sebebiyle böylesi bir zulme uğraması, kendisini ve yaşamını sorgulamaya iter.

Eserde şiddete uğrayan diğer kişiler de hapisanede Üstün ile birlikte aynı koğuştan paylaşılan Ahmet ve Nedimdir. Ahmet ve Nedim devrimcidirler. Kendilerini inandıklarına adanmış ve yaşadıklarını umursamaz bir yapıdadırlar. Nedim, işkenceden dönüşünde onun haline acıyan ve tedirgin olan Üstün’ü kendisi rahatlatır;

“Yüzü kaygılıydı. Koğuşun kapısı açıldı. İki gardiyan, külçe gibi bir gövdeyi içeri bırakıp, kapıyı yeniden kapadılar. Kapının önüne bıraktıkları Nedim’di. Tanınmayacak hale gelmiş bir Nedim. Ellerinden, ayaklarından tutarak, güçlkle götürüp yatırdılar Ahmet’in yatağına. Yüzü gözü kan içindeydi. Ayaklarına kanlı çuval parçaları sarılmıştı. Zorlukla soluk alıyordu. Başına toplananlar içinde önce Üstün’ü tanıdı. Patlak dudaklarının arasından hırıltılı bir ses çıktı;

‘Merhaba Hoca!’

Elini tutmak istedi Üstün.

‘Dokunma Hoca, çok acıyor. Çok dövdüler. Ağzımdan bir şey alamadılar.’” (K. s. 193).

Nedim, Ahmet ve Üstün birbirlerini fakülteden tanıyan arkadaşlarıdır. Kendi aralarında oluşturdukları gruplarında siyasi toplantılar yapmaları devlet tarafından bir örgüt hücresi olarak değerlendirilir. Bu sebeple bir arada hapisanededirler. Nedim’in işkence sonrasında gururla

ağızından bir şey alamadılar demesi, inancını ve idealizmini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Ne var ki herhangi bir silahlı eyleme ve herhangi bir cana kast etmemiş bu gençler, bezdirmek ve yıldırım için düzenli olarak işkence görürler. Amaç ağızlarından bir laf almak, itiraf almak değildir. Yaptıklarının kötü bir şey olduğuna onları inandırmaktır. Bu ilkel gelenek birçok şiddet olayının temel kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserdeki şiddetin bir başka görünümü de Ahmet'in annesinin gençliğinde Zeytun ayaklanmasına şahit olması ve o günlere dair anlattıklarıdır;

“Ermeniler Doğuyu, Güneyi kasıp kavuruyorlar. Zeytundaydık. O sıra kaymakam vekiliydi orada kocam. Zeytun'da Ermeni çoktur.” (K. s. 207) diye başlar sözlerine. Ahmet'in o yıllarda daha doğmamış olduğunu belirttikten sonra Ermenilerin gizlice hazırlanıp Zeytun'daki memur ailelerine saldırı yapmalarının ardından yaşadıkları zorluklardan bahseder;

“Ansızın saldırdılar. Çok azdık. Çevremizi sardılar. Birkaç memur ailesiydik hepsi çoluklu çocuklu, yaşlarını almış insanlar. En gençleri benim. Bizim evde toplanıldı. Sokaklarda ölümler kokup çürüyor. Herkes, her şeyini bırakıp kaçıyor. Ermeniler de zaten onların kaçmalarına göz yumuyorlar. Bizleri bırakmayacaklar. Düşündükleri belli: Memurunu kesip, Osmanlıya ders verecekler. Hepsi, bizimkilerin hepsi ölmeden Zeytun'dan çıkmayız diye antlaşmışlar” (K. s. 207).

Ermeniler gizlice silahlanıp örgütlenirler ve şehirdeki insanları katletmeye başlarlar. Amaçları Osmanlı'ya güçlerini ve ideallerini kabul ettirmektir. Bu amaç doğrultusunda Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi Zeytun'da da birçok insan canından olur. Ahmet'in annesinin şahitliğinde anlatılan bu olayda memurlar sonuna kadar mücadele edeceklerine dair birbirlerine ant vermişlerdir. Aileleri ise sokaklardaki cesetlerin hallerini gördükçe korkarlar ve bir kurtuluş beklerler. “Savaşta insanlar, sanki her biri bütün atalarının ölümünden intikam alıyormuş gibi, sanki onlardan hiçbiri kendi yatağında ölmemiş gibi davranırlar” (Canetti, 2007, s. 20). Ermeniler, milliyetçi söylemlerin etkisiyle giriştikleri bu ayaklanmalarda Osmanlı Devleti ve Türklerden bir öç alırcasına saldırırlar. Bu zorlu günlerden geçen yaşlı kadın, Ceren ve Ayhan'a yaşamın getirdiği zorlukların ne ölçüde olabileceğini anlatmak için paylaşır. Zira şiddet, yıllar ve çağlar boyunca şekil ve kılıf değiştirerek devam etmektedir.

*Islak Güneş* romanında şiddet, aile içerisinde kendisini gösterir. Yoksul insanların oluşturduğu mahallede yaşayan, eğitim seviyeleri düşük ve problemleri olan birtakım insanlar farklı davranışlar ve alışkanlıklarla içlerindeki kötücül itkileri dışa aktarırlar. Bunların başında



Hidayet ve Zehra ile Cebrail Usta'yla ailesi gelir. Hidayet eşcinseldir. Cinsel anlamda yakınlık kuramadığı eşini sürekli dövmede ve onu küçültücü davranışlar sergilemektedir. Aralarındaki evlilik bağı bir anlaşma çerçevesinde şekillenmiştir. Uyuşturucu bağımlısı ve eşcinsel olan Hidayet'e Zehra göz yumacak, Hidayet de doktordan olan oğlunu kendi oğlu gibi tanıtır aile birliğini sağlayacaktır. Bu şekilde hastane başhekimini de kendisinden olan çocuğa bir baba bulmuş olacak ve Hidayet'in hastane laboratuvarından uyuşturucu madde çalmasına göz yumacaktır. Eşiyle cinsel anlamda bir yakınlık kuramayan Hidayet, kullandığı maddelerin de etkisiyle ona sürekli şiddet uygular. Hidayet'in uyguladığı şiddeti anlatan bir sahne bulunmaz. Nazmiye Hanım ile sohbet ederken eşinin uyguladığı şiddeti üstünkörü anlatan Zehra'dan ve Nazmiye Hanım'ın eşiyle sohbet ederken onları dinleyen kahraman anlatıcıdan şiddetin derecesi öğrenilir;

“Aynı gece, yattığım yerde, annemin, ağzını babamın kulağına yaklaştırarak fısıldadığı sözleriye, gerçekten kulağımı diktiğim için duyuyorum: Kocasını her akşam dövüyormuş Zehra Hanım'ı Sait. Her akşam... Sonra da korkutuyormuş. Bağırırsan ya da birine söylersen delerin seni, diyormuş” (I. G. s. 24).

Zehra eşine bağımlı bir yaşam içerisinde olduğu için bu şiddeti dışarıya duyuramaz, kimseden yardım isteyemez. İğnecilik yapmaya başladığı zamandan itibaren daha özgür ve savunmacı olan Zehra'nın yediği dayaklar konuşulmaz olur. Zehra'nın suskunluğunun sebebi maddi özgürlüğünü ve özgüvenini kazanamamış olmasından gelir. Eserdeki kadınların hemen hepsi, maddi anlamda kocalarına bağımlı olmalarından ötürü yaşanan tatsızlıklara ve huzursuzluklara bir tepki vermeyi düşünemezler. Aile içi şiddetin olumsuz anlamda etkilediği bir diğer karakter de Zehra'nın oğludur. Zehra'nın oğlu Murat, silik karakterli ve ürkek bir çocuktur. Bu halinin sebebi her akşam annesinin yediği dayaklara şahit olmasıdır;

“Zehra Teyze'nin tek oğlu, Sedat. Annesinin her akşam dayak yediğini görüyor ve o yüzden babasından korkuyor. Bu, neredeyse boyutları saptanabilecek bir korku. Babasından söz edildiği anda, Sedat sağına soluna bakınmaya başlıyor. Yalınayak katıldığı oyunlardan kopup, meydanın bir köşesine bıraktığı takunyalarını ayağına geçirerek, evine ya da annesine erişmek için koşuyor.

Bunu görünce, çocuklar Sedat'la eğlenmenin bir yolunu daha buluyorlar:

‘Sedat, baban geliyor...’

Sedat önce duruveriyor. Sonra hemen köşeye koşuyor:

‘Kapkaplarımı giyem. Gidem ben... Ben gidem artık.’” (I. G. s. 32).

Babasından takıntı derecesinde korkan ve adını duymasıyla telaşa kapılmaya başlayan Murat, mahalledeki çocukların eğlencesi olmanın yanında hırsını alamayan annesinden yediği dayaklar sebebiyle de içe kapanık ve güvensiz bir çocuk haline gelir. Zehra, eşine karşılık verememenin sonucu olarak içerisinde biriken hıncı ve nefreti, oğlunun yaramazlıkları karşısında kolaylıkla açığa çıkartır ve onu döver. Kahraman anlatıcı, bir gün oğlunu şiddetli bir şekilde döverken annesinin elinden kurtardığını şöyle anlatır;

“Kızdığı bir gün, Sedat’ı duvara çalmaya kalkışmıştı. Sedat’ı annem koşup almıştı elinden. Koşarken bir çığlık atmıştı da, Zehra Teyze o çığlık yüzünden bir ara duralamış, çocuğun kafasını duvara vuramamıştı. Bu ara da anneme yetmişti” (I. G. s. 37).

Nazmiye Hanım’ın yetişmesiyle büyük bir yara almaktan kurtulan Murat şaşkın, annesi halen sinirlidir. Karşılıksız kalan birçok his gibi içerisinde biriken nefretiyle komşusunun bağırışlarına; “Bir gün katil olurum ben. Görürsünüz... Burama kadar geldi artık. Burama değil... Burama...” (I. G. s. 37) diyerek içerisinde bulunduğu çaresizliği ve taşıdığı nefreti belirtir.

Romandaki aile içi şiddetin farklı bir boyutu da Cebrail Usta’nın evinde yaşanmaktadır. Cebrail Usta alkoliktir. Önceleri fırıncılık yaparken fırınına satmış alkol parasına harcamıştır. Şimdilerde asıl mesleği olan duvarcılık yapan Cebrail, sürekli sarhoş gezmektedir; “Aldığı paranın çoğunu içkiye yatırıyor. İkindiden hemen sonra, evine dönerken, onun düz bir çizgi üstünde yürüdüğünü gördüğünü söyleyebilecek tek kişi yoktu” (I. G. s. 44). Cebrail Usta’nın dört çocuğu vardır. Yanında yaşayan büyük kızı İvon ve ikizi Corç her akşam Cebrail’in şiddetine şahit olmaktadır. Sokaktaki çocuklar da Cebrail’den çok korkmaktadırlar. Cebrail’in kızı İvon, babasından nefret etmektedir. Babasına Azrail diyen İvon, okumasına müsaade etmediği için ve ona; “kafasızın birisin sen, anan gibi” (I. G. s. 45) dediği için onu affetmez. Cebrail hemen her gün kızını ve karısını döver ve olduğu yerde sızar kalır. Karısı Sara, artık tahammül edemediği kocası için ölümü diler sürekli olarak. Zaman ilerledikçe kızını, eşini alkolün etkisiyle döven Cebrail’in alkole karşı dayanıklılığı azaldıkça roller değişir. Bu sefer sarhoş olduğunda büyük kızı ve karısı onu döver ve geçmişin acısını çıkarmaya çalışırlar;

“Yıllar geçince, Cebrail içkiyi bırakmadı, azaltmadı da ama bedeninin dayanışı azaldı. Daha çabuk sarhoş oluyordu artık. Kötü kötü sövmeye başlayınca bu kez Sara dövüyordu onu. Büyük kızı da annesine yardım ediyordu. Tokatları babasının orasında burasında

patlıyordu. Sesleri odaları, pencereleri, sokağı, bizim duvarı aşır geliyor, korkunç acılar veriyordu hepimize. Haklı ve doğru hiçbir şey yoktu Cebrail Ustanın evinde. Nitekim sonları da öyle bitti. Haksız ve kötü” (I. G. s. 48).

Cebrail Usta'nın evindeki şiddet bitmemiştir. Roller değişmiş, öç almak istercesine kızı ve karısı tarafından acımasızca dövülen bilinçsiz bir adam kalmıştır evde. Corç, kimseye haber vermeden şehirden ayrılmıştır. İvon, sevgilisi olan yabancı subayın aracılığıyla yaptığı kazada ölmüştür. Büyük kızı da talihsiz bir evlilik yapmıştır. Şiddetle büyüyen çocuklarının hiçbirinin yaşamda tutunamaması ve alkol, Cebrail'i de acınacak hale düşürür.

*Cadı Ağacı* romanında başkişinin arkadaşı olarak gördüğümüz Rümeyza, eşinin alkol probleminden ötürü evde sürekli huzursuzluk çıkmasından bıkmıştır. Her tartışma sonrasında yakın arkadaşı Nilüfer'e sığınır ve ona içini dökerek sakinleşir. Birçok kez aileye yardımcı olan ve barışmalarını sağlayan Nilüfer, bunun sürekli hale gelmesinden sıkılmış, yine de arkadaşına kapılarını açmıştır;

“Rümeyza ile kocasının durmadan hırıştıklarını bilmeyen yoktu. Artık dinlemiyordu bile onları Nilüfer. Bir gün Rümeyza telefon etmiş, Rıza'dan ayrılmaya bu kez kesin olarak karar verdiğini, dayanacak gücünün kalmadığını söylemişti. Onun içkisinden, içtikten sonra evi birbirine katmasından, yokluktan, huzursuzluktan bıkmıştı. Ağlıyor, yardımını istiyordu” (C. A. 207).

Alkolün etkisiyle davranışlarındaki dengeyi kaybeden Rıza, ailesine sıkıntılı zamanlar yaşatmaktadır. Bu sebeple evindeki sükûneti ve huzuru kaybeden Rümeyza eşinden şiddet görmektedir. Bu aşama artık onun sabrını taşırır ve kesin kararlar evinden ayrılarak Nilüfer'e sığınır;

“Hayır Nilüfer. Her şey bitti. Şimdiye kadar dayağını yememiştim hiç değilse. Artık el kaldırmaya da başladı. Yeter artık. Dövüp dövüp sokak kapısının önüne bırakıyor beni. İçerde çocuklar, dışarda ben, ağlaşıp duruyoruz. Komşular acıyı içeri alıyor. Böyle evlilik sürer mi?” (C. A. s. 2017). Rümeyza, eşinin üstünlük eylemlerine maruz kalmaktadır. Rümeyza'ya şiddet uygulayan eşi sonra ona patronun kim olduğunu göstermek istercesine Rümeyza'yı kapının önüne koyar ve bir bakıma imkânlarından ve yaşamından dışlama ile tehdit eder. Erkek egemenliğini ilkel bir şekilde uygulayan Rıza, alkolün de etkisiyle saldırganca davrandığı eşini ve bunlara şahit olan çocuklarını büyük manevi yaralarla baş başa bırakır.

Rümezza'nın kendisini toparlaması ve sakinleşmesi için onu dışarıya götürmek, biraz içki içerek kafa dağıtmak isteyen Nilüfer'e Rümezza'nın tepkisi geleneklerden kopmamış ve erkeğin üstünlüğünü kabullenmiş bir kadın tepkisi olarak belirir; "Şimdi kalkıp giyinecek, dışarı çıkacak halim mi var sanıyorsun? Hem öyle iki kadının gidip rakı içmesi doğru mu? Ya Rıza'nın kulağına giderse?" (C. A. s. 209) diyen Rümezza, birkaç saat önce aralarında her şeyin bittiği eşinin içki içmesine kızacağını düşünerek tedirgin olur. Kabullenilmiş yargılardan kurtulamayan Rümezza, Rıza'nın da içki içtiğini söyleyen ve bunun bir sakıncası olmadığına onu inandırmaya çalışan Nilüfer ile kendisini karşılaştırarak karşı çıkışına makul bir sebep olarak kendisinin evli Nilüfer'in bekâr olmasını öne sürer; "O erkek. Sen de benim gibi çoluklu çocuklu bir kadın değilsin. Sen zengin, rahat, dertsiz bir kadınsın. Benim dertlerimi nasıl anlayabilirsin ki?" (C. A. s. 209) der. Rümezza, erkeğin vesayetini kafasında kesin çizgilerle belirlemiş ve bunu kabullenmiştir. Bu bakımdan Rümezza; "teslimiyet yönünde eğitilmiş bir nesnedir. Ve bunun dışında davranması toplumsal yaptırımlar ile karşı karşıya kalması ve dışlanması anlamına gelecektir" (Eliuz, 2014, s. 219) Böylelikle içkiye ve eşi olmadan katılacağı ortamlara karşı içerisinde bir korku ve önyargı oluşur. Geceyi eğlenceyle bitirmeye kararlı olan Nilüfer, Rümezza ile eve çağıracağı iki erkekle birlikte grup seks yapmak ister ve telefonda konuştuğu adamları davet eder. Bu davetin üzerine sınırları iyice boşanan Rümezza ahlaksızca davranışından ötürü Nilüfer'e ağır sözler söyler ve eşinin içkisini ve evindeki huzursuzluğu böyle bir arkadaşına tercih edeceğini söyleyerek Nilüfer'in evini terk eder.

Rümezza kabullendiği ve şahsiyetini ona göre şekillendirdiği erkek vesayetini kesik bir ses gibi başkaldırmış; fakat kendisini tehlikede hissedince yine ona sığınmış, şiddeti ve diğer olumsuzlukları kabullenmiştir.

*Bir Göçmen Kuştu O* romanında yok edici gücüyle şiddet eyleminin en trajik yönü Kûşe adındaki köylerinde, bir baskında öldürülen babasının başsız cesedini gören ve annesine tecavüz edilmesine şahit olan Emir ve eşi öldürülen, uğradığı tecavüzün kalıntısını karnında büyütme ve yaşatma zorunda kalan Cevahir'de görünür.

Emir küçük bir çocukken şahit olduğu katliamdan kaçmak için annesiyle yola koyulur. Ne var ki yolda önlerini kesen eşkıyalar Emir'in parmak boğumlarını keser, Cevahir'e tecavüz eder ve kafiledaki yaşlıları öldürürler. Bu anlar annesi ve Emir'in aklından ölene kadar çıkmaz ve Emir'in karakter gelişiminde önemli bir etken olur. Eserde şiddeti maddi ve manevi yönden temsil eden karakter, bu tecavüzden doğan küçük kardeş Helal'dir. Ağabeyine karşı ölçsüz bir sevgi besleyen Helal, konakta çalışanlara ve Gülhayat'a ölçsüz davranışlar sergiler. Öyle ki,

konaktan kaçıışının ardından eşı tarafından boşanan Gülhayat, bu zulmün en acı yönünü gören ve sessiz kalmak zorunda kalan mağduru olacaktır. Helal, yeni doğmuş Hüsra'yı yalnızca emzirme zamanlarında Gülhayat'a verir. Helal, anne ile bebeğinin arasına girme hakkını kendisinde görür;

“Helal Hatun, küçük bebeyi, beni, koynuna almıştır. Evin hâkimiyeti sorgusuz, tartışmasız Helal Hatun'un olmuştur. Nerede karşı çıkmayı bilen yirmi dört yaşındaki üç çocuk annesi?

Artık bir defa olsun sesinin yükseldiğini duyan olmayacak. Memeleri çoban çeşmeleri gibi süt akıtırken gelir, Helal Hatun'un kapısında çömelir, içeri çağrılmasını, çocuğunu emzirmesine izin verilmesini bekler. Emir Bey'den saç saklar, ağız saklar” (E.B.K. s. 104).

Bir annenin evladını görme ve onu sahiplenme hakkına karşı koyan bu şarklı ve bozuk karakterli yapı, nesneleştirdiği Gülhayat'ı yalnızca bebeğın doyması için gereken bir araç olarak görür. Yıllar boyunca Gülhayat'a ve konak çalışanlarına zulmeden ve bundan keyif alan Helal öldüğünde neredeyse konaktaki herkes rahat bir nefes alacaktır. Eserin bir bölümüne adını veren Sen Edessa Sureti Gibi Sır Tuttun ibaresi Gülhayat'ın sabrı ve suskunluğunu imler. Çocuklarından ayrı kalmamak için sessiz kaldığı bunca eziyet karşısında suskunluğu yüceltilen Gülhayat, eserde önemli bir yer alır. Şiddetten gelen tohumlarıyla genetik bir yatkınlık barındıran Helal, yardımcısı Alma, Emir, Nevnihal ve yeğenleri dışındaki tüm insanlara saldırgan ve despot bir tavır sergiler. Helal, gücünü şiddetten ve feodal yapının üstünde bulunan konumundan almaktadır. Ağa kızı olarak başında olduğu konakta her dileği emir yerine geçtiğinden ötürü insanların yaşamlarına ve ilişkilerine hiç çekinmeden müdahale eder. Romanın devamı olan *Emir Bey'in Kızları* romanında şiddet kendisini *Kaçış* ve *Hoşça Kal Umut* romanlarındaki gibi yetke eliyle gösterecektir. Kaya Kartal, kitabevi ve matbaa saldırılarından ötürü tutuklanarak Sansaryan Han'a götürülür. Burada yaşadıkları hakkında hiçbir ibare bulunmayan Kaya Kartal'ın akıbeti, akşam gazetelerinden birinde verilir;

“İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nde gözaltında iken geçirdiği bir sinir krizi sonucu, dördüncü kattan kendini aşağı atan İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü eski asistanlarından Kaya Kartal hemen ölmüştür. Kaya Kartal'ın olayla ilgisi bulunmadığı anlaşılmiş ve serbest bırakılmak üzere işlemlere başlanmişti. O sırada âni bir kriz geçiren adı geçene, polisler engel olamamışlardı” (E.B.K. s. 188).

Kaya Kartal'ın şüpheli ölüm haberiyle, ölümünün kendi eliyle olmadığı anlaşılır. *Emir Bey'in Kızları* romanında kısa bir yer kaplayan ve Hüsra'nın başkaldırısında fon bir unsur

olarak görülen Kaya Kartal, eserdeki şiddet eyleminin mağduru olarak bu izleğin görüntü bulmasını sağlar.

*Hoşça Kal Umut* romanında şiddet, birey-yetke arasında görülür. Yakalandığında bir müddet gözaltına alınan Oruç, burada işkence görür. Genç bir asker olan ve kendisi gibi işkence gören Ufuk adlı asker ile arkadaş olur. Buradaki günlerinde Oruç ve Ufuk çeşitli ve sistemli işkencelere maruz kalacaktır;

“Yakalanışından yirmi beş gün sonra, bedeni ve bilinci bütünün parçası olmaktan koparılıp aşığılanmış, acılar çekmiş ve kimliğini unutmuş olarak bir bodrumun dibindeki karanlık pis odacığa atıldığında anladı işkencenin hangi boyuta varabileceğini: Güvensizlik. Gözünü, ağız tadını, çektiği acıları unutturan bir yangın büyüyordu içinde. Aynı odada, kendisine çapraz gelen köşede, belki daha çok acı çekmiş-kendi yüzünü günlerdir görmediği için aklında hep o eski Oruç’un yüzü vardı- bir yüz vardı. Gözleri ürkek, bedeni ürkek birinin yüzü. Yediklerini kusuyor, yeniden yiyecek verdiklerinde inatla yiyordu. Aynı şeyleri kendisinin de yaptığının farkında değildi. Bedenleri titriyordu, bacak ya da kol kaslarından biri seğirmeye başlıyordu ansızın. Dakikalarca sürüyordu seğirme. O zaman başını çevirerek duvar lekelerine bakıyordu” (H. U. s. 29).

Oruç, Ortadoğu’da eğitim almış kendisini adeta bir savaş makinası gibi kurmaya çalışan bir gençtir. Şiddetin görüntü bulduğu işkencenin etkisiyle ilk önce kendine olan güvenini ve sonra da inandığı birçok şeye olan güvenini kaybetmeye başlar. Ufuk üzerindeki gözlemleriyle yaşadıklarının boyutunu belirlemeye çalışır; fakat kendisini uzun süredir göremediği için yüzündeki ve vücudundaki izleri ve yaraları fark edemez.

Oruç’un yaşadığı şiddetin öbür yüzü de hapisanede sosyal yaşamdan uzak kalmasıdır denilebilir. Bu sekiz yıllık süreç içerisinde Oruç kendi deyimiyle “Yaşam acemisi” (H. K. U. s. 46) olacaktır. Eserdeki işkence ve şiddet, bireyin özgür düşüncesini ve yıkıcı eylemlerini terbiye etmek amacıyla uygulanan eylemler olarak tanımlanabilir. Sol ideolojiye inanmış Oruç ve onun gibi gençler, yaptıkları eylemler neticesinde dayak, işkence ve sonra hapis gibi cezalarla terbiye edilmeye çalışılırlar. Oruç üzerinde bir bakıma başarılı olan bu uygulama kahramanın özgüvenini, insanlara inancını ve geleceğe dair beslediği umutları tüketir.

*Kadın Destanı*, Gılgamış Destanı’nın yeniden yazımıdır. Başkışı Lyotani’nin serüveni dahilinde kadınların nesneleştirilmesi ve sosyal-cinsel boyuttaki şiddet kavramları ele alınır. “Uruk kenti, patriyarkal zulmün cinsel iktidarla görünür kılındığı, küçük kızların ırzına geçildikten sonra sonların tanrılara kurban edildiği erkek egemen bir şiddet toplumdur” (Parla,

2009, s. 226). Lyotani'nin tapınağa alınmasıyla başlayan süreç, halkı ve adaletin sürekliliği için oğlunu öldürüp intihar etmesiyle tamamlanır. Kendisini gerçekleştirmeyi iyilik adalet ve insanlık kavramları üzerinden tamamlayan Lyotani, yaşadığı çağda kadınların birer nesne olarak görülmesinden ve bu yönde kullanılmasından şikâyet eder. Baran Barış, eserdeki nesneleştirilmeyi şöyle belirtir;

“Güneş Tanrısı UTU’ya seslenirken özel ve kamusal alanda kadınların cinselliği üzerinde kurdukları egemenlikten bahseder. Bu egemenliği eril iktidarla ilişkilendirerek ataerkil sistemde kadın cinselliğinin erkek soyunu sürdürme zorunluluğunu bir kez daha dile getirirler. (...) Kadınlar UTU’ya seslendiklerinde ise kadın bedeni ve cinselliğinin erkeklerin iktidarlarını kendilerine kanıtlama çabalarında bir araç haline getirildiğini ve bu nedenle kadınların kendilerini bir nesne gibi duyduklarını anlatırlar” (Barış, 2016, s. 50).

Kadının birinci görevi soyun sürekliliği için bir nevi dölleme aygıtı olmasıdır. Diğeri ise tapınakta rahip ve rahibelerin dinsel törenlerde ve yataklarında onlara hizmet etmek, misafirlere sunulmaktır. Buna karşı çıkararak kendi yaşamını kendisi belirlemek isteyenler şiddetli cezalara çarptırılırlar. Bu başkaldırının ve şiddetin görüldüğü en çarpıcı örnek Lyotani'nin annesinin yaşadıkları ve ölümüdür.

Annesi Gilgameş'in muhafızlarından birisiyle aşk yaşamış ve Lyotani'yi doğurmuştur. Ailesiyle yaşamak ve üzerindeki hükümranlıktan kurtulmak amacıyla tapınaktan kaçan annesi küçük düşürücü bir şekilde öldürülür. Olayı tapınak yosması olan ve annesi Akkasiya'yı tanıyan Dicle şöyle aktarır;

“Akkasi-ya yüzüstü yatırılmıştı bok deresinin içine.

Öylece boğulduğu anlaşıldı.

Kolları ardına bağlanmıştı ve ondan sonra kırılmıştı  
parmakları.

Şaşırmadı insanlar: Sinear'ın küçükklü büyüklü yerleşikleri:

Başrahibenin işiydi bu...

İntikamını almıştı” (K. D. s. 87).

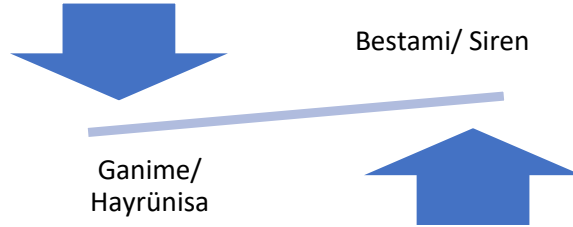
Akkasiya'nın bu şekilde aşağılanarak öldürülmesinin ardında başrahibe vardır. Onun otoritesini ve tapınaktaki hakimiyetini zedeleyen bir kadın aşağılık bir şekilde cezalandırılarak ibret olmalıdır. Eserde erkek egemenliğinin yanı sıra eril bir hakimiyet imgesi olarak başrahibe de görülmektedir. İnsanlara, özellikle kadınlara uygulanan şiddeti destekleyen ve bunu dinsel kurullarla halka kabul ettiren yöneticilerle birlikte hareket eden rahibe, küçük kızları cinsel sapkınlıkları için kullanır.

Eserde şiddetin bir başka yönü de cinsel anlamda görülmektedir. Tapınağa alınmış kızların kutsallık atfedilen bir törenle ırzlarına geçen erkek din adamları vardır. Bu tören! esnasında problem çıkaran kızlar, tanrıların kurban isteği üzerine boğazları kesilerek tanrılara kurban edilirler. Böylelikle kurulan kanlı düzenin çatlak sesleri kesilmiş ve tanrılar da memnun edilmiş olur. Gılgamesh'in Uruk kentindeki birçok bireyi kendi isteği üzerine yatağına alması ve birçoğunun bundan şikâyet edememesi büyük bir korkunun ve itaat zorunluluğunun göstergesidir. Çünkü Gılgamesh; "erkeği kadını ayırmıyordu aklına estiğinde" (K. D. s. 49). Kendisini yarı tanrı olarak ilan eden Gılgamesh, tanrılara yaraşan ahlâk ve adaletten yoksun bir şekilde yalnızca kendi arzularına hizmet eden bir düzen kurar.

*Asi... Asi* romanında şiddet maddi ve manevi anlamda görünür. Feodal geleneklerin şekillendirdiği ailenin uygulamalarına koşut görünüm bulan şiddet, yaşamları kısıtlayıp yönlendiren geleneklerin koruyucu gücü konumunda görüldüğü gibi tecavüz, saplantılı aşk gibi durumlarla da kendisini gösterir. Eserdeki şiddetin kurbanları ağırlıklı olarak kadınlardır. Feodal düzen içerisinde kendisini koruyamayan kadınlar, erkeklerin mücadelesi ya da iktidar çatışmalarında ilk hedef olurlar. Bunlardan öne çıkanları Siren ve Hayrünisa'dır. Bestami ve Ganime arasındaki gizli çatışmanın şiddet boyutuna varmasını ve birbirlerine zarar veremeyen ikilinin üçüncü şahıslar üzerinden iktidar gösterisi yapmalarının kurbanıdır. Siren'i köydeki evde kendisine kapatma olarak konumlandırılan Bestami, aileden uzak yaşadığı sevgisini Siren ile paylaşmaktadır. Ona âşık olan ve umudunu asla yitirmeyen Ganime, amacının önüne çıkmayacak yapıda sessiz ve kendi hainde bir gelin bularak Bestami'yi evlendirir. Siren'den vazgeçmeyen Bestami'ye bir yaptırım olamayacağı için evin kadınlarını toplayarak köye gider ve Siren ile annesini acımasızca döver. Bu olay feodal otoriteyi temsil eden Ganime'nin, ağa çocuğu olan Bestami'ye, yaptırımlarını kabul etmesi yönündeki uyarısıdır. Erkekliğine yediremediği bu durum karşısında saldırganlaşan Bestami de Hayrünisa üzerinden Ganime'ye gözdağı verir. Bu gözdağı evlendiğinden bu yana birliktelik kurmadığı eşine şiddetle sahip olmaktır. Bir bakıma tecavüz olarak tanımlanabilecek bu eylem sonrasında hamile kalan ve bunu aileden saklayan Hayrünisa eşini ve konağı terk eder. Bu çatışmanın tarafları haricinde



zarar görenler Siren ve Hayrünisa'dır. Cinselliğini yaşayamamış ve takıntılı bir şekilde Bestami'ye tutulan Ganime'nin eylemleri sonucunda Siren ve Hayrünisa kadınlık onurlarının ayaklar altına alınması sonucunda mağdur olurlar.



Bestami ve Ganime'nin çatışması üzerine kurulu olan bu durumda, Hayrünisa ve Siren birer çatışma nesnesi olarak tarafların nesneleştirilmesine maruz kalırlar. Ağa ailesi olan ve feodallikten sıyrılamayan Asiyel ailesinin temel çatışmalarından birisi olan bu ilişki yumağı, Bestami'nin konaktan uzaklaşmasına, ümitleri tükenen Ganime'nin de intiharına yol açacaktır.

Romandaki bir diğer şiddet unsuru da Sinan ve Beylan arasında yaşanır. Saplantılı ve hasta bir karaktere sahip olan Sinan, Beylan'a takıntı derecesinde ilgilidir. Üniversitede asistanken tanıştığı Beylan'ın gözü açılmamış ve saf bir öğrenci olmasının etkisiyle onu şiddet içerikli sevgi gösterilerine alet eden Sinan, kendisinden kaçan ve okulunu bırakan Beylan'ı görev aldığı Mustafa Kemal Üniversitesi'nde de rahat bırakmayacaktır. Sinan, psikolojik problemler yaşayan ve sorunlu bir karaktere sahip birisidir. Çocukluğu ve gençliği problemler içerisinde geçmiş ve karakteri de bu problemlerden etkilenmiş olan Sinan; "Dev ihtirasları ve çarpıcı kariyerleri olan, güçlü kişilikleri ve 'güçlü bir benleri' varmış gibi görünen, ancak, üstbenlerinin belirli bir kusurundan ve benlerinin narsistik yapısı ve kırılabilirlikleri yüzünden kökleri derinlere uzanan kimlik sorunları yaşayan" (Jacobson, 2004, s. 165) birisi olarak kendiliğini ve karakterini tamamlayamamış hasta ruhlu bir karakterdir. Bu yapısıyla etrafındaki insanları küçük gören ve kendi şizofrenik dünyasındaki amaçlarının birer kölesi olarak konumlayan Sinan, Beylan'ı kutsal bir gelin olarak görmektedir.

Evli ve eşi hamile olan Sinan'ın bu takıntılı durumunu fark eden Verda, kızını korumaya çalışsa da Beylan'ın Sinan'a karşı koyamaması onu ölümün eşiğine getirir. Gittikleri piknikte ruhsal hastalığının etkisiyle Beylan'la birlikte olmak isteyen Sinan, bu şekilde dünya dışı güçlerin sevgisini kazanmak ister. Bunu bir âşık rolünde gerçekleştirmek üzereyken Beylan'ın yanlışlıkla hayalarına çarpması neticesinde cinnet getiren Sinan, Beylan'ı öldüresiye döver;

“Beylan yarı çıplaklığını örtecek bir şeyler aranırken, sağ tarafı göremediğini fark etti. Elini gözünün üstüne koydu. Şişmiş kapanmış. Yumruklamış olmalı. Sürünebiliyor ancak, doğrulamıyor, oturamıyor. Sürünürken, bir yandan iki elini çimenlerin-galiba artık suların demesi daha doğru- üstünde gezdiriyor. Islak da olsa bir şeyler bulmalı. Çıplaklığını örtmeli. Neler olup bittiğini tam hatırlayamıyor” (A. s. 531).

Sinan’ın bu şiddeti psikolojik rahatsızlığından kaynaklanır. Dünya dışı varlıkların seçtiği özel bir insan olduğunu düşünen ve bu sanrısıyla hastalıklı bir yapıya bürünen Sinan eşine, Beylan’a şiddet uygulamaktan çekinmez. Olaydan bir süre önce eşiyile birlikte yattığı antika yatağı ateşe vermiş ve etrafa korku saçmıştır. Gittikleri piknikte uğradığı ağır şiddetin etkisiyle baygın yatan Beylan’ı bırakan Sinan, yaklaşan sele kendisini teslim eder ve orada boğularak ölür. Beylan’ı ise Bestami’nin hiç tanımadığı oğlu avdan dönerken tesadüfen görür ve kurtarır.

*Yedinci Bayrak* romanının başkişisi Hasret, aile içi şiddeti yaşar. Eşi Ali Sabir, geçmişini bilinmeyen bir adamdır. Eşine anlatmadığı trajedisini unutamayan ve bu acıyla gergin bir psikolojiye kapılan Ali Sabir, aydın ve çalışkan birisidir. Zaman zaman saldırganlaşır, bunun sebebi de eşine açıklayamadığı trajedisidir; “Evlilikleri sırasında ender patlayan öfke nöbetleri dışında sıradan davranışlar yaptığında bağışlayıcı, hoşgörülü davrandı Ali Sabir. Hasret’in kalbini kırmadı. Çılgınlık benzeri nöbetleri o güne kadar üç-beş kez yaşamışlardı. Karşısındakinin suçunun olup olmadığını düşünmeden öfkesini kusuyor, o sırada eli de dili de aklının kontrolünden çıkıyordu” (Y. B. s. 56). Annesinin ve kız kardeşinin öldürülmesi ve ailesinin katillerinden hesap sorulma fırsatı olmadan memleketinden kaçması, Ali Sabir’in içerisinde derin bir yara oluşturur. Daha sonra pişman olacağı şeyleri yaparken bilinci kapanır ve hiçbir şeyi hatırlamaz; “Fırtına geçtikten sonra, hiçbir şey hatırlamadığını söylüyordu Ali Sabir. O anlar belleğinden silinmiş oluyordu” (Y. B. s. 57). Bu durumun en büyük mağduru Hasret olur. Eşinin nöbetleri esnasında karşısında duran ve şiddetine uğrayan Hasret, bu nöbetlerin nedenini çok sonraları öğrenir.

Ali Sabir’in kızı Sacide’nin gelinlik yaşa gelmesi sebebiyle çarşı esnafından yaşlılar onu ziyaret ederler ve kızının çarşafa girmesini ima edercesine ona hediye çarşaf getirirler. Bu hediye, kızının artık gelinlik çağına gelmiş olduğu ve yakın zamanda görücülerin geleceği anlamına gelir. Başkalarının, kızı hakkında karar verebilme hakkını kendilerinde görmesine içerleyen Hasret eşinin de bu duruma baş eğdiğini düşünerek saldırganlaşır. Analık içgüdüleriyle kızının yaşamında karar verme hakkının elinden alındığını düşündüğü için eşiyile şiddetli bir tartışma yaşar; “Anatomik bir kader olan kadın bedenini ataerki sistemin sosyal

yükümlülüklerle donatması ile kadın, verilmiş olanı kabul eder/etmek zorunda bırakılır. Zira toplum doğduğu andan itibaren onu rol kalıpları ile kuşatmıştır” (Eliuz, 2009, s. 183). Bu role başkaldıran Hasret, eşinden dayak yer. Ali Sabir’in niyeti de Hasret’in düşündüğü şeyi yapmak olmasa da rolünün dışına çıkan eşine müdahale ederek rol paylaşımının dışına çıkmasını önler. Bu kötü olayın ardından geçen zaman izleri silse de yaşanan yeni bir gerilimle aynı durum yine yaşanır. Üsküp’teki evlerinin önünde kızına işaret verirken gördüğü Ahlat Kâzım’ı döven ve ardından evde eşini döven Ali Sabir, dört gün boyunca evine gelmez. Yaşadığı vicdan azabının etkisiyle eşine geçmişindeki karanlık yerleri ve böyle olmasının sebebini açıklayan Ali Sabir’i, Hasret affeder.

Hasret, eşinin ölümüyle geçmişteki şiddeti ve huzursuzlukları bir yana bırakarak göçün ve yaşam mücadelesinin şiddetli bir şekilde ailesine hücum etmesiyle mücadele eder. Geleneksel aile yapısı içerisinde yetişen Hasret, bunları bir kenara bırakarak; “Karı dediğin fikri sorulacak, dengi düşünülecek bir hayat ortağı değil sizlere göre(...)” (Y. B. s. 191) diyen eşinin yokluğunu sürekli hissedecek, onu bir sığınma iklimi olarak anacaktır.

### 3.13. İntihar

İntihar, yaşam karşısında bütün savunma mekanizmaları çökmüş, korunakları yıkılmış ve ruhsal anlamda köşeye sıkışmış insanın kapıldığı umutsuzluğun son hamlesidir. Ayla Kutlu romanlarında görülen intihar eylemleri de tam olarak bu yitimin karşısında aciz kalan bireylerin son çareleri olarak vücut bulur. İntihar eylemine cesaret edebilecek kadar her şeyi bitmiş sayan Ganime ile Süha bunu gerçekleştirirken Nilüfer, içerisindeki yaşam sevgisinin tam anlamıyla kaybolmamasından ötürü bu eylemi tamamlayamaz. Burada iki karakter arasında görünen en büyük fark Ganime’nin aniden gelişen eylemi ve Nilüfer’in tasarladığı eylemidir. İntihar eğer tasarlanırsa bunun gerçekleşme olanağı çok düşüktür. Nilüfer ve Süha bu tasarıyla kendisine değil başkalarına/onu sevenlere acı çektirmek amacını güderken Ganime, her şeyi noktalamış ve yaşamına son vermiştir.

*Ateş Üstünde Yürümek (Tutsaklar)* romanında Süha karakteri, gözlerini kaybettikten sonra yaşama kin ve nefret duymaya başlar. Kişisel acılarını paylaşan ve onu sağaltmaya çalışan annesinin ölümünün ardından hastalıklı bir ruh haline evrilen Süha, evi paylaştığı kız kardeşine karşı zalimce davranışlar sergiler. “İntihar eden bireyin hareketi ve yönü, başkalarını üzmezsizin gerçekleşemez” (Adler, 2009, s. 318). Hastalığı ve sakatlığı sebebiyle ailenin üzerine titrenen üyesi olması sebebiyle bağımlı kişilik olan Süha, annesinin ölümünün ardından

büyük bir travmaya ve yalnızlığa kapılır. Bu travma neticesinde gerçekleştirdiği intiharı yaşamındaki insanlara acı çektirmek ve onları kendi üzüntüsüne ortak etmek amacını taşıması bakımından dikkat çeker.

Süha'nın trajedisi küçük bir çocukken geçirdiği bisiklet kazasıyla başlar, annesinin ölümüyle zirve yapar. Tam anlamıyla bağımlı bir kişilik olan Süha'nın bu durumu, annesinin bilinçsizce ilgisinden kaynaklanır. Annesi Süha'nın felsefe öğrenimi görmesine destek olur. Oğlunun eğitimi, özel hocaları ve rehabilitasyonu için servetini tüketmiş, kıt kanaat geçinir bir duruma düşmüşlerdir.

“Küçükkesat'ta, Dörtüol'a yakın, eski bir apartmanın kalın duvarlarla büsbütün küçülmüş üç buçuk odalı dairesine tıklıldılar. Sungur, ilkokul ikinci sınıfa gidiyordu. Ankara, Süha'nın taksi ve kitap giderleri, okuyucusu için ayrılan para, plakları ve içkisi yüzünden çok pahalı geldi onlara. Bazı günler Süha uyanır uyanmaz içkiye başlıyordu. Bu durum annelerinin ölümüne kadar sürdü. Annenin ölümünden sonra içkiyi bıraktı. Uyku ilaçları ve ağrı kesici haplarla daha güzel bir sarhoşluk edinebildiğini öğrenmişti” (A.Ü.Y. s. 175).

Annesinin de yaşamından çekilmesiyle büyük bir yalnızlık içerisinde kalan Süha, çareyi uyuşturucu ilaçlarda arar. Onun için uyumak dünyanın yakıcı ve boğucu azabından bir müddet kurtulmaktır.

Kız kardeşi Zinnur'un gözünde Süha; “yenilmiş bir annenin ve babanın kendisine bıraktıkları tek miras” (A.Ü.Y. s. 183)tır. Dağılan ailesinin ve terk edilmenin getirdiği suçluluğu oğluna aşırı ilgi göstererek yenmeye ve kendini arındırmaya çalışan bir anne, devrimci bir kardeş, ailede varlığı yokluğu belli olmayan bir kardeş ve kendisini kardeşlerine adanmış bir kız kardeşten mürekkep aile içerisinde körlüğün getirdiği psikolojik bunalımlar da eklenince Süha'nın her an patlamaya hazır bir bomba gibi olması kaçınılmaz bir son olur.

Süha'nın içerisinde beslediği şefkat ve sevgi hastalığının verdiği acıyla sürekli olarak bastırılır. Düşmanca tavırlar takındığı Zinnur'un; “gün gelip Süha'yı anlayacağını, onun nasıl bir yalnızlık içinde olduğunu kavrayacağını”(A.Ü.Y. s. 108) umar; fakat açılmadığı kız kardeşinin bihaber tavırları neticesinde küçük bir kıvılcım olarak parlayan sevgi ateşi, yerini kine bırakır.

“İnsanların toplumsal ilgilerinin sonuna varmaları, zaten tüm başarısızlıkların ortak noktasıdır. İster etkin ister pasif başarısızlıklar olsun, unlar aşağılık kompleksinin büyümesinden kaynaklanır. İntihar eden kişinin toplumsal ilgi çizgisinden saptığı aslında

açıkça görülmektedir” (Adler, 2009, s. 318). Süha, hastalığının etkisiyle insanlardan ve dış dünyadan kendisini yalıtarak büyük bir yalnızlığın içine kendi kendisini hapseder. Kör olması şuurlunda ve karakterinde onarılamaz bir aşağılık kompleksi yarattığından insan olarak görmek istemediği Zinnur’a sürekli olarak sözlü şiddet uygulayarak bu eksikliğini gidermeye çalışır. İntiharı, bir anlık cinnet sonucu gerçekleşmez. Süha, birkaç gün önceden hazırladığı planını, biriktirdiği ilaçlarla uygulamaya koyacaktır;

“komodinin üst gözündeki sekiz uyku hapını, sonra, şiltesinin başucundaki delikte günlerden beri biriktirdiği uyku haplarının hepsini avucuna koydu. Saymaya kalkışmadı. Yeterdi bu kadarı. Haplardan iki ya da üç tanesi, avucunu dolduran yığının üstünde duramayıp yuvarlandı. Yatağın içine, belki de yere düşmüş olmalıydılar. Nereye düşmüş olursa olsun, arayacak değildi. Her birini teker teker yuttu. Acelesi yoktu” (A.Ü.Y. s. 128).

Süha, planlı bir şekilde hazırladığı sonunu törensel bir halde uygular. Onun için ölüm bir kurtuluş ve kaçış olacaktır. Yatağının yanı başında biriktirdiği ilaçları içerek ölümü bekler;

“Düş görür müydü acaba? Annesini görür müydü? Sonsuz bir başka yaşam var mıydı yahut? Varsa... Hayır, düşünmeyecekti, canını sıkıyordu bu türden sorular. Öğrenmesi gereken bir şey kalmamıştı. Çekilmesi gereken bir acı da. Yeterince yanmıştı. Yastığını yine yatağın üstüne indirdi. Gövdesini kaydirdi. Yorganının battaniyesini başından aşırđı, kollarını gövdesinin iki yanına uzattı, sırtüstü yattı. Hazır bir ölü bulsundu Zinnur. Sedyede taşınması kolay olacaktı” (A.Ü.Y. s. 128).

Süha, bir başarı gösteremediğini düşündüğü yaşamında arkasından üzülecek kimselerin bulunmadığına inanır ve Pyrrhus Zaferi ile özdeşleştirdiği yaşamını noktalarken kaybı her ne kadar büyük olsa da kazandığını düşünerek ironi yapar ve yaşama gözlerini yumar.

*Asi... Asi* romanında intihar, çaresizlik ve nesneleştirilmeye karşı kişisel bir tepki olarak belirir. Ömer Asım Bey’in ikinci eşi olan Ganime, evliliğinde fikri sorulmadan ve şiddet kullanılarak ikna edilen bir gelin olur. Çocuk gelin olarak girdiği konaktan ayrılışı da çocukluğunu yaşayamamasına gönderme yapar gibi salıncaktan uçuruma atlayarak olur.

Zengin bir ağa olan Ömer Asım, küçük bir çocuk iken tanıştığı Ganime’yi kendisine eş olarak seçer. Yoksul olan ailesine hediyeler verilir ve evlilik teklifi aileye sunulur. Arabuluculara yüklü miktarda hediyeler vaat edilir; fakat Ganime “o hıriflemiş herifle” (A. s. 41) evlenmek istemez. Bu evliliği yoksulluktan kurtuluş olarak gören ailenin erkekleri Ganime’ye dayak, baskı ve tecrit uygularlar. Ganime, ailesinin erkeklerinin kararına

başkaldırarak onların otoritesini sarsar. Araya giren arabulucular da çaresiz kalınca ailenin hışmı genç kıza yönelir. Ganime, yüzyıllardır süregelen bir geleneğe; erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetine karşı çıkar. Bu da ailenin ona haddini bildirerek kendi kararlarına uyması konusunda cezalandırılmasına sebep olur. “Değerlerin gücünü onları reddetmek isteyen bireylerin ödedikleri maliyette bulmak mümkündür” (İnceoğlu & Kar, 2010, s. 45). Ganime’nin uğradığı zulüm ve şiddet, karşı çıktığı otoritenin ailede ne ölçüde yerleştiğini göstermektedir. Annesi bu zulüm altında sinmiş ve birey olmaktan çıkmıştır. Kızının da kendisi gibi olmasını istemez fakat çaresizdir;

“Ganime aç bırakılıyordu. İnceldikçe inceliyordu. Ayağına zincir vuruluydu ve zincirin bağlandığı bilek demiri sıkıldıkça kızın bileği bereleniyor, ayağına kan oturarak şişiyordu. Baskı çılgınlığına kendini kaptırmayan yalnızca kızın zayıf, sessiz, yaşamı boyunca girdiği her yerde gölge gibi dolanan anasıydı. Kızıyla birlikte kızının kapatıldığı ahırda pislik içinde oturuyordu. İlk karşı çıkan oydu ama sesi yokmuş gibi, itirazları, inlemeleri ne kocasının ne ailenin diğer rüesasının kulağına bile değmedi sanki. Başlarda ona, kızın bir şey yapıp canına kıymasını önleme görevi verilmişti. Anne bu görevi canı gönülden onaylamıştı” (A. s. 42).

Ganime’nin ailesindeki erkekler zengin damat ve paradan başka bir şey düşünmeden genç kıızı bir nesne gibi satmanın planını yapmaktayken annesi, onu korumak ve kurtarmak amacındadır. Erkeklerin bencilce sürdürdüğü hükümdarlığın etkisiyle bir *gölge* haline gelen kadının suskunluğu, çaresizliği ve içine kapanıklığını temsil eden annesi kızının da kendisi gibi bir yaşamda yok olmaması için çaresizce karşı çıkar; fakat hiç kimse onu duymaz ve görmez. Ahırda tecrit edilen Ganime, asi bir kızdır. Özgürlüğünü ve hislerini önceleyen, tipik köylü kıızı davranışlarının aksine kendi bildiği gibi yaşayan birisidir. Haksızlığa tahammül edemeyen ve bu sebeple “eke” olarak tanımlanan karakteri sebebiyle yediği dayaklar ve uğradığı zulüm onu kararından döndürmez. Ganime’nin annesi kızının erkeğin kararı ölçüsünde özgürlüğü olan ve kendi karakterini geliştiremeyen bir kadın olmasını istememektedir. Annesi kızının kendisi gibi; “Baharda bulgur pilavına koyacağı otlarla ilgili karar vermek dışında kendisine tek bir karar izni verilmeyen” (A. s. 42) bir kadın olmasını istememektedir. Çareler tükendiğinde kızıyla birlikte intihar etmeyi tasarlar.

Aile Ganime’nin inadından vazgeçmeyeceğine inandıkları zaman borçlandıkları Ağa’ya karşı hediyeleri iade etmek için kızın iki küçük erkek kardeşini Suriyeli zengin bir toprak sahibine satmayı kararlaştırırlar. Ganime’nin direncini kıran bu olay, evliliği kabul etmesine sebep olur. Kardeşlerini kurtarmak için teklifi kabul eder. Ganime parasal kaygılar nedeniyle

ortada kalan ve nesneleştirilen bir birey olarak; “Sosyo ekonomik koşulların kurbanı olan öznelere” (Önder, 2016, s. 467) kervanına katılır. Ganime’nin evliliği yalnızca Ömer Azmi’nin tatmin ve mutlu olduğu bir evliliktir. Ömer Azmi’den ikiz kız bebekleri olur. Ne var ki bebeklerden birisi yaşam mücadelesini erkenden kaybederek ölür. Diğer bebek Mahur ise annesinin sütü onu zehirlediği için konağa alınan sütanneye verilir. Ganime, konakta evin gerçek hanımı Eşref Hanım’ın koruması altında onun kızı gibi yaşar. Görevi sadece geceleri Ömer Azmi’nin tek taraflı cinsellik oyununda tatmin aracı olmak ve onu hoş etmektir. Bu vazifeleri ruhsuz ve kindar bir şekilde yapar;

“Ömer Azmi Efendi, gitgide zayıflayan erkekliğinin tadını sevişmenin değil, kadın sevmenin özgürlüğüyle karşılamaya çabalıyordu. Bu çabaya hiç katılmayan kütür kütür bedeninin altında sıcaklığıyla, ipeksiliğiyle ve sessizliğiyle... Sonsuz sessizliğiyle serili kalması, onu yeterince mutlu kılıyordu. Ganime’nin güzelliği de bakışlarındaki kendisinden kaçırılmış kin dolu ışık da nasılsa görünmüyordu karanlıkta” (A. s. 58).

Ganime, bedeninin her zerresinin sömürüldüğü ve cinsel bir obje olarak satıldığı bu konakta yalnızca Eşref Hanım’dan şefkat görür. Eşine bir kuma almasını tavsiye eden fakat küçük bir kız almasına şiddetle karşı çıkan Eşref Hanım, evliliği önleyemeyince çaresizce genç kıza sahip çıkar ve onun ezilmesini önler. Ömer Azmi ve Eşref Hanım öldükten sonra Bestami ve Beyazıt büyüylene kadar ailenin işlerini yürüten Ganime, eski günlerindeki özgürlüğüne ve huzuruna kısmen kavuşur. İçerisinde sönmeyen şey onu yiyip bitirmektedir. “Hileyle satın alınmış, kendisinden otuz beş yaş büyük bir yaşlı ve özürlü bir adama gençliğini sunmak zorunda bırakılmış” (A. s. 76) Ganime cinselliği yaşayamamış, yaşlı bir adamın zevk oyuncağı olarak adım attığı kadınlığını eksik olarak tatmıştır. Bu özlemi arttıkça hırçınlaşan ve insanlara hoyratça davranan Ganime, Bestami’ye âşıktır. Gençliğe adım attığı ilk yıllardan itibaren takip ettiği Bestami’yi arzulayan Ganime, bir gece odasına girdiği Bestami’ye isteğini belirtir ve büyük bir tepkiyle karşılaşır. Bundan sonrası Ganime ve Bestami’nin sürtüşmeleriyle sürüp gider. Bestami, konaktan kaçmak ister gibi köyde yatar ve kendisini konaktan uzaklaştırır. Ganime, Bestami’yi evlendirmek isterken bile içindeki umudu söndürmez;

“Ganime Kadın’ın mutsuzluğu ise; on beş yaşına geldiğinde, Hatay’ın kurtuluşu için atak bir silahlı milis olduğu günden beri değişen duygularının kaynağı olan Bestami. Ganime olgunlaştıkça, hayato boyunca doyumsuz bırakılmış bir kadın olduğuna daha çok yanıyor. Evin içindeki genç erkek bu talihsizliği giderecek diye gizlice bekliyor. Hayallerinde, düşlerinde bekliyor. İlgisini düşkünlük biçiminde göstererek bekliyor. Çünkü onun gençliğinin ışıltısı aç kalmış kadın gönlüne umutlar saçıyor. Bugün ise Bestami’nin

uzaklığının aşılması olduğunu kavıyor. Oysa Ganime ona gelin seçerken bile, umutlarını kesemeyecek bir gözü kapalı taze aramıştı” (A. s. 290).

Ganime'nin intiharını hazırlayan etmenlerin başında birey olarak hesaba alınmadan bir nesne gibi satılması sonucunda zedelene karakter yapısı ve isteklerinin karşılıksız kalması gelir. Bir kadın olarak sevme ve sevmeyi arzulayan Ganime, ailesindeki ve konaktaki kadınların alışageldiği emir komuta sistemine adapte olmakta güçlük çeker. Eşinin yaşlı ve cinsel açıdan bencil birisi olması, aynı zamanda yetersiz olması Ganime'yi yalnızlığa ve hırçınlığa sürükler. Bestami'ye karşı beslediği arzularının da sertçe reddedilmesi onu saldırgan ve hırçın birisine dönüştürür. Ganime yine de yarım kalan arzularını “Hanım”lığını ve nüfuzunu kullanarak gizli saklı şekilde tatmin etmez. Duygularını içerisinde patlayan volkanlarda yok etmeye çalıştıkça arzuları ve yalnızlığı ruhunu kemirir.

Ganime'nin intiharı da konağa gelişi gibi umursanmaz. Gittikleri piknikte uçuruma doğru sallanan salıncağa binen ve hızla sallanan Ganime, kendisini sessizce boşluğa bırakır. Kendisine biçilmiş rolü oynamaktan yorulan Ganime, tahammülünün sınırlarını aşarak kurtuluş olarak gördüğü ölüme kendisini teslim eder. Yaşamı boyunca kendi idraki ve kendi isteğiyle yapabildiği tek şey olan bu eylem sonunda cesedi bile bulunamayan Ganime, yaşayamadığı çocukluğun en bilinen oyunlarından birisi olan bir salıncak aracılığıyla eylemini gerçekleştirecek, bedenini salıncaktan boşluğa bırakarak yaşama veda edecektir.

*Cadı Ağacı* romanının başkışisi Nilüfer'i, benliğini sağaltma imkânlarını yok ederek kuşatan kötücül fikirler onun sonunu hazırlar. Kişisel serüveni takip edildiğinde intihara giden yolu aşama aşama gözlenir. Yaşadığı acı olayların etkisiyle benliğini sağlıklı ve kabul edilebilir normlar içerisinde tutan öz kontrolünü bilinçli bir şekilde bırakan başkışı, umutsuzluğun benliğini karanlıklaştırmasına, ahlaki değerleri hiçleyerek toplumdan uzaklaşmasına ve son olarak da acılarından kaçma gücünü de yitirerek kadere ve Tanrı'ya başkaldırının en keskin eylemi olan intiharı seçer. Nilüfer'in intiharı bir başkaldırı olduğu kadar insanlara yaşamı boyunca güçlü görünmek adına uyguladığı davranışların en ölümcülüdür. Yasak aşkları, ahlak dışı davranışları ve kürtaşı bir ticarete dönüştürmesinden ötürü insanların ibretle bakacağı aciz bir kadın olarak görünmek istemez Nilüfer. Hala ayaktayken kendi yaşamını sonlandırıp hem bu acıları ona yaşatan Tanrı'ya karşı bir adım öne geçmek hem de güçlü görünümünü kaybetmemek adına bu yolu seçer. Alvarez, intiharın felsefi boyutlarını tartıştığı çalışmasında Platon'un şu fikirlerini aktarır; “Eğer yaşam ölçüyü kaçırırsa intihar makul ve haklı bir davranış haline gelir” (Alvarez A. , 1992, s. 59). Nilüfer, böyle bir eylem içerisinde fakat Platoncu



görüştten bir farkı bu eylem erdemli olmak ya da ilkel bir güdüyle hareket ederek kendisini yüceltmek anlamında gerçekleşmez; aksine her şeyini kaybetmiş bir insanın bunların sorumlusu olarak gördüğü varlıktan öç alma duygusu denilebilir.

Nilüfer'in intihara yönelen ruhu, zaman içerisinde eyleme hazır hale gelir. Tahsin ile tartıştıkları bir gün duvardaki boya lekelerini kan olarak görür. Bilincindeki bu algı bozukluğu mesleği icabı kandan etkilenmeyecek olan başkışının şiddete ve kontrolden çıkmaya başlamasının ilk sinyalleridir;

“Yaz gelir gelmez, Çin'in'deki sarı boz yapışkan tozla kaplanan barakanın kapısını erkenden kilitliyor; yapının dış yüzündeki bir zamanlar beyaz olan badananın üstüne, biri pencere altına, diğeri kapının sol yanına, enine ve boyuna kırmızı yağlıboya yazılı ‘DOKTOR’ları görmek istemeyerek, biraz durup gecikirse, son anda bakması gereken bir hastayla karşılaşmaktan korkarak arabasına atlıyor; kırmızı, fazla büyük ve pek uyumlu olmayan harflerin uçlarından aşağıya doğru damlacıklar halinde akmış ve kurumuş boya lekelerini sildirmesi yahut boyayla kapattırması gerektiğini düşünüyor, göl kıyısındaki evine koşuyordu. Tahsin’le çatıştıkları gece, birden o lekelerin kana benzediğini, bir yerlere kadar uzanıp durduklarını hatırlamıştı. (C. A. s. 27).

Alıntı, Nilüfer'in önce ve sonra diyebileceğimiz iki ruh haliyle yazıları nasıl algıladığını gösterir. Mesleğine karşı sevgisi olan fakat yoğunluktan bıktığı için görmek istemediği tabela ve önünde bekleme ihtimali olan hastalar, ilk aşamada başkışiyi tedirgin edecek, psikolojisinin çökmeye başladığı zamanlarda ise tabeladaki boya akıntısının izleri Nilüfer'de farklı çağrışımlar uyandıracaktır. Nilüfer'in yaşamının dengesi evliliğindeki huzursuzlukla sallanmaya başlar. Onu tam anlamıyla yaşamdan koparan olay, kızının ölümüyle girdiği bunalımdan kurtuluşu olarak gördüğü Halil'i kaybetmesi ve sonraki sürede yalnızlığıyla başa çıkamamasıdır. Rüyasında sürekli olarak ölü ağaçlar ve düşüş gören Nilüfer, intiharı düşünse de buna cesaret edemez. Bir yandan ölümden korkar bir yandan acılarını tümüyle bitirmenin tek yolu olarak ölümü düşünür;

“Ölse?

Ölüm çevresinde olduğu sürece hep korkutucu bir olaydı ama şu an değil. Bir deprem oluverse şimdi, göl, tüm sazları, içinde barındırdığı balıkları, sürüngenleri, sıcak ve soğukkanlı hayvanları, börtü böceği ve suyuyla üstüne gelse, kapsa ve çekilip yeraltında yitse... Olanları görmeden, son anda yaşamak isteğine tutulmadan, ne olduğunu anlamadan, bir anda, ‘bir sayha’ olarak yok olsa... Yahut, şimdi kalkabilse yerinden, evine

gitse, bileklerine birer jilet... İnce keskin bir sızı süresince acı duysa. Ardından yapılacak tek iş beklemektir. Damdaki depoda şimdiye iyice ısınmış olan suyu küvete doldursa, bileklerinde jiletin açtığı ince, derin ama yaşamakla ve ölmekle ilgili görünmeyen kesiğe baktığında kanı görmese. Görse ne olurdu. İncecik yaranın üstünü ancak kapatacak kadar, bir kızıl çizgiydi nasılsa. Sol elindeki kesik düzgün olurdu. Sağ bileğindeki çocukluğundan kalma yaranın üstünde jilet zorlanır, sıkışmış dokuların çevresinde kayar, yumuşak bir eğri çizerdi. Etkisi az, ölümü yavaşlatan bir çizgi. Kırık...

Yapamazdı böyle bir şeyi. Pembeleşen, sonra kızaran bir küvet dolusu suyun içinde sonuna kadar nasıl kalabilir insan? Doktorluğu tutabilir. Kendisi için değil, yemin ettiği insan yaşamı için. Ceninler insan sayılmıyor ki. Ceninler insan değil..." (C. A. s. 84).

Nilüfer, ölümü ilk aşamada bir kaza ya da bir afet ile getirir zihnine. Bu şekilde doktor içgüdüleriyle önleyemeyeceği bir yolla çabucak olur ölümü. Detaylı bir biçimde düşündüğü bileklerini keserek vücudundaki kanın boşalması ve yavaş yavaş gerçekleşecek ölüm konusunda da kararsızdır. Fikir değiştirme ya da kurtulma ümidi canlandığı anda bir doktor olarak nasıl kurtulacağını bildiğinden bu ihtimal de ona uzak kalır. Önemli bir ayrıntı da yaşamlarını sonlandırdığı ceninlerin başkişinin ruhunun derinliklerinde dehşetli bir vicdan azabına sebebiyet vermesidir. İntihar planının sonunda insan yaşamına ettiği yeminin ardından aklına ilk olarak ceninler gelir. Tıp diliyle konuşarak kendisini teskin etmeye çalışır; benliğini çürüten ve sona hazırlayan bu hastalıklı düşünceler, hiçbir şekilde aklından çıkmaz. Rümeyza olayının ardından tahammül gücü tamamıyla çöken Nilüfer, Ankara-Konya karayolunda aracını ters yöne sürerek bir intihar eylemine doğru adım atar. Bu eylem gerçekleşir mi bilinmez; fakat Nilüfer'in tek kurtuluş saydığı intihara giden süreci ve tükenmişliği neticesinde kendisi çoktan bir cadı ağacına dönmüştür.

### 3.14. Yurtsuzluk

Göç, incelediğimiz metinler çerçevesinde bireyin kökenleriyle olan bağını ve geçmişini yaşam çabası itkisiyle terk etmesine sebep olan, yıkıcı özellikleri öne çıkan bir olgu olarak tanıma bürünür. Göç eden insan, anılarını, kültürel bellek mekânlarını ve düşlerini arkasında bırakır. Göç kavramı irdelendiğinde, mitolojiden dinler tarihine, kozmogoniden halk anlatılara kadar uzanan geniş bir inceleme alanı karşımıza çıkar. Göçün ontolojik boyutu, özelden genele birey-aile ve yeni nesillere göre uzanan irsi birtakım özellikler barındırır. Göç yaşamış aileler, eski vatanlarında buldukları huzur ve saadeti çoğu zaman yeni vatanlarında bulamazlar. Bir

misafir psikolojisiyle hareket eden bireyler köklerini yeni vatanlarına salmakta çekimser davranır, bir gün dönülmesi arzusunu içlerinde beslerler.

Ayla Kutlu'nun yazın yaşamında önemli bir yere sahip olan göç, *Bir Göçmen Kuştı O* ve *Yedinci Bayrak* romanlarında eserin tümünü kapsar.

*Bir Göçmen Kuştı O* romanının başkişisi Emir, çocukken annesiyle birlikte kaçmak zorunda kaldığı memleketini unutamaz. Yaşlılığında yurtsuzluk ve köksüzlüğün kuşattığı ömrünü; “Sanki temelsiz, sanki bir şeylere değmeyen, dayanmayan bir hayat” (E.B.K. s. 296) olarak özetleyen Emir Bey, köyünden ve Kafkaslardan koparılışını ruhunun derinliklerinde canını yakan bir hançer gibi saklar. “Dünyadaki yerimiz, varoluş kesinliğimizin ‘buradalık’ boyutunu oluşturur. Varoluşun ikinci boyutu ise, kendini kuran insanın ‘şimdi’liğini kavraması ve bu aydın bilinçle geleceğe yönelmesiyle biçimlenir.” (Korkmaz R. , 2015, s. 176). Emir ve annesi, varoluşlarını ve değerler dizgelerini anlamlı kılan en önemli unsurdan, vatanlarından uzak kalmanın etkisiyle yeşeremeyen bir fidanın, kök salamayan bir ağacın anlamsızlığını üzerlerinden atamazlar.

Romanda verilen kaçış sahnesi oldukça önemlidir. Emir ve annesi, yaşamlarının sonuna kadar izini taşıyacakları kaçış esnasında yalnız değillerdir. Komşularıyla birlikte yeni bir yaşam umuduna doğru bilmedikleri bir itkiyle korku ve isyan duygularıyla yolculuk ederler;

“Denize doğru kaçıyorlardı şimdi. Hamzat Amca böyle yapmaları gerektiğini söylemişti. Cevahir, dünden beri ne düşünüyor, ne de bir şeyi merak ediyor. Son sorusu, kalanlara dairdi. Başka bir şey yok. Dağları, o geçit vermez yüce dağları enine aşacaklar. Bu delilik. Ama başka seçenek de yok. Konuşmaya tartışmaya bir neden de yok. Çünkü bilinen, daha iyi olacağı savunulabilecek bir şey yok. Bundan sonra, saldıranlar için bitmiş bile olsa her şey, nasıl bakarlar birbirlerine, nasıl dururlar sessiz ve kinsiz, hayvan katma, ekin biçme, düğün kurma zamanında?” (B.G.K.O. s. 35).

Cevahir ve Emir, saldırıdan sağ kalanlarla birlikte bilinmeyene doğru yola çıkarlar. Yaşlı Hamzat Amca yalnızca denize varmalarını öğütlemiştir. Eşini, evini ve dünyasını kaybetmiş Cevahir için bilinçsiz bir yolculuk olan kaçış, yaşam refleksi olarak ortaya çıkan bir durumdur. Bireyler, panik anında birbirlerine tutunarak güven arayışına girerler. Onlar, “Bir arada oldukları sürece tehlikenin dağıldığını hissederler, çünkü eski inanışa göre tehlike yalnızca bir noktada patlak verir” (Canetti, 2006, s. 54). İlkel bir güdü olsa da bireyin zihnindeki arkaik

katmanlardan gelen çağrı, panik anında sürekli kendisini gösterir. Bu çağrıya uyan Cevahir ve Emir, kalabalık olarak zorlu bir yolculuğa çıkmışlardır.

Emir ve ailesinin durumu da yeni vatana acılarıyla gelmiş, trajedilerini de heybelerinde taşımış insanların öyküsüdür. Romana adını veren Göç, başkişi ve çevresindeki insanlara etki ederek hicret görüntüsünde varlığını sürdürür. Kafkaslardan Urfa'ya, Urfa'dan İstanbul'a, İstanbul'dan Ankara'ya ve yine Urfa'ya yapılan bu göç silsilesi, Emir'in yeni vatanını ve onu sahiplenmesini engelleyemez. Bu sahiplenme güdüsü, insani bir güdü neticesinde gerçekleşir; "kişioğlunun dünyada kendine bir yer edinme çabası, onun insanlaşmasının en önemli etkinliğidir" (Korkmaz R. , 2015, s. 176). Hayvanlar gibi bulunduğu çevreye göre benliğini şekillendiren yapıda olmayan insanoğlu, çevresini kendisine göre biçimlendirecek varoluşsal bir yetiye sahiptir. Emir, çocuk yaşta geldiği Anadolu'yu bu itkiyle sahiplenerek onun geleceği için fikir yorar, yeni vatanını sahiplenir. Millî Mücadele yıllarında etkin bir rol oynaması da böylesi bir özellikle açıklanabilir. Göç eden bireyler, geçmişlerini de yanlarına aldıkları hatıralarla/emanetlerle yanlarında taşırlar. Emir'in emaneti de babasının yamçısı ve annesine verdiği sözdür. Ne var ki kökleriyle bağını koparamayan başkişi, ömrü boyunca bu ikilemi yaşar;

"Çekip getiriyorsun hayatımı ama kökün de geliyor seninle birlikte. Sünmüştür. Gergindir. İki de bir, asılır, geri çeker. İzin vermiyor yeni yurtluk tutmana. Sahip çıkmama toprağa, kökleri güçlendirmene. Geleceğin tohumunu alıyor elinden. Yitip giden geçmişi için yaş dökmekten yorulduğunda, hayatı gözden geçirmeye koyulduğunda, kuyu görüyor insan. Derin görünüyor ama değil. Suyu yalnızlığını aksettiriyor. Serinletmiyor, ardı bir ayna kadar yalınkat... Göçmeyen; menzile ulaşan kuşun bile konmadığı, düştüğünü nasıl bilebilir?" (E.B.K. s. 297).

Yurtsuzluk izleği, göç izleğiyle birlikte görüntü bulur romanda. Kahramanların dünyada kendilerine bir yer edinme çabası ve buldukları yeri vatanlaştırma istekleri, göçün sonucu olan yurtsuzluk inancından beslenir. Yaşamı sürekli kaçışla geçen Emir Bey, ömrünün son demlerini yaşadığı İstanbul'da vefat ettikten sonra çocukları da Türkiye'de durmaz Avrupa'ya göçerler. Emir Bey'in kız kardeşi Helal, gözlerden uzak bir ağaç dibinde sessizce geldiği bu dünyadan yine sessizce ayrılır. Nevnihal'in annesi Yeşil Hanım, çok istediği halde eşinin yanına gömülemez. Ankara'da sade bir köy mezarlığına defnedilir. Emir Bey'in ailesinde ve neslinde bir irsiyet olarak yer bulan göç, her yeni bireyde kendisini farklı görüntülerde yeniden yaratır.

Bir yere bağlanamayan insanlar geçmiş-gelecek iletişimi sonucunda edindikleri tarihsel bağlarını sağlamlaştırılmazlar. Bunun sonucu olarak ailenin en küçük üyesi Leyla, kendi yaşamlarını anlatan bir roman yazmaya girişir. Çünkü ailenin geleceğe bırakacağı miras ve kültürel bellek nesnelere terk ettikleri şehirlerle, insanlarla beraber yok olup gitmiştir. Yazıya sığınan Leyla, geleceğe bir miras olarak bu kitabı bırakmayı hedefler;

“Son Osmanlı Meclisi Mebusanı ile Birinci ve İkinci Dönem Türkiye Büyük Millet Meclisinin Üyesi, Adil Emir Batubeg’in unutulmasına gönlüm razı olmuyor.

Romanımı, önümüzdeki yıl 1 Mayıs’ta, yetmiş beşinci doğumgünü armağanınız olarak size vereceğim. Yayınlanıp yayınlanmamasına karar vermek sizin hakkınız. Ben, gerçekler, duygular ve unutulmuş insanlar bir kez daha yaşasınlar istiyorum” (B.G.K.O. s. 247).

Ailenin en küçük üyesi Leyla annesine, yazmak istediği romanın amacını aktarır. Babasının ve ideallerinin unutulmaması adına tarihe bir vesika bırakmak isteyen Leyla, göçmen kuş gibi yurtsuz ve köksüz kalan babasının anısını canlı tutmak ister.

*Yedinci Bayrak* romanı Balkan göçleri esnasında eşini kaybetmiş, çocukları ve torunlarının, eşinin Osmanlı Bayrağı altında yaşamaları vasiyeti üzerine Anavatan’a sağ salim varmak ve eşinin vasiyetini yerine getirmek için yollara düşen Hasret’in romanıdır. Hasret, göçün en önemli getirilerinden birisi olan yurtsuzluğu son yıllarına kadar yaşar. Yurt, bireyin manevi anlamda kendisini huzurlu, özgür hissettiği ve geçmiş bağlarını sağlayan imgeleri barındıran yerlerin bütünüdür. Bu bağlamda Hasret’in ana yurdu Evlad-ı Fatihan’ın Balkanlar’a göçtüğü topraklar olan Anadolu’dur.

Bosna’da doğmuş ve ömrünün ilk gençlik yıllarını burada yaşamış Hasret için göç, ilk tecrübeye kimsesizliğe doğru bir akış anlamı taşır. Evinin bahçesinden, babasının değirmeninden başka bir yer görmemiş olan başkişi Üsküp’e göç ederlerken büyük bir huzursuzluk ve korku yaşar; “İnsanın içini oyan bir yalnızlıktı bu. Şu anda ne toprağı ne evi vardı. Göç yoluna düşmenin çok ağrı veren bir hastalığa tutulmaktan farkı yoktu” (Y. B. s. 78). Hasret için göç, köklerinden kopuş ve dünyalık anlamda başıboş kalmanın ifadesidir. Eşinin, çocuklarının da huzursuz olmaması için onların yanında herhangi bir gerginlik belirtisi sunmaması için tembihlediği Hasret, yol boyunca terk ettiği toprakları düşünerek sessizce ağlar. Hasret, anılarının biriktiği, annesinin, babasının, nenesinin kabirleriyle gönlünde kutsanmış olan topraklardan ayrılırken büyük bir içsel sıkıntıya kapılır. Kendisine ait bildiği, çocukluğunu, evliliğini ve evliliğinin meyveleri olan evlatlarını yaratan eve ve Bosna’ya büyük

simgesel anlamlar yüklemiş olan Hasret, bu mekânlarla kendisini tamamlamıştır. “Bir yeri kendileme, o yerle olan yakınlıktan doğmaktadır” (Bilgin, 1990, s. 64). Hasret Bosna’yı makro ölçekte ailesinin ve kökeninin yeşerdiği yer olarak tanımlamış ve anılaşmıştır. Buradan apar topar ayrılışı bir bakıma köklerinin yok olması gibi geldiği için başkişiyi derin bir korkuya sürükler. Bu ilk göç başkişinin ruhunda korku ve güvensizlik oluşturacaktır. Burada dualarında yalnızca bir daha göç yaşamama isteği vardır. Bir daha bağlarından kopmamak, yokluğa yol almamak için Allah’a dualar eder; “Her sabah, yatağından kalkmadan niyaz ediyordu: ‘Allahım, insanın evini, işini yok eden, gücünü yutan, ümitlerini tuzla buz eden göçü bana bir daha yaşatma!’” (Y. B. s. 86). Ne var ki aradan geçen birkaç yıl yeni göçleri getirecek, bu göçlere Üsküp’te toprağa verdiği ve “Göçmen olmanın dikkat dağınıklığını, on beş yaşından beri yaşayarak öğren” (Y. B. s. 97)miş eşi Ali Sabir olmadan yalnızca çocuklarıyla çıkacaktır. Üsküp’te bir cinayete kurban giden Ali Sabir, on beş yaşından bu yana baba topraklarından uzakta oradan oraya savrulurken Hasret ile kök salmayı amaçlar. Ne var ki göç kaderidir ve yaşamındaki bir durak olan Üsküp’te öldürülür. Aile hiyerarşisi içerisinde geleneksel bir kadın olarak yetişen Hasret, çocuklarının sorumluluğu ve güvenliği konusunda kendisinden beklenmeyecek kadar soğukkanlı ve akıllı kararlar verir; “Kollanacak olan evlatsa, hangi anaya güçsüz denebilir ki?” (Y. B. s. 309). Ali Sabir’in ölümünün ardından bir gecede terk ettikleri Üsküp’ten Manastır’a, oradan da Selanik’e gideceklerdir. Anlatıcı, göçü tanımlarken bir “zihin bulanıklığı” (Y. B. s. 80) der. Bu zihin bulanıklığı, sahiplenememe ve gittiği yerde kök salamama sorununun bir yansımasıdır. Zira Hasret, 30 yıl yaşadığı Manastır kentinden ardında iki cenaze bırakarak ayrılacak ve bu kentte de kendisine ve ailesine ait bir şey, bir sahiplenme sebebi bulamadan yalnızca acılarını emanet edecektir.

Yaşı ilerlemiş olan Hasret, eşinden öğrendiği bilgiler ışığında ve deneyimleri ölçüsünde dünyayı yorumlar. Hasret’in göçleri, giderek zayıflayan ve birçok ülkenin parçalamak için pusuda beklediği Osmanlı Devleti’nin geri çekilişi gibi Anadolu’ya olacaktır. Anlatıcı, Hasret’in düşüncelerini şöyle aktarır; “Ah! İnsanın ayağının altındaki toprağın kayması, milletinin parçalanması, kendisinin sandığı gökyüzünde, başka bayrakları dalgalandırmak için reyanın gün saydığını bilmesi... Nasıl da can yakıyordu” (Y. B. s. 86).

Kendisini güvende hissetmeyen insanın cenin pozisyonu almasına benzer bir şekilde, giderek doğduğu topraklara doğru çekilmeye başlayan Osmanlı’nın bu bahtsız tebaası da aynı rotayı izler fakat baba toprağı olan Saraybosna, anılarında “her zaman aydınlık” (Y. B. s. 184) olarak kalır.

Hasret'in göç ile süren yaşamında tek dayanağı Ali Sabir'in vasiyetidir; "Ali Sabir'in vasiyeti o kadar etine kanına işlemiştir ki, kalırsa sürekli bir günah içinde yaşadığı duygusunu içinden atamayacaktır" (Y. B. s. 336). Bu güçle Edirne daha sonra İstanbul'a kadar süren zorlu göç sonrasında Salihli'de kendilerine devlet tarafından verilen evde kök salan aile, Millî Mücadele'ye katılan torunlarını ve oğlunu bekleyen Hasret ve gelini, savaş sonrası zor koşullarda ayakta durmayı başarmalarının ardından anavatanlarında vasiyeti gerçekleştirmiş ve bahtiyar olmuş bir şekilde yaşarlar ve yaşamlarını kuşatan yurtsuzlukları/köksüzlükleri sona erer.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. ROMANLARDA DİL VE ÜSLUP

#### 4.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri

Ayla Kutlu, genel anlamda sosyal gerçekçi bir çizgide, kısmen de feminist bir söylemle romanlarını üreten bir yazar olarak kendine özgü bir dil ve üslup geliştirmeyi başarmıştır. Dil konusunda yerelliği, kentliliği özgün özellikleri ile değiştirmeden romanlarına taşıyan Kutlu anlatıcı rolünde ise geniş mekân betimlemelerine inerek gerçeklik algısının okurun zihninde bir tablo biçiminde görünür kılınmasını sağlar.

Romanlarındaki dil kullanımını da bu yönde şekillenen yazarın üslubu, romanların izleksel yapısına ve kahramanların içerisinde bulunduğu ruh haline ve sosyal durumlarına göre şekillenir. Romanın anlatıcısına göre çeşitlilik arz eden anlatım teknikleri, dil kullanımları, tasvirler, yerel ağız kullanımları ve bakış açıları gibi teknik unsurların roman kurgusuna olumlu katkısı göze çarpar.

Ayla Kutlu romanlarında; “üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimi” (Forster, 2001, s. 26) olan gizemleştirme unsuru, yazarın olay örgüsünü şekillendirme biçiminden, anlatım tekniklerinden ne ölçüde yararlandığından ve dil kullanımından etkilenir. Gizem tekniği bir tür yazarın kimliğinin karartılması, olayların değişik yönlere saptırılarak ayrıntılara girilmesi ve merak duygusunun üst düzeye taşınması sayesinde gerçekleştirilir. Birkaç romanı hariç tüm romanlarında başarılı bir şekilde kullanılan gizemleştirme tekniği başarıyla uygulanır. Bazen de yazarın, anlatıcının rolünü üstlenip araya girmesiyle oluşan yazarın gizliliği kuralının ihlali gizemleştirme unsurunun aksamasına neden olur.

Romanın anlatım akışı esnasında yazarın kimliğini ortaya koyması bir anlatım kusuru olarak ortaya çıkar. Bu teknik kusur; yazarın anlatıcının görevini devralıp görünmezlik ilkesini ihlalidir. Yazar, çoğunlukla hâkim bakış açılı anlatıcıya sözünü emanet ederek vaka ve kahramanın iç dünyası hakkında okuru bilgilendirir. Bazı romanlarında ise romanda yazarın gizliliği ilkesiyle çatışan bu kullanım bazı durumlarda yazarın okur tarafından fark edilmesine ve enjekte edilen heyecan ve merak unsurunun kesintiye uğramasına neden olur.

*Kaçış* romanında, Ayhan’ı terk eden Üstün’ün davranışının çözümlemesini yapan hâkim anlatıcı, araya girerek iki sevgili arasındaki ilişki ile Üstün hakkında değerlendirmeler yapar;



“Sevgi, yaşamın en güzel yönüydü. Kişiyi sağlıklı biçimde güçlü kılan şey sevgiydi. Yanlıştı söylenenler, koşullandırmalar yanlıştı: Sevgi zayıflık değildi. Ayhan, Üstün’ü sevmekten, o sevginin getireceklerinden korkmaması gerektiğini gördü. Üstün, yaşamının odak noktasıydı.

Bunu sonraları unuttum ve cezalandırıldım işte...

Ya Üstün? Paris’te, kaçışından sonra-kaçışı İstanbul’dan beş ay sonraydı- Ayhan’ı unutmaya çabalamıştı kuşkusuz. Bunu yaparken onun yerine bir başka kadını koymayı denemiş miydi? Yapar bunu Üstün. Bir bilim adamı davranışıyla kendini gözlemek için bile olsa... yapar.” (K. s. 130).

Alıntılanan metin, Ayhan’ın düşündükleri ya da iki sevgilinin bir diyalogunun hatırlatılması değildir. Burada yazar, Ayhan’dan ve aşktan kaçan Üstün’ün karakteri hakkında ipuçları verirken yazarın görünmezliği ilkesini ihlal etmektedir. Gizemleştirme tekniğinin anlatılarda önemi genellikle parçalı olarak sunulan kişilik, olay örgüsü vb. unsurlar hakkında okurun düşünsel ve duygusal katılımına zemin hazırlamasıdır. Ancak yazar araya girerek okurun yapması gereken bu eylemleri kendisi adına yapar ve heyecan unsurunu düşürmüş olur. Görünmezlik ilkesinin ihlali, eserin heyecanı ve dramatik gerilimi üst seviyede tutma özelliklerini aksatır.

Romanda vaka ve kahramanlar hakkındaki bilgilendirmeyi Ayhan ve Üstün’ün birbirlerine yazdığı mektuplarda başarılı bir şekilde gerçekleştiren yazarın, alıntılanan örnekteki gibi anlatımın akışını bozmakta olduğu görülür.

*Emir Bey’in Kızları* romanında aynı şekilde yazarın varlığını okura hissettirmesi, eserin heyecan ve gerçeklik uyandırma özelliğine gölge düşürür;

“Bunu söylerken kapalı perdeler bakıyor. Kızımın yüzüne bakmıyor. Onun derin üzüntüsünü anlıyor Hüsra. Sormak istiyor:

Bana sevginizden mi bu kadar üzgünsünüz?

Sormuyor. Cevabın evet olduğunu bilirken niye sorsun?

Peki Hüsra onu seviyor mu? Değiştirdi babasıyla ilişkileri. Yine de duyarlı, nahif, sakıncıdır.” (E.B.K. s. 152).

Romanın akışı içerisinde hâkim anlatıcının imkânlarını kullanan yazar, eserin genel anlamdaki durumuna gölge düşürmese de bu uygulamayla okuru bilgilendirmekte, olayları

açıklamakta, kişilerin iç dünyasına doğrudan bir ışık tutmakta ancak bundan dolayı da merak ve gizem unsurunu da zayıflatmaktadır ki bu bir anlatım aksaklığı olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### 4.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri

Ayla Kutlu, romanlarında dramatik aksiyonun ana sütununu oluşturduğu dizgenin merkezinde bulunan kahramanlarının ruhsal durumlarını yalnızca hâkim bakış açılı anlatıcı aracılığıyla aktarmakla kalmaz. Yalnızlığın ve iletişimsizliğin yoğunlaştığı durumlarda daha sık kullanıldığını tespit ettiğimiz iç monolog tekniği, bunun yanı sıra yoğun olarak gerilimin arttığı ve şiddet gibi bireysel izleklerin yoğunlaştığı sahnelerde bireysel pencereden anlatılması gereken anlarda görülmektedir.

Yazarın, eserlerinin büyük bir çoğunluğunda bu tekniği sıklıkla kullandığı görülür. Ağırlıklı olarak benzetmeler ve sıfatlarla yapılan bu uygulama kahramanların içerisinde buldukları ruh halini yansıtmaya yöneliktir. Yazarın anlatı içerisinde büyük oranda yardımcı olan iç monolog tekniğini Bourneur ve Quillet, işlevsellik açısından şöyle açıklar; “Romancı, bir kahramanın ruhsal hayatını bize "doğrudan" kavratılabilmek için iç monolog yöntemine geniş yer verir ya da tasvir yöntemi'ne başvurmak suretiyle kahramanın dış görünümüne ve kahramanın bulunduğu yerlere dikkat çeker.” (Bourneur & Quillet, 1989, s. 29-30).

Böylelikle kahramanın ruhsal ve dünyevi algısını kendi penceresinden yansıtarak bireysel duyumsamasıyla okura yansıtmış olur. Kaçış romanından alıntılanan metin biriminde Ayhan'ın aşk ve sevgi ile gerçekler arasında sıkışıp kaldığı anlarından birinde bütün hisleri camdan dışarıdaki rüzgârı ve yağmuru seyrederken bir iç konuşma şeklinde sunulur;

“Herkesin şöyle ya da böyle düzeni kuruldu. Bense hiçbir şey yapmıyorum ya da yapamıyorum. Tam duruldum dediğimde bir rüzgâr çıkıyor. Başkaları algılamalarını akıllı uslu bir yerlere yerleştiriyorlar. Düzenli evleri gibi, düzenli iç yapılarıyla. Oysa ben? Karmakarışığım. En üstteki bir mendili alırken alttaki çamaşırları bile dağıtıyorum. Öylece bırakıyorum üstelik.” (K. s. 28).

Metinde yazar, kahramanın iç çalkantılarını herhangi bir aracı kullanmadan doğrudan onun iç dünyası üzerinden okura aktarır. Bilinç akışı tekniğinden farklı olan iç monolog

teknisinde, okurun hem anlatıcının hem de kişilerin iç dünyasına doğrudan bakabilme imkânı doğar ve bu sayede dış gerçeklikten ayrı bir düzlemde seyreden iç gerçeklikten haberdar olur.

*Bir Göçmen Kuştı O'da;*

“Aklına gelen tek şey yalnızca korku. Çocuk uykuya yenilirse...

Yapma bunu. Hiç değilse yol göster. Sesleneyim mi, söyle, senden başka kimim kaldı?

Böyle suskun durma, göster kendini gülcemal misin, yoksa başka bir şey, bir zulüm mü?”

(B.G.K.O. s. 8).

Yedinci Bayrak'ta kızları Sacide'nin kapanmasını tavsiye eden esnafın iması ve Sacide'ye artık görücü gelmesi ihtimali konusunda esnafa ağzının payını vermediğini düşünen eşine içten içe kızan Hasret, Ali Sabir'den şiddet gördüğü kavgalarının öncesinde içinden bu sözleri söyleyerek kendisini kavgaya hazırlar ve haklı olduğu konusundan kendini ikna eder;

“Yook Ali Sabir Efendi, onun bir de anası var. Üstünde senden çok hakkı olan anası var.”  
(Y.B. s. 60).

*Emir Bey'in Kızları* romanının başkişisi Nevnihal, son zamanlarını yarı uyanık halde geçirir. Belleği yerinde olmasına karşın uyku ve uyanıklık halini ayırt edemeyen kahraman, yoğun olarak iç konuşmalar yapar. Burada yazar önemli bir hamle yaparak serinin önceki romanının başkişisi Emir Bey ve kendisi arasındaki yaşanmışlıkları ve ailedeki konumunun ne merhalelerden geçtiğini okura Nevnihal'in iç monoloğu ile aktarır. Nevnihal, Emir Bey'in hiç kimselere yansıtmadığı yaralı yönünü ve bunun sebebini bir iç monologda açıklar;

“Göçmen... Bu sözü sevmiyorum. Kocamda gördüm. Bir yanı eksik kalıyor hayatın. Öte yanı gelişmiş ama aklın sağlam işleyişini yıldırım çarpmış, yahut heyelanda yitmiş, yahut inme inmiş. Hep orası, hep yitirdiği güzellikler, uğradığı haksızlık. Bir göçmenin kendini sağaltıp normal insana dönebildiğini bana kimse söylemesin. İnsan suda yürür mü, uçar mı kendi başına? İşte bu kadar.” (E.B.K. s. 328).

Yazar, Emir Bey'in ruhunda göçmenliğin ne derece yıkıcı bir etki yarattığını daha önce hâkim anlatıcıya anlattığı olaylar silsilesinin yanında bir iç konuşma aracılığı ile eşinin bakışıyla aktarır.

Ayla Kutlu, romanlarında tasvirleri başarılı bir şekilde kullanır. Romanlarında yoğun olarak mekân üzerinde kullanılan tasvirler, duyu organlarına da hitap ederek okurun eserle bütünleşmesini ve eseri yaşamasını sağlar. Tasvirler bakımından hayli zengin olan romanlarda

görme, koklama, duyma, dokunma ve tatma duyularının kullanımının yanında duyular arası ad aktarmaları da sıklıkla yapılmaktadır.

*Kaçış'ta;*

“Hava olağanüstü durgun. Paris’te, ekim ayında eşine rastlanmayan bir sıcak. Alan kalabalık. Her gün bir köşebaşında, bir mağaza ya da kahvede patlayan plastik bombalara aldırış etmeden, ellerinde fotoğraf makineleriyle dolaşan turistlere rastlanıyor hâlâ. Amerikalılar, İngilizler, İsveçliler. Birçok da zenci. Yanlarında güzel, sarışın kızlarla dolaşan zenci erler, çavuşlar. Burası Quartier-Latin. Üniversite semti. Saint Michel alanı. Öğrenciler ve orospular dolaşiyor. Bulvarlarda.” (K. s. 9).

Paris’te siyasi gerginliğin hüküm sürdüğü günlerden bir günde Saint Michel alanının karakteristik özellikleriyle üzerindeki insan kalabalığının sosyokültürel bilgilerini de veren yazar, sıcak havayı öne çıkarır. Her gün patlayan bombalara artık alışmış insanların gündelik yaşamlarını görme duyusunu ön plana çıkararak veren yazar başarılı bir tasvir yapar. Bu tasvir okurun gözünde bir film şeridi şeklinde Paris sokaklarının görülmesini sağlayarak okuru görsel bir katılıma davet eder.

*Islak Güneş'te;*

“Güneş battıktan hemen sonra tepelerden kopan bir ince yel, önce denize iniyor, geniş kumlukları, kıyıya yığılı kahveleri, ara sokakları geçiyor, Balıkçı Halinin orada durup, taşıdığı yosun kokusuna kirli balık kokusunu da ekliyor, Marangozlar Çarşısından geçerken taze biçilmiş yonga, mobilya cilası kokusuyla ağırlaşıyor, meydana vardığında bitkin ve tükenmiş gibi çocukların üstüne yığılıyordu.” (I.G. s. 5).

*Islak Güneş*, insanların yaşamından öte, bir mekânın dönüşümü ve olumsuz anlamda olan bu edilgin eylem gerçekleşirken attığı sessiz çığlığın romanıdır. İlk bölümlerde mahallenin meydanı çocuklar ve onların oyunları ile ön plana çıkmaktadır. Akşam üzerinin dinginliği ve serinliğini tasvir eden yazar rüzgârın macerasını meydana, çocukların içtenlik mekânında bitirir. Bu anlatım yapılırken; *ince yel*, *kirli balık kokusu*, *ağırlaşıyor*, *yığılıyor* gibi çeşitli duyulara hitap eden benzetmelerle okura o anı adeta yaşatır.

*Yedinci Bayrak'ta;*

“Gecenin karanlığı belirsizce çekiliyor, gökyüzü yumuşakça renk değiştiriyor, gün aydınlanmaya başlıyordu. Gözlerini açmadan önce kulağına bülbül sesleri doldu. Derenin

gece boyunca süren çağılması belli belirsiz duyulacak kadar hafifliyor, yükselen Saraybosna güneşi, çevreyi kuşatmış yeşilliklerin üstündeki ıslak parıltıyı keskin ışığıyla coşturuyordu.” (Y.B. s. 9).

Romanın başkişisi Hasret’in babasıyla birlikte her gün yaptıkları günü karşılama ritüelinin tasvir edildiği alıntı, *yumuşakça, aydınlanma, bülbül seslerinin dolması* benzetmeleri duyular arası aktarmalarla desteklenerek o anın hazzını okura yansıtmayı başarır.

Romanlarda kullanılan bir diğer anlatım türü de Mektuplardır. Ayla Kutlu, romanlarında mektup aracılığıyla konuşmayı ve kahramanların gizli yönlerini görünür kılmayı amaçlar. Mektupların kahraman anlatıcı tarafından yazılmış olması kurguda karanlık kalan noktaların açıklanmasını ve okurun bu konularda bilgilendirilmesini de akışı bozmadan yapar.

*Kaçış* romanında mektup, Üstün’ün Ayhan’a olan samimi duygularını açmasında araç olarak kullanılır. Aynı şekilde Ayhan da sevgilisine düşüncelerini bu şekilde iletir. Eserin ilk bölümünde görülen bu mektup, okuru serüvene hazırlama ve vakanın gidişatı hakkında temel bilgiler verme amacındadır;

“Aylardan beri bu mektubu yazıyorum sana. Paris’e geldiğimden beri. Belki buraya gelmeye karar verdiğimden, belki senden ayrılmayı düşünmeye başladığımdan beri. Aradan geçen bir yıldan bu yana, sana yazmayı düşündüğüm şeyler durmadan değişti.

Başlangıçta ne kadar kolay ve yalındı sana söyleyeceğim şeyler. Seni seviyordum. Senin mutlu olmanı istiyordum. Oysa yapmam gereken işler vardı ve seni ardımdan sürüklemem doğru olmazdı. Bunları seninle tartışmak istemedim.” (K. s. 6).

Bir diğer mektup *Bir Göçmen Kuştı O* romanında görülür. Aylardır, yeni kurulan hükümete destek olmak için gittiği Ankara’da olan ve kendisinden haber alınamayan Emir’in halini bildirdiği gönderi aracılığıyla dönem, Nevnihal’in kırgınlığı ve Emir’in endişeleri hakkında okuru bilgilendirme amacı güdülmüştür;

“Ağustos başında Emir Bey’den bir mektup geldi. Haziran tarihliydi. Uzun süre cebinde dolaştırmış, belli. Mektubu göndermeden önce üst yanına: Yine hesap tutmadı. Ümitli olmak için kâfi sebebiniz yoksa, ümit etmenin manası da kalmıyor. Bayramda görüşeceğiz diyordum her nedense. Diyordum ama, mucize beklemek de akıllı iş gibi görünmüyor bana. Diye yazmış.” (B.G.K.O. s. 123).

Mektubun birkaç ay boyunca gönderilmediği ve tereddütte kalındığı üzerindeki tarihten anlaşılır. Umutsuz bir mektup olan metin, kahramanların ruh halini ve eserin yönünün değişeceğini dolaylı olarak okura aktarır. Yazar, burada Emir'in ağzından doğrudan/aracısız bir ifadeyle anlatmak yerine merak ve gerginlik unsurlarını canlı tutmak adına başarılı bir üslup geliştirmiştir.

Ayla Kutlu, yine *Kaçış* romanındaki gibi kahramanların diyaloglar aracılığıyla söyleyemediklerini mektup aracılığıyla söyler. *Emir Bey'in Kızları* romanında Emir Bey'in evlatlarına seslendiği uzun mektup bir babanın çocuklarına içini dökmesi ve kendisinden sonrası için temennileriyle, onlara veremedikleri için özürlerini içeren duygu yüklü bir mektuptur;

“Bunlara göre kararımı verdim. Bu, benim oğullarımın ve kızlarımın vatanı. Onlar buraya tutunmuşlar. Onlara ve başkalarına yol gösterecek bir üstünlüğüm yoktu benim. Neydim ki?

Şimdi, ihtiyar bir adamın ümitsizliğini taşıyorum. Savaşın sonu yok benim için. Savaşta doğdum, savaşın içinde öleceğim. Tek bir rüyaya münhasırdır isteğim: Mare Hospitalis yükselsin, beni doğduğum dağların denizle birleştiği kıyılara atsın. Dönüp gideyim. Argun boyunca yürüyeyim: yeşili filiz, mavisi inci, umudu sabırlı günlere dönmek istiyorum.”  
(E.B.K. s. 379).

Bir insana, özellikle ailesine karşı güçlü duruşunu bozmaması gerektiğine inanan Emir Bey, ölümünün yaklaştığını hissettiği bu zaman diliminde bütün samimiyetiyle mektuba düşüncelerini yazar. Bu kullanım kahramanın rol gelişiminin ve canlandığı değerlerin sarsılmadan yapılmasına fırsat vermesi bakımından yazar tarafından başarılı bir şekilde uygulanır.

*Kadın Destanı*'nda mektup, üç bin yıl öncesinden bugüne gönderilir. Lyotani, yazara hitaben tabletlere yazdığı mesajlarını, kendinden sonrakilere bir ibret vesikası olarak bırakır;

“Yenilmemek ve unutulmamak

İçin ölmem gerekiyor.

Gerçekleri yarınlar için ancak

Bu yolla iletebilirim. Bunu

Yapıyorum. Yürümekten

Başka hiçbir şey bilmeyen

Tarihin bir molasında

Kadınlara ulaşmayı

Umuyorum. Onların beni

Anlayabilecekleri bir

Molaya kadar beklemesini

Bilirim. Kaç bin yıl olursa

Olsun... beni anlayacak

Olanlar: kadınlar! Ey yazar,

Anlat onlara. Onlara

Kadınların diliyle anlat!..” (K.D. s. 15).

Örneği verilen mektupların, kahramanların aracısız bir şekilde samimiyet ve düşüncelerini içermeleri bakımından eserlerdeki kullanımlarının yerinde olduğunu göstermekle birlikte eserlere akışı bozmadan yerleştirilmiş oldukları görülür.

Ayla Kutlu, romanlarında yoğun olarak trajik konuları işler. Bunun sonucunda eserlerin izleksel kurgusu kahramanları çatışmanın içerisinde tutan, serüvenlerini kötücül etkiler içerisinde şekillendiren etkenlerle örülür. Romanlardaki çatışmanın yoğunluğunun bir sonucu olarak eserlerde geri dönüşler sık görülür.

Romanlarda görülen geri dönüşler, eserin bütüncül anlamda temsil ettiği çatışmayı yansıtması bakımından dikkat çeken bir kullanımdır.

Kahramanın bulunduğu zaman dilimi içerisinde yaşadığı problemleri ve çatışmaların kökenini okura aktarmak amacıyla kahraman ya da hâkim anlatıcı geri dönüşlerle yaşanan olayların kökenine ve başlangıcına sık sık iner.

*Cadı Ağacı* romanında Kasap Nilüfer yakıştırmasını aldıktan sonraki haliyle esere giriş yapan başkişi Nilüfer’in bu yakıştırma alma sebebi her bölümde yapılmış geri dönüşlerle kısa ve merak uyandıracak cümlelerle açıklanır.

Nilüfer'in yalnızlığından ve evliliğinden başlayan ilk geri dönüş kızının ölümüyle tamamlanır. Bundan sonra Halil ile yaşadığı yasak aşka giden hâkim anlatıcı Nilüfer'in vicdan sorgusunun altından kalkamayıp alkolik olmasını da bu dönüşler ile okura aktarır.

*Emir Bey'in Kızları* romanında kronik bir ilerleme gösteren zaman, Emir Bey'in mektubu ile geri dönüş yapar.

*Asi... Asi*. Romanında yine kronik ilerleme gösteren zaman, Beyazıt'ın mektubu ile Altınyaz'ın ölümünün okura açıklandığı kısımda ve Bestami'nin trajik yaşamının ateşleyicisi olan olaylar verilirken geri dönüşler yapılır.

Ayla Kutlu romanlarında üslup özelliği olarak belirtilebilecek bir diğer durum da metinlerarasılıktır. “Her metinde yaratma faaliyetine, kendinden öncekileri taklide ve yazma işiyle ilgili ustalıklardan kaynaklanan unsurlara rastlarız. Bunlar edebi türe, devre ve yazma işini gerçekleştiren insana göre değişik oranlarda metin içinde yer alırlar.” (Aktaş, 2007, s. 51). Yazar, daha önce yazılmış metinlerin ya da anonim metinlerin zamanla birikmiş ve demlenmiş imgesel gücünden faydalanarak, yeni kurduğu metinlerin bu harman neticesinde daha etkili olmasını sağlar. Romanlarda sıklıkla görülen pastiş tekniği, eserin sosyal zamanı ile vaka zamanı arasındaki gerçeklik bağına sağlamaştırma amacındadır. Yıldız Ecevit, parodi ve pastiş tekniğinin kullanımıyla ilgili şunları söyler;

“Dış dünyayı yansıtmak istemeyen bu edebiyatın yazarının, eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurduğu tekniklerin başında parodi ve pastiş gelir. Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar.” (Ecevit, 2001, s. 75).

Denilebilir ki pastiş, bir oyun alanı olan yaratı içerisinde yazarın özgür imgelem gücü ve kişisel birikimini kullanarak yarattığı eserin tarihselliğini sağlamasıdır. Ayla Kutlu, tarihsel bir fon üzerinde kurguladığı romanlarının hemen hepsinde bu teknikten vaka zamanı ve sosyal zamanın gerçeklik ve inandırıcılık etkisini yükseltmek amacıyla başarıyla faydalanmıştır. Diğer romanlarında ise izleksel kurguyu güçlendirmek amacı taşıyan bu kullanıma birçok başarılı örnek mevcuttur. Bu örneklerle söylenmiş olanın imgesel yoğunluğu ve etkisi yeni kurulan bir edebi metinde yoğunluk ve tarihsellik bağıyla etkiyi güçlendirmektedir. Aşkaroğlu'nun deyimiyle; “eski formlara sürekli yeniden dönüşler” (Aşkaroğlu, 2015, s. 119) olan pastiş



tekniği, eserin karakter gelişimine de katkı sağlarken okurun bilgi düzeyiyle orantılı olarak dikkatini üst seviyede tutarak anlatının akışının düzenini sağlar.

Bir Devrimci Marşı'ndan alıntılanan dizeler, *Kaçış* romanının siyasi atmosferini ve siyasi fikirleri ile hesaplaşan Üstün'ün bir devrimci oluşunu metinler aracılığıyla aktarır;

“Jandarma biz sosyalistiz, dostuz yalnız biz sana  
Kurtuluşun bizimledir, elini uzatsana.” (K. s. 201).

Edip Cansever'in “Cadı Ağacı” Şiirinden alıntılanan bir diğer dördlük ise romanın da adı olan *Cadı Ağacı* imgesinin ne olduğunu, nasıl bir düşlem neticesinde ortaya çıkıp eserin kurgusunda ne işleve büründüğünü aktarır;

“Ben kendi yarattığım bir yoldan geçiyorum  
Yolun üstünde kurumuş bir cadı ağacı  
Kurumuş kansız, bembeyaz bir cadı ağacı  
Kenarından bir düş sallantısının ağıyor.” (C.A. s. 131).

Dante'nin “İlahi Komedyası”nın ilk dizesi, Kültürel düzeyi yüksek olan Mehmet Kadri'nin düş gücünün de bu ölçüde şekillendiğini Dante örneğiyle ustaca açıklar;

“Acaba, kadına yakıştırdığı kimlik doğru muydu? Yoksa bu kadın kemikleşmiş değer yargılarıyla bugünkü kaos arasında şaşkınca kalakalmış, **hayat yolunun ortasında** (değil ama sonlarında) **kendini karanlık ormanda bulmuş** bir yaşam şairi miydi? Bir anne? (A.Ü.Y. s. 250).

“Gılgamış Destanı”nın yeniden yazımı olan *Kadın Destanı*'nda orijinal destan metninden bir dize kullanılır;

“Üç günde geldiği yere bir günde vardıklarını gördü Tapınak Kızı.” (K.D. s. 138).

Metinlerarasılığın en yoğun kullanıldığı roman olarak *Yedinci Bayrak* örneği verilebilir. Romanın her bölümünün başında bölümü özetleyecek bir anlam yoğunluğuna sahip şiirler, türküler kullanılmıştır. Bunlara örnek vermek gerekirse;

Romanın Girişinde:

Ayşe Lahur Kırtunç'un "Çağırдын Geldim Girit" adlı şiiri,

Birinci Bölümde: "Saraybosna" adlı anonim Bosna Türküsü,

İkinci Bölümde: Anonim Üsküp Türküsü,

Üçüncü Bölümde: Fakîri'nin "Vidin Destanı"

adlı eserinden alıntılanan dörtlükler şeklinde devam eder.

Kullanılan ve esere taşınan her metin, ilgili bölümün başına yerleştirilmiştir. Bu kullanım, bölümün epigramı niteliğinde olmakla birlikte okura, eserin sosyal zamanını ve vakanın akışını tanıtmaya amaçlı taşımaktadır. Örneğin ikinci bölümde kullanılan "Üsküp Türküsü", acıyı, hasreti, efkârı ve ölümü imler. Bu bölümde okur, ailenin vatanından koparak Üsküp'e yerleşmesine, burada yaşadıkları yılların ardından Hasret'in eşi Ali Sabir'in ölümüne şahit olur. Bu bakımdan kullanılan metin, bölüm ile birebir uygun düşen simgesel göndermelere sahiptir.

Romanlarda dil ve üslup kullanımını açısından öne çıkan bir diğer durum da eserlerin mekân-insan ilişkisini yansıtmaya bağlamında karakterlerin inandırıcılığını arttırmak için gidilen yerdeki dil kullanımını ve dönem dili kullanımınıdır. *Asi... Asi*. Romanında Antakya ve çevresini çevresel mekân olarak kullanan yazar burada yaşayan insanların günlük konuşmalarını da esere başarıyla yansıtmıştır. Köylü ve cahil bir kız çocuğu olarak esere dâhil olan Ganime'nin konuşması tamamen yöre halkının ağız özelliklerini taşıyarak okumuş ve aydın bir karakter olarak romana dâhil olan Beyazıt, Armağan ve Sinan gibi karakterler İstanbul Türkçesi'ni kullanırlar. Eserdeki yerel ağız kullanımına örnek olarak;

"Emmi, tanıdın mı beni, emmi ben Ganime'yim. Kaşlarını çattı: Unuttun mu?" (A. s. 36).

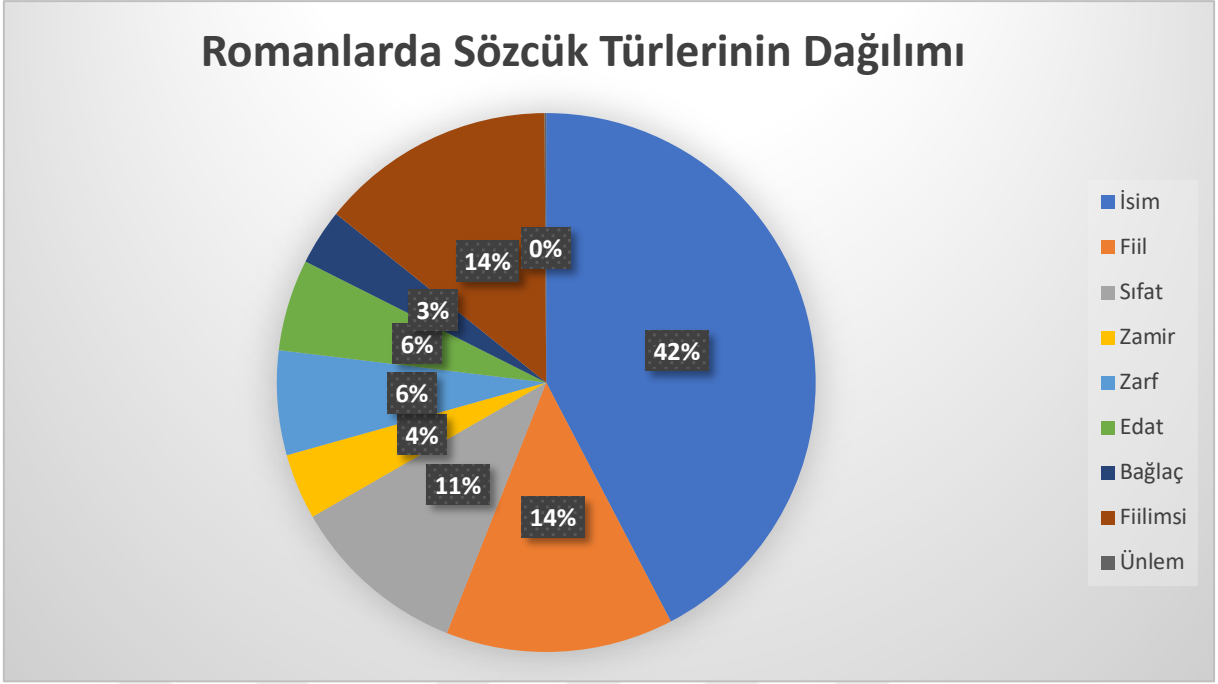
"Kele ben Ganime değil miyim? Seninle bostancılık yapmaz mıydık? Essahtan da mı unutuksun beni?" (A. s. 36)

"Allahım şunun soykasını dağıtmayı bana nasip et tez zamanda. Görünmez yerde leşine tükürmeyi de. Köpeklere yem olasin sıska domuz..." (A. s. 57).

Romanın bir diğer yerel ağız kullanan karakteri olan Delfina da roman boyunca aynı ağızla konuşur;

"Peh peh peh! Hele şu Beyazıt Ağamıza... Hele şu Beyazıt Ağamızın avradı Göksu Hatun'a... Usûl erkân saymalara... Eşref Kadın sağ olacaktı da oğlunun bu günlerini



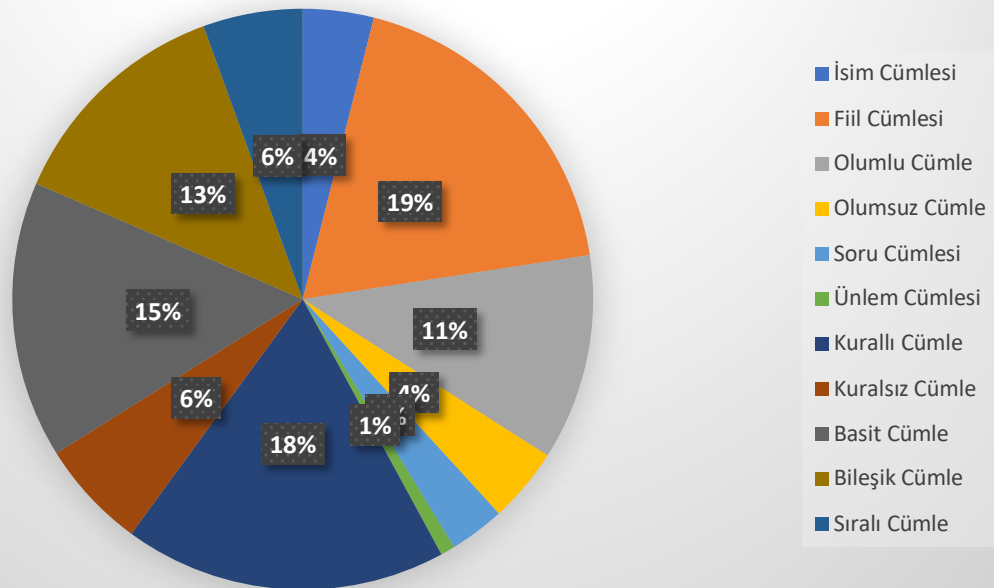


Romanlarda belirlenen sözcük dünyasından hareketle tablo yorumlandığında yüzde 42 oranında kullanılan isimler en üst noktadadır. Bundan hareketle yazarın gözlem yeteneğinin güçlü olduğunu söyleyebiliriz. Romanlarının genel anlamda karakter sentezleyici bir özelliğe sahip olması ve karakterlerinin birçoğunun trajik yani gelişime açık karakterler olması tabloda görülen sıfat kullanımının sebebini de ortaya koyar. Dış dünyanın açılmanması ve tanımlanması olarak görülen fiil kullanımı da yüzde 14 olarak belirlenmiştir.

Ayla Kutlu, romanlarında akıcı bir Türkçe kullanır. Yoğunlukla tarihsel olaylar, bireysel çözümler ve bireysel izlekler çerçevesinde gelişen Ayla Kutlu romanları okuru sıkmayan, dil kullanımını konusunda dikkat çeken romanlar olarak göze çarpmaktadır. Eserlerinde kullandığı cümlelerin dağılımı aşağıdaki tabloda verilmiştir;

Roman Adı	S.C.	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi	Kurallı Cümle	Kuralsız Cümle	Basit Cümle	Bileşik Cümle	Sıralı Cümle	Bağlı Cümle
Kaçış	52	6 11,54 %	30 57,69 %	17 32,69 %	14 26,92 %	10 19,23 %	0	32 61,54 %	9 17,31 %	34 65,38 %	16 30,77 %	7 13,46 %	2 3,85 %
Islak Güneş	34	5 14,71 %	29 85,29 %	20 58,82 %	5 14,71 %	1 2,94%	0	24 70,59 %	9 26,47 %	21 61,76 %	12 35,29 %	6 17,65 %	1 2,94 %
Cadı Ağacı	40	7 17,50 %	26 65%	17 42,50 %	7 17,50 %	2 5%	0	18 45%	17 42,50 %	29 72,50 %	12 30%	4 10%	1 2,50 %
Ateş Üstünde Yürümek	32	4 12,50 %	21 65,63 %	9 28,13 %	4 12,50 %	2 6,25%	0	20 62,50 %	5 15,63 %	11 34,38 %	19 59,38 %	9 28,13 %	2 6,25 %
Bir Göçmen Kuştu O	49	7 14,29 %	29 59,18 %	14 28,57 %	6 12,24 %	5 10,20 %	3 6,12 %	32 65,31 %	7 14,29 %	32 65,31 %	12 24,49 %	6 12,24 %	2 4,08 %
Hoşça Kal Umut	46	7 15,22 %	33 71,74 %	15 32,61 %	8 17,39 %	5 10,87 %	0	32 69,57 %	9 19,57 %	18 39,13 %	23 50%	5 10,87 %	4 8,70 %
Kadın Destanı	50	4 8%	27 54%	21 42%	5 10%	1 2%	4 8%	18 36%	17 34%	24 48%	29 58%	16 32%	0
Emir Bey'in Kızları	31	4 12,90 %	18 58,06 %	15 48,39 %	4 12,90 %	3 9,68%	1 3,23 %	21 67,74 %	2 6,45%	10 32,26 %	17 54,84 %	8 25,81 %	2 6,45 %
Asi... Asi	35	4 11,43 %	18 51,43 %	15 42,86 %	2 5,71%	5 14,29 %	2 5,71 %	22 62,86 %	4 11,43 %	13 37,14 %	20 57,14 %	10 28,57 %	1 2,86 %
Yedinci Bayrak	45	6 13,33 %	24 53,33 %	14 31,11 %	2 4,44%	8 17,78 %	1 2,22 %	27 60%	4 8,89%	19 42,22 %	17 37,78 %	5 11,11 %	1 2,22 %

## Romanlarda Cümle Türlerine Göre Dağılımı



Ayla Kutlu'nun cümle kullanımına bakıldığında eserlerindeki hareket esasının cümlelerde karşılığı görülür. Anlatımı durağanlaştıran unsurlardan kaçınan yazar yüzde 19 oranında fiil cümlesi kullanır. Bu da cümleler içerisinde en yüksek orandır. Eserlerde yargıdan kaçınıp harekete yönelik eylemleri kullanan yazar bileşik cümle kullanımıyla da uzun soluklu bir anlatımı; uzun cümleleri kullandığını gösterir.

Genel anlamda Ayla Kutlu romanı, durağan bir çizgide değil, kendisini sürekli geliştiren ve deneylere açık bir roman olarak tanımlanabilir. Dil kullanımını açısından Türkçe hassasiyeti ve kullanımındaki titizliği belirgin bir şekilde fark edilir.



## 5. SONUÇ

Ayla Kutlu, eserlerinde kadını tarihi çağlardan bugüne objektif gözle anlatır. Yazarlığının önemli bir kısmını kapsayan bu özelliğin, yazarın eserlerinde incelediğimiz bireysel izleklere önemli ölçüde sirayet ettiğini görürüz. Aşk, yozlaşma, umut/suzluk, yalnızlık gibi izlekleri incelerken kadın kahramanların önemli ölçüde bu izlekler tarafından kuşatılmış olduğu görülür.

Ayla Kutlu romancılığında toplumsal izleklerin de eserlerin dramatik aksiyonunda önemli görevler yüklendiği söylenebilir. Yazarın 70'li yılların sonunda başlayan yazarlık serüveni dönemin arka plan kültürü ve dönemi hazırlayan etkenlerle koşuttur denilebilir. Eserlerinde kullandığı vaka zamanı ve sosyal zaman uyumuna yüksek özen gösterdiğine şahit olduğumuz yazar, görüşmelerimizde de edindiğimiz bilgilere göre bu dönemler hakkında yoğun bir hazırlık sürecini aştıktan sonra eserin kurgusuna yönelmiştir. Denilebilir ki Ayla Kutlu, eserlerini önce tarihsel gerçeklik düzleminde bir iskelete büründürür sonra yaratıcı muhayyilenin imkânlarını kullanarak kurguyu yapılandırır.

Ayla Kutlu'nun eserlerindeki mekân kurgusu algısal anlamda yoğun imgeler taşımakla birlikte kahramanların kişisel tarihleriyle ilişkili olarak önemli veriler sunmaktadır. Bunun en canlı örneğini *Islak Güneş* romanında görmekteyiz. Ayrıca *Bir Göçmen Kuştı O*, *Yedinci Bayrak* ve *Asi... Asi*. Romanlarında mekân-insan ilişkisinin yoğun olarak kullanıldığını ve eserlerin dramatik aksiyonunda belirleyici rol aldıkları görülür.

Ayla Kutlu'nun roman kahramanları yoğun olarak kadınlar olsa da yazar, karşılıklı ve çapraz iletişim kurarak eserlerin mesajını çeşitli cinsiyet ve toplumsal rol gruplarından kahramanlar üzerinden verir. Kadın yazar ya da feminist yazar tanımlamasına karşı çıkan yazar, eserlerini vücuda getirirken bu görüşü destekleyecek imlerden özellikle kaçınır. Örneğin *Cadı Ağacı* romanında anti kahraman özellikleriyle karşımıza çıkan Nilüfer karakterinin aciziyeti ve kişisel acılarını verirken buna bir sebep olarak yalnızca karşı cinsi vermez; aksine toplumu suçlar. *Asi... Asi*. Romanında Ganime, Siren ve Hayrünisa'nın trajedilerini kaydederken erkeği zorbalastıran ve zalimleştiren geleneklere ve ataerkil sisteme önemli vurgular yaparak eserin düzlemindeki asıl suçluyu okura aktarır ve bu noktada düşünceye yönlendirir.

Ayla Kutlu'nun romancılığı hakkında sonuç olarak söyleyeceklerimizi maddeler halinde sıralamak gerekirse;

- Ayla Kutlu, eserlerinde toplumsal kırılma noktalarını imleyen zaman dilimlerini kullanır, kahramanlar bu noktada edilgin durumda yer alırlar.
- Ayla Kutlu, okuru yetiştirmek ve ona bir şeyler öğretmek gibi bir misyon gütmmez. Onun eserleri dönem ve izlekler çerçevesinde vitrinin arkasında kalan yaşamları yansıtır.
- Ayla Kutlu'nun romanlarındaki başkışiler, trajik ve boyutlu karakterler olarak tanımlanabilir. Gelişime açık, kişisel serüvenlerinde başlangıç ve bitiş noktasına kadar değişim/dönüşüm gösteren ve buna açık yapıda olan karakterler çoğunlukla yalnızdırlar ve bunalım içerisindedirler.
- Romanlarda tarihi ve toplumsal olayların fon olarak kullanılması ve metinlerarasılık yoluyla kullanılan taşınmış metin birimleri, okurun gerçekçi bir anlatım atmosfere çekilmesine yardım eder.
- Eserlerde, birkaç istisna dışında, çoğunlukla karşıt değerlerde konumlanan erkek kahramanlar, durağan ve trajik olmayan yönleriyle öne çıkan; değişimi, dönüşümü reddeden kendini gerçekleştirmeyi başaramamış karakterler olarak öne çıkarlar.
- Bir yol metaforuyla görünür kılınabilecek olan roman ve kahramanların yaşamları Ayla Kutlu romanlarındaki göç, hapis, kaçış ve dışlanma şeklinde çoğunlukla da kadın karakterler üzerinde gözlemlenir. Bu yolculuğun sonu her zaman kendini gerçekleştirme ya da erginlenmeyle tamamlanmaz. Fakat yolda yaşanan serüven Ayla Kutlu'nun romanlarındaki asıl izleği meydana getirmesi bakımından önem arz eder.
- Ayla Kutlu'nun romanlarındaki kadın karakterler dünyayı kendi zaviyelerinden gözlemleyerek araya herhangi bir ideolojiyi ya da fikriyatı koymaz. Kadın ve kadınla ilgili olan kavramlar vardır romanlarda. Denilebilir ki; Kutlu'nun romanlarında kadın imgesi bir leitmotive dönüşmüştür.
- Ayla Kutlu romancılığında mekânın algısal boyutu çok işlevli bir yapıda karşımıza çıkmakla birlikte, mekân-insan bağı, kültürel, sosyolojik ve maddi anlamda güçlü referans birlikleriyle işlenir.
- Ayla Kutlu'nun kadın karakterleri alışılmış feminist düşüncelerin yansıtıldığı anonimleşmiş kadın değildir. Yanlışları doğruları ve yaşam içerisindeki konumlarıyla özgün kahramanlar olarak dikey okumaya teşvik eden toplumun aynası niteliğinde derinlikli kahramanlardır.



- Romanlarının hemen hepsinde kullandığı taşınmış metin birimleri ve metinlerarası göndermeler neticesinde okurunu bilgilendirme amacı değil; aksine kültür düzeyi belirli bir seviyenin üstünde bir okur arzulayan bir yazardır denilebilir.
- Ayla Kutlu romanlarındaki başkişiler ve kart karakterler genellikle aydın tiplerden oluşur. Aydın sınıfının problemlerini ve açmazlarını bu karakterler üzerinden yansıtır. Özellikle sol görüşlü ve devrimci kesimin yoğun olarak kullanıldığı eserlerinde sloganik söylem görülmez; aksine bir özeleştirici ve objektif değerlendirme söz konusudur.
- Ayla Kutlu, toplumsal olaylara bir tarihçi objektifliğiyle yaklaşırken kişileri anlatmada kendi ölçütlerinden şaşmaz.
- Romanlarındaki kadın kahramanlar, yaşam karşısında edilgin kalmış, erkek egemenliği dolaylı ya da doğrudan tecrübe etmiş, yaşamın yükünü omuzlamaya mecbur bırakılmış kahramanlar olarak öne çıkarlar. Mesleki ve sosyal konumları her ne olursa olsun Kutlu'nun kadın kahramanlarının ortak özellikleri yukarıda saydığımız özellikler çerçevesinde edilgin ve yalnızlaştırılmış olmalarıdır denilebilir.
- Ayla Kutlu'nun romanları bir mesaj ve ders kaygısı taşımaz. Yazar, serüvenin içerisinde okurun yorumuna açık imgeleri cömertçe kullanarak romanın akışına müdahaleden kaçınır.
- Erkek kahramanların sosyal ve kültürel düzeyleri her ne olursa olsun içgüdüleriyle hareket ettikleri, bencillik ve ataerkilliğin etkisiyle kadınlara karşı tutumlarının stereotip özellikler gösterdiği söylenebilir.
- Ayla Kutlu, aydın sorunu ve ülkemizin geçirdiği aşamalara kayıtsız kalmamış, kahramanları üzerinden bunu sorgulamıştır. Örneğin *Bir Göçmen Kuştı O* romanında Cumhuriyet kurulduktan sonra yaşanan muhalefeti, *Kaçış*'ta kendisine ve topluma yabancılaşan aydını, *Hoşça Kal Umut* romanında ise dejenere olmuş idealistleri eserinde canlandırarak güncel konuların ve güncelliği devam eden konulara müdahil olmuştur.
- Ayla Kutlu'nun eserlerinde görülen kadın kahramanlar, buldukları dünyanın kuşatılmışlığını kıracak yapıda değildirler. Ya kendi içlerine kapanmış ya da başkaldırılarını bireysel anlamda gerçekleştirmişlerdir.

Ayla Kutlu'nun 10 romanı üzerinde yaptığımız çalışmamız sonucunda şunlar söylenebilir; bireysel izleklerin ağırlıklı olarak roman kurgusuna dahil olduğu romanlar, izleksel olarak özelden genele giden bir yapıyla kurgulanır. Tasvire ve gözleme ağırlık veren yazar, kahramanlarının bireysel çatışmalarını genelleyici ifadelerden kaçınarak herkesi ilgilendiren imgelerle kurgular. Kadın yazar ya da feminist yazar tanımlamasına karşı çıkan yazarın eserlerinde de görüşü destekleyen imgeler görülür. Toplum içerisinde sosyal ve maddi konumlarına göre ayrıştırılan kadınların, erkek egemenliği altında ezilmeleri ve aile içerisinde ataerkil yapının nesneleştirdiği bireyler olmaları durumunu romanlarında sıklıkla kullanan yazar, anlatılara bir kadın savunucusu olarak dahil olmaz. Bu yönüyle Ayla Kutlu Toplumcu Gerçekçilik gibi yönelimler içerisine kendisini dahil etmez. Okurunu yetiştirmek, yönlendirmek amacını taşımadığı eserlerinde ilgili konuları tarafsız bir anlatımla aktarır. Özellikle ilk dönem eserlerinde gördüğümüz siyasi konulara yaklaşımı bu yönde olan yazar, son romanına kadar, bu roman da dahil, bahsettiğimiz görüşünü korur.

Sonuç olarak Ayla Kutlu, çağdaşları içerisinde eserlerindeki konuları işleyişi bakımından ve sosyal mesajlara karşı mesafeli tavrı bakımından kendisine farklı bir yer edinmiş, dil kullanımı yönünden kendi üslubunu geliştirmiş ve beslendiği kaynaklardan kendi kimliğini oluşturarak özgünlüğü yakalamış bir yazardır.

## 6. KAYNAKÇA

- Çankaya, E. (2014). Türk Edebiyatında Ankara: Bir Orta Anadolu Kasabasının Siyasal Etkenlerle Değişimini Türk Edebiyatında İzlemek. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 23(1), 57-92.
- Çetin, N. (2012). Bir Türk Edebiyatı Sosyolojisi Tasarımı. K. Alver içinde, *Edebiyat Sosyolojisi* (s. 275-291). Ankara: Hece Yayınları.
- Önder, A. (2016). Erendiz Atasü'nün Kızıl Kale Adlı Öykü Kitabında Toplumsal Cinsiyet. *Turkish Studies*, 459-472.
- Özher, S. (2009). *Kaptan'nun Aynasından Yansıyanlar, Romancı Yönüyle Attila İlhan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm Sınırsız Özgürlük mü, özgürlüğün Sınırı mı?* Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2017). Toplum ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma. *Karadeniz*, 78-83.
- Adler, A. (2002). *İnsanı Tanıma Sanatı*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Adler, A. (2009). *Bireysel Psikoloji*. (A. Kılıçoğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Akarsu, H. (2016). Yedinci Bayrak. *Edebiyat Nöbeti*, 109-110.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesi'ne Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2007). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Alain. (2004). *Mutlu Olma Sanatı*. (Y. N. Nayır, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Alparslan, G. G. (2003). Bir Göçmen Kuştu O İkilmesinde Kadınlar. *Türkbilig*(6), 87-116.
- Alper, S., & Bolat, G. (2014). *Ankara Barosu İnternet Sitesi*. Ankara Barosu: <http://www.ankarabarosu.org.tr/siteler/ankarabarosu/hgdmakale/2014-2/07.pdf> adresinden alındı
- Alvarez, A. (1992). *İntihar Kan Dökücü Tanrı*. (Z. Çil Sarıkaya, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Arendt, H. (1996). Şiddet Üzerine. *Cogito, Şiddet Özel Sayısı*(6-7), 7-23.
- Atasü, E. (2009). Mısır ve Sümer Mitlerinin Günümüz Edebiyatında Yansımaları. O. F. Akyol içinde, *Navisalvia Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı, 2006, Mythos* (s. 29-42). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Atasü, E. (2010). Ayla Kutlu'dan 'Asi... Asi' Nehir Roman. *Cumhuriyet Kitap*(1043), 4-5.
- Atilla, M. (2010, Ekim). Ayla Kutlu, Asi... Asi. *Varlık Kitap Eki*(221), 1-3.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan yayınları.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Bahadır, A. (2011). *İnsanın Anlam Arayışı ve Din*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Barış, B. (2016). *Ayla Kutlu'nun Eserlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım*. Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bayraktar, H. (2007). Kırım ve Kafkasya'dan Adana Vilayeti'ne Yapılan Göç ve İskanlar(1869-1907). *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(22), s. 405-434.
- Bezirci, A. (2008). *Seçme Romanlar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilgin, N. (1990). Fiziksel Mekândan İnsani ya da İnsanlı Mekâna. *Mimarlık Dergisi*, 62-65.
- Botton, A. D. (2015). *Aşk Üzerine*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel yayıncılık.
- Bourneur, R., & Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (H. Gümüş, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Boynukara, H. (1997). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Camus, A. (1985). *Başkaldıran İnsan*. (T. Yücel, Çev.) Ankara: Kuzey Yayınları.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine*. (G. Aytaç, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Cornell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve Bireyselleşme Açısından Ferid Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçay Yayınları.
- Deveci, M. (2013). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Elazığ: Grafikkent.
- Direnç, D. (2010, Nisan). İçinde Nehir Akan Roman. *Cumhuriyet Kitap Eki*(1050), 18-19.
- Direnç, D. (2012). Ayla Kutlu ile Kadın ve Edebiyat Üzerine. *Nüans*(2), 135-144.
- Direnç, D. (2016, Şubat 25). Ayla Kutlu'dan Bir Göç Romanı "Yedinci Bayrak". *Cumhuriyet Kitap*, 12-13.
- Eagleton, T. (2013). *Hayatın Anlamı*. (K. Tunca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ege, F. (2016). *Masallarda Bilincin Dönüşümü ve Dönüştürülmesi(Kuzaydoğu Anadolu Masalları Örneğinde)*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Eliot, T. (1987). *Kültür Üzerine Düşünceler*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2009). *Küçük Adam, Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Eliuz, Ü. (2014). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Kadın Kategorisi. H. Argunşah içinde, *Türk Edebiyatına Açılan Pencere, İnci Engin'in Armağanı* (s. 215-228). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Fırat, H. (2009). Cumhuriyet Sonrası (1960-1980) Türk Romanlarında Adnan Menderes ve Demokrat Parti. *Turkish Studies*, 2351-2411.
- Forster, E. (2001). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Fromm, E. (1990). *Psikanaliz ve Din*. (Ş. Alpagut, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Fromm, E. (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*. (Y. Salman, & N. İçten, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (2003). *Sahip Olmak ya da Olmak*. (A. Arıtan, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, E. (2004). *Hayatı Sevmek*. (A. Köse, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gödelek, K. (2008). Kierkegaard'ın İnsan Görüşü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*(5), 357-371.
- Gültekin, S. (2007). Ayla Kutlu. Kollektif içinde, *Mülakat* (s. 122-130). Samsun: E-yazı Yayınevi.
- Güneş, Z. (2008). Ayla Kutlu'nun Bir Göçmen Kuştı O Romanı Üzerine Bir İnceleme. *Türkbilig*(16), 47-89.
- Gasset, J. O. (2007). *İnsan ve Herkes*. (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gasset, O. Y. (1996). *Sevgi Üstüne*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: YKY.
- Geçtan, E. (1992). *İnsan Olmak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gruen, A. (2003). *Normalliğin Deliliği*. (İ. İgan, Çev.) İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Horney, K. (1991). *Ruhsal Çatışmalarımız*. (S. Budak, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınları.
- Ülker, Ç. (2016). Sadece Aşk mı Kurtarır İnsanı? Cadı Ağacı-Ayla Kutlu. *Lacivert*(69), 70-72.
- İnceoğlu, Y., & Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Jacobson, E. (2004). *Kendilik ve Nesne Dünyası*. (S. Yazgan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. (B. İlhan, & C. Sılay Ener, Çev.) İstanbul: İlhan Yayınevi& Danışmanlık.
- Kanter, M. F. (2008). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Elazığ: Elazığ Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, M. (1962). Bir Şairin Romanı: Huzur. *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*(12), 33-86.
- Kaptan, A. K. (2009). Ayla Kutlu İle Röportaj. *Ankara The Best*, 51-58.
- Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. Ankara, Yakupoğlu, Mehmet Mukadder: Doğu-Batı Yayınları.

- Koç Özher, S. (2017). Ayla Kutlu'nun Emir Bey'in Kızları Adlı Romanında Mekân-İnsan İlişkileri. R. Korkmaz, & V. Şahin içinde, *Romanda Mekân, Romanda Mekânın Poetiği Üzerine Çözümlemeler* (s. 265-283). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, M. (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Korkmaz, R. (2002). Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler. N. Demir, & F. Turan içinde, *Scholarly Depth and Accuracy- Lars Johanson Armaganı* (s. 271-282). Ankara: Grafiker Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş izlekleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Çıldır Folklor ve Etnografyası*. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kutlu, A. (1987, Temmuz 12). Ayça Atikoğlu ile Röportaj. 10. (A. Atikoğlu, Röportaj Yapan) Milliyet Gazetesi.
- Laing, R. D. (2012). *Bölünmüş Benlik*. (E. Akça, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lauster, P. (2000). *Aşkın Psikolojisi*. (N. Yıldırım, Çev.) Ankara: Doruk yayıncılık.
- Maslow, A. (2001). *İnsan Olmanın Psikolojisi*. (O. Gündüz, Çev.) İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- May, R. (1997). *Kendini Arayan İnsan*. (A. Karpat, Çev.) İstanbul: Kuraldışı Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Naci, F. (2015). *100 Yılın Yüz Türk Romanı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parla, J. (2009). Kadın Destanı Olur mu? A. Günaydın, F. Dinçer, Ö. Aslan, & Z. Kutluata içinde, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar* (s. 223-237). İstanbul: BGST Yayınları.
- Pearson, C. S. (2003). *İçimizdeki Kahraman*. (S. Ayanbaşı, Çev.) İstanbul: Akaşa Yayınları.
- Rüzgâr, E. (2004). Ateş Üstünde Yürümek. *PİCUS Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*(14), 76.
- Russel, B. (1999). *Evlilik ve Ahlak*. (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sezgin, N. S. (2014, Mayıs-Haziran). Ayla Kutlu ile Söyleşi. *Kurşun Kalem*, 29, 45-48.
- Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Şengül, M. B. (2015). *TÜRK ROMANINDA FEMİNİZM (KADIN ROMANCILAR, 1960-80)*. Van: Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Tüzer, İ. (2007). Kimliklerin Çatıştığı Mekân: "Kiralık Konak" ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller. *Bilig*(41), 225-239.

- Taşcıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. İstanbul: Yem Yayın.
- Taylı, T. S. (1997). *1980-1995 Arasındaki Dönemde Kadınların Yazdıkları Roman ve Öykülerde Kadınlararası Güç İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Tekin, M. (2015). *Roman Sanatı, Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uslu Kaya, B. (2017). *Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entellektüel*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Uygur, N. (2006). *Başka-Sevgisi*. İstanbul: YKY.
- Uzunkaya, F. (2017). İsmail Gaspıralı Anlatılarında Şahıs Kadrosu. *Karadeniz*(36), 113-127.
- Watt, I. B., & Roland. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. (M. Sert, Çev.) İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Wilson D., G., & McLaughin, C. (2002). *Aşk Bilimi*. (T. Er, Çev.) İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Yaşar, Ş. (2007). *Ayla Kutlu'nun Roman ve Hikayelerinde Yapı İncelemesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yalçın, M. (2010). *K-Z, Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (Cilt 2)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

## 6.1. Ayla Kutlu Kaynakçası

### 6.1.1. Söyleşiler

Aker, Pınar Göksan, “Ayla Kutlunun Kaleminden Damlayan Zehir Zıkkım Hikâyeler”, Ankara Magazine, 1 Ekim 2001, Sayı: 1

Aker, Pınar Göksan, “Göçmen Kuşların Anlatıcısı Ayla Kutlu ile 93 Harbinden 90'lara Emir Bey'in Kızları” Tömer Dil Dergisi, 2000, s.87

Aker, Pınar Göksan, “Yaşamın Kıyısındaki İnsanların Hikâyeleri”, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 616, s.12-13

Algan, Ece “Ayla Kutlu”, Varlık Kitap Eki, Ağustos 1994, s.2-3

Altan, Feride “Ayla Kutlu: ‘Kadın da Bir Destan Yaratabilir’”, Mülkiyeliler Birliği Dergisi, Mayıs 1994, s.29-33

Atasü, Erendiz, Ayla Kutlu ile Kadınlığın Tarihçesi, Varlık, Ekim 2008, S. 1213, s. 33-35.

Atıkoğlu, Ayça, “Yaşamın Sonsuzluğunda Kadın”, Milliyet Gazetesi, 12 Aralık 1990

Atıkoğlu, Ayça, Yeni Romanı Yayımlanan Ayla Kutlu: “En Acı Şiir Son Dönem Osmanlı İle Cumhuriyet Dönemi Aydını”, Milliyet Gazetesi, 12.07.1987, s. 10.

Aydın, Lütfiye, “Ayla Kutlu ile Söyleşi”, İnsanal, Mart 1991, Yıl: 1, Sayı: 5

Aydın, Lütfiye, “Zamanın ve Mekânın Yolcusu”, Cumhuriyet Kitap, 15 Şubat 2007, s.4  
Bayraktar, Fulya, “Ayla Kutlu ile Asi... Asinin Yazım Serüveni Üzerine”, Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi, Sayı: 36

Buyrukçu, Muzaffer, “Cadı Ağacı Üstüne Ayla Kutluya Sorular”, Somut Dergisi, 16 Ağustos 1983

Direnç, Dilek “Şehir ve Yazar: Ayla Kutlunun Büyülü Şehri Asi Kıyısında-ki Antakya”, Eğeden, 6 (2010), s.38-41

Doğan, Mahzun “Ayla Kutluyla Söyleşi”, Çağdaş Türk Dili, Mart 1994, s.22-27

Doğan, Mahzun “Bir Yazar: Ayla Kutlu, Bir Eser: Kadın Destanı”, Dünya Kitap, Mart 1994, s.17

Dönmez, Kerim, “Ayla Kutlu ile Söyleşi”, Karalama Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, Haziran-Temmuz-Ağustos 2007, Sayı: 2, s.17-23

Gülgün, Serpil, “Edebiyat Alçak Sesle Yapılır”, Milliyet Sanat Dergisi, Ağustos 2004, s.90-91

Gülgün, Serpil, Ayla Kutlu ile Romanda 12 Mart Dönemi Çağdaş Roman Üzerine, Milliyet Sanat, S. 545, Ağustos 2004, s. 90-91.



Gülizar, Jülide, “Dünyaya Hüznün Penceresinden Bakan Yanım Ağır Bası-yor”, Kültür Yaşam, 30 Ağustos 1985

Köse, Türey, “Anı Edebiyatı İnsanların Kendilerini İrdelemelerini, Anla-malarını Sağlar”, Varlık, Mart 2007, Sayı: 178, s.1-3

Köse, Türey, “Çocuk Kitabı Yazmak Ciddi Bir İştir”, Türkiye Çocuk, Haziran 2005, Sayı: 918

Köse, Türey, “Küllerinden Doğan Şehrin Romanı”, Cumhuriyet Pazar, 9 Mayıs 2010, Sayı: 1259

Okay, Esra Karaduman “Yazarken Görselliği Yaratıyorum”, Remzi Kitap Gazetesi, Nisan 2007

Orbay, Ülkü, “Ayla Kutlu: ‘Kişiliğimi İskenderun Oluşturdu’”, Varlık Dergisi, Son-bahar 1999, s.18-19

Orbay, Ülkü, “Sen de Gitme Triyandafilis”, Mülkiyeliler Birliği Dergisi, Ocak 1991, Sayı: 127, s.53-59

Oskay, Filiz Leloğlu “İnsanları Eskiten Mekânları Yenileyen Zaman”, Dünya Kitap, 2 Mart 2007

Öncel Doğasever-Önder Gezer, “Huvava, İlk Çevre Koruyucusu”, Tükçev Önce Çocuk, Sonbahar 2011, Sayı: 1

Özel, Sevgi, “Ayla Kutlu: 'Yazarlık Bir Bakıma Yarattığını Kuyuya Atmak Gibidir’”, Vizyon, Temmuz-Ağustos 1991, s.94-95

Püsküllüoğlu, Ali, “Bir Göçmen Kuştu O Romanının Yazarı Ayla Kutlu ile Konuşma”, Hürgün, 27 Eylül 1985

Sayın, Ayşe, “Kadın Acıları”, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 33

Sezgin, Dinçer, “Hoşça Kal Umut ama Elveda Değil”, Petkoop Gazetesi, 9 Kasım 1988, Yıl: 1, Sayı: 1

Sezgin, Dinçer, “Hoşça Kal Umut'la Yepyeni Bir Ayla Kutlu”, Kadın Dergi-si, Haziran 1987, s.116-117

Soysal, Nuray, “Bir Cumhuriyet Çocuğunun Hayata Tutunma Çabası”, Tempo Dergisi, 8 Şubat 2007, s.98-99

Sungur, Yasemin, Ayla Kutlu'dan Kadın Destanı, <http://www.martidergisi.com/ayla-kutludan-kadin-destani/>, Erişim: 12.05.2018, 12:26

Şenyapılı, Önder, “Acıların Yazarıyım, Çünkü Güneyliyim”, Güneş Gaze-tesi, 13 Ocak 1991

Şenyapılı, Önder, “Kişisel Merakla Eğildiğim Tarih Önümde Zenginlikle Açıldı”, Yayın, s.60-64

Türk, Dilek-Aldemir Ayşe, Uçan Haber, 2002, Sayı: 18, s.23

Ural, Serpil, “Gılgamış Destanını Kadın Gözüyle, Kadın Merkezinden Anlatan Kitap: Kadın Destanı”, Çoluk Çocuk, Mart 2005, s.50-51

Üster, Celal “Kalıpların Dışındaki Kadın”, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 210

Yılmaz, İhsan “Kutlu’da Kadının Bitmeyen Destanı”, Hürriyet Gazetesi, 7 Şubat 1994

### 6.1.2. Genel Yazılar

\_\_\_\_\_, “Farklı Bir Kent, Farklı Yaşam Biçimleri ve Farklı Kadınlar”, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Mayıs 1991

\_\_\_\_\_, “Çukurova 2011 Sanat Ödülü Ayla Kutlu’nun”, Hatay Güney Rüzgârı, Mayıs 2011, Yıl: 15, Sayı: 137

\_\_\_\_\_, “Cadı Ağaçları Yaşamaz” Nokta Dergisi, 8-14 Ağustos 1983, s.24

\_\_\_\_\_, “Ayla Kutlu ile Konuşma”, Sesimiz Dergisi, Aralık 1980, s.136

\_\_\_\_\_, “Kaçış” Yankı Gazetesi, 3-9 Aralık 1979, s.453

\_\_\_\_\_, “Kaçış”, Son Havadis Gazetesi, 27 Kasım 1980

\_\_\_\_\_, “Umut Bir Çocuğa Yakıştığı Kadar Kimseye Yakışmıyor” Politika, 15 Temmuz 1976

\_\_\_\_\_, “Ayla Kutlu İle Konuştuk”, Argun Haber ve Kültür Dergisi, 15 Temmuz 1991, Yıl: 1, s.2

2008

Akarsu, Hasan, “Yedinci Bayrak”, Edebiyat Nöbeti İki Aylık Kültür-Sanat ve Edebiyat Dergisi, Kasım-Aralık 2016, S. 8, s. 109-110.

Aker, Pınar Göksan “Bünyem Gizli Otoburdur”, Nefis, Eylül-Ekim 2011, s.7

Akıncı, Ferda İzbudak “Ayla Kutlu Öykücülüğü”, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 1068

Alanyalı, Berat, Mektup Söyleşi, Dünden Bugünden Edebiyat, Ocak-Şubat 2012, s.22-28.

Alanyalı, Berat, Yaşam ve Edebiyatta Ayla Kutlu’nun Ayak izi..., Cumhuriyet Kitap 2 Kasım 2017, S. 1446, s. 20-31.

Alpaslan, G. Gonca Gökalp, “Bir Göçmen Kuştı O” İkilemesinde Kadınlar, Türkbilig, 2003/6, s. 87-116.

Aral, İnci, “1938’den 27 Mayıs 1960’a”, Radikal Kitap, 9 Şubat 2007

Aral, İnci, “Değişik ve Şaşırtıcı”, Cumhuriyet Kitap, 31 Mart 1994, s.210

- Aral, İnci, “Lacivert Kanatlı Kumru Olsaydım”, Ünlem Sanat Dergisi, Ocak-Şubat 2006, s.15
- Aral, İnci, “Tutsaklar”, Somut Dergisi, 20 Ocak 1984
- Asilyazıcı, Hayati, Yedinci Bayrak Romanı Üzerine, Röportaj, Masa Sanat Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, Kasım-Aralık 2016, s. 46-47.
- Aslankara, M. Sadık, “Ayla Kutlunun Öykücülüğü: Mekruh Kadınlar ya da 'Tiyatoracılar'“, Cumhuriyet Kitap, 22 Şubat 1995
- Aslankara, Sadık, “Gençlerin Öyküleri-Ayla Kutlu'nun Öykücülüğü'ne Yeniden Göz Atarken”, Adam Sanat, Haziran 2001, s.185
- Atakoğlu, Kezban, “Zehir Zıkkım Hikâyeler”, Edebiyat ve Eleştiri, Eylül 2003, s.5
- Atasü, Erendiz, “Ayla Kutlu ve Kadınlığın Tarihi”, Akköy Dergisi, Eylül- Ekim 2008, s.50
- Atasü, Erendiz, “Kadınlar Tapınağı”, Cumhuriyet Kitap, 25 Ocak 1996
- Atasü, Erendiz, “Kuyular, Sessiz Kızların Kuyuları”, Cumhuriyet Kitap, 2 Ağustos 2001, s.589
- Atasü, Erendiz, “Şiirden de Öte”, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 210
- Atasü, Erendiz, Acılı Kadınlardı Onlar, Benim Yazarlarım, Bilgi yayınevi, 1. Baskı, Ankara 2000
- Atasü, Erendiz, Ayla Kutlu'dan Asi... Asi..., Cumhuriyet Kitap, s. 4-5, S.1043.
- Atasü, Erendiz, Mısır ve Sümer Mitlerinin Günümüz Edebiyatına Yansımaları, Navisalvia Sina Kabağaç Anma Toplantısı MYTHOS, s. 29-42, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2009
- Atıkoğlu, Ayça “En Acı Şiir Son Dönem Osmanlı ile Cumhuriyet Dönemi Aydınım”, Milliyet Gazetesi, 12 Temmuz 1987
- Atilla, Mehmet, “Ayla Kutlu'da Küçük Ayrıntıların Büyük Gücü”, ... Ocak-
- Atilla, Mehmet, Ayla Kutlu Asi...Asi, Varlık Kitap Eki, Ekim 2010, S. 221, s. 1-2
- Ayaz, Ali, Ayla Kutlu Romanlarına Kendine Tutsak Kadınlar, Aydınlık Kitap, \_\_\_\_, s.17.
- Aydın, İclal, “Zehir Zıkkım Hikâyeler”, Vatan Gazetesi, 26 Eylül 2003
- Ayla Kutlu Söyleşisi, Nefis, Eylül-Ekim 2011
- Ayla Kutlu-Serap Telöz Söyleşisi, Kum, S. 62, s. 32-42, 2011.
- Aytaç, Gürsel, “Ayla Kutlu'dan Bir Çağ Romanı” 7 Kasım 1985
- Bener, Erhan, “Roman Adına Layık Bir Yapıt”, Cumhuriyet Gazetesi, 6 Ekim 1983
- Berkyürek, Saadet, “Bir İskenderun Misyonu Ayla Kutlu”, Ses Gazetesi, 21 Aralık 1995
- Bezirci, Asım, Seçme Romanlar, Kaçış, s. 457-463

- Buyrukçu, Muzaffer, “Tüm Bunlar Masal mı?”, Cumhuriyet Kitap, 3 Ocak 1991, s.46
- Büber, Oya Ayman, “Sanat Yapıtında Slogansı Anlayışa Karşıyım”, Güneş Gazetesi, 28 Ocak 1991
- Çobanoğlu, Tümay, “Ayla Kutlu”, Lacivert Edebiyat Dergisi, Mayıs-Haziran 2007
- Direnç, Dilek, “Ayla Kutlu’dan Asi... Asi: İçinde Nehir Akan Roman”, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 1050, 2010, s.18-19
- Direnç, Dilek, “Between Generations, Across Cultures: Exploring Female Memory in Women's Fiction,” The International Fiction Review, 29.1&2 p.62-8
- Direnç, Dilek, “Bir Yazar Büyürken: Zaman da Eskir”, Varlık Dergisi, Ağus-tos 2007, s.39-42
- Direnç, Dilek, “Emir Bey’in Kızları, Ayla Kutlunun Kadınları”, Varlık, Sayı: 1108, 2000, s.55-60
- Direnç, Dilek, “Gendered Reinventions and Mythical Revisions in Women's Texts: Continuities and Intertextualities”, Culture Agonistes: Debating Culture, Rereading Texts, Ed. Theodora Tsimpouki and Angeliki Spiropoulou, Bern: Peter Lang, 2002, p.169-80
- Direnç, Dilek, “Kadına Destan Yazmak, Kadını Tarihe Yazmak: Ayla Kutlu ve Kadın Destanı”, Kimlikler Lütfen: Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili, Der. Gönül Pultar, Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2009, s.314-22
- Direnç, Dilek, “Sessiz Kızların Kuyuları: Ayla Kutlu’nun ‘Kadınlar ve Kuyular’ öykülerinde Sessizliğin Kırılışı”, Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar 2006-2007 Seçkisi, İstanbul, 2008, s.215-236
- Direnç, Dilek, “Sessiz Kızların Kuyuları: Ayla Kutlu’nun ‘Kadınlar ve Kuyular’ Öykülerinde Sessizliğin Kırılışı”, Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar, Ekim 2006
- Direnç, Dilek, Ayla Kutlu ile Kadın ve Edebiyat Üzerine, Nüans, Güz 2012, S.2, s. 135-144.
- Direnç, Dilek, Ayla Kutlu’dan Bir Göç Romanı “Yedinci Bayrak” Cumhuriyet Kitap, 25 Şubat 2016, s.12-13.
- Direnen ve Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürler, Edt. Engin Önen, Ayla Kutlu’nun Büyülü Şehri: Asi Kıyısındaki Antakya, Haz. Dilek Direnç, s. 51-59, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2016
- Doğu, Evin, “Emir Bey’in Kızları”, Star Gazetesi Kitap, 28 Ağustos 1999
- Dosya: Ayla Kutlu, Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi, Mayıs-Haziran2016, S.69, s.43-94.
- Döver, Hülya, “Sait Faik Ödüllü Kutlu İskenderun’un Gururu Oldu”, Adana Ekspres, 27 Mayıs 1991

- Duran, Ragıp, “Aentekkee Gidik Kenne”, Marie Claire Dergisi, Temmuz 1998
- Ekşigil, Hülya, “İçi Taşacak Kadar Dolmayan İnsan Edebiyatla Uğraşmalı”, Picus, Şubat 2004
- Erez, Selçuk, “Bir Kadın Destanı”, Cumhuriyet Kitap, 6 Mart 1994, s.415
- Erez, Selçuk, “Sen de Gitme Triyandafilis”, Cumhuriyet Dergi, 21 Mart 1993, s.365
- Ertop, Konur, “1983’de Roman ve Öykü”, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı, 1984
- Ertop, Konur, “1983’de Roman ve öykü”, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı, 1984
- Eşmekaya, Demet, “Ayla Kutlu: Kadın Duyarlılığı Hedefini Tam 12'den Vurmuştur”, Tömer Dil Dergisi, Mayıs 2011, s.103
- Eyüboğlu, Yeşim, “Bir Öpsem Gececek”, Milliyet Kitap, 7 Şubat 2007, s.15
- Figen, Nükhet, “Sen de Gitme Triyandafilis”, Banksis, Temmuz 1991, s.2
- Göğüş, Zeynep, “Bir Göçmen Kuştu O”, Sabah Gazetesi, 16 Kasım 1995
- Gökçe, Orhan, “Türk Edebiyatından Bir Portre: Ayla Kutlu”, Duisburg Der—gi, Mart/Nisan 1984, s. 1
- Gültekin, Setenay, Ayla Kutlu, Röportaj: Mülakat/Yaşayan Edebiyat, s. 122-130, E-yazı Kitabevi, Ekim 2007 Samsun.
- Günay, Ülkü Yalım, “Kadın Destanı”, Çağdaş Türk Dili Dergisi, Eylül 1994, s.79
- Günbaş, Ahmet, “Zehir Zıkkım Hikâyeler”, Cumhuriyet Kitap, 18 Ekim 2001, s.609
- Günel, Burhan, “Günlerden”, Varlık Dergisi, Ağustos 1980
- Güneş, Zeliha, "Emir Bey'in Kızları" Romanında Benzetmeler, Doğu ile Batı Arasında Zarif Bir Köprü: Türk ve Rus Edebiyatları, St. Petersburg, 211-222, 12/09/2014
- Güneş, Zeliha, Ayla Kutlu'nun “Bir Göçmen Kuştu O” Adlı Romanda Benzetmeler, Doğu Edebiyatında Batı- Batı Edebiyatında Doğu, 165-174, Krakow-Polonya, 25/06/2015.
- Güneş, Zeliha, Ayla Kutlu’nun Bir Göçmen Kuştu O Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme, Türkbilig, 2008/16: 47-89.
- Hızlan, Doğan, “Kadınların Sırçadan Dünyası”, Hürriyet Gazetesi, 1 Ma—yıs 1991
- Hızlan, Doğan, “Yalnız Bir Kadın ya da Kasap Nilüfer”, Hürriyet Gazetesi, 16 Ağustos 1984
- Honsack, Daniel, “Kultur Splitter”, Wochenblatt Wiesbaden, 16 Ekim
- Kahraman, Hasan Bülent, “1987’de Roman Öykünün Gerisindeydi”, Gös—teri Dergisi, Ocak 1988
- Kansu, Işık, “SBF’nin 470 no’lu Öğrencisi”, Cumhuriyet Dergi, 27 Haziran 1988, Sayı: 640

Kansu, Işık, Çocukluğa Yolculuk-Öyküsel Röportajlar, s. 213-225, Bilgi yayınları, Mayıs 2002.

Karababa, Pınar, "Kadınların Gizli Tarihi", Varlık Dergisi, Şubat 2005

Karadağ, İpek, "Karakterleriyle Kavgalı", Radikal Gazetesi, 27 Ocak 1999

Karataş, Yelda, "Tutsaklar", Günümüzde Kitaplar Dergisi, Ocak 1984

Karınca, Eray, "Senfonik Romanlar", Cumhuriyet Kitap, 1999, s.522

Koç, Sema Özher, "Ayla Kutlu'nun 'Emir Bey'in Kızları' Adlı Romanında Mekân-İnsan İlişkileri", Romanda Mekân Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler, R. Korkmaz, V. Şahin, Akçağ yayınları, Ankara 2017.

Koçak, Gülhan "Ankara ile Kan Bağım Var", Hürriyet Ankara, 15 Kasım 2004

Köknel, Özcan, "Hekim(!) Kasap Nilüfer", Sanat Olayı Dergisi, Aralık 1983, s.19

Kömeçoğlu, Deren, "İşim, Benim Namusumdur", Olay Aktüel, 12 Haziran 2005

Köse, Türey, "12 Mart Atmosferinde Zehir Zıkkım Hayatlar", Cumhuriyet Kitap, 8 Haziran 2006, s.851

Kurban, Sofya, Ayla Kutlu ile Kemal Tahir Üzerine, Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi, Mayıs-Haziran 2009, S. 27, s. 52-64.

Kutlucan, Aslı, "Yazarın Yalnızlığı İssız Bir Yalnızlık Değildir, Tam Tersine Kahramanlarıyla Doludur", Ankara The Best, Yaz-Sonbahar 2009

Naci, Fethi, Yüz Yılın Yüz Türk Romanı, Kaçış ve Hoşça Kal Umut. (s. 536-540)

Onaran, Mustafa Şerif "Yaşamak Anımsamak mıdır?" Akköy Dergisi, Eylül-Ekim 2008, s.57

Ovat, Fuat, "Ağaçlaşan Cadı mı?" Oluşum Dergisi, Temmuz 1984

Özcan, Yeşim, Ayla Kutlu'nun Kedisi Olmak, Röportaj: Kedici, Kasım-Aralık 2012, S.17.

Özel, Sevgi, "Eleştiriye Eleştiri", Yeni Düşün Dergisi, Ocak 1988

Özkan, Aydın, "SBF'den Arkadaşım Ayla Kutlu", Ünlem Dergisi, Ocak-Şubat 2006

Özkırımlı, Atilla, "Bir Umutsuzluğun Romanı", Cumhuriyet Kitap, 17 Eylül 1987

Öztürk, Serhat, "İkindilerin Üzerinde Uçuşan Tüller", Güneş Gazetesi, 23 Ocak 1991

Parla, Jale, Kadın Destanı Olur mu?, Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar, S.29, s. 223-239.

Perinçek, Doğu, "Ayla Kutlu'dan Kadına özgü Acının Romanı", Parti ve Sanat Kitabı, 24 Ocak 1986

Rüzgâr, Eser, "Ateş Üstünde Yürümek", Picus Dergisi, Eylül 2004

Rüzgâr, Eser, "Mülkiyeli Bir Yazar", Pazar Radikal 2, 24 Ağustos 2008.

- Salman, Banu, "Senaryoyla Gelen Yaşamlar", Yunus Nadi 1997, 24 Haziran 1997
- Samurçay, Neriman, "Düş Yaratım Tutsaklık", Sanat Rehberi, Ağustos 1984, s.31-36.
- Sancak, Onur "Ayla Kutlu: Ayla Kutluya Acırım Zaman Zaman Çok İnsafsız Davranıyorum", Kum Edebiyat Dergisi, Eylül-Ekim 2006, s.34
- Sayın, Nermin, "Roman Nedir Sorusuna Kestirme Bir Cevap", Dünya Kitap, Şubat 2010
- Sercan, Mustafa, "Roman Yazarı ile Psikoloji'nin İlişkisi Üzerine", Varlık Dergisi, Eylül 1986, Sayı: 948
- Sezer, Sennur, "Bir Dönem Romanı: Bir Göçmen Kuştı O", Gösteri Dergisi, Ekim 1985, s.59
- Sezer, Sennur, "Cins Egemenliği Çağ Dışıdır", Evrensel Kültür Dergisi, 11 Şubat 1996
- Sezgin, Nevzat Süer, Ayla Kutlu ile Söyleşi, Kurşun Kalem İki aylık Edebiyat Dergisi, Mayıs-Haziran 2014, s.45-48
- Soyşekerci, Hülya, "Çokkültürlülük, Kadın Edebiyatı ve Sen de Gitme Triyandafilis", Kum Edebiyat Dergisi, Mayıs-Haziran 2010, s.54-55
- Sürer, Ayten, Sorularda Yazarlar, Suteni Yayıncılık, s. 91-99, Temmuz 1996 Ankara.
- Şenyapılı, Önder, "Başkent: 06 Ankara", Sanat Olayı Dergisi, Eylül 1985, s.40
- Şenyapılı, Önder, "Kasap Nilüferin Romanı", Milliyet-Sanat Dergisi, 1 Ağustos 1983, s.77
- Şüyün, Faruk, Ayla Kutlu'ya Dair... 'O ilk defnenin kokusunu soluyabilmek' için..., Cumhuriyet Kitap, 2 Kasım 2017, S. 1446, s. 12-20.
- Tanıtkan, Recep, "Hocayla Pazarlık", Hürriyet Gazetesi, 8 Ocak 2001
- Taylan, Ertuğrul, "Ayla Kutlunun Anıları", Kütahya Ufuk Dergisi, 13 Mart 2007
- Tekin, Abdullah, "Zaman da Eskir", Cumhuriyet Kitap, 1 Mart 2007
- Tekin, Mehmet, Eskiye Zaman mı Acılar mı?, Kasaba'dan Esinti, Mart 2015, S. 6., s.68-72.
- Toktar, Ebru, "Kadın Nesneden Özneye Dönüşebilsin Diye Yazıyorum", Akşam Gazetesi, 8 Mart 2008
- Törenek, Mehmet, Türk Romanında İşgal İstanbul'u, Kitabevi Yayınları, 2. Baskı İstanbul, 2013
- Tunç, Ayfer, "Dönekleri Doğrulamak", Toplumsal Kurtuluş Dergisi
- Tükel, Selma, "Zamanımı Tümü ile Yazıya, Sanata Verdim", Hürriyet Gazetesi, 17 Eylül 1987
- Türkeş, Ömer, "Ayla Kutlu Romanı" Radikal Kitap, 12 Ocak 2007

Uluç, Öcal, “Ne Zehir, Ne Zıkkım; Gerçek” Hıncal Uluç Sayfası, Sabah Gazetesi, 19 Ekim 2001

Uyguner, Muzaffer, “Ayla Kutlu’nun Masal Kadınları”, Çağdaş Türk Dili, Mayıs 1996, s.39

Uyguner, Muzaffer, “Kitaplar”, Varlık Dergisi, 1985, s.928

Uzundemir, Özlem, “Ayla Kutlu’nun Kadın Destanı ve Destan Türünde Değişiklikler”, Ünlem Dergisi, Ocak/Şubat 2006

Yazıcı, Azime Akbaş, “Sanat Çok Kıskançtır, Her Şeyden Fedakârlık İster”, Kamuoyu Dergisi, 14-18 Şubat 2010

Yıldırım, Cavit, “Kaçış İzleği”, ... Aralık 1989, s.23

Yıldırım, Reyhan, “Asi...Asi”, <http://www.sabitfikir.com/elestiri/asi...-asi>, Erişim: 17.05.2018, 11:11.

Yıldırım, Reyhan, Ayla Kutlu Öyküsünde Şiir Avcısı Mekânlar, Galapera Öykü, Ocak 2016, s. 12-14.

Yılmaz, Levent, “Neye Hoşça Kal ve Hoşça Kal Umut ile Nereye?”, Toplumsal Kurtuluş Dergisi, Ocak 1988

Yılmaz, Yasemin, “Yazar Ayla Kutlu ile Söyleşi”, Bilkent Dört Mevsim, Şubat 1994, s.4

Yurdakul, Ahmet, “Eleştiri ve Ahlak”, Dönemeç Dergisi

Yurttaş, Hüseyin, “Kadın Direnirse” Yeni Asır Gazetesi, 31 Haziran 1996

Yüreğir, Zeynep T., “Bir Kitabı Yazmak, Doğal Olarak Kahramanların Kadını de Yazmaktır”, Yeni Adana Gazetesi, 31 Mayıs 2000

Yüreğir, Zeynep T., “Kadın Tarihte, Dilde, Kültürde Yok Sayıldı”, Yeni Adana Dergisi, 2 Haziran 2000

Yüreğir, Zeynep T., “Kadınıyla Erkeğiyle Şiddete Yakın Bir Toplumuz”, Yeni Adana Dergisi, 1 Haziran 2000

### 6.1.3. Ayla Kutlu’nun Kendi Yazıları

“Eski Bir Türküye Ağıt”, Lacivert, Mayıs-Haziran 2007, S. 15, s. 24-31.

“Barış Kültürü ve Edebiyat”, Akköy Dergisi, Eylül-Ekim 2008, s.50

“Bir Küçük Kadın, Bir Büyük Ozan: Gülten Akın”, Sanat Olayı, 7 Mart 1984

“Çağdaşlık ve Türk Romanı”, Gösteri Dergisi, 21 Haziran 1986

“Dere Döndü”, Ünlem Sanat Dergisi, Ocak-Şubat 2006, s.15 “Dilek”, Cumhuriyet Gazetesi, 28 Ekim 1994

“Dilimiz Güçlü Yanımızdır”, Çağdaş Türk Dili Dergisi, Ekim 1994, s. 9



- “Eski İskenderun ve Günümüz Şehirleri”, Cumhuriyet Gazetesi, 11 Eylül 2010
- “Gökyüzünde Yiten Yazarlar”, Mülkiyeliler Birliği Dergisi, Ekim 1994, s.172
- “Hatay Davasının Çözümlemesi”, Mülkiyeliler Birliği Dergisi, Ekim 1994, s.172
- “Hatay Devletinden Hatay İline”, Tarih ve Toplum Dergisi, 9 Haziran 1987
- “İğde Zarif: Hayatımın Ortağı”, Ankara Magazine, Mayıs 2010
- “Okuma Serüvenim, Yazma Eylemim”, Banksis, Temmuz 1991, s.62
- “Romanın Bugünü ve Yarını”, Akköy Edebiyat Dergisi, Ocak-Şubat 2012
- “Sanatı Üretenlerin Duruşu Üzerine Notlar”, Dünya Gazetesi Kitap Eki, 5 Ekim 2001
- “Sanatta Ozmoz”, Dünya Kitap Eki, Nisan 1995
- “Yirminci Yüzyılın Bir Şövalyesi”, Cumhuriyet Kitap, 27 Şubat 2003
- “Zehirlenip Zehirleyerek Büyüyen Kent”, Cumhuriyet Gazetesi, 11 Eylül 2010
- “Aşk Öğrenirken”, Âşık Oldum (İlk Aşk), Kolektif, Uçanbalık Yayınları, 2009, s.31-35.
- “Yeryüzünün Çocukları”, Yol Boyunca Renkler, Haz. Ebru Akkaş Kuseyri, Can Yayınları 2014, s.19-35.

“Eğitim ve Çocuk Yazını”, Varlık Kitap Eki Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi, Kasım 1995, S.1058, s. 7-9.

“Oyalarda kadın Kültürünün Kaynakları, Kimliğin Biçimlendirilmesi ve Cinsellik Temaları Üstüne Bir Değerlendirme”, Kültür ve Edebiyatta Cinsiyet, Cinsellik, Şiddet Sempozyumu Bildiri Kitabı, Ege Üniv. Basımevi, İzmir, 2014.

“İskenderun Zehirleyip Zehirlenerek Büyüyor”, Geçmiş Silinen Kentler, s. 63-71, Haz. Işık Kansu, Cumhuriyet Kitapları, Yeni Gün Haber Ajansı, İstanbul, Şubat 2011.

“Ne Umdum Ne Buldum”, Pul Biber, Şubat 2016, S. 5, Arka Kapak Yazısı.

“Edebiyat İle Radyonun Dostluğu”, Radyo Vizyon, S. 19, Temmuz 2015, TRT.

#### **6.1.4. Haberler**

Şebnem Güngör, “TV’ de Ayla Kutlu Fırtınası” Cumhuriyet Gazetesi, 5 Mart 1993

\_\_\_\_\_, “Ayla Kutlu’nun Romanları TV’ye Uyarlanıyor”, Milliyet Gazetesi, 7 Ekim 1987

\_\_\_\_\_, “Yunus Nadi Anısına 51 Yılda 9 Ödül”, Cumhuriyet Gazetesi, 24 Haziran 1997

\_\_\_\_\_, “Madaralı Roman Ödülü Kutlunun”, Hürriyet Gazetesi, 20 Nisan 1986

\_\_\_\_\_, “Sait Faik Ödülü Ayla Kutlu’nun” Cumhuriyet Gazetesi, 30 Nisan 1991

\_\_\_\_\_, “Her Birikimli İnsan Yazmalı”, Ses Gazetesi, 29 Ekim 2003

- \_\_\_\_, “Ayla Kutlu Antakya'da”, Hürriyet Çukurova Gazetesi, 5 Mayıs 2010
- \_\_\_\_, “Yazar Ayla Kutlu İskenderun'da”, İskenderun Gazetesi, 11 Nisan 2007
- \_\_\_\_, “Bu TV Filmi Pragda Yarışacak”, Hürriyet Kelebek Eki, 4 Nisan 1983
- \_\_\_\_, “İzinli (TV Dizisi)”, Gong Gazetesi, 4-10 Nisan 1983
- \_\_\_\_, “Ayla Kutlu'nun 'İzinli' Renkli Televizyon Oyunu Oldu”, Cumhuriyet Gazetesi, 7 Nisan 1983
- \_\_\_\_, “Gerçekle Düşün İççe Geçtiği Bir öykü”, Cumhuriyet Gazetesi Kültür, 21 Mart 1993
- \_\_\_\_, “Her Birikimli İnsan Yazmalı”, Ses Gazetesi, 29 Ekim 2003
- \_\_\_\_, “Birbirinize Sevgiyle Yaklaşın”, Güney Gazetesi, 11 Nisan 2007
- \_\_\_\_, “Yazar Ayla Kutlu: Ben Gittiğim Her Yerde Önce Eğitim ve öğretimin Önemine Dikkat Çekiyorum”, Körfez Gazetesi, 11 Nisan 2010
- Ayla Kutlu Edebiyatı Eleştirisine Yeni Bir Katkı, Cumhuriyet Kitap, S. 1182, s. 8, 11 Ekim 2012.
- “Yayımlar Dairesi Başkanlığına Ayla Kutlu Getiriliyor”, Milliyet Gazetesi, 15.12.1991, s. 16.
- “İzinli”, hapisanede yaşayan bir çocuğun dış dünyayı tanmasını anlatıyor, Milliyet Gazetesi, 07.04.1983, s. 16.
- Kaçış Romanının Tefrikasının başlama haberi, 18.07.1978, s. 1.
- Ayla Kutlu Kıbrıs Kitap Fuarı Onur Konuğu, Milliyet Gazetesi, 11.05.1996, s. 21.
- Ayla Kutlu'nun Romanları TV'ye Uyarlanıyor, Milliyet Gazetesi, 07.10.1987, s. 10.
- Ayla Kutlu'dan Bu Kez Bir Öykü Kitabı, “Yaşamın Sonsuzluğunda Kadın” (Sen de gitme Triyandafilis), Milliyet Gazetesi, 12.12.1990, s. 12.
- Triyandafilis Çok Kişiyi Üzdü, Milliyet Gazetesi, 07.01.1996, s. 19.
- Sen de Gitme, Milliyet Gazetesi, 05.05.1998, s. 27.
- Bir Öpsem Gececek (Zaman da Eskir), Milliyet Gazetesi, 14.02.2007, s. 8.
- 6.1.5. Yazar Hakkında Yayımlanmış Kitaplar**
- Ayla Kutlu, Çukurova Ödülü, Adana Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Adana 2011.
- Ayla Kutlu Edebiyatı: 1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2011.
- İnsanlığın Öbür yarısının Yazarı-Ayla Kutlu, Haz. Faruk Şüyun, TÜYAP yayınları, İstanbul 2017.

### 6.1.6. Yazar Hakkında Yapılmış Lisans, Yüksek Lisans Tezleri

Arslantaş, Hatice, Cumhuriyet Sonrası (1981-2001) Çocuk Romanlarında Tema, Dil ve Eğitim Öğeleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003

Balcı, Sezgi, Feminist Eleştiri Yöntemiyle Ayla Kutlu'nun Öyküleri Üzerine Bir Araştırma, Osmangazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011

Barış, Baran, Ayla Kutlu'nun Eserlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016

Çavuş, Burak, 1980-1990 Yılları Arasındaki Türk Romanında Kimlik Sorunu, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016

Ertuş, Ayşe, Ayla Kutlu'nun Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Fırat, Hatice, Cumhuriyet Sonrası (1960-1980) Türk Romanlarında Sosyal Hareketler ve Eğitime Yansıyan Boyutları, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007

Güven, Hatice Deniz, Ayla Kutlu'nun Romanlarında Anlatım Teknikleri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007

Karataş, Evren, Türk Kadın Yazarların Romanlarında İşledikleri (1980-2000) Konular ve Eğitim Kavramına Yaklaşımları, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009

Kılıçoğlu, Ece Burçin, Ayla Kutlu'nun Çocuk Edebiyatı Ürünlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016.

Koç, Göksu Çiçekli, Türk Kadın Yazarların Romanlarında (1960-1980) İşledikleri Konular ve Eğitim Kavramına Yaklaşımları, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014

Meral, Damla Nur, Ayla Kutlu'nun Cadı Ağacı ve Asi...Asi romanları ile Doris Lessing'in The Summer Before The Dark ve The Sweetest Dream Romanlarının Kadın Karakterler ve Kadın Sorunları Açısından Karşılaştırmalı İncelemesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014

Pıtraklı, Oya, Almanca Konuşulan Batı Avrupa Ülkeleri ve Türkiye'deki Çocuk Edebiyatında Fantastik Öğeler, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1999

Rüzgar, Eser, Ayla Kutlu'nun Eserleri ve Romanlarının İncelenmesi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2001

Sepetçi, Ufuk, Ayla Kutlu'nun Eserlerinde Mitlere Geri Dönüş: Yirminci Yüzyıl Kadın Edebiyatında Mitlerin Yeniden Yazılması, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002

Sezer, Özlem, Türk Kadın Yazarların 2000 Sonrası Romanlarında Çocuk ve Eğitim, Dokuz Eylül üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi 2014

Şepşül, Eylem, Ayla Kutlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Temalar, Çukurova Üniversitesi fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi, Adana 1998.

Yaşar, Şermin, Ayla Kutlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Yapı İncelemesi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007

Yılmaz, Aydanur, 1980 Sonrası Kadın Romancılarımızın (Adalet Ağaoğlu-Ayla Kutlu-Ayşe Kulin-Buket Uzuner) Romanlarındaki Kadına Bakış, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004

## **Ayla Kutlu ile Gerçekleştirdiğimiz Mektup Söyleşi<sup>i</sup>**

**G.Ç.:** Aileniz, Çocukluğunuz ve Antakya hakkında biraz konuşabilir miyiz, o günlerden bahsedebilir misiniz?

**A.K.:** İkinci dünya Savaşının karanlık günlerinde açılmaya başlayan bilincimde, ailemiz anne-baba, iki yaş büyük ağabey ile bir buçuk yaş küçük erkek kardeşle benden oluşan beş kişilik çekirdek aileydik. Sonradan, (1949 yılında) doğan en küçük kardeşim Zafer, yaşamımda değerlerim ve duygularım yönünden beni etkinleştirecek, paylaşımcı gücümü artıran kimlik olma özelliğini taşıyacaktı.

Doğduğum Antakya şehrinde okula başladım. İskenderun'da orta okulu bitirdiğimde 15 yaşındaydım. Bu yaşlardan başlayarak yalnız Antakya'nın değil, tüm HATAY'ın özgünlüğünü anlama ve çözümleme çabam, doğa ve insana ilişkin değerlendirmelerim, bu ilin övünülecek kimliğini anlayıp, anlatmaya yöneliktir. Özenle ve çabayla özümsemişim bu kültür, bana dünyada insan için anlam taşıyan tüm şeylere karşı engin bir hoşgörü ve dostluk duygusu kazandırdı. İnsanın iç dünyasındaki huzurun, uzun sürelerde ve derin bakış açısıyla oluşan duyarlılığın zenginleşmesiyle oluştuğuna inanırım. Bunun çok önemli bir kazanım olduğunu, insan, nice nice yılların içinden geçtikten sonra anlayabiliyor.

Sonraki yıllar; öğrenim, iş, yaşam koşulları nedeniyle bu topraklara kısa süreleri kapsayan gidiş gelişlerimle sürdü. Yirmi beş yıldan beri İskenderun'daki evimde bazen ilkbaharı bazı yıllarda ilk ve son baharları geçiriyorum.

Vatan fikri bende bir toprak parçası değil, bir değerler bütünüdür. Atalarımın sığınağı duyarlılığıma yerleşen bir genim var. O gen bende, gördüğüm ilk ışığın ve ilk soluğumun gücünün, yaşamım boyunca kültürüme ve insanına bağlılığımın süreceği güvencesini diri tutuyor.

Ailemiz Kafkasya göçmeni. Bu göç, 19. yüzyılda yıkılmaya doğru giderken dağılıp, yönetimi parça parça çürüyüp dökülen altı yüzyıllık Osmanlı'nın ve halkımızca sekiz yüz yıldan beri vatan kabul edilen Anadolu toprağında 93 harbinin ardından gelen çözümlenin sonucuydu.

İmparatorluğun nüfus varlığını oluşturan milyonlarca insanın yad ellerde kalma korkusundan kaçışı; yer ve kültür değişimi anlamına gelen kopuş ve ardından tutunma çabası; kısaca "GÖÇ" insanlık tarihinin en trajik olaylarından biridir. Yeni vatana tutunma çabası, boşluk duygusu, sahipsizlik, yönetim yetersizliği ve sorumsuz tavırlar yüzünden, onlarca yıl

---

<sup>i</sup> Yazar ile yaptığımız görüşmelerden aldığımız ses kayıtlarının tamamı, genel anlamda çalışmamız ve yazarlığı ile ilgili soru cevaplardan oluşmuştur. Bu nedenle Yazarın da onayıyla eposta aracılığıyla mektup söyleşi olarak söyleşimizi tamamladık.

süren tutunma, çok acılı yaşanmıştır. Gelenlerin dördüncü kuşağından olmama karşın, aile içinde dinlediğim göç öyküleri beni küçük yaşta etkilemeye başlamış olmalı.

Göç, toplumsal bir olaydan öte, yoğun ve süreğen bir duygudur. Yitirilenin oluşturduğu derin ve yıkıcı dalgalar genlerimize hızla işlemiş; ilerde yazarlığıma yön veren en güçlü hareket noktasını oluşturmuştur. Ve ilginç olan bu göçün yaşanmasından tam yüz yıl sonra ifadesini bulmasıdır. **(Bir Göçmen Kuştı O... / Emir Beyin Kızları)**.

Antakya'da kültürel birikimi ve kültür araçları çok olan ailemin algı gücü yüksek bireyiydim. Evde kitaplar, müzik aletleri, resim malzemeleri, dergiler bulunurdu. Biz kardeşler böylesi şeylerin her evde bulunabileceklerini düşünecek, bütün babaların ut ve keman çalmayı bilecek, güzel el yazısıyla tek nüshalık süreli dergiler çıkaracak, resim yapacak üstün nitelikler taşıdığını sanırdık. Bana gelince: Evimizin, babası tarafından olumlu ayrıcalıkla yetiştirilen tek kız çocuğuydum. Maddi yaşam gereksinmelerimizin karşılanması-bilincimin açılmaya başladığı o yıllarda- savaş koşulları yüzünden çok yetersizdi. Hatay; daha o yıl, savaş başlarken Türkiye'ye-Atatürk'ümüzün hasta haliyle verdiği çabalarla-ülkemize katılmış, böylece ben bir yaşında bile değilken olumlu bir yazgıyla ve doğduğum toprakların ülkeye katılmasıyla Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olmuştum. Katılım moral destek olmuştu ama, yaşam koşulları çok çetindi.

Türkiye, anlatılanlarla ve algılarımdan geçip, kök tutan anılarımla zor günler geçirirken ayakta kalmak için direniyordu. Yaşamı kolaylaştıran şeyler azdı, dahası halkın büyük çoğunluğu için çok daha azdı. Bu koşullarda salgın hastalıklar- verem, sıtma, uyuz, trahom, hasar bırakıcı çibanlar gibi-yayılp duruyordu. Sonradan bunlara karşı sevindirici yengiler kazanılmış olsa da açlık, ışıksızlık, malzemesizlik ve gelecek korkusu gibi olumsuz olasılıklar hayatlarımızda uzun süre yer tutuyor, yaşam hakkında küçücük de olsanız ciddi kaygılar taşımayı öğreniyordunuz.

Sabahattin Ali'nin hikayeleri sonradan bende derin izler bırakmış, kendimi o günlerin ve karanlık atmosferin tanıdığı olarak görmüşümdür.

Vatan topraklarının hemen bitişiğinde olsa da, Fransızların **manda'sı** olarak vatandan koparılmış Hatay'ın 21 yıl süren sıkıntılına çözümler oluşturulamadan dünyanın yaşadığı en büyük savaşın içinde erken bilinçlenmiş, yorumlarını kafasının bir yerinde saklamış bir çocukluk yaşadım.

Yazarlığımın sağlam kaynaklarından bu, istenmeden yaşanmak zorunda kalınmış ağır ve savaşa özgü farklı koşullar... Buna inanmalısınız: Anılarımla çok uzaklarda beklemiş, unutulmuş köşelerinden çıkıp gelmiş küçük, tekil olaylar, tipler ve koşulların çokluğu tanıklarımıdır.

**G.Ç.:** Sizi, kendi deyiminizle, “Duyarlı insandan yazarlığa” taşıyan etkenlerde kişisel tarihiniz ve Antakya’nın katkısı ne ölçüde olmuştur?

**A.K.:** “Özgün kimliğim” dediğimde kendini beğenmişlik yaptığım anlamı çıkaranlar olabilir. Tam tersine, bu niteliğimden söz ederken, benim kastım; belirgin alçakgönüllüğüm. Çocukluğumdan başlayarak daima bir başarının karşılığı olarak kendimi yüce görme hakkımın olmadığını düşünürüm: Tanıyanlar bu niteliğimi hemen dile getireceklerdir. Kanımca, insanın şu ya da bu konudaki nitelikleri, yetenekleri, başarıları yakınlarımıza, çevremizdekilere bedel ödetme hakkını vermez bize. Elimin eriştiği, aklımın erdiği her konuda yardımcı olmayı yeğlemektir özgün kimliğimin ağırlık merkezi. Bunun bana yönelik sonucu; yararlı ve güvenilir insan olmanın huzuru olarak gerçekleşecektir.

Bu yapı bir şehirden, bir kültürden mi gelir, yoksa aileden ve bireysel yapıdan mı gelir sorusunun cevabı kanımca net biçimde en küçük toplumsal birim olan aileden kaynaklanmalıdır. Babam bize daima bu tavrı ve insan ilişkilerinde böylesi bir davranışı içselleştirme yetisine ulaşma çabası göstermemiz gerektiğini empoze etmişti. Olabildiği kadar çok şey öğrenmek, bunu başka insanlarla paylaşmak, yol göstericilik yaparken kendinin üstün kimlik sahibi olduğu safsatasına kapılmamak...Karşıdaki insanı “bilmeyen” olarak değil, “öğrenmek isteğiyle dolu” görmek doğru değerlendirmedir,” derdi. İnsanı küçümsemek anlamına gelecek tavrı çirkin ve haksız bir davranıştır. İnsancılık için iyi bir eğitimidir bu. Bu tavrı özümlemek kolay olmadığı gibi, öğretip benimsetmek de içten bir inancı gereksinir.

Babam... özgün ve iyi bir insandı ve öğretmeyi bilen bir öğretmendi.

Kentlerin kültürünün böyle bir etki yaratması olanağı var mı? Bir anlamda ve biraz var. İnsanlara yardım etmek, bilgi vermek, ortak günlerde dinsel ve toplumsal etkinlik ve acılarda anlayışlı olmak. Evet bunlar Hatay’da vardı. Hâlâ büyük ölçüde var. Bu paylaşımı en çok Islak Güneş romanımda işlemişimdir. İskenderun’da geçen çocukluğum bunun bireysel ve toplumsal örneklerini sergiler.

Bu arada, sözü edilen Antakya değil. Hatay ilindeki tüm yerleşim yerleri. Bağnaz, kapalı, kindar ve dışlayıcı, insana olumlu yönden yaklaşmayı kabullenmeyen tavra her yerde, bazı yerleşim yerleriyle Hatay’da da rastlarız elbette.

Sayınca azdır böyleleri doğduğum topraklarda ama vardır. Yine de, doğduğum ilde, yaşadığım mahalle ve sokaklarda, yüzyıllardan beri üzüncüler, kötü kaderler ve paylaşımlarla artan sevinçler, birlikte yaşanır. Bu benim dünyaya ve insana bakışımı yönlendirmiştir kuşkusuz.

Konumuz olan beni ve yapıtlarımı da...

O mekanlardaki havayı soludum ben. Evde annemin sabrı, evde ve okulda (sınıfta: çünkü iki yıl öğretmenliğimi babam yaptı) onun öngörüsü, sevecenliği, müthiş yaratıcılığı ve tüm çocuklara dağıttığı insancıl hoşgörüsüyle dünyaya, insanlığa nasıl yaklaşmak gerektiğini öğrendim. Üstüne, memleketimin ışığıyla, suyuyla yıkanırçasına saygı ve anlayışı özümledim. Doğanın öz zenginliğini görmeyi, coğrafyasını, tarihini, bilimini, acılarını ve şansını tanıdıkça barışçılaştım. Dostlukların engel tanımayabileceğini, bunun için içtenliğin ve yürek sıcaklığının yeterli olduğunu yalnız yüreğime değil, aklıma da yazdım. **Duyarlı insandan yazarlığa ...** Dönüştürdüğüm Ayla Kutlu böyle biridir.

Son olarak önemsedğim bu bireysel ve toplumsal algılarıma şu önemli ayrıntıyı da ekleyeyim:

Bu günkü **HATAY** ilinin amblemi, ilk gördüğümde bana verdiği coşkuyu, şimdilerde gören herkese veriyor. Ortadoğu halkları gibi birbirini gırtlaklamayı, yıkıp yakmayı düşünmekten başka tavır bilmeyen düşmanlıklar kaosunda benim yetiştığım toprakların oluşturduğu idari birimde, **HATAY** adı şöyle yazılmakta:

**H** harfi yanında **A** yerine **Yahudi Yıldızı**, **T** yerine **Hristiyan Haçı**, sonraki **A**'nın yanına **Y** harfi yerine Müslümanlığın simgesi olan **Ay** anlamında, gökyüzüne açılan hilal altına **Y** nin alt ucu takılıyor. Kanımca, harf ve simgelerle oluşturulan enfes bir toplumsal barış simgesi aynı zamanda.

Çok önemli bir noktaya daha değinmek durumundayım:

Edebiyat çalışmalarımda, karakter ve tiplerime objektif bakmak ana ilkedir. Mutlak iyi, mutlak kötü insan gerçek yaşamda nasıl yoksa, benim yazdığım metinlerde de olamaz. Yazarlığımı intikam aracı olarak kullanmam. Tanıdıklarımı karakter veya kahraman olarak yazmam. Okurun çağrışımlar yaparak yazdığım kişilerin gerçek yaşamda karşılığını bulma isteğini körüklemek, bence sanatsal ahlak yönünden yanlış bir davranıştır. Savunma hakkı kullanamayacak olan tipleri yazarak onları suçlama veya teşhir konusunda kimsenin özgürlüğü olamaz.

**G.Ç.:** Yazar Ayla Kutlu'nun bir günü nasıl geçiyor?

**A.K.:** Sabah çok erken kalkarım. (Hastalık hali hariç tabii.) Tatil, bayram günü diye mazeretim yoktur. Kalkma zamanım değişmez.

İlk işim çayımı koymak. Kaliteli çay içerim. Yurtdışından getirttiğim çaylarla oluşan özel formüllerim vardır. Hangi tatların uyum sağlayacağını kokularından bilirim.

Sabah yedi buçuk veya en geç sekizde kahvaltım bitmiş, evim, mutfagım düzenlenmiş, çiçeklerim sulanmıştır. Çok intizamlı olmak zorunda olduğuma inanırım: Roman yazarlığının



yarattığı zorunlu gereksinmelerimden biridir bu. Kafamın düzgün çalışması, metni eksiksiz kılacak bir kurguyu süregelen biçimde koruyabilmesi için aklımın hiçbir şeye takılmaması gerekir. Konuk kabul edecek bir düzen içinde olmalıyım. Çalışma odamın dolap içleri bile kafamı karıştıracak bir handicap yaratabilir diye düşündüğümünden her şey “mum gibi” olmalıdır. Roman yazarının dikkatinin uğraşı dışında başka şeylere takılmaması zorunluymuş gibi geliyor bana. Kedilerim varken mutluydum. Onların bakımlarına, beslenmelerine özen gösterirdim. Çiçeklerime çok iyi bakarım. Çalışma masasına oturduğumda, hep bir mucize beklentisinde olurum: **Temiz, anlamlı ve inandırıcı yazmak** gibi.

Yemek yapmak için belli zamanım yoktur. Canım istediği zaman, günün herhangi bir saatinde, farkında olmadan masamdan kalkıp mutfığa giderim ve yemeğimi/ bazen de yemeklerimi yaparım. Bu rastgele saatlerde yemek yediğim anlamına gelmez. Her zaman dolabımda yeterli yiyecek bulunduğu anlamına gelir.

Yapı olarak telaşlı, heyecanlı olduğumdan en küçük bir aksaklık bile beni fazlasıyla huzursuz eder. Tavrım, böylesi huzursuzluğu yaşamamak çabasından gelir. Ama... Geniş yürekli olmadığım, tam tersine aşırı sorumluluk duygusu taşıyan insan yapımla, kendi özünü sürekli azarlayan bir patron da sayabilirsiniz.

Çalışmam, uzun süreleri çok ender olarak kapsar. Son yazım, son düzeltmeler sırasında, küçük ayrıntıları bile kaçırmamak, metinde tutarsızlık ya da eksiklik bırakmamak için tüm bedenimi esir alırım. Ana planı yaptıktan sonra, metini oluşturma sıralarında, aklıma gelen her şey için kalkıp otururum. Olmazsa olmaz sandığım notlar, malzeme ya da çok da gerekli saymasam da, bütünlüğü tamamlayacak malzememi toparlamak amacıyla—bu söylediklerim ne kadar doğrudur, bilmem, belki de uyduruyordum—bir şeyleri aranır, zaman yitimleri yaşarım. Sonuçta zaman kaybı sayılamaz uğraşlarım. Birkaç işi bir arada yapmak, birkaç şeyi bir arada düşünmek her zaman olmasa bile çoklukla becerebildiğim durumlardır.

Evi her zaman sevmişimdir. Ev gezmelerini hayır. Dışarılarda buluşmak, atmosfer değiştirmek bana iyi gelir. Arkadaşlarıma vefalıyım, hatır sormayı, yoklamayı ihmal etmem. Onlar yaşamıma renk katan insanlardan seçilmiş oldukları için değerlerini bilirim ve onlara hissettiririm. Buluşmalarda, kalabalık yerine bir, iki arkadaşımın olmayı yeğlerim. Uzun telefon konuşmalarından uğraşıma engel olabileceği veya olabileceği için nefret ederim.

Klasik Batı Müziğiyle çalışırım. Favori bestecilerim: Beethoven. Bach, Telemann, Mozart, Schubert, Schumann, Vivaldi, Dvorjak, Hummel, daha, daha, daha niceleridir. Yaratıcı gücümü, acımı, hüznümü, neşemi, yaşama bağlılığımı besleyen harika sanatçılardır onlar.

Resim severim, Kendimi içinde gezinirken algılamadığım / algılayamadığım resim bana pek bir şey söylemez. Fotoğraf okurum; iki boyutlu fotoğraftan çok boyutlu mekân, resimde

görünmeyen – belki de hiç var olmamış- bin bir görüntü yaratabilen bir düş gücüm var. Fotoğraflardan o anki görüntüdeki özgünlüğü algılamaktan öte, o mekâna, nesneye, kimliğe ait çeşitli ruh halleri ve davranış özellikleri bile oluşturabilirim. Bunlar günlük uğraşlarımın devamı ve çeşitlenmesidir.

Halk türkülerine iyi uyum sağlayan sesim var. Klasik Türk Müziği giderek beni derinlerime çeken bir güç taşır. “Sanat müziği” diye uyduruk ve mantıksız tamlama ile nitelenen müzikten söz etmiyorum. Benim asıl sevdiklerim, duygu evrenimin derinliklerine kadar inen büyük; İtri’ler, Tab-ı Zade’ler, Mehmet Ağa’lar, Üçüncü Salim’ler, Hamamizade Dede Efendiler...Hacı Arif Bey’ ler gibi bestecilerden söz ediyorum.

Bir günümün içinde, saydığım bu durumlar, değerler ve uğraşlar vardır. Hâlâ çalışkan sayılırım. Ancak.. Gece geldiğinde, bende algı gücü bitmiştir. Zekâ durmuştur. Gençken performansım belki biraz daha iyiydi ama, uzun yıllardan beri geceleri okumakta bile zorlanıyorum.

**G.Ç.:** Roman ve öykü karakterlerinizin yaşamınızdaki gözlemlerinizi ve okuduklarınızdan damıttığınız karakterler olduğunu söylüyorsunuz bir yazınızda. Bir biyografi, otobiyografi ya da belgesel roman yazmayı hiç düşündünüz mü, kimi yazmak isterdiniz?

**A.K.:** Yaşamımın, doğumumdan örgün eğitimimin sonuna kadar olan kısmını yazdım. ZAMAN DA ESKİR otobiyografimdir. Yirmi iki yaşımdan sonraki 58 yıllık dönemin yazılmasında ilk kısım kadar içtenlikli davranabileceğimden kuşku duydum. İnsan, yetişkinliği yalnızca kendi yaşamının ortasında yaşayamıyor. Toplumla, çevreyle ilişkisinde doğru – yanlış savunmalar yapma zorunluluğunu duyuyor. Böyle yapabilmenin ise yöntemi tek: Niteliklerini abartma...Olaylar zinciri içinde kendi önemini vurgulama. Bu kimselerin kaçınmadığı bir olgu.

Öte yandan, insanların kendileri için özel olan olay zincirlerini herkesle paylaşması düşüncesi beni huzursuz eder. 20 yıl süren ve en az yarısı siyasi baskılarla inişli çıkışlı ve acılı geçen kamu yöneticiliğimde, olaylara kapılmamak da, onların içinde akıp giderken, bu ülkede yeni, özgün şeyler söylemek de olanaksız. Bizim gibi ülkelerde, yaşamlarımızı, birbirine zincirlerle bağlanıp karışmış bir içtenliksiz, kaba düzende sürdürüyoruz. Aynı hataya açık olaylarda, yanlış yaklaşımlar sürekli tekrarlanırken; yazara, sonuçlara ilişkin bazı farklı noktalardan öte anlatacak şey kalmıyor. Ya da içtenliksiz, kuru bir anlatımla “dostlar alışverişte görsün” çabası harcanacak. Edebiyatı böylesine ucuza harcayamam. Edebiyat benim yaşamımı yücelten bir sanat çünkü.

Bana çok çekici gelen Osmanlı – Cumhuriyet döneminde yaşamış, siyasal kimliği zamanla önem kazanmış ama Kurtuluş gerçekleşmeden siyasal gerekçelerle yolda bırakılmış aydın bir kişiyi tanıtmayı çok istemiştim. Ön çalışmalarım sırasında çok ilginç ve elbette sıra dışı bir kimliği tanımak, bana güçlü araştırma tutkusu vermişti. Abdülhamit kuşkuculuğunun abartılı ürkekliği yüzünden Fizan’ a sürülmüş bir Osmanlı subayı olan Cami Bey’in yaşamı ilgimi çekti. Dünyada ilk defa görünen yaygın çıkar boğazlaşmasında Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasına neden olan Birinci Dünya Savaşı yıllarında bir aydın, cesur ve dürüst bir asker ve dönemin etkili kişilerinden biri olarak parıldayan bir kimlikti o. Ankara’da toplanan Büyük Millet Meclisi Hükümetinde ilk Dahiliye Vekili **Cami Bey** (sonradan: **Baykurt**) u yazmak istedim. O günlerde yeterli bilgi ve belgeye ulaşamadım. Oğlu ile bir dost yardımıyla tanıştım. Ama bırakın bilgi almayı, babası hakkında edindiğim bilgileri ben ona aktardım. Bir daha da böyle bir çalışmayı düşünmedim.

**G.Ç.:** Ataerkil bir toplumda yaşıyoruz. Kadının yeri ve imkânları sınırlı. Toplumunu kadın üzerinden anlatmanın ne gibi zorlukları var? Bir de gerçekten bir toplum kadın ya da erkek fark etmez, bir cinsiyet üzerinden anlatılabilir mi?

**A.K.:** İnsana, insan topluluklarına dair yaşanmış; yaşanmamış ama düşünmüş, her şeyin anlatılabileceğinden hiç kuşku yok.

Toplumunu kadın üzerinden anlatmak, sorunları koymak, tartışmak hiç de zor gelmiyor bana. Toplumların çok katmanlı yapısı vardır. Hatta katmanların yapıları toplumsal kırılmalar, ihmaller, kolaya kaçmalar, felaketler; yani doğal olaylarla ve teknolojinin baskısıyla değişir. Binlerce yıl salt erkek gözü, erkek davranışı, erkek hormonlarının ve beyninin akışı ve karakteriyle sanat yapıldığına göre, aynı şeyi neden bizler kadınlar yoluyla yapamayalım?

Evet, toplumların tek cinsin, tek açıdan, tek bir çözümle anlatılması olanaklı. Nasılsa tümümüz filin değişik organlarını yoklayarak sonuca varıyor ve fil denen hayvanı özgünlüğüyle, boyutlarıyla algılamadığımız gibi, anlattığımız kişilere de algılatamıyoruz. Yine de anlattığımızı inanarak eylemimizi sürdürüyoruz. Ulaştığımız kişiler akıllarına yattığı sürece toplumu öyle eksikli nitelendiriyorlar.

Çünkü, acı gerçek; tek organdan / yönden / fiziksel özellikten yararlanmamıza karşın **insan**’ın bizim algımıza uygun olduğunu savladıktan sonra, bu değerlendirmeye koşut olarak toplumun yapısını, değerlerini irdelediğimiz sanrıdır. Bu değerlendirme biçiminin eksikli olduğunu biliyorum aslında. Büyük olasılıkla da yanlıştır.

Dünya kültür tarihi boyunca **güneşin altında yazılmamış hiçbir şey yoktur**, savı doğru olmasına karşın, hâlâ anlatmaya devam etmemiz bizim inandığımızın yepyeni bir gerçeklik

olduğunu sanmamızdan ve kişisel egomuzun gücünden. Anlatmaya değer bulduğumuz şey, anlattığımız kadarıyla bize göre **yeni** bir gerçekliktir.

Kim bilir belki de, kadınların da anlatma eylemine katılıyor olması, toplumun fili biraz daha gerçek olarak – yine eksikli olsa da- anlamasına yarıyordur belki.

**G.Ç.:** Kaçış Romanındaki Üstün, kişisel dünyasında bocalayan bir aydın tipi olarak karşımıza çıkar. Aydın gerçekten de her zaman yaşadığı toplumla çatışan ya da hiç değilse uyuşamayan biri midir?

**A.K.:** Ben Üstün’ü bocalayan bir aydın olarak düşünmedim. **Aydın** kavram olarak beni rahatsız ediyor zaten. Yeni çağın sonlarına doğru toplumların yapıları değişirken “değişim ve gelişim üstüne düşünecek yol göstericiler yararlı olur” mantığından hareketle yapay olarak kazandırılmış,” bir kimlik” olarak düşünüyorum aydın kavramını. Gelişen teknolojinin getirdiği değişimler nasıl sosyoloji, psikoloji gibi bilimlere kapı açtıysa, “aydın kavramı” bir yol gösterici gereksiniminin sonucu olmalı. Giderek keskinleşen sınıflar arasında bağı sağlayacak, yönlendirecek **üstün aklı kişileştiren** kavram olarak yaratılmış olmalı, diyorum ben. Sonraki iki sorunuzda bu düşüncemi daha ayrıntılı olarak anlatacağım.

**G.Ç.:** Türk aydını meselesi ve romanlarınızdaki aydın tipleri hakkındaki düşünceleriniz nelerdir, ayrıca yazarın toplum içerisindeki misyonu sizce ne olmalıdır; siz bir aydının sorumluluğu içerisinde mi yazıyorsunuz?

**A.K.:** **Aydın** sözcüğünün zamanla çok genişletilen içeriği, beni mutlu etmiyor, rahatsız ediyor. Latince kökenli bütün dillerde aynı kullanıma sahip olan sözcük, Türkçeleşmiş biçimiyle **entellektüel** toplumumuza yabancı bir kavram. Önce böyle, sonra Osmanlıca **münevver**, dilimizin artılması döneminde bu sözcüğün içerdiği zihinsel **aydınlanmış**’ lıktan giderek **aydın** sözcüğü türetilmiş,

Yıllar önce Aydınlar Dilekçesine imza atarken bile “Bu sıfatın içerdiği topluma yukardan bakışı hazmedemiyorum, metne tek itirazım ona...” demiştim. Ama önümüze gelen metin buydu ve imzalamamak korktuğum anlamına gelecekti.

Keşke kendini “aydın” sanan insanların tümü sahici aydın olsalar. Topluma kendi uzmanlık konularda yol göstericilik yapsalar / (yapabilseler de denebilir) Ben batı ülkelerinden gelip, dilimize girerken, sözcüğün anlam kaybına uğradığını, kavram yoğunluğunu yitirdiğini, somutlaştığında da hafiflediğini doğurganlığı ve etki gücü tartışılır bir kimliğe büründüğünü; kişileştikçe kendini halktan ve toplumun kurumlarından üstün görme kibrini taşıdığını; dahası, bilgi, eylem ve iletişime gerçek bir güç katamadığını düşünüyorum.

Kendim; okumuş, yazmış, kendi özgün değerlerini algılama yetisi oluşmuş, insanlarla paylaşmaya hazır, ama, özgün felsefesi, bütüncül bir çözüm inancı oluşmamış – bu koşullarda

oluşması ve sürdürülmesi çok zor olan-arafta kalakalmış bir mutsuz insanım. Anlatımlarım da o yönde. Bir toplum, her çözümün kafa kesmekle gerçekleşeceğine yüzyıllar boyunca inanmışsa, yetke, toplum ve birey kavramlarla değil, sözcüklerle düşünüp davranıyorsa, kavramlar oluşturup yeni kuşaklara da kavratacak düzeyde çaba gösterilmiyorsa...Ne aydınlarımız gerçek aydındır, ne onların önerdiği fikirler topluma bir katkı sağlar, ne de düşünce sistemimizde kavramlarla oluşturulacak fikir ocakları var olur.

Çok mu karamsar? Evet, öyle. Ama ne yazık ki bunun “çok gerçek”olduğunu yaşayarak gördüm.

*Kaçış*'taki Üstün, özveriye hazır olmasına karşın, ufku geniş, toplum yapısını çözmüş, yapılması gerekenlere ilişkin olarak çok yönlü yetişmiş, yönlendirme görevinin sınırlarını önceden bilen bir aydın mıydı, yahut yazar, yani Ayla Kutlu Üstün'ün kimliğinde ve öyküsünde nitelik saptaması yapması gerektiğini biliyor muydu?

İnanın bu konuda yetersizdi. Onun işi, seçtiği karakteri iyi anlatmaktı. O yüzden, daha sonraki cevaplar, öğrenmek; daha doğrusu söyletmek istediklerinizi öğrenemeyeceğiniz kadar sıradan olacak. Zaten, yazarımızın uğraşı olan sanattan söz ediyoruz. Eğitimden, bilimden, öncülükten, adanmışlıktan başarıdan, siyasal ve sosyolojik çözümlerden değil.

**G.Ç.:** Romanda mesaj ve estetik dengesini sağlamak için neler yapıyorsunuz? Başka bir şekilde sorarsak, romanın toplumsal ve sanatsal boyutu arasında denge gözetiyor musunuz?

**A.K.:** Antropolojik olarak tanıdığımı sandığım bir toplumu, onu oluşturan insanları yazıyorum. Sosyal ve Siyasal bilimler öğrenimi yaptım. İyiyi kötüden ayırabilen, algılama ve değerlendirme gücü olan, topluma yönelik borçluluk ve ödeme sorumluluğu gelişmiş, bir insan olarak yetiştirildim.

Resmi tarihte şarklı yaklaşımdan titizlikle uzak durdum. Abartılı ve zaman zaman olayların tersine çevrilerek anlatılması yüzünden, kendi araştırmalarını çeşitli kaynaklardan kendisi yapan, öznel bilgi ambarı dolu denilebilecek, özgün fikirleri oluşmuş bir insana dönüştükten sonra yazmaya başladım. Çiçek böcek öyküsü yazmadım. Toplum bireylerinin küçük, kaşıyan, kolay okunur ve iç gıcıklar eylemlerinin sanatımda yeri olmadı. Hatta yazarken okurumdan da çaba göstermesini beklemenin hakkım olduğuna inandım. O nedenle çok fazla okurum olmadı. Tasam benim okurumun sayısı değildi. Tasam, zihinsel işlevlerini geliştirmiş, duygusal dünyasını zenginleştirmiş, insan ilişkilerinde uygarca davranabilmeyi, **empati** gibi “yaşam boyu var etmeyi becerebileceği güçlü algı ve anlama yetisini kazanmayı” başarmış okurlarımın olmasıydı.

Kitabın; “yani nesne olarak hep saygın yeri olan üretimin” niteliğine ilişkin değerlendirmeler, son yirmi, yirmi beş yıl içinde yanlış bir kavramla ifade edilir oldu. Yeni

kuşaklarda kitabın tütün gibi, içki gibi keyif aracı olduğu adeta empoze ediliyor. Bestseller türü ile yaygınlaşan bu tür değerlendirmeler gerçekte fikir eserlerini aşağılayıcı bir yaklaşım içeriyor. Kitap konusunda artık kimseler ince eleyip sık dokumuyor. Yazarların büyük çoğunluğu, sıradan ve özensiz gündelik yaşam diliyle yazıyor, okuru kendi metni yönünde koşullandırmayı başarı olarak nitelendiriyorlar. Kendilerini topluma yönelik propagandalar sırasında **aydın** olarak niteliyorlar. İçeriksiz konuşmaların, alışılmış psikolojik çözümlerlerin, sığ benzetmelerin, kalıp olmuş duygu ifadelerinin, **emoji**'lerin, her yere sokulan ve yazarın toplumsal barışı savunduğu duygusunu vermek amacıyla kullanılan **empati**'nin kullanılması ise... Çağdaş bir toplumda, seçkinlerin yaşamını sergiliyor sanıyorlar. Hangi seçkinler? Kağıt üstünde yaşamı belirleyen yazar mı? Gelişmiş toplumlarda oluşan insanlık değerleriyle bağlarını koparmış olan hikâye veya roman kahramanları mı? Siyasal erk mi? Toplum mühendisleri mi?

Şimdi yazılanların çoğu, eskiden aristokratların –işsiz güçsüz tufeyliler- serüvenleri, masalları ve şiirleri iken, onun yerine geçen ve küreselleşmeden büyüklü küçüklü pay kapanların masalları değil mi? Onlar kendilerini geleneksel değerlerden ve sorumluluklardan azatlanmış sayan, ahlak değerlerini küçümseyen insanların kurnazlık öyküleri yalnızca.

Kitabı sıfatlandıran genel kullanım sözcüğü **keyif** artık. Yüzeyselleşmenin sınırlarının içerdiği sözcük: **keyif**. Kitaba çoğu kez “okunur ve atılır “gözle bakılıp, emek ile düşünsel içerik aranmadığında ortaya çıkan ve yürüyen bir yargı bu. Oysa kitap var, kitap var. Keyifli okuma yalnızca hafif kitaplar için söz konusu. İnsana da topluma da katkı yaptığı, kitabın böylesi dolaylı bir işlevi olduğu düşünülüyor.

Kitap okuma, amaçlı bir gereksinimdir. Dikkat da ister, sabır da. Bunlara önceden özümlemiş bilgiyi de ekleyebiliriz. Sanatın her türünde, özellikle edebiyatta fazlasıyla birikmiş olan anlatı; eylemsel, düşünsel, üretici gücü harekete geçirebilen bir kaynaktır gerçekte. Sınırlara sıkıştırılmayı hak etmeyen.

Sanatçının görevi toplum mühendisliği değil. O yüzden toplumu yönlendirme kaygısı taşımak zorunda değil edebiyatçı. En önemli gücü, duyguları hissettirme niteliğinin bulunması. Kullanmamız gereken kaynak da bu bence. Ben insanı yazmayı yeğledim. Her çağdaki insanı. Yıllar önce yaptığım bir konuşmamda “anlattıklarım yoluyla insanların yüreğine dokunmayı amaçlıyorum, “ demişim. Yaşanmış olanlar, yahut yaşanmış gibi okurun duygularına sindirilmiş gerçeklik bir tür dayanışma oluşturuyor diye düşünüyorum. Bu durum okurda duyguların çeşitlenmesi, zenginleşmesi, algı gücünün artması gibi olumlu ve yücelten bir güce dönüşüyor olmalı.

Bu, bireyin kendinden hoşnut olma durumunu yaratacaktır.

Edebiyatçın toplumun önünden gittiği gibi bir fikrim yok. Çünkü sanat taklitçidir. Taklit ise var olmak için önünde duran bir asıla muhtaçtır.

Ben, duyarlılığı yüksek, ülkesini, dilini, kültürünü özümleyen, belki geleceğinden korku duyan, belki gençliğin yaratıcı gücü ile ayağa kalkıp dünyayı değiştirmek için devlere saldıran, geçmişine eleştirel bakan, telef olan veya büyük savaşım sırasında unutulup giden kahramanları anlatan, zamanı, sesin etkisini, biriktirilmiş anıları, yaşadıkları olaylarla gelecek korkusu arasında ezilen kadın- erkek ve çocuklarla; baskı gören, kimliği bölünen, yeniden, yeniden ezilen kadınları, onların tarihe, ırka, coğrafyaya, üretime ve toplumsal değerlere ekli olan ama görmezden gelinen artı sorunlarına bağlı duygularını paylaşıyorum.

Tarzımın gücü de, bende yaşayıp duran acısı, yapısı ve üretkenliği de ikincil önemde sayılan, kimliği zorla ve yapay olarak bölünmüş insanlığın öteki yarısı var ya, onların dünyasıyla barışıklığımdan geliyor. Benim yaptığım politika, onlara yandan bakmanın yanlış olduğu, bir gözle hâkim cinse bakarken, öbür gözü önemi hafifsenmiş olana dikmenin zorunluluğuna olan inancımdan doğuyor.

Toplumsal değerlere, sanatsal boyut yoluyla karışmak doğru mudur? İşe yarar mı bu türden sorumluluklar almak? Kişiliği ne kadar güçlü olursa olsun sanatçının üretimiyle toplum değerleri ve davranışı arasında matematiksel bir bağ kurmak ne kadar gerçekleşebilir? Yapay bir üretim olan sanata ne kadar toplumsal değerlere ilişkin ekler yaparsak, insanın ince yanına, yani sanatsal özüne, yani biricikliğine, dolayısıyla değerine paralel yürüyen istisnai duyguya; sahip olma sevincine ulaşılacaktır.

Halk sanatlarının özelliği nedir? En sıradan bir şey, diyelim süpürge bile, üstünde bir süsleme nesnesi taşır. Süsleme sanat mıdır? En yalın biçimiyle süsleme sanattır.. Algıya ve emeğe duyarlılık katar. Mavi kan taşımayanların bile, evi, evinin penceresi, kapısı, tavanı, yer kaplaması, halısı, kilimi, giysisi, çorabı, başlığı, kabı kacağı... Her insan topluluğunda halk, sanat yoluyla gereksinimler için kullanılacak nesnelereki amaçlanan faydayı güzellikle karıştırarak günlük yaşamına katar. İşte budur sanatın toplumsal değerleri yüceltmesi. Ben de halkım için kitaplar yazmayı kararlaştırdığımda; bugüne kadar yazılmış olanlara katacak meseller, bilgiler, gözlemler, yüceltmeler oluşturmaya çalışmalıyım, diye düşündüm. Süpürge üstüne bir küçük çöpten çiçek takabilmiş olmayı isterim doğrusu.

30.6 2018 Oran-Ankara

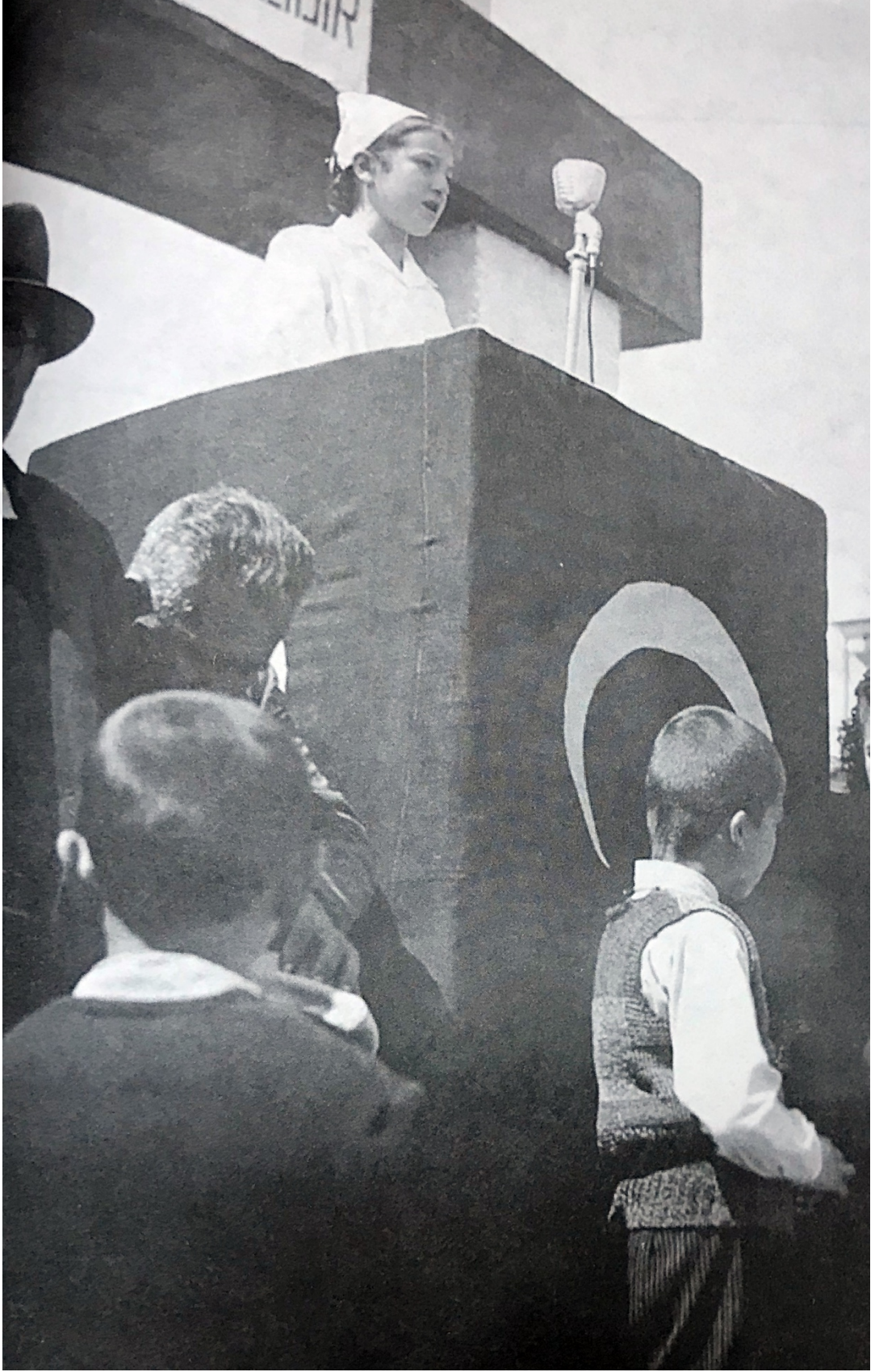
**AYLA KUTLU HAKKINDA HABERLER-FOTOĞRAFLAR**

Fotoğraf 1-Kutlu Ailesi (Soldan Sağa: Selahattin Bey, Ayla, Zafer, Alsan ve Sabriye Hanım) 1959





Fotoğraf 2-Gaziantep'te Lise 1. Sınıf Öğrencisi iken, 1953



Fotoğraf 3-İlkokul 4. sınıf öğrencisi iken bayramda şiir okuyor, 1948



Fotoğraf 4-İskenderun Namık Kemal İlkokulu'nda babası Selahattin Bey ve bir arkadaşıyla, 1948



Fotoğraf 5-Ağabey Altan Kutlu ile, 1939



Fotoğraf 6- SBF'den mezuniyetinde arkadaşlarıyla (En sağdaki), 1960



Fotoğraf 7-İlkokul 3. sınıf öğrencisiyken, İskenderun-1947

07.04.1983, Milliyet, Sayfa 16

Prag TV Filmleri Festivali'nde Türkiye'yi temsil edecek bir film izleyeceğiz.

## "İzinli" hapisyanede yaşayan bir çocuğun dış dünyayı tanımasını anlatıyor

- Esrar kaçakçılığından hükümlü annesi ile cezaevinde kalan beş yaşındaki Cevdet'in 24 saatlik değişik yaşamı 45 dakikada anlatılıyor

**İ**ZİNLİ adlı TV oyunu saat 21.15'te renkli yayınlanıyor. Ayla Kutlu'nun yazıp Okan Uysal'er'in televizyona uyarladığı oyunun ya-

pıncısı Adil Daldal yönetmeni ise Okan Uysal'er. Yönetmen yardımcıları Tayfun Bekar, Belma Erden ve Ali Gül. "İzinli" önümüzdeki günlerde

TRT adına 20. Altın Prag Televizyon Filmleri Festivali'ne katılacak. Yaklaşık 45 dakika sürecek televizyon oyununun konusu şöyle: "İzinli" beş yaşındaki Cevdet'in bir günlük hikâyesi, Cevdet'in annesi esrar kaçakçılığından mahkûm olmuştur. Çocuk, annesi mahkûm olduğu için hapisyanede büyümüştür. Bu yüzden dış dünyayı hiç görmemiş hiç tanımamıştır. Başka bir mahkûmun akrabası olan Gülşen, Cevdet'i bayram nedeniyle izinle dışarıya çıkarır. Şimdi Cevdet'e hiç bilmediği ve görmediği dış dünya sunulur.

İlk kez sokakta yürümenin, otomobile binmenin, kentin kalabalıklığına karşınmanın, bir evde yaşamının, oyun oynamanın, yemek yememin ve uyumanın tadına varacaktır. Ancak Cevdet için bu tadın olumlu olduğu kuşkuludur. Ertesi gün Cevdet hapisyaneye götürülmeden önce dolu bir 24 saati gerçekleştirmek üzere Lunapark'a ve alışverişe götürülür. Saatler çabuk geçer ve Cevdet'in hapisyaneye teslim anı gelir. Hem Cevdet hem de Gülşen için gerçekten zorlu bir 24 saat geride kalmıştır. Cevdet her zamanki yaşantısında hapisyanede kalırken Gülşen de evine döner.



Cevdet'in annesi oğlunu başka bir mahkûmun akrabası Gülşen'e teslim ederken heyecanlanıyor...



Cevdet Lunapark'ta yaşamında hiç görmediği birçok şeyle karşılaşılıyor...

### Kim, hangi rolde?

GÜLŞEN ..... İŞİL POYRAZ  
CEVDET ..... KEREM ŞENOL  
FAHRE ..... ATILLA OLGAC  
NACI ..... KERİM BERTRANT  
AYTEN ..... NURSELİ ÇAMLİBEL  
ANNE ..... DEĞER İMSEL  
KOMŞU ..... SERPİN SÜKAN

### Ayla Kutlu yazım yaşamına hikâye yazarak başladı

Ayla Kutlu, 1938'de Antakya'da doğdu. Çeşitli dergilerde hikâyeleri yayınlandı. 1979 yılında "Kaçış" adlı romanından sonra 1980'de "Islak Güneş" yazının yayınlanan ikinci romanıdır. Bu eserlerden sonra çağdaş Türk edebiyatında önemli bir yer alan Ayla Kutlu ayrıca "İzinli" adlı hikâyenin de yer aldığı "Hüsnü Yusufoğlu Güzellemesi" adlı öykü kitabı ile "Cadi Ağacı" adlı bir romanı bulunmaktadır. Ayla Kutlu 13. Antalya Film Festivali En İyi Film Öyküsü Ödülü'nü kazanmıştır.

18.07.1978, Milliyet, Sayfa 1

**KACIS**

27 Mayıs öncesinde aydınlarla ve entelektüellere yapılan baskılar ve bu ortamda doğup gelişen bir aşkın öyküsü.

**Ayla Kutlu'nun romanı BUGÜN 4. SAYFADA**

11.05.1996, Milliyet, Sayfa 21

yanşan dia ve sinevizyon gösterileri ile dinletiler ve dostlarından anılar yer alacak ve etkinlik tüm sanatseverlere açık olacak.

### Ayla Kutlu, Kıbrıs Kitap Fuarı Onur Konuğu



AYLA Kutlu Kıbrıs'ta bu yıl dokuzuncusu gerçekleştirilen Kitap Fuarı'nın onur konuğu oldu. İskik Kitabevinin her yıl Kıbrıs'ta düzenlediği geleneksel Fuar iki hafta devam edecek. Çocukların "Merhaba Sevgili" adlı kitabıyla tanıştığı Ayla Kutlu, "Kendini Köpek Sanan Ayakkabılar", "Başı Kuslu Çocuk" gibi yeni çocuk kitaplarıyla Çocuk Kulübü'nün de kuruluşunu gerçekleştirecek. Kutlu, Fuar kapsamında, 15 Mayıs Çarşamba günü "21. Yüzyıla Doğru Emperyalizmin Gölgesinde Kültür ve Sanat" başlıklı bir konuşma yapacak.



AMERİKA'nın öncelikle "Amerikan" filmleri, "Yabancı" filmler diye ayrılan Oscar ödülleri karşın, tüm dünya sinemasının karışık olarak yarıştığı bir numaralı uluslararası film festivali Cannes, Perşembe gecesi 49. açılışını havalı figürler, parlak ve kırmızı halı döşeli merdivenleri basarak altında tırmanan "yıldızlar", Akdeniz'in beyaz dalgalarının dövdüğü ıstakla kıyısında, Fransa'nın minicik, ama ne kadar ünlü Cannes kasabasında yaptı.

20 Mayıs'a değin süreceği olan festivalin bu yılki jüri başkanı, "Kıyamet" ve "Baba" filmlerinin önlü yönetmeni, Francis Ford Coppola.

1996 bütçesi 60 milyon Fransız Frangı olan Cannes Festivali 23000 sinema çalışanı ve 3700 gazeteci izleyecek.

Cannes festivalinden hiç eksik olmayan sinema konulu polemiklerden ilki, yine dün ju-



Hayranları Coppola'nın gölgesinde

suçladı. Amerika'da, yapımcıların finans o dağları, bankacılar, sanayicilerle işbirliği yapmak zorunda kaldığını anlatan Francis F. Coppola, film değil para üretmek zorunda olan Amerikan sinemasının artık "düş" değil, "mal" sattığını vurguluyor. Hiçbir yaratıcılığın kalmadığını, bütün filmlerin sürprizden yoksun ve aynı kalıptan çıkma olduğunu

kendisini arayış halinde bulunan topluluğudur" diyor.

Festivalde jüri başkanlığını, yeni ve yaratıcı heyecanlar bulabilecek umuduyla kabul ettiğini belirten Coppola, kendisi için artık tüzüm bağlarının ve şarap üretiminin sinemadan daha önemli olduğunu belirten, son sekiz yılda iki yüz bin kasa

15.12.1991, Milliyet, Sayfa 16

Yayınlar Dairesi Başkanlığı'na Ayla Kutlu getiriliyor

## Kültür Bakanlığı'nda atama beklentisi

●Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı'na romancı Ayla Kutlu'nun atanması kesinleşti

Yeni yayın kurulu üyeleri arasında Hilmi Yavuz, Mete Tunçay, Cevat Çapan gibi isimler yer alıyor

**K**ÜLTÜR Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı'na ilk kez ünlü bir yazar getiriliyor. "Cada Ağacı", "Hüseyin Güzellemesi", "Bir Göçmen Kışı O" ve son çıkan "Sen de Gitme Triyandafilla" gibi romanların yazarı Ayla Kutlu'nun, Yayınlar Dairesi Başkanlığı'na atanması kesinleşti.

AA'nın Kültür Bakanlığı yetkililerinden aldığı bilgiye göre, Alaaddin Korkmaz'ın görevden alınmasından sonra boşalan Yayınlar Dairesi Başkanlığı'na atanan Ayla Kutlu'nun önümüzdeki hafta göreve başlayacağı bildirildi. Bu arada, Kutlu'nun, Yayınlar Dairesi Başkanlığı'

na yeniden yapılması ile genel müdürlüğe dönüştürülmesi konusunda bakanlık yetkilileriyle görüşmeler yaptığı da öğrenildi.

Öte yandan, çağdaş bir yayıncılık anlayışını geliştirmek ve kaliteli yapımlar basmak için çalışmalar yapan Kültür Bakanlığı, yeni bir "Yayın Danışma Kurulu" oluşturdu. Türkiye'nin kültür ve sanat dünyası ile Türk edebiyatının önemli isimlerini bir araya getirecek kurulun yeni üyeleri arasında Hilmi Yavuz, Mete Tunçay, Prof. Dr. Cevat Çapan, Bekir Onur, Doç. Dr. Şahin Yenisehirlioğlu ve Alaaddin Şenel yer alıyor.





Fotoğraf 8-Oran Sitesi'ndeki evinin çalışma odasında, Fotoğraf: Gürhan Çopur, 2017



Fotoğraf 9- Oran Sitesi'ndeki evinin çalışma odasında, Fotoğraf: Gürhan Çopur, 2017

## ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Mersin'in Tarsus ilçesinde doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini çeşitli şehirlerde tamamladı. 2005 yılında KKTC Doğu Akdeniz üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kaydoldu, buradaki eğitimini 2011 yılında tamamladı. 2012 yılında Ardahan üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı A.B.D. bünyesinde Yüksek Lisans eğitime başladı, eğitimini 2014'te tamamladı. Aynı yıl Ardahan üniversitesinde Doktora öğrenimine ve Ardahan üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde araştırma görevlisi olarak göreve başladı. Yabancı dili İngilizcedir. Çopur, evli ve bir çocuk babasıdır.

