

T.C.
KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMANLARINDA YAPI VE
TEMA

Meryem DOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR-2019



© 2019-Meryem DOĞAN

T.C.
KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMANLARINDA YAPI VE
TEMA

THE STRUCTURE AND THEME IN THE NOVELS BY
NAZAN BEKİROĞLU

Hazırlayan
Meryem DOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Şahmurat ARIK

KIRŞEHİR-2019

KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı yüksek lisans öğrencisi, Meryem DOĞAN tarafından hazırlanan “*Nazan Bekiroğlu'nun Romanlarında Yapı ve Tema*” adlı tez çalışması 21.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman(İmza)

Prof. Dr. Şahmurat ARIK

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Nadir İLHAN

Üye.....(İmza)

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2019

(İmza)

Doç. Dr. Hüseyin ŞİMŞEK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21/05/2019

Meryem DOĞAN

İmza

ÖZET

NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Meryem DOĞAN

Danışman: Prof. Dr. Şahmurat ARIK

2019-(X+282)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Jüri

Prof. Dr. Şahmurat ARIK

Prof. Dr. Nadir İLHAN

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

Son dönem Türk edebiyatının öne çıkan yazarlarından biri olan Nazan Bekiroğlu, Dolunay'la başlayan yazı serüvenine Türk Edebiyatı, Milli Kültür, Kayıtlar, Yedi İklim ve Dergâh gibi dergilerde çıkan deneme ve hikâyelerle devam etmiştir. Gelenekten beslendiğini söyleyebileceğimiz bu yazılarıyla ciddi bir okur kitlesine ulaşmayı başaran Nazan Bekiroğlu, “Nun Masalları” ismiyle hikâyelerden oluşan ilk kitabını yayımlar. Bu hikâye kitabının ardından “Mor Mürekkep” adıyla denemelerini kitaplaştıran Nazan Bekiroğlu’nun ilk romanı, geleneğin modern bir tarzda yeniden inşa edildiği “Yûsuf ile Züleyha” olur. Yûsuf ile Züleyha’dan sonra dört roman daha kaleme almış olan Bekiroğlu’nun bugün toplam beş romanı bulunmaktadır.

Çalışmamız, eserleriyle edebiyat tarihimiz içerisinde gelenekten geleceğe bir köprü kurmayı başaran Nazan Bekiroğlu’nun romanlarının yapı ve tema bakımından incelenmesinden oluşmaktadır. Eserlerinde genel olarak insan hakikati üzerinde duran yazar, bu hakikati yaratılış, aşk, hicran, hasret yaşam, ölüm, ihtiras gibi daha çok metafizik arka planı olan temalar çerçevesinde ele alır. Bekiroğlu’nun son dönemin takip edilen isimlerinden biri olmasında eserlerinin muhtevası kadar üslubunun da önemli bir etkisi vardır. Yazarın yazın hayatında ciddi bir yer işgal eden romanlarının yapı ve tema bakımından incelemesinden oluşan çalışmamız iki bölümden meydana gelmektedir. Çalışmanın birinci bölümü “Nazan Bekiroğlu’nun Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri”, ikinci bölümü ise “Nazan Bekiroğlu’nun Romanlarında Yapı ve Tema” başlıklarını taşımaktadır. Bu iki bölümün ardından “sonuç” ve “kaynaklar” bölümlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk Edebiyatı, Nazan Bekiroğlu, Roman, Tema, Yapı.

ABSTRACT

THE STRUCTURE AND THEME IN THE NOVELS BY NAZAN BEKİROĞLU

M. Sc. Thesis

Preparer: Meryem DOĞAN

Advisor: Prof. Dr. Sahmurat ARIK

2019-(X+282)

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School Of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

Jury

Prof. Dr. Sahmurat ARIK

Prof. Dr. Nadir İLHAN

Asst. Prof. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

Nazan Bekiroglu, one of the most prominent writers of turkish literature, began her writing career with Dolunay and has continued with essays and stories published in magazines like “Türk Edebiyatı”, “Milli Kültür”, “Yedi İklim” and “Dergâh”. Nazan Bekiroglu managed to reach a serious readers with her writing, which we can say that they were fed by tradition, publishes her first story book called “Nun Masalları”. After this story book, Nazan Bekiroglu’s essay book “Mor Mürekkep” is published, and then her first novel “Yûsuf ile Züleyha” which build traditions in a modern style comes out. After “Yûsuf ile Züleyha” she writes four other novels and she has five novels in total now.

Nazan Bekiroglu is one of the talented writers who builds a bridge from traditions to the future in our literature history with the work that she writes and our study consist of examining her novels in terms of structure and theme. The writer who generally focuses on human truth in her works treat this truth within the framework of themes which are metaphysical backgrounds such as creation, purpose of life, sides which make human being conscientiously cunning and human weakness. There is a significant influence of her works’ content the reason of her being one of the followers of the last period as well as her strong language. In this context, we determined our field of the as an examination of the structure the theme of the novels that occupied a significant place in the literature. Our study consists of two part; the first part consists of thr title which gives information about Nazan Bekiroglu’s life, literary personality and her works. The second part consists of the title which gives information about the structure and the themes of the novels. After these two chapters, there are ‘result’ and ‘sources’ parts.

Keywords: Modern Turkish Literature, Nazan Bekiroglu, Novel, Theme, Structure

ÖN SÖZ

Türk edebiyatına geç dönemde girmiş bir tür olmasına rağmen çeviri ve adapte eserlerle emekleme dönemini hızla geride bırakan roman, kısa süre içerisinde oldukça popüler bir anlatma aracı olarak edebiyat dünyamızda etkili bir yer edinmiştir. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin en önde gelen türlerinden biri hâlini alan roman, geniş bir okuyucu kitlesine hitap etme imkânı sunmasıyla da pek çok yazarı cezbetmiştir. Bu bağlamda yazdıkları romanlarla Türk edebiyatı tarihine ismini yazdırmış olan çok sayıda romancı yetişmiş ve bu yazarların kaleme almış olduğu eserler üzerine de hatırı sayılır bir araştırma-inceleme külliyatı oluşturulmuştur.

Türk edebiyatının önemli simalarından olan ve yazmış olduğu eserlerle son dönemde isminden söz ettirmeyi başaran bu romancılardan biri de şüphesiz Nazan Bekiroğlu'dur. Türk kültür ve edebiyat dünyasının önemli isimlerinden biri olan Nazan Bekiroğlu, kaleme almış olduğu eserleriyle edebiyat tarihimiz içerisinde gelenekten geleceğe köprü kurmayı başarmış usta yazarlarımızdandır. Hocası Orhan Okay'dan almış olduğu ilhamla geleneği modern bir tarzda yeniden üretmeyi başaran Nazan Bekiroğlu'nun Dolunay, Türk Edebiyatı, Milli Kültür, Kayıtlar, Yedi İklim ve Dergâh gibi dergilerde çıkan yazılarının ardından 1997 senesinde "Nun Masalları" ismiyle ilk kitabı yayımlanır. Bu hikâye kitabının ardından 1999 yılında "Mor Mürekkep" adıyla denemeleri ve 2000 yılında da "Yûsuf ile Züleyha" ismiyle ilk romanı yayımlanan Bekiroğlu'nun bugün ikisi araştırma-inceleme, ikisi hikâye, sekizi deneme, söyleşi ve beşi de roman olmak üzere toplam on yedi kitabı bulunmaktadır.

"Nazan Bekiroğlu'nun Romanlarında Yapı ve Tema" başlığını taşıyan bu çalışmamız, eserleriyle geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmayı başarmış olan yazarın bugüne kadar yayımlanmış olan toplam beş romanının esas olarak yapı ve tema bakımından incelenmesinden oluşmaktadır. İki bölümden meydana gelen çalışmamızın birinci bölümü "Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri", ikinci bölümü ise "Nazan Bekiroğlu'nun Romanlarında Yapı ve Tema" başlıklarını taşımaktadır. Bu iki bölümün ardından "sonuç" ve "kaynaklar" bölümlerine yer verilmiştir.

"Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri" başlıklı ilk bölümde Nazan Bekiroğlu'nun biyografisi, kaleme aldığı eserler çerçevesinde temayüz eden edebî kişiliği ve eserleri ana hatlarıyla tanıtılmaya çalışılmıştır. "Nazan Bekiroğlu'nun Romanlarında Yapı ve Tema" başlıklı ikinci bölümde ise yazarın kaleme aldığı yapı ve tema bakımından incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise Nazan Bekiroğlu'nun romanları üzerine yaptığımız inceleme neticesinde elde ettiğimiz bilgiler ana hatlarıyla verilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın zeminini hazırlayan, uzun bir zamana yayılan oluşum safhasında beni daima yreklendiren eksikliklerimi nazik ve ll bir dille tamam eden, hatalarımı ve gecikmelerimi alicenaplıkla karşılayarak bana ayrıca “mahcubiyet ilmini de tahsil ettiren” kıymetli danışmanım Prof. Dr. şahmurat ARIK hocama şükranlarımı sunarım.

Tezi okuma ltfunda bulunarak düşüncelerini paylaştığı için suretinden evvel sireti kalbime düşen Prof. Dr. Beyhan KANTER hocama, msveddelerimi gözden geçirerek beni çalışmaya teşvik eden eşime ve tezin tamamlanmasını sabırsızlıkla bekleyen oğlum Furkan Kemal DOğAN’a teşekkür ederim.

Kırşehir- 2019

Meryem DOğAN

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	X

BÖLÜM I

1. NAZAN BEKİROĞLU’NUN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ.....	1
1.1. Hayatı.....	1
1.2. Edebî Kişiliği.....	4
1.3. Eserleri.....	14
1.3.1. Romanları	16
1.3.2. Hikâye Kitapları	20
1.3.3. Deneme, Söyleşi Kitapları.....	21
1.3.4. Araştırma-İnceleme Kitapları	25

BÖLÜM II

2. NAZAN BEKİROĞLU’NUN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA.....	27
2. 1. Yûsuf ile Züleyha	27
2.1.1. Romanın Kimliği	27
2.1.2. Eserin Yazılış Amacı	28
2.1.3. Olay Örgüsü.....	29
2.1.4. Zaman	33
2.1.5. Mekân	35
2.1.6. Şahıs Kadrosu	41
2.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı	50
2.1.8. Dil ve Üslup.....	51
2.1.9. Tema	54
2.2. İsimle Ateş Arasında	58
2.2.1. Romanın Kimliği	58

2.2.2. Eserin Yazılış Amacı	60
2.2.3. Olay Örgüsü.....	61
2.2.4. Zaman	71
2.2.5. Mekân	75
2.2.6. Şahıs Kadrosu	80
2.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı	92
2.2.8. Dil-Üslup	95
2.2.9. Tema	100
2.3. Lâ: Sonsuzluk Hecesi	115
2.3.1. Romanın Kimliği	115
2.3.2. Eserin Yazılış Amacı	116
2.3.3. Olay Örgüsü.....	117
2.3.4. Zaman	120
2.3.5. Mekân	121
2.3.6. Şahıs Kadrosu	125
2.3.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı	138
2.3.8. Dil-Üslup	141
2.3.9. Tema	147
2.4. Nar Ağacı.....	153
2.4.1. Romanın Kimliği	153
2.4.2. Eserin Yazılış Amacı	154
2.4.3. Olay Örgüsü.....	155
2.4.4. Zaman	169
2.4.5. Mekân	182
2.4.6. Şahıs Kadrosu	192
2.4.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı	210
2.4.8. Dil-Üslup	213
2.4.9. Tema	215
2.5. Mücellâ	228
2.5.1. Romanın Kimliği	228
2.5.2. Eserin Yazılış Amacı	229

2.5.3. Olay Örgüsü.....	230
2.5.4. Zaman	233
2.5.5. Mekân	237
2.5.6. Şahıs Kadrosu.....	244
2.5.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı	260
2.5.8. Dil-Üslup	262
2.5.9. Tema	264
SONUÇ	271
KAYNAKÇA.....	275
ÖZ GEÇMİŞ	282



KISALTMALAR

age.	: Adı geçen eser
agm.	: Adı geçen makale
bk.	: Bakınız
C	: Cilt
ev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
KTÜ	: Karadeniz Teknik Üniversitesi
S	: Sayı
s.	: Sayfa
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	: Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi
vd.	: Ve devamı, ve diğerkleri
vs.	: Vesaire
yay.	: Yayını, yayınları
yy.	: Yüzyıl

BÖLÜM I

1. NAZAN BEKİROĞLU'NUN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Türk edebiyatının son dönemde yetiştirdiği önemli romancılarından biri olan Nazan Bekiroğlu, 3 Mayıs 1957 tarihinde Trabzon'da hayata gözlerini açmıştır. İlk ve orta öğrenimini bağrında oldukça değerli bir tarihî mirası barındıran Anadolu'nun bu mütevazı şehrinde tamamlayan Bekiroğlu, üniversite tahsili için Erzurum'da geçirdiği dört yılın haricinde bu kentten hiç ayrılmamıştır. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden 1979 senesinde mezun olan Bekiroğlu, mezuniyetini müteakip bir süre Milli Eğitim Bakanlığının emrinde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptıktan sonra 1985 senesinde Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümüne öğretim görevlisi olarak girer.

Yazın hayatında da derin izler bırakacak olan hocası Orhan Okay'ın yönetiminde hazırladığı “Halide Edib Adivar'ın Romanlarının Teknik Açısından Tahlili” konulu çalışmayla 1987 yılında doktorasını tamamlar. “Şâir Nigâr Hanım” konulu çalışmasıyla 1995 yılında doçent, 4 Mayıs 2001 tarihinde de profesör olur. Hâlen, 2018 yılında Trabzon Üniversitesine devredilen, Fatih Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta olan Nazan Bekiroğlu, aynı zamanda iki kız çocuğunun da annesidir.

Bekiroğlu, kaleme aldığı tüm eserlerde bu kısa yaşam öyküsünü;

“3 Mayıs 1957, Trabzon.

Dört yıllık üniversite hayatı hariç hep bu kentte yaşadı. Bulut. Deniz. Yağmur.

Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Erzurum'da aldı. Kar. Rüzgâr. Ova.

Halide Edip'le doktor,

Nigâr hanımla doçent.

Şimdilerde Trabzon, KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi'nde Profesör. Suyun kıyısında.

İki kız çocuğuna anne.

Görünürdeki hayatı bundan ibaret”

şeklinde oldukça şairane bir dil ve üslupla paylaşmayı tercih eder.

Trabzon'un köklü ailelerinden birinin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelen Bekiroğlu, ailenin en son evladı ve biricik kızı olması münasebetiyle nazla ve bir o kadar da özenle üzerine titrenerek yetiştirilmiş bir çocuktur. Bu çocuk, okumaya meraklı hatta gazetecilikle ilgilenen bir baba, çocuklarının eğitimi hususunda oldukça titiz bir anne ve iki ağabeyin dikkatli nazırları altında büyütölür. Öyle ki kızının konuşmalarında en küçük bir telaffuz hatasına bile tahammöl edemeyen annesi, yörenin ağız özelliklerini benimseyip de dili bozulmasın düşüncesiyle onun sokakta oynamasına dahi izin vermez. Bu durumun çocuk ruhundaki yansımalarını Bekiroğlu, yıllar sonra şu cümlelerle ifade eder:

“Bir kez daha diyorum, ben o küçük ve sevimli kızken. Annesinin ve babasının bir tanesi olduğu hâlde garip bir biçimde hırpalanmışken. Herkesle ağız dolusu kötü sözcüklerle çocuk olurken. Kötü huylu sözcükler yuvalanmasın diye ağızda çok duvarın arkasında saklı tutulmuşken. Görmeye ve bilmeye dair sınırsız merak beslediği hâlde kalbinde, yolları daima tıkanmışken. Herkesler sepetlerini takıp da kollarına dalgaları saymaya koşarken. Ben ancak üst katta. Evin hiç kullanılmayan odalarından birine gizlice giriversem” (Bekiroğlu, 2004: 233).

Bahçeli müstakil bir evde sorunsuz geçirdiği çocukluk yıllarını; “uyumluydum. Bir anne ve babayı, öğretmenlerini mutlu edebilecek çocuklardan biriydim sanırım. Ciddi ciddi çalışkan filandım da. Yani o uslu, sevimli kız çocukları vardır ya öyle işte” cümleleriyle dile getiren Nazan Bekiroğlu'nun, “daha sonra içine düşeceği yüksek gerilim ve uyumsuzluk hattında” (Timaş, 2001: I), itaatkâr ve uyumlu olarak geçirdiği bu çocukluk döneminin kuvvetli bir etkisi olacaktır.

Dışarda vakit geçirmesine izin verilmeyen Bekiroğlu, küçük yüreğinde hissetmiş olduğu yalnızlık duygusunu bahçede geçirmiş olduğu vakitlerle ve babasının kütüphanesindeki hatırı sayılır bir yekûn tutan kitapların arasında kalarak aşmaya çalışır. Nazan Bekiroğlu'nun, henüz on dört yaşında babasını kaybetmesi iç dünyasında önemli değişimlerin yaşanmasına sebep olur.

“Sonra ölüm var. Babamın ölümü, on dört yaşındaydım. Bütün aileye yüklenen acıları tek basıma taşımaya niyetlenirdim. Birilerinin yerine kıfayet olarak. Niye böyle yapardım bunu da bilmiyorum ya. Aslında bütün çocukların yaşadığı türden acılar” (Gökmen, 2011: 6).

Bekiroğlu'nun babası, bir süre Trabzon'da Hedef gazetesini çıkarmış, çeşitli yerel gazetelerde muharrirlik yapmış entelektüel bir insandır. Şiirleri ve roman denemeleri olan,

eğitimi son derece önemseyen ve yazıyla içli dışlı olan bu baba, ne yazık ki erken yaşta vefat eder. Ancak yine de “babasının kızı” olduğunu söyleyen Bekiroğlu’nun şahsiyeti üzerinde onun tesiri görülür.

“Ben ‘babasının kızı’ olanlar safındayım. Annemin bütün müdahalelerine rağmen asıl mayamı sizden aldığımın farkındayım. Siz, Pazarkapı’da benim doğduğum o büyük evde, ömürlük sevginizin çığlıklarına bi’lmeceburiye kulak tıkayarak marangozhanenizde ‘oyalanırken’ haber almadınız mı ‘nihayet’ bir kızınız olduğunu? Adımı evdeki kütüphanenizde koymadınız mı? Bir kader gibi. [Nereden aklınıza geldi Allah aşkına bu isim? Bir hikâyesi var mıdır sahi? Bir gün bana anlatır mısınız?]” (Bekiroğlu, 2011: 192).

Genç yaşta kaybedilen babanın, kızının hayatına olan etkisi daha çok geride bıraktığı zengin kütüphanesi dolayısıyla olmuştur. Bu kütüphane, yazarın hayal âlemini şekillendiren mekânların başında gelir. Bilinçli bir ailenin denetiminde büyüyen Nazan Bekiroğlu, bu kütüphanede ne bulursa okumaya başlar. Üzerine çok düşülmesi ve eğitimine fazlaca önem verilmesi onun yalnızlaşmasına, okuduğu kitaplarla gelişen hayal dünyasına çekilmesine ve içine kapanmasına yol açar. Erken bir dönemde gelişen bu hayal dünyası, onun estetik dünyasının oluşmasına (Ayvazoğlu, 1999: I) zemin hazırlar.

Çocukluk yılları kendi ifadesiyle “çini dolap tutamakları, billur kapı kolları, vitraylardan süzülen efsunlu hava, kapı yanında açan filbahri çiçekleri, taş duvarlardan fışkıran yabani incir dalı, kocaman halının göbeğine düşen sarı ikinci güneşi”nin (<http://www.nazanbekiroglu.com>, Erişim Tarihi 08 Şubat 2015) eksik olmadığı, büyük bir evde geçen Bekiroğlu, sanat ve edebiyat zevkini her an kültür ve edebiyatın soluklandığı bu sıcak aile ortamında edinmiştir. Babasını kaybetmesini müteakip Bekiroğlu, çocukluk yıllarını geçirdiği bir içtenlik mekânı olan bu evden ailesiyle birlikte apartman dairesine taşınmak zorunda kalır. Konaktan apartman dairesine olan bu zorunlu geçiş Nazan Bekiroğlu’nun ruh dünyasının şekillenmesinde oldukça etkili olur. Bu süreç, âdeta bilinçdışının yansıması olarak yazarın yıllar sonra kaleme aldığı Mücellâ romanında Nazlı’nın annesinin, alıştığı her şeyden vazgeçip çocuklarının geleceği ve eğitimi için apartman dairesinde sıkıştırılmış bir hayatı yaşamak zorunda kalışıyla yeniden açığa çıkar.

Bekiroğlu, Trabzon’dan ilk kez üniversite okumak için ayrılır. Erzurum’da Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Edebiyatı Bölümünde okurken tanıdığı Orhan Okay Hoca’nın, üzerinde büyük tesirleri olur. Üniversiteyi bitirdiği 1979 senesinde bir kez daha bahçeli bir eve taşınmalarıyla özlemini duyduğu iklime yeniden kavuşur. Bu evin

filbahri fidanının şenlendirdiği bahçesinde ezelden aşinası olduğu bir kokuyu doyasıya içine çekme imkânı bulan Bekiroğlu, bu kokuyla âdeta tekrar çocukluk yıllarına döner. Bu sırada bir lisede öğretmenlik yapmaya başlayan Nazan Bekiroğlu, kendisini en iyi “yazı”yla ifade edebileceğini de yine bu dönemde fark eder.

Henüz ilkokul üçüncü sınıftayken bir kar şiiri kaleme alan Bekiroğlu’nun öğrencilik dönemlerinde okul duvar gazetelerinde yahut öğrenci dergilerinde yazıları çıkar. Ancak Nazan Bekiroğlu ne öğrencilik yıllarında kaleme aldığı bu yazı denemelerini ne kendi deyişiyle “üniversiteyi bitirdiği ilk yıllarda arka arkaya bir azap sağaltıcı gibi ‘bi’liltizam’ yayımlanmamak üzere yazdığı bir yığın hikâye”yi ne de Dolunay dergisinde yayımlanan şiirlerini ilk “yazı” olmaya değer bulur. Bekiroğlu, yazın hayatında Dolunay’da yayımladığı “Duvardakiler” adlı öyküyü milat olarak kabul eder. Bütün bu yazı denemeleri içerisinde ona göre, bilinçaltı tekniği ile kaleme aldığı oldukça muğlak olan bu öykü (Gökmen, 2011: 6) ilk yazısı olabilecek niteliktedir.

Fakülteyi bitirmesinin hemen akabinde taşındıkları bahçeli evin hayatında önemli bir dönüm noktası olduğunu söyleyen Nazan Bekiroğlu, “uyanışını” bu evin bahçesindeki bir filbahri fidanının refakatinde gerçekleştirir. Bekiroğlu’nun bu ilk uyanışın ardından ikinci bir farkındalığa yöneldiğinde kendisine yine bir filbahri fidanı eşlik edecektir. Bekiroğlu, 1994 yazından itibaren kumsalda, hanımeliler bulunan bahçeli evde geçirdiği dört buçuk senesini ömrünün en güzel yılları olarak tarif eder. Kendi ifadesiyle Bekiroğlu, o bahçede yıldızların, servilerin tepesine kadar inebileceğini, gökyüzünün başının üzerinde dönebileceğini, denizin bir sis perdesi arkasına nasıl sığınabileceğini, şehirde hiç fark etmediği şeyleri, toprağın şubat sonundan itibaren nasıl uyandığını fark eder. Varlığın “oluş”una vasıtasız katılmanın ne anlama geldiğini (Dursun, 2002c: I) o bahçede idrak etme şansı bulur.

Hâlen yoğun akademik ve edebî faaliyetler içerisinde yaşamını eşyanın “oluş”una vasıtasız katılmanın zevkini tattığı Trabzon’da sürdüren Nazan Bekiroğlu yaşamı ve yapıtlarıyla varlığını ikmal etmeye devam etmektedir.

1.2. Edebî Kişiliği

Çocukluğundan itibaren okumaya merakı olan Bekiroğlu’nun yazar olmak gibi bir düşüncesi ya da bu yönde bir çalışması olmamıştır. Bekiroğlu, lise yıllarında henüz okuduklarının hayatını nasıl etkileyeceğini bilmeyen bir genç kız iken, tıp tahsil etmeyi planlamaktadır. Ancak sebepler dairesinde adına tesadüf ya da tevafuk denilen hadiseler onu

Karadeniz'in sesinden, kokusundan uzak bir Anadolu kentine sürüklediğinde kendini düşündüğü alanın çok uzağında duran Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde okur bulur.

Erzurum'da Edebiyat Fakültesinde okurken tanıma imkânı bulduğu, başlı başına bir mektep olan hocası Orhan Okay, genç Nazan Bekiroğlu'nun hem zihnine hem ruhuna tesir ederek asıl şahsiyetinin ortaya çıkmasına ve olgunlaşmasına büyük katkılar sağlar. Bekiroğlu, hocası Orhan Okay'ın şahsiyeti üzerinde ne denli etkili olduğunu; “Orhan Hocam benim için gerçek bir cümle kapısıdır. O kapıları açtı. Ben kendi hacmimce girdim ya da giremedim” (Yalsızuçanlar, 2004: I) ifadeleriyle özetler. Hocasına ithaf ettiği “Cümle Kapısı” adlı eserde “Gemilerin Geçtiği Umman” başlığıyla kaleme aldığı, denemeden hikâyeye genişleyen ve içerisinde hocasıyla mektuplarından kesitlerinde de yer aldığı yazısında bu etkilenmeden biraz daha ayrıntılı bahseder. Bu yazısında hocası Orhan Okay'a yakınlığı ölçüsünde mutlu olduğunu ifade eden Bekiroğlu, ‘hocasının çantasını taşımak, her işine koşturmak, âdeta aldığı her nefesi not etmek’ demek olan asistanlığını yapamadığı için yaşadığı üzüntüyü (Bekiroğlu, 2004: 40) dile getirir.

Bekiroğlu, hocası Orhan Okay'ın öğrencilerini sadece iyi birer akademisyen olarak değil, onları mutlu olmayı ve mutlu etmeyi bilen, her hâlleri ile birer rol model olarak görmek istemesinden etkilenir. Orhan Okay'ın Bekiroğlu'na tesir eden bu yönü ona yazdığı bir mektubunda açıkça görülür.

“Benim öğrencilerimde görüp de en çok mesud olduğum hadise nedir biliyor musun, Mehmet Tekin'in sana, senin İbrahim Kavaz'a, Nazım (Hikmet Polat)'ın Hayriye (Kabadayı)'ye, elindeki bilgileri vermeleri, hem de gönülden olduğuna inanıyorum, tehâlükle vermeleri, daha da verebilecek olduklarını göstermeleri. Bunun benden kaynaklandığını zannetmiyorum. Allah lütfetti ve sizin gibi etrafına yardımı esirgemeyen iyi öğrenciler verdi. Emin ol çalışmalarınızın değeri bir tarafa, bu konudaki bir eksikliğiniz beni perişan ederdi” (Bekiroğlu, 2004: 55).

Sadece akademik hayatıyla ilgili değil insani boyutta da hocasından çok şey öğrenen Bekiroğlu, onun bir romanı olduğuna inanır ve hatta hocasının akademisyenliği ile bu yönü arasında bir tercih mecburiyetinde kalsa bu yönün ağır basacağını (Bekiroğlu, 2004: 53) itiraf eder. Hocasının denetiminde yapmış olduğu doktora çalışmasını ve doçentlik takdim tezini kadın sanatkârlar üzerine hazırlayan Bekiroğlu, Halide Edib'in romanlarını incelediği doktora teziyle roman tekniğine dair önemli birikimler edinmiştir. Nazan Bekiroğlu, adına ilk defa on dört yaşındayken “Hayat Tarih Mecmuası”nda rastladığı Şâir Nigâr Hanım

üzerine yapmış olduğu çalışmayla benzerlerinden çok farklı bir biyografi ortaya koymayı başarır. Şâir Nigâr Hanım'ın ölümünden elli yıl sonra açılmak üzere Aşîyan Müzesinde saklanan yirmi ciltlik günlüklerini titizlikle inceleyen Bekiroğlu, okuduklarının kadın ruhunda uyandırdığı hisleri, hikâyeci bir üslup ve akademik bakış açısıyla (Ayvazoğlu, 1999: I) dikkatlere sunmuştur.

Nazan Bekiroğlu, Nun Masalları'ndaki “Nigâr Hanım, Sevgili” hikâyesinde Nigâr Hanım'ın -oldukça hacimli olan günlükleriyle içine girdiği- dünyasını, akademik ölçülere sığdırmakta nasıl zorlandığını; “Bir kitap yazacaktım. Editöre postalayacaktım. Arşiv çalışmalı, dipnotlu filan. Yayınevinin bilimsel serisinde yer alacaktı. Tutarlı, disiplinli bir çalışma olacaktı, başka da bir şey olmayacaktı. Editör insicamlı olsun diyordu. XIX. Asır sonlarında bir kadın şair. Söyleyin tanrı aşkına, bir hayata bu kadar çok girdikten sonra, bu kadar çok gördükten sonra güllerinizi insicamdan kim bahsedebilirdi? Dağılmaktan başka seçeneğim, ne kadar müsaade etmemeye çalışsam da dağılmanın cazibesine kapılmaktan başka şansım hiç yoktu” (Bekiroğlu, 2001: 132) cümleleriyle ifade eder. Yazarın bu çalışma sırasında yakından tanıdığı Nigâr Hanım'la duygusal bir bağ kurduğu da muhakkaktır.

Kendisine sıkça akademisyenliğinin yazarlığını etkileyip etkilemediği sorulan Bekiroğlu, bu soruya: “Akademisyenlik, yazı hayatımı olumlu yönde etkiledi. Yeni Türk edebiyatı profesörüymüm neticede. İşin teorisini, tarihçesini bilmek beni donanımlı kıldı. Teknik sorunları daha rahat çözebildim. Yazarlık ise -ilk zamanlar inkâr etmeye kalkışsam da itiraf edeyim artık- akademisyenliğimi olumsuz yönde etkiledi. Akademisyenliğin asgari şartlarını yerine getirmiş olmak aldığım maaşı hak etmek kadar razı kıldı beni kendimden ancak, bunu da şimdi görüyorum” (Kâşif, 2017: 31) sözleriyle cevap vererek yazarlığının akademisyenliğini bastırdığını işaret eder.

Bekiroğlu'nun yazıya tutkuyla bağlı oluşu, edebî anlamda “yazma” eylemini çoğu zaman bir parçası da yazarlık olan mesleğinin önüne koyuşu, onu tek gayesi “yazmak” olan yazarlardan yapmaz. Yazının zaman zaman, varılmak istenen menzile için ayağa bağ oluşturmamasından endişe eden Bekiroğlu, yazma eyleminin emek kısmına büyük bir önem verir. Öyle ki bazen beş sayfalık bir hikâyenin en az hasarla kendisinin beş ayını aldığını söyler. Ancak kimi zaman yaratıcının lütfuyla birden ortaya çıkmış yazılarının olduğunu da dile getirir. Bekiroğlu bu durumu bir röportajında; “türlü suret hayat gâilesinin arasında bir de yazının (ve en korkuncu yazarlar bilir, yazamamanın) çilesine muhatap yazıcı için belki bunca çilenin lütfu olan bazı yazılar vardır ki gelir, vurur, oturursunuz hatta belki oturacak bir masa başı bulmaya bile vakit kalmaz. Yazarsınız ve biter. Üzerinde çok fazla oynamanıza

gerek kalmayacak kadar bitmiştir. Bunlar armağandır. Bunlar ezel sözüyle birdenbire yüz yüze geldiğiniz yazılarıdır. Ama ağır geliyor bu lütuf. Esirgendiği zamanlar adına...” (Aslan, 2004: 14, 15) cümleleriyle ifade eder.

Nazan Bekiroğlu’nun, gerçekten “yazı” olmaya değer bulduğu ilk hikâyesi, Bahaettin Karakoç’un Kahramanmaraş’ta çıkardığı Dolunay dergisinde yayımlanır. Bu dergi, yazarın sadece yazma serüveninin başladığı yer olması hasebiyle değil, yazın hayatında bir kırılma noktası olarak duran Mustafa Kutlu ile karşılaşmasını sağladığı için de son derece önemlidir. Bu dergide yayımlanan “Duvardakiler” adlı hikâyesi Mustafa Kutlu’nun ilgisini çeker. Bahaettin Karakoç vesilesiyle hikâyenin yazarına ulaşan Kutlu, yazmış olduğu bir mektubunda Bekiroğlu’nu; “şiiiriniz oluşmakta olan hikâyenize zarar verebilir!” diye samimiyetle uyarır. Bu samimi uyarıyı dikkate alan ve şiirle olan bağını şiirlik bağlamında koparan Nazan Bekiroğlu, artık sanatkâr ruhundaki şiir damarını hikâye ve romanlarına yansıtmaya başlar. Şiir duyarlılığı, nesrini besleyen bereketli bir kaynak hâlini alan (Ayvazoğlu, 1999: I) Bekiroğlu, eserlerine yansıyan bu şiiriyet dolayısıyla üslupçu bir yazar olarak dikkatleri üzerine çekmeyi başarır.

Sanatın birçok dalıyla ilişki içinde olan Bekiroğlu’nun, nesrini besleyen bir diğer önemli kaynak da ilk gençlik yıllarından itibaren ilgilendiği resim sanatıdır. Şiir duyarlılığı ve resim merakıyla şekillenen sanatkâr kişiliği, farklı kaynakların birleşmesinden doğan güçlü ama sakın bir ırmak gibi yatağını belirlemeye başlar. Nazan Bekiroğlu, resme olan ilgisiyle kuvvetlenen renk-desen bilgisi, gelişmiş görsel hafızası ve şiirden vazgeçse de şiirsel üsluptan vazgeçemeyen tavrıyla hayata dair sahneleri oldukça etkileyici bir şekilde kâğıtlara yansıtmayı başarır.

Yazma serüveninin nasıl başladığına dair yöneltilen sorulara içtenlikle cevap veren Bekiroğlu, yazmayı içine dolan bir sancının dışı vurumu olarak ifade eder:

“Başlangıçta var oluşa dair adlandıramadığım huzursuzluklar hissettim. Hayranlıkla iç içe geçmiş huzursuzluklardı bunlar. Öylece, örneğin çocuklarıma süt almaya giderken yıldızlı gökyüzüne bakarak tebessüm ettim. Fakat tebessüm etmekle yetinemediğim için de huzursuz oldum. Güzellik karşısında heyecan duydum uzun zaman. Fakat bir gülün yapraklarını, suya dökülmüş yakamozu ne yapacağımı bilemedim. Bu huzursuzlukla başladı yaratma sancısı. Sanatkâr bir kimlikle doğuluyor galiba. Önce resim olarak geldi. Sonra yazıya dönüştü” (Turan, 2016: I).

Yazıyı bir nevi içine sığdıramadıklarının taşma biçimi olarak gören Bekiroğlu’nun

aslında anlattıkları çocukluğundan itibaren biriktirdikleridir. Okudukları, gördükleri, duydukları ve illa ki yaşadıklarıyla, kendisinde doğuştan var olan sanatçı ruhunu besleyen (Ayvazoğlu, 1999: I) Bekiroğlu, bütün bunları fevkalade bir sanatçı titizliğiyle yazıya dökmeye muvaffak olur.

Bekiroğlu'nun edebî kişiliğinin oluşmasında ve kendisini bu kadar etkileyici bir şekilde ifade edebilmesindeki en önemli etken şüphesiz daha çocukluk yıllarında başlayan ve sonraki dönemde de artarak devam eden okuma merakıdır. Okumak onun hayatının merkezinde duran eylemlerdendir. Bekiroğlu'nun bu okuma tutkusunu, hayatında bir süreliğine var olmuş, yaşamış bir roman karakteri olan Mücellâ'nın hikâyesinde açık bir şekilde görmek mümkündür. Tıpkı söz konusu romandaki Nazlı karakteriyle anlatıcı koltuğuna oturan yazarın kitapları gibi Mücellâ'nın da dantelleri vardır. Bekiroğlu'nun bizzat kendi ifadesiyle “[Nazlı ile Mücellâ'nın] sosyal konumları, eğitimleri, yaşları, dönemleri [her ne kadar farklı olsa da] Nazlı'nın kitaplarıyla Mücellâ'nın dantelleri arasında hiçbir fark yok[tur]” (Bekiroğlu Özyazıcı: 2015: I). Bu durumu, ömrünü danteller içerisinde geçiren Mücellâ'nın, kendisini ziyarete geldiğinde bile elinden kitap düşmeyen Nazlı'ya; “Bu kadar çok okuyorsun. Korkarım bir gün yazmaktan başka işin olmayacak senin kızım” (Bekiroğlu, 2016: 337) cümlelerinde de görmek mümkündür. Aslında yazarın okuma tutkusuyla Mücellâ'nın dantel örmesi arasındaki ilgi çocukluk yıllarından kaynaklanmaktadır. Mücellâ akranları arasından dantellerle dolu bir dünyaya çekilirken, Nazan'ın evlerindeki büyük kütüphanede eline kitaplar tutuşturulmuştur.

Nazan Bekiroğlu'nun akademik çalışmaları ve denemelerinde bu okumaların izleri açıkça görülür. Yazar-eser isimleri, alıntılar, göndermeler vb. bu metinlerin âdeta olmazsa olmazıdır. İlginç olan bu birikimin roman ve hikâyelerde de bir şekilde kendine yer bulması, satır aralarına sıkıştırılmış olmasıdır. Dikkatli okurların gözünden kaçmayacak bu detaylar, yazarın hayata bakışının kitaplarla şekillendiğinin de bir göstergesidir.

Yazıları tarihle, medeniyetle, kültürel değerlerle harmanlanan Bekiroğlu, kendini Doğu ile Batı arasında bir noktada konumlandırmıştır. Hissettiği şey, geçmişe körü körüne bir bağlılık olmadığı gibi tepkisel bir yaklaşım da değildir. Her fırsatta insanın değil, insanlığın hikâyesini anlatmaya çalıştığını (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I) vurgulayan yazar, bu bağlamda Lâ: Sonsuzluk Hecesi'ne, Âdem'le Havva'nın hikâyesini anlatmanın bütün insanlığın hikâyesini anlamak manasına geldiğine duyduğu inancı (Bekiroğlu, 2008: 7) ifade ederek başlar.

Eserlerinin hemen hepsinin yaslandığı metafizik arka plan ve tasavvufi düşünce sistemi yazarın hayata bakışını gösteren önemli ipuçlarıdır. İnsanları peşinen yargılamaksızın herkese hoşgörüyle bakmayı salık veren bu düşünce sisteminin etkisiyle karakterlerine hayat verir. İlâhi düzleme çıkmadıkça bu dünyadaki her şeyin mevcut hâliyle kusurlu olduğunun farkındalığıyla hayata bakan yazar anlattıklarını, karakterlerini içinde bulunduğu zamanın ve mekânın şartlarına göre değerlendirme yoluna gider.

Onun şahsiyetini besleyen en güçlü damarlardan biri de tarihe duyduğu ilgidir. Çocukluğundan beri ilgi duyduğu tarihi, tarih kitaplarıyla daraltmaz. Sınırları çok geniş olan tarihin, insanın durduğu yerdeki bakış açısına göre değiştiğinin farkındadır. Tarihin kazananların bakış açısıyla yazıldığını söyleyen Bekiroğlu, bu bağlamda özellikle “öğretilmiş Osmanlı tarihi”nin aldatıcı olabileceğini ifade eder. Geçmiş, üzerinde sağlam tanelerin yanında çürüklerin de olduğu bir üzüm salkımına benzeten Bekiroğlu, bu salkımı şöyle bir sallayıp çürük taneleri döktükten sonra geride kalanına adaletten ziyade merhamete meyleden yanıyla (Bekiroğlu, 2018: 314-316) baktığını söyler.

Özellikle Osmanlı tarihine, sanatına ve estetiğine ayrı bir düşkünlüğü olan Bekiroğlu’nun bu yönünü eserlerinde hemen fark etmek mümkündür. Bekiroğlu’nun estetik algısının şekillenmesinde rol oynayan tarihî mekânların başında, ilk defa lise yıllarında gittiği ve önünde açılan her kapısıyla âdeta farklı bir ruh iklimini temaşa etme imkânı bulunduğu Topkapı Sarayı gelir. Onun Osmanlı dünyasındaki gezintileri eserlerine, tüller ardından seyredilen bir manzara şeklinde yansır. Tüller kaldırdığında ortaya çıkan manzaranın gerçekliğinden şüphe etmek neredeyse imkânsız bir hâl alır. Bekiroğlu’nun kadınca bir duyarlık ve sezgiyle yakaladıkları (Ayvazoğlu, 1999: I) çoğu zaman okuyucuya belgelerden daha inandırıcı gelir.

Tarihi asıl anlatmak istediği mistik düşünceyi verebilmek adına bir kalıp gibi kullanan Bekiroğlu’nun tüller ardından baktığı bu âlemden, insan gerçeğinden soyutlanması hâlinde ne zamanın ne de mekânın (Yıldız, 2011: 16) bir önemi vardır.

“Uzun süre kahramanlarımın neden tarihten çıkıp da karşıma dikildiklerini düşündüm ben de. Fakat onların sadece tarihî kahramanlar olmadıklarını fark etmem zor olmadı. Bir zamana ait gibi görünseler de her zamana aittir onlar. Sırtlarında eski zaman elbiseleri vardır ama meseleleri her zamanın meseleleridir. Aşkları, ihanetleri, yöneticilerin halklarıyla ilişkileri ve daha bir sürü şey. Böylece aynı insan olduğumuzu görürüm. XVI. asırda yaşamış bir hattatla benim aramda temel meselelerde bir fark yoktur ve büyük

ihtimalle XXVI. asır insanı ile aramızda da aynı benzerlik bulunacaktır. Görmek istediğim zaten budur” (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I).

Osmanlı, tarihinin yanı sıra kültürü, sanatı, değerleri ve disipliniyle de Bekiroğlu’nun hayal âleminin çiçeklendiği en mümbit topraktır. Divan şiirinin estetik yargılarına son derece hâkim olan yazar, bu kültürel mirası içselleştirip dönüştürmenin derdindedir. Geleneğin reddinin en fazla yeni edebiyat için zarar olduğunu düşünen Bekiroğlu onu olduğu gibi kabul ve telkinin de aynı oranda yeni edebiyat için zararlı olduğunu düşünür (Kuvan, 2001: I). Bu bağlamda zamanın imbiğinden süzülen, damıtılmış hikmet külliyatını elinin altından hiç uzaklaştırmayan Bekiroğlu, aynı zamanda dönemindeki yazar ve şairlere ve Batı edebiyatı ürünlerine -özellikle Rus edebiyatına- aynı mesafede durur. Dostoyevski’ye olan hayranlığının bütün Rus edebiyatına teşmil edilebileceğini söyleyen Bekiroğlu bu manada Tolstoy, Puşkin, Gogol, Turgenev gibi dev isimlerden başlayarak Rus romanındaki beşerî azamet karşısında soluk kesici bir duyguya kapıldığını ifade eder. Oscar Wilde’nin hikâyeleriyle de çok özel bir bağı olduğunu söyleyen Bekiroğlu, aynı zamanda Divan şiirine olan sevgisini ve Sezai Karakoç’u ciddiyetle önemseydiğini anlatırken hayatının hiçbir döneminde fanatik bir okuyucu olamadığını da belirtir (Timaş, 2001: I). Tam anlamıyla bir sentez sanatçısıdır. Mevlana’dan Fuzuli’ye, Tanpınar’dan Cemil Meriç’e kadar bu kültürün mirasçısı olan birçok isimden etkilenmiş; onların insana, sanata, medeniyete dair hemen tüm görüşlerini içselleştirmiştir.

Bekiroğlu’nun yazma eyleminin arka planında sinema, internet, plastik sanatlar, müzik, nesneler ve okuma serüveniyle (Çolak, 2014: I) genişleyen renkli bir dünya vardır. Kadın duyarlılığı bu birikime naif dokunuşlar eklerken akademisyen kimliği de eserlerin teknik alt yapısını biçimlendirir. Akademisyenliğin yazarlığını olumlu yönde etkilediğini söyleyen Bekiroğlu, yeni Türk edebiyatı profesörü olarak işin teorisini, tarihçesini bilmenin onu daha donanımlı kıldığını ve böylece teknik sorunları daha rahat çözebildiğini (Kâşif, 2017: 31) ifade eder.

Pek çok söyleşisinde ifade ettiği üzere Bekiroğlu için yazmak bir ihtiyaçtır. Bir anlamda yazarın kendini görünür kılma; yaşadıklarını, düşündüklerini, hissettiklerini açığa vurma biçimidir. Bekiroğlu, her eserin yazarı itiraf etse de etmese de bir ruhta, bir benlikte yoğrulması münasebetiyle bir parça hâl tercümesi olduğunu düşünür. Bu manada ‘Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi’ne âdeta bir itiraf niteliğindeki; “Kim bilir hangi yangını sermaye ve nakkaşı bahane edip, kendi ruhumdan söz açacaktım” (Selim, 2000: 20) cümleleriyle başladığı görülür. Kendisini, mahşerini içinde taşıyan kâtipler zümresine ait (Dursun, 2002b:

I) gören yazarın yazdıklarında hayatına dair izler olduğu muhakkaktır. Çocukluğundan beri bazıları bilinçsiz, bazıları kendi seçimi olan birikimlerin taşım anı yazıdır. “Sizin gördüğünüz dumanı, ateşi bendedir” (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I) sözleriyle yazısının hayatla ilişkisini vurgulayan yazarın nasıl yazdığını dostu Fatma Karabıyık Barbarosoğlu şöyle anlatır:

“Bir dostun yazdıkları kadar hiçbir şey içinizi yakmaz. Hele de onun kendini yaka, yaka yazdığım biliyorsanız. Nazan Bekiroğlu’nun yazdıklarını okurken kendini tüketerek yazdığını hissedersiniz. Fakat bir kaknüstür, küllerinden yeniden doğacak, yeni baştan kendini yaka, yaka yazacaktır. Çünkü yazdıklarında insanın hakikatini; zaman ve mekân üstü hakikatini aramaktadır. “Yazmazsa hem ölür” hem de dem çekemeyen bir bülbül olur. Yazmak Nazan Bekiroğlu’nun kumaşıdır” (Barbarosoğlu, 2001: 15).

Yazma sürecinin ona armağan ettiği avunma duygusunun kendisini mutlu ettiğini söyleyen yazar: “Hayatımın merkezinde duran şey yazıdır, yazarlık değil” (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I) cümlesiyle yazının onun için ne anlama geldiğini açıkça ifade eder. Kumaşında “yazmak” olan yazar, denemelerinde, hikâyelerinde ve hatta romanlarında yazma sorunsalı üzerinde durur. Çoğu anlatısında yazma serüvenini de metne postmodern bir tavırla dâhil ederek yazı ile yaşamı iç içe geçirir. Ona göre yazmakla yaşamak arasında aslında hep bir tezat söz konusudur. “... İçinden bir cehennem geçen ve bir cehennemin içinden geçen, cehennemi anlatmayı aklına getirmez. Cennette yaşayan da yazmaz. Ölmek isteyen yazar. Ölmeyi bilmeyen. Ölmeyi beceremeyen. Bir “yazar” artık “yazmaz” olduysa: Bilin ki ya sahiden yaşıyordur. Ya da sahiden ölüyordur” (Bekiroğlu, 1999b: 25). Bu söylem bize Bekiroğlu’nun hayatı seyredenlerden olduğunu düşürmektedir ki kendisi de çocukluğunda sınırları çizilmiş bir hayatı tecrübe ettiğini ve bu çerçeveyi sonraları da kırmadığını, kıramadığını anlatır. Bu durum yazarı ister istemez hayal kurmaya ve kendi içinde bitip tükenmek bilmeyen yolculuklara çıkmaya (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I) sevk eder.

Bekiroğlu’nun dikkat çeken taraflarından bir diğeri de farklı edebî türlerde metinler kaleme almasıdır. Önce şiirle başladığı yazma serüveninde, şiir defterini Mustafa Kutlu’nun uyarısını dikkate alarak -şairlik bağlamında- kapatmış olsa da şiir, gönül dünyasında onun vazgeçilmezi olmaya devam eder.

“Şiir bir hâl olarak daima var. Hep de öyle olacak zannımca. Çünkü varlığı ancak dönüştürerek algılayabiliyorum. Bu, her iki anlamda da saflık, yaşama beceriksizliği ve

ciddi bir iletişim kopukluğu doğuruyor gerçi. Ama kalbimde ve zihnimde bir çeviri merkezi var. Şiirin lisanına çeviriyor, imajlaştırıyor, fonetik bir tezgâhtan geçiriyor bütün tecrübeleri, tanıklıkları, yaşantıları. Düzyazıda bile imajların istilasına uğruyorum. Gündelik hayatımda imajların istilasına uğruyorum. Onları ne yapacağımı bilemiyorum çoğu zaman. Elimde bir yazı varsa ona giriyorlar. Yoksa unutulup gidiyorlar. Şiirin yazınımdaki varlığı bu kadar. Başlangıçta şiir denemeye kalkışmışım ben de “her genç gibi”. Lisanım o değilmiş, şiiri şairlere bıraktım” (Turan, 2016: I).

Nazan Bekiroğlu, her ne kadar şiiri şairlere bıraktım deyip yoluna hikâye ile devam etmeye karar verse de şiirin kendisinin de dediği gibi onun dilinden soyutlanması mümkün olmayacaktır. Bu kararın neticesinde “Nun Masalları” bir hikâye kitabı olarak, yazarın okurla buluştuğu ilk kitabı olurken yazar da bir hikâyeci olarak -ki daha önce de çeşitli dergilerde hikâyeleri yayınlanmıştır- tanınmaya başlayacaktır. Nun Masalları’na; “Kaç zamandır yazmak istiyordu. Şimdiye kadar hiç kimsenin söylemediği şeyleri, hiç kimsenin söylemediği biçimde söylemek, yazmak istiyordu” (Bekiroğlu, 2001: 9) cümleleriyle başlayan yazar, içinden taşan yazma arzusunu kahramanı vasıtasıyla dillendirir

Bekiroğlu, hikâyenin ardından hem okura, yazarının kalbini daha yakından görme imkânı verdiği hem de yazara aynı duyguyu okuyucunun üzerinden onaylama fırsatı sunduğu (Doğan, 2015: 15) düşüncesiyle denemeye de yönelir. Okuyucu ile yazarı vasıtasız bir araya getirmesi bakımından oldukça önemli gördüğü denemeyi “roman yazma sürecinin çilekeşi” olarak tanımlayan Bekiroğlu, bu türü “denemem olmasa eksik kalırım” (Çolak, 2014: I) diyecek kadar önemser. Denemeleriyle romanları arasındaki dikkat çekici bir ilgi bulunan Bekiroğlu, roman kurgusuna dâhil edemediklerini anlatma ihtiyacıyla şiir tadınca birçok deneme kaleme alır. Ayvazoğlu onun denemedeki üslubunu Cemil Meriç’e benzetirken buna sebep olarak yazarın eksilte eksilte yazması ve diğer bir taraftan da yazdıklarının en acımasız eleştirilerinin yine kendisince yapılıyor olmasını gösterir (Ayvazoğlu, 1999: I) ve onun bu tavrına duyduğu hayranlığı da gizlemez.

Yazar, 2000 yılında ilk romanı olan Yûsuf ile Züleyha’yı çıkarır. Yûsuf ile Züleyha, mesnevi ile roman arasında bir tür gibi görülse de bu durum, postmodern anlatılarda sıkça görülen türler arasındaki sınırların kalkmasının bir neticesi olarak düşünülmelidir. Bu bağlamda Bekiroğlu, roman, tiyatro ve şiir gibi temel türlerin öneminden hiçbir şey kaybetmeden daima varlığını devam ettireceğini ancak bunların yanında türler arası geçişi de fazla yadırgamadığını hatta olumlu bulduğunu ifade eder:

“Türler arasındaki muaşaka hususunda tutucu olmadığımı, bunu, sonsuz deneyim imkânı veren bir zenginlik alanı olarak algıladığımı da belirtmeliyim. Yeter ki edebiyat olsun. Bunun öznel tarihçemdeki sınanması İsimle Ateş Arasında’ki maceramdır. Üç yüz sahifelik bu metin bir yanıyla denemeye, bir yanıyla hikâyeye, bir yanıyla romana bağlıdır. Ve onun yadırganır “anlaşılmaz”lığını en fazla besleyen yanı da sanırım bu cüretkârlığıdır” (Yalsızuçanlar, 2004: I)

Yazar türlerin melezeleştiğini görmezden gelmez ancak bununla birlikte, denemenin hikâyeye göz kırpması değil de hikâyenin denemeye dönüştürülmesini, hikâye adına bir zaaf olarak algılar çünkü hikâyenin yaratıcı hayal gücüne daha fazla ihtiyaç duyduğuna inanır (Aslan, 2004: 14).

Her yazarın kendisini bir türde en iyi ifade ettiğini ve kendisi için de bu türün roman olduğunu söyleyen Bekiroğlu’nu (Çolak, 2014: I) romanın sınırsızlığı cezbeder. Bu durumu; “İçimde olup biteni uzun metinlerle daha iyi ifade edebildiğimi fark ettim. Gerçi bazen üç yüz sahifelik bir roman da yetmeyebiliyor ya” (Mısır, 2003: I) cümleleriyle ifade eden yazar, aynı zamanda romanlarından taşıdığı düşünülen hikâye ya da denemelerle okur karşısına çıkmasının sebebini de ifşa etmiş olur. Bu bağlamda “İsimle Ateş Arasında”ya sığdırılamayan Nihade’nin hikâyesi “Cam Irmağı Taş Gemi”de kendisine yer bulurken “Nar Ağacı” yazılırken çıkılan onca yolculuğunun bakiyesi ise Mimoza Sürgünü’nde “Seyahat Albümü”ne dönüşür. Maksudı sadece yazmak, anlatmak olan yazar, bunu kimi zaman türleri iç içe geçirerek yaparken kimi zaman da bir türe sığdıramadıklarını başka bir türe taşıma yoluna gider.

Bekiroğlu anlatılarında ana sorunsalın, “üst-gerçeklik/saf gerçeklik” olduğu görülür (Doğan, 2015: 18). Hemen tüm eserlerinde insan hakikati üzerinde yoğunlaşan yazar, onun içsel yolculuğunu irdeler. Özellikle hikâye ve romanlarında güçlü bir tasavvufi alt yapı dikkat çekerken aşk, tarih, yazma sorunsalı ve bizatihi insanın kendisi eserlerindeki çatışmanın kaynağı olarak karşımıza çıkar.

“Çatışma sanatın temel ilkesi. Hele romanın teknik şartı. Romancı da her sanatçı gibi bir huzursuzluğu olan figür. Bende de öyle. Problemlerim var, açmazlarım var, şikâyetlerim, itirazlarım, isyanlarım var. Kapısına yüz vurduğum ve gerisin geri döndüğüm çıldırmalarım var. İyi ki de var. Yoksa roman olmazdı. Bu açıdan çatışma çok genel bir başlık. Üst küme. Bir küme daha aşağı inersek bendeki çatışmanın temel başlığını aramamız gerekir. Bariz sorum nedir? Ben size sorumu değil cevabımı vereyim. İnsanlardan kaçarak

insaniyete sığındığımı fark ettiğim şu olgunluk yaşlarımda cevabı daima insaniyet olan huzursuzluklarım var. Sorular çok, cevap tek” (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I).

Eserlerini dil ve üslup bakımından değerlendirdiğimizde şiir yazmaktan vazgeçen ama şiirsel üsluptan vazgeçemeyen bir yazarla karşılaşırız. Dil konusunda, sözcük seçiminde tutucu değildir. Ama eksilteli ya da devrik cümleleri, Arapça- Farsça kökenli sözcüklere meyli, kendi tabiriyle “tesadüfî hiçbir sözcük kullanmayışı”, kelimeleri ritim, mana terazisiyle ölçmesi şiirsellik arayışının sonucudur. Anlatılarındaki eski sözcükler, terimsel çağrışımlar da dil-içerik uyumunun yansımasıdır (Atılğan, 2000: I). Hikâye, roman, deneme fark etmeksizin metinlerinin satır aralarına şiirler gizleyen yazar, son dönemde dille ilgili tercihini değiştirmiş görünmektedir. Ancak bu durum Bekiroğlu’nun kendisinin de ifade ettiği üzere radikal bir kopuş değil, daha çok bir dönüşüm niteliğindedir. (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I). Irmak aynı ırmaktır ona göre, aynı yerden kopmakta aynı yere akmaktadır. Aradaki tek fark durulma, dinginleşmedir ki bu da aslında olgunlaşmanın getirdiği sadeliktir (Akbiyık ve Korkmaz, 2017: I). Eserleri incelerken dil ve üslup bölümlerinde detaylı bir şekilde üzerinde durduğumuz bu hususun yazarın bilinçli tercihi olduğu muhakkaktır. Üslup noktasındaki tercihinin ikiye dönem hâlinde değerlendirilmesi mümkün olan Bekiroğlu’nun, eserlerinde önceleri nasıl söyleyeceğini daha çok önemserken son yıllarda nasıl söylediğinden ziyade ne söylediği üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

“Gül devrim, Lâle devrim geçti, şimdi Nergis devrimdeyim. O kadar gürültülü ve kalabalık akan bir hayattan sonra gelen sadeliğin değerli olduğunun da farkındayım. Kül suyunun berraklaşması gibi. Üslubum sanırım böyle de gidecek. Çünkü iç dünyam sadeleşme temayülünde. Nokta’ya kadar gidebilirim” (Çolak, 2014: I).

Yazar, ikisi akademik çalışmalarının kitaplaştırılmasıyla oluşmuş, toplamda on yedi eseriyle geniş bir okur kitlesine ulaşmış, son dönem edebiyatının önemli simalarından olmayı başarmıştır. Ayrıca akademik anlamada ulusal ve uluslararası dergilerde birçok yayını bulunan yazarın röportajları, söyleşileri, eleştiri yazıları ve okur yorumlarına yer verilen kendi adına kurulmuş bir internet sitesi (<http://www.nazanbekiroglu.com>, Erişim Tarihi 08 Şubat 2015) mevcuttur. Eserleriyle çeşitli araştırma ve incelemelere de konu olan yazarla ilgili lisans ve lisansüstü düzeyde tezler de hazırlanmıştır.

1.3. Eserleri

Nazan Bekiroğlu’nun Dolunay’la başlayan yazı serüveni Türk Edebiyatı, Milli

Kültür, Kayıtlar, Yedi İklim ve sonrasında da bir süre Dergâh'ta yayımladığı yazılarla devam eder. Bu yazılarında işaretini verdiği “Nun Masalları” ile 1997 senesinde hikâyelerini kitaplaştıran Bekiroğlu, “Mor Mürekkep” adlı gazete köşesinde yazmış olduğu denemelerini de 1999 senesinde aynı isimle kitaplaştırır. Bir yıl sonra “Yûsuf ile Züleyha” ismiyle ilk romanını yayımlar. Farklı türlerde verdiği eserlerin ortak paydası olan “üslubu” ile dikkatleri üzerine çeken Bekiroğlu, kısa sürede hatırı sayılır bir okur kitlesine ulaşır. Yola çıkmak için geç kaldığını düşünen Bekiroğlu artık kitapları beklenen, yazıları ilgiyle takip edilen bir yazar olarak eserler vermeye devam eder. Nun Masalları'yla çıktığı bu yolda emin adımlarla yürüyen Bekiroğlu'nun bugün ikisi araştırma-inceleme olmak üzere toplam on yedi kitabı bulunmaktadır. Bu eserleri yayın tarihlerini dikkate alarak aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

Nun Masalları (Hikâye, Dergâh Yayınları, 1997)

Şâir Nigâr Hanım (İnceleme, İletişim Yayınları, 1998)

Halide Edip Adıvar (İnceleme, Şule Yayınları, 1999)

Mor Mürekkep (Deneme, İyiadam Yayınları, 1999)

Yûsuf ile Züleyha (Roman, Timaş Yayınları, 2000)

Mavi Lâle (Deneme, İyiadam Yayınları, 2001)

İsimle Ateş Arasında (Roman, Timaş Yayınları, 2002)

Cümle Kapısı (Deneme, Timaş Yayınları, 2004)

Cam Irmağı Taş Gemi (Hikâye, Timaş Yayınları, 2006)

Lâ: Sonsuzluk Hecesi (Roman, Timaş Yayınları, 2008)

Yol Hali (Deneme, Timaş Yayınları, 2010)

Nar Ağacı (Roman, Timaş Yayınları, 2012)

Mimoza Sürgünü (Deneme, Timaş Yayınları, 2013)

Kelime Defteri (Deneme, Timaş Yayınları, 2014)

Karınca İzleri- Hikmet Aksoy Kitabı (Hatırat, Timaş Yayınları, 2015)

Mücellâ (Roman, Timaş Yayınları, 2015)

Yerli Yersiz Cümleler (Deneme, Timaş Yayınları, 2017)

Yazı hayatında profesörlüğünü aldığı 2001 yılından sonra daha üretken bir döneme

girdiği görülen Bekiroğlu, 2003 yılında Türkiye Yazarlar Birliği tarafından düzenlenen “Yılın Yazar, Fikir Adamı ve Sanatçıları” ödülleriinde *Cümle Kapısı* adlı deneme kitabıyla “deneme” ödülünü almaya layık görülür. Üç yıl sonra yine Türkiye Yazarlar Birliği tarafından törende bu kez *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli hikâye kitabıyla “2006 yılının hikâyecisi” ödülünü alır. Lâ: Sonsuzluk Hecesi ile Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneğinin (ESKADER) 2008 yılı roman ödülünü almaya hak kazanır.

1.3.1. Romanları

1.3.1.1. Yûsuf ile Züleyha

Nazan Bekiroğlu’nun roman türündeki ilk yapıtı Yûsuf ile Züleyha, Timaş Yayınları’nca 2000 yılında okurla buluşturulur. Romandan ziyade bir şark mesnevisini andıran eser, yazarın türler arası geçişe sıcak bakmasının ürünüdür.

Eser “Sen onlara bu kıssayı anlat, belki üzerinde düşünürler” (A’raf Suresi: 176) ayet-i kerimesinin epigraf olarak verilmesiyle başlanır. Klasik mesnevilere defalarca konu edilmiş Yûsuf ile Züleyha, bu kez de bir romana konu edilmiş olur. Eserin yazılma sebebi hayli ilginçtir. Aslında yazarın düşündüğü, planladığı bir yapıt olmayan Yûsuf ile Züleyha; Timaş Yayınları’nın “Aşk Klasiklerini Yeniden Yazdırma” projesi kapsamında Bekiroğlu’na yazması teklif edilen eserlerden biridir. İlk duyduğunda ısmarlama bir metin yazıp yazamayacağı konusunda tereddüt etse de Yûsuf ile Züleyha’nın dokusuna uygunluğunu hissedince bu teklifi kabul eden (Sağlam, 2009: I) Bekiroğlu, böylece bu kadim hikâyeye taze bir can vermiş olur.

Eser altı bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm ‘Söz Başı’, ikinci bölüm ‘Yusuf’un Rüyası’, üçüncü bölüm ‘Züleyha’nın Rüyası’, dördüncü bölüm ‘Firavn’ın Rüyası’, beşinci bölüm ‘Dua’ ve altıncı bölüm ‘Yazıcının Son Sözü’ isimlerini alır. Ancak her bölümün içinde tıpkı mesnevilerde olduğu gibi birçok alt başlığa yer verilmiştir. Hem bu yanı hem de şiirsel üslubu sebebiyle eser modern bir mesneviye benzetilebilir. Defalarca işlenmiş bir konunun geniş bir okur kitlesine ulaşması şüphesiz konunun orijinalliğinden değil üslubun etkileyciliğindendir.

2.3.1.2. İsimle Ateş Arasında

Timaş Yayınlarınca 2002’de ilk baskısı yapılan eser yazarın ikinci romanıdır. Postmodern anlatım tekniklerinin kullanıldığı roman, üç katmandan oluşur. “Yeniçeriler”, “Numanla Nihade’nin birlikteliği” ve bu akışı destekleyen on bir “küçük hikâye”den

meydana gelen eser, dikkatli bir okur kitlesini hedef alır.

Bu romanda yazar, Osmanlı devletinin vurucu gücü yeniçerileri tarihin tozlu sayfalarından çıkarıp bir romanın kurgu dünyasında görünür kılmaya çalışır. Bozulan bir sistemin tüm çarkları yerinden etmesi, aynı zamanda da bozuk her çarkın sistemi biraz daha işlemez hâle getirişinin kısır döngüsü “insan” figürü etrafında kadınca bir duyarlılıkla işlenir. Diğer taraftan Numan’ın Nihade’ye duyduğu aşk ve Nihade’nin bu aşk karşısında takındığı garip tavırla da yazar “aşk”ı sorgulamamızı sağlar. “Aşk gerçekten var mıdır, mahiyeti nedir, şüphenin olduğu kalpte aşk barınabilir mi, aşk biter mi, sorgulanır mı, ispat edilmesi mümkün mü ya da gerekir mi?” gibi onlarca soru okurun beynine hücum ederken, okuyucu bazen Nihade’ye bazen de Numan’a hak verir. Aralara serpiştirilen küçük hikâyelerle de iki koldan akan bu nehir desteklenir.

Yazar, başta tarih ve tasavvuf olmak üzere pek çok alandaki birikimlerini paylaştığı bu eseriyle okuyucusuna; “Adını bile yeni duyduğunuz çiçeklerden, kokuların imaline, gülün nasıl damıtıldığından, ayet ve hadislerin esrarengiz dünyasına, ... Osmanlı tarihinin belgeli tarihinden, savaşlar dışında, belgelere sinmeyen insanî ıstırabına, devşirme geleneğinin yazılı kaynaklarından, hiç de yazılmayan trajik anne öykülerine, ... harflerin gizeminden sayıların yalın diline kadar, pek de alışık olmadığımız bir dünya[nın] kapılarını açar” (Tökel, 2003: 21). Bu bağlamda “İsimle Ateş Arasında” romanının oldukça zengin bir alt yapının yansıması olduğunu söylemek mümkündür.

1.3.1.3. Lâ: Sonsuzluk Hecesi

İlk baskısı 2008’de Timaş Yayınları’nca yapılan Lâ: Sonsuzluk Hecesi, yazarın roman türündeki üçüncü yapıtıdır. İlk romanı Yûsuf ile Züleyha’da olduğu gibi Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanında da bir peygamber kıssasından yola çıkan Bekiroğlu, Hz. Âdem’le Havva’yı kurgu dünyanın kahramanları kılar. Bekiroğlu’nun, Âdem’le Havva’nın hikâyesinden hareketle aslında tüm insanlığın macerasını anlattığı “Lâ: Sonsuzluk Hecesi”nde başta Kur’an-ı Kerim ve hadisler olmak üzere farklı birçok kaynaktan beslendiği görülür.

Tıpkı “Yûsuf ile Züleyha”da olduğu gibi bu eserinde de mesnevi geleneğine yaslanan yazar, hemen her hadiseyi mesnevilerdeki gibi alt başlıklara indirgeyerek açıklar. Yaratılış mucizesiyle başlayan ve Âdem’in cennet günleri, şeytanın ona secde etmemesi, Havva’nın yaratılması, şeytanın onları yasak meyveyi yemeleri için ikna etmesi, Âdem’le Havva’nın cennetten dünyaya gönderilmesi gibi aşamaları işleyen eser, pek çok okurun bildiği bir

kıssanın genişletilmiş hâlidir. Yazar kahramanların şahsında insan hakikatini sorgulama çabasıdır. Yazara göre ilk insandan bu yana değişmeyen tek şey hırsı, tutkusu, aşkı, öfkesi, gafleti, merhameti ve daha nice kusur ve meziyetiyle insanın kendisidir.

Bekiroğlu bu eserinde de üslupçu kimliğini elden bırakmaz. Şiir dilinin tüm akıcılığıyla kendini hissettirdiği eserde “bazen açılıp genişleyen, bazen tek bir kelimelik kısa cümlelere dönüşen, bazen devrik cümle yapılarıyla devam eden (Çapan, 2010: 102) anlatım dolayısıyla okur, âdeta mensur bir metinden ziyade manzum bir metinle karşı karşıya olduğu hissine kapılır.

Lâ: Sonsuzluk Hecesi, Nazan Bekiroğlu’na Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneğinin (ESKADER) 2008 yılı roman ödülünü kazandırmıştır.

1.3.1.4. Nar Ağacı

Timaş Yayınlarınca ilk baskısı 2012 Ekim’inde yapılan Nar Ağacı, ilk üç ay içinde dördüncü baskını yapar. Diğer eserlerine oranla daha kısa sürede daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan bu roman, yazarının hayatından izler taşır. Eserde yazar, tam olarak kendi yaşamını konu edinmez ancak okuyucuyu kendisinden iki kuşak öncesine yani dedesi ve anneannesinin yollarının kesişme noktasına götürür. Bunu yaparken anlatıcı koltuğunda kendisi oturmaktadır. Anlatı şimdiki zamandan geçmişe doğru yapılan yolculuklarla yani geriye dönüş tekniği kullanılarak kurgulanır. Ancak bu yolculuklar bir tür zamansal geçiştir. Zamanda yapılan bu yolculuklarda anlatıcının ruhu geçişi gerçekleştirirken bedeni şimdiki zamanda ve şimdiki mekândadır. Belki de bir göz açıp kapama anı kadar kısa olan bu geçişlerde anlatıcı bazen aylarca geçmiş zamanda kalır.

Trabzon-Tebriz-Tiflis-Batum-İstanbul hattında, Balkan Savaşı döneminde başlayıp I. Dünya Savaşı’na uzanan bir süreci konu alan roman olay akışı, zaman, mekân ve şahıs kadrosuyla okurun dikkatini çeken, sürükleyici bir anlatıdır. Bekiroğlu’nun alışık olduğumuz dil ve üslup tercihi bu eserde değişmiştir. Daha sade ve akıcı bir anlatımın olduğu eser, yazarının ifadesiyle âdeta kendi üslubunu kendi belirlemiştir (Tokay, 2012: I). İçinde postmodern unsurlar yer alsa da yoğun olay akışı mekân ve zamandaki çeşitlilik, tarihi deforme etmeden yansıtmaya çabası vb. ile klasik roman çizgisinde duran eser, dil itibarıyla de klasik romana uygundur. Bu romanında karakterler ve olayın dilin önüne geçtiğini belirten yazarın, aynı zamanda “Lâ: Sonsuzluk Hecesi”nden sonra aynı üslubu kullanmanın kendini tekrara sebebiyet verebileceği düşünmesinin (Tokay, 2012: I) de bu tercihinde etkili

olduğunu söylenebilir.

Dört yılı aşan bir sürede meydana gelen eser için yazar ciddi bir araştırma-inceleme ve okuma süreci geçirmiştir. Bir doktora tezine yetecek kaynak taraması ve okuma yapmasının (Bayraktar, 2012: I) ardından eserine vücut veren Bekiroğlu, bu süreçte en fazla, okuduğu asker günlüklerinden etkilendiğini (Tokay, 2012: I) söyler. Sadece okuma değil romanla ilgili bir de seyahat süreci vardır. Böyle bir romanın yolculuklara çıkılmadan yazılamayacağını söyleyen Bekiroğlu, bu bağlamda yazdıkça kendinde, seyahat etme ihtiyacının hâsıl olduğunu ve seyahat ettikçe de yazdığını (Tokay, 2012: I) ifade eder. Öyle ki önceleri bu roman için “seyahatnameli roman” tabirini kullanan yazar daha sonra gezi yazısına dönüşmesinden endişe ederek eserden yüzlerce sayfayı silip attığını (Baki, 2012: I) itiraf eder.

1.3.1.5. Mücellâ

Yazarın son romanı olan Mücellâ 2015’te yine Timaş Yayınları tarafından neşredilir. Yazarın bu romanında da otobiyografik özelliklere rastlanmaktadır. Nazlı adıyla kurguya dâhil olan yazar, Erzurum’da üniversite üçüncü sınıfta öğrenciyken Mücellâ teyzenin öldüğünü öğrenir ve şubat tatili için memlekete döndüğünde Mücellâ’nın müteahhite verildiği için boşaltılmakta olan evine gider. Sonrasında geriye dönüş tekniğiyle Mücellâ’nın doğumundan ölümüne dek geçen zamanın anlatımı eserin asıl kısmını oluşturur. Anlatıcı konumundaki Nazlı, eserin sonunda kurguya tekrar dâhil olur. Mücellâ’nın öldüğü yaşı çoktan geçmiş bir yazar olan Nazlı, Mücellâ teyzenin vasiyetini yerine getirmiş ve onun romanını yazmıştır.

Son derece sade ve akıcı bir dille kaleme alınmış olan Mücellâ, 1920’li yıllardan 1970’lere uzanan bir dönemin romanıdır. Genç Cumhuriyet, II. Dünya savaşı, tek partili dönem, çok partiye geçiş, darbeler, siyasi ve sosyal çalkantılar kitabın arka planında akıp gider. Ama roman bu akışa inat bir durgunluğu konu alır. Mücellâ’nın etrafında akıp giden bir hayat vardır ama Mücellâ bu hayatı sadece izler. Hayatın ona biçtiği rol bir sandık dolusu çeyizle evleneceği adamı beklemektir. Beklenen o evlilik gerçekleşmez ve Mücellâ neyi beklediğini bile anlayamadan bir ömür tüketmiş olur.

Mücellâ, Bekiroğlu romanları arasında farklı bir yere sahiptir. Ne ilk romanlardaki üslup kaygısıyla ne de Nar Ağacı’nın yoğun olay akışıyla benzerliği olan bu eser, okuyucu için dingin akan bir ırmak gibidir.

1.3.2. Hikâye Kitapları

1.3.2.1. Nun Masalları

İlk baskısı Mayıs 1997’de Dergâh Yayınları’nca yapılan eser yazarın ilk eseri olma vasfını taşır. Yazar, bu ilk göz ağrısını ve onun vasıtasıyla kendisiyle tanışan okur kitlesini ayrı bir yerde tutar. Bu okuyucu kitlesi, ilk kitap olmasının içerdiği bütün söz ve mana acemiliklerine, taşkın heyecanlara, hayatla yazının sınırları arasındaki kaybolmuşluklara rağmen o soyut dünyayı paylaşan ve metni tamamlayan dar ve derin bir kitledir. Bekiroğlu, bu ilk kitabının ‘Benim gördüğümü sen de gördün mü, söyle yoksa çıldıracağım’ derdiyle yazan, ifratlı tefritli yazıcının hep onay makamında duran (Tokay, 2007: I) bir okuyucu zümresi olduğunu düşünür.

Eser, ilk baskısının üzerinden on yıl geçmesi münasebetiyle 2007 yılında yazarına sürpriz olarak Timaş Yayınları’nca bin adetle sınırlı olmak üzere yeniden basılır. Bu baskıya “Nun Baskısı” adı verilir. Bu özel baskının Bekiroğlu’na daha bir anlamlı gelmesini sağlayan hadise sayıların tevafukudur. Zira “nun” (harfi) ebced hesabında elli sayısına karşılık gelmektedir ve eserin onuncu yılına özel bu armağan baskısı yapıldığında Bekiroğlu da elli yaşını (Tokay, 2007: I) idrak etmektedir.

Bekiroğlu’nun ilk eseri olan bu hikâye kitabı üç bölümden oluşur. “Birinci Bölüm/Hattat ve Padişah”, “İkinci Bölüm/Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah”, “Son Bölüm/Diğerleri” adını alır. Eserde bu bölümlerin dışında bir de âdeta “son söz” özelliği gösteren “ve Nigâr Hanım, Sevgili” başlığı yer almaktadır. Toplamda on iki hikâyenin yer aldığı eserin tüm hikâyelerinde tematik olarak “yazı, yazma, yazma sorunsalı” işlenir. Eserde birçok anlatım yöntemini bir arada ustaca kullanan yazar postmodern anlatının sınırları flulaştıran, türleri birbirine eklemleyen ve kaynaştıran yönünü eserine yansıtmıştır. Geleneksel malzemeyi modern metotlarla işleyen (Sağlık, 2000: I) yazar, daha sonra yazacağı eserlerde de aynı tavrı devam ettirmiştir.

Nun Masalları, bağımsız hikâyelerden oluşuyor gibi görünse de aslında eserde kronolojik bir akışın roman tadında hikâyeleştirilmesi söz konusudur. Eserde kahramanlar, zaman ve mekâna yüklenen anlamlar hatta kahramanların isimlerinde bile sembolik bir yön olduğunu (Sağlık, 2000: I) söylemek mümkündür.

1.3.2.2. Cam Irmağı Taş Gemi

Cam Irmağı Taş Gemi, yazarın Timaş Yayınları’nca 2006’da baskısı yapılan, Nun Masalları’ndan sonra ikinci kez hikâyeleriyle okurlarının karşısına çıktığı eserdir. Eser:

“Be, Kül Rengi Küçük Beyaz Kuş ve Mermer Şehir, Mavi Gül Dalı, Cam Irmağı Taş Gemi, Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri ve Gül İbrişim Tazarrusu” olmak üzere altı hikâyeden oluşur. Hikâyeler farklı konularda yazılmış olsalar da yazarın kendi deyişyle ‘bir öykücü olarak yazdıklarının içinde bizzat yer almasından dolayı altı hikâyenin bir bütünün parçaları olması kaçınılmaz (Kara, 2006: I) bir hâl almıştır.

Hikâye için “benim asıl yurdum” (Kara, 2006: I) tabirini kullanan yazar “Be” ve “Gülibrişim Tazarrusu” isimli hikâyelerinde “yazıcı” kimliğiyle esere dâhil olur. Bu iki hikâyenin kapsayıcı, kuşatıcı etkisiyle diğer hikâyeler anlatılır. “Be” hikâyesinin kahramanlarından biri olan Elif’in şahsında kırılgan, küskün bir şekilde şehrin kapılarından giren yazıcı, bir gülibrişim ağacına sırtını dayar. İçinden üç hikâye dökülür. Dördüncü hikâye “Nihade’nin Beşinci Defteri”dir ve yazıcı içinden çıkamadığını itiraf ettiği bu hikâyede sadece özü, özeti yazmakla yetinir (Bekiroğlu, 2006: 24). Böylece “Be” hikâyesiyle araladığı kapıyı “Gülibrişim Tazarrusu” ile kapatacak olan yazar, böylece içinden dökülen dört hikâyeyi de esere dâhil etmiş olur.

Yazarın kendine özgü “arabesk” bir dille kaleme aldığı, öznesi “aşk, özlem, arayış” olan öykülerden oluşan “Cam Irmağı Taş Gemi” eseri (Kara, 2006: I), Türkiye Yazarlar Birliği tarafından 2006 yılında “Hikâye” ödülüne layık görülmüştür.

1.3.3. Deneme, Söyleşi Kitapları

1.3.3.1. Mor Mürekkep

Mor Mürekkep, yazarın 1999’da İyidam Yayınları arasında çıkan ilk deneme kitabıdır. Mor Mürekkep aslında Bekiroğlu’nun yazılarını yayımladığı gazete sayfasındaki köşesinin adıdır. Kendisine gazetede yazması teklif edilen yazar önceleri üç bin karakterle sınırlı, düzenli bir peryoda göre yazılması gereken bu yazı fikrine sıcak bakmaz. Ancak daha sonra yazmayı kabul eder (Atılğan, 2000: I) ve zamanla bu yazıları kitaba dönüşür.

Okuyucudan gelen talep sonucunda kitaplaştırılan köşe yazıları: “Hayat ve Kelimeler, Eşik, Yol Arkadaşım, Hüsn-i Talil ve Senin İçin” olmak üzere beş bölümde toplanmış altmış yedi denemeden oluşur. Denemelerin bir kısmında yazarın hikâyeye doğru genişleyen anlatımı dikkat çeker. Tasavvuf ve yazı bu eserde de dikkati çeken temaların başında gelir.

1.3.3.2. Mavi Lâle

Bekiroğlu’nun ikinci deneme kitabı olarak 2001 yılında İyidam Yayınları’ndan

ıkan Mavi L le: “G z Yazısı, Aşklar ve S retler, G l ve Kel m, PollyAnna-Kızım ve Ben, Arka Sıradaki  ğrenci, Giotto’nun Dairesi, Su-Sardunya ve Soru” olmak üzere yedi bölüme ayrılmıştır. Bu yedi bölümde toplam altmış yedi deneme yer almaktadır.

Kitaptaki bazı denemelerin tıpkı “Mor Mürekkep”te olduğu gibi küçük birer hikâye niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Son derece geniş bir çerçevede kaleme alınan eserde; “Bozkırkurdu, içindeki yara ışıyan Sidarta, suçun kaynağını arayış; Diriliş, Muhyiddin Arabi’nin okunmadığı ülkede peynir ekmek gibi satan Simyacı, bir platoda yaşadığını fark edip showunu sonlandıran Truman, gerçeklik olarak algıladıklarımızın gerçekliğini sorgulayan Matrix, hastasına ağlayan doktora bakıp kendisinin de gözyaşları olsun isteyen ve aşka düşüp cennetten düşen Los Angelas’lı melek ( zkan, 2001: I) gibi demelerle Yazar, birçok alandaki ilgisi, bilgisi ve birikimini denemenin samimi havasında, okuru yormadan paylaşır.

1.3.3.3. Cümle Kapısı

Mor Mürekkep ve Mavi L le/Yitik Lale’nin ardından yazarın deneme türünde kaleme aldığı üçüncü eseri olan “Cümle Kapısı” 2004 yılında Timaş Yayınları’ndan çıkar. “Gemilerin Geçtiği Umman ve Zindan Risalesi” olmak üzere iki bölümden oluşan eserin “Zindan Risalesi” başlığını taşıyan bölümü kendi içinde “Batı, Doğu, Sevgilim İhanet, İ d k m  ve Cümle Kapısı” olmak üzere toplam beş alt bölümden oluşmaktadır. Anıların ve mektupların da yer bulduğu denemelerinde yazarın yer yer hikâye formundan da istifade ettiği görülür.

Bu eserinde daha çok yazarın okuduklarından onda kalanları görürüz. Özellikle Zindan Risalesi bölümü okuyucuya ardı ardına biyografik kesitler sunar. Mevl na ve şems bir yanda sema ederken bir yanda Hz. İsa havarileriyle yemek yer. Diğer taraftaysa yolu zindana düşmüş Nazım Hikmet’in zindanlara sığmayan aşkları, Menderes’in eşine yazdığı mektuplar, Necip Fazıl’ın şiirleri, Recaizade gibi evlat acısıyla sarsılmış babalar, ihanetler, yıkımlar,  l mler, Verlaine, Rimbaud, Cervantes, Tolstoy ve daha niceleri bazen yaşadıkları bazen anlattıklarıyla yazarın cümlelerinde kendilerine yer bulur.

Bekiroğlu, entelektüel birikimini benzersiz üslubuyla birleştirdiği bu eseriyle 2003 yılında Türkiye Yazarlar Birliği tarafından yılın en iyi deneme yazarı seçilir. Cümle Kapısı, okurunu biyografiyle i  içe geçmiş bir denemenin vadisine davet eder ve çoğunu ismen tanıdığımız birçok yazar, şair, düşünür, lider vb.nin hayatına, açtığı küçük pencerelerden bakmamızı sağlar.

1.3.3.4. Yol Hali

İlk baskısı 2010'da Timaş Yayınları'na yapılan "Yol Hali", yazarın deneme türündeki dördüncü eseridir. "Be'nin noktası, Şeb-i Yeldâ, Yol Hali, Çünkü Bir Kent Görkemini Zirvesinde Vurulur: Troya, Ben de Bu Şehirliyim ve Gece Dersi" olmak üzere altı bölüme ayrılmış olan eserde toplam elli bir deneme yer almaktadır.

Farklı zamanlarda yayımlanmış bu denemeler âdeta bir yap-bozun parçaları gibi uyumlu bir bütünlük arz eder. Bunda yazarın samimi paylaşımlarının payı büyüktür. Annesinden helallik istemesi, babasını anla(t)maya çalışması, çocukluğundan beri kopamadığı Trabzon ve öğrencileriyle paylaşımları ile yazar âdeta bütün okuyucuların şöyle bir kendi hayatına dönüp bakmasını sağlar.

Kitaba ismini veren "Yol Hali" bölümündeki denemelerinde ise yazar, yolculuklarından onda kalanları okuruna ulaştırır. Gezi yazısı kokusu sinen bu denemeler, yazarın hikâyeci kimliğinden de izler taşır. Eserde bahsedilen mekânların bazıları yazarın daha önce kaleme aldığı hikâyelerinde de zikredilen mekânlardır. "Yol Hali"nde işlenen Yezd, Tiflis ve Trabzon gibi şehirler ise yazarın bu eserinden hemen sonra kaleme aldığı "Nar Ağacı" romanının başlıca mekânları olarak karşımıza çıkar.

1.3.3.5. Mimoza Sürgünü

Timaş Yayınları'na 2013'te basılan Mimoza Sürgünü, yazarın deneme külliyyatının beşinci kitabıdır. Bu eserde "Kalp Sathı, Defter Kâğıdı, Seyahat Albümü ve Dünya Yüzü" olmak üzere dört bölümde toplanmış seksen dört deneme yer alır. Yazarın her zamanki şiirsel üslubuyla deneme, gezi yazısı, anı, hikâye arasında kaleme aldığı metinlerden oluşan Mimoza Sürgünü'nde okuyucuyu farklı âlemleri temaşa etme imkânı bulur.

Mimoza Sürgünü ile daha evvelkilerde olduğu gibi samimi bir dille okuyucusunun karşısına çıkan yazarın, diğer eserlerinde görülen insan ve doğa sevgisine ek olarak bu eserinde hayvan sevgisini yansıtan denemelere de yer verdiği görülür. Hayvan haklarını sadece sözlerine taşıyanları "Kürkgiyer'e Notlar" isimli denemesiyle eleştiren yazar, "Hasbihal'de Hz. Peygamberin hayatında av olmadığını hatırlatır.

Daha evvel kaleme almış olduğu Nar Ağacı romanında görülen gezi güzergâhı, Mimoza Sürgünü'nün "Seyahat Albümü" başlıklı ikinci bölümündeki bazı denemelerine de konu olmuştur. Bu bölümde yazar, gezilerinden onda kalanları, akademisyen kimliğiyle de birleştirerek okurlarıyla paylaşır.

1.3.3.6. Kelime Defteri

Bekiroğlu'nun altıncı deneme kitabı olan Kelime Defteri, 2014 yılında Timaş Yayınları'na basılmıştır. Yaşantı, Kavram ve Olgı, Yazar ve Eser, Metin Olarak Film ve Ben Artık Düz Cümleler Kurmak İstiyorum başlıklarıyla beş bölümden oluşan eserde toplam yetmiş deneme yer alır. Eserin ismi olan “Kelime Defteri” aynı zamanda eserdeki ilk denemenin de başlığıdır. Yazar, ilkokulda tuttuğu kelime defterinden aldığı ilhamla eserine bu ismi vermiştir.

Eserde her bölüm, başlığında işaret edilene uygun denemelerden oluşur. “Yaşantı” bölümüne kendi kelime defterini oluşturarak başlayan yazar, devamında Tüyük'tan, sınav kâğıtlarından, taşranın sermuharriri babasından bahseden denemelere yer verir. “Kavram ve Olgı” bölümünde renklerin dilinden, yazıdan, kâğıttan bahseden Bekiroğlu, “Yazar ve Eser”de önemli yazarlar, eserler ya da kahramanları konu edinir. “Metin Olarak Film”de filmlerden söz edilen eserin, “Ben Artık Düz Cümleler Kurmak İstiyorum” başlıklı son bölümünde ise “dil” ağırlıklı meselesinden bahsedilmektedir.

Çoğunlukla edebiyat üzerine denemelerden oluşan bu eserin okur kitlesi, insanın başkalarının hikâyeleriyle kendisini anlayıp onarabileceğini düşünen yazara göre bir romanın, bir filmin hikâyesinden insanlığa ve kendine dair bir anlama çabası çıkarmak isteyenler” (Çolak, 2014: I) olacaktır.

1.3.3.7. Yerli Yersiz Cümleler

“Benden geriye tek kitap kalacaksa bu o olsun” (Kâşif, 2017: 28) diyen Bekiroğlu, “Yerli Yersiz Cümleler” de hem daha önce eserlerine dâhil olmuş cümlelere hem de bir yerlere not düşüldüğü hâlde bir türlü eserlerinden birine dâhil olamamış cümlelere yer verir. Baskısı yine Timaş Yayınları'na 2017'de yapılan eser, yazarın deneme türündeki yedinci eseridir. Eser: “Ben Sözleri, Yazı Masası, Aşk Kitabı, İnsanlık Hâlleri, Yaşarken ve Ölerken, Dünya Toprağı ve Şikâyetler Kitabı” olmak üzere yedi bölümden oluşmaktadır.

Bir arkadaşıyla sohbeti sırasında sağa sola not edilmiş olan cümlelerini kitaplaştırma arzusundan bahseden yazar, yine aynı sohbette kitaplarının altı çizili cümlelerini de seçmeye karar verir. Bu konuşmalar esnasında henüz düşüncesini paylaştığı kitabın ilk olarak ismi netleşir. Böylece “Yerli Yersiz Cümleler” ismini vereceği kitabın yazılma serüveni (Kâşif, 2017: 27) de başlamış olur.

“Yerli Yersiz Cümleler”de aşka, hayata, tarihe, yazıya ve daha pek çok şeye dair içinde ne varsa döken yazar, aslında kendini en çok bu eseriyle ortaya koymuştur. Belki de

bu yüzden bu kitaba yeni bir isim verecek olsa “Nazan Bekiroğlu Kitabı” diyebileceğini ifade eder. Şiirdeki dizeyle nesirdeki cümlelerin kıymetini eşdeğer gören Bekiroğlu, bu bağlamda eserini, cümlelerini bir arada görme hevesinin doğurduğunu (Kâşif, 2017: 27-28) söyler.

1.3.3.8. Karınca İzleri-Hikmet Aksoy Kitabı

Karınca İzleri-Hikmet Aksoy Kitabı, Timaş Yayınları ‘Hatırat Kitaplığı’ dizisinden 2105’te çıkar. Bir “nehir söyleşisi” niteliğindeki eser, Bekiroğlu’nun İstanbul ve Trabzon basınında, kültür ve sanat dünyasında yıllarca muhabirlik yapmış olan gazeteci, karikatürist ve mizah ustası Hikmet Aksoy’la yapmış olduğu söyleşilerden oluşur. Bekiroğlu bu söyleşilerde kronolojik olarak Hikmet Aksoy’un hayatını ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serer. Kitabın sonunda Hikmet Aksoy’un hayatından ve karikatürlerinden oluşan bir albüm yer alır.

Nazan Bekiroğlu’nun nehir söyleşisi olan bu eserinde, yalnızca Hikmet Aksoy’un yaşam öyküsünü ve bir dönemin basın tarihini değil aynı zamanda Türkiye’nin de yakın tarihini okumak mümkündür.

1.3.4. Araştırma-İnceleme Kitapları

1.3.4.1. Şâir Nigâr Hanım

Bekiroğlu’nun akademik kimliğinin bir ürünü olan “Şâir Nigâr Hanım” inceleme kitapları arasında değerlendirecek biyografik bir eserdir. İletişim Yayınları’nca 1998’de ilk basımı yapılan eser, iki bölümden oluşur. İlk bölümde Nigâr Hanım’ın hayatıyla ilgili eldeki bütün malzemenin kullanıldığı geniş bir biyografiye yer verilirken ikinci bölümde ise bu biyografinin ışığında şairin edebî kişiliğinden bahsedilmektedir. Eserin sonunda kronolojik olarak sıralanmış, fotoğraf ve resimlerden oluşan bir albüm yer almaktadır.

Nigâr Hanım’la ilgili böyle bir çalışma yapma fikrinin arka planında, Bekiroğlu’nun on dört yaşında Hayat Tarih Mecmuası’nda gördüğü yaşmaklı, zarif bir fotoğrafın onda bıraktığı etki vardır. Bekiroğlu bu çalışmasını hazırlarken Nigâr Hanım’ın yirmi cildi bulan günlüklerini büyük bir titizlikle inceler. Yazarın, satır satır okuduğu bu günlüklerden akademik bir çalışma hazırlaması hayli zorlu ve yorucu bir süreci içerir. “Nigâr Hanım, Sevgili” isimli hikâyesinde eserini akademik bir disiplinle yazmakta çektiği sıkıntıyı “Peki, şimdi size bunca aşkım ne olacak ya Nigâr Hanım” (Bekiroğlu, 2001: 137) şeklinde dile getirir. Yazar yine bu hikâyede, editör dipnotlu, araştırmalı, kütüphane ve arşiv çalışmalı

kitabı bekleyedursun (Bekiroğlu, 2001: 133) dese de eserini akademik kaidelerden taviz vermeden hazırlamıştır.

1.3.4.2. Halide Edib Adıvar

Şule Yayınları'ndan 1999 yılında çıkan bu eser, Nazan Bekiroğlu'nun hocası Orhan Okay danışmanlığında 1987 yılında tamamladığı “Halide Edib Adıvar'ın Romanlarının Teknik Açısından Tahlili” konulu doktora tezinin kitaplaşmış hâlidir. Bekiroğlu bu eserinde edebiyat tarihimizin olduğu gibi, yakın dönem kültür ve siyaset tarihimizin de renkli ve dikkate değer simalarından biri olan Halide Edib Adıvar'ın çok yönlü kişiliğini detaylı bir biçimde inceler.



BÖLÜM II

2. NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

2. 1. Yûsuf ile Züleyha

2.1.1. Romanın Kimliği

Yazarın ilk romanı olarak kabul edebileceğimiz ‘Yûsuf ile Züleyha’nın esin kaynağı, insanlık tarihinin en eski anlatılarından biridir. Hikâye ilk olarak kutsal kitaplardan Tevrat’ın Tekvin bölümünde, anlatılır. İncil’de kısaca bahsedilen bu hikâye Kur’an-ı Kerim’de, bizzat hikâyenin kahramanı olan Yûsuf Peygamber’in ismiyle anılan on ikinci surede, “ahsenü’l-kasas” (kıssaların en güzeli) ifadesiyle anlatılır. Yûsuf ile Züleyha hikâyesi daha sonra birçok şark mesnevisine konu olmuş bir kıssadır (Levend, 1968: 174). Nazan Bekiroğlu’nun da bu geleneğin bir devamı olarak kaleme aldığını söyleyebileceğimiz -ilk baskısı 2000 yılında yapılan- eseri, çok geniş bir okuyucuyu kitlesine ulaşmış ve sonraki yıllarda onlarca baskı yapmıştır. Öncesinde öykü ve deneme gibi sanatsal türlerin yanında, çeşitli akademik eserleri de bulunan Bekiroğlu, bu ilk romanını kaleme alma serüvenini şöyle anlatır:

“Timaş yayınevinin ‘aşk klasiklerini yeniden yazdırma projesi’ kapsamında bana teklif edilen birkaç klasik aşk hikâyesinden birisi olarak karşılaştım Yûsuf ile Züleyha ile. Başka hikâyeler de vardı. Bunların içinden hangisini yazabileceğimi düşündüm. Daha önemlisi ısmarlama bir metni yazıp yazamayacağımı düşündüm. Telefon başındaki kararsızlığım sonra gözü kapalı evet değişim, hâlâ belleğimde. Çünkü bazen “faziletin cebr ile gerçekleşebileceğini” öğrenmiştim. Bana önerilenler arasında Yûsuf ile Züleyha’yı işleyebileceğimi hissettim. Dokusu dokumla uyuşabilecek, anlayabileceğim ve anlatabileceğim bir hikâye olmazsa “yeniden” anlatamazdım. Bir peygamber hikâyesi olması ürküttü ilk anda. Lâkin Divan edebiyatında defalarca yeniden yazılmış, böylelikle etrafında bir mesnevi geleneği oluşmuş olması, bir bakıma tefsir alanından edebiyat alanına genişlemiş olması bana bu cesareti verdi. Ayrıca Hz. Yûsuf’tan çok bir Züleyha hikâyesine yaslandığım da aşikâr. Neticede kur’a değil ama evet ısmarlama. Fakat esbab olan, zamanına denk düşmüş bir ısmarlama” (Medcezir, 2009: I).

Eser altı bölümden oluşur. Her bölüm de kendi içinde küçük alt başlıklara ayrılmıştır. Toplamda 73 alt başlıkla olay örgüsü oluşturulmuş olur. Birinci bölüm (Söz Başı) yazarın okurun karşısına çıktığı, kendini gizlemediği bir ön söz mahiyetindedir. İkinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerde kıssayı anlatan yazar, beşinci bölüme “Yûsuf’un Duası” adını verir ve

H. Yûsuf'un, Yûsuf Suresi'nin yüz birinci ayetindeki duası ile hikâyeyi noktalar. Son bölüm olan altıncı bölümde ise tekrar okurun karşına çıkan yazar, yazma serüveninden bahsederek eserini tamamlar.

“Nun Masalları”ndaki üslubuyla şiirsel bir tını oluşturan söyleyebileceğimiz Bekiroğlu, Yûsuf ile Züleyha'sını da bu etkileyici şiirsel üslubuyla kaleme alır. Kendisinin de ifade ettiği gibi defalarca yazıya dökülen bir kıssa olan “Yûsuf ile Züleyha”, şüphesiz okuru, konusuyla değil üslubuyla kendisine çekmeyi başarmıştır.

2.1.2. Eserin Yazılış Amacı

Yazarının ifadesiyle Yûsuf ile Züleyha, ısmarlama bir metindir. Ancak bu metin kendisine teklif edilen alternatif hikâyeler arasından özellikle seçilmiş olması dolayısıyla ısmarlama eser olmanın ötesinde bir anlam ifade eder. Kendisine sunulan alternatiflerin arasından, Yûsuf ile Züleyha'yı seçen Bekiroğlu, bu tercihinin ruh dünyasındaki yansımalarını; “bugün hâlâ Timaş'ın bu teklifi olmasa böyle bir metni kaleme alır mıydım diye düşünüyorum? Hayır, aklıma gelmezdi böyle bir metni kaleme almak. Fakat Yûsuf ile Züleyha gelenekle organik bağ kurma anlamında el yordamı ile arayıp bulduklarımı daha bilinçle sahiplenmeme sebebiyet verdi. Çünkü arkadan gelen süreç içinde aldığım eleştiriler ne yaptığımı daha iyi görmemi daha net bir yol haritası çizmemi sağladı. İsmarlama bir metin olmasına rağmen yazı hayatımda ciddi bir kırılmanın sebebidir” (Medcezir, 2009) cümleleriyle ifade eder.

Birinci bölümde yeryüzünde söylenmemiş bir hikâye kalmadığını ifade eden yazar bu cümlesiyle ünlü divan şairi Fuzuli'nin Farsça Divanı'nın ön sözünde; söylenmiş bir söz daha evvel söylenmiştir diye, söylenmemiş söz de evvelce söylenmemiştir diye yazılmıyor (Tarlan, 2001: 10) şeklindeki ifadeleri arasında metinlerarası bir ilişki olduğuna şüphe yoktur. Nitekim Bekiroğlu, Fuzuli'nin ifade ettiği bu hakikatin bir benzerini de kendisinin yaşadığını; “*hem bilinen hem bilinmeyen, hem kullanılmış bir imge hem kullanılmamış bir imge; böyle olmalı ki sözün hükmü tamam olsun. Eski zincire bağlanan bir halka, ama yeni, böyle olsun ki zincir kuvvetli olsun. Her Yûsufu Züleyha bir öncekinin hem aynı hem başkası. Bu da öyle ayna aynı, kitap farklı...*” (s. 16) cümleleriyle dile getirir

Yazar hayalleri, hedefleri ya da planları dâhilinde başlamadığını gördüğümüz bu anlatıyı kaleme alış sebebini, kitabın ilk sayfasındaki epigrafta yer verdiği; “*sen onlara bu kıssayı anlat, belki üzerinde düşünürler*” (Kur'an-ı Kerim, A'raf Suresi: 176) ayetiyle

okuyucusunun dikkatine sunar.

2.1.3. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, anlatma esasına bağlı edebî metinlerde olayların neden-sonuç ilişkisi ve gerçekleşme zamanı dikkate alınarak sıralanmasıdır (Forster, 2014: 128). Bu sıralamanın Yûsuf'un hayat hikâyesine bağlı olarak şekillendiği Yûsuf ile Züleyha romanı yazar tarafından altı bölüm hâlinde dikkatlere sunulmuştur. Bu altı bölümün birincisi bir ön söz, sonuncusu ise son söz mahiyetindedir. Diğer bölümler anlatının asıl bölümleridir ve bu bölümler de kendi içinde alt bölümlere ayrılır. Bu bölümlerin içinde ayrıca “öykü” diye nitelenen, asıl hikâye ile bağlantılı, onu destekleyici küçük hikâyelere yer verilerek iç içe geçmiş metin halkaları oluşturulmuştur. Bu hikâyeler, olay örgüsünün asıl unsurları sayılamasa da onu zenginleştiren, renklendiren ve derinleştiren bölümlerdir. Toplamda yetmiş üç alt başlığa yer verilen eserin içerisindeki dokuz alt başlık, bahsi geçen öykülerin başlıkları şeklindedir.

Romanın olay örgüsünü yazarın kendi içerisinde ayırmış olduğu bölümlere bağlı kalarak şöyle sıralayabiliriz:

1. *Söz Başı*

- Çölün hikâyedeki yeri

2. *Yûsuf'un Rüyası*

- Ken'an ilinde güzeller güzeli Yûsuf'un naz uykusu
- Güneş, Ay ve on bir yıldızın Yûsuf'un önünde secde ettiklerini Yûsuf'un rüyasında görmesi
- Yûsuf'un bu uykudan ter içinde uyanması
- Yûsuf'un gördüğü rüyayı babası Yakub'a anlatması
- Babasının bu rüyadaki işaretleri anlayıp, endişeye kapılması
- Babası Yakub'un oğlu Yûsuf'a bu rüyayı kimseye –özellikle kardeşlerine- anlatmamasını telkin etmesi
- Yûsuf'un dillere destan güzelliği
- Yûsuf'un güzellik şöhretini duyan bedevinin onu görmek için Ken'an iline gelmesi

ve Yûsuf'a bir ayna hediye etmesi

- Yakub'un Yûsuf'u diğerk oğullarından daha fazla –bir peygamberin başka bir peygambere duyduğı muhabbetle- sevmesi

- Yûsuf'un düşünün ağabeylerince duyulması

- Hepsinin bu düşün babalarının sevgisini onlardan çalmak için Yûsuf tarafından uydurulduğuna duyduğı inanç

- Çok kıskandıkları kardeşleri Yûsuf'tan kurtulmak için, ağabeylerinin onu alıp kırlara götürmeleri

- Burada onu öldürmek yerine kuyuya atmaları

- Yûsuf'un sırtındaki gömleğı sıyırıp, bu gömleğı öldürdükleri karacanın kanına bulamaları

- Akşam eve döndüklerinde kanlı gömleğı babaları Yakub'a uzatıp, Yûsuf'u bir kurdun yediğini söylemeleri

- Üç gün sonra kuyunun yanında konaklayan bir kervanın, Yûsuf'u kuyudan çıkarması

- Bu olayı gören ağabeylerinin Yûsuf'u bir köle olarak yirmi dirheme satmaları

3. Züleyha'nın Rüyası

- Güzeller güzeli Züleyha'nın, Yûsuf'la aynı gece bir rüya görmesi

- Züleyha'nın rüyasından uyandığında gördüğü o kişiye karşı tanışıklık hissetmesi

- Rüyasını anlattığı dadısının bunu aşka yorması ve Züleyha'yı yanılmaması yönünde tembihlemesi

- Mısır'ın azizi Potifar'ın Züleyha ile evlenmek istemesi

- Züleyha'nın, onu rüyasında gördüğü genç sanıp, bu evliliğı kabul etmesi

- Züleyha'nın kısa sürede yanılgısının farkına varması

- Züleyha'nın, aşkıyla meczuba dönen bir komutana gülümsemesiyle, Mısır lisanına sadaka vermek anlamına gelen bir deyimın yerleşmesi: Züleyha'nın gülümsemesi

- Yûsuf'un, esir pazarında eşi görülmemiş bir mezatla Potifar tarafından, Züleyha'ya hediye edilmek üzere köle olarak satın alınması

- Züleyha'nın, güzeller güzeli bu çocuğu bir köle gibi görmeyip sevgi ve şefkatiyle onu büyütmesi

- Neden sonra Züleyha'nın bu genci hatırlaması ve onun güzelliğine kapılması

- Baştanbaşa Yûsuf'un aşkı ile dolan Züleyha'nın Yûsuf'un tenini istemesi

- Züleyha'nın her yerde Yûsuf'u görmesi ve onun tarafından görülmek için sabretmesi

- Mısırlı kadınların Züleyha'yı kınamaları ancak Yûsuf'u görünce kendilerinden geçip ellerini kesmeleri

- Züleyha'nın Yûsuf'u çağırması ancak Yûsuf'un bu çağrıya kulak vermeyip odadan hızla çıkmaya çabalaması

- Yûsuf'un bu sırada gömleğinin yırtılması ve Züleyha'nın ona iftira atması

- Bu iftira neticesinde Potifar'ın Yûsuf'u zindana attırması

- Züleyha'nın Yûsuf'un zindan günlerinde kahroluşu, sığındığı tanrılarında aradığını bulamaması

- Züleyha'nın Yûsuf'un Rabb'ini bilmesi ve ona yönelmesi

- Züleyha'nın gençliğini ve güzelliğini kaybetmesi

- Züleyha'nın gençliği ve güzelliğini geri istemesi

- Dilencinin Züleyha'ya gülümsemesi ve bu hadisenin bir deyim olarak Mısır halkının diline düşmesi

4. *Firavn'ın Rüyası*

- Yûsuf'un zindan günlerinin başlaması

- Yûsuf'un çocukluk rüyasını tekrar görmesi ancak bu kez rüyasına güneş, ay ve on bir yıldızın dışında bir de mavi yıldızın eklenmesi

- Yûsuf'un ilk kez kendi rüyasını yorumlaması ve kendisine rüya yorum ilminin verilmesi

- Zindanda ekmekçi ve şerbetçinin rüyalarını yorumlaması ve yorumunun çıkması

- Yûsuf'un zindanda geçirdiği yedi yılın ardından Firavn'ın bir rüya görmesi

- Firavn'ın gördüğü rüyayı Mısır'ın kâhinleri, büyücüleri yahut rüya yorumcularının

yorumlayamaması

- Şerbetçinin Firavn'a bu rüyayı yorumlayabilecek tek kişi olarak Yûsuf'tan bahsetmesi

- Yûsuf'un rüyayı yorumlaması ve Firavn'ın bu yorum neticesinde Yûsuf'u özgür bırakıp ona makam, mevki vermek istemesi

- Yûsuf'un Firavn'dan örtülü isteği: Adının temizlenmesi

- Firavn'ın Züleyha'nın sarayında o gün ellerini kesen kadınlarla beraber Züleyha'yı da huzura alıp, onlara Yûsuf'un suçunu sorması

- Hepsinin ve dahi Züleyha'nın, Yûsuf'un masumluğunu itiraf etmesi

- Yûsuf'un bu itirafla mutlu olması

- Yûsuf'un Mısır'a aziz olması ve Züleyha ile evlenmesi

- Züleyha'nın gençliğini geri istediği duasının kabul zamanının gelmesi

- Mısır'ın yedi bolluk yılının ardından yedi kıtlık yılını yaşamaya başlaması

- Züleyha'nın bu yoksullukta insanlara yardım edebilmek için, önceleri Yûsuf'tan haber getirenlere dağıtarak bitirdiği servetini Allah'tan tekrar istemesi ve duasının kabul olması

- Bu kıtlıkta Yakub'un, oğullarını Mısır'a tahıl almaya göndermesi

- Yûsuf'un kardeşlerini tanıması ancak kardeşlerinin onu tanımaması

- Yûsuf'un onlardan en küçük kardeşleri olan Bünyamin'i de getirmelerini istemesi

- Yûsuf'u tanımayan ağabeylerinin Bünyamin'i de getirmeleri ve Yûsuf'un tedbir amaçlı bir hile ile onu yanında alıkoyması

- Üçüncü kez Yûsuf'un huzuruna gelen ağabeylerinin onu tanıması

- Yûsuf'un, babası Yakub'un gözlerine sürülmek üzere gömleğini vermesi

- Yûsuf'un kokusu ruhuna değince, Yakub'un hissettikleri

- Firavn'ın da Yûsuf'un Rabb'ine iman etmesi

5. *Dua*

- Yûsuf'un; "Ey Rabb'im! Mülkten bana nasibimi verdin ve bana rüya ilmini öğrettin. Ey gökleri ve yeri yaratan! Sen dünyada da ahirette de benim sahibimsin. Beni

Müslüman olarak öldür ve beni salihlerin arasına kat.” (Yûsuf Suresi: 101) sözleriyle Allah’a yakarması

6. *Yazıcının Son Sözü*

- Yazıcının zorlu yazma sürecinin ardından bir başka nazarla hayata bakması
- Ölecek olmaktan mutluluk duyması

2.1.4. Zaman

Yûsuf ile Züleyha romanında yazar, postmodern anlatım yöntem ve tekniklerinden sıklıkla faydalanmış, zaman ifadelerine de bunun yansıması olmuştur. Eserde vak’a zamanı, hikâyenin etrafında kurgulandığı kahramanlardan Hz. Yûsuf’un çocukluk yıllarıyla başlayıp Mısır’da babasına yeniden kavuşmasıyla son bulur. Herhangi bir tarihin belirtilmediği hikâyede zaman, daha ziyade Yûsuf’un biyografisine göre kronolojik bir şekilde ilerler. Hz. Yûsuf’un çocukluğundan itibaren tecrübe ettiği olayların belirli bir sıra dâhilinde anlatıldığı hikâyede Züleyha’nın yaşamı da Hz. Yûsuf’unkine paralel bir şekilde sıradizimsel olarak verilir. Eserde vaka zamanı net bir şekilde verilmezken, yazma zamanı net bir şekilde esere yansımıştır. Üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı bu bölümde yazar, görünürdeki yazma zamanını şöyle ifade etmiştir:

“Ben: Yazıcı. Yazmaya başladığımda, yıl bin dokuz yüz doksan dokuz milâttan sonra, aylardan Nisandı... Uyanıklığım rüyaları yorumlayacak Yûsuf’un uyanıklığından farklıydı elbet ama ben de gecenin saat sıfır üçlerinde daima uyanıktım” (s. 16, 17).

Vaka zamanının şimdiki zamana yansıması olarak verilen bu tarih, yazıcının eseri kaleme almaya başladığı zamanı işaret etmektedir. Eserin tamamlanma tarihi daha çok mesnevilerde görüldüğü gibi; “...bir defterin kareli ve pembe renkli sahifelerini, söze tarih, bitirirken iki bin senesi Mart ayının yirmi yedinci gününde...” (s. 211) sözleriyle geleneğin tarih verme usulüne uygun bir şekilde okurun bilgisine sunulmuştur.

Vaka zamanıyla ilgili okuyucunun zihninde flu (net olmayan, belirsiz) bir zaman algısı oluşturulur. Eserde işlenen vaka zamanı gün, ay, yıl gibi takvimsel zaman kalıplarıyla verilmez. Bu zaman, okuyucunun zihninde daha ziyade Kur’an-ı Kerim’de anlatılan kıssadan hareketle Hz. Yûsuf’un yaşadığı, Mısır’da firavunların hüküm sürdüğü bir dönem olarak şekillenir.

Bu bölümde zaman kavramı üzerinde durulmaz. Ancak “Yûsuf’un Rüyası” başlığıyla

okuyucunun dikkatine sunulan ikinci bölüm, Yûsuf'un çocukluğunda gördüğü rüyanın zamanın anlatılmasıyla başlar.

“Vakit tam sabah üzeri, rüyalarda uyku uyanıklığının gezindiği bol yıldızlı saatlerden biri. Birazdan günün bereketli ışıkları çölün kıyısına yaslanmış dağın üzerinden süzülerek eteklerine dökülecek. Çok ve kalın dallı hurma koruluklarının ilkbahar sürgünlerine ve yaşlı yapraklarına değecek. Birazdan aydınlanacak toprak damlarda gecenin izleri. Sevdanın üzerini örten ve kendi üzerine cefayı çeken gecenin denizi. Birazdan gece bitecek. Hastaların ıstırabı, annelerin uykusuzluğu. Vakit güne değecek. Ama şimdi gökler simsiyahtı. Gece henüz vardı. Çöl uzanırken doğudan batıya, batıdan doğuya, çöl gece kadardı. Gece çöl kadardı” (s. 23).

Yûsuf'un güneş, ay ve on bir yıldızın kendisine secde ettiği bu rüyasının ardından, kardeşleri kıskançlığa kapılıp onu öldürmek maksadıyla kuyuya atarlar. Ertesi gün kuyuya bakmaya giderler ancak kuyuya doğru yaklaşan bir kervan vardır. Bu bölümde güne dair bir yaşam sahnesine yer verildiği görülür:

“Tam gölgenin döndüğü saatte yani ki hurma ve palmiye ağaçlarının gölgeleri kendileriyle aynı boya geldiği vakitte, sessizlik tam orta yerinden ikiye bölündü. Ufuktan çingirak sesleri ve bağrıışmalar arasında neş'eli bir kervan göründü” (s. 44).

Yûsuf'un kuyudan çıkmasının anlatıldığı bu bölümde gün içerisinde yaşanan sahneler verilmeye devam eder. Eserin genelinde zaman ifadelerinin çoğunlukla; *“Bir düş gördüm, diye başladı Firavn. Ben bu düşü görürken güneş henüz doğmamıştı ama sabah yakındı.” (s. 163)* cümlesindekine benzer bir şekilde tahkiyeli bir tarzda ifade edildiği görülür. Ancak birkaç kez daha net zaman kalıpları da kullanılmıştır. Örneğin zindanda rüyasını Yûsuf'a yorumlatan şerbetçi, efendisi Firavn'ın yanında yedi yıl çalıştıktan sonra Yûsuf'un rüya ilmine vakıfıyetini hatırlamış ve efendisine ondan bahsetmiştir. Mısır'da yedi bolluk yılının ardından yedi kıtlık yılı yaşanmıştır. Yûsuf tam on iki yıl zindanda kalmıştır:

“Firavn içinden tam on iki kez, diye geçirdi, tam on iki kez güneş devr-i daimini Yûsuf'u görmeden tamamladı. Ve Yûsuf, güneşin, sadece bir kirli duvarın üzerine düşen ışığını görebildi.” (s. 171).

Romanın ilk bölümünde olduğu gibi son bölümü de şimdiki zaman etrafında şekillenir. Yazarın üstkurmaca tekniğinin imkânlarından faydalanarak bu bölümlerde yazma zamanına odaklandığı ve okuru da yazma sürecine dâhil ettiği görülür. Yazar, ilk bölümde esere başlarken neler yaşadığını, son bölümde ise eseri tamamladığında hissettiklerini okurla

paylaşarak üstkurmacaya kapı aralar. İkinci bölümden itibaren ise vaka zamanı esas alınır. Vaka zamanında kronolojik bir ilerleme söz konusudur. Yûsuf'un çocukluk yılları, köle olarak satılması, ilk gençlik yılları, zindana düşmesi, zindandan kurtuluşu, Mısır'a aziz oluşu, Züleyha ile evlenmesi vb. olay akışı zaman zaman küçük öykülerle kesilse de zamanın kronik ilerleyişi bozulmaz. Zamanın akışı daha ziyade; *ertesi gün, akşam inince, bol yıldızlı saatler, tam gölgenin döndüğü saat*, gibi zaman zarflarıyla verilmiştir.

2.1.5. Mekân

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde mekân, vakanın ve bu vakada rol alan kahramanların hareketlerine ayrılmış bir sahne (Aktaş 2013: 65) konumundadır. Öncesinde defalarca mesnevilere konu olmuş bir kıssa olan Yûsuf ile Züleyha, Nazan Bekiroğlu'nun kaleminde yeniden ve postmodern bir tavırla hayat bulurken yazarın, hikâyeyi farklı bir nazar ve duyarlılıkla ele aldığını söylemek mümkündür. Romanın yapı unsurlarından olan zaman ve mekân kavramları, eserde minimum düzeyde yer bulur. Yazar, kişi merkezli bir anlatımı benimsemiş olduğundan zaman ve mekâna ait unsurları daha ziyade kişilerin betimlemelerini etkileyici kılmak için bir araç olarak kullanmıştır. Eserdeki mekânlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Çöl

Yûsuf ile Züleyha'da mekân olarak karşımıza çıkan ilk yer “çöl” olur. Birinci bölümün ikinci alt başlığı: “Çöl ile başlasın bu hikâye” adını almıştır. Bu bölümde hem algısal hem de fiziksel bir mekân olarak çölden bahsedilir.

Bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest bir alan olan çöl (Campbell, 2000: 96), hikâye boyunca sıklıkla karşılaşılan bir mekândır. Genel olarak anlatı dünyası içerisinde sadece çevresel bir mekân olarak değerlendirilmesi pek mümkün olmayan çöl, çoğunlukla içteki çoraklığın yansıdığı bir ‘olgusal mekân’ın (Korkmaz, 2007: 403) imgesi olur. Yakub'un da Yûsuf'un da Züleyha'nın da yolu çölden geçer. Çöl, aslında çevresel ve geniş bir mekândır ama kahramanların ruh dünyalarına yansıdığı hâliyle; mücadele, sınanma ve yanma ile özdeş hâle gelerek algısal bir mekâna dönüşür. “Korkunç bir ‘dışardalık-içerdelik’ten başka bir şey” (Bachelard, 1996: 231) olmayan mekânın algısal boyutunu belki de en fazla yansıtan mekân çöl olur. Bu bağlamda Hz. Yûsuf'un, “alışılmış duyarlılıkların

mekânından ayrılarak ruhsal açıdan yenileştirici bir mekânla bağlantıya geç[mesi]” (Bachelard, 1996: 219) için yolunun çölden geçmesinin kaçınılmaz bir durum arz ettiğini söylemek mümkündür.

Ken'an İli

Ken'an İli, Yûsuf'un doğduğu ve ilk çocukluk yıllarının küçük bir bölümünü mutlu olarak geçirdiği yerdir. Yazıcının ifadesiyle; *“Hiçbir zaman eşi benzeri bulunamayacak denli güzel olan kentlerden biri olmayan Ken'an, çölün koynunda uzan[mış] (s. 23)* bir yerleşim yeridir. Kendisine dair pek fazla kıymetin bulunduğunu söylemenin mümkün olmadığı, çölün koynunda uzanmış olan bu memleketin sahip olduğu en kıymetli hazine Yûsuf'tur. Ken'an İli içerisinde güzelliğiyle bir dolunay gibi parlayan Yûsuf'un ismi, bu memleketin isminden daha fazla zikredilir. Öyle ki Ken'an İli, sadece bağrında Hz. Yûsuf'u yetiştirmiş olması münasebetiyle bedevilerin ziyaret ettikleri bir mekâna dönüşür.

Yakub'un Evi

Yûsuf'la beraber on iki kardeşin yaşadığı bu ev, her ne kadar fiziksel olarak küçük, kapalı/dar bir mekân özelliği arz etse de Yûsuf'un içerisinde mutlu ve huzurlu olması dolayısıyla tüm içtenlik mekânları gibi algısal olarak açık/geniş bir mekân özelliği sergiler.

İçerisinde Yûsuf'un yaşadığı müddetçe algısal olarak açık/geniş bir mekân özelliği arz eden ve bu bağlamda neşeler evi olarak zikredilen bu küçük ev, kardeşleri tarafından Yûsuf'un bir daha dönmek üzere çıkartılmasının ardından fiziksel özelliğine uygun olarak kapalı/dar bir mekân hâlini alır.

Yûsuf, kardeşleri tarafından kıra götürülmek bahanesiyle *“Yakub'un Neş'eler evi olarak bilinen ve zeytin ağaçlarıyla çevrili evinden ... uzaklaşırken. Yakub, kötü bir sezgiyle (s. 37)* arkalarından bakar. Yaşanan bu sahnenin ardından artık hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Yûsuf'un içerisinde yaşadığı müddetçe neşeler evi olan bu küçük ev, Yûsuf'un yokluğuyla birlikte, babası Yakub'un dökmüş olduğu hasret yüklü gözyaşları dolayısıyla *“Külbe-i Ahzân'a* yani hüznler evine dönüşür:

“Yani ki Yakub çok ağladı ama sabrederek, teslim olarak ağladı. Ama sabır acıya mani değildi. O kadar acı çekti ki Yakub, Yakub'un Neş'eler evi, Külbe-i Ahzân'a dönüştü, Hüznler Evi” (s. 43).

Kuyu

Kapalı ve dar mekânlara örnek olarak karşımıza çıkan kuyu da eserdeki birçok mekânda olduğu gibi sembolik çağrışımlara sahiptir (Doğan, 2005: 181). Kuyu fiziksel olarak, derinlik ve boşluğu ifade eder. İçine düşünce kurtuluşun neredeyse imkânsız olduğu bu mekân, kardeşlerinin Yûsuf'u ölüme terk ettikleri yer olur.

“Öldürelim! Kuyuya atalım! Yûsuf, kuyuyla ölüm arasında gitti geldi. Sonunda kardeş kalplerinde kuyunun karanlığı ölümün soğukluğuna galip geldi. İki koluna girdiler, kuyunun karanlık ağzına getirdiler. Bir itekleme. Bir hamle” (s. 38).

Yûsuf, kuyuda ölüme terk edilirken, üzerinden sıyrılan gömleği bir karacanın kanına bulanıp, babası Yakub'a götürülür. Bu haber üzerine yaşadığı neşe dolu evi bir anda hüznün evine dönen ve gözyaşları sel olup akan Yakub, âdeta Yûsuf'unkinden daha derin bir kuyuya düşer. Yûsuf'un düştüğü kuyunun dışındakine ne kadar hayat bahşetse de içindeki için ölüm anlamına geldiği yazıcı tarafından şu cümlelerle ifade edilir:

“Elinde bir bakraç ve ip bulunana bahtım ben. Çölün kurağında serin su ne demekse işte o anlama gelirim, hayatım ben. Ama bir bakracı olup da ipi olmayana, ya da ipi olup da bakracı olmayana veyahut ne ipi ne bakracı olana ölümüm ben” (s. 51).

Kuyu, derin, dipsiz ve karanlık oluşu ile insanı içine çeken, kurtulmakta zorlandığımız nefsi isteklerimize benzer. Korku ve ölüm çağrışımlarıyla dolu, hiçbir dinginliği imlemeyen bu karanlık ve dar mekân, bütün olumsuz çağrışımlarına rağmen Yûsuf'u sıkıp kuşatmak, boğmak şöyle dursun âdeta şefkatle kucaklar.

Henüz bilfiil olmasa da bilkuvve Mısır azizi ve peygamber olan Yûsuf, bir ölüm çukuru olarak bilinenin kuyunun şefkatli koynunda, tam üç gece geçirir. İlerideki yaşamında yükleneceği sorumluluğun altından kalkması adına kuyu, bir erginleşme mekânı ve aynı zamanda Yûsuf'un ilk büyük imtihanını vereceği bir mihnet mekânı olur. Bu kapalı/dar mekânda sabrı ve tevekkülü sınanan Yûsuf'a ilk vahiy de kuyuda gelir. Zira iman ve sabırla karşılanan her düşüş, aslında daha büyük bir yükselişin habercisi olur.

“Korkma, korkma, bak biz burdayız, korkma. Bir gün hatırlatırsın bütün bu olanları onlara. Biz hiçbir düşü asılsız yere göstermedik sana. Gerçekleşir bir gün rüyan, korkma” (s. 52).

Ağabeyleri Yûsuf'un akıbetini görmek için kuyunun yanına tekrar gelirler ama

onlardan önce kuyuya yanaşan bir kervan su almak için bakracı kuyuya salınca, şaşkınlıktan dilleri tutulur. Zira kuyudan çekilen bakraçta sahranın en kıymetli hazinesi olan suyu dahi unutturacak kadar güzel, sudan daha duru bir güzelliğe sahip olan Yûsuf'u görürler.

Yûsuf, bu kuyudan çıkmasıyla birlikte âdeta ikinci bir hayata doğar. Ağabeylerinin eliyle atıldığı kuyudan, Züleyha'nın sarayına uzanan bir yolculuğa çıkar. Kuyu sembolik anlamıyla “kopma ya da çekilme, vurgunun dış dünyadan iç dünyaya, makrokozmostan mikrokozmosa doğru kökten bir yer değişimini ifade eder” (Campbell, 2000: 27). Yûsuf'un başına gelen her bela onu alçaltacak yerde yükseltir. Öyle ki onun mevkisi kuyuda belli olur. Çünkü bütün seslenişler sıkıntının içindedir ve her mutsuzluğun altında bir hazine yatar (Settari, 2000: 194). Bu manada kuyu, Yûsuf'a, kendi ruhsal derinliklerini temaşa etme imkânı sunarak ona, Mısır azizliği gibi yüksek bir makama uzanan yolu da açmış olur.

Esir Pazarı

Kuyudan çıkarılan Yûsuf'u, ağabeyleri hemen oracıkta bir esir olarak satınca, kervan bu kıymetli yükü orada konaklamaktan vazgeçer ve yola koyulur. Bu yolculuk Mısır'ın en eski, en mükemmel esir pazarında Yûsuf için son bulur. Pazar, satılacak hayatlar ve bu hayatları satın almaya Hint'ten, Yemen'den, Nil'in alt kısımlarındaki çöl ülkelerinden yahut Asya'nın yukarısındaki soğuk memleketlerden gelen insanlarla doludur. Pazarın çevresel tasviri yapılmaz, sadece pazarda bir meta gibi alınıp satılan esirlerin -bilhassa Yûsuf'un- fiziksel ve ruhsal portresi kısmen resmedilir.

Yûsuf'un, uzun bir yolculuğun ardından teşrifiyle birlikte esir pazarı, daha evvel hiç görülmemiş bir mezada ev sahipliği yapar. Mısır'ın en zengininden en fakirine onlarcası Yûsuf'a talip olur. Mezat uzadıkça uzar ve nihayet Mısır'ın en önemli ikinci adamı konumundaki Potifar, zihninden geçirmekte olduğu “*Mısır'ın en güzel kadını benim, en güzel kölesi de onun olmalı (s. 70)*” sözleriyle bu mezada son noktayı koyar. Potifar tarafından satın alınan Yûsuf, boynuna asılan üçgen mahfazada “*Züleyha'nın kölesi*” yazılmış bir hâlde esir pazarından ayrılır.

Sûret Köşkü

Züleyha'nın Yûsuf'a duyduğu aşk bir türlü tenini aşıp canına ulaşamayınca, Yûsuf tarafından görülme arzusu Züleyha'yı yataklara düşürür. Züleyha ne yaparsa yapsın

Yûsuf'un bakışlarını kendine çeviremez. Bunun üzerine güngörmüş bir kadın olan Züleyha'nın dadısı, kendisine; “*madem o sana bakmıyor sen de onun baktığı her yerde olursun*” (s. 96) sözleriyle tavsiyede bulunur. Züleyha'nın bu tavsiyeye kulak vermesinin ardından çok geçmeden “sûret sarayı”, ustalarının maharetli elleriyle çabucak yükseliverir.

Bu öyle bir saraydır ki, her yanı ışık, her yanı aynadır. Yûsuf saraya çağrılır. Züleyha'nın hiçbir şey yapmasına gerek yoktur. Yûsuf, gelip de bu sarayın ortasında durduğu an, her yerde, tavanda, zeminde, duvarda aslından bile güzel onlarca Züleyha çiçeklenir. Yûsuf, döndüğü her yerde Züleyha'yı kendisine gülümserken görür. Sûret sarayı, öylesine ustaca düzenlenmiştir ki Yûsuf'un Züleyha'dan kaçması neredeyse imkânsızdır. Öyle ki Yûsuf'un gözleri kapandığında dahi göz kapaklarının ardında yine Züleyha vardır.

Züleyha'nın Odası

Züleyha'nın odası, hikâye içerisinde Yûsuf'un sınıandığı ve dualarının kabul görüp de ismet sıfatının tecelli ettiği önemli mekânlardan biridir. Züleyha, Yûsuf'un özlemine daha fazla dayanamadığı bir gün, ondan murat almak düşüncesiyle Yûsuf, dışındaki tüm hizmetkârlarına izin verir. Züleyha, herkesi göndermiş olmanın verdiği rahatlıkla Yûsuf'u *yasemin tütüsü, lotus çiçeği ve karanfil kokulu odasına* (s. 103) odasına çağırır. Efendisinin çağrısına -kul olmanın verdiği çaresizlikle- uymak zorunda kalan Yûsuf, *ipekler, tüller, şifonlar aynalar, güzel kokular* (s. 104) ve en önemlisi güzeller güzeli Züleyha ile dolu olan bu odaya girer. Yûsuf'un, en büyük sınavını vereceğine şüphe bulunmayan bu oda, daha evvel düştüğü kuyudan, bütün genişliği ve bütün çekiciliğine rağmen daha kapalı ve karanlık bir mekândır. Zira Yûsuf, kuyudaki karanlığın aksine kilitli kaldığı bu odada güneş kadar aydınlık olan Züleyha'nın “gel” çağrısıyla yüzleşmek zorundadır. Bu yüzleşme esnasında hızla odanın kilitli kapısına yönelen Yûsuf'u durdurmak isteyen Züleyha, onu sırtından yakalamaya çalışır ve bu yakalama-uzaklaşma çabası içerisinde Yûsuf'un gömleği yırtılır. Yırtılan gömlekte Yûsuf'un kanı vardır, çünkü Züleyha'nın tırnakları Yûsuf'un sırtında yıllarca sızlayacak olan bir iz bırakmıştır.

Züleyha'nın odası, kahramanın içsel gelişimi ve olgunlaşmasını tamamlama yolunda sınanmak üzere girdiği labirentleşen kapalı-dar mekânların (Korkmaz, 2015: 85) özelliğini yansıtır. Fiziksel olarak ferah, aydınlık, mis kokulu bu mekân, algısal olarak kuyu ya da zindandan farksızdır. Yûsuf bu odada aydınlıkta karanlığı, mis kokularda ise boğulmayı yaşar. Nitekim fiziksel olarak aydınlık olduğu nispette algısal olarak karanlık olan bu odanın

kapısı Yûsuf için zindana açılır. Yûsuf, algısal bir zindandan çıkmasının hemen akabinde, on iki yıl boyunca çevresel/fiziksel bir zindanda kalmak zorunda kalır.

Zindan

Hikâyede, Yûsuf'un Züleyha'nın attığı iftira neticesinde koyulduğu zindan, önce fiziki bir mekân olarak tasvir edilmiştir:

“Kocaman bıyıklı, kocaman elli, kocaman kılıklı adamlar kapıları açtılar, kapıları kapadılar. Kırk merdivenlerden indirip de karanlığın kuyusuna, Yûsuf’u zindana koydular.

Zindan: Duvar, parmaklık, kapı. Sürgü, kilit, küf, karanlık, yine kapı. Kapıları olmasa zindan olmayacaktı” (s. 149).

Yûsuf, sekiz kapısı olan zindanın her bir kapısına bir isim koyar. Tevbe Kapısı, Azap Kapısı, Çiçekler Kapısı, Şark Kapısı, Garp Kapısı, Nisyan Kapısı, Niran Kapısı ve Hükümler Kapısı. Zindana açılan bu sekiz fiziksel kapıdan başka dokuzuncu olarak zikredilen bir diğer kapı da Yûsuf'un kalbinin kapısıdır. Yazar diğer mekânlarda olduğu gibi zindanın tasvirinde de duyarlılığını öne çıkarır. Zindanın fiziki görüntüsünden çok mahiyeti üzerinde durur.

“...devletle çalan, dirhemle alan. Süren zindanda, sürülen zindanda. Gaddar zindanda, mağdur zindanda. Namus karalayan zindanda, namus aklayan zindanda. Kan döken zindanda, kanı dökülen zindanda. Zalim zindanda, mazlum zindanda. Yûsuf’lar zindanda...” (s. 150).

Zindan bir fiziksel bir mekân olmanın yanı sıra, aynı zamanda Yûsuf'un imtihanının son durağıdır. Yûsuf, kuyu ve Züleyha'nın odasından sonra, masumluğuna rağmen on iki yıl da zindan çilesi çekecektir. Her peygamber gibi sınanan Yûsuf'un, zindan günlerinin aslında onun kurtuluşu olacağı, “Zindan” adı verilen bölümün sonunda şöylece ifade edilir:

“Zindan çıkışı olmayan avlu, daraltılmış gökyüzü. Gece sessizce taşıdı ölüleri gündüze, ölümler ki müjdeledi doğumu. Yûsuf’unu ağırlayan zindan, Yûsuf’un hükmüyle derde derman buldu. Herkes zindanda yiterken Yûsuf zindanda buldu” (s. 150).

Nil Nehri

Nil, eserde daha çok Mısır’a hayat bahşeden bir yaşam kaynağı olarak zikredilir. Hikâyede yazıcının, taşkını yedi yıl esirgeyen Nil’e âdeta bir kişiye seslenir gibi seslenerek

Mısır halkının ağzından yakardığı görülür. Çünkü Nil, Mısır için *hayattır, annedir, sevgilidir*. Özellikle “Taşkınını Yedi Yıl Esirgeyen Nil” ve “Nil Sularına Bırakılan Kaside, Yoksul Düşen Mısırlıların Dilinden” isimli bölümlerde Nil’in kişileştirildiğini, ona uzun methiyeler düzüldüğünü ve ona yakarıldığını görürüz.

“Vurgun Yiyen Mahir Dalgıç” bölümünde ise Züleyha’nın uykusuz kaldığı bir gecenin sabahına doğru kayığıyla Nil’de gezintiye çıkması anlatılır. Nil, bu bölümde daha ziyade etrafının güzelliğiyle tasvir edilmiştir.

“...Sulara gömüldüğü rivayet edilen kayıp kent hayaletlerinin, gizemli musikisi hâlâ duyulan dev heykellerin, ışıklarla yıkanan tapınak gölgelerinin arasından, kıyıları boyunca ilerlediler. Kocaman gemiler, zarif yelkenliler, balıkçı tekneleri, yük taşıyan sandallarla geçiştiler” (s. 86).

Diğer Mekânlar

Eserde yukardaki mekânların dışında, detaylara girilmeden bahsedilen; Züleyha’nın ırmak kıyısındaki baba evi, Potifar’la evlendiği yüksek sütunlu tapınak, Firavn’ın sarayındaki toplantı yeri olan Mavi salon, Yûsuf’un azizlik sarayı vs. de mekânlar arasında zikredilmektedir.

2.1.6. Şahıs Kadrosu

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde, vakanın tezahürüne değişen ölçülerde katkı sağlayan tüm varlıklar, şahıs kadrosu içerisinde değerlendirilir. Bu bağlamda, Yûsuf ile Züleyha’da karakterleri ve yaşamlarıyla birer temsilden ibaret olduğunu söyleyebileceğimiz (Aktaş 2013: 140) çoğunluğu insanlardan oluşan şahıs kadrosuna kişileştirme yoluyla kurt, ayna ve kuyunun da dâhil edildiği görülmektedir.

Eserde şahıs kadrosunu oluşturan varlıkları hikâyede üstlendikleri rollerin önemine göre aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

Yûsuf

Romanın başkişisi konumundaki Yûsuf, Kur’an-ı Kerim’de kıssası anlatılan Yûsuf Peygamber’dir. Metinde kıssaya ana hatları itibariyle bağlı kalınmış, Hz. Yûsuf, peygamberî

bir duyarlılıkla ele alınmıştır. Entrik kurgu içinde Yûsuf olarak zikredilse de yeri geldikçe peygamberliğine gönderme yapılmıştır.

Hikâyede Yûsuf'un en belirleyici vasfı, ilahî bir lütuf olarak kendisine bağışlanan ve gören herkesi etkileyen bir güzelliğe sahip olmasıdır. Ezelden kendisine nübüvvet nuru bağışlanmış olan Yûsuf'un dünya hayatı büyük sıkıntılar içerisinde geçer. Yûsuf, kardeşleri tarafından kuyuya atılır, satılır, köle olur, zindana düşer ancak çektiği bütün bu sıkıntı ve eziyetlere rağmen hiçbir zaman kaderinden şikâyetçi olmaz ve nihayet kazananlardan olur (Doğan, 2014: 119). Yûsuf'un hayatı, insanın çektiği sıkıntılar ile yükselişi arasında doğru bir orantı (Settari, 2000: 129) olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Hikâyede saflığın temizliğin ve masumiyetin temsilcisi olan Yûsuf'un (Aktaş 2013: 140), her türlü sıkıntı ve kederi sabırla karşılaması, oldukça zor şartlar altında bile iffetini muhafaza edebilmesi bilkuvve peygamberliği taşıyor (Doğan, 2014: 119) olmasıyla ilgilidir.

Yûsuf, Ken'an'da *etrafı zeytin ağaçlarıyla çevrili, Neş'eler Evi* olarak bilinen bir evde doğar. Yakub'un on iki oğlundan biridir. On ağabeyi ve kendisinden küçük Bünyamin adında bir küçük kardeşi vardır. Yûsuf güzelliğiyle dikkatleri hemen üzerine çeken bir çocuktur. Öyle ki güzelliği Ken'an'ın sınırlarını çoktan aşmıştır. Onun dillere destan güzelliğini görmek için bir bedevi, çöller aşır Ken'an iline kadar gelir. Yûsuf'un büyüleyici güzelliğiyle kendinden geçen bedevi, ona bu güzelliği seyretmesi için bir ayna hediye eder. Bedevi, Yûsuf'taki güzelliğin kaynağını görmüş, bunu Yûsuf'a da söylemiştir.

“Sen suretsin O asıl. Sen fersin O mana.

Sen bedensin O ruh. Sen gurbetsin O yurt.

Sen parçasın O bütün. Sen gölgesin O ışık” (s. 29).

Yûsuf'un güzelliği eserin birçok yerinde anlatılır, ancak bu anlatım çoğunlukla benzetmeler vasıtasıyla yapılır. Fiziksel görünümüyle ilgili detay verilmez.

“Güzeldi Yûsuf. O kadar ki, adı Mah-ı Ken'an'dı. Yani Ken'an'ın dolunayı. Güzeldi Yûsuf. O kadar ki, o geçerken kentinin gecesinde kentinin sokaklarından, evlerinin sahibi olan kadar duvara vuran ışığın şavkımından, Yûsuf geçiyor, diye fısıldar da sevinçle birbirine, kandillerini söndürürlerdi. Işık gökten yere değil o geçerken, yerden göğe ağardı” (s. 27).

Yûsuf'un güzelliği eserin birçok yerinde çeşitli şekillerde vurgulanmıştır, ancak tüm vurgulamalara rağmen yine de yazarının bu güzelliği açık bir şekilde tasvirin mümkün

olmadığını üstkurmaca yöntemiyle ima ettiği görülmektedir:

“Güzeldi Yûsuf, o kadar güzeldi ki Yûsuf’u hiç görmemiş bir yazıcı onun güzelliğini anlatmaya gelince sıra, sadece susardı ve onun güzelliğini ancak özetleyebilirdi. Çünkü güzelliğin özeti yazıcının sözcüklerinden çok okuyucunun muhayyilesi demektir. Sözcük sınırlı muhayyile ise sınırsızlıktır” (s. 27).

Yûsuf, güzelliğinin farkındadır ama güzelliğin kendisine ait olmadığının da bilincindedir. Yûsuf, güzelliğiyle kibre kapılanlardan değil, dış güzelliğini içine, iç güzelliğini dışına taşıyanlardandır. Yûsuf, tepeden tırnağa iffet, zarafet ve aşktır. Güzelliğin olduğu her yerde mutlak var olan kıskançlık ve muhabbet, Yûsuf’a da evvelinde zarar vermiş ancak geçtiği zorlu yollar, Yûsuf’un ahirini mamur kılmıştır.

Güzeller güzeli Yûsuf, babasının gönlünde farklı bir yer edinince ağabeylerinin kıskançlık oklarına hedef olur. Öyle bir kıskançlıktır ki bu, ancak Yûsuf’un ölümü ağabeylerini mutlu edebilir. Yûsuf’un öldürülmesine karar verilir ve Yûsuf bir kuyuda ölüme terk edilir. Lakin ölüm, yaratılanın değil yaratanın dileğiyle vuku bulan bir hadise olduğundan ve Yûsuf’un ölümü henüz murat edilmediğinden Yûsuf, kervanbaşının bakracını daldırdığı kuyudan âdeta bir güneş gibi doğar:

“... Sonra kaldırıp başlarını bir evreni aydınlatan güneşe baktılar, bir de bakracın içinde oturan çocuğa. Çocuk daha güzeldi” (s. 45).

Güzelliği yüzünden kuyuya atılan Yûsuf’un ödediği tek diyet bu olmayacaktır. Kuyudan çıkartılmasının ardından önce esir olarak satılacak, sonra Züleyha bu güzelliğin aşkına düşecek ve nihayetinde Yûsuf’un yolu, güzelliği yüzünden zindandan geçecektir.

“Yûsuf’un Gözleri, Elleri ve Alnı İçin Kaside” bölümünde, Yûsuf’un bu uzuvlarının Züleyha’da yarattığı etki dillendirilmiştir:

“Yûsuf’un gözleri bir derin kuyu, Yûsuf’un gözleri bir gizli bahçe, yağmur yemiş gül vurgunu... Yûsuf’un elleri bir salkım üzüm, bir ak zambak... Yûsuf’un elleri, bir nar çiçeği... Yûsuf’un alnı bir açık deniz, bir dingin akıntı, bir suskun ırmak...” (s. 75, 76, 78).

Anlatıcı, Yûsuf’u kuyu, ayna, kurt gibi varlık ve nesneler vasıtasıyla da okurun karşısına çıkarır. Bu bölümlerde daha çok peygamberliği vurgulanır. Kurt, kendisine atılan iftiranın acısıyla ya adının temize çıkması ya da tüm kurt soyunun kesilmesini dilediği dualar eder.

Kurdun arkasından hemen hemen aynı ruh hâlini yansıtan bir kişileştirme ile kuyu

dile gelir ve Rabb'inin verdiği izinle Yûsuf'u nasıl koruyup kolladığını anlatır ve Yûsuf'a gelen ilk vahyin haberini verir:

“Korkma, korkma, bak biz burdayız, korkma. Bir gün hatırlatırsın bütün bu olanları onlara. Biz hiçbir düşü asılsız yere göstermedik sana. Gerçekleşir bir gün rüyan, korkma” (s. 52).

“Yûsuf'a verilenleri anlatmaya yetmez benim dilim, varın gerisini siz tahmin edin. Bir güneş olarak gönderildi o; bir seçilmiş, bir haberci, bir elçi o. Hepsine tanığım, hepsini işittim. Kuraklara yağmur olarak gönderildi o. Beklenendi, kurtarıcı olarak geldi o” (s. 52).

Sonrasında sözü alan ayna da ne kadar şanslı olduğunu anlatmaya başlar. Kuyunun gördüklerine ve duyduklarına şahitlik eden ayna için de Yûsuf hiç şüphesiz seçilmiş bir güzeldir. Yûsuf'un kendisine her baktığında bu güzelliğın kendinde yansımış olmasıyla bahtiyar olan ayna, bu bakışla Yûsuf'un kendisinden öte olan hakiki güzelliğın idrak ediyor olmasıyla da ayrıca mesrur olmaktadır.

Yûsuf sadece güzelliğın ile değil, aklı, vicdanı, sabrı, yöneticiliğın, rüya tabirine vakıf oluşu vs. ile de eserin çeşitli bölümlerinde yer alır.

Züleyha

Eserin başkişisi her ne kadar Yûsuf olsa da yazarın bu anlatıda en az onun kadar üzerinde durduğın bir diğerkahraman da Züleyha'dır. Mısır'ın en güzel kadını olan Züleyha, aşk ateşinde döne döne yanar ve tıpkı bir Simurg gibi küllerinden doğar. Züleyha'nın tekâmülünde Yûsuf, olmazsa olmaz aşkın diğerkadıdır. Bu yüzden Yûsuf'la ilgili birçok detay Züleyha'nın gözlerinden, kalbinden verilmiştir. Şüphesiz Yûsuf gelmiş geçmiş en güzel insanlardandır, ancak Züleyha için elleri, gözleri, alını yani her uzvu ve her hâliyle Züleyha'nın aşkı olan Yûsuf, başka manaları haizdir. Sûrete duyduğın aşk, Züleyha'yı mutlak hakikati idrake götürecektir.

Züleyha, Mısır'ın en zengin en soylu saraylarından birinde yaşayan güzeller güzeli bir genç kızdır:

“Annesinin bir tanesi, babasının güzeli, Mısır'ın en güzeli. Su damlası, lotus dalı Züleyha. Gönüllerin emeli. Züleyha çöl çiçeğın, Mısır'ın parlak seheri. Kaç gönle tuğ diken genç ece. Kaç ülkenin hakanı olup da henüz düşmemiş kale, ele geçmeyen ülke, fethedilmeyen şehir. Adı Hint'ten Yemen'e uzayıp giden efsane” (s. 59).

Böylesine etkileyici bir güzelliğe sahip olan Züleyha'nın eşğine yüz sürmeyen kimse kalmaz. Onun ağzından çıkacak olan bir çift söz için dökülmeyecek servet yokken, Züleyha'nın içindeki boşluğu doldurmaya hiçbir servet yetmez. Züleyha, saçına taktığı kırmızı güller, gerdanındaki gümüş kolye, halhalının şingirtisi, topuğu kızıl kınalı ayağı, gamzeli omzu, el kaldırışı, boyun eğişi her şeyi ve her hâliyle güzelliğin özü, özetidir. Gülüşü sadaka sayılan, bakışıyla en mahir dalgıçları vurguna sürükleyen Züleyha, Yûsuf'la aynı gece bir rüya görür. Züleyha, ter içinde uyanır uykusundan ve bilir ki gördüğü dolunay onun yazgısıdır. Züleyha, dadısına ertesi gün ve gece boyunca rüyasında gördüğü “kuyu kadar derin ve çölün güneşi kadar aydınlık bakışın sahibini” anlatır.

Günler sonra Züleyha'ya Mısır'ın azizi olan Potifar talip olur. Gözleri Mısır gecelerinin karanlığı gibi olan Potifar incecik bir dal gibidir. Züleyha bir an onun rüyasında gördüğü, çöl güneşi gibi parlak bakışların sahibi olduğu hissine kapılır ve kendisine yapılan evlilik teklifini kabul eder. Ancak çok geçmeden görkemli bir düğünle evlendiği Potifar'ın, rüyasındaki o dolunay olmadığını anlar.

“Anladı ki Züleyha, Potifarla hayat bir uzun gece, sabahı olmayan. Tek kişilik bir ölüm, tek kişilik bir yağmur. Potifar'a göre Züleyha üç hece. Sarayın dar koridorlarında sınırsız bir güzellik. Bir görüntü ele güne, bir iktidar sağlaması. Potifar Mısır'ın en güzel kadınının kocası. Potifar en nadide elmasın sahibi. Ama o kadar, sadece o kadar. Züleyha bir uzun nâme; Potifar'ın okuması yazması yoktu” (s. 64).

Yanılışına razı olmaktan başka çare bulamayan Züleyha, Potifar'ın ona iyi davranmasıyla teselli bulacağını düşünür ama bu ikinci yanılışı olur. Züleyha, Potifar'ın kendisine köle olarak hediye ettiği Yûsuf'un gözlerinde yıllar önce rüyasında gördüğü o ışığı fark eder. O andan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Baktığı her yerde Yûsuf'u gören Züleyha'nın tek arzusu, Yûsuf tarafından görülmek olur. Bunun için türlü yollara başvuran ancak sonuçta hiçbir şey elde edemeyen Züleyha'nın bu hâlleri Mısır eşrafınca duyulur ve Züleyha şiddetle kınanır. Züleyha, bir davet bahanesiyle evinde topladığı kendisini kınayan Mısırlı kadınlara Yûsuf'u gösterir. Kadınlar gördükleri bu güzellik karşısında öylesine hayran olurlar ki kendilerine ikram edilen meyveleri soyarken parmaklarını kestiklerini dahi fark edemezler. Bu hadiseden sonra mazur gördükleri Züleyha'yı kınamaktan vazgeçerler.

Züleyha, Yûsuf'tan murat alma arzusuna daha fazla karşı koyamaz ve efendi kimliğiyle Yûsuf'u odasına çağırır. Tepeden tırnağa kırmızılar giymiş olan Züleyha; *“bir mücevher ve ıtır sağanağının arasında en az, en sade ve en takısız hâli kadar alımlı[dır]”*

(s. 104). Ancak Züleyha'nın ateş olduğu ölçüde Yûsuf, iffet olduğundan odadan çıkmaya çalışır. Züleyha, kaçmakta ısrarcı olan Yûsuf'u yakalamak isterken gömleğini arkadan yırtar. Yırtılan gömleğiyle kapıdan çıkmayı başaran Yûsuf, Potifar'la karşılaşınca, Züleyha ona iftira eder. Züleyha'nın hikâyesinde bir kırılmanın yaşandığı bu an Yûsuf, gömleğinin suçlu olmadığına şahitlik etmesine rağmen, zindana yollanır. Potifar en sadık hizmetkârını, şerefi için hiç düşünmeden kurban eder.

Yûsuf'un zindan yılları, Züleyha'nın çile yılları olur. Her gün daha derinleşen bir acı, Züleyha'nın ruhunu tutsak eder. Züleyha, ne yapsa gönlünü avutamaz, sürekli tanrılarından medet dilense de gönül yarasına bir çare bulamaz. Sonunda Yûsuf'un Rabb'ini hatırlar ve ona yönelir. Züleyha, geçen zamanla artık ne gençliğini ne güzelliğini umursar. Ak düşmüş saçları ve çökmüş yüzüyle geldiği Firavn'ın sarayında, Yûsuf'a attığı iftirayı itiraf eder. Yûsuf'u, dünyalık her şeyden vazgeçtiği o anda bulur. Firavn, onları evlendirir.

Kısa öyküsü bundan ibaret olan Züleyha, aslında Bekiroğlu'nun eserlerindeki en özel kadın kahramandır. Züleyha, güzel ve zarif olduğu kadar, güçlü bir kadındır. Yaptığı evlilikte hiç mutlu olmamasına rağmen sabretmiş, bir köleye anne şefkati ile sahip çıkmıştır. Konu aşk olunca, kınanma pahasına mücadele etmiş ve bu mücadelesi onu aşkın kaynağına götürmüştür. Züleyha, iffetsiz ve zayıf bir kadın değildir. Aksine Rabb'ini bile bilmeyen bir kadinken zorlu nefis mücadelesinin ardından, bir peygambere eş olacak olgunluğa erişmiştir.

Yazar, âdeta bu kadın kahramanını ayrı bir duyarlılıkla sahiplenmiş ve onun zihinlerdeki olumsuz algısını temize çıkarmayı amaç edinmiştir. Bu bağlamda *Züleyha'nın gelecek zamanlara seslenmesi* isimli bölümün tıpkı bir manifesto niteliği taşıdığını söylemek mümkündür:

“...ey geçmiş ve gelecek zamanların dışıl ve doğurgan, duygusal ve duyarlı, hanım hanımcık, durağan ve çaresiz ve lekesiz bütün hikâye kahramanları. Adım adınızla birlikte anılsa da dağlar ve ırmaklar arasında, gökler ve yer arasında olduğu kadar mesafe olacak adımla adınız arasında. Siz yazgınızla iffetli, çaba harcamayacaksınız eteğinizdeki çamuru akıtmaya. Ben yazgımı yükleneceğim önce, sonra yazgımdan iffet çıkaracağım. Bu yüzden, Yûsuf'un arka taraftan yırtılan gömleğinden, Züleyha'nın önden yırtık eteğine doğru uzanacak yolum, adım adım, aşk benim hakkım” (s. 83).

Züleyha'nın kendini aklama çabası, aynı zamanda tarihsel ve kültürel miras olarak bugüne kadar gelen, “ayartmaya ilişkin algının” ortadan kaldırmasına yöneliktir. Postmodern bir bakış açısıyla kurgulanan romanında yazar, Züleyha'nın kendi kendisini

anlatmasına imkân tanıyacak bir anlatımı benimseyerek âdetâ yüzyıllardan beri anlatılagelen bu hikâyeye ile Züleyha'ya dair zihinlerde oluşan olumsuz algıyı, “aşk”ın masumiyetiyle bertaraf etmeye çalışır.

Yakub

Yakub, Yûsuf'un babasıdır. Bir peygamber olan Yakub, oğlu Yûsuf'a farklı bir sevgiyle bağlıdır. Bu sevgide şüphesiz bir peygamberin diğer bir peygambere duyduğu muhabbetin izi vardır. Yakub oğlu Yûsuf'u koruyup kollamaya çalışır. Eserde baba-oğulun ilk diyalogları Yûsuf'un rüyasının ardından olur. Ağlayarak uyanan Yûsuf, babasının korunaklı göğsüne yaslanıp rüyasını anlatır:

“Yûsuf titremekte, Yakub güçlü bir çınar. Kalın ve kocaman ve koruyucu dalları, serinletici yaprakları var. Sordu Yakub tekrar tekrar, anlat oğulcuğum bana, ne'n var?” (s. 24).

Yakub, rüya yorumuna vakıftır ve Yûsuf'un rüyası onu endişelendirmeye yetecek mahiyettedir. Oğluna peygamberlik muştusunun verildiğini anlamıştır ama bu yolda çok sınanacağıının, çok acı çekeceğinin de farkındadır. Yûsuf'a rüyasını kimseye anlatmamasını tembihlerken, baba yüreğinde Yûsuf için ne kadar endişe duyuyorsa, diğer oğulları için de aslında benzer bir endişe taşımaktadır. Ama nasıl olursa duyulur Yûsuf'un rüyası ve Yakub'un evlatlarıyla sınanması başlar.

Ağabeylerinin Yûsuf'u kırlara gezintiye çıkarmasına gönlü razı olmasa da bir şey diyemez. O gezintiden ellerinde Yûsuf'un kanlı gömleğiyle dönen oğulları Yakub'a bitmek bilmez bir evlat acısı yaşatırlar:

“Sustu Yakub. Sonra mavi gözlerinin derinlerinde denizler kabararak ağladı. O kadar ki en güzel kıssanın sonuna kadar ağladı. Gözlerine aklar ininceye, bir daha Yûsuf'un kokusu burnuna değinceye kadar ağladı” (s. 43).

Yakub, Rabb'inden hiç şikâyet etmeden bu acıya sabreder. Sabrının sonunda Mısır'a aziz olan oğlu Yûsuf'a kavuşur. Yakub'un evine önce Yûsuf'un gömleği gelir. O gömlekten yayılan koku, Yakub'un ruhuna değince, ak inen gözlerindeki perdeler kalkar. Yakub'a bir gömlekle ölüm haberi verilen Yûsuf'un, başka bir gömlekle yaşadığı müjdesi verilmiş olur.

Eserde fiziksel ve ruhsal özellikleri üzerinde durulmayan Yakub'un peygamberliği ile ilgili vasıfları vurgulanır. Güzelliği telkin etmesi, oğullarını şeytan konusunda uyarması,

Yûsuf'un kurt tarafından boğulmadığını anlamasına rağmen susması, sabretmesi, tevekkül etmesi vs. hep Yakub'un bu yönüyle alakalı vasıflarındandır.

Potifar

Potifar, eserde karşımıza Züleyha'nın yanılgısı olarak çıkar. Zengin, soylu ve yakışıklı bir aziz olan Potifar, Mısır'ın en önemli ikinci adamı ve Züleyha'nın eşidir. Züleyha'nın reddettiği onca eş adayı varken Potifar'a evet demesinin tek sebebi, onu rüyasında gördüğü kişi zannetmesidir. Kısa sürede bu yanılgıyı fark eden Züleyha, Potifar'da bulamadıklarını aramak yerine, onda bulduklarıyla mutlu olma yoluna gider.

“Değil mi ki Potifar neye sahip olduğunun farkında, değil mi ki bana iyi davranıyor. Yontup bir yüzük taşı çıkaramasa da bana elmasım diyor. Bu yeter bana” (s. 65).

“Züleyha üç soru, beş soru, on soru; yanlış yoktu ama Potifar'ın cevap kâğıdı boştu. Bir şerbet Züleyha, yaz gününün en harlı yerinde, serin, çok serin; Potifar'ın elindeki kadeh Züleyha'yı almıyordu” (s. 65).

Potifar, Züleyha'yı bir iktidar sağlaması olarak görür. Güçlü ve hırslı bir yapıya sahip olan Potifar, böyle bir güzelliğe sahip olmakla mutludur. Öyle ki Yûsuf'u, Züleyha'ya köle olarak satın alırken de onun masum olduğu bildiği hâlde onu zindana yollarken de bu güç ve iktidarı koruma ve güçlendirme arzusundadır.

“Potifar'a göre Züleyha üç hece. Sarayın dar koridorlarında sınırsız bir güzellik. Bir görüntü ele güne, bir iktidar sağlaması. Potifar, Mısır'ın en güzel kızının kocası. Potifar en nadide elmasın sahibi. Ama o kadar, sadece o kadar” (s. 64).

Romanda sadece Züleyha'ya sahip olmasıyla söz konusu edildiği görülen Potifar'ın bu bağlamda ne hissettiklerine ne de düşüncelerine yer verilmiştir.

Firavn

Mısır'ın hükümdarı olan Firavn, eserde güç ve iktidarın sembolü konumundadır. Yûsuf'un kaderini değiştiren Firavn'dır. Eserde kimlik ve kişilik özelliklerine hiç değinilmeyen Firavn'ın kudretinin sınırlarını göstermek maksadıyla şaşalı sarayı, tahtı, altın gerdanlığı vs. detaya fazla girilmeden anlatılır.

Gördüğü bir rüyayı, şerbetçisi vasıtasıyla Yûsuf'a yorumlatan Firavn, onun rüya

yorumlama konusundaki başarısını fark eder. Zindandan çıkarmak istediği Yûsuf'un, ondan tek isteği *adının temize çıkması* olunca; Firavn, hükümdarlara yaraşır bir adaletle davranır ve onun suçsuzluğunu ispat eder. Bu anlamda Firavn, Yûsuf'un hayatını değiştiren adamdır. Onu zindandan çıkarır, masumluluğunu ispat eder, Züleyha ile evlendirir ve nihayetinde Yûsuf'u Mısır'a aziz yapar. Firavn, nasıl Yûsuf'un hayatına yön vermişse, Yûsuf da Firavn'ın hayatını değiştirmiştir. Firavn, Yûsuf'un Rabb'ine iman eder. Bu bölümleri anlatırken yazar entrik kurguyu, üstkurmaca yöntemiyle oluşturur.

“Birden, Nil'in memleketinde güneşin en yüksekte olması gereken vakitte ortalık gece gibi karardı... Secde yerini görecektik kadar aydınlığım var ya, dedi. Yetmez mi? Alnının yangınını tapınağın taş zeminine yasladı” (s. 214/215)

Hikâyede Firavn'ın Rabb'ini bildiği zaman, yazarın bu bölümü yazdığı zamana yansıtılır. Güneş tutulurken Firavn, *“gerçek adı bu günlere kalmayan Firavn'lardan herhangi biri olan; ancak Yûsuf'u görmesi, tanıması ve onu Mısır'a aziz yapmasıyla tüm Firavn'lardan farklı olan Firavn, Yûsuf'un Rabb'ine iman eder:*

Diğer Kahramanlar

Geniş bir şahıs kadrosu etrafında şekillenmeyen eserde Züleyha'nın babası ve dadısı kurguyu tamamlamak üzere birkaç yerde okurun karşına çıkar. Onun dışında sembolik değeri olan bazı canlı ve cansız varlıklar, eserin şahıs kadrosunu oluşturmaktadır. Kurt, kuyu ve ayna eserin sembolik kahramanlarıdır. Yûsuf'u yediği iddia edilen kurt, onu üç gece misafir eden kuyu ve onun güzelliğini gören ayna kendi bakış açılarıyla Yûsuf'u anlatırlar.

“... Sözün bu kısmına gelince kurt, nemli gözlerinden boncuk gibi yaşlar dökülmeye başladı... Ben şimdi adımı nasıl temize çıkarayım, alnıma sürülen bu kapkara lekeyi neyle, nasıl yıkayayım? Öyle bir leke ki değil bana, yeter kıyametin kopacağı güne değin gelip geçecek torunlarıma.” (s. 51).

“Rabbim ne güzelsin, dedi kuyu, derin gözleri semada, Yûsuf güzelini tam üç gece konuk ettim. Aydınlığıyla aydınlandı karanlıklarım, kokusuyla sağaldı bütün gizli saklı yaralarım. Kucakladım, Rabbimin bana verdiği izinle ve emirle, derinliğimin ve tehlikelerimin üzerinde tuttum Yûsuf'u, okşadım hiç yormadım. Ürkütmedim, korkutmadım” (s. 52).

Ayna Yûsuf'un içindeki Yûsuf'u da görmüştür ve bu hatırayla avunmaktadır. Kurt

ve kuyudan farklı olarak aynayı sadece Yûsuf'la ilgili kısımlarda değil Züleyha ile ilgili bölümlerde de görürüz. Ayna, Züleyha'nın gözlerindeki hüznü yansıtır. Yaptırdığı “Sûret Köşkü”nün her yanını aynayla donatan Züleyha'nın Yûsuf'u davet ettiği odası da yine aynalarla doludur. El aynalarında güzelliğini seyreden Züleyha, aynanın ardındaki sırrı yani güzelliğin hakikatini görünce artık aynalara bakmaya gerek duymaz.

2.1.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yûsuf ile Züleyha, postmodern özellik taşıyan eserlerin karakteristik bir yansıması olan çoğulcu/karma bakış açısı ve anlatıcıların diliyle okuyucunun dikkatine sunulmuş bir eserdir. Genel olarak hâkim bakış açısının, zaman zaman da kahramanların bakış açısının etkili olduğu görülen eserde, hâkim anlatıcının sınırsız bilme imkânından yararlanan anlatıcı, kişisel (personel) bakış açısını kullanırken de kişi, çevre ve nesneyi roman kahramanının gözleriyle görür ancak aktaran yine kendisi (Tekin, 2004: 38) olur.

“...yağmurdan sonra açan güneş Züleyha 'ya Yûsuf'un gözleri, güneşten sonra yağan yağmur, yine Yûsuf'un gözleri. Yûsuf'un gözleri zindan nedir bilmeyen Züleyha 'nın zindanı, Yûsuf'un gözleri Züleyha 'nın zindanında gün başlangıcı. Bir derin kuyu Yûsuf'un gözleri, evvel Yûsuf'un gözleri, ahir Yûsuf'un gözleri” (s. 75).

Eserde anlatıcının sözü sıklıkla kahramanlarına devrettiğini görürüz. Sadece eserin başkışısı olan Yûsuf değil, Züleyha, Yakup, Firavn, kurt gibi hemen tüm kahramanlar sözü devralır ve kahraman anlatıcı bakış açısıyla anlatım sağlandığı gibi her anlatıcının kendine özgü üslubuyla metin zenginleşir. Bu bölümler bazen diyalog, bazen monolog, bazen dua şeklinde kurulur. Yazar sıklıkla kullandığı bu yöntemle okuru, kahraman gibi görmeye, kahraman gibi düşünmeye ve onun gibi hissetmeye sevk ettiği gibi kahramanların kendilerini anlatmalarına hatta savunmalarına da imkân tanımış olur:

“...âh efendim, efendinin kölesiyle hükmü var, boynumdaki mahfazanın içinde adım, köle hükmünce yazgılı olduğundan değil, bütün saltanatların üzerinde seyrettiği için aşk, kendime efendi seçtiğim için efendim” (s. 183).

“Çok zaman geçecek... Yûsuf'un benim zamanımda, benim Yûsuf'un zamanında yaşadığımız bile bilinmeyecek. Ben tarih kitaplarında kalacağım çünkü kimliğim gibi çehrem de çok firavnlara bölünmüş. Gelmiş geçmiş firavnlardan biri. Firavnlara ki en kötüsü kadar iyi ancak en iyisi” (s. 209).

Eserde üstkurmaca yöntemini kullanan yazar, sık sık yazıcı kimliği ile okurun karşısına çıkarak okuru da metnin içine aktif olarak dâhil eder. Böylece kurmacanın içinden yazma zamanına doğru kapı aralanmış olur.

“Bismihû. Esirge ve bağışla. Öptüm kitapların da üzerindeki Kitâb’ı, öptüm ve koydum alnıma. Ben: Yazıcı. Yazmaya başladığımda, yıl bin dokuz yüz doksan dokuz milâttan sonra, aylardan Nisandı. Bir mumun ışığında bir rüzgâr titriyorken. Ve bir hattat nefesinin. Bir mumun alevini bile titretmemesi gerekiyorken. Sürgün düştüğüm zamanlarda ben kalbimi çatlatan nefesi salıverdim” (s. 16).

Rüzgâr, ibret için Mısır’ın Batı kapısında kurumuş bir hurma dalına asılan Yûsuf’un gömleğini okşarken, yazıcı onun şahididir:

“Ve dedi ki, öykünün tam burasında, kurdun, kuyunun ve aynanın söylediklerine benzer sözleri diziıyor yazıcının kalemi satırlara. Yazıcı kendi uykusuzluğunda, bedeli hayat olanı yazadursun, “kaleme ve onun yazdıklarına and olsun ki”, dünyanın kurulduğu günden bu yana sorumsuz değilim, sevk edirim kaderle” (s. 118).

Yazarın, yazma eylemini metnin içine dâhil etmesi ve karakterlerin de yazma eylemi ile ilgili fikirlerde bulunmaları, postmodern bir tavidir.

2.1.8. Dil ve Üslup

Nazan Bekiroğlu’nun, kaleme almış olduğu anlatma esasına bağlı edebî metinlerde oldukça şiirsel bir dil ve etkileyici bir üslup kullandığını söyleyebiliriz. Yazar, bu vadide kaleme aldığı ilk eseri olan “Nun Masalları”nda tercih ettiği oldukça farklı ve etkiyici üslupla okurun karşısına ilk çıktığında, aslında sonrasında neden bu kadar sevilen ve okunan bir yazar olacağının da işaretini vermiş olur. Onun tercihi, akademik ya da günlük bir dil değil, şiirsel bir dildir. Yazarın kültürel birikimini de gösteren bu dil, aynı zamanda entelektüel bir okuyucu kitlesine seslenir.

Yûsuf ile Züleyha bir peygamber kıssasıdır. Yazar, eserini kutsal kitapta anlatılan kıssanın olay akışına sadık kalarak oluşturur. Öncesinde defalarca mesnevilere konu olmuş, zaten birçok okur için tanıdık bir hikâyeye olan Yûsuf ile Züleyha’nın böylesine beğenilmesi şüphesiz üslubu ile alakalıdır. Yazarın hemen tüm romanlarında benzer bir üslubu benimsediğini görsek de Yûsuf ile Züleyha ve Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanlarını, konuları ve üslup tercihleri dolayısıyla modern çağın birer mesnevi denemesi olarak dahi

değerlendirmek mümkündür.

Çeşitli yöntem ve tekniklerle bu şiirsel söylemi yakalamayı başaran yazarın anlatımında dikkat çeken unsurlardan bazıları şunlardır.

Yûsuf ile Züleyha'nın dil ve üslubundaki en özgün taraf kuşkusuz kısa, eksiltili ve devrik cümlelere fazlaca yer verilmiş olmasıdır. Eserde ilk bakışta dikkatleri çekecek bir yoğunlukta, kısa, eksiltili ve devrik cümleler kullanıldığını görürüz. Yazarın bu tercihi, metni daha şiirsel kılarken aynı zamanda okuyucunun metnin dünyasına dâhil olmasını da kolaylaştırmıştır.

“Yarı aydınlık Züleyha'nın odası. Yarı karanlık, yine Züleyha'nın odası. Gül yağı, Nil kokusu, buhurlar, buhurdanlar. Kelebek biçimli iğneler, su damlası gerdanlıklar, sarkıntılı küpeler, kraliçelere mahsus tâclar. İnci. Elmas. Halhal. Yılan başlı kolluk. İpek. Tül. Şifon. Ayna” (s. 103).

Bu kısa ve eksiltili cümlelerle yazar, okurun hayal dünyasında da anlatılan “o ân”ı uzun uzun yaşamasını sağlar. Örneğin aşağıya alıntılanan bölümde okuyucu, kendisini Züleyha'nın yerine koyar ve âdeta onunla birlikte sarayın koridorlarını, merdivenlerini adımlar. Onun çaresizliğini duyumsar.

“Züleyha usulca tül cibinlikleri araladı, yatağının ipek örtülerinden sıyrıldı. Merdivenler. Parmaklıklar. Kapılar. Rüzgâr. Bahçenin dar patikaları. Sık ağaçları bahçenin, derin yolları. Bahçenin uzak, en uzak kıyıları. Rüzgâr. Küçük bir göç denemesi, küçük bir uçma, kent şu tarafta, çöl şu tarafta. Hangi yana atsa adımını daha özgürdü, hangi yana kaçsa aşır da yüksek duvarların ardındaki parmaklıkları, özgürlük vardı. Ama Züleyha henüz aşkına tam sahip çıkamamıştı” (s. 94).

Yûsuf ile Züleyha'nın dil ve üslubundaki ayırt edici yönlerden biri de daha çok şiirlerde görmeye alıştığımız söz ve anlam sanatlarına çokça yer verilmiş olmasıdır. Mecaz ve kinayeli bir söylemin ağır bastığı eserde teşhis, telmih, tekrar, tenasüp, tezat gibi sanatlarla örülü şiirsel bir üslup dikkat çeker.

“Ne hissetti ise Alâaddin'in cini lâmbanın oluşundan süzülerek sessizce, aydınlığa ilk kez çıktığında, Süleyman'ın küpünde binlerce yıl tutsak kalan ruh, mühürler kırılıp da kurtulduğunda, yüz yıl uyuyan güzel yüzlerce yıllık uykusundan uyandığında ne duyduysa, onu hissetti Yakub, Yûsuf'un kokusu ruhunu bulduğunda” (s. 203)

“Dağ lalesi, çöl çiçeği. Âh benim yitik ezel gülü vasfınca sahiplendiğim, âh beni yitik

ezel gülü vasfınca sahiplenip de sahiplendiğini henüz bilmeyen sevgilim” (s. 129).

“Kervan ağır ağır, On ağabeyi Yûsuf’un onlar da ağır ağır, biri devlet bulmuş ağır, diğerleri yükten kurtulmuş ama kalbinde ağır” (s. 48).

“...Sonra kaldırıp başlarını bir evreni aydınlatan güneşe baktılar, bir de bakracın içinde oturan çocuğa. Çocuk daha güzeldi” (s. 46).

“Efendiyi seven köle efendidir, kölesini seven efendi köledir. Tutsaklığın pazarına düştüm mademki, zincirim aşıktandır diye Yûsuf’a satsınlar beni” (s. 90)

Eserdeki metinlerarası ilişkilerin de dil ve üslup üzerinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın alıntılacağı metinleri çoğunlukla şiir olması, esere hâkim olan şiirsel söylemi daha da güçlendirmiştir.

“...âh benim kalbimin zikri sevgili, âh en sevgiliden lütuf sevgili...”

“İçine düştüğü yangının ateş denizini mumdan gemileriyle geçen, bir kez bulmak için tümünden yitiren, bir kez toplanmak için bir ömür dağılan, yağmalanan Züleyha’yı” (s. 172).

“Ama hangisi Züleyha’nın eşiğine yüz sürse, hangisi düşse Züleyha’nın eteğine, Züleyha’nın yüreğinde bir boşluk” (s. 60).

“Bir yük, giderlerken hepsinin omzunda, dönüşte bir dağ kalkmış gibi olacaktı” (s. 35)

Şiirsel üslubun zirvesinde bulunan Kur’an-ı Kerim’den yapılan ayet ve hadislerin anırtılması ya da birebir kullanılması anlamına gelen iktibas da bu bağlamda değerlendirilebilir.

“Yıldızlar düşüp söndüğü” ve “dağlar yürütüldüğü”, “güneş düşürülüp de ışıktı kalmadığı” ve “denizler kaynaştırıldığı” zaman, gazabından emniyette olmadığım Rabbim, “canlar bedenlerle birleştirildiği” ve “gök yerinden oynatıldığı” zaman, “doğrusu tek bir çılgılık”, “kalpleri titreten” o zaman, “dünyada bir akşam ya da bir kuşluk vakti kadar kalmış” olduğumu anladığım o zaman...” (s. 213). [Tekvir Suresi: 1, 3, 6, 7, 11: Nâzi’ât Suresi: 13, 46]

“Ey Rabbim! Mülkten bana nasibimi verdin. Ve bana rüya ilmini öğrettin. Ey gökleri ve yeri yaratan! Sen dünyada da âhirette de benim sahibimsin. Beni Müslüman olarak öldür. Ve beni Salihlerin arasına kat” (s. 218). [Yûsuf Suresi: 101]

2.1.9. Tema

Yûsuf ile Züleyha romanının tematik kurgusunda aşkın merkezi bir konumda olduğunu ve kıskançlık, arzu-ihtiras, güzellik gibi temaların da aşka göre şekillendiğini söylemek mümkündür.

Aşk

Eserde izleksel kurguyu şekillendiren ilk kavram aşktır. Aşkın birçok hâline tanıklık ettiğimiz eser, aslında bir aşk çatışması üzerine kuruludur. Bu bağlamda Yûsuf ile Züleyha’da aşkı iki farklı boyutta sonuna kadar yaşayan iki kahramanın dönüşüm sürecinin konu edildiğini söyleyebiliriz.

Aşkın dünyevi boyutunu yaşayan Züleyha, çok acı çeker. Bu aşamada Yûsuf’un hissettikleri ve düşündükleri okura yansıtılmaz. Şüphesiz bunda Yûsuf’un peygamber oluşunun etkisi büyüktür. Züleyha’nın bir rüya ile başlayan aşk macerası, yanılma, kınanma, reddedilme, iftira ve nihayetinde ilahi aşk gibi çeşitli merhalelerden geçer. Okur Züleyha’nın tekâmülünü adım adım izler.

Züleyha’nın Yûsuf’a duyduğu aşk, bir rüya ile başlar. Ancak Züleyha, rüyasında gördüğü gözlerin Potifar’a ait olduğu yanılgısına düşünce bu aşk, bir müddet kalbinin kabuğuna çekilir. Güçlü bir kadın olan Züleyha’nın burada geri adım attığını görürüz. Bir yanılgıyla Potifar’la evlenen Züleyha yazgısını sahiplenir ve bir ömür avunma yolunu tercih eder. Ancak bir gün kocası Potifar’ın kendisine satın aldığı bir köle olan Yûsuf’u görünce Züleyha’nın hayatında hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Bu aşamadan sonra bambaşka bir Züleyha ile karşılaşırız. Züleyha’nın artık tek arzusu kölesine sahip olmaktır ve bu arzusuna kavuşma yolunda kınanma pahasına evliliği, sultanlığı, gibi değerlerin hiçbirini umursamaz. Aşkını sonuna kadar sahiplenen Züleyha’nın, Yûsuf’un gömleğini yırttığında Potifar’a söyledikleri şaşırtıcıdır. Yûsuf’un zindana atılacağını bile bile, kendisinin masum olduğunu, Yûsuf’un ona sahip olmak istediğini söyler. Bu noktada reddedilme psikolojisiyle, Züleyha’nın sevdiğinin canını yakma arzusuna kapılmış olduğu düşünülebilir. Sonrasında on iki yıl devam eden zindan yılları, her ikisi için de kazanç olmuş, Züleyha Yûsuf’un Rabb’ine yönelmiş ve attığı iftirayı bizzat itiraf etme olgunluğuna erişmiştir.

Yûsuf’un aşk algısı en başından itibaren Züleyha’ninkinden farklıdır. O, kalbini Allah aşkıyla doldurmuş bir peygamberdir. Allah’ın emir ve yasakları onun hareketlerinin temelini teşkil eder. Züleyha’nın güzelliğini ve aşkını görmemek için daima nefsiyle

mücadele hâlinindedir. Bu mücadelede sürekli “*Rabbim, bana istememeyi isteyebilmeyi nasib et*” (s. 107) sözleriyle Allah’a yalvarır ve ondan yardım ister.

Yûsuf, peygamberlik yolunda çok ağır sınanmalardan geçmiştir. Çocukluğundan itibaren başlayan imtihanlarının en zoru şüphesiz Züleyha’dır. Züleyha çok güzeldir, Yûsuf’u çok istemektedir ve Yûsuf’un hemen yanı başındadır. Yûsuf’un zindan ve kuyudaki imtihanı elinden alınanlara sabretmesi şeklinde kendi kendisiyle olur. Ancak Züleyha ile olan imtihanında onu zorlayan unsur, bütün güzelliğiyle her daim yanı başında durmakta üstelik sürekli onu kendisine çağırmaktadır. Züleyha’nın bu çağrıları karşısında bunalan Yûsuf; “*Rabbim, bana istememeyi isteyebilmeyi nasib et*” (s. 107) dualarıyla ismet zırhına bürünmeyi başarır.

Arzu, İhtiras

Eserde, arzu ve ihtiras kavramları öncelikle Züleyha’yı anımsatsa da Züleyha o kimliğinden soyunmayı başarmıştır. Yûsuf’a duyduğu aşk madde boyutunda iken Züleyha, arzularının peşinden giden zayıf bir kadındır ancak mana boyutuna yükselen aşkıyla tamamen değişir. Hikâyedeki olay akışında Züleyha’nın arzuları kadar Potifar’ın arzularının da önemli bir yeri vardır.

Potifar, genç ve yakışıklı bir azizdir. Züleyha ile evliliğinde bile aslında hırslı ve ihtiraslı kimliği ön plandadır. Züleyha onun için bir güç göstergesidir. Züleyha’yı isteme sebebi onun Mısır’ın en güzel kızı oluşudur. Onun ruhunun derinliklerinde ne olup bittiğini hiç merak etmez.

“Potifar’a göre Züleyha üç hece. Sarayın dar koridorlarında sınırsız bir güzellik. Bir görüntü ele güne, bir iktidar sağlaması. Potifar, Mısır’ın en güzel kadının kocası. Potifar en nadide elmasın sahibi. Ama o kadar, sadece o kadar” (s. 64).

Potifar’ın bu hırsı Yûsuf’u köle olarak satın almasının da sebebidir. O, “*Mısır’ın en güzel kadını benim, en güzel kölesi de onun olmalı*” düşüncesiyle Yûsuf’u satın alır. Ayrıca Yûsuf’u Züleyha’nın odasından çıkarken gördüğünde de Potifar, hırsının kurbanı olur. Aslında Yûsuf en güvendiği, en sevdiği kölesidir. Zaten masum olduğun da farkındadır, ancak tüm bunlar duyulduğunda kaybedeceği makam, mevkii ve itibarı düşününce, Yûsuf’u suçsuz yere zindana göndermekten çekinmez.

Kıskançlık

Hız. Yakub, on iki erkek evlat sahibidir. Yûsuf'un on ağabeyi ve kendisinden küçük Bûnyamin adında bir kardeşı vardır. Bir baba olan Hız. Yakub şüphesiz tüm evlatlarını sever, korur ve gözetir. Ancak Yûsuf'a farklı bir muhabbet beslemektedir ki bu muhabbet eserde *bir peygamberin başka bir peygambere duyduğu sevgi ve yakınlık* olarak yorumlanır. Ancak Yûsuf'un ağabeyleri bu sevgiyi evlat ayrımı olarak yorumlar ve babalarının sevgisini paylaşmak çok ağırlarına gider.

Basit bir kardeş kıskançlığı değildir ağabeylerinin Yûsuf'a karşı hissettikleri. Onu babalarını kandıran bir sevgi hırsızısı olarak görürler. Yûsuf'un rüyası bardağı taşıran son damla olur ve bu sevgi hırsızısından kurtulmanın tek çaresinin onun ölümü olduğuna hükmederler. Yûsuf'un hayatının dönüm noktasında bu kıskançlık durur. Onun kuyu ile başlayıp, Mısır saraylarında aziz olmaya varan yolculuğu bu kıskançlığın neticesidir.

Güzellik

Hız. Yûsuf güzelliği ile meşhur bir peygamberdir. Hatta halk arasında Allah'ın güzelliği yarattığı, yarısını Yûsuf'a verdikten sonra, kalan yarısını tüm insanlığa pay ettiği yönünde yaygın bir mübalağa yapılır. Yazarın asıl hikâyeye başladığı bölümde, Yûsuf'un adının yanına güzelliğini yazması şüphesiz bundandır.

“Yûsuf bir güzel çocuk, Ken'an'ın Yûsuf'u. Naz uykularındaydı” (s. 23).

Yûsuf, güzelliği ile meşhurdur ancak mağrur değildir. Güzelliğinin kaynağının farkındadır. Bunu Bedevi'nin ona hediye ettiği aynanın dilinden öğreniriz.

“Yûsuf'un güzelliğini görmek bahttır her ayna için. Ama benim bahtım, Yûsuf güzelliğine bakıp da kendi güzelliğini görmediğimden. Bahtım, kendisine bakarken, kalbinin tabakalarını teker teker aşıp da o en derindeki noktaya inebilen, kendi güzelliğini aşıp da o güzelliğin kaynağını gören, kendi güzelliğini geçip de o güzelliğin merkezine yürüyen, sureti aşıp asla yönelen, asılların da üzerindeki aslı bilen Yûsuf'u gördüğümünden” (s. 55).

Güzellik Yûsuf'un tenini aşip ruhuna sirayet eden bir olgudur. Züleyha rüyasında gördüğü güzelliğe âşık olur önce ama Yûsuf'ta bulduğu suret güzelliğinden çok fazlasıdır. Yûsuf'un zindan yıllarında Züleyha bu güzelliğin kaynağına yönelir/yönelmek zorunda kalır. Yûsuf'un akıl erdirilemez iffeti Züleyha'yı onun Rabb'ine yöneltir.

Züleyha'nın da dillere destan bir güzelliği vardır. Öyle ki adı Hint'ten Yemen'e

duyulmuş, kapısında nice hakan, komutan, kahraman gedalığa soyunmuştur. Bu güzellikten aklını yitiren de vardır, canını yitiren de... Züleyha farkındadır güzelliğinin ve tek gayesi güzelliğinin Yûsuf tarafından görülmesidir. Zira fark edilme arzusu, aşkın ikinci hâlidir.

“Yerinden kalktı Züleyha, endam aynalarının önünden geçti. Sonra bir suret aynasını aldı eline. Uzun uzun baktı kendisine. İçinde bir engin denizin dalgaları mavi gemiyi havalandırdı. Mısır’ın bütün tanrıları ey, diye geçirdi içinden ve Mısır’ın en büyük tanrısı olan tanrım, esirgeme bağışını benden. Esirgeme ki ben bir hazineyim, g r neyim ve bilineyim. İlle Yûsuf görsün beni” (s. 90).

Güzelliğinin farkında olan ve tek derdi güzelliğinin görülmesi olan Züleyha’nın, Yûsuf’un Rabb’ini bilmesiyle güzelliğe bakışı değişir. Eski gençliği ve güzelliğini yitiren Züleyha’nın artık ne beyazlamış saçları ne de kırışmış yüzü umurundadır. Önceleri gençliğini ve güzelliğini geri isteyen Züleyha, endam aynalarına son kez Yûsuf’la evlendiği gecenin sabahında bakar:

“Gözlerinin altındaki, ağızının kenarındaki çizgileri, yanaklarındaki ve alnındaki elifleri gördü teker teker. Sa larındaki yıldızları. Hepsinin öyküsünü hatırladı, sebebini bildi. Ne zaman ve ne için oraya yerleştiklerini. Hepsini sevdi” (s. 181).

Züleyha, sureti aşıp asla yönelince Allah tarafından eski gençliği ve güzelliği kendisine verilir. Ancak Züleyha, artık ne suret ne de endam aynalarına bakma gereği duyar.

2.2. İsimle Ateş Arasında

2.2.1. Romanın Kimliği

İlk baskısı Timaş Yayınları tarafından 2002 yılında yapılan eserin, otuzun üzerindeki baskısı dolayısıyla Bekiroğlu külliyatı içerisinde en geniş okur kitlesine ulaşan roman olduğunu söyleyebiliriz. Nazan Bekiroğlu'nun ikinci romanı olan “İsimle Ateş Arasında”nın ilk basımlarında kapakta I. Bayezid'in portresi yer alır. Nazan Bekiroğlu, bu tercihin sebebini şöyle açıklar:

“Yıldırım'ın o resmi, romanı yazmaya başladığım sıralarda, tarihî düzlem biçim almayla başladığı sıralarda karşıma çıktı. I. Bayezid. Beylikten sultanlığa evrilen padişahın imgesi. Sarığının sağ ucu omzuna sarkan “bey” padişahlardan biri olsa da altın telli elbise giyen padişahların ilki. Karanlıkların, tarihin ağırlığı içinden gelen kurşun gibi bir bakış. O bakışlardaki karanlığa, muammaya, kırgınlığa, yenilgiye, öfkeye fakat yine de mağrurluğa vuruldum ben. Gözlerinde, başında bulunduğu devlet ve adına hüküm sürdüğü “ad” adına üstün olduğunu bilmenin mağrurluğu. Ama nerede ve nasıl kaybettiğini de bilmiyor olmanın şaşkınlığı” (Dursun, 2002a: 45).

Kapak resimlerini çok önemsedğini belirten yazar, sonraki basımlarında sonbaharın -bir tür alevi, ateşi de çağrıştıran- sarı kırmızı renklerine boyanmış filbahri çiçekleri ve bu çiçekler arasında belli belirsiz resmedilmiş bir yeniçeri külahını kapak resmi olarak tercih etmiştir. İçerikle uyumlu kapak tasarımları kadar dikkati çeken bir diğer detay da arka kapak yazısıdır. Kitabın içerisinde de aynen geçen aşağıdaki kapak yazısı içeriğin bir özeti mahiyetindedir.

Arka kapakta da yer alan *“Ben uydurdum bütün bu hikâyeleri. Ama size şunu söylüyorum ki: Daha yüksekte duran bir gerçeği işaret etmek için bunca hikâye uydurdum”* (s. 333) cümlelerinde eserin aşkla bağı açıkça ifade edilirken tarihle olan ilişkisi; *“Bir ocağın; kelâma mecbur çileden yenik elemden ibaret bir kalpten kopagelen yangınla tutuşup kül olduğu”* (s. 334) ifadeleriyle biraz daha üstü kapalı bir şekilde okurun dikkatine sunulmuştur.

Eser, birincisi “İsim”, ikincisi “Ateş” olmak üzere iki ana bölümden oluşur. “İsim” bölümünden önceki sayfada Bekiroğlu, klasik edebiyat eserlerindeki Allah'a hamd ile başlama geleneğine uygun olarak İbn Arabî'nin Füsüs'undan alıntıladığı *“Hikmetleri kelimelerin kalplerine indiren Allah'a hamd olsun”* şeklinde bir epigrafa yer vermiştir. Bu epigrafi, Bekiroğlu romanlarında görmeye alışık olduğumuz bir şekilde ön söz

mahiyetindeki “Sözün Başı” bölümü takip etmektedir. Ön söz niteliğindeki bu bölümde eserin ismi hakkında bilgi verilmesinin yanı sıra muhteva hakkında da ipuçları barındırmaktadır. Zira bir eserin -özellikle de romanın- ismi “onu anlamada, açıklamada, temsil etmede, içeriğini çarpıcı ve etkili bir biçimde vermede oldukça önemli bir işleve sahiptir” (Çetin, 2011: 185). Bu gerçeği, oldukça etkileyici bir şekilde yansıtan ve bu bağlamda ismiyle müsemma olduğunu söyleyebileceğimiz “İsimle Ateş Arasında” romanının isimlendirilmesi konusunu Bekiroğlu, bir röportajında şöyle dillendirir:

“Neden İsimle Ateş Arasında, buna gelince. Çok defa bir şeyle bir şey arasında bir ürperti gibi asılı kalırız biz. Aynı anda tek şey olmak, en azından bazı kıymetler bakımından, çok beşerî gibi durmuyor. Bu romanın dünyasında da her şey, bir şeyle bir şey arasında asılı. Bu arada kalmışlığın simgesel yükünü en fazla taşıyabilecek olan değerler bir yandan isim bir yandan ateş gibi göründü bana. Hem felsefi hem imgesel/sembolik ve hem de gerçeklik düzleminde ...” (Dursun, 2002b: I).

‘Aşkın Tükenişi Varan Yolculuğu’ başlığıyla Ercüment Dursun’un yaptığı söyleşide Nazan Bekiroğlu, “İsimle Ateş Arasında” ismini verdiği romanının Numan ile Nihade; padişah ile yeniçeri ve küçük hikâyelerden oluşan üç katmanlı bir yapıya sahip olduğunu dile getirir. Her üç katmanda da ismin ve ateşin temsil ettiği kıymetlerin çatışmasına yer verdiğini söyleyen Bekiroğlu isim ve ateş arasındaki metaforik bağı şöyle açıklar:

“Padişah isimle ateş arasındadır. Her şey bir isim etrafında döner saltanatta. O, koruması gereken bir hanedan ismidir en fazla ve nihayetinde ilahi bir ismin yüceltilmesine hizmet eder. İktidarının hem onaylayıcısı ve hem de tehdidi olan yeniçerisi, o ise bir ateş ismidir. Yakıcı ve sonunda kendisi de yanan. Bir yeniçeri olan Sinan, “semender”e benzetir yeniçerileri, ateşte yanmayan masal yarattığı. Diğer yandan Numan’ın aşk hikâyesinde Numan isimle ateş arasındadır (Dursun, 2002b: I).

Başlangıçta kendisini yalnızca aşk zanneden Numan’ın sıklıkla kullandığı “fark etmek”, “öğrenmek”, “anlamak”, “zannetmek”, “adlandırmak” gibi kelimelerle kendisinde gizlenmiş olan kelama dönük yani akılcı yanı Nihade’nin vurduğu darbelerle açığa çıkar. Numan’ın nihayetinde kendisini yakan bu aklın ve onun doğurduğu şüphe ile vesvesenin pençesine düşerek isimle ateş arasında kaldığını söyleyen Bekiroğlu, bütün bunların ötesinde, romanın isme dair tüm açılımlarının, ilk sayfadaki “Hikmetleri kelimelerin kalbine indiren Allah’a hamd olsun” epigrafında olduğuna dikkat çeker. Nazan Bekiroğlu bu bağlamda;

“Allah’ın kelimeleri, Füsüs’da M. Arabi’nin ifadesiyle, mevcut varlıkların ayan-ı sabitesinden başka bir şey değildir. Ayan-ı sabite ise gelmiş ve gelecek bütün şeylerin ve hadiselerin gayb âleminde ve ilâhi bilinçteki tasavvuru, yani onların ismidir. Yani ki Âdem’e önce isimler öğretilmiştir. İsim varlıktan evveldir. Bu yüzden hikmet, kelimenin kalbindedir. Vahdet-i vücud’un yirmi yedi meselesinin/hikmetinin, yirmi yedi Peygamberin ismine izafe edilerek tefsir edildiği Füsüs’da, ilk bahsin Âdem faslı olması ve onda da ünlü “Âdem’e isimler öğretildi” ayetinin yorumlanması, bu romanın yazılma sürecinde beni çok ilgilendirdi.” (Dursun, 2002b: I) cümleleriyle romanın ismi ile içeriği arasındaki derin ilgiye dikkat çeker.

2.2.2. Eserin Yazılış Amacı

Bekiroğlu, diğer tüm romanlarında yazma serüvenini başlatan bir kıvılcımdan bahseder ancak “İsimle Ateş Arasında” ile ilgili böyle bir açıklaması söz konusu değildir. Yazının hayata borcu olduğunu sıklıkla vurgulayan Bekiroğlu, Cam Irmağı Taş Gemi’de *“Küçümsemek istediğim sözün berkitilmiş duvarının altında ne kadar açık kalple dursam da. Anlamıyor musunuz, bambaşka bir şey bu. Dağılıp gitmekten korkuyorum. Bu yüzden hâlâ söylüyorum”* (Bekiroğlu, 2006: 242) diyerek yazmanın onun için bir zorunluluk olduğunu işaret etmektedir.

“İsimle Ateş Arasında”, tarihle ciddi anlamda ilgilenen yazarın, tarihi yeni tarihselcilik kuramına göre okuma denemesidir. Söz konusu okuma denemesi, tarihin soğuk, sert, acımasız ve her daim tartışmaya açık gerçeklerini yargılamadan, hissederek kavrama çabasıdır. Eserde bir yandan bozulmayan hiçbir şeyin kalmadığı bir dönemde bozulan bir ocağın hâli gözler önüne serilirken bir yandan da doğası gereği her zaman kusurlu olan aşka yer verilmiştir.

“... Ama tarihe derin bir ilgim var. Bunda, mizacım kadar tarihe ilgi duyan bir babanın kütüphanesi ortasında yetişmişliğimin de etkisi büyük sanırım. Tarihin canlılıkla bahis konusu edildiği, söz gelimi tarih dersi sınavlarına hazırlanırken ben, Fazıl Mustafa Paşa’nın alnının ortasına bir kurşun yiyerek şehit olduğu bilgisinin ders kitabı sayfalarından çıkartılarak ağlatan bir sahneye dönüştürüldüğü bir ortamda yetiştim ben. Böylece bir tür amatör tarih kanalından akarak, resmi tarihin çok dışında bir yerde bambaşka bir tarih olduğunu çok erken fark ettim. Zaten tarihten anladığım şey de buydu. Zaferlerin ve yenilgilerin, anlaşmaların ve olay dizilerinin dışında insan kalbinin

birikimleri. Tanpınar'ın ifadesiyle bana da “vesikalar değil özel hayatlar” lâzımdı. Bunun yeri de tarihten çok edebiyattı. Diğer yandan bir zamanın değil her zamanın hikâyelerini derlemeye kalkışan, bireysel hikâyelerde evrensel olanı görmeye çabalayan birisi için tarihe yüz vurmak kaçınılmazdır. Ancak dünyanın hikâyesini anlayabilirsem bugünün ve yarının da hikâyesini anlayabilirim” (Medcezir, 2009: I).

Özel bir okuyucu kitlesine hitap ettiğini söyleyebileceğimiz eser, klasik romanlardan ya da son dönemin popüler tarihî romanlarından çok farklı bir yapıdadır. Sabırlı, dikkatli, incelikleri fark edebilecek, dille arası iyi bir okuyucunun elinde, farkı fark edilebilecek bu eseri Dursun Ali Tökel şöyle tanıtır:

“Sizlerden mükemmel bir donanım bekliyor. İmgelerin ve simgelerin sırrına davet ediyor. Mensubu bulunduğu medeniyetin üst ve alt bütün dilleriyle sizlere hitap ediyor. Anlamak için Kur'an'dan, hadislerden ima ile seçilmiş kutsaldan haberdar olmanız gerekiyor. Kokuları, çiçekleri tanımanız, yeniçerinin ve devşirmenin tarihine bakmanız, Osmanlıyı bir hayli deşifre etmeniz isteniyor. Şiire yaklaşan ve sentaksı bir hayli bozulmuş bir sanatkâr diliyle karşı karşıya olduğunuza göre okumada sabırlı davranmanız, metinlerarası uzun bir yolculuğa çıkmanız bekleniyor. Sayfalar ilerledikçe olayların birbirinden daha da koptuğunu, zihninizin olay akışını bir türlü takip edemediğini, dolayısıyla “ne diyor bu”ya takılıp kalacağınızı biliyor, ama sabırla son bölümleri beklemenizi tavsiye ediyor ve sihirli bir dokunuşla bütün bu kadar alâkasızmış gibi gelen kopukluğun nasıl mükemmel bir ustalıkla birbirine bağlanacağını görmenizi istiyor. Size aşkın ne kadar çaresiz bırakacağını, bu çaresizlikle bambaşka dünyaların kapılarının nasıl da açıldığını anlatıyor. Tarihi, hiç de sizin bildiğiniz gibi kılıcın ve gücün kahrediciliğiyle yorumlamıyor fakat kalemin sihrine bulanmış bir tarihin hiç de tarih olmadığını hemen yanı başınızda yaşayanların, hiç de o tarih deyip de bir köşeye attığınızda bir farkı olmadığını imaya çalışıyor” (Tökel, 2003: 21-22).

2.2.3. Olay Örgüsü

Eserin olay örgüsü alışılmış akışın dışında düzenlenmiştir. Postmodern bir tutumla edebî türleri birbirine yaklaştırmayı seven Bekiroğlu, âdeta mesnevi tarzını romanına taşımış ve iki güçlü ırmak şeklinde akan olayları, küçük hikâyelerle desteklemek yoluna gitmiştir.

İsimle Ateş Arasında, yazarının daha evvel ifade ettiği üzere üç katman olarak incelenebilir. Bu katmanlardan ilki Numan ve Nihade'nin ilişkisi, ikincisi yeniçeri ocağının

kurulmasından kaldırılmasına dek uzanan süreç, üçüncüsü ise bazen açıkça bazen örtülü bir tavırla bu iki akışı destekleyen on bir küçük hikâyedir. Anlatıcı, “İsim” adını verdiği bölümde daha olumlu sayılabilecek durumları (yeniçeri ocağının kurulması, ocağın gözde zamanları, Numan’ın Nihade’yi görüp âşık olması vs.) anlatırken, ikinci bölüm olan “Ateş”te çeşitli sınanmalar, zorluklar, ocağın bozulması, gerileme devrinin başlaması, Numan’ın Nihade’nin aşkından şüphe duyması ve nihayet Ocağın kaldırılması gibi âdeta alev/ateş zamanları anlatır.

Diğer tasniflerde olduğu gibi İsimle Ateş Arasında’nın olay örgüsünü incelerken de yazarın bölümlendirmesini esas alma yoluna gittiğimizde yazarın esere “sözün başı” bölümüyle başlayıp “sözün sonu” bölümüyle anlatıyı tamamladığını görürüz. Ancak bu iki bölüm de postmodern anlatılarda sıkça gördüğümüz yazarın okuyucudan kendini gizlemediği ve üstkurmaca tekniğini yoğun olarak kullandığı bölümlerdir. Olay örgüsünün dışındaki bu bölümleri dâhil etmediğimizde eserin iki ana bölüme ayrıldığını görürüz. İlk bölüm, “İsim” başlığını taşır ve kendi içinde altıya ayrılır. Ayrıca bu bölümde beş hikâyeye de yer verilmiştir. İkinci bölüm olan “Ateş”te ise birden beşe kadar verilen numaraların ardından doğrudan on diye numaralandırılan bölüme geçilmiştir. O arada metnin anlatıcılarından olan yeniçeri kâtibinin beş bölümlük kısa bir iç dökümüne yer veren anlatıcı, numaralandırmada bu yüzden sıçrama yapmış olabilir. İsim ve ateş bölümlerinde alt başlıklar bir, iki şeklinde sıralanırken, hikâyelerde anlatıcının bölümleri hesaba katmadan sıralı bir numaralandırmayı tercih ettiğini görürüz. Bu tercih, şüphesiz metinden bağımsız gibi duran bu hikâyelerin bütünlüğüne işaret etmektedir. Toplamda on bir küçük hikâye ile metin desteklenmiştir.¹ Yine bölümlenmede dikkat çeken noktalardan biri de yazarın “1.”, “2.”, “3.” gibi bir numaralandırmayı değil “1”, “2”, “3” şeklinde bir numaralandırmayı tercih etmesidir. Bu alt bölümlendirmede bizim dikkatimizi çeken nokta, yazarın Numan ve Nihade’nin öyküsünden kopup yeniçerilere ya da yeniçerilerin öyküsünden ayrılıp Numan ve Nihade’nin öyküsüne geçerken bu numaralandırmayı yapıyor olmasıydı. Âdeta yazar bitirdiği bölümün noktasını bu sayfaya taşıyıp yanına yeni bölümün numarasını eklemiştir.

Romanın olay örgüsünü yazarın yapmış olduğu tertibe uygun olarak aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

İSİM

.1

¹ Bu on bir hikâye, “olay örgüsü” verilirken italik olarak dizilmiştir.

- Adını romanın sonunda öğrendiğimiz kahramanın [Numan] o dönem idam edilmiş olmasına rağmen ismi kayıtlardan silinmeyen bir yeniçeri olan Mansur'un esamesini satın alması

- Satın aldığı bu esame ile Numan'ın hem Mansur'un maaşını alması hem de ondan kalan dükkânın sahibi olması

- Mansur'un karısı Nihade'nin, dükkânın yarı gelirini ve ulûfenin üçte birini istemesi; Numan'ın nasılsa başımdan savarım düşüncesiyle bu teklifi kabul etmesi

- Numan'ın Nihade'ye âşık olması ve ona olan aşkı dolayısıyla kısa süre içerisinde eşinden ayrılması

- Bu aşk uğruna çok sevdiği kızı Nur'u bile bir an olsun düşünmeden terk etmesi

.2

- Yeniçerilerin kuruluşu ve devşirme geleneğiyle onların sistemli bir eğitime tabi tutulmaları

- *Nezuka: Devşirme / Birinci Hikâye*, adını Tuna kıyısındaki Nezuka şehrinden alan çocuğun hikâyesi

- *Turnacıbaşı ve adamlarının Tuna boylarından Nezuka'nın da içinde bulunduğu çocukları toplaması*

- *Nezuka Tuna'nın karşısına geçirilirken annesinin; "adını unutma, dilini unutma ve anneni unutma" diye seslenmesi*

- *Nezuka'nın diğer tüm devşirmeler gibi Ocak defterine baba adının Abdullah olarak kaydedilmesi*

- *Türk bir ailenin yanına yerleştirilen Nezuka'nın zamanla annesinin unutma dediği her şeyi unutması*

- Kelime anlamı ağır piyade olan Yeniçerilerin, Fatih'in kutlu ordusu, Muhteşem Süleymân'ın dağları, denizleri aşan ordusu olarak nizam ve disiplinin ete kemiğe bürünmüş hâli olması

- Bu kutlu ordunun görünmez askerlerle destelendiğine inanılması

- Dünyanın hiçbir yerinde askerlik meslek değilken, yeniçerilerin işinin askerlik olması ve üzerine titrenen bu askerlerin başka hiçbir iş yapmayıp, bir meslekle uğraşmayıp, evlenip baba olamayışları

-Vergi vermeyen, emekli olunca bile şerefli üniformasıyla gezme hakkına sahip, sadeliği ihtişamın ta kendisi olan “semender” lakaplı bu orduya herkesin gıpta ile bakması

- **Murad: “Üçüncü” / İkinci Hikâye, Padişah III. Murad’ın oğlu Mehmed’e yaptırdığı sünnet düğünün hikâyesi**

- Ordusunun başında sefere çıkmadığı için yadırganan bir padişah olan III. Murad’ın en büyük arzusunun oğlu Mehmed’in Osmanlı tarihinin unutulmaz padişahlarından biri olması

- Bu isteği henüz gerçekleşmeden elli beş gün süren bir sünnet düğünüyle şehzadesinin adının tarihe geçmesini sağlaması

- Yapılan düğünde ihtişamın, şatafatın sınırlarının zorlanması ve bunun için hazinenin kapılarının ardına dek açılması

- Alınan hiçbir şeyin yerine konulmaması bir tarafa bu düğünün en ağır faturasının -sonradan anlaşılsa da- yeniçerilere, dolayısıyla Osmanlı Devleti’ne kesilmesi

- Canbaz, hokkabaz, perendebaz taifesinin hükümdarı çok memnun etmesi üzerine: “Dileyin benden ne dilerseniz” hitabına mazhar olmaları

- Bu fırsatı kaçırmayan canbaz, hokkabaz, perendebaz taifesinin dileklerinin yeniçeri yazılmak olduğunu söylemesi ve bu dileğin Sultan tarafından geri çevrilmemesi

- Bunun olamayacağını anlatmaya çalışan yeniçeri ağasının başının vurulması ve hokkabazların yeniçeri olmalarının yolunun açılması

- Bu ilk ihlalin bundan sonrakilerin cümle kapısı olacağının aşikâr olması

.3

- Karısından ayrılan Numan’ın hemen o gece Nihade ile nikâhlanması

- Numan’ın geçmişini, kimliğini, karanlıklarını düşünmeden Nihade’yi büyük bir aşkla sevmesi

- Yaptığı işi büyük bir ciddiyetle ve ustalıkla yapan Nihade’nin kokularla ilgili bilgisinin, ayrıntıları hemen kavrayışının Numan’ı âdeta büyülemesi

- Bir gün Numan’ı bahçede duyduğu bir kokunun alıp çok uzaklara, aşına ama unutulmuş olana götürmesi

- Numan’ın Nihade’den, ona aslında ezel gününü hatırlatan bu kokunun adının

“filbahri” olduğunu öğrenmesi

- Numan, Nihade’den o kokuyu kendisi için damıtmasını istemesi ve bu isteğinin kabul edilmesi

- Kendisinin her fırsatta dillendirdiği bu aşkın Nihade’deki karşılığını görme hevesiyle, Numan’ın dört defter ona dört defter de kendisine alarak Nihade’den bu defterleri bu aşka dair ne varsa onunla doldurmasını istemesi

- İsteğinin kabul edilmesi ancak ne hayal ettiği buhurun ne de beklediği dolu defterlerin geçen zamana rağmen bir türlü Numan’a verilmeyişi

.4

- Birinci Murad zamanında kurulan ve kıvam bulması yıllar alan bu kutlu ordunun III. Murad zamanındaki bu küçücük gaflet anının etkisiyle hızla bozulmaya başlaması

- Önceleri eski yeniçerilerin dahi bu yenileri eleştirip kabullenmemesi ve kendilerini onlardan farklı konumlandırma çabasıyla beyhude uğraşmaları

- Bir yeniçerideki bozukluğun bile bir ocağa mal edildiği o yıllarda bunca nizamsız yeniçerinin, ocaktaki nizamı kısa sürede altüst etmesi ve hepsinin birden gözden düşmesi

- Ara ara istikrar dönemlerinde şöyle bir toparlanılsa da devletin her kurumundaki bozulmadan yeniçerilerin de hissesine düşeni alması

- Yeniçerilerin evlenmek, esnaflıkla uğraşmak, ev-bark sahibi olmak gibi sivil hayatın gereklerini yerine getirirken kışlarına hemen hiç uğramaz hâle gelmeleri

- Yeniçerilerin seferlerine padişahın katılmamaya başlamasıyla çoktandır başlayan bozulmanın ateşinin daha da körüklenmesi

- Canlarından aziz bildikleri Sultanları artık sefere çıkmayınca, sefer-i hümayun tabiriyle birlikte yeniçerilerin kulluğunu da unutulması

-Şehzâde / Üçüncü Hikâye, kafeste yetişen, sancağa çıkamayan şehzadelerin sıkıntılarının anlatıldığı hikâye

- Ben anlatıcının kafeste yetişen tüm şehzadelerin adına konuşması

- Samimi ama tecrübesiz bu gençler için saltanatın çoğu zaman padişahın verdiği son nefese bağlı olmasının anlatılması

.5

- Numan'ın Nihade'ye aldığı defterlerin ve dahi evliliklerinin üzerinden üç bahar geçmesi ve bu süre zarfında Numan'ın, onu ve ona dair her şeyi her geçen gün daha çok sevmesi

- Nihade'nin yazdıklarını her şeyden çok merak ediyor hatta bazen soruyorken Nihade'nin bir kez olsun Numan'ın defterlerini merak etmesiyle Numan'ın içinde garip bir huzursuzluğun başlaması

- Kızı Nur'u çok özleyen Numan'ın, Nihade'den kendisine bir evlat vermesini istemesi ancak bu isteğine Nihade'nin olumsuz yanıt vermesi

.6

- Yeniçerilerin ayaklanmaya başlaması ve bu ayaklanmaların artık sınır tanımaz boyutlara ulaşması

- **Osman: “Genç” / Dördüncü Hikâye**, Osmanlı padişahlarından Genç Osman'ın hazin ölümünün hikâyesi

- *Henüz on sekiz yaşındaki Osman'ın yeniçerilerin gidişatından rahatsız olması*

- *Asi, dik başlı ve tecrübesiz olan bu padişahın, başta kayınpederi olan şeyhülislamın sonra da etrafındaki herkesin ihanetiyle bir gece uykusunda iken yeniçerilerce alınıp Yedikule zindanlarında katledilmesi*

- Yeniçerilerin kadın şefkatini tanımaları yani evlenmelerinin onları savaş meydanından uzaklaştırması

- Ocağa rüşvetle adam kaydetmek ve esame satışının artık bozulmanın ayyuka çıkmış olması

- **Murad: “Dördüncü” / Beşinci Hikâye**, IV. Murad'ın yeniçeri kâtibini sınamasının hikâyesi

- *Nizam kurma arzusunu öfke ile birleştirmiş padişahlardan biri olan IV. Murad'ın yeniçeri kâtibini sınamak istemesi*

- *Ona güya ocağa rüşvetle kaydolmak isteyen bir adamını göndermesi*

- *Kâtibin adamı huzurundan kovması ve onu deftere kaydetmemesi*

- *Ancak padişahın sadakatten iyice emin olmak adına sınamaya devam etmesi ve adamını bir kez daha göndermesi*

- *Kâtibin bu ısrarı da kararlılıkla reddetmesi ancak çağrıcının son cümlesinin kâtibin aklını çelmesi*

- *Sadakatine gölge düşen yeniçeri kâtibinin ertesi gün boynunun vurulması*

ATEŞ

.1

- Nihade'nin bir gece Mansur'un adını sayıklaması ve bunun Numan için bardağı taşıran son damla olması

- Aşkın kaldıramayacağı tek yükün aklın çocuğu olan şüphe olması ve Numan'ın çoktan şüpheyeye teslim olması

.2

- Tarihi olarak mümkün görünmese de yeniçerilerin ocaklarına Hacıbektaş'ın el verdiğine inanması ve özellikle on altıncı asırdan sonra Dedebaba'nın, Yeniçeri ağasının da önünde saf tutmaya başlamasıyla ocağın resmen Bektaşî olması

- İyice merkeze doğru çekilen padişahın Bektaşîlikten uzaklaşmasıyla özellikle III. Selim'den sonra saray ve çevresinin Mevlevîliğe meylinin aşikâr olması

- Batı'nın ilerleyişine ayak uyduramayan Osmanlı için “yeniçeri”nin bir ayak bağı olması

- Henüz kaldırılmasalar da her alandaki yeniliklerden yeniçerinin de hissesine düşeni alması ve yerlerine ordunun da yenisi yani “Nizam-ı Cedid” in kurulmasıyla yeniçerilerin iyice gözden düşmesi

- ***Gül-ebrû-su: “III.” Selim / Altıncı Hikâye, III. Selim'in katlinin hikâyesi***

- *III. Selim'in bozulmanın farkında olması ve düzeltme çabasına girmesi*

- *Bu merhametli padişahın Nizam- Cedid ordusunu kurması ve bu orduya başta padişah olmak üzere sarayın çok alaka göstermesi*

- *Yenileşme çabalarından rahatsız olan bir grubun Kabakçı Mustafa'nın önderliğinde isyan başlatması*

- *İsyan neticesinde kutsal olduğuna inanılan hanedan kanının akıtılması, III. Selim'in öldürülmesi*

.3

- Numan'ın şüpheyile daha fazla yaşayamaz hâle gelip bir akşam Nihade'den verdiği defterleri ve filbahri kokusunu istemesi

- Nihade'nin son derece rahat bir tavırla bu istekleri reddetmesi ve onlar olmadan da kendisine inanmasının aşkın gereği olduğunu söylemesi

- Sabrı kalmayan Numan'ın kendini kaybedip kapıları, kilitleri kırmak suretiyle koku ve defterleri araması

- Defterlere tek bir satır dahi yazılmadığını ve ortada filbahri kokusundan eser olmadığını görünce âdeta yıkılması

- O öfkeyle Numan'ın kendi yazdıklarını ateşe vermesi

- Nihade'nin tek cümle etmeden olanları izlemesi

- Numan'ın Nihade'den kendisine engel olmasını en azından dur demesini beklemesi ancak beklentisine taş gibi bir sükûtle karşılık verilmesi

- Olanların ardından Nihade'nin aynı sükûnetle evi terk etmesi ve Numan'ın onu sokak sokak aramaya başlaması

- Nihade'nin güya Fatih'te oturan bir teyzesinin varlığını bilen Numan'ın, o teyzenin evini günlerce aradığı hâlde bulamaması

- **Mustafa: “Üçüncü” / Yedinci Hikâye, III. Mustafa'nın muratlarına ulaşamayışının hikâyesi**

- Kafes görmüş padişahlardan biri olan III. Mustafa'nın dönemindeki aksaklıkları görmesi ancak güç yetirememesi

- Mühendis mektebi açtırması, topçu ustası Baron dö Tott'u İstanbul'a getirtmesi ancak yine de yapmak istediklerini bir türlü yapamaması

- Öyle ki ismi yaşasın diye üç cami yaptırması fakat kaderin cilvesiyle bu üç caminin de başka adlarla anılması

- Numan'ın aklına “Acaba Nihade'nin böyle bir teyze evi hiç yok muydu?” sorusunun gelmesiyle birlikte aşkın yalanın olduğu yerde barınamayacağını düşünmeye başlaması

- Yorgun bir hâlde buhur dükkânının üst katındaki eve çıkan Numan'ın bölük pörçük bir uykuya teslim olmuşken rüyasında azı dişinin döküldüğünü görmesi

- Dayanamadığı, yandığı bir acıyla -Nihade'nin yokluğuyla- sınanmakta olan Numan'ın bir gece Nur'un çok hasta olduğu haberini almasıyla eski evine koşarak gitmesi

- Küçük bedeninde taşıyamadığı bir yükü Nur'u gören Numan'ın o an, ateşin sonu olmadığını anlaması ve aşkın çilesini küçümsemesi

- O gecenin sabahına Nur'un uyanmaması

- **Düzme Solak: Turnanın Ölümü / Sekizinci Hikâye**, yeniçerilerle ilgili bir hikâye

- Padişahın hemen yanında yürüyüp ona sırtını dönmek için sol elle ok atmaya alıştıran yeniçerilere “solak” denmesi ve her şeyin bozulduğu bu devirde solakların da sadece merasim alaylarında boy gösteren düzmece yeniçeriler olması

- İşte böyle bir alayda yer alacak düzme solağa kıyafetlerinin verilmesi ancak verilen kıyafette üsküfün tüyünün eksik olması

- Düzme solağın o vakitte bir balıkçıl bulamayacağını ama bir turna avlayıp onun tüyüyle üsküfünü süsleyebileceğini düşünmesi

- **Efsane / Hikâye içinde Hikâye**, Düzme solağın hikâyesine bağlı olarak turnalarla ilgili bir halk inanışı

- Birbirini seven iki gencin görülmemiş bir düğünle evlenmesi

- Düğün gecesi damadın geline, kendisinden ne istediğini sorması üzerine gelinin: “Ömrüm boyunca sana tek eş olmayı dilerim” diye cevap vermesi

- O gece buna söz veren damadın heveskâr kalbine yenilerek yeni bir düğünle yeniden evlenmesi

- Eski gelin bu yükü kaldıramayarak bu acıyı görmemek için yerin dibine girmeyi dilemesi

- Yerin dibine girmek değil de bir turna olup göğe yükselmek şeklinde Cenabı Hakkın bu duayı kabul etmesi

- O gün bugün turnanın tek eşli olması

- Düzme solağın üsküfüne tüy bulmak için öncü turnanın hemen sağındaki turnayı vurması

- Vurulan turnanın eşi olan öncü turnanın katarını bırakıp onunla beraber yere inerek dayanılmayacak çıgıllıklar atması

- Bunun neticesinde avcı solağın onu da vurmak zorunda kalması

- **Mahmud: “İkinci” / Dokuzuncu Hikâye, II. Mahmud’un yeniçerilerin kaldırılma çabasının hikâyesi**

- Nizamdan tanzime oradan Tanzimat’a giden yolu açan II. Mahmud’un, cedlerine göre daha sabırlı ve telkini elden bırakmayan bir padişah oluşu

- Akıllıca hareket edip ulema ile yeniçerinin arasını açtıktan sonra yine ulemanın desteğini alarak yeniçeri ocağın kaldırılması hükmünü vermesi

- 1826’nın 14 Haziran gecesinde Sancak-ı Şerif hümayun kapılarından çıkarılarak sanki sefere gider gibi sadrazama teslim edilmesi ve Sultan Ahmet Camii’ne üç gün süreyle asılması

- Padişahın önderliğinde âdetâ tüm İstanbul’un ocağın kapısına dayanması ve yeniçerilerin yok edilmeye başlanması

- Her yer ateşe verilmişken bir grup yeniçerinin kaçıp sığındığı gerekçesiyle ormanın dahi yakıtılması

.4

- Ateşle oynayan yeniçeri yanmaya mahkûmken Numan’ın da onların arasında olması

- Önce Nihade’yi sonra aşka duyduğu inancı ve nihayet Nur’unu kaybeden Numan için ölümün arzu edilen bir makam hâline gelmesi

- Satın aldığı ismiyle Numan’ın, “Mansur” olarak ateşin içinde kalması

- **Süleyman / Onuncu Hikâye, bir demirci ustası olan Süleyman’ın hikâyesi**

- Babası tersanede ocakta çalışan Süleyman’ın başka hayatların hayalini kursa da ayakları suya erince babası tarafından körüğün başına getirilmesi

- Suyu inecek her geminin ateşin terbiyesinden geçtiği bu yerde Süleyman’ın babasıyla birlikte körüğü üflemesi

- İnsandan geriye sadece isminin kaldığını gören Süleyman’ın ismini ölümsüz kılmak istemesi

- Ocağın duvarına kazıdığı dört mısra ile ölümsüzleşen Süleyman’ın yıllar sonra o duvardan yazıcıya ulaşip bu hikâyeye bir şekilde dâhil olmayı başarması

- **Mahmud: “Adlî” / On birinci Hikâye, II. Mahmud’un yeniçeri ocağını kaldırma hikâyesi**

- Kâğıt üzerinde sayıları yüz kırk bini bulan bir orduyu affetmeyen, adaletle hükmetmenin saltanatın gereği olduğuna inanan padişahın, bir gece hüküm vermesi ve yeniçerilerden geriye bir isim bile bırakmaması

- “Ocağı sönmek” deyiminin böylelikle dile armağan edilmiş olması

- Mahmudların ikincisinin kendi lakabını kendisi koyması: “Adlî”

.5

- Bu olay tarihe “Vak’a-i Hayriyye” olarak geçse de yazıcının, tarihsel gerçeğin varlığına hep şüphe ile yaklaşması

- Büyük yangının ertesi günü padişahın buhurlar yakılmasını, ipek halıların üstüne Sancak-ı Şerif’in çıkarılmasını, aşr-ı şerifler okunmasını emretmesi

- Hümayun hademesinin, Fatih’te kuytu, karanlık bir buhur dükkânındaki bir kadından aldığı buhur tanelerini buhuncubaşına uzatması

- Ateşe atılan tanelerin filbahrinin büyüleyici kokusunu salması

2.2.4. Zaman

Eserde, zaman mefhumu çeşitlilik arz etmektedir. Yazma zamanı ve vaka zamanı genel itibariyle nettir ancak vaka zamanındaki geriye dönüşler ve aralara serpiştirilen hikâyelerin bazılarında zamanın bulanık oluşu yahut hiç belirtilmeyişi zamanın genişlemesine sebep olmuştur. Bu bağlamda ilk etapta yazma zamanından bahsedecek olursak, anlatıcının üstkurmaca tekniğiyle “... Ben, yazıcı. Denize bakan odamda oturuyorum. Vazgeçtiğim ismimle seçtiğim isim arasında duruyorum. Başlangıç tarihini atabilmem için. Kendi kavmi tarafından çarmıha gerilecek habercinin doğumunun üzerinden tam iki bin yıl ile bir de ay geçmesi gerekti.” (s. 14) sözlerinden hareketle eserin 2000 yılı Şubat ayında yazılmaya başlandığını öğreniriz.

Daha önce de belirttiğimiz gibi olay akışını üç katmanda değerlendirdiğimiz “İsimle Ateş Arasında” romanında ana olay, Numan’ın bir esame ticareti neticesinde değişen hayatıdır. Yeniçeri ocağının kaldırılması Numan’ın da sonu olur. Vaka zamanı yaklaşık üç yıl kadardır. Numan, soğuk bir kış günü, ikindi ile akşam arası tacirden esameyi satın

aldığında eline buhur dükkânının anahtarı da tutuşturulur. Birkaç saat sonra bu dükkâna gider ve Nihade'yi ilk defa burada görür. Âşık olduğu bu kadınla üç yıl geçirdiğini; *“Nihade'yi nefti gölgeleri olan bir tütsü-buhur dükkânının gölgeleri arasında görüp de kalbimin ilk kıpırdadığı anın üzerine zaman tam üç defa halkalarını kurdu. Bitip tükenmek bilmeyen mart yağmurları bahçeyi ve nefti renkli toprağı üç defa bahara hazırladı. Üç defa bahar başladı.”* (s. 129) ifadelerinden anlarız. Sonrasında yaşanan kırgınlık neticesinde Nihade ortadan kaybolur, onu bulamayan Numan ise aslında hiç ait olmadığı ocağa gider.

Tarihle iç içe geçmiş anlatıda, yeniçeri ocağının kaldırılması neticesinde ana karakter olan Numan öldürülür. II. Mahmud'un 15 Haziran 1826 da ocağı kaldırttığı bilgisi bize eserin vaka zamanının, 1823-1826 arası olduğunu gösterir. Numan'ın Nihade'ye duyduğu aşkla yılları geçerken anlatıcı kronolojik bir ilerleyişi tercih etmiştir. Ancak bu bölümde zamanla ilgili ifadelerin takvimsel bir söylem taşımadığı daha şiirsel ve hatta algısal bir üslubun tercih edildiği söylenebilir. Söz gelimi, Numan'ın karısına bir başkasını sevdiğini itiraf ettiği zaman; *“Zemherir gecelerine denk geldi. Söyledim ona”* (s. 31) cümleleriyle karısından boşandığı gece de benzer bir şekilde; *“Onu öylece terk ederek koştum göz aydınlığıma. Zemherir soğukları. Ay'ın hiç görünmediği gecelerin en karanlığıydı”* (s. 36) cümleleriyle dikkatlere sunulur. Şüphesiz olay ve zaman söylemi arasında algısal bir bağ kurulmuş, yasak aşkın itirafı buz gibi bir zemherir gecesine, kızı ve eski eşini terk ettiği o an, ayın hiç görünmediği kapkaranlık bir geceye denk gelmiştir. Dolayısıyla zaman, daha çok tabiat olayları ile bütünlenerek aktarılmıştır.

Nihade ile ilgili bölümlerde ise zaman hep bahardır. Aydınlık, çiçek kokulu, yağmurlu bahar günleri Numan'ın koşulsuz şartsız bir şekilde aşka teslim olduğu zamanlardır. Örneğin bu birlikteliğin üstünden geçen zaman, günlük dilde alışlagelmiş olan “üç kış geride kaldı” şeklinde bir ifade ile belirtilmek yerine *“üç defa bahar başladı”* (s. 129) şeklinde dikkatlere sunulmuştur. Yazar, bu tercihle zamanı, akışı destekleyen dinamik bir unsur olarak kullanma yoluna gitmiştir. Numan'ın, Nihade'den bir çocuk istediği zaman da mart ayıdır. Ancak Nihade gittikten sonra zaman ifadeleri duygulara bağlı olarak değişir, bahardan bahsedilmez. Numan onu günlerce, labirentleşen sokaklarda ararken vakit hep akşamdır, yatsı karanlığıdır. Anlatının bu bölümündeki zaman ifadelerindeki şiirsellik biraz da kahraman anlatıcı olan Numan'ın bakış açısıyla ilgilidir. Şiire ve yazıya olan ilgisi açık olan Numan'ın gözüyle zamana, mekâna, kişilere ya da eşyaya bakan okuyucu Numan'ın kelimeler dünyasına dolayısıyla da zihin dünyasına böylece dâhil edilmiş olur.

Eserin ikinci katmanı âdeta yeniçerilerin tarihçesidir. Ocağın kurulması, çeşitli

padişahların dönemi, kafes yılları, bozulmaların başlaması ve nihayet ocağın kaldırılmasına dek uzanan bu süreç anlatıcı tarafından eserin hemen başında özetlenir. Özetleme tekniğiyle geçilen bu bölüm, geriye dönüş tekniği kullanılarak asıl olayın zamanına bağlanır. Zamandaki akronik akış anlatıcı tarafından verilmiş olur. Numan'la Nihade'nin hikâyeleri sürekli sekteye uğrar, araya yeniçerilerle ilgili bölümler yahut hikâyeler dâhil edilir. Ancak bu kırılmalar zamanın akışını bozmaz âdeta iki farklı nehir gibi akan hikâyelerde zaman da kendi yatağında düzenli bir biçimde akar. Nihayetinde ocağın kaldırılma anı bu iki ırmağın birleşip, denize dökülmesidir. Hemen tüm hikâyelerde nesnel zaman bir kıyaslama ile verilir. Ya geriye dönüş ya da ileriye gidiş teknikleriyle an ile geçmiş yahut gelecek kıyaslanır. Postmodern bir tarzı benimseyen anlatıcı kendini ya da yazma zamanını gizleme ihtiyacı hissetmez. Bu bağlamda romanın başlangıç anından itibaren sonu zaten bellidir. Nitekim romanda vaka zamanının ocağın kaldırılması (15 Haziran 1826) ile son bulacağı bilgisi verildikten sonra anlatıcı rolünü üstlenen Yeniçeri Kâtibi'nin, olayları ocağın kaldırıldığı günden geriye doğru ve âdeta masalsı bir üslupla değerlendirdiği görülür:

“Zaman dizimi ihlal edilmiş olan bu hikâyede bir devşirme olarak kurguya girecek olan Nezuka'nın yeni bir isimle yeni bir hayatı başlamasından çok uzun zamanlar sonra. Düzme bir solağın çağrışımı ile anlatılacak olan turnanın efsanesinin ise çok ama çok daha sonrasındaki bir zamanda. Tuna üzerine çoktan bir köprü kurulduğu, Süleyman'ın bir hayatı sığmayıp da önce Kanuni sonra Muhteşem olduğu saadet zamanlarının da sonrasında. Süleyman'dan sonra bedelini pek pahalı ödese de isminin başına yeni bir isim getirebilen ilk padişah olan Genç Osman'ın yeniçeriler tarafından ihanete uğradığı, Selimlerin üçüncüsünün bestekârlıkla padişahlık arasında sarayının duvarlarına gül-ebrû-su çizdiği zamanlardan da sonra. Her şeyin önce kurulduğu sonra bozulduğu zamanlarda.

Zaman zamandan önce, zaman zamandan sonra.

Padişahın yine İkinci Mahmud, sadrazamın Mehmed Selim Paşa, şeyhülislamın Kadızade Tahir Efendi, yeniçeri ağasının Mehmed Celâleddin Ağa olacağı. Sancak-ı şerifin saray dışına çıkartılarak bütün İstanbul'un yeniçerilere apaçık cihada açacağı. Ve Kara Cehennem lakaplı yüzbaşının toplarının onları ateşe atacağı. Sahaflar şeyhinin oğlu Esad Efendinin, padişah öyle buyurduğu için kaleme aldığı resmi tarihinde, yeniçeri ocağının ateşe atılmasını kendisinden sonra gelip geçecek bütün tarihçilerle birlikte Vak'a-i Hayriye, yani Hayırlı Vak'a olarak adlandıracağı tarihten ise üç yıl kadar önce” (s. 12, 13).

Eserin kurmaca dünyasına yeniçeriler, tarihî gerçeklikle uyum içinde nakledilmiştir

I. Murad'ın kurduğu bu ordu, Fatih, Kanuni gibi padişahların döneminde gözde olmuş ancak Genç Osman, IV. Murad, III. Selim, IV. Mustafa gibi padişahların zamanlarında bozulma ayyuka çıkmış ve nihayet II. Mahmud zamanında kaldırılmıştır. Hikâyelerin bir kısmı padişahlar yahut şehzadelerle ilgilidir ve bu bölümlerde zaman sadece bir yerde akronikleşir. Önce III. Selim'in hikâyesi anlatılmış bir sonraki hikâyede onun babası III. Mustafa'ya değinilmiştir. Dikkati çeken detaylardan biri de II. Mahmud zamanına eserde iki defa yer verilmiş olmasıdır. Yazar, II. Mahmud'u, ilk olarak “Dokuzuncu Hikâye”de “Mahmud: İkinci” başlığıyla anlatmış olmasına rağmen “On birinci Hikâye”de onu yeniden ancak bu kez hedefine ulaşmış, ocağı kaldırmış muzaffer bir komutan olarak anlatır.

“...Ne olduysa on altıncı asırda oldu ama asıl değişme on yedinci asırda oldu. On yedinci asrın başında, on altıncı asra göre Osmanlıyı var kılan kıymetlerin neredeyse tamamı, adı var kendi yok olmuştu. Parlayan, ışığını mazinin göklerinden besleyerek parlıyor, harcanan, geçmişin birikiminden harcanıyordu. Üstelik hiçbirinin yerine koyacak yeni bir şey de yoktu. Sadece mevcut korunuyordu. Asıl kıyamet on sekizinci asırda koptu. Artık gözler geçmişe değil geleceğe bakıyordu. Gelecek de Avrupa'nın imlâsıyla yazılıyordu” (s. 107).

Eserin Birinci Hikâye, Nezuka: Devşirme; Sekizinci Hikâye, Düzme Solak: Turnanın Ölümü; Hikâye İçinde Hikâye, Efsane ve Onuncu Hikâye, Süleyman bölümlerinde zaman belirsizdir. Diğer hikâyeler, çeşitli padişahları anlattığı için zaman, onların hayatları hakkındaki malumat dolayısıyla aşağı yukarı ortaya çıkmaktadır. Eserdeki en net zaman ifadelerini yeniçeri ocağının kaldırılışının anlatıldığı bölümlerde görürüz. II. Mahmud'un yeniçerilerin katli için imzaladığı fermanda tarih 1826'dır. İki gece yetmiştir ocağı söndürmeye. Aslında tüm olay otuz dakika içinde olup bitmiştir. Ertesi gün ise cumadır ve ordu sanki kutlu bir zaferden dönmüş gibidir. Cuma selamlığına çıkan padişah bir kutlama havasının hâkim olduğu bugünde buhurlar yakılmasını emredince, Numan'ın ölümüyle birleşen ırmaklar, Nihade'nin yaptığı filbahri buhuruyla aynı denize dökülmüş olur.

Tarihî romanların çıkmazlarından biri kronolojik olarak ilerleyen zamanın okuyucuyu sıkmasıdır. Bekiroğlu önce “Yûsuf ile Züleyha”da sonrasında ise “Lâ: Sonsuzluk Hecesi” romanlarında benzer bir tutum sergileyip postmodern anlatım tarzını benimsemiştir. Aralardaki hikâyeler vasıtasıyla zamanın tekdüze akışını kırıp, merakı hep diri tutmayı başarmıştır. Üstkurmaca tekniği ile de anlatıcı kendini gizlemediğinden vaka zamanı, nesnel zaman, anlatma zamanı arasında sürekli geçişler yapmıştır. Ayrıca 2000 yılında kaleme alınmaya başlanan bu anlatının 2002 senesinin ilk ayları içerisinde tamamlandığını söylemek

mümkündür. Zira anlatıcı, Onuncu Hikâye’de, Süleyman’ın duvara kazıdığı satırları okurken takvimler 2002 yılının Şubat ayını göstermektedir.

2.2.5. Mekân

Kaleme aldığı romanlarında genel olarak -Nar Ağacı dışında- mekân tasvirlerine fazlaca yer vermediğini söyleyebileceğimiz Nazan Bekiroğlu’nun “İsimle Ateş Arasında” romanında da benzer bir şekilde mekânın anlatı içerisinde büyük bir fonksiyon üstlendiği görülmez. Daha çok algısal bir boyuta karşımıza çıkan mekânlara dair yoğun, uzun, sıkıcı tasvirler yer verilmemiştir. Bu durum şüphesiz romanda işlenen konuyla ve postmodern romanın mekân unsurunu belirsizleştirmesiyle doğrudan alakalıdır. Numan’ın Nihade’ye duyduğu aşk, kahramanın iç dünyasına yolculuk etmemize sebep olur. Zamanı, mekânı aşan bir olgudur aşk ve Numan mekânın sınırlarıyla aşkını sınırlamaz. Baktığı her yerde Nihade vardır ve Nihade nerede ise Numan oraya bakmaktadır. Onu gördüğü ilk anı mekân betimlemesiyle birlikte verir:

“Camilerin ve sarayların, beyaz gemilerle lacivert suların, kurşun kaplı kubbelerin ve servili mezarlıkların kenti olan ve her mahallesi bir tepenin eteğinde kurulu bulunan İstanbul’da. Fatih’in büyük ve güzel camiine yakın, çıkışı hiç yokmuş gibi kıvrılan aralıklarda dolanıp durduktan sonra bulduğum iç sokakta. Bir dükkân anahtarından çok bir dolap anahtarına benzeyen küçük anahtarla. Ebedi kentin kârgir ve güzel binalarından biri olmayan. Kuytuda kalmış. Nefti. Gölge. Bir dükkânın kapısını açacaktım ki baktım, zaten açıktı. Yüzüme birbirine karışmış onlarca tütsü, buhur ve baharatın kokusu çarptı önce.

Tarçın, zencefil, karanfil. Sersemledim.

Sonra. Dipteki dolapların ve camekânların arkasında onu gördüm” (s. 20).

Yeniçeriler ya da padişahlarla ilgili kısımlarda mekân daha çok ihtişamın, bolluğun ve gücün ifade vasıtalarından biri olarak görülmüştür. Detaylı mekân tasvirlerinin yer almadığı bu eserde Bekiroğlu, mekânı anlatının diğer unsurlarına kıyasla geride tutmuş, fon olarak kullanmayı tercih etmiştir. Eserde zikredilen belli başlı mekânlar şunlardır:

Buhur Dükkânı / Arka Bahçe

Buhur Dükkânı, ben anlatıcı Numan’ın gözüyle verilen kapalı bir mekândır. Nihade burada mekânın önüne geçen bir figür olur. Karanlık, gölge, köhne bir mekân olan bu

dükkânın üst katı aynı zamanda Numan ve Nihade'nin evidir.

“... Lâkin onu, kendi karanlığının nefti renkli gölgeleri içinde yüzen kırık dökük dükkânda, bir dehlize benzeyen küçük imalâthanede, onu hayat kılan işi tutkuyla yaparken. Bir yığın koku, şişe, yağ, duman, buğu, is, ısıltı arasında baharat taciri tekinsiz bir büyücüye benzerken çok sevdim” (s. 72).

Romanda dükkân kadar yer tutan bir diğer mekân da bu köhne dükkânın -dolayısıyla evin- bahçesidir. Bahçenin genelde bahar günlerinin aydınlığı içinde tasvir edilmesi sadece fiziki olarak değil algısal bağlamda da geniş bir mekân olduğunu gösterir. Bol ağaçlı çiçekli bu bahçe aynı zamanda Nihade'nin atölyesi gibidir. Nihade, çeşitli tutsüleri, buhurları burada hazırlar. Hatta Numan, kendisinde ezel hatırasını canlandıran filbahri kokusunu ilk defa burada duymuş ve Nihade'den bu kokuyu damıtmasını istemiştir. Numan, her sabah kahvaltı masasını bu bahçeye kurar; Nihade'nin çeşitli aromalarla tatlandırmak suretiyle hazırladığı kahveler de yine bu bahçede içilir. Bahçede bir de kuyu vardır. Numan, Nihade'ye verdiği defterleri bomboş bulduğunda öfkeyle bahçeye çıkar ve Nihade için topladığı çeşitli tohumları bu öfkeyle kuyunun sularına bırakır.

Yeniçeri Kışlası

Eserde sık geçen mekânlardan biri olan bu kışla da diğer mekânlar gibi detaylı bir şekilde tasvir edilmemiştir. Yeniçerilerle ilgili bölümlerde asıl anlatılmak istenen, sadık bir ordunun zamanla değişmesi ve gözden düşmesidir. Kıtalar boyu yürüyerek yol alan, hemen hemen dünyada ayak basmadıkları toprak olmayan yeniçerileri, bir mekâna bağlı anlatmak belki de onların taşkın bir su gibi coşkulu, atik, arı ruhlarını yeterince esere yansıtamamak olacağından yazarın tercihi aksi yönde olmuştur.

Kışla, romanda daha çok mutfakla ilgili terimler eşliğinde zikredilen bir mekândır. Et kapısı, et tomruğu, et meydanı... Bu söylem, sadece mekâna değil bireylere de yansır. Örneğin yüksek rütbeli subaylar, aşçıbaşı ya da çorbacı diye anılır. Çorba kazanı sembolik bir değer taşır. Onun için yeniçerilerin her isyanına “kazan kaldırmak” denirken ocağın kaldırılması, “kazanın devrilmesi ya da ocağın sönmesi” şeklinde ifade edilir. Kışlanın ortasındaki Tekke Meydanı'nı da Orta Cami süsler.

“Önce At meydanında sıkıştırıldık, sonra Et meydanı. At Meydanı: Sarayın meydanı. Et Meydanı: Aksaray tarafında Yeni Odalar önünde bizim meydanımızdı. Tam bir baskındı. Hazırlığı kavi, kararı muhkem. En son kendi kışlamızda kıstırıldık. Yedi kapı vardı kışlamızın

derunu ile harici arasında. En dıştaki Et meydanına açılırdı. Tören kapısıydı. Cümle kapısı. Servi ağacı gül dalı. Ki onun aşılmaz olduğuna dair inancımız tamdı. Evvel o yıkıldı. Önce bir kanadı kırıldı sonra diğeri. Fetihçilerimiz önümüzde zafer kapılarının açılması için Fetih suresini okuyamadı. Bir yeniçeri ismi taşımayan hiç kimsenin giremediği ocağın cümle kapısından içeri ilk kez yabancı ayağı bastı. Kapılarımız düşerken bir bir, önümüzde merhametin kapıları kapandı” (s. 272-273).

Romanda yeniçerilerin içine düştükleri durum kısmi de olsa mekân bağlamında anlatılarak mekân insan ilişkisi dinamik bir hâle getirilmiştir. Nitekim gözden düşen ve kapatılan kışla, sıradan bir askerlik mekânı olarak değil bir hayat tarzının yok edildiği kadim hatıra/bellek mekânı olarak kurguya taşınır.

Yedikule

Yedi âdet kuleden oluşması dolayısıyla Yedikule ismiyle zikredilen bu mekân, eserde zindanları ile zikredilmiştir. Bu yedi kuleden bugün Genç Osman Kulesi olarak bilinen kulenin böyle anılmasının sebebi Osmanlı hanedanından Genç Osman’ın buradaki zindanda katledilmesidir.

“... Ama Yedikule’nin yedi kulesinden adı en kötüye çıkmış olanında bu hücrenin penceresi yoktu, balkonu yoktu, şehnişini, cihannüması yoktu. Kameriyesi, taraçası yoktu, yoktu. İncecik bir hilal zindanın duvarlarına nasıl sokulsundu? Bir duvarlar gördü olanı biteni bir de vuranlar” (s. 159).

Eserde Yedikule’yi Genç Osman’ın öldürülmesi hadisesinden önce Mansur’un idam edildiği yer olarak görürüz. Dolayısıyla Yedikule, bir ölüm/idam mekânı olarak algısal anlamda kapalı ve boğucu bir mekândır. Anlatıda geriye dönüşleri tercih eden yazar takvimsel olarak Genç Osman’ın idam tarihi çok daha önce olmasına rağmen “Mansur’un öldürülmesiyle başlayan bir olay örgüsü kurgulamıştır.

İsmi Mansur’du, bir Yeniçeri. Gece. Yedikule surları içinde. İsminin üzerinden bir iptal serüveni geçti” (s. 13).

Diğer mekânlarda olduğu gibi zindan anlatılırken de uzun tasvirlerle yer verilmemiştir. Ancak Bekiroğlu’nun “Cam Irmağı Taş Gemi” adlı hikâye kitabında bu romana ek olmak üzere kaleme aldığı “Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri” isimli bölümde zindan, diğer mekânlardan farklı bir bakış açısıyla dikkatlere sunulmuştur. Bu bölümde

Mansur'un idam edildiği gece yaşananlara kumsalda şahitlik eden Nihade'nin gözüyle bakılmış ve onun gözüyle temaşa edilen mekân algısal olarak daralmıştır:

“Yedikule'nin kumsalındaydım... Öyle kopmuştu ki inciler bağından, katline ferman verildi. Neticesi: İsmi defterden silindi. Mahbesinden alındı sonra, Yemiş iskelesine indirildi. Geceydi. Çok karanlıktı. Şehir kendi karanlığına çekilmiş, sağda solda kör fenerlerle dolaşan bir iki kişi. O, yolları geçerken birçok muhafızın arasında, limandaki gemiler birer hayalet, içlerinden biri ağır ağır hareket etti... Bir kayığa bindirildi. Padişahın sarayı usul usul uzaklaştı menzilinden. Yağmur damlası. Mart ılgığı. Sonra Fatih Mehmed'in, Süleyman'ın camii silindi. Hepsini son kez gördü son kez gördüğünü bile bile. Gidilecek yer oysa hiç uzak değildi. Yedikule'nin surlarına Cümle kapısına dayandı kafile Yük ağırdı. Emanet eminine teslim, ağır yükünden kurtulan emanetçiler, gerisin geri döndüler” (Bekiroğlu, 2006: 202).

Kafes

Romanın “Üçüncü Hikâye”si olan “Şehzâde” bölümünde dikkatlere sunulan bir mekân olan kafes, esas olarak Osmanlı devlet yönetiminde I. Ahmet'le birlikte şehzadelerin sancağa çıkmamaya başladıkları dönemden sonra uygulanan yeni sistemin de adıdır. Saltanat sistemini tehlikeye atmamak adına kardeşlerini katletmeyen I. Ahmet'ten itibaren “ekber ve erşed” (en büyük ve en olgun) olanın tahta geçmesi usulü hayata geçer. Biraz bu sistem biraz da şehzadelerin güvende ve göz önünde tutulması arzusu “kafes”te yetişen padişahlar dönemini başlatır. (Eroğlu, 2010: 482) Kısmen bir zorunluluk olarak başlayan bu süreç 1876 Kanun-i Esasi ile tescil edilmiş (Akyılmaz, 1999: 147) ve devletin sonuna kadar devam etmiştir

“Bir yanımız harem bir yanımız iç acıtışı kokusuyla şimşir ağaçları. Bu yüzden bir adı kafesti, bir adı da şimşirlikti içine diri diri gömüldüğümüz dairenin. Daire dediysem etrafımızı sarardı çember, merkezde bendim. Bütün yollar merkeze çıkmazdı oysa ve çemberi kırmanın da bir yolu yoktu. ... Taht ile şehzade arasına giren coğrafya ne kadar genişse, şehzade hayatı ve dünyayı o kadar iyi tanıyor demek olurdu. Oysa sonraları. Şehzade ile taht arasındaki mesafe daraldıkça daraldı, kafes ile taht odası arasındaki mesafeden ibaret kaldı. Birkaç adım sadece” (s. 122).

Kardeşler arası taht mücadelesine bir son vermiş olsa da “kafes”, birçok şehzade için âdeta hapisane olmuştur. Kafes, Topkapı Saray'ında, etrafı şimşir ağaçları ile dolu

olduğundan “Şimşirlik” diye de anılan küçük bir bahçesi olan on iki dairelik bir alandır. Her daire küçük odalardan oluşur ve odaların duvarındaki kafes resimleri sebebiyle buraya kafes denir. Şehzadeler için kafes daireleri bir nevi bekleme salonu gibidir:

“...Ya tahta ya cellâda götürecek bir nedenle açılırdı kafesin kapısı. Devlet ölümle yan yana dururdu. Padişahlığı beklemek burada aynı zamanda ölümü beklemek olurdu” (s. 123).

Romanda da yer yer açıklama cümleleriyle birlikte betimlenen ve tarihsel veriler ışığında bir “bekleyiş mekânı” olarak yansıtılan “kafes”, özellikle algısal anlamda dar ve boğucu bir mekân olarak yer almış ve daha çok tarihsel anlamıyla ön plana çıkmıştır.

Tören Meydanı

III. Murad’ın, oğlu Mehmed için yaptırdığı görkemli sünnet düğünü tören meydanında olmuştur. Bu abartılı düğün yeniçeri ocağındaki bozulmayla aslında doğrudan bağlantılıdır. O gün yapılan düğünde hiçbir masraftan kaçmayan sultan, izzetin ve ikramın sınırlarını da zorlamış yeniçeri olmayı dileyen bir grup hokkabaz, perendebaz ve ateşbaza kışlanın kapılarını sonuna kadar açmıştır. Anlatıcı, tören meydanının gösterişini detaylı bir şekilde tasvir etmiştir:

“Her birini yüz yeniçerinin taşıdığı süslenmiş ağaçlar ki lügatler adını nahıl diye yazmıştı, geçti tören meydanından en başta. Hünkârın yeniçerileri nahıllardan da gösterişliydi. Yüce hünkâra yeniçerileri sadık bir hassa ordusu olarak dedesinden miras kalmıştı. Güçlü, masum ve sadıktı o zaman yüzleri. Sonra neredeyse İstanbul’un hayatında ne varsa hepsi geçti tören meydanından. Şekerden yapılmış ve kimini tek kimini ancak iki kişinin götürebildiği kuşlar, filler, meyveler, balıklar geçti. Mesleklerini icra ede ede bütün bir İstanbul esnafı; bakırcılar, yorgancılar, balıkçılar, börekçiler, meyhaneciler, sandalcılar, buhurcular...” (s. 62).

III. Murad’ın, oğlu Mehmed’in sünnet düğünü dolayısıyla betimlenen Tören Meydanı, romanda minyatürlerdeki sünnet düğünün tasvirlerini hatırlatıcı bir şekilde âdeta yeniden resmedilmiştir. Söz konusu düğünle ilgili Osmanlı kaynaklarının yanı sıra yabancı seyyahların ve diplomatların eserlerinde yer alan ayrıntılar, romanın kurgusuna da şiirsel bir üslupla aksettirilmiştir.

Diğer Mekânlar

Eserde bu mekânlar dışında; Valide Sultanın bir çeşme, bir mektep ve bir cami yaptırmak suretiyle şefkatli elini dokundurduğu, Nizam-ı Cedid için kurulmuş Selimiye Kışlası, Genç Osman'ın uyurken alındığı harem dairesi, devşirme Nezuka'nın koparıldığı ata yurdu Tuna kıyısındaki Nezuka şehri, şehzadelerin koynunda yattığı Muradiye külliyesi, IV. Murad devrindeki Yeniçeri Kâtibi'nin evi, Süleyman'ın tıpkı babası gibi ateşin karşısında ter döktüğü tersane, Nihade'nin teyzesinin Fatih'te aslında hiç olmayan evi vb. gibi bazı mekânlar da kurguyu tamamlamak adına zikredilmiş ancak üzerlerinde fazla durulmamış olan mekânlardır.

2.2.6. Şahıs Kadrosu

Numan / Başkışı

“İsimle Ateş Arasında”, tarihle iç içe geçmiş bir aşk hikâyesidir. Bu aşk hikâyesinin başkışısı olan Numan aynı zamanda eserin büyük bir kısmında anlatıcı konumunda olan kişidir. “*Çalıntı bir esame ile girdim onun hayatına*” (s. 19) cümlesi ile başlayan asıl hikâyedeki bu cümleyle okuyucuya bu hikâyenin “o”nun etrafında şekilleneceği sezdirilir. Nitekim çok geçmeden “o” zamiriyle kastedilenin Nihade olduğu ortaya çıkar ve olaylar onun etrafında şekillenmeye başlar.

Numan'ın hayatını değiştirecek olan “esame” yeniçerilerin kayıtlı oldukları kütükteki adları ve aynı zamanda ulufelerini almak üzere ibraz ettikleri belgeye verilen isimdir. O dönem, bozulmanın çoktandır ayyuka çıktığı yeniçeri ocağında, herhangi bir sebepten ölmüş ya da öldürülmüş yeniçerilerin -eğer adları kütükten silinmemişse- kimlik belgesi diyebileceğimiz bu esameleri gizlice satılır, alan kişi hayatına yeni bir isimle kimliğine sahip olduğu yeniçeri olarak devam eder hâle gelmiştir. Numan, yine böyle bir ticaret neticesinde -yeniçeri ocağı kaldırılmadan yaklaşık üç yıl önce (1823)- öldürülmüş olmasına rağmen ismi ocağın kayıtlarından henüz silinmeyen Mansur'un esamesini satın alır. Esameyle birlikte Mansur'un sahibi olduğu buhur dükkânının da anahtarı avuçlarına bırakılan Numan'ın hayatı, o dükkâna gittiği gün alt üst olur.

Numan evli ve bir çocuk babasıdır. Eşine özellikle “anne” olduğu için saygı duyar ancak ona aşkla bağlı değildir. Nihade'ye ise ilk gördüğü andan itibaren âşıktır. Aşkı uğruna

karısını ve çok sevdiği kızı Nur'u terk edip, Nihade ile evlenir.

“Arkamda Nur ve annesi. O, Nihâde. Kendisine ait olmayan iki isme ait biz, ikimiz. İki iğreti hayat. Hemen o akşam iki tanıkla bir nikâh bağladı bizi birbirimize” (s. 67).

Numan'ın hayatında sanki Nihade'den öncesi diye bir şey hiç yoktur. Bununla birlikte sonrasının da olmaması romanın kurgusundaki dikkat çeken özelliklerden birisidir. Koşulsuz ve sınırsız bir aşkla Nihade'ye bağlı olan Numan için dünya Nihade'nin varlığının etrafında döner. Numan'ın Nihade'ye karşı beslediği bu derin aşk, kahramanın bizzat kendi ağzından uzun uzun anlatılır:

“Onu otuz üç yaşına kadar yaşadıklarımın bütün olgunluğu ve tecrübesiyle, yaşamadıklarımın acemiliği ve gençliğiyle sevdim. Otuz üç yıllık ömrümde gördüğüm en tanıdık güzelliği” (s. 69).

Eserde aynı zamanda anlatıcı olan Numan'ın ne fiziksel ne de ruhsal betimlemesine yer verilmiştir. Okuyucu Numan'ı başkalarının gözünden de göremez. Sadece Numan'ın gözleriyle Nihade'yi seyreder. *“Onu sadece güzelliğini merak ederek; kimliğini, karanlıklarını, geçmişini merak etmeden, tarihçesi ihmal edilmiş bir aşkla sevdim. Koşullu değildi benim sevdam. Bana gösterdiğinden daha fazlasını istemedim” (s. 69).* Ancak Nihade tıpkı bir girdap gibi, her gün biraz daha aşkının içine çektiği Numan'ı karanlık sularında boğacaktır.

Numan, yaklaşık üç yıl sonra Nihade'yi ilk günden daha fazla tanımadığını fark eder. Numan, romanda tam da bu noktada kendisini/varlığını fark etmiş bir kahraman olarak karşımıza çıkar ve eser de bu noktadan itibaren psikolojik bir roman hüviyeti kazanır. Nihade'nin kendisine duyduğu aşktan şüphe etmeye başlayan Numan, aşkı akıldan soyutlayamamakta, kelimelere dökülmeyen aşkın varlığına iman edememektedir. Numan'ın benliğindeki kırılma da bu “farkındalık” hâli ile başlar. Kendisine ve Nihade'ye dörder defter alan Numan, bu defterleri birbirlerine olan aşklarıyla doldurmalarını ister. Ancak aradan geçen zamanda Nihade önce Numan'ın bu çocukça bulduğu isteğine olumsuz yanıt verir. Numan, kendisi için filbahri kokusunu damıtması istemesine rağmen Nihade bu isteği yerine getirmemiş; defterlere de bir satır bile yazı yazmamıştır. Bardağı taşıran son damla ise bir gece uykusunda Mansur'un adını sayıklamasıdır. Aşkın Nihade'de karşılık bulmadığından şüphelenen Numan, boş defterleri bulduğunda bu aşkın tek kişilik olduğuna inanacak ve kendini kaybedecektir.

O gün evi terk eden Nihade'yi günlerce arayan Numan ona ulaşamaz. Bu süreçte

Nur'un ölümü Numan'ı âdeta hayattan koparır ve yeniçeri ocağındaki o büyük yangında ölüme/ateşegönüllü yürür.

“Ateşin sonu yokmuş. Ateşten büyük ateş olurmuş. Benim tatmadığımı Nur'un yaşadığını bilmemle başladı yangından büyük yangınım. Çok acı çekmiştim ben. Ama çekilen acının çok daha büyüğünün çektirilen acı olduğunu Nur'un küçük kalbine yüklediğimin, benim kalbime çarpan yekûnunda hissederken öğrendim... Oysa aşkın çilesi de aşılabilmiş. Çilenin de üstünde çile varmış. Bunu fark ettiğimde aşk dâhil bütün dayanaklarımı kaybettim. Aşkın çilesini küçümsedim. Giderek hafifledi dünyanın içimde tuttuğu yer” (s. 246).

Eserde Numan'la ilgili en dikkat çekici detaylardan biri isminin son sayfaya kadar hiç zikredilmemiş olmasıdır. *“İsmi varsa kendisi vardı, ismi yoksa kendisi de yok oluyordu her şeyin. İsimlerin hayatı tamamladığına dair taşıdığım sarsılmaz inançla, hayat hakkı ihlâl edilmiş bir aşk olmasın benimki diye, onun ismini merak ettim”* (s. 25) diyen Numan'ın adını Nihade merak edip sormazken anlatıcı da Numan'ın kendi hikâyesinde nasıl bir yabancı olduğunu göstermek adına ismini hiç zikretmez. Öyle ki satın aldığı esamenin bedelini hayatıyla ödeyen Numan, ölürken bile kendisi olamamış “Mansur Ağam!” hitabının muhatabı olmuştur. Kelama bunca değer veren Numan'ın, ilk eşinin adının da eserde hiç anılmaması, o eşin Numan'ın hayatında kapladığı yeri ifade etmek adına önemli bir ipucudur.

Nihade

Nihade, anlatıda Numan'ın âşık olup, uğruna eşi ve çocuğundan vazgeçtiği kadın kahramandır. Numan'la yollarının kesişmesi esame ticareti yüzünden olmuş, Mansur'un adını satın alan Numan ondan geriye kalan buhur dükkânına gittiğinde Mansur'un karısı olan Nihade'yi görmüş ve gördüğü anda da âdeta büyülenmiştir.

Nihade çok güzel bir kadındır. Suskundur, gizemlidir. Numan, onun her hâline, tavrına, duruşuna, bakışına ve hayatta oluşunu yansıtan her şeyine âşıktır. Nihade'ye dair ne varsa güzel sözcüğünün yanında durmaktadır. Ondan etkilendiği ilk anı şöyle anlatır:

“Baştan savılacak tatlı bir belâ sarmaşığından çok daha fazlası olduğunu biraz sonra gördüm. Ayağa kalktı. Tepeden turnağa siyahtı. Boşlukta kapladığı hacme bakakaldım. Usulca yürüdü. Karanlık dükkân üzerime yürüdü. Bir dolaba uzandı. Esmer bir kelebeğe benzeyen ellerini gördüm. Sağ bileğine geçirilmiş gümüş bilekliğin nakışlarını ve lâ'l taşı

gördüm. Bir buhur tanesini avuçlarının arasına aldı. Avucunun ortasındaki kına lekesini gördüm. Ufalanan buhur tanesini ateşe attı. Gül tam bağrından yandı. Buhurun güzel kokusunu salması için ateşe atılması gerektiğini gördüm. Ateş kızıl. Buhur siyah. Duman bir âh kıvrımı. Bir duanın ağırlığı. Görmediğim ülkeleri, iki denizin tam birleştiği yerde kurulmuş, bol tapınaklı yitik kentleri gördüm. Uzaktan deve çingirakları. Konuşan ırmak. İpek yolunun yıkık köprüsü. Buhur yandı, saldı kokusunu. Ben dayandım” (s. 21).

Nihade bir buhur ustasıdır. Numan’la ilk karşılaşmalarında bu dükkânı ancak kendisi olursa çekip çevirebileceğini iddia etmesi de bu yüzdendir. “*Koku ustasıydı o. Kokuyla çözülürken dili, onu ancak koku konuştururken. Böyle zamanlarda bana açılır, kendi geçmişine kapanırken sevdim. Onu yaptığı işi ciddiye alırken çok sevdim ben*” (s. 72). İşine tutkuyla bağlı olan Nihade, istediği kokuya ulaşamayınca mahzunlaşan, kırlarda çiçek özlerini toplarken çocuklaşan, Mısır çarşısında alışveriş yaparken ciddileşen aslında renkli ancak bir o kadar da karanlık bir kadındır.

“On yıldır bulamadığım aydınlık her ne idiye hepsini şu karanlık köşede buldum. Karaydı benim Nihadem. Onu, karanlık kavramına verilmiş bütün aydınlık isimlerle sevdim. Gözlerine çektiği Tebriz sürmesi gibi. Dudağının sol üzerindeki ‘Hindû ben’i gibi. Saçı, kaşı, teni, gözleri gibi. Bir fincan kahvenin hatırı gibi. Çok karanlık, hep karanlık, aysız bir gece gibi ve dünyanın yaradılışındaki ateşi hâlâ içinde saklayan kömürün karası gibi” (s. 70).

Nihade, Mansur’un ölümünden sonra esamesini tacir aracılığıyla satışa çıkarmış cesur bir kadındır. Numan’dan dükkânın gelirinin yarısını, cülusun üçte birini isterken son derece kararlı ve aksi hâlde şikâyet edeceğini söyleyecek kadar da gözü karadır. Numan’la evliliği de aşkın değil, dul bir kadın olarak hayatın yükünü tek başına taşımak istememesinin neticesidir. Anlatı boyunca sadece Numan aşkının karşılığını aramaz, okuyucu da Nihade’nin bu büyük aşka vereceği karşılığı görmeyi bekler. Ancak satır aralarında birkaç muhabbet kırıntısı hissedilse de bunu aşka yormak neredeyse imkânsızdır. Söz gelimi Numan namazın ardından duaya başlamışken Nihade birden koltuğunun altına sokulur yahut bahçedeyken çeşitli aromalarla tatlandığı bir fincan kahveyle çıkagelir. Numan’a yaşarken yapmadığı filbahri buhurunu onun ölümünün ardından da olsa yapar. Ancak aynı Nihâde’nin dudaklarından aşka dair bir cümle dahi dökülmez, Numan’a bir evlat verme düşüncesini kabul etmez, defterlere tek satır yazmaz.

Nihade’nin, filbahri buhurunu Numan’ın çok istemesine rağmen ancak ölümünden sonra yapmasındaki sır perdesi, yazarın başka bir eseri olan “Cümle Kapısı”nda aralanır.

Cümle Kapısı'nın, anlatıcının bizzat Nihade'nin kendisi olduğu “Nihade’ye Zeyl” isimli bölümünde Nihade, sadece Mansur’a âşık bir kadın olarak görülür. Nihade, Numan’ı Mansur’a yaklaştığı kadar sevmekte, ondan uzaklaştığı ölçüde önemsememektedir. Dolayısıyla Numan için kokuyu yapması, aşkla değil minnet ve vefa gibi kavramlarla izah edilebilecek bir durumdur.

Bekiroğlu, yazmış olduğu bu “zeyl”de, Numan’ın aşkının karşılıksız kalmasını istememesine rağmen bunu bir türlü yazamayışını Nihade’nin ağzından okuyucunun dikkatine şöyle sunar:

“Söz buraya gelince romandan ayrı bir zeyl hikâyesi yazmaya kalkışmış yazıcı, benim sonsuz ve sınırsız bir aşkla, Numan’a âşık olduğumu yazmayı çok istedi. Çok denedi, çok kâğıt yırttı, çok mürekkep tüketti. Ama olmadı. Kalemi, iradesine itaat etmedi” (Bekiroğlu, 2006: 228).

Numan’a hiçbir zaman âşık olmayan Nihade’nin aslında hastalıklı bir kadın olduğunu da bu zeyl (ek) bölümünden öğreniriz. Mansur’un idam edilmesinin ardından Nihade bu gerçeği hayatına dâhil edememiş, Mansur’la yaşamını hayal âleminde sürdürmüş bir şizofrendir. Nihade, roman boyunca eşini kaybeden pek çok kadının tercihinde olduğu gibi sürekli yas ve matem rengi olan siyah (Yiğitbaş, 2019: 48) elbiseler içerisinde arzı endam eder. Numan’a Fatih’te halasının evi olduğunu ve onu ziyarete gittiğini söyleyen Nihade’nin gittiği bu ev, hayalinde taş taş inşa ettiği, Mansur’la buluştuğu, tek kelam etmeden onun dizlerine uzandığı evdir. Nihade, aklının kendisine oynadığı oyunu, güya Mansur’un yazdığı mektupları inceleyince fark eder. O an Numan’a nasıl bir kötülük ettiğini görür ancak geri dönecek cesareti de kendinde bulamaz. Minnet duygusuyla geçer tezgâhın başına ve filbahri kokusunu damıtır.

İsimle Ateş Arasında romanında hep karanlık kalan Nihade’yi anlatıcı böylece aydınlatmış olur.

Nur

Nur, Numan’ın ilk eşinden olan kızıdır. Her çocuk gibi masum ve güçsüzdür. Aslında kızını çok sevdiği anlaşılan Numan, Nihade’nin aşkına düşünce Nur’dan da vazgeçecektir. Nur, ufacık çocuk kalbiyle babası ve annesi arasında geçen konuşmayı anlamış zaten küçücük olan gövdesi korkuyla iyice büzülmüştür. Babasının karanlığa terk ettiği Nur, “ş” sesini söyleyemeyen, dişleri alttan üsten dökülmüş, altı yaş civarında, zayıf bir kız

çocuğudur. Ardından gelen üç yıl boyunca Numan, Nur'u özlemiş ancak ne gitmiş ne de görmüştür. Ona özlemini Nihade'den istediği evlatla dindirmek istemiş ama Nihade'den olumsuz yanıt almıştır.

Numan, kızının küçücük bedenine ne denli ağır bir yük yüklediğini acı bir şekilde fark eder. Nihade'nin onu terk ettiği günden sonra bir gece kapısı çalınır. Koşarak eski evine gitmiştir ancak yatakta “yâ” biçiminde kıvrılan Nur'un saçından o çocuksu kir kokusu değil ağzından ilaç kokusu yayılmaktadır. Yastığına da avuç içi kadar kan sızan Nur ölmüştür.

Bu trajik ölümle Numan, Nihade'nin gidişinden daha büyük bir acı hisseder. Bu ölümün yol açtığı ateş, aşk ateşinin yerini almaya başlar. Nitekim yaklaşık üç yıl boyunca sevincin de kederin de sebebi olan Nihade'nin, Numan'ın dünyasında kapladığı hacim de küçülmeye başlar. *“Oysa aşkın çilesi de aşılabilmiş. Çilenin de üstünde çile varmış. Bunu fak ettiğimde aşk dâhil bütün dayanaklarımı kaybettim. Aşkın çilesini küçümsedim. Giderek hafifledi dünyanın içimde tuttuğu yer”* (s. 246)

Yeniçeriler / Yeniçeri Ağası

Tarihsel bir niteliği de bulunan İsimle Ateş Arasında romanında Yeniçeri Ocağı, kurulduğu I. Murad devrinden, kaldırıldığı II. Mahmud devrine kadar geçen süre içerisinde romanda yer bulmuştur. Eserde kendi hikâyesini anlatan bir karakter olarak kurguya eklemlenmiş olduğu görülen yeniçeriler, tarihsel bilgilerden hareketle işlenmiştir. “Çünkü onlar, zamanın dışındadırlar ve onlara ulaşmak için tarihe başvurmak gerekir. Romancı doğal olarak onları bugüne taşıyacaktı; ancak onlar bugünün insanı değildirler, olamazlar da... Bu kimliğin tatmin edici düzeyde çizilmesi şüphesiz onları bize yakın kılacaktır” (Tekin, 2004: 82-83). Dolayısıyla tarihsel verilerin de kullanıldığı romanın son kısmında aslında yeniçeri ağası olduğunu öğrendiğimiz anlatıcının, “biz” diliyle anlattığı bölümlerde, padişaha bağlı, güçlü, itibar sahibi bir ordunun yavaş yavaş nasıl bozulduğu, itibarsızlaştığı ve korumakla mükellef olduğu devletini, varlığıyla nasıl sıkıntıya düşürdüğü dillendirilmiştir. Anlatıcı bu bağlamda bir yandan Numan ve Nihade'nin ilişkisini dikkatlere sunarken bir yandan da yeniçerilerin hikâyesini tarihsel gerçekliklerden çok fazla uzaklaşmadan anlatır.

“Biz, Yeniçeri ordusu, başındaki Bey ile Anadolu toprağında çığlık gibi boy veren aşiret devletin yaya birlikleri olarak kurulduk. Yerli değil yabancıydık, kapıkuluyduk. Devşirilerek kurulurduk” (s. 41).

Bu yaya ordu devletin kuruluşunda yoktur ancak yükselişinde büyük pay sahibidir. Kıtalar arası yürüyen bu ordu, Fatih'in kutlu ordusudur. Evlenmeyen, babalık duygusunu tatmayan, askerlik dışında bir işle iştigal etmeyen Yeniçeriler için padişah her şeydir. Tüm bağlardan azade bu ordu, padişaha bütün kalbiyle bağlıdır. Nitekim *“Biz bir bakıma; annesine, babasına, kardeşlerine, memleketine, geçmişine açılan bütün kapıları kapatılmış, kalbinde sadece padişaha açık bir kapı bırakılmış yanıyla; başlangıçta tutmuş bir hesaptık”* (s. 145) ifadeleriyle kendilerini betimleyen Yeniçeriler, aynı zamanda kendilerinin nasıl konumlandırıldıklarını da “hesap” sözcüğünün anlamı çerçevesinde yansıtırlar. Ancak padişaha bağlılığı dünyevi olan diğer her şeyin üstünde tutan Yeniçeriler, sultan kendini merkeze doğru çekip, hümayun seferlere çıkmayı bırakınca, zaten devletin her yanında başlayan bozulmanın bir parçası olurlar. *“Başlangıçta nizamın akışıyla kurulsaydı da dengemiz, sonra tezaatın nizamına devriliverdik. Değiştikten sonraki biz değişmeden önceki bizden bambaşka bir şeydik. Bozgun bunun adı. Savaş meydanlarındaki bozgunun bambaşkaıydı. Kimseler fark etmeden sessiz sedasız başladı. On altıncı asırda başladı... Büyümek bozulmanın tohumunu çünkü içinde taşıyordu. Ve kanundu, var olan her şey bir müddet sonra bozuluyordu. Bunu geciktirmek mümkün olsa da iptalinin imkânı yoktu”* (s. 96-97). Ocağın bozulmasına ivme kazandıran şey, III. Murad'ın emriyle askerlikle ilgisi olmayan kişilerin yeniçeri olarak kaydedilmesi olur.

Yeniçeriler, Bektaşilik geleneğine mensup bir Ocaktır. Bu Ocak'ta yetişen askerler arasında Hacı Bektaş-ı Veli'nin kendilerine el verdiği, duasıyla kendilerini muhafaza ettiğini ve üstüne onlara bir de kazan armağan ettiğini inancı hâkimdir. Tarihsel olarak mümkün olmasa da buna inanan yeniçeri ocağı özellikle 16. asırdan sonra Dedebaba'nın, Yeniçeri Ağası'ndan önde yer almasıyla resmen Bektaşî olmuştur.

“Bektaşilik bir bakıma, bizi Bektaşî kılan devletin, ruhumuzu bir efsanenin emniyetinde ve kendi elinde tutabilmek için çizdiği bir seyirdi. Bizim seve seve kabul ettiğimiz şey onun bize yazdığı denetim rivayetiıydı” (s. 199).

Tarihsel gerçeklikle uyum içinde bir yeniçeri tarihçesi oluşturan anlatıcı bu bağlamda bir tarihî roman kurgulamıştır. Ben anlatıcının “biz” olarak genişletildiği bir söylemle tüm yeniçeriler adına konuşur. Kazan kaldırmalar, tahtan indirilen padişahlar, tek mesleği askerlikken artık ocağa gelmek dışında her işe koşan, evlenip çocuğa karışan yeniçeriler, yine onların ağzından anlatılmıştır. *“Yeniçeriler, kütük üzerinde sayıları yüz kırk bine ulaşsa da son kez silah kullananların sayısı on dört bin olan bir ordudur”* (s. 304). Genç Osman'dan itibaren kaldırılması fikri oluşsa da bu ancak yıllar sonra II. Mahmud zamanında

gerçekleşecek bir hadisedir. Büyük bir yangından geriye ocağın sadece külleri kalır.

Yazar, ocağın işleyişini devşirme geleneğinden başlayarak anlatır. Sıkıcı, tek yönlü, katı bir tarihe değil anlatıcı koltuğuna oturttuğu yeniçeriler gözüyle de olaylara bakmamızı sağlayarak tarihsel bilgilerin farklı bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesine imkân tanır

“Bizim tarihimiz yok ki koyalım vak’anın adını. Meğerki merakı aykırı, bakışı aykırı, yazısı aykırı bir kadının şefkat eli. Şefkatle de tarih olmuyor ki” (s. 316).

Yeniçeriler hakkında tarihî kaynakların verdiği bilgiler yanında kayıtlara “Vaka-i Hayriye” olarak geçen hadisenin arka planındaki hayatlar, devşirme geleneği ve esame ticareti romanda sanatçı duyarlılığı ile dikkatlere sunulur.

III. Murad

Anlatıda ikinci hikâyeye Sultan III. Murad’ı konu alır. Diğer padişahlarda genellikle kahraman anlatıcının bakış açısını tercih eden yazar, III. Murad’ı müşahit anlatıcının bakış açısıyla dikkatlere sunar. Öğrenilen geçmiş zaman kipiyle anlatılan bu bölümlerde padişah, âdeta bir masal kahramanı olarak karşımıza çıkar.

Kanuni Sultan Süleyman’ın torunu olan III. Murad, seleflerinin aksine ordunun başında sefere çıkmamış ve savaş geleneğine aykırı davranmış bir padişahdır. Oğlu Mehmed için son derece şaşıaalı bir sünnet düğünü tertip eden Sultan III. Murad’ın hiçbir masraftan kaçınmadığı, bir peri masalını hatırlatan bu düğünde cambazlar, ateşbazlar, hokkabazlar da kendilerine yer bulmuş hatta maharetleriyle göz doldurmuşlardır. İşte bu ekip Sultan’dan yeniçeri olmayı dileyince III. Murad, Yeniçeri Ağası’nı azletmek pahasına kullarının dileğini yerine getirir. Ondan geriye hatları, divanı bir de Yeniçeri Ocağı’na bıraktığı bu ateş topu kalır.

Şehzâde

Üçüncü hikâyenin kahramanı olan şehzade, aslında sancak geleneğiyle yetişmeyen tüm şehzadeleri temsilen yazarın hikâyeye dâhil ettiği kahraman anlatıcıdır. “Ben, muhteşem ve şaşıaalı bir imparatorluk hikâyesinin ikinci yarısına yetiştim” diye söze başlasa da aslında “ben” dediği “biz”dir.

Şimşirlik de denilen kafeste yetişen bu gençler, şayet yolları tahttan geçmiyorsa, hayatı sadece seyretmekle kalır. Özgürlüğü tatmamış bu gençlerin hikâyesi çoğu zaman bir celladın elinde son bulur. Sancağa çıkmayan, yönetim tecrübesi edinemeyen, ilm-i siyasete vakıf olamayan bu şehzadelerin devlet yönetiminde zafiyetler yaşaması, hatalar yapması da elbette kaçınılmazdır.

Genç Osman

Bu bölümde anlatıcı yeniçeridir. Henüz 18 yaşında, gözü kara, dediğim dedik, kararlı ve kardeş katlini şeyhülislamı aşmak pahasına onaylayacak kadar da cesur bir padişaktır Osman. Halk tandır. Yeniçerilerin istediği kadar cömert (!) değildir üstelik. Tüm bu sebepler, başta karısı ve kayınpederi olmak üzere kullarının ihanetiyle birleşince, Osman, bir gece giyinmesine dahi izin verilmeden harem dairesinden alınıp Yedikule’de trajik bir şekilde öldürülür. Yeniçeri tarihine sürülen bu kara leke, Osman’ın adına bir unvan, bir sıfat armağan eder. Osman artık tarih kitaplarına “Genç” sıfatıyla alınır.

IV. Murad

Beşinci hikâye IV. Murad devrini konu almakla birlikte sultanın vasıflarından değil, Yeniçeri Kâtibi’ni nasıl sınatıldığından bahsedilmiştir. Öfkeli Hünkâr, birini görevlendirir. Ocağa güya rüşvetle adam kaydettirilecektir. İlkinde dik durmayı başaran kâtip, çağrıcının ikinci gelişinde şeytana uyar ve ertesi gün celladın satırıyla canını verir.

III. Selim

Altıncı hikâyenin anlatıcısı III. Selim’dir. Yenilikçi bir padişah olan III. Selim, yeniçerilerin bozulduğunun farkındadır ve onların karşısına Nizam-ı Cedid’le çıkar. Bu yeni ordu kılık-kıyafet, disiplin, teçhizat ve her türlü askeri donanım bakımından son derece Avrupai’dir. Yeniçeri ocağının nizama girmesini isteyen Selim, ismiyle müsemma selim bir padişaktır. Evladı olmadığı için amcaoğlu Mahmud’u evladı yerine koyar ve kendinde eksik olan ne varsa Mahmud’a onun eğitimini verir. Bunun içindir ki tahta çıktığında uğurlu bir yıldız doğan Selim’in canını yeniçeriler alırken, Mahmud tüm bir ocağı gözünü kırpmadan ateşe verebilmiştir.

III. Mustafa

Yedinci hikâye ile karşımıza çıkan III. Mustafa, III. Selim'in babasıdır. Sırasıyla tüm padişahlar için hikâye kurgulanmamıştır elbette ancak hikâyelerdeki padişahlar kronolojik bir sıralama ile verilmiştir. Bu noktada zamanın akronikleştiği tek hikâye III. Mustafa'nındır. Oğlunun hikâyesinden sonraya bırakılmıştır. O da yapmak istediklerini yapamayan padişahlardandır. Ordunun ıslah edilmesi gerektiğine inanır. Ünlü top ustası Baron dö Tott'u İstanbul'a getirtir. Mühendis mektepleri açtırır. Ancak amacına ulaşamaz. Adı unutulmasın diye üç cami yaptırır da bu üç caminin de farklı isimlerle anılması hiçbir arzusunun gerçekleşmediğini yansıtır.

II. Mahmud

Romanda dokuzuncu ve on birinci hikâyeler II. Mahmud ve onun dönemine ayrılmıştır. II. Mahmud, roman içerisinde iki ayrı hikâyenin kahramanı olması yönüyle diğer tüm karakterlerden farklılık gösterir. II. Mahmud, kendi ifadesiyle dokuzuncu hikâyede Yeniçeri Ocağı'nı kaldırma "niyeti" ile on birinci hikâyede ise bu niyeti gerçekleştirmesi yani "eylediği" ile sahne alır.

"Adlî" mahlasıyla şiirler yazan, son derece yenilikçi, kararlı, gözü kara ve ihtiyatlı bir padişah olan II. Mahmud'un yenilikçi ve reformist yanı romanda kendi ifadeleriyle aşağıdaki cümlelerle dikkatlere sunulur:

"Hep batıya baktım. On iki yaşında bir güzel çocuk resmiyken de ben. Sarıklı cübbeli kara sakallı, kısacası eski ve doğuluyken de ben. Nihayet fesli, ceketli, setreli yani o kadar sevdiğim manaya isim olan sözcükle yenyken ve batılıyken de ben" (s. 261).

Amacı Ocağı kaldırmak olan Hünkâr, akılcıca davranıp önce ulema ile yeniçerinin arasını açar. Sonrasında her yer bir yangın yerine, her an kıyamet gününe döner. Takvimler 1826 yılını gösterdiğinde kırk iki yaşındayken -aslında ağlayarak- bir ferman çıkartır. Bir padişahın bugün değil yarın için var olduğu, ona en yakışan şeyin adaletle hükmetmek olduğu düşüncesiyle çıkan bu fermanla birlikte sanki bir hümayun sefer gibi sancak-ı şerifin gölgesinde yeniçeri kışlası basılır ve o günden sonra Ocak tarihe karışır.

Nezuka

Romanda ilk hikâye Nezuka'nın hikâyesidir. Bu hikâye ile anlatıcı, aslında devşirme

gelenegini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Postmodern anlatılarda “gerçek olanla kurgusal ve düşsel olan iç içe” anlatılırken; “romanı oluşturan metinler, birbirine bağımlı bir metin oluşturmayabilir, birbiriyle ilgisiz ve birbirinden kopuk parçalardan da oluşabilir” (Çetin, 2011: 95). Nezuka da bu bağlamda diğer hikâyelerin kahramanları gibi sadece kendi bölümünde adı geçen kişilerdendir. Herhangi bir yeniçerinin geçmişiyle, geride bıraktıklarıyla aslında tüm Ocak anlatılmak istenmiştir.

Nezuka’nın betimlemesi devşirme olacak çocukların özellikleriyle iç içe verilmiştir: *“Devşirme nitelikleri ince ince hesaplanmış kurallara bağlıydı. Kader bu, yazık ki her niteliğin Nezuka’nın hayatında karşılığı vardı: “İki oğlandan birisini alalar”. Nezuka gider küçüğü kalır. “Sığırtmaç oğlanı almayalar, akılsız ve edepsiz olur”, Nezuka kasaba çocuklarının en akıllı en uslusudur. “Saçsız olanı almayalar”, Nezuka’nın saçları omuzlarından akan sudur. “Kırk evden bir oğlan alalar”, Nezuka kırkinci kapının ardındadır. “Babası ve anası ölüp yetim kalanı almayalar”, Nezuka gider annesi hem yetim hem öksüz kalır. “Çok sıksa, çok şişman, çok uzun, çok kısa oğlanı da almayalar çirkin olur”, Nezuka’nın konuştuğu lisanda adı yoksa da Nezuka zamanının Yusuf’udur. “Türkçe bilen oğlan alınmaya” Nezuka’nın bildiği tek Türkçe isim Tuna ‘nın uğultusudur” (s. 48-49).*

Papaz vaftiz defterinden Nezuka’nın ismini silerken Nezuka yeni ismiyle/kimliğiyle yeni hayatına başlayacaktır. Öncelikle bir yıllığına bir Türk ailenin yanına yerleştirilip yeni vatanının dilini ve kültürünü öğrenen Nezuka, zamanla önceki hayatına dair isimleri, mekânları, dilini ve nihayet annesini unuttur.

Düzme Solak

Sekizinci hikâye alaylarda padişahın sağında yürüyen ve padişaha sırtını dönmesin diye sol elle ok atmaya alıştırılmış mahir solakları anlatır. Ancak her şeyin bozulduğu devirlerin anlatıldığı bu hikâyede solaklar da düzmedir. Sadece gösteriş olsun diye yürüyen bir grup olmuşlardır.

Merasim alayında solak olmakla vazifelendirilmiş bir gence giyeceği kıyafetler verilir. Dökme yaldızlı külah, dolama kaftan, saçaklı entari, kırmızı çakşır, sarı mest, sarı çizme, gümüş kabızalı hançer, yaldızlı kemer... Bu kıyafetlerle tören meydanında boy göstermek delikanlı için ayrı bir mutluluktur. Ancak üsküfteki tüy eksiktir ki gence göre o olmadan bir solağın gösterişi yarımdır. Ya bir balıkçıl ya da bir turnanın tüyü olmadan solak

eksik kalacaktır. Balıkçılı bulmak zordur ancak turnaların yolu nasılsa suyun kıyısından geçeceğinden genç solak turna avlamaya karar verir.

Burada postmodern metinlerde görmeye alışık olduğumuz iç içe metinlerle karşılaşırız. Hikâyeler birbirinden bağımsız gibi görünmektedir ama anlatıcı, düzme solağın hikâyesinin içinde turnanın efsanesine yer verir. Turnaların eşine bağlılığını bir efsaneyle anlatır. Düzme solağın turna katarının sağındaki turnayı vurmasının ardından eşinin de katari bırakıp vurulan bu turnanın yanına iniş ve düzme solağın bu turnayı da öldürmesi anlatılır.

Yeniçeri Kâtibi

IV. Murad'ın Yeniçeri Kâtibi'ni sınamak istemesiyle kurguya dâhil olan elif parmaklı, karanfil tırnaklı kâtip, aslında padişahına sadakatle bağlıdır. Ancak hünkâr, onu sınamak için tatlı dilli bir çağrıcı görevlendirir. Çağrıcının görevi ocağa usulsüzce, rüşvetle adam kaydettirmektir. İlk gidişinde Yeniçeri Kâtibi bu çağrıya icabet etmez ve görevini hakkıyla yerine getirdiğini gösterir. Buna çok sevinen çağrıcı sultana olan biteni anlatmıştır ancak hünkâr kulundan emin olmak için çağrıyı yeniletir. Çağrıcı rolünü öylesine güzel oynar ki Yeniçeri Kâtibi bu kez hayır diyemez ve neticede canından olur.

Süleyman

Süleyman tersanede çalışan bir körükçüdür. Babası da aynı tersanede bu işi yapmıştır. Süleyman başlangıçta babasından kendisine tevarüs eden bu işi yapmaya pek hevesli olmasa da sonuçta kaderine teslim olarak bu mesleği icra etmeye başlar.

“...Ateşten, önceleri her oğulun babasına karşı duyduğu, gizli ya da aşikâr, geçici ya da kalıcı nefretle böyle nefret ettim. Benzemek istemezdim babama. Çelimsiz bir oğlan çocuğuydum ben. Benzemek istemezdim hiçbir yanımla onun ateş önünde önce kavrulmuş sonra yaşlanmış göğsüne, boynuna, kollarına, alnına. Ben olmak isterdim ben. Ama olmazdı. Babamdı. Sonra. Gün geldi. Ayaklarım suya erdi. Babamın beni, elimden tutarak, önünde ömrünü tükettiği ocağın ve körüğün önüne bıraktığı günden bu yana sadece ateşe ve ona üfleyen rüzgâra hükmeden bir saltanatla sınırlandım. Lâkin sınırlı da olsa yine saltanattım” (s. 296).

Romanda Süleyman'ın bu hikâye ile kurguya dâhil edilmesini yazar; “*bunca yangının bitiminde bir de tebessüm olsun isteğiyle*” (s. 295) izah eder. Süleyman, kendinden

geriye kalabilecek tek şeyin “isim” olduğu bilgisine varınca tersanenin duvarına bir dörtlük yazar.

“Bir zamanlar ben de Süleyman idim

Ateşe rüzgâra hükümrân idim

Sanmayın ki Sultan Süleyman idim

Tersanede körükçü Süleyman idim”

Tersanenin isten kapkara olmuş duvarında 2002 yılının Şubat ayında yazıcının gözüne ilişen bu dörtlükte Süleyman hâlâ yaşamaktadır.

Diğer Kahramanlar

Romanın şahıs kadrosu içerisinde zikredilen yukardaki isimler dışında kalan diğer kahramanlar, aslında “*ya isim olarak ya da kendilerine verilen kısa görevlerle ortaya çıkan* (Çetin, 2011: 165) figüratif karakterlerdir. Bunlardan Nihade’nin ilk eşi Mansur, idam edilen bir yeniçeridir ve esamesini Numan satın almıştır. Eserde birkaç kez adı geçer. Numan’ın ilk eşi de eserde adıyla varlık göstermeyen dekoratif kişilerdendir. Numan, ilk eşinden bilinçli bir tercihle Nur’un annesi diye bahseder. İlk eşi, Numan için sevilen bir kadın değil değerli bir annedir.

Numan ve Nihade’nin hikâyesindeki ismi var cismi yok kahramanlardan biri de Nihade’nin teyzesidir. Nihade tarafından arada bir ziyaret edilen bu teyzenin aslında hiçbir zaman var olmadığını yazarın bir başka eseri olan Cümle Kapısı’ndan öğreniriz. Bu eserden öğrendiğimize göre Nihade’nin teyzesi, hakikatte zihninin ona oynadığı oyundan başka bir şey değildir.

Gerek yeniçerilerle ilgili bölümde gerek hikâyelerdeki; Köprülüler, Tarihçi Esad Efendi, gelin, damat, Fatih, Yavuz, Kanuni, Sadrazam Mehmed Selim Paşa, Şeyhülislâm Kadızade Tahir Efendi, Yeniçeri Ağası Mehmed Celâleddin Ağa, Yüzbaşı Kara Cehennem, Esad Efendi gibi hayali ya da hatırlanan kişiler anlatıyı tamamlar.

2.2.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

İsimle Ateş Arasında, Bekiroğlu’nun çok yönlü eserlerinden biridir. Özellikle yeniçerilerle ilgili bölümlerin tarihle iç içe oluşuyla, tarihî roman, tek taraflı da olsa bir aşkı

merkeze aldığı için aşk romanı ve Numan’la ilgili çözümlemeleriyle psikolojik roman olarak değerlendirebilir. “İsimle Ateş Arasında”da yazar, farklı roman türlerini bir araya getirmekle kalmamış, ayrıca karma anlatıcı ve çoklu bakış açısı kullanarak anlatımı da zenginleştirme yoluna gitmiştir.

Eserde genel olarak birinci tekil anlatıcı hâkimdir. Ancak postmodern bir yapı arz eden bu anlatıda üstkurmaca tekniğiyle yazıcı, okurla söyleşerek hem kendini gizlememiş hem de üstkurmacanın anlatı içinde anlatı yahut iç içe hikâye tekniklerini esere taşımıştır. Böylece hemen her hikâyede yeni bir anlatıcı ile karşılaşırız. Hikâyeler dışında anlatıcı ya Numan’dır ya da eserin sonunda kimliğini öğrendiğimiz Yeniçeri Kâtibi’dir. Yazar, Yeniçeri Kâtibi’ni; “bozulmayan ne kalmıştı ki biz bozulduğumuzda...” (s. 99) ifadesindeki gibi hep birinci çoğul kipiyle kullanmıştır. Bu alışıldık olmayan bir tercihtir. Eserin sonunda Yeniçeri Kâtibi, anlatıcının kendisi olduğunu söylese de belli ki anlatıcı bir orduyu temsil ettiğinden yazar, tercihini bu yönde kullanmıştır. Şehzade hikâyesinde de ben anlatıcı sınırlarını bize doğru genişletmiş, bir şehzadeyi değil kafes usulü ile yetişen tüm şehzadeleri temsil etmiştir.

“Kimin sözcükleriyle yazıldı bu hikâye?... Şimdi ben: Yeniçeri Kâtibi. Büyük yazıcı. Bir metnin sondan az önceki sahifesinde yazıcının sahiplendiği aslî kahraman gibi giriyorum hikâyeye. Vakit bir hayli geç demektir. Ve bir metnin sondan çok az evvelki sahifesinde görüntüye giren aslî kahraman onun ancak anlatıcısı demektir. Öyleyse arkada kalan bütün bir hikâyeyi yorumlayan varlığımla tam son sahifede katılıyorum bu hikâyeye” (s. 325).

Eserin sonunda anlatıcı her şeyin kurgu olduğunu, kahramanların da hayal ürünü olduğunu vurgulayarak gerçek ile kurmacanın sınırlarını belirsizleştirerek postmodern bir tavır sergiler. Pek çoğunu tarih kitaplarından tanıdığımız hikâye kahramanları, anlatı içerisindeki konumları itibarıyla yazarın hayal dünyasından geçen birer isme dönüşmüş olmaları dolayısıyla tarihî gerçekliğini yitirmiştir. Tarihsel gerçekliği olan kişilerin romanda kahraman bakış açısı aracılığıyla kendilerini anlatmaları yeni tarihselci kurgunun özelliklerinden birisidir. Nitekim romanda Yeniçeri Kâtibi aracılığıyla Yeniçeri Ocağının kapatılması olayının anlatılması tarihsel verilere sadece yaptırımı uygulayan değil aynı zamanda yaptırıma maruz kalan açıdan bakılmasını sağlayan bir husustur. Bu da yeni tarihselci kurguyla örtüşür. “Yeni tarihselcilik akımının en önemli özelliği tarih yazımının öznelliğini vurgulamasıdır. Tarih bize kesin doğrular ve hakikat bildiremez. Yalnızca geçmiş yaşantılar, olaylar ve insanların deneyimleri ile ilgili söylemler üretir” (Oppermann, 2006, 20). İsimle Ateş Arasında romanında da tarihi kaynaklarda özellikle son dönemlerde Osmanlı İmparatorluğu’na verdikleri zarar çerçevesinde anlatılan Yeniçerilerin kendi

deneyimlerinin aktarılmasına kurgusal da olsa bir imkân tanınır:

“Şimdi ben, Yeniçeri Kâtibi. Büyük yazıcı. Kendi ismimde bile değilim. Şimdi ben tümüyle silinmiş bir isim. Bedensiz bir ruh kadar nâ-mevcud ama yine de mevcud. Bir anlatıcı. Bir anlatıcı daha. Bir bilinç. Bir bilinç daha. Hepsinin üstünde mevcud: Bütün padişahların tek bir resimde birleşerek tek bir padişaha, bütün neferlerin tek bir nefere dönüştüğü yerde mutlak olarak kalan şey hikâyelerin de üstündeki hikâye. Adını koymayarak gerçekliğini ihlal ettiğim her kahraman da adını koyarak gerçekliğini ihlâl ettiğim her kahraman kadar yalan” (s. 333).

Numan ve Nihade ilgili bölümlerde anlatıcı birinci tekil kişi olan Numan’dır. İç çözümleme ve özellikle bilinç akımı teknikleriyle yazar, anlatıcısını daha etkileyici ve inandırıcı kılmıştır. Bilinç akımında bireyin duygu ve düşüncelerinin seri fakat plansız verilmesi esas (Tekin, 2004: 269) olduğunda kahraman anlatıcı Numan, geriye dönüş tekniğini kullanarak Nihade’yi gördüğü o ilk güne gider ve sonrasında akış kronolojik olarak devam eder. Ara ara hâkim bakış açısına geçilse de genellikle anlatıcının Numan olduğu kısımlarda sınırlı bilgiye sahip kahraman bakış açısı tercih edilmiştir.

“Varlığına dair, nefli gölgeli bir tütsü- buhur dükkânında, bana gösterdiklerinin dışında, hiçbir bilgiye sahip değilken sevmiştim onu” (s. 24).

Modern romanın klasik romandan ayrıldığı noktaların başında bakış açısı gelir. Modern roman tek yönlü değildir, çoğul bakış açısıyla farklı anlatıcılar devreye girer. *“Dıştaki gerçeğin hakkıyla yansıtılması için romancılar, tek merkezli bilinç yerine, birçok kahramanın bilincini devreye sokmuşlar ve olayları çok yönlü olarak yansıtma cihetine gitmişlerdir”* (Tekin, 2004: 58) Bekiroğlu bu eserinde çoğul bakış açısını ustalıkla kullanmıştır. Birçok hikâyenin yer aldığı bu roman için bu bakış açısı âdeta zorunludur. Her bir hikâyede gerçeklik duygusunu üst seviyeye çıkaran husus, gözlemci anlatıcıdan ziyade kahraman anlatıcının varlığıdır. Romanda çoğulcu anlatımın benimsenmesinden dolayı hâkim bakış açısıyla kahraman bakış açısı bir arada kullanılmıştır.

Yine yazarın diğer romanlarından görmeye alışık olduğumuz, “yazıcıyı” kurguya dâhil etme hadisesi bu romanında da söz konusudur.

“Ben, yazıcı. Denize bakan odamda oturuyorum... İsimle ateş arasında dolandım durdum. Bu hikâyenin adını İsimle Ateş Arasında koydum” (s. 14)

Sözün başı ve sözün sonu bölümleri yazıcının okurla doğrudan buluştuğu ve okurla konuştuğu bölümlerdir. Süleyman’ın hikâyesinde de yazıcı kendini gizleme gereği

duymamış, postmodern anlatının ona sunduğu imkânları kullanmıştır.

2.2.8. Dil-Üslup

Roman, Mehmet Tekin'in ifadesiyle bir dil sanatıdır. Ayrıntıya kapalı doğası dolayısıyla yoğunlaştırılmış bir dile ihtiyaç duyan şiirin aksine roman, tam olarak bir ayrıntı sanatıdır (Tekin, 2004: 156). Romanın ayrıntılar üzerine kurgulanan bu yapısı, Nazan Bekiroğlu'nun hemen tüm anlatılarında tercih edilen şiirsel ve sanatkârane bir üslup ile birleştiğinden onun roman dili, karakteristik özellikler sergiler. Bu bağlamda kısa ve devrik cümleler, kelime oyunları, seci, söz ve anlam sanatları romanlarında şiirsel bir üslubu tercih eden yazarın olmazsa olmazlarındandır. Son iki romanında dil ve üslup ile ilgili tercihleri farklılaşmış olsa da özellikle Lâ: Sonsuzluk Hecesi ve İsimle Ateş Arasında romanlarında bu şiirsel üslup korunmuştur.

*“İstanbul sokaklarında korku kol gezmeye başladı. Neredesin **sin**? İçimde yankılanan isimle **sin**! Kalıcı mısın gidici misin **sin**? Öfkemde rızamda kaderim **sin**” (s. 221).*

Sanatkârane ya da duygusal üslup olarak da ifade edilen ve “bir bakıma mensur şiir türünün romana uyarlanmış şekli” (Çetin, 2011: 294) olan bu şiirsel üslubun romanda oldukça başarılı ve etkileyici bir tarzda kullanıldığı görülür.

“Adımın başında Nur'un nûn'u. Nihâde'nin nûn'u. Mansur olarak değil, o nûn olarak onundum” (s. 27)

Tüm harflerin, heceler ve kelimelerin ateş içerisinde kaldığı aşağıdaki satırlarda görüleceği üzere Bekiroğlu, Gâlib Dede'nin ateş redifli gazeli (Şeyh Gâlib, 1994: G/139-1) arasında kurduğu metinlerarası ilişkiyle metne ayrı bir şiirsellik katar.

“İbrahim önce kelimelerle sonra ateşle sınanmıştı. İsimle ateş arasında İbrahim önce kelimeleri aştı. İçinde hû yangını, ateşi aştı. Ateşti su, ateşti koku. Ölüm ateş, dirim ateş. Kan ateş, karanlık ateş. Harf ateş, sözcük ateş. İsim ateş, ateş, ateş... Ne ben İbrahim'dim oysa ne Nihâde Nemrut'tu. “Serin ve selametli” olmadı ateş” (s. 180).

Eserde kahramanların ruh hâlleri âdeta kelimelere ve cümlelere sinmiş gibidir. Örneğin aşağıya aldığımız bölümlerde kısa, eksilteli cümlelerle Numan'ın Nihade'ye her bakışında hissettiği çocuksu heyecan okur nezdinde de hissettirilir.

“... Odaya girişini çıkışını. Bir bardak su içişini, bir bardak su getirişini dünyanın en harikulâde olayı gibi seyredişimi. Bana öyle bakışını. Ağlayışını. Anlatışını. En çok da

anlatmayışını. Veyahut da hiçbir şey yapmayışını. En fazla da odadaki varlığını. Boşlukta kapladığı hacmini. Orada öylece duruşunu. Oturuşunu. Kalkışını. Biçimini. Kokusunu. Odaya kattığı ve asla ismini koyamadığım o özel şeyi. Onun yanında sükûnet buluşumu, su gibi duruluşumu. Arada fark yoktu zannımca. Her zaman sadece güzeldi. Bu güzelliğin ne acı çektiğini ne de sevindiğini. Sessiz güzelliğini. Kendisini hâslı. Sonra en fazla yanında olduğum anlarda bile yanımda olmayışını” (s. 132).

Daha çok şiirde görmeye alışık olduğumuz söz ve anlam sanatlarına da bu eserde rastlamak mümkündür. Söz gelimi, “Söz arasında, herkesçe bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye, bir inanca ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek, onu anımsatmak (Dilçin, 2000: 461) olarak bilinen ve bir anlam sanatı olan “telmihi”e eserde sıkça yer verilmiştir.

Eserde bu bağlamda: “*Bedeli bir cennet sürgünüyle ödenmiş ve çok pahalıya mal olmuş bir aşkın peygamberinin soyundan gelen insandım ben*” (s. 29) ifadesiyle Hz. Âdem’e; “*Meşrebimde ikinci eş yoktu benim. Kendisine, inananların en hayırlısı sorulduğunda üç ayrı durumda üç ayrı mümin tanımı veren peygamberden öğrenmiştim doğruların durumla ilişkisini*” (s. 31) ifadeleriyle Peygamberimiz Hz. Muhammed’e telmihte bulunulur. Nazan Bekiroğlu tarihî bir nitelik arz eden romanında bir yandan: “*Âşık olduğu kadının ölümünden sonra iki abide diktirmişti Şah Cihan: Tac Mahal ve şalimar. Aşkın ölümsüzlüğünü cihan bilsin diye. Aşkın ölüme zaferini insanlar görsün diye*” (s. 77) cümleleriyle eşinin ölümü ardından, ona duyduğu aşkı göstermek isteyen Şah Cihan’a diğer yandan: “*Topuğundan yara aldıysa da tek ölümü sol ayağının topuğundan olan efsane kahramanı değildi Kara Cehennem yüzbaşı. Ölüp gitmedi. Sanki canına can katılmıştı*” (s. 273) cümleleriyle Yunan Mitolojisinin önemli kahramanlarından olan Akhilleus’a gönderme yapmak suretiyle anlatımını daha etkileyici ve güçlü kılmayı başarmıştır.

Yazarın otuz üç yaş etrafındaki söylemlerini dile getirirken yine bu yaş ile ilgili peygamberlerin yaşamlarına telmihte bulunarak anlatımını zenginleştirdiği görülür:

“*Otuz üç yıllık ömrümde gördüğüm en tanıdık güzellikti. Cennet yaşının otuz üç olduğunu biliyordum. Her ikisi de Âdem’den başlatılan dinin ve tarihin bana verdiği bilgiyle: Bir cennet sürgünün ardından dünyaya düştüğünde Âdem’in, dördüncü kat semaya ağdığında İsa’nın, kendisine peygamberlik müjdelendiğinde Yûsuf’un otuz üç yaşında olduğunu biliyordum. Başka şeyler de biliyordum. Bilgimin bu güzelliğiyle, bana onu getiren otuz üç yaşımı peygamberî bir tebessümü sever gibi seviyordum*” (s. 69).

Romanda yazarın, telmihin yanı sıra: “*Ayet apaçık, yaklaşma, diyordu. Yapma değil*”

(s. 32) ifadeleriyle İsrâ Suresi 32'nci ayetten, “... *Ve merak konusunda Hızır'a yol arkadaşlığı eden ve üç kez sözünü tutamayan Musa'dan daha dayanıklı değildim ben*” (s. 240) ifadeleriyle de Kehf Sûresi, 65-82'inci ayetlerden manen iktibaslar yaptığı da görülmektedir.

Sanatkârane, şiirsel üslubun ayırt edici özelliklerinden biri olan teşbih de romanda önemli bir yere sahiptir. Teşbih unsurlarının romanda özellikle Nihâde ile ilgili bölümlerde fazlaca kullanıldığı göze çarpmaktadır.

“Onu severken anladım güzelliğin ne olduğunu. Akşamın kısacık vaktinde, şahitlik eden parmağıma batıp da abdestimi bozan gülün dikenini sever gibi sevdim onu. Sonra, vaktin çıkmasına çok az kala yeniden bulduğum suyu sever gibi” (s. 70).

Hemen her anlatısında farklı meslekler, sanat dalları, hobi alanları vs. ile ilgili kavram ve terimleri okurlarının nazarı dikkatine sunan yazıcı bu eserde de zengin bir birikimi okuruyla paylaşır. Bu noktada dikkatimizi çeken ilk ayrıntılar Nihade'nin mesleği ile ilgilidir. Özellikle genç kuşağa yabancı gelen buhur, buhurdan, tütsü gibi terimlerin yanında onlarca bitkinin adı, yetiştirme şekli, nasıl damıtıldığı ile ilgili birçok bilgi satır aralarına sıkıştırılmıştır. Diğer eserlerinde oyalar, dokumalar, kilimler, yöresel yemekler, gelenekler vs. gibi pek çok alanda hatırı sayılır bir bilgi birikimine sahip olduğunu gördüğümüz yazar bu sefer de kokular ve bitkilerle ilgili birikimlerini eserine taşımıştır.

“Mevsimine göre, yamaçlara yaslanmış kırlara çıktığımızda, çiçekleri onunla tanıdım. Ağlayangelinin ancak marttan sonra aranması gerektiğini. İffetağacının daima nehir kıyılarında bittiğini. Taçlı kırlâlesini, mavi unutma beni ve peygamberçiçeklerini. Beyaz ve pembe nevruzları, leylâk renkli ve bir adı da şamdançiçeği olan gelinduvaklarını. Eflâtun esrarotlarını. Menekşe renkli çan çiçeklerini. En iyileri Medine şehrinde yetiştirilen şerit yapraklı sarı sinamekileri. Mor lavanta, mavi kekik, daima yeşil defnenin yapraklarını. Çobançantalarını, mavisemenleri, yemensafranını. Hüsnüyusufları, ebülmelikleri, siyah kerbelâçiçeğini, peygambereğacı, şeytansaçını. Hep ondan öğrendim” (s. 75/76)

Tarihî bir nitelik arz eden romanda esame, cülus, ulûfe, tuğra gibi yeniçerilere dair kavramlar, terimler ve tanımlar, askeri terminoloji, hümayun seferler, sancak-ı şerif, kafes, vakvak ağacı, devşirme sistemi, saltanat, harem dairesi, kazan kaldırma gibi daha pek çok kavram, nesne, vaka, mekân vb. unsur yazarın söylemine renk ve zenginlik katan araçlar olmuştur. Bu yönüyle oldukça doyurucu ve okurun merakını daima diri tutan bir anlatımdan bahsedebiliriz.

Bu romanında II. Mahmud devrinden geriye doğru genişleyen bir zaman dilimini konu alan yazar, yaygın olarak anlatma yöntemini kullanmış, özetleme, geriye dönüş gibi tekniklerle zamanda sıçrayışları sağlamıştır. Gösterme yöntemi ise Numan'ın Nihade'yi gördüğü gün, defterler için tartıştıkları ve Nihade'nin evden ayrıldığı gün ya da Yeniçeri Kâtibi'nin sırandığı gün gibi anlatıcıyı derinden etkileyen zamanlarda tercih edilmiştir.

“O gün o bahçede kendi sesimi duyuncaya kadar, acının bir erkeğin sesinde nasıl böyle vücut bulabileceğini mümkün değil tahmin edemezdim. Nihâde dedim, üzerinde hakkım var, bütün hesapların görüleceği günde bunu sana sorarlar, bilmiyor musun? Bilmiyordun! Filbahri buhuru. Bana dair isimler ki defterler dolusu. Adı koyulmuş ne varsa bana gösterebilir istedim. Hayır, dedi o zaman. Israrla, inatla, kendisine duyduğu inançla ve en korkutucu olanı, sükûnetle. Bana defterlerim olmadan da inanmadığın sürece hayır! Ve üzerimize bir defterin gölgesinin düştüğü bundan sonraki her zaman: Hayır!” (s. 216)

Bekiroğlu'nun vazgeçemediği ve özellikle postmodern romanlarda sıklıkla kullanılan tekniklerden biri montajdır. Bu teknik, “romancının, genel kültür bağlamında değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahî nitelikli bir metni, söz veya yazıyı, “kalıp hâlinde” eserin terkiibine belirli bir amaçla katması, kullanması[dır]” (Tekin, 2004: 243-244). Romanı son derece zenginleştiren bu teknik -alıntılanan metnin ya aynen alıntılanması yahut mealen eserin dokusuna sindirilmesi biçiminde- uygulamada iki farklı şekilde karşımıza çıkar. İsimle Ateş Arasında romanında montaj tekniğinin her iki şekli de karşımıza çıkar.

Romanda Nedim'in “Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir / Amân dünyâyı yakdın âteş-i sûzan mısın kâfir” (Nedim, 1997: G/41-1) beytinin, metinlerarasılığın montaj tekniği ile “... ve savaş meydanında padişahın esir düşmesinden korkulurdu da sancak-ı şerifin esareti, bunu tahayyül, tahammül mülkünü yıkdı” (s. 269) cümlesine yansıdığı görülür. Romanın başka bir yerinde yine montaj tekniğinden istifade etmek suretiyle klasik belagat kitaplarında tazmin (Saraç, 2007: 280) olarak zikredilen bir alıntılama yapılmıştır. Bu alıntıda Şeyh Gâlib'in “ateş” redifli gazelinin “Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr ateş / Semender-tıynetân-ı aşka besdir lâlezâr ateş” şeklindeki matla beyti aynen zikredilir:

Numan'ın Nihade'ye her baktığında onda gördükleri, vehimleri, korkuları ise eserde bilinç akışının yansımaları olarak karşımıza çıkar.

“En fazla da bana böyle bir duruş noktası sağladığı için içerledim ona. Aşksa, nasıl

bir bakış noktasında duruyordu ki bendeki bu bulanmaya izin veriyordu? Böyle bir noktada durmama izin verdiği için hızlandı uçurum. Ona önce böyle karanlık kuyulara düşmeme izin verdiği için, isteseydi düşürmezdi, sonra beni o dipsiz kuyulardan çıkarmak için hiçbir çaba sarf etmediği için, isteseydi çıkarırdı, içimde çok parçaya ayırdım. İçinde kıvrandığım karanlığa yol açtığı için değil, her karanlık bir öncekinin son-ucu bir sonrakinin sebebi olduğu için suçladım onu. Bu yüzden silsile silsile uzadı önümde barikatlar. Aşamadım” (s. 187).

Eserde çok sık karşımıza çıkmayan, yazarın birkaç kez başvurduğu tekniklerden biri özetleme tekniğidir. Aşağıya aldığımız bölümde Nihade ile ilgili bir özetleme yapılmıştır.

“Benden önce dükkâna inmiş. Kendisindeki anahtarla kapıyı açmış. Beni bekliyormuş, öyle dedi. Mansur’un karısıymış. Bir arka bahçesi, bir de imalâthanesi olan bu dükkânın üst katında yaşıyormuş. Şaşakaldım. Bunu hiç hesaba katmamıştım. Fazla bir şey değildi istediği. Her şeyin bozulduğu bir devridaim içinde o da payına düşeni istiyordu sadece. Önce bu kadarını söyledi. Gerisi sökülen bir ipliğin ucu gibi geldi. Kimsesizmiş. Kocasının ölümü üzerine peş parasız kalmak yerine bin bir türlü korkuyu göze alarak ocağa kadar yaklaşmış, kirli bir silsile kurarak esameyi satışa çıkaranların elinden biraz tehdit biraz ricayla bu parayı almak ona uygun bir yol gibi gelmiş. Biraz acıma biraz korku hissetmişler ona karşı, böyle böyleymiş” (s. 20).

İsimle Ateş Arasında, üstkurmaca tekniğinin çokça kullanıldığı bir postmodern romandır. Bekiroğlu üstkurmaca tekniğinin kendisine sağladığı geniş imkânı sadece yazar olarak kendi varlığını hatırlatıp okura seslenmek şeklinde kullanmamıştır. O, bu tekniğin sunduğu imkânları biraz daha genişletmiş ve âdeti kahramanlarıyla; dertleşme ve hesaplaşma (Demir, 2013: 375) şeklinde kendisine özgü ilginç bir tarz benimsemiştir.

“Kelimeleri durdukları yerden toplarken ben ve cümleden selametle sıyrılmak için okuyucu yüzüne sirayet edecek yazıcı uykusuzluğuna düşse kalkarken ben. Başladığım isimdi, bitirdiğim ateş. İsimle ateş arasında dolandım durdum. Bu hikâyenin adını İsimle Ateş Arasında koydum” (s. 14).

Yazarın diğer romanlarında da örneğini gördüğümüz, kurmaca kahramanların yazıcıya bir şeyler söylemesi, gönderme yapması onu bir nevi roman kahramanı gibi algılaması burada da yazarın tercih ettiği bir ifade biçimi olmuştur.

“...Bir gün yazıcı olacağını asla bilmeyen küçük kızların, ortaokul tarih kitabındaki; Osmanlı padişahlarından biri ülkesini müneccimlerle yönetmeye kalkıvermiş, hatta Prusya

kralından müneccimlerini istemişti, cümlesine inanacağından ölesiye korkardım” (s. 229).

Bu bağlamda İsimle Ateş Arasında, Bekiroğlu’nun üslupçu tavrını yansıttığı ve postmodern anlatım tekniklerini kullandığı romanlarındandır.

2.2.9. Tema

Eserde, yeniçerilerin uzunca tarihi, Numan’ın Nihade’ye aşkı ve birçok küçük hikâye yer aldığından tematik anlamda ciddi bir zenginlik söz konusudur. Tematik zenginlik içerisindeki tüm ayrıntılara yer vermek mümkün olmadığından bunlardan eserde ön plana çıkan ve bu çerçevede daha geniş işlenen temalar değerlendirilmeye alınmıştır. Bu temalar aşk, sadakat/ihanet, bozulma, isim, ateş, ayrılık/ölüm, koku/buhur, tasavvuf ve kader başlıkları altında incelenmeye çalışılmıştır.

Aşk

Bekiroğlu anlatılarında aşk; varlığıyla, yokluğuyla, sebepleriyle, sonuçlarıyla, feda edilenleriyle, feda edenleriyle bir şekilde kurgu dünyaya dâhil olmayı başaran vazgeçilmez bir temadır. Yazar, bu eserinde okuyucuyu ciddi anlamda aşkı düşünmeye, sorgulamaya, farklı aşk tanımları yapmaya, alışılmış aşk tanımlarının hepsinin üstünü çizmeye kısacası aşka kafa yormaya davet eder. Bu atmosfer içerisinde okuyucunun; bir yandan Mansur’un aşkı görünür kılma, kelimelere dökme ihtiyacına hak verirken diğer yandan Nihade’nin koşulsuz teslimiyet yorumunu onaylaması muhtemel görünmektedir.

Numan, Nihade’yi gördüğü günü anlatırken niçin *“yaratıldığımı o gün o dükkânın gölgeleri arasında anladım”* (s. 30) diyecek kadar aşkı hayatın merkezine yerleştirir. Onun için evvel de Nihade, ahir de Nihade’dir. Sözlük anlamı “sarmaşık” olan aşk, bu anlamıyla Numan’ın ruhunu çepeçevre kuşatmıştır. Bu aşk ile her geçen gün biraz daha sarılıp sarmalanan Numan, nihayet hayret makamına ulaşır. Yaşadıklarına inanamaz ve bu hazzı bırakma fikri yani “ölüm” onun için korkulacak bir şey hâlini alır.

“Şimdiye kadarki hayatımda bulamadığım ve bulamadığımı fark bile etmediğim her ne var imişse onu tanıyınca öğrendim. Çünkü acı gibi sevinç de bir bilinçti sadece. Bilmeyenin ne acısından ne sevincinden söz edilebilirdi. Ondan önceki mutsuzluğumu ve ondan sonraki mutluluğumu bilerek onu sevdim, bu yüzden onu başlangıç bilerek sevdim. Onun sadece var olduğunu bilmekten gelen duygu: Harikulâde! Var ve benim! Ya Hay! Nasıl

çıldırılmazdım bu bilginin sevinciyle, canım tenime nasıl sığardı, onu bilmeyerek sevdim...”
(s. 68).

Eserin tamamında açıkça söylenmese de metnin alt anlamlarında tasavvufi bir söylem, kaderci bir anlayış hâkimdir. Yazar odaklı bir okumayla metne yaklaşırsak bu anlayışın esasen Bekiroğlu’nun hayata bakışından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Zira yazarın gerek eserleri gerek çeşitli vesilelerle verdiği röportajlarında bu anlayışın izlerini kolaylıkla sürmek mümkündür. Aşka da aynı nazarla bakan yazar için bu duygunun kazananı, kaybedeni yahut doğrusu, yanlışı yoktur. Bu bağlamda vermiş olduğu bir röportajda: “Her şey gibi aşkın da kusursuzu bir başka âlemde duruyor. Bu dünyadaki, aslından eksiltilmiş bir suret, bu yüzden kusur içeriyor. Aşklar da devletler gibi doğuyor, büyüyor ve ölüyorlar. Aşk yalanlansın diye değil ama gerçek aşkın mahiyeti daha iyi anlaşılsın diye” (Dursun, 2002c: I) sözleriyle durumu özetleyen Bekiroğlu’na göre aşkın doğası kusurludur.

“Çare yok aşk onu yaratan tarafından, hikmet işte mükemmelliği azaltılarak yaratılmıştı” (s. 191).

Anlatı boyunca klasik edebiyattaki âşık tipini çağrıştıracak bir şekilde kurguya yansıyan Numan, aşkını görünür kılma çabasındadır. Nihade’nin gülümsemesi, ona göre kâinatı titretecek bir hadisedir. Numan, bu nedenle bir yandan onu mutlu edecek her şeyi yapmakta, bir yandan da aşkını sözcüklere dökmektedir. Her fırsatta aşkını dillendiren Numan, Nihade için tam dört defter doldurur. Ancak üst üste gelen birkaç şeyle kalbine şüphe tohumları serpiyen Numan, bu aşamadan sonra sevdiği gibi sevilmediğini fark edecektir. Nihade’ye beslediği bu aşkın karşılık bulması için âdeta kalbinin harf harf kâğıtlara dökülmüş hâli olan dört adet defteri ona verir. Ondan kendisi için Filbahri kokusunu damıtmasını ister. Uğruna kızı Nur’u terk ettiği Nihade’den bir evlat ister. Numan’ın bütün bu istekleri karşısında ne yazık ki Nihade, hâlâ uykularında Mansur’un adını sayıklar. “*Aşkı ve dahi onu kalbinde taşıyacak olanların tümünü yaratan kuşku yok ki; âşıklar, gerçek aşkın mahiyetini ve kaynağını önünden bulutlar çekilen dolunay gibi fark etsinler diye, birbirlerine bitimsiz bir aşkla bağlanmasınlar diye, aşkı bitimli kılmıştı*” (s. 193). Numan’ın aşkın bitimli olabileceğini yahut Nihade’nin ona hiç âşık olmadığını düşünmeye başladığı an gerçeklerle yüzleşme noktasıdır.

“Böyle zamanlarda sıkışan ruh belli ki ne ileri ne geri gidebilince ya düşer ya yükselirdi. Belli ki böyle zamanlarda aşk, sırtından kanlı bir gömleği sıyrıp da atar gibi

gözden çıkararak geçmişi, ileri doğru yürümekti. Aşkın kalbe indiği makama doğru yükselmekti. Böyle zamanlarda âşık, kendisine görüntü veren sevgilinin aşkıyla mutlak olanın aşkı arasında bir bağlantı kurunca. Sevgilinin ismiyle O'nun ismi arasındaki binlerce ismi yol, durak, menzil aşmayı başarınca. Belli ki bu yükselmeyi başaran âşıkın gönlüne; muazzam yangınlardan sonra başlayan bir yağmur, lânetlenmiş kavimleri yok eden ve dinmek bilmeyen rüzgârları kesen bir yağmur, denizin yüzünden gökyüzünün katlarına yükselen şiddetli hortumları bölen bir yağmur gibi serinlik ve selamet dökülürdü” (s. 192). O makama çıkamayan Numan, eşiği atlayamaz ve Nihade'nin belirsiz, tekinsiz, karanlık sularında boğulur.

Aşkı sorgulanan Nihade, evi terk ederek Numan'ı çaresizliğiyle baş başa bırakır. Numan için artık yaşamanın bir anlamı kalmamış, kızı Nur'un ölümüyle de iyice boşluğa düşmüştür. Ocak'taki o yangın gününde, orda olmak ve aşk ateşinden çıkarak ölüm ateşine atılmak Numan'ın bilinçli tercihidir.

Numan, Pascal'ın “yapayalnız ölürüz” sözüyle yahut Ataol Behramoğlu'nun; “ölümdür yaşanan tek başına...” mısrasıyla ifade ettiği hakikat üzere, tek başına ölür. Yazar, postmodern anlatıların o beklenmedik sonlarıyla okuru merak içinde bırakmayı tercih etmiştir. Bir röportajında kendisine bu hikâyenin bitip bitmediği sorusu yöneltince, “*Kim bilir belki Nihade'nin de okumadığımız beşinci bir defteri vardır bir köşede!*” (Alphan, 2003: 1) diye cevap verir. Gerçekten de klasik metinlerde görmeye alışık olduğumuz zeyl yazma geleneğini İsimle Ateş Arasında'da canlandıran yazar, Cam Irmağı Taş Gemi'de Nihade için: “Nihade'nin Beşinci Defteri” isimli bir zeyl yazar. Yazıcının her kahramanı mazur görme temayülünün dışında kalan Nihade, böylece aklanmış olur. Çünkü bu metinden Nihade'nin de âşık bir kadın olduğunu öğreniriz. Bu aşk öyle büyüktür ki ondan aklını alır ve onun hayal âlemlerinde yaşamasına gerçek ile hayali karıştırmasına yol açar. Zira aslında Nihade, Mansur'un idam edildiği o günden sonra, hayalinde yaşattığı Mansur'la hayatına devam eden şizofren bir kadındır.

Sadakat- İhanet

Kendisine iyilik edene bağlılık gösterme, hainlik ve döneklik etmeme, vefakârlık gösterme, içten bağlılık anlamlarında kullanılan sadakat ile gösterilmesi gereken bağlılığı göstermeme, vefasızlık yapma, sadakatsizlik etme anlamındaki ihanet (Kubbealtı Lügati, 2016) kavramlarını birbirinden soyutlamak mümkün değildir. Birinin yokluğunun diğerini

doğurması yahut birinin varlığının diğerinin yokluğu anlamına gelmesi dolayısıyla birbirine karşıtlık düzleminde bağlı olan bu iki tema romanda daima bu bağlamda yani birbirini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Romanda, sadakat- ihanet kavramları arasındaki ilişki en fazla Numan ve Nihade'nin ilişkisiyle gözler önüne serilir. Bu ilişkide ihaneti ilk tadan Numan'ın -adını dahi bilmediğimiz- eşi olur. Numan'ın sadakatle bağlı olmadığı bu kadının, ihaneti kabullenmek yerine Numan'ı hayatından çıkarmayı yeğlediği görülür. Aşkın her şeyi mubah kılmadığı, eserin mistik arka planında sürekli işaret edilir. *“Gül bağı yanarak salarken kokusu. “Bakışı bakışa ekleyerek bakmayın”, buyrulmuştu, bakışı bakışa ekleyerek baktım ona”* (s. 22) Numan da ihanetin farkındadır. *“Evde karım, Nur çocuğum. Dünyanın bütün dengesi ve o dengenin içindeki düzeni bozuldu”* (s. 23). Kendi kurulu düzeninin bozulmasına yol açan Numan işlediği günahın bilinciyle âdeti karısına yalvarır. Numan, vicdanen ikinci eşi kabullenemese de başka bir çıkar yol göremediği için karısından Nihade'yle evlenmek için izin ister. Karısı, böyle bir istekle karşısına çıkan Numan'ı reddeder ve ona kendisini boşamasını söyler.

“Nihade'nin belirsizliği Numan'ın yangınının ana nedeni. Çünkü uğrunda o kadar çok şey feda edilmiş. Şer'i manada değilse de kalbî manada bir ihanetin yükünü yüklenerek geliyor Numan ona. Bazı şeyler yasal olabilir ama kalbin yasalarıyla çelişir. Bir Nur'un acısı üzerine kurulan bir Nihade vuslatı. Uğrunda bu kadar çok şey feda edilenin belirsizliği, onun her şeyi sıfırladığı bir ihanet anlamına gelir. Şahıslara değil bizatihi aşkın kendisine ihanet anlamına. Ve her şeyin hiç de olmamış olmadığı anlamına gelir”.

Nihade de Numan'a karşı takındığı tavırla ihanet eden kahramanlar safında yer alır. Onun ihaneti, Numan'ın fedakârlıklarını görmemesi ve hiç düşünmeden onu yüzüstü bırakıp gitmesindendir. Aslında bu noktada Numan'la benzerlik gösterir, o da bir akşam Nur'un annesini terk edip Nihade'ye koşmuştur. Ancak yazarın yukarıda da dediği gibi Nihade'nin Numan'ı bir belirsizlikle baş başa bırakması, Numan'ın felaketi olmuştur.

Sadakat ya da ihanet, sadece bireyler arasında değerlendirilebilecek bir olgu değildir. Yeniçeriler, padişaha sadakatle bağlı bir ordu iken padişah savaş meydanlarında boy göstermektedir. Ordusuna duyduğu sonsuz güvenle meydanlarda böyle cesurca savaşan padişah, devşirme bir yeniçeri için her şey demektir. *“Canlar eşitti şüphesiz can pazarında. Ve o, savaş meydanlarında bizimki kadar hiçe sayılmış bir hayat olmayı göze alınca, biz de o zaman onunki kadar kıymetli bir hayat olurduk”* (s. 111). Ama aynı yeniçeriler ihanetin

de adı olmuş, korumakla görevli olduğu nice padişahı, tahtan indirmiş hatta kimisinin ölmesine sebep olmuşlardır.

“Aramızın asıl açılması Hotin’de düşman önünden kaçışımızın hızında oldu. Bu yüzden yeniçerileri isim isim tanımakla işe başladı. O akıllıydı bizse kuşkuluyduk. En çok da kendi geleceğimizden korkuyorduk. Üstelik herkes ona ihanete hazırды. Bostancıları açık bıraktı sarayının kapısını. Kayınpederi olan şeyhülislâm, padişahları kışkırtanlar hakkında kendisinden hüküm sorulduğunda, katli vacip fetvasını verirken; kışkırtılmış olanın da bu kaderden kazasız belâsız kurtulamayacağını kuşku yok ki biliyordu. Kader bu elden ne geliyordu” (s. 156).

Genç Osman’ı bir gece vakti harem dairesinden -üzerini bile giyinmesine fırsat vermeden- alan da III. Selim’in kutsal kanıyla elini boyayan da yeniçeri olmuştur.

Bozulma

Eserde yeniçerilerin kuruluşundan itibaren tarihçesi anlatılmaktadır. Ama bu tarihçe II. Mahmud zamanından geriye dönüş tekniğiyle verilmekte; güçlü, başarılı, sadık bir ordunun o günleri -daha ziyade Kanuni Sultan Süleyman dönemi- özlemle yâd edilirken, bozulmanın başladığı on altıncı asırdan sonrasına daha geniş yer verilmektedir:

“... Yükselişin son noktası aynı zamanda düşüşün başlangıcıydı. Çünkü sadece uçabilenlerin mekânı olan gökler, yükselmeye ya da inmeye izin veriyordu da bir noktada sabit kalmaya izin vermiyordu. Olgunluğun muhteşem tadıyla çürümenin kekremsi lezzeti arasında sadece bir anlık geçişin durağı vardı ve olgunluğun son tadı haddizatında çürümenin ilk tadıydı. Büyümek bozulmanın tohumunu içinde taşıyordu. Ve kanundu, var olan her şey bir müddet sonra bozuluyordu. Bunu, geciktirmek mümkün olsa da iptalin imkânı yoktu” (s. 97).

Yeniçerilerdeki bozulma sadece sebep değil, aynı zamanda sonuçtur. Bu durumun eserde sık sık vurgulandığı görülür.

“Biz Yeniçeri ocağı. Biz bozulmuştuk da silâhlarımızı hazırlayan ve taşıyan cebeci ocağı sağlam mı kalmıştı? Topçular hâlâ on altıncı asrın toplarını mı yapıyorlardı? Akıncılar bir efsaneden arda kalmış kanatlarıyla sınır boylarına mı akıp duruyorlardı? Devletin makamları rüşvetle verilmiyor muydu? Devletin, vurucu kolu olan Yeniçeri ocağı bozuluyordu da beyni olan ve çare arayıp durdukça çaresizleşen ulema sınıfı saf ve masum

mu kalıyordu” (s. 101).

Yükselme devrinin yerini duraklama ve gerilemeye bıraktığı süreçte hiçbir kurumun masumiyetinden bahsetmek mümkün olamayacaktır. Bu süreçte topyekûn bütün kurumlar âdeta kısır bir döngünün içine girmiştir. *“Bozulmayan ne kalmıştı ki biz bozulduğumuz zamanda? Biz bozguna uğradığımızda; rüşvet, yolsuzluk, iltimas, adaletsizlik, devletin halkına zulmü, halkın devletine ihaneti, kenarı kırılıp da değerinden düşüveren akçe; sırrı kaybolan mercan kırmızısı, nakışta derinlik doğuran gölge, hantallaşan minare, her şey ipi kopmuş bir teşbihin taneleri gibi darmadağınık duruyordu”* (s. 99). Bu dağınıklık, eserde uzun uzun işlenmiş, sebepleri ve sonuçları üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Ancak bu noktada yazıcının olaylara bir kadın hassasiyeti ve merhametiyle baktığı muhakkaktır. Padişahın, Yeniçeri Kâtibi’ni sinadığı hikâyede, sinayıcının saraya eli boş dönmesi anlatıcıcıyı tebessüm ettirirken, ertesi gün bu sınavı kaybeden kâtibin kellesi alındığında hâlâ bozulmayan hiçbir şeyin kalmadığını söyleyen yazıcının, bir yerde kâtibini mazur görme çabasına girdiği söylenebilir.

Anlatıcının, Vaka-i Hayriye olarak isimlendirilen Yeniçeri ocağının kaldırılması hadisesine de farklı bir açıdan baktığını söyleyebiliriz. Tarihsel gerçekliğin olaylara nereden bakıldığına bağlı olarak değişebileceği görüşü, eserin tamamına sinmiştir. Bekiroğlu bu durumu:

“Ben, “İstanbul’u fetheden Yeniçeri”nin hadisle övülmüş bir ordunun neferi olduğuna inanarak yazdım, ama Genç Osman’ı Yedikule yollarında yürütenlerin de yine Yeniçeriler olduğuna inanarak yazdım. Zaten onların hikâyelerinin içerdiği müthiş trajedi, öyle başlayıp böyle bitmenin şaşkınlığı, başlarken muhteşem, biterken erzel, savunusuna memur olduğu el tarafından vurulan yeniçeri ve savunusuna memur olduğu başı götüren yeniçeri. Bu müthiş ve yazar olarak bu trajediye kayıtsız kalmak mümkün değil. Tarihe gelince. Tarih bilimi vahiy gibi mutlak değil. Farklı noktalardan bakıldığında, dünya haritası farklı çiziliyor. Öyleyse “bir de böyle bakalım, bir de bu taraftan”, bu. Merakı aykırı, bakışı aykırı, yazısı aykırı bir kadın eli. Kim haklı diye sorarsanız, kesin cevabı yok, bilmediğimden değil, olamaz da ondan. Herkes haklı değilse de mazur. Yeniçeri bozulmakta, II. Mahmud onları ateşe atmakta mazur. Şehzade iyi padişah olamamakta, padişah sefere çıkmamakta. Yeniçerilerin tarihini tarihçiler yazsın elbet. Fakat birey kalbinin tarihçesinin resmi tarihin hükümleriyle ne kadar az uyuştuğunu fark ettiğimden beri bunu anlatmayı deniyorum” (Özdemir 2002: 1) sözleriyle özetlemiştir.

İsim

İsimle Ateş Arasında romanı, Muhyiddin İbn Arabi'nin, Füsûs'undan alınan; "hikmetleri kelimelerin kalbine indiren Allah'a hamd olsun" epigrafiyle başlar. Bu epigraf ile Bekiroğlu, eserde metinlerarasılık tekniğinin aynen alıntılama yöntemini kullanmış olur. Kitabının adını müteakip okuyucunun karşılaştığı epigraf olan bu ilk cümle, aslında içeriği işaret eden ve konuyla bağ kuran en önemli ifadedir. Eser tasavvufi bir altyapının üzerine inşa edilmiştir ve İslam felsefesinde "isim" oldukça önemli bir semboldür. Örneğin iman etmiş olmak "dil ile ikrar, kalb ile tasdik etmek" demektir. Her işe besmele ile başlanır. Hz. Âdem ona öğretilen isimlerle meleklerden üstün kılınmıştır; isim varlığın beyanıdır.

"... İsim hayattan evveldi. İsim sebepti. İsim her şeydi. Padişah ile yeniçerinin isimleri arasında yazıldı bu hikâye. Kul ile şahın. Bu sebepler âleminde padişah bir isimdi çünkü onun neferi de bir isimdi" (s. 9). Eserde çeşitli vesilelerle ismin önemi vurgulanır. Örneğin her bir padişah bir isimdir illaki ama bu isimlerin dışında bir isimle anılmaya başladıklarında yani ki Selim, Mehmed ya da Süleyman'ın adının önüne bir sayı sıfatı değil de Yavuz, Fatih, Kanuni gibi bir unvan geldiği zaman biricikleşir. Kendi adını koyunca padişah, o adın sahibi olur. "Çok eski tasavvurlara göre, bir şeyin ismi, bu şeyin zatı ile aynıdır: Birinin ismini bilmek, onun mahiyetini bilmek ve böylece onun üzerinde iktidar kazanmak demektir. Bu sebepten, hakiki hüviyetini göstermek istemeyen insan, ismini değiştiriyor, müstear isim alıyor" (İkbal, 1989: 66-67). Bu durum halk arasında "ismiyle müsemma olmak" şeklinde ifade edilir. Romanın başkışisi Numan da bu yüzden Nihade'nin önce ismini merak eder:

"İsmi varsa kendisi de vardı, ismi yoksa kendisi de yok oluyordu her şeyin. İsimlerin hayatı tamamladığına dair taşıdığım sonsuz inançla, hayat hakkı ihlâl edilmiş bir aşk olmasın benimki diye, onun ismini merak ettim... Varsa. Hayatsa. Bir ismi olmalıydı. O isim, geldiği ve döneceği bir âlemde kendisine koyulmuş olmalıydı. Olmuş ve olacak her şeylerin ismi kendisinde kayıtlı bulunan Levh-i Mahfuzda yazılı olmalıydı... Bütün ruhların bir araya toplandığı ezel meclisinde onun ismi benim kulağıma fısıldanmış olmalıydı" (s. 25-26).

Numan, hayatı kelimelerle yaşayanlar zümresindendir. Ona göre adı konulmamış hiçbir şeyin varlığından bahsetmek mümkün değildir. Nihade'ye duyduğu büyük aşkın, aklın çocuğu olan şüphenin elinde oyuncak olmasının sebebi de budur. Her fırsatta aşkını dile döken Numan'ın karşısında karanlığı kendisine yurt edinmiş bir kadın durmakta ve

Numan'ın tüm çabasına rağmen Nihade kendiliğinden bir kez olsun sevgisini dillendirmemektedir. Ne Numan'ın aşkla doldurduğu defterleri merak eder ne de Numan'ın sırf bu aşkı görünür kılmak için ona aldığı defterlere bir satır yazar. Çekip gittiğinde de Numan'ı asıl kahreden onun bu müstağni hâli olur. Bu durumu yazar, vermiş olduğu bir röportajında sarf ettiği; *“Numan acısına isim koyabilseydi daha az yanacaktı. Ama o ismi bulamadı ve yandı gitti.”* (Alphan, 2003: I) sözleriyle özetler.

Anlatıcı *“var olmayı isimle özdeşleştirirken, ölümü yani yokluğu da isimsizlik”* (s. 10) olarak tarif eder. Yeniçerilerin hikâyesinde ismin önemine böylece dikkat çeker. Nezuka isimli bir devşirmenin hikâyesinin anlatıldığı ilk bölümde yazarın devşirme sistemini anlatırken isim üzerinde özellikle durduğu görülür. Devşirmenin önceki hayatı ile tek bağı isimlerdir. Bir devşirme, ancak eskiye dair isimleri unuttuğunda yeni hayatını kabullenip yeniçeri olabilecektir. Nezuka için de durum aynıdır.

“İsmi ve dilini unutmaması kendisine bir çılgılık gibi öğütlenmiş olan Nezuka, su öğüdü yutmuş olduğundan değilse de. Yine de. Dilini unuttu. Dili eviydi, evini unuttu. Her gün bir sözcük eksildi bilgisinden Nezuka'nın. Her gün bir isim unuttu. En son cümlelerin yapısını, dizisini, sırasını unuttu. Cümleyi kaybettikten sonra geriye bir şey kalmadı. İsmi unuttu, ırmağı unuttu. En son da annesini unuttu” (s. 50).

Nezuka, geçmişe dair bildiği tüm isimleri unuttukça, öğrendiği tek isme -padişaha- olan bağlılığı da artar. Önce adı vaftiz defterinden silinir, sonra yeni bir deftere kaydolur. Bu yeni defterde Nezuka ile ilgili tüm isimler yenidir. İsmi olmayan bir şeyin var olduğunu kanıtlamanın mümkün olmadığı gibi ismi olan bir şeyin de aslında olmadığını söylemek imkân dâhilinde olamayacağından (Karaca 2003: I) Nezuka'nın evvela ismi değişmiştir. Yeni ismiyle müsemma olsun diye kaydolduğu bu deftere baba adı olarak da tüm yeniçerilerinki gibi Abdullah yazılır. Nezuka artık yeni bir isim ve yeni bir hayattır.

Ateş

Ateş, eserde hem sembolik hem de gerçek manada işlenmiştir. İsimle ateş arasında kalanların yolunun nihayet ateşten geçtiği görülür. Varlık âleminin özünü oluşturan dört unsurdan biri olan ateş, iyiliği ve kötülüğü aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur (Bachelard, 1999: 17). Arınmak da yok olmak da ateşten geçmeye bağlıdır. Romanda ateşin arındırıcı yönü değil yakan, yok eden tarafı karşımıza çıkar. Acısına isim koyamayan Numan ateşlere yanar. Bu yanış hem mecazi hem fiziki boyutlarda yaşanmıştır. Nihade'nin Mansur'un adını

sayıkladığı gece, Numan'ın gönlünde zaten yanmak için ufacık bir kıvılcım bekleyen o büyük ateş tutuşmuştur. Şüphe, vehim, korku gibi daha pek çok duyguyla körüklenerek büyüyen bu ateş, nihayet Numan'ın tüm zerrelere yayılmıştır. Onu bu sarmaldan çıkarabilecek tek kişi Nihade iken, Nihade âdeta bu yangından keyif alırcasına bir köşede Numan'ı izlemektedir. Nihade'nin boş defterlerini bulan Numan için, kendisinin doldurduğu dört defterin de hiçbir kıymeti kalmamıştır. Kâğıdı yok etmenin en kolay ve en kesin yolunu tercih eden Numan, Nihade'nin “yapma” demesini umut ederek defterleri ateşe verir. Ancak Nihade, ateşin defterleri yok edişini büyük bir rahatlık ve sükûnetle izler. Aslında ateşe atılan sadece bu defterler olmaz. Defterlerle birlikte ateş, Nihade'nin adına yüklenen manayı, Numan'ın Nihade için atan kalbini, geleceğe dair hayallerini ve onun uğruna vazgeçtiği bütün bir geçmişi kül eder.

Tarihî bir yönü bulunan romanda yeniçeri ocağının ateşle olan imtihanı da söz konusu edilir. Sıklıkla kazan kaldıran yeniçeriler için padişah idam fermanını imzaladığında, onlardan geriye ne bir iz ne bir nişane kalsın diye ocağı ateşe verdirecektir. Sade Ocak değil, yeniçerilerin bir kısmının kaçıp sığındığı ormanlık alan dahi hiç düşünülmeden ateşe verilir. Böylece ateş bir kez daha yutup yok edici özelliği ile karşımıza çıkar. Burada dikkat çekici olan husus aslında ateşin yutup yok ettiği Ocak'taki yeniçerilerin semender lakabıyla da anılıyor olmalarıdır. Semender, ateşte yanmayan efsanevi bir canlıdır. Ateşte yaşadığına inanılan semender, bir rivayete göre ateşten çıkınca ölen başka bir rivayete göre ise ateşe girdiği zaman salgıladığı özel bir sıvı sayesinde hayatta kalmayı başarabilen bir hayvandır (Pala, 2003: 412). Yeniçerinin bir masal canlısına benzetilmesi boşuna değildir. Defalarca bir semender misali ateşlerde kalıp yok olmanın kıyasına varan yeniçeriler, her defasında küllerinden yeniden doğan kaknüs gibi hayatta kalmayı becermişlerdir. Ancak II. Mahmud'un yaktığı ateşten sağ salım çıkmayı başaramamışlardır. II. Mahmud'un yaktığı Ocak'ta o gün gerçek bir yeniçeri olmamasına rağmen Numan da bulunmaktadır. Esamesini aldığı yeniçeri adına yangın yerinde kalan Numan, kâğıt üzerinde yaşanan hayatın ateşten başka sonu olamayacağının bilinciyle büyük bir sükûnet içerisinde hayata veda eder.

İstanbul'un en çok sınıandığı afetlerden olan yangın anlatıda da yer bulur. Büyük yangınlardan her yer gibi yeniçeri kışlası da nasibini almıştır. Ama onların kaderinde ateş vardır. Örneğin Tulumbacı Ortası semender mizaçlılardan kuruludur. Harik köşkü kışlanın en büyük yapılarındandır ve yangın köşkü anlamına gelir. Yazıcı bu gibi detaylarla aslında isimlerin geri planındaki anlam dünyasına dikkat çeker. Bu bağlamda vermiş olduğu röportajlardan birinde gülün adının dünyadaki varlığından önce geldiğini kavramak için tam

kırk yıl beklediğini söyler. Bu uzun bekleyişin ardından gül ile birlikte aslında her şeyin önce adının sonra hayatının geldiğini fark ettiğini dile getirir. Böylece İsimle Ateş Arasında romanında; *“isim ve hayat, isim ve mana, isim ve yokluk, isim/kelime, aklın alanındaki eylemlerden biri olarak temsil kıymetine sahip [olur]. ... Ateş[in] bir yanıyla yokluğu bir yanıyla da arınmayı temsil etti[ği romanda] yokluk, aynı zamanda başlangıçtır. Romanda bir yandan isim ve onun temsil ettiği felsefi, sembolik ve nihayet gerçek kıymetler, diğer yandan ateş ve onun temsil ettiği sembolik ve gerçek kıymetler (ateşin felsefesinden çok azabı var), çeşitli düzlemlerde okuma teklifleri [sunar] (Yazgıç, 2002: 31).* Bu okuma teklifleri içerisinde azap ve yok oluşun daha ağır bastığını söyleyen Bekiroğlu, romanda isim ve ateşin temsil ettiği kıymetlerin vaka düzlemini düşey olarak böldüğünü söyler.

Ayrılık/Ölüm

Eserde sıkça işlenen temalardan biri de ölümdür. Okuyucu ilk önce Mansur’un ölümüne şahitlik eder. Bu ölüm bir idam şeklinde vuku bulduğundan Mansur’un adını defterden silen mürekkebin rengi siyah olur. Detayların verilmediği idam hadisesi birkaç cümleye sığdırılmıştır. Ancak Cam Irmağı Taş Gemi’nin Nihade’nin Beşinci Defteri isimli bölümünde Mansur’un gece Yedikule surlarından çıkarılışı, bir sala bindirilişi ve onu götüren sandalın boş dönüşü detaylı bir biçimde Nihade’nin tanıklığında anlatılmıştır. Ölenin dönme umudunu da beraberinde götürmesinden dolayı ölüm, şüphesiz ayrılıkların en ağırıdır. Nihade’nin Numan’ın hayatını altüst ettikten sonra garip bir şekilde ortadan kaybolmasının sebebi de okuyucuya bu bölümde anlatılır. Nihade, Mansur’un ölümünü asla kabullenememiş onu bir hayal âleminde yaşamaya ve yaşatmaya devam etmiştir. Ayrılık yükünü taşıyamayan Nihade, yaşadığı bu sıkıntının benzerinin Numan’a da yaşattmıştır ancak onları ayıran ölüm değil, Nihade’nin tutum ve davranışlarındaki belirsizliktir. Nihayet bu belirsizlik Numan’ın sonu olmuştur.

Eserde ayrılık teminin öne çıktığı bir diğer bölüm de Numan’ın eşini ve kızı Nur’u terk edip Nihade’ye koştuğu bölümdür. Numan’ın eşinden ayrılığı boşanma ile olmuştur ve bu ayrılık onu büyük bir boşluğa düşürmüştür. Ancak asıl trajik olan Nur ile babasının ayrılığıdır. Kızını çok seven ve onun her hâlimden keyif alan bir baba olan Numan, bu sevgiye esiri olduğu aşkı tercih etmiş, Nur’u o gecedan sonra bir daha hiç görmemiştir.

Eserde ayrılığın yükünü taşıyamayan kahramanlardan biri de Nur’dur. Onun küçücük bedeni bunca ağırlığı taşıyamaz. Nihade’nin kendisini terk ettiği günlerin akabinde bir

akşam vakti kapısı çalınan Numan, kızının hasta olduğunu duyunca hemen gözünün Nur’una koşar. Ancak saçlarında ter kokusuyla bıraktığı Nur’unu, yastığında kan lekesi ve nefesinde ölüm kokusuyla bulur. Nur, o gecenin sabahını göremez. Önce Nihade, arkasından Nur’dan ayrı kalan Numan, bunca acıyla aslında hiçbir zaman mensubu olmadığı Ocağa gider. Ne yazık ki II. Mahmud’un fermanı o gün binlerce yeniçeri için olduğu gibi Numan için de ölüm getirir. Numan, esamesini satın aldığı Mansur dolayısıyla ölürken kendisi olamadığı gibi ölümünden sonra da kendisinden geriye bir isim dahi bırakamayacaktır.

Romadaki hem ana olayda hem de küçük hikâyelerde en çok işlenen tema ölümdür. Hemen her hikâye ölümle neticelenir. Şehzâdenin hikâyesinde kahraman anlatıcı kafes usulüyle yetişen tüm şehzadeleri temsil eder. Şehzâdelerin bir kısmı muradını alamadan son nefesini verirken içlerinden sadece biri tahta otururdu. Tahta oturanın mı yoksa ölenin mi daha şanslı olduğunun tartışmalı olduğu bu dönemde, saltanata sahip olan şehzadenin *şimşirlik dışında aldığı ilk nefes çoğu zaman bir padişahın verdiği son nefesle karışırdı* (124). Bu yüzden şehzâdelerin hikâyesinin bir yerinde, ölüm en büyük hakikat olarak varlığını her daim hissettirirdi.

Ölümün kendisine “Genç” lakabını armağan ettiği Osman’ın hikâyesinde ölümün soğuk yüzünü bütün çıplaklığıyla görmek mümkündür. Hotin seferinden başarısızlıkla dönen yeniçerileri devlete yük addeden bu padişahı, yeniçeriler kendileri için bir tehdit gibi algılar. Osmanlı padişahları arasında belki de en acı ölümü Osman tatmış, ihanetle iç içe geçmiş bir hikâyenin en masum, en mağdur kahramanı olmuştur. Yeniçerilerin eli harem dairesine kadar uzanmış ve bu gencecik padişahı kullarının ihaneti öldürmüştür.

“Padişahı. Giyinmesine izin vermedikdi, sırtında beyaz bir entari, ayakları yalındı. Halifeydi. İslâm’ın başıydı. Başı açıktı. Biri acıdı bizim içimizin acıyacak yeri yanı kalmamıştı, başına sarması için ona bir tülbent uzattı” (s. 157)

Yeniçerilerin eli sadece Genç Osman’ın kanına bulanmaz. III. Selim de ihanete kurban giden padişahlardandır. Üstelik Genç Osman’ın öldürülüş şekliyle ilgili bilgi şaibeli iken III. Selim’in bir kılıç darbesiyle hayattan koparıldığı, kanının sarayının duvarlarına sıçradığı bilinmektedir. Hanedan üyelerinin kanlarının dökülmeyip boğdurulması töreyken III. Selim’e bu bile çok görülmüştür.

Sultan IV. Murad dönemdeki Yeniçeri Kâtibi’nin ölümünün de ayrıntılı olarak işlendiği romanda ölümün konu edildiği etkileyici hikâyelerden biri “Düzme Solak” tarafından sadece kanadı için katledilen turnanın öyküsüdür. Öyküde başındaki üsküfe bir

turna teli takma hevesinde olan genç solak akşamüzeri suyun kıyısında turna katarını beklemeye koyulur. Çok geçmeden V şeklinde uçan katar görünür. Genç, silahını doğrultur ve öncünün hemen sağında uçan turnayı vurur. Bu turna öncü turnanın eşidir. Efsaneye göre turna, çift eşliliği kabul edemeyen bir gelinin, duasının Allah katında kabul görmesiyle kuşa dönüşmüş hâlidir. Onun için turnalar asla çift eşli değildir ve eşini kaybeden bir turna onun başından ölene dek beklermiş. Bunca ihanetin arasında yazıcının belki de sadakatin varlığına olan inancımızı korumak için seçtiği bu manidar hikâyede; vurulup düşen eşinin yanına inip çırpınan çığlık atan turnanın da genç avcı tarafından katledilişine şahitlik ederiz.

“Zaruri bir ölüm oldu bu. Gözlerini açtı turna son bir kez. Kendisini iki kez öldürenle göz göze geldi. Can pazarına ilişkin aralarındaki davayı hesabın büyük gününe havale etti” (s. 258).

Okuyucu eser boyunca defalarca ölümle karşılaşır. Eserde ölüm, bazen Mansur gibi ismi siyah mürekkeple silinecek bir suçla bazen Nur kadar masum gelir. Bazen bir ferman bir Yeniçeri Kâtibi’nin hatta koca bir ocağın sonu anlamına gelirken, ölümün hain nefesi bazen hükmü verenin ensesindedir. Bunca ölümün işlendiği eserin satır aralarında âdeta ruhlarımıza her nefsin ölümü tadacağı gerçeğinin fısıldandığını söyleyebiliriz.

Koku/Buhur

Koku eserde Nihade ile hayat bulan temadır. Kocası Mansur’la evlerinin alt katını bir buhurhaneye çeviren Nihade, iyi bir koku ve buhur ustasıdır. Mansur’un idamıyla, Nihade onun adının kayıtlardan silinmediğini öğrenip bir yeniçeri olan kocasına ait esameyi satışa çıkarır. Ticareti gerçekleştiren araçlar esameyi alan Numan’ın eline bir de dükkân anahtarı sıkıştırırlar. Artık orası da Numan’ındır ve gittiği bu dükkânda onu Nihade karşılar. İşi ile meşgul görünen bu kadın ilk etapta Numan’ın dikkatini çekmez. Esameyi nasıl sattırdığını, bu dükkândan pay istediğini ayrıca kendisi olmadan bu dükkânda Numan’ın hiçbir şey yapamayacağını kısaca anlatan Nihade’nin sesi Numan’a tatlı bir nağme gibi gelmeye başlar.

Buhur dükkânı aşkın kıvılcımının yandığı mekân olur. Sonrasında Nihade için kıymetli olan her şey onun için de kıymetli hâle gelir. Buhur işinden hiç anlamayan Numan, belki de karanlıklar içindeki Nihade’nin en çok kendisini gösterdiği, ortaya koyduğu, mutluluğunu, öfkesini hâline tavrına yansıttığı alanın işi olması sebebiyle kokularla, çiçeklerle ilgilenmeye başlar. Numan buhur dükkânında âdeta Nihade’nin talebesi gibi olur.

“Kokunun ömrünün hissedildiği an başladığını, kalbin zarına değince çoğaldığını. Bir büyü olduğunu ve saklanamadığını öğretiyordu bana Nihade. Öyle öğretiyordu ki; zordu koku. Görülmesi yoktu, seçilmesi yoktu. Göstermiyor, sezdiriyordu. Varlığı ancak kendi varlığına bağlıydı. Söylemiyor telkin ediyordu. Sohbeti olmuyordu” (s. 79).

Numan’ın Nihade’yle ilgili betimlemelerinin hemen hepsine kokudan bahsetmesi aslında Nihade’nin tek görünür yanının işi olmasıyla alakalıdır. Numan Nihade’nin ruhuna dokunamamış, dolayısıyla Nihade hem onun için hem de okur için hep karanlık kalmıştır.

“Onu her hâli kelimelere yükleyen yanımin kurup kaldırdığı benzetmelerle, ona verdiğim bitmek tükenmek bilmeyen isimlerle sevdim. Lâkin onu, kendi karanlığının nefi gölgeleri içinde yüzen kırık dökük dükkânda, bir dehlize benzeyen küçük imalâthanede, onu hayat kılan işi tutkuyla yaparken. Bir yığın koku, şişe, yağ, duman, buğu, is ısıltı arasında baharat taciri tekinsiz bir büyücüye benzerken çok sevdim” (s. 72).

Kokuyla ilgili dikkat çeken bir diğer detay da filbahri ile ilgilidir. Eserde sembolik bir değeri olan filbahri, Numan’a aşınası olduğu ama bir türlü adını koyamadığı şeyleri anımsatan, onun tabiriyle “ezel hatırası” taşıyan bir kokudur. Numan kendisine adını koyamadığı lezzetler yaşatan bu kokuyu, Nihade’den damıtmasını ister. O günden sonra filbahri buhuru Numan için Nihade’nin aşkını göstereceği bir nesneye dönüşür. Ancak Nihade o buhuru yapmayarak sembolik düzlemde bu aşkın tarafı olmadığını ilan etmiş olur. Numan’ın ölümünün ardından ateşe atılan filbahri ise aşkın değil minnetin ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Bekiroğlu’nun tüm yapıtları içerisinde çiçek deyince akla ilk gelen bitkinin Filbahri olduğunu söyleyebiliriz. Bir röportajında kokuya dair hissettiklerini İsimle Ateş Arasında romanında uzunca anlattığını söyleyen Bekiroğlu, kokunun kendisini ezelle ilişkilendiren en önemli kavramlardan olduğunu ifade eder.

“Koku, ezel hatırası olduğunu hissettiğim manada beni ilgilendiriyor. Hatırladığım doğrudur. Ama bu kadar kuvvetle hatırladığım ama bir türlü tanıyıp da adını koyamadığım şey nedir? Bir de tabii o meşhur hadis. Bunlar çok önemli şeyler. Kadın, koku ve namaz. En ucuz esanslar dâhil bütün güzel kokuları seviyorum. Suyu hatırlatan mavi kokuları çok çok seviyorum. Ama filbahri kokusunu en çok seviyorum. Ama bu çok acı. Çünkü tanıyamıyorum” (Alphan, 2003: I).

Yazar, kendi ifadesiyle tanıyamıyor olsa da en çok sevdiği koku olan filbahriye ezelden aşına ve hayran olmuştur.

Tasavvuf

Bekiroğlu, özellikle Lâ: Sonsuzluk Hecesi ve Yûsuf ile Züleyha başta olmak üzere hemen tüm eserlerinde tasavvufi söylemlere yer vermiştir. İsimle Ateş Arasında romanı için de aynı durum söz konusudur. Eserin “daha ilk sayfalarından itibaren isim, cisim, varlık, yokluk, ölüm, dirim, ateş, sır, ses, söz, yazı, tarih, zaman, insan ve ağırlıklı olarak aşk ile koku kitaba damga vuran soyut-mistik-metafizik meseleler olarak okuru düşündürür” (Kutlu 2002: 16). Bu düşünce ikliminden hissedar olmak hiç de kolay bir iş olmadığından eseri okunmasında güçlük arz eder.

Eserin baş sayfasında İbn Arabî’nin Füsus’undan alıntılanan “hikmetleri kelimelerin kalplerine indiren Allah’a hamd olsun” epigrafta Allah’ın Âdem’i meleklerle üstün kılışındaki sır saklıdır. Bu sırrın kaynağı da “isim” kavramının vurgulandığı; “... ve Âdem’e bütün isimleri öğretti. Sonra bunları meleklerle gösterip ‘sözünüzde doğru iseniz şunların isimlerini bana söyleyin’ dedi” (Kur’an-ı Kerim, Bakara: 31) mealindeki ayettir.

Bekiroğlu anlatıda öncelikle eserin isminden başlamak suretiyle, isim kavramını farklı açılardan değerlendirmiştir. İsmi olmayanın hakikat olmadığı görüşü eserde Numan’la hayat bulur. İsim direkt olarak kişinin ruhuna dokunur. Halk arasında da ismi ile ruhu arasında ilişki kurulan kişilere ismi ile müsemma denmesi bu yüzdendir. İslâm’da çocuğun ebeveyni üzerindeki haklarından biri de isim hakkıdır. Ana-baba evladına güzel isimler vermekle mükelleftir.

Eserde İlâhi aşka da göndermeler yapılır. Nihade’nin kayıtsızlığı ve üstüne bir de Mansur’un adını sayıklamasıyla Numan, beşer boyutuyla aşkın noksan yaşanan bir duygu olduğuna ve bitimli kılındığına inanmaya başlar. Çünkü aşkın ve güzelliğin kaynağı olan Mutlak Cemal, bitimsiz aşkı da yalnız kendi zatında toplamıştır. Aşk ancak ilâhi boyuta taşındığında sınırsız hâle gelebilir.

Filbahri, Numan’a elest bezmini çağrıştıran çiçektir. Numan’ın bir türlü adını koyamadığı bu garip tanışıklık duygusunun altında yatan şey de aslında elest meclisinden kalma bu aşinalıktan başka bir şey değildir. Nihade’ye duyduğu sebepsiz bağlılıkta da bu aşinalık hissi vardır. Onu gördüğü gün, sanki hayatında hep o varmış hissine kapılan Numan’ın, kısa sürede evini barkını terk etme sebebi de ezelden gelen bu aşinalıktır.

Eserdeki zikredilen tasavvufi unsurlar arasında tekkeler, dergâhlar, buraların mensupları, şeyhler, pirlar de yer almaktadır. Yeniçerilerin Bektaşî olmaları uzun uzun anlatılmış, Hacı Bektaş-ı Veli’nin Ocağın manevi lideri olduğundan bahsedilmiştir. Buna

karşın saray ve çevresi Mevleviliği benimsemiş, biraz da bunun etkisiyle ocakla sarayın arası iyice açılmıştır. Eserde aralardaki küçük hikâyeler vasıtasıyla Hz. Âdem, Hz. Yakub, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. İbrahim, Hz. İsmail ve Hz. Muhammed başta olmak üzere birçok peygamber; Mevlanâ ve Hacı Bektaşî Veli, Muhyiddin Arabi, Şeyh Edebalı, Eyüp Sultan gibi dinî-tasavvufi şahsiyetler zikredilmiştir. Ayrıca Füsûs, Mesnevi, Marifetname gibi tasavvufi eserlere yer verilmesi de dikkate değer ayrıntılardır.

Kader

İsimle Ateş Arasında romanında yazar hiçbir şekilde taraf olmamıştır. Ne Mansur'un idamı ne devşirme geleneği ne yeniçerilerin bozulması ne Numan'ın terk ettiği ailesi ne Nihade'nin umursamazlığı ne de diğer konular tartışma konusu edilmiştir. Yaşanan her olayda âdeta sessiz bir kabulleniş vardır. Hayatın akışı içinde olacaklar, olmuştur ve olmaya devam eder. Numan, Nihade'nin aşkıyla yanıp kül olurken, Nihade bu ateşe bir avuç buhur tanesi atmaktadır. Yazarın ifadeleriyle bir Mahmud zamanında kıvam bulan ordu bir diğer Mahmud zamanında bozulmaya başlar. Nezuka kendisine ne kadar tembihlense de adını unutmamayı başaramaz.

Tarihî bir yanı bulunan İsimle Ateş Arasında romanında mistik ve mitolojik unsurların yoğun bir şekilde işlenmesine de bağlı olarak kaderci bir bakış açısının olduğu söylemek mümkündür. Bu bakış açısı dolayısıyla eserde herkesin, yaptıklarında mazur olduğu görülür. Yeniçeri kazan kaldırmakta, II. Mahmud Yeniçeri Ocağını topa tutmakta Yeniçeri Kâtibi isim satmakta, Numân isim satın almakta, Nihâde; koku, defter ve çocuktan azade olmakta mazurdur. Bütün bu yaşananların turnanın ölümü kadar zarurî (Batmaz, 2004: 32) görülmesi eserdeki kaderci bakış açısıyla doğrudan alakalıdır.

Herkesin kendince haklı en azından mazur olduğu romanda bu bağlamda en çok Nihade'nin anlaşılmasında zorluk yaşandığını söyleyebiliriz. Nihade'nin, Numan'ı sevmiyor olmasına rağmen onun yuvasını dağıtarak kendisine gelmesine ses çıkarmamış olması yahut bu durumu olağan karşılamasına karşın Numan'ın kendisine olan aşkına hiçbir şekilde karşılık vermemiş olması, okuyucun zihninde cevapsız kalan sorulara dönüşür. Eserde cevapsız kalan bu soruları, "Nihade'nin Beşinci Defteri" hikâyesiyle açıklığa kavuşturan Bekiroğlu'nun, bu hikâye ile âdeta Nihade'yi akladığı görülür. Böylece Nihade de mazur görülmesi gereken karakterler arasındaki yerini alır. Kalbi ilk eşi olan Mansur için atan bu kadın, onu aklını yitirecek ölçüde sever. Ancak yolu Numan'la kesiştiğinde kaderine rıza göstererek olayları akışına bırakır.

2.3. Lâ: Sonsuzluk Hecesi

2.3.1. Romanın Kimliği

Nazan Bekiroğlu'nun üçüncü romanı olan eserin ilk baskısı Kasım 2008'de yapılmıştır. Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneğinin (ESKADER) roman ödülünü alan eser, yazarın deyişiyle romanla mesnevi arasında bir yerde durmaktadır. Yûsuf ile Züleyha romanındakine yakın bir üslubun tercih edildiği romanda Bekiroğlu, ilk insanın - başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere diğer kutsal kitaplarda benzer şekillerde yer bulan hikâyesini anlatır. Romanda ana hatlarıyla İslam inancı etrafında şekillenen ve dolayısıyla pek çok okuyucunun aşinası olan bir konu, yazarın üslubu ve bakış açısıyla oldukça etkileyici bir hâl alır ve okuyucu âdeta yeni bir konu anlatılıyormuşçasına hikâyeyi takip eder. Bu bağlamda bilindik bir konunun işlendiği eserde yazarın, okuyucunun merak duygusunu daima diri tutmayı başardığını söyleyebiliriz.

Eserin “Lâ: Sonsuzluk Hecesi” ismini taşıması, hem ezel meclisinde söylenen “belâ” sözcüğüyle hem de “lâ ilâhe illallâh” şeklinde sürekli tekrarlanan kelime-i tevhit ile yakından ilgilidir. Her iki ifade de geçen “lâ” hecesinin yapmış olduğu çağrışım değerlerinin, okuyucunun muhayyilesinde insanın yaratılış hikâyesinden, cennete yerleştirilmesine, oradan dünyaya indirilmesine ve dünyada tevhit bilincini içselleştirmesine kadar yayıldığını söyleyebiliriz.

“Belâ” sözcüğünün ilk söylendiği ruhlar âleminde zaman hep sonsuzu vurduğundan ve kelime-i tevhit ile insana sonsuzluğun kapıları açıldığından “lâ” sonsuzluğun hecesidir.

“Hikâyenin ismi düştü dilime bir gece: LÂ,

İLLÂ, dedim.

Bir ömür boyu aradığım hece harfinin LÂ olduğunu bildim.

LÂ: Olumsuzluk eki. Başkaldırı serbestisi.

Ama değil mi ki Tevhid kelimesi de LÂ ile başlar: LÂ ilâhe.

Bilinçli kabul kelimesi onun ardından gelir: İllallah.

Öyleyse Âdem, İLLÂ'ya giden yolda bir LÂ hecesidir. İsyan tecrübesi onun ilk hâlidir. Âdem, cümlelerin daha başında LÂ diyecek, reddedecek özgürlüğe sahip olduğu hâlde illallah'a varmasıyla yaratılmışların en güzeli, mümkünler âlemindeki o en esrarlı heceyle, kendiliğinden değil bile isteyedir. LÂ, hiçlik mesabesi, öyleyse sonsuzluk

hecesidir". (s. 7-8).

Eserin ismi konusundaki tercihini bu şekilde dillendiren yazar, okurun avuçlarına şiirselliği ve konusu ile -şeklen benzemese de- âdeta modern bir mesnevi bırakır.

2.3.2. Eserin Yazılış Amacı

Eser, Âdem ile Havva'nın cennetten dünyaya indirilişini anlatır. Yazarın okuyucu için çok tanıdık olan bu hikâyeyi seçme sebebi, "*Âdem 'le Havva 'nın hikâyesini anlatmanın bütün bir insanlığın hikâyesini atlatmak*" (s. 7) olduğuna duyduğu inançtır.

Yazar, insanlığın macerasını anlatmak ve yine kendi ifadesiyle "anlamak" için Âdem'le Havva'yı kahraman olarak seçtiği bu hikâyede, insanın acıyla yoğrulan yazgısını daha iyi dillendirmek adına Kabil ve Habil'e de yer vermiştir. Yazar, ilk yalnızlık, ilk ayrılık, ilk ahde vefasızlığın yanına Kabil ve Habil ile ilk kıskançlığı, ilk ihaneti, ilk cinayeti de dâhil ederek yazma eylemine girişir:

"Ne zaman ki, kalmak için değil, uğrayıp geçmek için kadem bastığımız, kök attığımız değil kısa bir gölge saldıığımız şu dünyada bir cennet sürgünüyle yazgılandığımı anladım ve Kelimeler Kitabı çift isimler sahifesinde, Âdem 'le Havva 'nın yanına bir de Habil 'le Kabil ekledim. O zaman anladım anlatmanın zamanının geldiğini" (s. 7).

Bekiroğlu, zihninde tasarladığı anlamı, sözcüklerin kabına dökerken yaşanan güçlüğü, bu süreçte aklına hücum eden onca sorunun kalbinde nasıl yanıt bulduğunu "*bütün bunları aklım almıyor ama kalbime sığıyor*" (s. 8) sözleriyle ifade eder.

Eserin ön sözü olarak değerlendirebileceğimiz "Lâ sahifesi" başlıklı bölümde yazar; "*Bir gün Sabâ Melikesi olan Belkıs 'tan, Âdem 'le Havva 'nın hikâyesini anlamanın bütün bir insanlığın hikâyesini anlamak manasına geldiğini öğrendim. Çünkü Âdem cem makamındaydı, yani hayatları, hikâyeleri kendinde toplayıcıydı. İnsanın bütün hâlleri Âdem 'de gizliydi ve bütün macera onun hikâyesinde özetlenmişti*" (s. 7) sözleriyle eserin yazılış amacı hakkında bazı bilgiler verir. Sonraki sayfalarda da eserin bir anlama çabası ve kıssa üzerinde düşünme niyetinin ürünü olduğu vurgulanır. Ayrıca "*Ama anlatmak istedim. Anlatmasam anladığımı da unuturdum*" (s. 11) ifadesiyle de yazma eyleminin nedenini işaret eder.

2.2.3. Olay Örgüsü

Cennetten indirilen Âdem ile Havva'nın macerasından hareketle bütün bir insanlığın hikâyesini anlatan yazar, romanını bu ana olayı merkeze alarak kurgulamıştır. Eser altı bölümden² oluşur ve bu bölümler anlatının ana başlıkları gibidir. Ayrıca her bölümün içinde onlarca alt başlık yer alır ve bu başlıklar art arda sıralandığında âdeta romanı özetleyen cümleler silsilesiyle karşılaşılır. Bekiroğlu'nun bu romanında klasik mesnevilerdekine benzer bir bölümlendirme yapmayı tercih ettiğini söylemek mümkündür.

Romanın olay örgüsünü aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

I. Cennet Günleri

- Yüce yaradanın “gizli hazinenin bilinmesi” arzusuyla şuur sahibi insanı yaratmak istemesi
- Yaraticının Âdem'in hamurunu “esenlik toprağının üstünde, tezat teknesinde” karması
- Bu hamura insanı insan yapan bütün duyguların, düşüncelerin katılması
- Topraktan olan bedene İlâhi nefesin üflenmesi
- Meleklerle Âdem'e secde etmeleri emrinin verilmesi
- Meleklerin şaşkınlıkla Allah'a “kan dökücü birini mi yaratacağını” sorması
- Allah'ın melekleri, tüm isimleri öğrettiği Âdem'le sınava sokması
- Meleklerin Âdem'in önünde secde etmesi
- Şeytanın, kibrine mağlup olup secde emrine itaat etmemesi
- Şeytanın, kıyamete değin insanoğlunu yoldan çıkarmak için Allah'tan izin alması
- Kendisine istediği tüm çeldiriciler verilen şeytanın çeldirici olarak “kadını” da istemesi
- Âdem'in cennette “yalnızlık” duygusuna kapılması
- Cennette Havva ile buluşan Âdem'in onunla konuşması
- Âdem'in Havva'ya büyük bir aşkla bağlanması

² Romanda ilk beş bölüm yazar tarafından Romen rakamlarıyla numaralandırılmıştır. Ancak “Nereye Çağırıyorsan” başlıklı altıncı ve son bölüme numara verilmemiştir.

II. Yasak Meyve

- Cennette Âdem’le Havva’ya yasak meyvenin -ağaç- gösterilmesi
- Âdem’in şeytanla ilk kez yüz yüze gelmesi
- Şeytanın sözlerinin etkisiyle Âdem’in yasak meyveyi merak etmeye başlaması
- Şeytan’ın teşvikiyle Âdem’in yasak meyvenin yanına gitmesi
- Âdem’le Havva’nın her ikisinin de yasak meyveyi arzuyla istemesi, kalplerine önce merakın sonra vesvesenin dolması
- Yasak meyveyi her ikisinin de aynı anda ısırması ve daha yutmadan pişmanlık duymaları
- Âdem’in af dilemesi
- Yaratanın Âdem’i affetmesi ancak yine de onları dünya yolculuğuna çıkarması
- Âdem’le Havva’nın cennetten yadigâr olarak yanlarına kelimeleri, aşkı ve annelik duygusunu almaları

III. Serendip Yolu

- Âdem’le Havva’nın dünya sürgününün ve Âdem’in kelimelerle dünyayı tanıma çabasının başlaması
- Cennete benzettiği dünyada vahşeti gören Âdem’in dehşete kapılması
- Âdem’in dünyaya farklı bir nazarla bakması ve her yerde Allah’ı görmesi
- Âdem’in dünyaya dair bilgileri öğrenmeye başlaması
- Âdem’in Havva’yı bir türlü unutamaması ve onu çok özlemesi
- Havva’ya kavuşmak için Allah’a çok dua etmesi
- Âdem’in meşakkatli bir yolculuğun ardından Havva’ya kavuşması
- Havva’nın hamile kalması ve Rabb’inin çok arzuladığı “cennet elması”nı ona göndermesi
- Havva’nın doğum yapması ve annelik duygusunu tatması
- Âdem’in kelimeler kitabından tanıdığı “baba” kelimesinin anlamına vakıf olması

IV. Atın Bu Hikâyeye Girmesi

- Âdem'in atı ilk kez görüp ona hayran kalması ancak ulaşamaması
- Kızıl perçemli atın doğum yaparken ölmesi ve Âdem'in oğullarının ölüm hadisesine ilk kez tanık olması
- Kızıl perçemli atın kör olan yavrusuna Âdem'in sahip çıkması

V. Kör Atın Rüyası

- Âdem'in, çocukları Habil ile Kabil arasındaki farkı ve gerginliği hissetmesi
- Kabil'in Habil'e yazılmış Sidre'ye sevdalanması
- Şeytanın çeşitli yollarla Kabil'e yanaşması ve sonunda onu Sidre'nin güzelliğiyle yoldan çıkarması
- Âdem'in Kabil'i ikna etmeye çabalaması ancak Kabil'in adına aşk dediği bu yanılgıdan dönmemesi
- Kabil'in, cenneti-cehennemi inkâr ederek ölümsüz olabileceği düşüncesine kapılması
- Havva'nın korkulu bir rüya görmesi
- Âdem'in oğullarından Yaratan'a kurban sunmalarını istemesi
- Yaratan'ın Kabil'in meyve tabağını değil de Habil'in koyununu kurban olarak kabul etmesi
- Kabil'in öfke ve isyanla baba ocağını terk etmesi
- Kabil'in, Habil'i öldürmeye karar vermesi ve bu niyetini açıkça kardeşine söylemesi
- Havva'nın rüyalar görmesi ve Âdem'in Kabil'e engel olmaya çabalaması
- Kabil'in Habil'i öldürmesi ve defnetmesi
- Öfkesi geçince yaptığıının farkına varan Kabil'in azap duyması

Nereye Çağırıyorsan

- Kör atın rüyasında Âdem'in ölümünü görmesini müteakip insanoğluna yaklaşması ve evcilleşmesi

- Âdem'in ölümü

2.3.4. Zaman

Anlatıcı olay zamanını “Cennet Günleri” bölümünün ilk başlığında ifade etmiştir. “Yek parça” diye başlayan bu bölüm aslında zamanı işaret etmek için bu adı almıştır. Anlatıda bahsi geçen olaylar her ne kadar geçmiş zaman içerisinde yaşanmış olsa da anlatıcı bu geçmiş zamanın “sadece bize göre bir di’li geçmiş zaman” olduğunu aslında hiç geçmediğini, bir zamansızlık zamanı olduğunu vurgular.

“O büyük katta.

Her şeyle çağdaş, ama hiçbir şeyle zamandaş olmayan o zamanda.

O zamanlar bu zamanlardan ayrı, zamanın hesabı o zeminde farklı. Gerçeğin de gerçeğinde ise, sonsuz bir şimdilik âni, sıfır lâhzası.

Zaman yoktu. Akmıyordu. Bir vardı başka da bir şey yoktu. Bir varmıştı bir yokmuştu.

Tüm ânların birbirine eşit ve denk durduğu o yek-parçada, her şey aynı ânda olup bitiyor, önce ve sonra aynı ânda yaşanıyor. Evren daha biçimlenmemişken kıyamet kopuyor, Âdem yaratılmamışken yeryüzünün son sakini ölüyor. Cennet ve cehennem ile köhne dünya karşılıklı seyrediyorlardı birbirini. Yaşanacak zannedilenler çoktan yaşanmış oluyordu, yaşandı bitti denenlerse yaşanıp duruyordu” (s. 15).

Bekiroğlu, anlatısında okuru belirsiz bir zamanla karşı karşıya getirir. Bu zaman yazarın; “*olmuş olan da, olacak olan da yoktu bu yüzden, geriye sadece oluş kalıyordu*”. (s. 15) cümlesinden anlaşıldığı üzere İslam inancının “sonsuzluk” kavramıyla temellendirdiği ezeli, ebedî ve yek pare olan “tanrısal” bir zamandır.

Yazarın eserin başında belirttiği gibi romanda, zahiren kendi deyişiyle “di’li geçmiş zaman” ifadeleri hâkimdir. Olay zamanı görülen geçmiş zamandır. Bu zamanın tercih edilme sebebi aslında bütün ruhların şahit olduğu bir olay akışının anlatılıyor olmasında saklıdır. Ancak çok iyi bildiğimiz bu “di’li geçmiş zaman”ın ne zamana tekabül ettiğine dair bilgiyi haiz hiçbir ruh yoktur. Âdem’le Havva’nın hikâyesi, işte böylesine tanıdık ve tanıdık olunduğu ölçü kadar da yabancı olunan bir zaman diliminde yaşanır.

2.3.5. Mekân

Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanında mekân, nicelik itibarıyla oldukça sınırlıdır. Anlatılarda içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duygusal gelişimleri doğrultusunda şekillenen ve aynı zamanda üzerinde yaşayanları da şekillendiren (Korkmaz, 2015: 79) mekânı Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanında esas olarak cennet ve dünya olmak üzere iki başlıkta değerlendirebiliriz.

Cennet

Cennet Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanında Hz. Âdem'in, dolayısıyla bütün insanların hamurunun karıldığı, hatta bu hamurun bizatihi toprağının alındığı dünya ötesi bir mekândır. Kitabın özellikle “Cennet Günleri” başlıklı birinci ve “Yasak Meyve” başlıklı ikinci bölümlerinde cennet, tek mekân olarak karşımıza çıkar. Bu bölümlerde güzellikleri tasvir edilen cennet, sonraki bölümlerde de kahramanların hayal dünyasında canlanan bir mekân olarak sıklıkla zikredilir. Cennet tasvirlerinde anlatıcının, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere, hadis ve diğer İslami kaynaklardan çokça faydalandığı görülür.

Romanda aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere Kur'an-ı Kerim'den daha çok manen yapılan iktibaslarla anlatıma büyük bir derinlik kazandırılmıştır:

“Cennetin, genişliği göklerle yer kadar olan o yerin...” (s. 38).

“Rabb'inizin bağışına, genişliği göklerle yer arası kadar olan ve Allah'a karşı gelmekten sakınanlar için hazırlanmış bulunan cennete koşun” (Kur'an-ı Kerim, Âl-i İmran Suresi: 133).

“O'nun hitabı duyulurken cennetin her köşesinde meyvelerle donanan dallar, altın tahtlar, gümüş ırmaklar. Gel deyince gelen taşlar, getir deyince getiren ağaçlar” (s. 27).

“... dalları birbirine sarmaşan ağaçları, yüklü dalları бүкүlmüş kirazlar'ı, çiçeklerle bezenmiş akasyalar'ı, salkım salkım muzları, dikensiz sedirler'i, meyve dolu sidreler'i, ağaçlarda münhanileri, nar bahçeleri...” (s. 38).

“(Onlar), dikensiz sedir ağaçları ve meyveleri küme küme dizili muz ağaçları altında, yayılmış sürekli bir gölgede, çağılayan bir su başında, tükenmeyen ve yasaklanmayan çok çeşitli meyveler içinde...” (Kur'an-ı Kerim, Vakıa Suresi: 27-33).

Mekân tasvirlerinde Kur'an-ı Kerim'den gerek manen gerekse lafzen pek çok iktibas

yapan yazar, yapmış olduğu bu iktibasları da romanda yazı tipini değiştirmek suretiyle işaret ederek alıntılama yaptığını sezdirmiştir ki Kur'an'a vakıf olan bir okur, cennet tasvirlerindeki Kur'anî bilgiyi hemen fark eder. Cennetin işlendiği bölümlerde Kur'an-ı Kerim'den ve hadislerden öğrenildiği üzere bu kutsal mekânda var olan “Tûba, Maîn, Kevser” gibi daha pek çok kavramın zikredildiği görölmektedir.

İçerisindeki envaiçeşit güzellikleriyle insanlığın ezelden beri özlemini duyduğu bir mekân olan cennet, eserde “sadece” sayısız nimetler barındıran bir mekân olarak dikkatlere sunulmamıştır. Romanda, Yunus Emre'nin meşhur; “Cennet cennet didükleri / Bir ev ile birkaç Hûrî / İsteyene virgil anı / Bana seni gerek seni” (Tatçı, 2019: 312) mısralarıyla metinlerarası bir bağın kurulduğu “*Cennet cennet, dedikleri bir bahçeydi nihayetinde. Âlemlerin Rabbi kendi güzelliğinin yansıması olarak orada görünmeseydi, cennete kim kıymet verirdi*”? (s. 128) ifadeleri yazarın cennete yüklediği anlamı açık bir şekilde ortaya koyar. Cennet, “Mutlak Cemal”in temaşa edileceği bir mekân olmasıyla değer kazanır.

Dünya

Eserde ikinci mekân olarak “dünya” karşımıza çıkar. Dünya, Âdem ve Havva'nın sayısız nimetle donatılmış olan cennette, kendilerine yasak kılınan ağacın meyvesinden yemelerinin ardından işledikleri suçun cezası olarak cennetten indirildikleri mekândır. Âdem Havva, kendilerini cennete yerleştiren Rab'lerinin; “cennetin yiyeceklerinden istediğiniz yerden ikiniz de bol bol yiyin. Fakat şu ağaca yaklaşmayın. Yoksa ikiniz de kendinize zulmedenlerden olursunuz” (Bakara Suresi: 35; A'raf Suresi: 19). “[şeytan], sen ve eşin için bir düşmandır. Sakın sizi cennetten çıkarmasın, sonra mutsuz olursun” (Taha Suresi: 117) şeklindeki apaçık uyarılarına rağmen şeytanın vesveselerine kapılarak yasak ağacın meyvesinden yerler. Âdem ile Havva, her taraftan sayısız nimetle kuşatıldıkları cennet yurdunda yasak meyveyi yemelerinin hemen akabinde her şeyden mahrum kalırlar öyle ki edep yerlerini sadece bir yaprakla örtebilirler (Taha Suresi: 122, 121). Âdem, bu utanç ile tövbe edip Rabb'ine yalvarınca Allah, onun tövbesini kabul etmiş ve Âdemi eşi Havva ile birlikte mutlak dinginlik mekânı olan cennetten keder yurdu olan dünyaya indirmiştir.

Allah'ın, “inin oradan hepiniz dedik” (Bakara Suresi: 38) emriyle Âdem ile Havva'nın cennetten çıkartılıp yeryüzünde belli bir süre kalmalarının takdir edilmesinde aslında tüm insanlığın cennetten indirilmesi söz konusudur. Âdem ile Havva'nın tövbelerini kabul ederek onları dünyaya indiren Allah, “benden size ne zaman bir hidayet rehberi gelir

de kim, o hidayetçimin izince giderse, onlar için bir korku yoktur ve mahzun kalacaklar onlar değildir” (Bakara Suresi: 38) uyarısıyla yeryüzünü tüm insanoğlu için imtihan yeri kılar.

Cennetini yitiren insanoğlu için dünyanın bir imtihan yeri olduğu romanda “*cennetin bir yitik olduğu doğrudur lâkin şu koca dünya da bir ceza yeri değildi. Sadece, muazzam oluşta bir sınav yeri*” (s. 155) cümleleriyle dikkatlere sunulur.

Dünyanın, ezelde insanoğlu için bir imtihan yurdu kılınmış olması dolayısıyla Âdem ve Havva’nın yasak ağaçtan yemeleri, İslam âlimlerince gûnahtan ziyade bir ‘sürçme’ (Chittick, 1997: 92) olarak değerlendirilmiştir. Âdem ve Havva’nın cennetten indirilmesi Allah’ın lütuf ve rahmeti içinde dahi görülmüştür. Buna bağlı olarak cennette iken Allah’ın sadece cemal ve rahmet isimlerini bilen Âdem’in, onun celal ve gazap isimlerini de öğrenmek üzere yeryüzüne indirildiği (Chittick 2003: 242) ifade edilmiştir.

Dünya, âdemoğlu için ezelde bir mihnet ve imtihan yurdu olarak takdir olunduğundan Âdem ve Havva’nın yasak meyveyi yemeleri romanda da insanlığın ezeli yazgısına bağlı olarak değerlendirilir:

“Dünya böyle yaratılmışken, yazısı böyle yazılmışken, Âdem yasak meyveden nasıl yemesindi? Dünyaya nasıl düşmesindi? Nasıl gelmesindi? Geldi. Dünya, işte oradaydı. Vardı. Yaratılmıştı. Dayanıp döşenmişti. Hazırlıkları tamamı. Konuğunu bekliyordu sadece. Âdem, gelmeyip de ne yapacaktı? O dünyaya uygundu dünya ona hazırı. Onunla tamamlandı dünya, Âdem’siz eksik kalırdı. Dünya dünya olalı, dünyalığını böyle bilmemişti. Geldi. Asıl sahibiymiş gibi dünya bahçesine girdi. Her şey ona aşına. O her şeye efendi. Tanışıklık ezeli. Geldi. Serendip’e indi” (s. 156).

Romanda dünyaya dair ayrıntılı bilgiler, Âdem’in indirildiği mekân olan Serendip’in anlatıldığı üçüncü bölümde verilir. Âdem’in dünyada indirildiği, Hindistan civarında bir ada olan Serendip, yedi iklim dört bucağı, hayvanları, bitkileri vb. ile Âdem için hazırlanmış bir mekân olması dolayısıyla “beklenmedik şeylerin ülkesi” olarak zikredilir. Âdemin kendisi için hazırlanmış bulduğu dünyanın, ağırlayacağı misafir için hazırlanması oldukça uzun bir süreç dâhilinde gerçekleşir:

“Lâkin Âdem için, Âdem’e göre kılınuncaya değin dünya çok merhaleden geçmişti. Hâlden hâle girmiş, munisteştirilmiş, müsait edilmişti. Nice türler var edilmiş, daha Âdem görmeden yok da edilmişlerdi. Velhasıl ne lâzımsa Âdem’e, varlığı Âdem’in gelişine yakın, ne lâzım değilse Âdem’e, onun gelişine uzak durdu. Âdem dünya üzerinde geçmiş zamanı buldu” (s. 159).

Romada, dünyanın bütün güzelliğiyle Âdem'in karşısında durduğu görülür. Âdem, ırmağı, ormanı, denizi, rüzgârı yemyeşil çayırları, gülü, bülbülü, gür yeşilliği, çizgili zebraları hâsılı her şeyiyle dünyayı kendisi için hazır bulur. Hazır bulduğu bu dünya Âdem'e cenneti anımsatır. Gördüğü güzellikler karşısında yaşadığı hayretle dünyanın âdeta yeni bir cennet olduğu hissine kapılır. Ancak Âdem'in nazarında henüz ikinci sabah olmuşken dünyanın büyüğü bozulmaya başlar. Dünyada gözleriyle kan ve vahşete şahitlik eden Âdem, gördükleri karşısında ürpererek bu mekânın cennet olamayacağını fark eder.

“Cennetteki pek çok şeyden dünyada da vardı aslında. Dünyada da ağaç vardı, su vardı, ışık vardı, gül vardı. Ama aralarındaki benzerlik sadece isimleri kadar, gerçekte ne kadar farklılardı. Cennet, orada her şey sınırsızdı. Kusursuzdu. Burada ise güzelliğin sonu vardı, her şeyin kusurlusu duruyordu. Hem cenneti hem dünyayı görmüş olan bu ilk insan çevresine baktı kederle. Ve dünya yüzünden gelip de geçecek bütün insanların cenneti hayal bile edemeyeceğini anladı. Çünkü tahayyülün sınırları vardı ve o da dünya gözünün bakışıyla sınırlanmıştı. Bundan böyle cennet dünya insanı için sadece, temsillerdi, mecazlardı” (s. 166).

Romanda gerek cennet gerekse dünya, -hadisenin Kur'an-ı Kerim'deki aslına da bağlı kalarak- birer açık ve geniş mekân olarak karşımıza çıkar. Bu mekânlar, kahramanların ruh hâllerine uygun olarak açık-geniş bir özellik sergilerler. Fiziksel olarak açık-geniş bir mekân olma özelliği taşıyan cennet, Âdem'in hissettiği sonsuzluk duygusuyla daha da genişler. Âdem'in, hiç acıkmadığı, yorulmadığı bir dinginlik mekânı olan cennet, ona aynı zamanda “sonsuzluğu” içselleştirme imkânı de sunar.

Romanda yazar, mekânı genellikle kahramanlarının gözüyle görür ve o şekilde tasvir eder. Modern romanlarda sıklıkla kullanılan bu yöntemde mekânla, dış dünyanın tanıtılmasından çok, insanın bilinç dünyasının aydınlatılması (Tekin, 2004: 142) söz konusudur. Nitekim “Lâ: Sonsuzluk Hecesi” romanında, Âdem'in cennetten indirilmesinin ardından dünyada hissetmiş olduğu çaresizlik, güvensizlik ve kararsızlık gibi duygular âdeta dünyanın kendi özellikleriymiş gibi sıralanır:

“Kimi isyankârdı yer, kimi itaatkârdı. Kimi bozguncuydu, kimi uysaldı. Dünya aynı anda korku ve hayranlıktı. Bu bilgiyle bir yanını hoş buldu koca dünyanın Âdem, ama daha çok diğer yanından korktu. Bundan sonra bir yurdu ümitti Serendip yolcusunun, daha geniş bir yurdu korku. Şu dünya âlemin mizacındaki kararsızlık. Âdem'i en çok da bu korkuttu. Meşrebi dönekti dünyanın. Fırtına hiç beklenmedik anda patlıyordu. Onda her an her şey

olabilirmiş gibi duruyordu. Her şey iç içeydi burada. Dağınıktı, düzensizdi. Emniyetsizdi”. (s. 175).

Romanda mekân, dış gerçeklikten ziyade iç gerçekliğin ortaya konulması, karakterlerin içyapısının yansıtılması için bir araç (Tekin, 2004: 142) olduğundan Havva’ına kavuşan Âdem için dünya, ilk kez cennet gibi değil cennetin ta kendisi olmuştur.

Diğer Mekânlar

Eserde isim olarak geçen iki mekân vardır. Bunlardan biri Âdem’in dünyadaki ilk mekânı olan Serendip, diğeri de Âdem’le Havva’nın buluşma noktası olan Arafat’tır.

2.3.6. Şahıs Kadrosu

Oldukça sınırlı bir şahıs kadrosuna sahip olan eserin kahramanlarını aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz.

Âdem / Başkişi

Eserin başkişisi, ilk insan, şuurulu ilk kul olan Âdem’dir. Âdem olay akışı içinde hem gerçek hem de temsîlî bir kahramandır. Görünüşte anlatılan Âdem’in hikâyesi olsa da aslında anlatılan bütün bir insanlığın hikâyesidir. Âdem neden yaratılmışsa, neye sevinmişse, neye üzülmüşse, neye tepki vermişse, neden yorulmuşsa, neden rahatsız olup nasıl huzur bulmuşsa âdemoğlu da aynı şekilde sevinmiş, üzülmüş, yorulmuş ve yaşamıştır. Âdem, tüm insanlığın temsili olmuştur.

Eserde Âdem’in fiziksel özellikleri üzerinde durulmamıştır. Âdem, okuyucuya daha çok ruhsal betimleme ve çözümlemelerle tanıtılmıştır. Mayasında aşk ve temizlik olan Âdem’in meyli hep iyiliğe olsa da kötülüğe meyledecek diğeri bir yanı da daima hazırda durur. Yaradan oranları farklı olsa da onun hamuruna her şeyi katmış hatta bu hamuru tezat teknesinde yoğurmuştur. Varlık âleminde iyiliğe ve kötülüğe aynı ölçüde yakın olan tek varlık konumundaki insan, yaşamını bu iki uç arasında gide gele güçlüklerle inşa eder.

Âdem’in cennet toprağında, aşama aşama yaratılışının anlatılmasıyla başlayan eser, onun ölümüyle son bulur. Cennet göklerinin altında Âdem’in önce ten kafesi hazırlanır. Bu ten kafesi içerisindeki ceset yaratıcının nefesinden üflenen ruhla hayat bulur. Âdem, bu ilk

nefesten itibaren nefesin sahibi olan yaratıcısına aşkla bağlanır. O andan itibaren yaratıcıya kavuşmayı arzulayan Âdem'i "O"na kavuşturacak olan tek yol samimi bir kul olmasından geçer.

Eserde kulluğu sıkça vurgulanan Âdem, bu kulluğu neticesinde şeytanla muhatap olur. Şeytan tepeden tırnağa ateştir, hasettir, öfkedir. Âdem'i ve Havva'yı bu ateşe çekmek için elinden geleni yapan şeytan, yasak meyveden yemeleri hususunda onları ikna eder. Böylece Âdem'in Havva ile birlikte dünya sürgünü başlar Sonrası derin bir pişmanlık ve bitimsiz bir ıstıraptır. Bu müessif hadise, Âdem'in dilinden hep nedamet ve tövbe sözcükleriyle dökülür. Daima cennet hatıralarıyla yaşayan Âdem, sürekli affedilmesi için yalvarır:

"Gözlerini yumarken kelimeler döküldü ağzından bir bir. Hatakârların bu ilki, cennet suyunun kıyısında iç parçalayan bir yakarıyla yakardı. Dedi ki: BENİ AFFET! Bütün söyleyecekleri aslında bu iki kelimeydi. Ne söylese daha ileri geçemeyecekti. Ama o devam etti. Çok pişmanım, diye inledi..." (s. 139).

"Canımı alsan, şu ölümlü bedenimi, çamurdan tenimi çıkarsan aradan benden geriye Senin nefesin kalır. Peki ben, varlığımdan hoşnut olmayayım mı? Sana kul ama Senin yarattıklarına üstün olmayayım mı? Bu üstünlüğüm hatırına. Beni affet. Ey Kelîm, ey Kelimelerin Sahibi. Yaratan'ın ismi en büyük isim. Yaratılarda Yaratan'ın ismi. Senin isminin hatırına. Bana verdiğin isim aşkına. Benim adıma. Senin adına. Beni yaratan Sensin. Sen. Kendi hatırına. Rabbim hoş gör beni, yarattığını. "Yaratanımdan ötürü" beni bağışla" (s. 143).

Hâkim bakış açısıyla anlatılan Âdem, eser boyunca farklı kimlikleriyle okurun karşısına çıkar. Âdem, bir eştir, babadır ancak hepsinden önce bir kuldur. Bu vasıfları, hâkim bir bakış açısıyla anlatılırken aslında dramatik karakterizasyon yapılır. Modern romanlarda kullanılan bu yöntemde, kahraman okudukça tanınır ve bu tanıma işi romanın son sayfasına kadar sürer (Tekin, 2004: 82). "Lâ: Sonsuzluk Hecesi"nde Âdem'i büyük ölçüde karşılaştığı durumlar neticesinde verdiği tepkileri ve dualarıyla tanırız. Hâkim anlatıcının Âdem'i özellikle vurguladığı ya da insanlığın içerisinde özel olarak çekip ön plana çıkardığı bölümlerin eserde ciddi bir yer tuttuğu görülür.

Âdem'in kişilik özellikleriyle ilgili bilgiye cennet günlerinden ziyade dünya günlerinden ulaşıyoruz. Âdem, kendisine "ezel"de ezberletilen kelimeler kitabındaki birçok kelimenin ve kavramın anlamına dünyada vâkıf olur. Bu anlamlandırma süreci Âdem'i

tanımamıza da yardımcı olur. Karşılaştığı her duruma bu kitaptan bir isim bulan Âdem'in gitgide görüşü keskinleşir. Dünyanın, cennet olmadığının ayırdına varmasını müteakip dünyanın, aslında tam bir temsil ve mecaz deryası olduğunu kavrar. Âdem, daha dünyadaki ilk gününde uçurumun kenarında bir kurdun bir tavşanı parçaladığını gördüğü zaman yaşadığı dehşetle, dünyanın cennet olmadığını fark eder. Dünyanın anlamını tam olarak idrak edemeyen Âdem ne avcının davalı ne de avın davacı olduğunu görünce hakikati kavrar ve dünyayı kelimeler kitabından seçtiği "sınav" sözcüğüyle anlamlandırır.

Asıl yurdu olan cennetten, sürgün mekânı olan dünyaya indirilen Âdem, burada başıboş bırakıldığını, terk edildiğini düşünmez ve mütevekkil bir duyuş tarzıyla kendisine öğretilenlere sığınır.

"O kadar keskinleşti ki bilgisi, dünyanın bu ilk sakini, öğrenmesi gereken ne varsa hepsini öğrendi. Ev kurmayı, korunmayı. Hasırdan şilte yapmayı. Kızgın taşların üstüne soğuk su dökmeyi, taşı çatlatmayı. Kuyu açmayı. Çıkrığı, kovayı. Kuyudan su çıkarmayı. Bahçe kurmayı. Önüne çit çekip çevirmeyi. Kırmızı gövdeli kırmızı yapraklı tarçın ağacını o bahçeye dikmeyi. Hayvanları ehlileştirmeyi. Taşların içinden, odunların gövdesinden kıvılcım çakmayı. Kavi tutuşturmayı. Kara ocakta ateş yakmayı, karşısında ısınmayı, deniz kabuklarından kandiller yapmayı, ışığı kandillerde taşımayı...Hepsini öğrendi. Kolay değildi öğrenmek. Her defasında öğrendiği ayağına dolandı Âdem'in, eline bulaştı. Ama o sebat etti" (s. 191, 192).

Güçlü ve mücadeleci bir ruha sahip olan Âdem'in, geçici ikametgâhı olan bu dünyayı, seven ve hatta ona bağlanan bir tarafı da vardır. Ölümünün anlatıldığı bölümde bu durum açıkça ifade edilir.

"Dünya! Muhteşemdi. Muazzamdı. Bundan daha güzeli, daha mümkünü olamazdı. Cennetin hâtırası hatırında böyle canlı durmasa. Dünya böyle güzelken bırakıp gitmek ne kadar zor, diyebilirdi" (s.384)

Âdem'in eser boyunca öne çıkan yanlarından biri de Havva'ya duyduğu aşktır. Öyle ki bu aşkla Âdem, daha oradaki ilk günlerinde adını koyamadığı bir boşluğa düşmüş ve kapıldığı his dolayısıyla âdeta cennete sığamaz ve oranın nimetleriyle avunamaz olmuştur. Melekler gibi tek boyutlu yaratılmamış olan ve doğasında yalnızlık bulunmayan Âdem, ezelden aşinası olduğu Havva'ya daha görür görmez vurulur. Onun gelmesiyle solundaki boşluk dolar ve Âdem o gün tamam olur.

Âdem'in cennetten indirildiği bir nevi sürgün mekânı olan dünyadaki tek imtihanı

ezelî ve ebedî sevgiliden uzaklık yahut ana vatanı cennetten ayrılık olmamıştır. Âdem bu gurbet diyarına ilk indirildiğinde Havva'sız dolayısıyla kimsesiz kalmıştır. Uzun yıllar türlü meşakkatler içerisinde bıkmadan, usanmadan Havva'yı arayan Âdem, bu zaman zarfında sürekli kalplerin sahibi olan Rabb'ine yalvarır:

“Rabbim, dedi, demelerin en içteniyile. Semanın aydınlanma zamanı girdi. Göğün rengi yerde, yerin rengi göklerde yansımaya başladı. Yeşilin üzerinde yeşili, alevin içinde ateşi seçiyor şu gözlerim. Ama çok yalnızım. Koca dünya üzerinde bir başıyayım. Havva yaratılmazdan önceki yalnızlığıma hiç benzemiyor bu. O zaman varlığını bilmediğim bir Havva'nın yokluğuyla yokluk çekiyordum. Şimdiyse bir kez bulup da kaybettiğimin boşluğuyla doluyorum. Onu bir kez tanıyan artık onsuz olamaz, beni şu dünya yolunda onsuz koma, beni Havva'sız bırakma. Rabbim, dedi, aynı içtenlikle. Ey Kalplerin Tartıcısı. Çok bunaldım senin uzaklığında. Senden habersiz, cennetinden kovulmuş. Çok yorgunum. Bana bütün haberlerin yerini tutacak bir haber gönder. Üzerime bir iyilik ve güzellik kondur. Avunmalığım olsun, hiç ummadığım bir sevinç nasîb et. Lâtîfsin, lütfet. Lütfet. Bu gam denizinde tatlı bir dirlik olsun. Sürgünlüğümün sebebi o değil ama mükâfatı Havva olsun. Sen ki dağları dağlara kavuşturursun, “kavuşmamız kıyamete kalmasin”, burada olsun. Bu dünya yetmez Havva'ya doymaya. Ahretliğim de o olsun” (s. 202).

Âdem'in dünya saadetlerinden ilki şüphesiz Havva'ya kavuşmasıdır. Ancak dünyada Âdem'in yüzüne bir cennet gülümsemesi konduran tek olay bu değildir. Âdem, kelimeler kitabında gördüğü babalığın anlamını idrak ettiğinde dünya onun için yine bir cennet mekânı olur. Babalığın ardından her şeye farklı bir nazarla bakan Âdem'in artık tek derdi, cennet günlerini anlatmaya çalıştığı evlatlarını her türlü sıkıntıdan koruyabilmektir. Evlatlığın ne demek olduğunu bilmeden babalığın anlamını idrak eden yegâne insan olan Âdem, aynı zamanda yeryüzünde evlat acısının ne demek olduğunu öğrenen ilk baba da olur. Oğlu Kabil, şeytanın iğvasıyla kardeşi Habil'i öldürünce Âdem, dünyadaki son günlerinde hem bir kâtilin hem de bir maktulün babası olmanın acısını tadar.

Havva

Âdem yaratıldıktan sonra yaratılan Havva, cennetin ikinci sakinidir. Âdem, cennetin onca bitimsiz güzelliği içinde tarifsiz bir hisse kapılır ve Havva'yı gördükten sonra, sanki sol yanında bir boşluğun dolduğunu hisseder.

“Bakışına, duruşuna. Cennetin, gözlerinde su olup, ırmak olup tekrarlanışına,

yanağından boynuna saç olup savruluşuna. Bu, su gibi oluşa. Akıp akıp duruluşa. Savruluşa, sonra toplanışa. Her şeyi yapışına, hiçbir şey yapmayışına. Ani bir sevinç şaşkınlığı doldu içine onun yüzüne bakınca. Bir baktı bir daha gözünü ondan alamadı” (s. 61).

Âdem’in sol eğe kemiğinden yaratılan Havva baş döndürücü derecedeki güzelliği, masumiyeti, sevimliliği, tüm fiziksel görünümüyle meleklerin hayranlığını celbeder. Melekler, bu hayranlık içerisinde hiçbir şey söylemeksizin, sadece susarak onu izlerler. Havva, hâli, tavrı, zarafeti ve güzelliğiyle Âdem’i âdeta büyüler. Âdem’in cennet günleri, Havva ile karşılaştığı günden itibaren bambaşka bir hâl alır. Romanda okuyucunun Âdem’in gözlerinden izlediği Havva’nın ruhsal portresi üzerinde hiç durulmaz. Anlatıcının kadınlarla ilgili yaptığı genellemelerde Havva’nın ruhsal boyutuna sadece işaret edilmiş ve onun bu yönü okuyucunun muhayyilesine bırakılmıştır.

“Sonra mavi bir çiçek daha kopardı. Kadındı. Saçlarının arasına taktı” (s. 62).

“Kadındı. Temsilleri seviyordu. Hakikatin dilini çapraşıktırmada üstüne yoktu” (s. 71).

“Bir kaçışı bir kucaklayışı. Sonra ani bir hırçınlıkla Âdem’in canını yakışı. Ama bu inanılmaz bir güzellikle yapışı. Kokusu. Kadın oluşu. Sokuluşu. Saçlarını savuruşu” (s. 76)

Romanda tek gayesi âdemoğlunu fenalığa sürüklemek olan şeytanın bunu yapabilmek adına Allah’tan, büyük çeldirici olarak “kadın”ı, istediği bölümdeki genel kadın tasvirinde de Havva’ya dair izler bulunur.

“Oysa kadın öyle mi? Hepsinin verdiği haz dünyaya bakarken, bir tek kadının küçücük bedeni yüce arşa kadar yol açıyor. Çünkü bir meleğe en fazla o benziyor. Fark edene de etmeyene de bu güzellik en fazla Seni hatırlatıyor. O baş döndürücüye her bakan, bilse de bilmese de Âlemlerin Yaraticısı’nın kudretini seyrediyor. Onunla esriyor, onunla kendinden geçiyor. Değil mi ki ruhun ulaşabileceği en üst nokta, ikisinin teninin arasında duruyor. Mestî. Değil mi ki hazla ebedilik vehmi aynı yerden doğuyor. Bir kez çağırırsa karşı durmak mümkün olmaz. Göz görse gönül dayanmaz. Gönül dayansa ten kulak asmaz. Peki ya ben? Âdem’le aramızdaki bu hikâyeyi bile bile âdemoğullarını ne kadar çağırırsam da bana gelirler mi? Hayır! Bin kere hayır! Öyleyse ben onların gittikleri yerde olacağım, baktıkları yerde duracağım. En fazla da yarattığın şu kadını gözlerinin derinine, dudaklarını kıvrımına, saçlarının arasına, tenine, bedenine, endamına kurulup oturacağım. Onda seyrettireceğim kendimi. Seni seyrediyor zannederken bana dönecekler. Sana gittiklerini zannederken bana gelecekler” (s. 55, 56).

Âdem’le beraber yasak meyveden yiyen Havva’nın da kaderinde cennetten yeryüzüne indiriliş vardır. Ortak bir yazgıyı paylaşan Âdem ile Havva, bu indiriliş sırasında cennetten hatıra olarak yanlarına “kelimeler, aşk ve annelik duygusu”nu alırlar.

“Kelimeleri Âdem, annelik duygusunu ise Havva sırtlanır. Çok ağır olan aşkı da paylaşmak zorunda kalırlar. Ancak bu zorlu yolculuğun ardından sert bir şekilde dünyaya düştüklerinde Âdem kelimelerin bir kısmını unuttur. Zaten kabına sığmayan aşkın yarısı yollarda kaybolmuştur çoktan. Ama annelik duygusu Havva’nın naif bedeninde, gönül evinde tastamam durmaktadır” (s. 152, 153).

Dünya günleri anlatılırken Havva’nın evlatlarıyla ilgili şeyleri hissedebilen bir kalbe sahip olmasıyla annelik yönü ön plana çıkartılır. Ancak anlatıcı, rüyalarıyla bu yönü vurgulanan Havva’yı, dünya günlerinin işlendiği bölümde de okurla buluşturmaz. Bu durum “Havva’nın İlk Rüyası” bölümünden önce bir epigraf niteliğinde kaleme alınmış olan; *“Bu kalem, Havva kalbinin bu hikâyedeki gerçeğini çekmez. Bu yüzden bu hikâyeye Havva’nın hâlleri sığmadı, sadece rüyaları kaldı” (s. 287)* cümleleriyle okuyucunun dikkatlerine sunulur.

Habil

Romandaki bir diğer karakter olan Habil’in adı hemen her yerde kardeşi Kabil’le birlikte zikredilir. Birbirlerinden oldukça farklı mizaçlara sahip olan kardeşlerin farklılıkları eserde sıklıkla vurgulanır. Habil’in munis, sevecen, şefkatli, yardımsever bir ruhu vardır. O, ağabeyi Kabil’in aksine dünyanın geçiciliğinin farkındadır ve kendini burada bir misafir, bir göçebe gibi görür. Kabil ne kadar “ateş” ve bunun dolayımında yakıcı/yok edici ise, Habil o kadar “su” dur. Duru, dingin, temiz, yatağında akan bir sudur.

Habil, kardeşiyle beraber Allah’a kurban sunacağı vakit, seçtiği kurbanının özelliklerini anlatmadan önce kısaca kendini tanıtır:

“Ben, dedi, hayvancılıkla uğraşırım. Toprağın hiçbir yeri bana ait değildir. Gezer göçerim. Kalmam, uğrar geçerim. Kök salmam. Çünkü hiçbir yere ait değilim. Bilirim ki kalıcı değil geçiciyim, sahip değil misafirim. Sabit değil, iğretiyim” (s. 293).

Habil, kendisi hakkında söylediği bu cümlelerin ardından sunduğu kurbanın özelliklerini anlatmaya başlar. Bu bölümde Habil’in anlattığı kurbandan ziyade Allah’a duyduğu aşk ve iman olduğu açıkça görülür:

“En güzelini seçtim koyunlarımın. Gözleri en kara, tüyleri en parlak en beyaz, sırtı en kınalı olanı. Bana en içli bakanı, en alışık olanı. En sevdiğimi anlayacağın, hüznü içimi en çok oyacak olanı. Onu götürürken canım acıdı. Görmemek için gözlerinin üzerinden siyah bir bağ geçirdim. Elimden gelse kendi gözlerimi de bağlayacaktım. Ama bildim ki canım acımazsa, kurbanım kurban olmazdı. Onu kurban taşının üzerine öylece bıraktım. Bu kadar mı dedi Âdem. Yok, dedi Habil, dahası var. Beyaz tüylü, kara gözlü koyunumu adak taşına sadece bir koyun olarak koymadım. Her bir şeyin karşılığı, inancım ve korkumun ölçeği idi o. Varlıklarımın cümlesi. Onun yerine önce adak taşına bütün bir sürüyü koydum, yetmedi. Seni koydum ey baba, içim yandı. Annemi koydum, içim daha çok yandı. Ama vazgeçmedim. Sevgilerin yekûnu Sidre, Sidre’yi koydum. Sidre’yi koyunca zaten geriye ben bile kalmıyordum. Veremeyeceğim ne varsa teker teker değil hepsini birden koydum. En son da güzel gözlü koyunumun yerine adak taşına kendi başımı koydum. Koyacak başka bir şeyim olsa onu da koyacaktım. Ama yoktu, daha fazlasını bulamadım. Öyle ağır geldi ki feda ettiklerimin toplamı, kendimi tüy gibi hafif hissettim. Yüklerimin tümünü üzerimden attım, devirdim. Bütün bir dünya ağırlığını gölge gibi hissettim” (s. 293, 294).

Habil’in bu samimi duygular içerisinde sunduğu kurbanı Allah katında kabul görür. Onun kendisinden çok sevildiğini düşünen ve sevdiği kız olan Sidre’nin ona verilmek istenmesiyle kıskançlık hislerine mağlup olan Kabil, bu esnada şeytanın sesine kulak vererek bu dünyaya ikisinin sığmayacağına hükmeder. Bu düşünceyle kardeşini öldüren Kabil, böylece yeryüzüne insan kanını akıtmış olur.

Şeytan

Melekler gibi cennet sakinlerinden bir olan şeytan, Allah’ın Âdem’i yaratması ve ona kendi nefesinden üflemesi ve nihayet tüm cennet sakinlerini ona secde etmek üzere çağırması üzerine içindeki kibre ve kıskançlığa mağlup olup, ebedi bir cennet sürgünlüğü ile yazgılanmıştır. Şeytanın bu durumu ve kötücüllüğü, kibri ve ginhkârlığın davetçiliğini temsil etmesi eserde oldukça detaylı anlatılır.

Meleklerin, Allah’ın secde emrini yerine getirmek üzere toplandıkları sahnede şeytan, henüz isyan etmemiş olmanın verdiği bir ihtişam içerisinde huzura gelir:

“Alev ateşti. Işıklar saçarak geldi. Yürüdüğü yollardan, yansımasının düştüğü sulardan bir hayranlık esintisinin geçmesi gecikmedi. Çok güzeldi. Üzerinden bir ilenç geçmemişti henüz. Alnına bir kara bulaşmamış, görünüşüne bir karanlık çökmemiş.

Gözlerine hayranlık duymaksızın bakmak mümkün değildi. Okşanmış bir gönlü vardı ve asaletli, ayrıcalıklı bir yerde durduğu her hâlden belliydi” (s. 43).

Oldukça çekici bir görünüm ve ürpertici bir hâl içerisinde huzura gelen şeytanın kibre müsait bu görüntüsünün altında perdelenmiş olan gerçek yüzü, Âdem’e secde etme emriyle birlikte açığa çıkar. İçinde sakladığı kibir alevi yanardağlar gibi patlayan şeytan, ateşten yaratılmış olmasını gerekçe göstererek topraktan yaratılmış olan Âdem’e secde emrine itaat etmemiş ve yaratılmışlar içerisinde üstünlük duygusu ile hareket eden ilk varlık olmuştur.

“Ben mi, dedi, secde buyruğuyla karşılaştığı daha ilk ânda. Kibrin zamiri ben. Ben, diye yinedi, ben, diye devam etti. Ben ki dumansız ateşten yaratılmışım, asilim, vakarlıyım. Sesinde acı değil öfke vardı... Ateş dedi en üstün yaratılış unsurudur. Çünkü maddesi yoktur, görünür ama dokunulmaz ona. Safır, katışıksızdır. Üstelik sınırsızdır. Ateşin sınırı ancak onun kendi kendisinde tekrarıyla aşılar. Bu hâliyle saltanattır, baştan başa ulaşılmazdır. Kendisine her yaklaşıma yakıcı haberini gönderir. Bir kez dokunanın tüm izlerini silen bir izi silinmezdir. Onunla bir kez karşılaşmanın artık eskisi gibi kalması mümkün değildir. Geriye çoğu kez yakıcı bir tutku kalır. Benim yangınımda en çok başkalarının kaybolması bu yüzdendir. Çünkü ateş ayırıştırır. Yanması gerekeni yakar yok eder. Geriye varsa saf cevher kalır” (s. 43).

Şeytanın kibirle mühürlenmiş kalbinden diline ulaşan sözcüklerde, hep isyanın tadı vardır. Bu isyan cennet toprağında eşi benzeri görülmemiş bir isyandır. İlk isyandır ama belli ki daha güçlüsü olmayacaktır. Şeytan hiç durmak bilmez, topraktan yaratılan Âdem’i küçümsemekle kalmaz, onu Yaratan’a da isyan eder. Dilinin bağı çözülen şeytan, içinden ne geçerse onu kelimelerin kalıbına dökmekten geri durmaz. Kelimelerin Sahibi’ne onun kelimeleriyle âdeta hesap sorar.

“Kıyasında meşru kibri öyle işledi ki içine, kendinden daha üstün bir makamı tanımayacak hâle geldi. Kendisini her türlü sorunun cevabı, her türlü emrin âmiri addetti. Kendi kulluğunda kendi tanrılığına itaat etti. Sözlerine başlarken başı önde, gözleri yerdeydi. Sonra bir cesarettir geldi. Başını kaldırdı. Gözlerini dikilmemesi gereken yere dikti. Sesini yükseltti. Böyle bir sesle seslenilmemesi gereken yere seslendi: Beni, dedi, ateşten, ateş derken sesi titredi, onu çamurdan yarattın. Ben ateşten mizacımla seçilmiş, üstün tutulmuş olan değil miydim? Ben başka, ben yekta değil miydim?

Oysa Sen! Onu bana eş koştun. Eş bile değil, üstün kıldın. Sonra tuttun, şu bulanık balçık bedene secde etmemi emrettin. Bir toprak yığını. Kayda değmez, adı bile edilmez.

Bunu benden nasıl istedin? Hesabın neydi, ben bile buna akıl erdiremedim. Ben? Şu biçimsiz, kara, kasvetli şeyin önünde eğilmem. Hayır, asla! Ölüyorum de onun önünde küçülmem. Ben küçülsem bile onun büyüklüğünü kabul etmem. Bu topraktan bedene, bu çamurdan şeye secde etmem” (s. 44/45).

Bu tavrı sonrasında hiç pişmanlık duymayan şeytanın üzerine “lanet” iner. Ancak onun isyanı henüz bitmemiştir. Pişmanlık duymak bir tarafa, şeytan bu isyanda ne kadar haklı olduğunu Yaratan’a gösterme çabasındadır. İsyanında ayak direrken, bu isyanın sebebi olarak tüm kâinatı olduğu gibi Âdem’i ve kendisini de yaratan Yüce Yaratıcı’yı hiç utanmadan, sıkılmadan, korkmadan işaret eder.

“Başını kaldırdı. Seslendi, beni Sen azdırdın, dedi. Kaderimi Sen yazdın. Sorumluluğu, Kaderler Çizen’e yükleyiverdi. Müsebbibü’l-Esbâb olana sebep gösterdi. Kabahatinden büyük bir özrü sahiplendi” (s. 47).

İç i öfkeyle dolu olan şeytanın isyan sözcükleri bunlarla sınırlı kalmaz. Kendisi dururken Âdem’in seçilmişliğini içine sindiremeyen şeytan, âdemoğlunu Yaratıcı’nın emrettiği doğru yol üzere gitmekten alıkoymak için yapmayı düşündüklerini bir bir sıralar ve bu uğurda elinden gelen her şeyi yapacağını söyler.

“Döktü saçtı, içindekileri gösterdi. Ona bakılırsa, insanın yüzmeyi bildiği kadar deniz de boğmanın bilgisine sahipti. Onları, dedi, yeteri kadar kendine sadık bulamayacaksın. Sağdan, soldan, önden, arkadan, yani her hâlden, her meşrepten, her mizaçtan, her lisandan yol bulacağım. Sımsıkı bağlarını gevşetip açacağım. Ümit vereceğim, korku salacağım. Güzellikle kandıracağım, güzellikle olmazsa şiddetli nefreti sokacağım araya. Elimden geleni ardım koymayacağım. Doğru olanı yaptıklarına inandıracağım. En fazla da onları ben’den caydıracağım. Yok, diyecekler, şeytan diye bir şey. Benim ismimi telâffuz ederken dudakları titremeyecek. Benizleri atmayacak, kanları çekilmeyecek. Korkmayacaklar şerrimden. O kadar ileri gideceğim ki olmadığımı nerdeyse ben bile inanacağım. İşte o zaman onları Sana geldikleri dosdoğru yoldan çekip çıkaracağım. Yani ben kazanacağım” (s. 51).

Mahşer gününe değin, iddia ettiği üzere insanoğlunu yoldan çıkarmak için her şeyi deneyecek olan şeytan, iddiasını ispat etmek üzere Allah’tan son bir istek olarak kendisine ihtiyacı olan şeyleri vermesini ister. Bu yolda devlet, ikbal, mal-mülk, ışıltılı mücevherler, soylu atlar, ipekli kumaşlar ve daha nice ayartıcıya sahip olan şeytanın istekleri, en güçlü, en vazgeçilmez, en güzel çeldirici bellediği “kadın”ı elde edinceye kadar sona ermez.

Şeytanın bunca ayartıcıya sahip olmasının ardından kıyamete değin sürececek olan âdemoğlunun ayağını kaydırma mücadelesi de başlamış olur. Şeytan, bu mücadelesinin hemen başında Âdem ile Havva'yı yasak meyveden yemeleri hususunda kandırarak tüm insanlığın cennetten indirilmesine sebep olur. Bu olayın hemen arkasından da Kabil'in kalbine ektiği kıskançlık ve kibir tohumlarıyla Habil'in ölümünü hazırlar.

Büyük ayartıcı nefi gölgeli, uzun parmaklı, ip incecik ellerini ilk insandan bu yana insanlığın üzerinden çekmeyen Şeytan, son insan, son nefesini verene dek de mücadelesine devam edecektir.

Kabil

Babasına karşı duran oğulların ilki olan Kabil'in adı, hikâye boyunca kardeşi Habil'le birlikte anılır. Fiziksel özelliklerinden hemen hiç bahsedilmeyen bu iki kardeş eser boyunca karşılaştırılmak suretiyle okura tanıtılır. Habil'de ne yoksa Kabil'de o vardır. Habil ne kadar su ise Kabil o kadar ateştir. Habil yumuşak başlıdır, dingindir, dünyadaki geçiciliğinin farkındadır. Oysa Kabil'in kabına sığmaz, coşkun bir yapısı vardır. Dünyada sadece geçici bir misafir olduğunu unuttur ve kendisini, işlediği toprağın gerçek sahibi zanneder. Kabil kanmaya müsait yapısı, kandırmakta oldukça mahir olan şeytan tarafından titizlikle işlenir.

Kabil, kıskançtır, dünyaya bağlıdır, kibirlidir ve şeytan ona bu zayıf yanlarından yanaşır. Şeytan Kabil'e verdiği vesveselerle onu daha kıskanç, daha kibirli, daha dünya bağlı bir insan hâline getirir. Nihayet, Kabil'in kalbine Habil'e yazılı olan Sidre'nin aşkını düşürür. Böylece şeytan, aşk kabına döküp tatlandığı isyan cümleleriyle, ilk isyankâr evladın, ilk zalimin, ilk katilin karşısına Kabil'in adını yazar.

Kendisinin oldukça etkileyici ve nitelikli bir insan olduğunu düşünen Kabil, âdeta narsist bir eğilimle kendisine duyduğu hayranlığı “güzelim ben ey baba” sözleriyle başlayarak uzun uzun anlatır.

“Bir baksana şu gözlerime, alnıma, şakağıma. Şarkıma bak, saçlarımin rengine, ellerimdeki derin denize. Bileklerimdeki gamzeye. Sümbül parmaklarımda su olup akan şiirlere, karanfil tırnaklarımda kendisine dönen, dönüp secde eden göklere. Suyun aynasının gösterdikleri kadar göstermediklerine de bak. Yani bir var bir yok tenimden fazlasına, aklım, aklımdan geçenlerin eksiksiz çokluğuna, parlak zekâma, kavrayışıma. Bir söyleneni ikinci kez söylemeden aklımda tutuşuma, hafızama...” (s. 261).

Kabil, uzun uzun anlattığı güzelliğine ve sahip olduğunu düşündüğü yeteneklerine olan inancıyla Sidre'ye duyduğu aşkı babasına anlatır. Kabil; “Sidre gelince aklıma, her şey gözümün önünden siliniyor. Geriye hiçbir şey kalmıyor. Aştan büyük emir mi olur?” (s. 269) sözleriyle hislerinde mazur olduğunu ifade etmeye çalışır. Oğlunun bu sözleri, elini tuttuğu şeytanın etkisiyle söylediğinin farkında olan Âdem, bir baba olarak o eli bırakması için oğluna âdeta yalvarır. Ancak tüm yalvarmalarına rağmen Kabil'i ikna etmesi mümkün olmaz. Kabil'in aşkı dilinden bu kez isyana dönüşen cümleler eşliğinde dökülür:

“Söyle, dedi Kabil, neden? Neden bana bu tutkuyu, bu arzuyu verdi? Ben'im benliğini o arzuda seyrettirdi? Sonra da beni ben yapan yanımlı koparıp atmamı istedi. Benimle Sidre'nin arasına ezelde o aşkı koyan kim? Sonra tutup, vazgeç, diyen kim? Bana bu nefsi veren, bu isteği, bu hevesi hamuruma katan, sonucundan niye beni sorumlu tutuyor? Kim kimi suçluyor?” (s. 267).

Kabil'in Sidre'ye duyduğu aşkı, kıskançlığı, bencilliği gibi daha pek çok özelliği onu sonuç olarak bu küçük dünyanın ilk katili yapar.

Sidre

Eserde birkaç yerde adı geçen Sidre'nin kimlik ve kişilik özelliklerinden bahsedilmez. Aslında Habil'in eşi olacak olan Sidre'nin adı, Habil tarafından değil, Kabil tarafından zikredilir. Kabil, Sidre'ye âşık olmuştur. Aslında Sidre şeytanın Kabil'i kandırmak için kullandığı bir araçtır. Büyük bir ayartıcı olan şeytanın emeline ulaşmak için Allah'tan kadını istemesindeki sır Sidre'yle açığa çıkmış olur.

“Büyük ayartıcı, uygun yolu bulmuştu. Son bir darbe yetecekti Kabil'in düşmesine. Bütün güzelliklerin ve güzeller güzeli Sidre'nin güzelliğinin üzerine, ölçtüm biçtim ve bir kez daha ölçtüm biçtim, Kabil'in kendi güzelliğini ekledim” (s. 258).

Gelip geçici olan bu güzelliği dışında fazla bir sermayesi olmayan Sidre'nin eserde bu özelliği dışında adının zikredildiği görülmemektedir.

Melekler

Şeytan gibi melekler de cennetin sakinlerindendir. Cennetin bu saf, temiz, günahsız sakinleri tepeden tırnağa aşkı ve sadakati temsil ederler. Onlar, sadece yüce Yaratan'ın emirlerini yerine getirmek, onu anmak, adını zikretmek için yaratılmış tek yönlü varlıklardır.

“Melek. Kötülük yeteneği yok. Onların içinde, uyanabilir bir kötülük bile yok. İçlerinde ne vesvesenin amansız sesi ne şüphenin gizli ateşi gezinebilir. Başkaldırmazlar. İsyân nedir bilmezler. Emre karşı gelmezler. Yaklaşmazlar günaha, bulaşmazlar. Masumlar, korunmuşlar. Sadece iyiler. Serapa güzellikler. Tek özellikler. Rüzgâr esmekten, kuş ötmekten, başkasını nasıl bilmezse; akmamak nasıl suyun elinde değilse, melekler de suyun kaynağına, yaradılış gayelerine doğru akıp duruyor. Tesbih. Tahmid. Tekbir. Başka türlü mü mümkün olmadığı için, öyle oluyor” (s. 39).

Eserde meleklerin fiziksel görünümü, sayıları, tepkileri, hâl ve tavırları detaylandırılmadan ara ara verilir. Anlatıcı, bu bilgiler verilirken, zaman zaman melekleri Âdem’le kıyaslama yoluna da gider.

“Kelimelerin Sahibi akabinde melekleriyle bir hizaya getirdi. Melekler dizi dizi, saf saf, sıra sıraydılar. Işıktılar, nurdular. Nergisler, nilüferler üzerinden kayıp giden yağmur damlaları kadar duru, aynı damlaların sayısı kadar çoktular. Âdem’se tekti. Karşı karşıya durdular” (s. 31).

Melekler, günah işlemeye meyli bile olmayan, nurani varlıklardır. Bu hâlleriyle büyüleyici bir güzelliği olan melekler aynı zamanda insanın niçin yaratıldığını anlayamayacak kadar masumdurlar. Onlar, Allah’a layıkıyla kulluk ederken, onu hakkıyla tesbih ederken, yeryüzünde kan dökücü, fesat çıkarıcı olan insanın yaratılışındaki hikmeti merak ederler. Kendileri dururken Âdem’in halifelikle şereflendirmesinin sebebini sorarlar. Aslında meleklerin soruları da kendileri kadar masumdur, bu sorular şeytanda olduğu gibi kibrin meyvesi değil, masumluğun göstergesidir. Yaratan yarattığının sorularını cevapsız bırakmaz ve meleklerini Âdem’le karşı karşıya getirir. Kelimelerin bilgisine sahip olan Âdem’le karşılaşan melekler, basit bir imtihanla Âdem’in kendilerinden ne denli farklı olduğunu görürler.

“Melekler de konuşturlardı elbet hâllerinin diliyle, cennet kelimeleriyle. Ama sınırlıydı kelimeleri. Onların lisanı lisan-ı hâl kadardı. İsimlerin hepsini bilmiyorlardı bu yüzden. Üstelik bilmediklerinden bile haberleri yoktu. Ama işte şimdi. Bilmedikleri ne varsa karşılarında duruyordu. Dilleri tutuldu. Başlarını zarafet ve edeple önlerine eğdiler. Nuraniyetleri harelendi. Verebildikleri tek karşılık suskunluktu. Susarken bile öyle güzellerdi” (s. 32).

Melekler Âdem’in irade sahibi olmakla kendilerinden üstün olduğu bilgisine sahip olunca, bu çamurdan bedendeki İlâhi nefesin önünde eğilmeleri gerektiğini kavrarlar.

“Ey âdemlerin Âdem’i. Sana selâm durmaya geldik şimdi. Kabul buyur, bizimki bir selâm secdesi” (s. 38).

Eserin ilk bölümlerinde sıklıkla bahsedilen melekleri sonraki bölümlerde görmeyiz. Âdem’in dünya günlerinde onunla konuşan sadece bir melek vardır. Önceki bölümlerde meleklerden hep çoğul olarak bahsedilmişken burada sadece “Büyük Melek”ten bahsedilir. Bu “Büyük Melek” şüphesiz dört büyük melekten biri olan, peygamberlerin muhatabı -ki dolayısıyla Âdem’in muhatabı- Cebrail’den başkası değildir. Cebrail kanadıyla usulca okşadığı Âdem’e, kendine emanet olan bu dünyaya sahip çıkmasını ama kendini dünyanın sahibi zannetmemesini tavsiye eder.

At

Eserde insanların ve metafizik kahramanların yanında bir de “at”dan bahsedildiğini görürüz. At, insanlık tarihî boyunca özellikle konargöçer toplumlarda bir birey gibi değer görmüş yegâne ayrıcalıklı hayvandır. Bu bağlamda insanlığın hikâyesinin anlatıldığı bu esere konu olması da kaçınılmazdır.

Eserin dördüncü bölümü “Atın Bu Hikâyeye Girmesi” adını taşır. Bu bölüm, Âdem’in atı gördüğü ilk anın anlatımıyla başlar. Âdem’in, su içerken gördüğü at, onu âdeta büyüler. Atın, öylesine etkileyici bir güzelliği vardır ki Âdem, bu güzelliği doyasıya seyretmekten kendini alamaz. Atı seyrederken onun birbirine zıt iki ruha sahip olduğunu da hissetmiştir.

“Bir tutam deniz köpüğü, bir içimlik suydı sanki. Ama, ay ışığında bile fark etti Âdem, allından burnuna doğru çatallanmış damarlarına ve burun deliklerinin açılıp kapanmasına bakılırsa öfkeli bir ateş mağarası da onun içinde gizliydi. İnkârcıyken teşvikçi. İsyân ederken muti. Reddederken razı. Yalanlarken onaycı. Çetin ve inatçı. Aynı zamanda ölene dek bağlı. Çok güzel. Çok değerli. Ve çok soylu. Çok soylu. İlk bakışta anladı âdem onun çetrefilini. Yerden göğe kadar, aynı ânda birbiriyle uyuşmaz iki şeydi. Ve şimdilik gelmekten çok gitmek gibiydi” (s. 230).

“...Doğası özgürlük yazgısı insana hizmetti onun. Fakat yazgısı ile doğası arasında, doğası baskın gelecek gibi görünüyordu. Yani en fazla boyun eğdiği ânda en fazla başkaldıracak da oydu. Fakat susuzluktan dili damağına yapıştığı ânda bile çağrıya uyacak, emre itaat edecek, pınardan geri dönecek gibi duruyordu. Ne garip bir hesaptı bu” (s. 233)!

Bu bölümde atın fiziksel özelliklerinin oldukça detaylı ve insana ait birtakım özellikler atfedilerek anlatıldığı görülür:

“Uzun kirpikleriyle gölgelenmiş, kahve ağaçlarının rengindeki, içi hayal dolu gözleri. Ağır ağır kirpik indirişi. Hüzünlü ve mağrur bakışlarla, sükûnetli bir meydan okumayla, sevimli bir merakla Âdem’i seyrediş. Başını çevirişi, aniden yön değiştirişi. Boynunu eğişi, alnını rüzgârda serinletiş. Hiçbir meziyeti, hiçbir mahareti olmasa bile. Bu görünüş. Bu güzellik. Vallahi yeterdi. Her şeyi güzeldi. Her şeyi sevebilirdi. Hiçbir şey yapmazken bile büyüleyiciydi” (s. 235).

Âdem, kızıl perçemli atı hayranlıkla izler ama onu evcilleştiremeden ölümüne tanıklık eder. Bu olay Âdem’i de oğullarını da çok üzer. Kızıl perçemli atın kör yavrusu evcilleşen ilk at olacaktır. “Kör atın rüyası” isimli beşinci bölüm, Kabil’in kardeşi Habil’i öldürdüğü bölümdür ve kör at, rüyası vasıtasıyla bu olayı âdeta yaşar. Burada yazarın at ve sahibi arasındaki manevi bağa dikkat çekme isteği açıktır. Bazı hayvanların, özellikle atların sahiplerinin başına gelecek şeyleri hissedip buna göre tepki verdikleri halk arasında oldukça yaygın olan bir inanıştır. Yazar belki de bu inanın etkisiyle Âdem’in ölüm anına da kör atı şahit kılar. Kör at, Âdem’e bir şeyler olduğunu sezer, sesini Havva’ya duyurmaya çalışır ama çabası nafi değildir. Bunu anlayınca Âdem’i yalnız bırakmaz ve sessizce onun peşinden gider. Âdem, kör atın annesinin ölümüne şahit olmuştur, şimdi de kör at Âdem’in ölüm anında onun yanındadır. İnsanın dünyadaki bu kadim dostuyla ilişkisi ta o günlere dayanır. Romanın arka kapak tasarımında da kızıl perçemli atın yer bulduğunu görürüz. Yazarın bu yolla da atın bu hikâyedeki yerine dikkat çekmek istediğini söyleyebiliriz.

2.3.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Eser, üçüncü tekil anlatıcı (müşahit anlatıcı) ağzından kaleme alınmıştır. Olayların içinde yer almayan bu anlatıcı tipi, gözlemci konumdadır. Olay akışına müdahale etmez, izler ve sadece nakleder. Ancak kameraya benzetilen bu anlatıcının romanda sabit bir araç gibi kullanıldığını söyleyemeyiz. Zaman zaman yer verilen hâkim bakış açısının da etkisiyle sürekli hareket hâlinde olan bu kameranın yakınlaştırılmış ya da uzaklaştırılmış çekimler yaptığı görülür. İçsel ve dışsal betimlemelerle zenginleştirilmiş eserde anlatıcı bir kahraman dolarak değil hâkim bakış açısının verdiği “sınırsız bilme” imkânını kullanan, kurgusal gerçeklik içinde hayat bulan, kurgusal bir kişi olarak karşımıza çıkar.

“Âdem’in ayağı takıldı derken. Gölgesinde defalarca dinlendikleri söğüt ağacı onu

perçeminden yakaladı. Sonra bıraktı. Dallar canlarını yaktı, sarmaşıklar kollarına bacaklarına dolandı, dikenler çizdi ellerini yüzlerini. Dizleri yara bere içindeydi. Düşünmeden öylece, kendiliğinden, geniş gövdeli, çok yapraklı bir ağacın arkasına, sıkı gölgelerin karanlığına, sık dalların, keskin acı kokulu, sütlü meyvelerin arasına gizlendiler” (s. 124).

Üçüncü tekil kişinin bakış açısıyla yapılan bu anlatım, romancıya oldukça geniş imkânlar sunar. Bu anlatıcı tipini seçen bir romancı, olaylara uzaktan ve yakından, dıştan ve içten bakabilme imkânı bulduğundan yerine göre yüzeysel, yerine göre derinlemesine tahliller yapabilme (Tekin, 2004: 28) şansını yakalar.

“Âdem kendisini Serendip adasının bembeyaz kumsalında, lâcivert suyun kıyısında bir hurma ağacının altında buldu. Dalgalarını ardı ardına gönderen büyük denizin uğultusunu duydu. Sanki gölgesinde yaratıldığı cennet ağacının altındaydı. Ve bir cennet rüyasından az önce uyanmıştı. Gözlerini açtığında zihni bir çocuk kadar boştu. Buraya nasıl geldiğini bile anlamadı” (s. 162).

Yazar üçüncü tekil anlatıcıyı tercih etmiştir ancak anlatıcının konumunu eserde sık sık değiştirmiş böylece okuyucunun dikkatini hep diri tutmayı başarmıştır. İlâhi (tanrısal) konum ile kişisel (personal) konum arasında başarılı geçişlerin olduğu romanda özellikle kişisel (personal) konumun tercih edildiği bölümlerde oldukça sıcak, inandırıcı ve başarılı bir anlatımın yakalandığı görülür.

Kişisel (personal) konumu tercih eden yazarların en büyük girdabı, kahramanın ruhuna bürünememek, kendini onun yerine koyamamaktır. Anlatıcı bu konumdayken kahramanla tamamen özdeşleşmeli; onun gibi düşünmeli, onun gibi konuşmalı, onun gibi tepkiler verebilmelidir (Tekin, 2004: 38-39). Bekiroğlu bu eserinde anlatıcıyı, başta Âdem olmak üzere, şeytan, melekler, Kabil, Habil gibi hemen tüm kahramanlarının yerine koyar ve olaylara, durumlara, kişilere vs. onların gözüyle bakar:

“Havva’nın hasreti kalbinin zarına değince, fuadına inince, Âdem gecenin geç bir vakti denize karşı durdu. Göğsünü olan hasretiyle açtı. Bakışlarını bir denize indirdi bir göklere çevirdi. Kalplerin Sahibi’ne seslendi. Gökler sessizdi ama Âdem tepeden tırnağa sesti. Rabbim, dedi, demelerin en içteniyle... Koca dünya üzerinde bir başınayım. Havva yaratılmazdan önceki yalnızlığıma hiç benzemiyor bu. O zaman varlığını bilmediğim bir Havva’nın yokluğuyla yokluk çekiyordum. Şimdiyse bir kez bulup da kaybettiğimin boşluğuyla doluyorum. Onu bir kez tanıyan artık onsuz olmaz, beni şu dünya yolunda onsuz

koma, beni Havva'sız bırakma... Avunmalığım olsun, hiç ummadığım bir sevinç nasib et. Lâtîfsin, lütfet... Sen ki dağları dağlara kavuşturursun, "kavuşmamız kıyamete kalmasın", burada olsun" (s. 202).

Âdem'in, Yaratan'a seslendiğini gördüğümüz yukarıdaki bölümde anlatıcının, kişisel bakış açısıyla, Âdem'in yerinde durduğunu görürüz. Yine aynı durumun söz konusu olduğu aşağıdaki bölümde Âdem'in bu kez Havva'ya seslendiğine şahit oluruz.

"... Sınavım. Kaybım. Kaybımda kazancım. Yani kârım, kârgâhım. Nihayetinde kararım, karargâhım. Bu nedenle yeri hiç kimseyle dolmayacak olan ve yerimi dolduramayacak olanım. Etin etimden, kemiğin kemiğimden. Ay ışığında oku harflerimi ay ışığında yaz nameni. Senden önce öleyim ki ölümden korkma. Benden evvel öl ki ölümden korkmayım. Öyleyse dirimim gibi ölümümde de arkadaşım. Ey benim yaradılışım, yolunu kaybetmiş yol arkadaşım. Kimin bağrındaki kemikten yaratılmışsan ona gel. Eksik parçamı arar gibi seni arıyorum ben. Sen de beni ara. Boşluğumu doldur, eksikliğini tamamla. Dünya dediğin bir kaza ertesi. Aç kapılarını elinle koymuş gibi bıraktığın yerde bul beni. Gel neredeyse. Cennet olsun yeniden" (s. 204).

Anlatıcı şeytanın kişisel bakış açısını da kullanır. Aşağıdaki bölüm şeytanın Allah'a isyanını dillendirdiği bölümlerden biridir.

"... Onları, dedi, yeteri kadar kendine sadık bulamayacaksın. Sağdan, soldan, önden, arkadan, yani her hâlden, her meşrepten, her mizaçtan, her lisandan bir yol bulacağım. Sımsıkı bağlarını gevşetip açacağım. Ümit vereceğim, korku salacağım. Güzellikle kandıracağım, güzellikle olmazsa şiddetli nefreti sokacağım araya. Elimden geleni ardına komayacağım. Doğru olanı yaptıklarına inandıracağım. En fazla da onları ben'den caydıracağım. Yok, diyecekler, şeytan diye bir şey. Benim ismimi telaffuz ederken dudakları titremeyecek. Benizleri atmayacak, kanları çekilmeyecek. Korkmayacaklar şerrimden. O kadar ileri gideceğim ki olmadığımı neredeyse ben bile inanacağım. İşte o zaman onları sana geldikleri dosdoğru yoldan çekip çıkaracağım. Yani ben kazanacağım. İşte o zaman ey benim, ey benim, ey benim Rabbim. Ey topraktan önce ateşin Rabbi. Onu hiç seçmemiş gibi benim üstünlüğümü kabul edeceksin. O zaman hiç gitmemiş gibi bana geleceksin" (s. 51)

Kahramanın gözüyle gören, onun diliyle konuşan, onun ruhuna bürünen anlatıcı, böylelikle esere bir canlılık katmıştır. Konu itibarıyla zıtlıklar üzerine kurulmuş olan eserde okurun, zıtlıkların temsil makamında bulunan şahıslarla karşı karşıya gelmesi sağlanmış, böylelikle aslında tüm yaratılmışların farklı birer dünya olduğuna da vurgu yapılmıştır.

Eserinde çoğulcu bir bakış açısını tercih eden yazarın, hâkim bakışın sınırsız bilme imkânını sonuna kadar kullandığını söylemek mümkündür. Anlatıcıyı farklı yerlerde konumlandıran yazarın, daha çok klasik romanlarda görüldüğü üzere kendisini okurdan gizlemediğine tanık oluruz. Eserin ilk bölümü olan “Lâ Sahifesi” zaten bir ön söz gibi düzenlenmiş ve yazar burada tamamen kendi duygu ve düşüncelerini, eserin oluşum sürecini, dili ve üslubunu ben diliyle okurlarına anlatmıştır. Bu bölüm dışında da yazarın kendini ortaya koyduğunu görülür:

“Kurbanın seçkin tutulmamışlığı? Toprağa kök salışı? İlk cinayet için ilk aşkı bahane kılışı. Bütün bunlar sebep değil neticelerdi. Kabil’in kimliğine giydirilecek bütün yorum denemeleri, anlatılmış bir hikâyeye yeni bir dil giydirmeye hevesi. Bu hikâye dilindeki ikisinin arasına giren o şeye “Sidre” diyelim. Diyelim ki o “şey” de Kabil’in imtihanı. Sadece bir muhalefet şerhi değil, bütün inkârlar manzumesinin simgesi, “Sidre”si, yasak meyvesi. Kabil’le Habil arasındaki sadece bir teslimiyet farkı. Her şeyin üzerinde Bir Tek Şey var. O Şey’e birinin kendini bırakışı da diğerinin bırakmayışı” (s. 250).

“Bu kalem, Havva kalbinin bu hikâyedeki gerçeğini çekmez. Bu yüzden bu hikâyeye Havva’nın hâlleri sığmadı, sadece rüyaları kaldı” (s. 287).

Kör atın rüyası isimli bölümde, Havva’nın rüyası başlığından önce bir epigrafi gibi yer alan bu ifade aslında yazarın Havva’ya bakışını yansıtır.

2.3.8. Dil-Üslup

“Lâ: Sonsuzluk Hecesi” romanı, Bekiroğlu’nun klasik şiirsel üslubu ile kaleme aldığı eserlerinden biridir. Ancak diğer romanlarıyla kıyaslandığında bu romanının dilinin daha şiirsel olduğunu söyleyebiliriz. Çoğu okuyucu için tanıdık olan bu hikâyeyi farklı ve özel kılan tarafının da tercih edilen bu dil ve üslubun olduğunu söylemek mümkündür. Hemen her cümlesi ile okuyucuyu, Âdem’le Havva’nın hikâyesinden alıp, açtığı küçük pencerelerle kendi hikâyesine bakmaya yönlendiren yazar, sözcükleri sadece hikâyeyi anlatabilmek için bir araç olarak görmemiş, âdeta amaca dönüştürmüştür.

“Kıssa üzerinde düşünürken, romanla mesnevi arasına düşmüş bir kalemle hikâyet ettim, bunca harfî ardına o kalemle ekledim” (s. 10).

Yazarın yukarıda bizzat ifade ettiği üzere, romanla mesnevi arasında kalmış bu anlatıda biçim özellikleri ne kadar romanı işaret etse de üslup, okuyucuya mesnevi hazzını

yaşatmayı başarıyor. Âdeta bir tiyatro metnine benzetebileceğimiz bu eser beş perde ve onlarca sahneden oluşmuş gibidir. Yazarının da dediği gibi, romanla mesnevi arasında kalmış bu tür okuyucuyu alışık olmadığı bir üslupla tanıştırır. Klasik mesnevilerdeki gibi her bölüme, o bölümü özetler mahiyette bir isim verilmiştir. Bu bölüm adları alt alta sıralandığında bile eser hakkında bir fikir sahibi olunabilir. Bu yüzden tıpkı mesneviler gibi okuyucuyu konunun orijinallikinden çok, işleniş biçimi etkiler:

“...Yaratmaya devam etti. Birbiri ardınca gelsinler diye, aydınlatılmış günü, karartılmış geceyi, yaza dönsün diye kışı, kışa dönsün diye yazı, yerle gök arasında emre tâbi bulutu, yağmuru, yaksın diye alevi, ısıtsın diye ateşi, kandırsın diye suyu, boğsun diye ırmağı. Yani dönüşü, deveran sırrını, biçimlerin en güzeli olan daireyi, başladığı yerde biten çemberi. Bunları da var etti. Göründü görünmesine ama yine yetmedi, göründükçe perdelendi. Yaratmaya devam etti...” (s. 18).

“Ben, gizlemiyorum olup biteni. Ne yüreğimi ne tenimi, ne inadımı ne ayak dirediğimi. Hayır, pişman değilim. Bu ağırlığın altında ezilmem. Benliğimden utanıp da yerin dibine geçmem. İnancımı da inanmadığımı da ört bas etmem. Çünkü kendimle yüzleşiyorum ben. Ama ya siz? Benim kadar cesur benim kadar zeki değilsiniz. Kendi doğanızla yüzleşecek cesaretiniz bile yok. Bu nedenle özgür değil kölesiniz. Biricik değil sürüsünüz. Dürüst değil ikiyüzlüsünüz. Tevazuunuz kibir, köleliğiniz efendilik. Alçakgönüllülüğünüz de eğer korkaklık değilse başka nedir?” (s. 310)

“...Yine de kendi irade’sini seçti. Âdem, küçük harflerle yazılmış. O da büyük harflerle yazılmış İRADE’nin içindeydi.

Okudu: İRADE içinde ama yine de irade’ydi. İrade’ydi ama İRADE’nin içindeydi. Ve ki irade İRADE’yle çelişik değildi. Uzlaşıktı, birleşikti. İRADE’nin içindeki irade: Gayret ve Niyet’ti. O da Rahman’ın nefesi. Öyleyse İRADE İRADE’nin içindeydi, İRADE İRADE’nin üzerindeydi. Hepsi de İRADE’ydi” (s. 131).

Eserde sıklıkla eksilteli, devrik ve kısa cümleler hatta tek başına yüklemden oluşan cümleler dahi kullanılmıştır. Yazarın bu tercihinin de esere ayrı bir şiirsellik kattığı şüphesizdir. Eserin özellikle bu şekilde olan kısımlarında yazar âdeta “serbest şiir” havasını hissettiren bir biçimi tercih etmiş, böylelikle ifade olarak yaklaştığı şiire biçim olarak da yaklaşmayı başarmıştır.

“Kûn!

Bir kâf. Bir nûn.

Sonra sükûn” (s. 16).

“Ey Kelîm, ey Kelimelerin Sahibi,

Yaratan ’ın ismi en büyük isim.

Yaratılанда Yaratan ’ın ismi.

Senin isminin hatırına.

Bana verdiğin isim aşkına. Benim adıma. Senin adına.

Beni yaratan Sensin.

Sen. Kendi hatırına.

Rabbim hoş gör beni, yarattığını. “Yaratanımdan ötürü” beni bağışla” (s. 143).

Eserde farklı anlatım yöntem ve tekniklerinin yanında, birçok söz ve anlam sanatı da kullanılmıştır. Böylece daha etkili bir anlatım imkânı bulan yazar, okurun dikkatinin hep diri tutmayı başarmıştır. Teşhis, teşbih, tezat, tekrar, telmih, iktibas gibi sanatların örneklerini eserde bolca bulmak mümkündür. Yazarın tercih ettiği bu söz ve anlam sanatlarının bazıları aşağıdaki şekildedir.

İktibas

Daha çok şiir sanatında görülen iktibas, anlamı pekiştirmek amacıyla metinde ayet, hadis ya da bunlardan parçalar kullanmaktır (Dilçin, 2000: 465). Eser, zaten Kur’ân-ı Kerîm’de işlenen bir kıssayı esas aldığından Bekiroğlu’un, bu romanında iktibastan oldukça sık istifade edildiği görülür. Kur’an-ı Kerim’den yapılan bu iktibasların, romanda italik olarak dizilmek suretiyle belirtilmesi yoluna da gidilmiştir.

*“Hani Âlemlerin Rabbi meleklerle, **Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım**, deyip de Âdem’in, alnında bir işaret taşıyan bu güzel yolcunun haberini verince ... Bir kez daha: Nasıl olurdu? **Sen orada kan dökücü, fesat çıkarıcı birini mi yaratacaksın?**³ Kan dökücü ve fesat çıkarıcı? Sen öyle birini mi kendine halife kılacaksın?” (s. 29, 30).*

Romanda geçen yukarıdaki cümleler Kur’an-ı Kerim’in; “Hani, Rabb’in meleklerle, ‘Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım’ demişti. Onlar, ‘Orada bozgunculuk yapacak, kan dökecek birini mi yaratacaksın? Oysa biz sana hamt ederek daima seni tespih ve takdis ediyoruz’ demişler. Allah da ‘Ben sizin bilmediğinizi bilirim’ demişti” (Bakara Suresi: 30)

³ Koyu olarak yazılan kısımlar, romanda italik olarak dizilmiştir.

ayetlerinden iktibas edilmiştir.

*“Nihayetinde, Âdem’e bütün isimleri öğretti. Âdem’in kelimeler kitabı eline verildi, sayfaları da zihnine serildi” (s. 31). “Âlemlerin Hatîbi sessizliğin üzerinden sesini duyurdu. Meleklerle hitap ediyordu: **Eğer haklıysanız, hadi söyleyin bana bunların isimlerini, diyordu**” (s. 32).*

Yukarıdaki cümleler yine Kur’an-ı Kerim’in; “Allah, Âdem’e bütün varlıkların isimlerini öğretti. Sonra onları meleklere göstererek, ‘Eğer doğru söyleyenler iseniz, haydi bana bunların isimlerini bildirin’ dedi” (Bakara Suresi: 31) ayetinden iktibas edilmiştir.

“Bana verdiğin kelimelerden okuyorum ki Sen, Sen’den dönenlere bile geri dönerlerse gel, diyeceksin. Altından buzağıya tapanları bile eğer af dilerlerse, affedeceksin” (s. 145).

Bu cümleler de “Kitap ehli, senden kendilerine gökten bir kitap indirmeni istiyorlar. (Buna şaşma!) Mûsâ’dan bundan daha büyüğünü istemişler ve ‘Allah’ı bize açıkça göster’ demişlerdi. Böylece zulümleri sebebiyle onları yıldırım çarptı. Sonra kendilerine apaçık deliller gelmesinin ardından (tuttular) bu buzağıyı tanrı edindiler. Biz bunu da affettik ve Mûsâ’ya apaçık bir güç ve yetki verdik.” (Nisâ Suresi: 153) ayetinden iktibas söz konusudur. Bu ve benzeri iktibaslarda aynı zamanda bir şahsı, inancı vs. işaret etme sanatı olup metne anlamsal bir derinlik katan telmihin de varlığı görülür.

Bakara, Nahl, Yasin gibi birçok surede geçen “Kün feyekün” (Allah, ol der, oluverir) ayeti iktibas yoluyla yazarın kaleminden; *“OL, denmişti hepsine. Âdem hepsini olgun buldu” (s. 160)* şeklinde dökülür.

Romanda ayetlerin yanı sıra hadislerden de iktibaslar yapılmıştır. Bu bağlamda, *“Bastırdı göğsüne yavrusunu annelerin ilki. ... Göğsünden ilk sütü emdiği ân. Öyle yükseldi ki ruhu Havva’nın, başı arş-ı Rahmana vardı. Cennetten sürgün edilmiş kadının cennet şimdi ayaklarının altındaydı.” (s. 221)* cümlelerinde “cennetin, annelerin ayakları altında” olduğunu bildiren hadisten manen yapılmış bir iktibas vardır. Benzer bir şekilde; *“Gizli saklı hazineydi. İki nokta arasındaki yek cümlede kendi sırrını kendine açmak istedi.” (s. 21)* ifadelerinde “Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi istedim ve mahlûkatı yarattım” (Kılıç, 2004: 173) kutsi hadisinden iktibas söz konusudur.

Tekrir

Şiirsel bir üslupla kaleme alınan romanda, sözün etkisini güçlendirmek amacıyla (Dilçin, 2000: 452) tekrare oldukça fazla yer verilmiştir. Yazarın âdeta bir şiir gibi mısralar hâlinde kaleme aldığı aşağıdaki cümlelerde Habil, Kabil ve gölge sözcüklerini sıkça tekrar ettiği görülür.

“Habil diye biri de yok aslında. Bir Allah var bir de Kabil. Kabil sınanırken de Habil bir gölge. Çünkü zalimler de sınanır. Habil bir bahane.

Habil Kabil’e gölge.

Kabil Habil’e gölge.

Hatta:

Bir Allah var.

İkilik yok arada.

Kabil Kabil’e gölge.

Habil Habil’e gölge.

Allah’a göre:

Habil gölge.

Kabil gölge.

Gölge üstüne gölge.

Öyleyse:

Gölgenin derdiyle dertlenmek niye” (s. 305).

Romandan yapılmış olan aşağıdaki alıntılarda tekririn oldukça etkileyici bir şekilde kullanıldığını görmek mümkündür:

“...Yine de kendi irade’sini seçti. Âdem, küçük harflerle yazılmış. O da büyük harflerle yazılmış İRADE’nin içindeydi. Okudu: İRADE içinde ama yine de irade’ydi. İrade’ydi ama İRADE’nin içindeydi. Ve ki irade İRADE’yle çelişik değildi. Uzlaşıktı, birleşikti. İRADE’nin içindeki irade: Gayret ve Niyet’ti. O da Rahman’ın nefesi. Öyleyse İRADE İRADE’nin içindeydi, İRADE İRADE’nin üzerindeydi. Hepsi de İRADE’ydi” (s. 131).

“Oysa sonsuzdu isimleri ve O hâlâ gizli bir hazineydi. O’na şimdi, ismini esmasını, sıfatını vasıflarını benliğinde tümüyle taşıyıp toplayacak, sonra bir ayna olup yansıtacak,

ışıtacak, bir bakıma O'na temsil O'na misal, O'na halife olacak, O'na emin, şimdiye kadar yarattıklarının hepsinden daha güzel, daha mükemmel, bir şey lâzımdı” (s. 20).

şiirsel bir dil ve üslubun tercih edildiği romanda sözü daha etkileyici kılmak adına deyim ve atasözlerinden de bolca istifade edildiği görölmektedir.

“Güneş ağır ağır doğarken derin bir yar'ın kıyısından dünyayı seyretmeye başladı. Neydim ne oldum, derken, insan olanın ne oldum değil ne olacağım, demesinin anlamını kavradı” (s. 167).

“Dağ dağa kavuşur gibi Âdem Havva'ya kavuştu” (s. 210).

“Zaman deli rüzgâr gibi geçti. Dönekti dünya. Âdem rüzgâr ekmese de fırtına biçebileceğini zaten biliyordu ama bu kez yaman öğrendi” (s. 251).

“Ne yüreğimi ne tenimi, ne inadımı ne ayak dirediğimi. Hayır, pişman değilim. Bu ağırlığın altında ezilmem. Benliğimden utanıp da yerin dibine geçmem. İnancımı da inanmadığımı da ört bas etmem. Çünkü kendimle yüzleşiyorum ben” (s. 310).

Anlatımda kullandığı birçok yöntem ve teknikle hem dili hem anlatımı daha etkileyici ve güçlü kılan yazarın bu bağlamda eserde “metinlerarasılığın montaj tekniğinden de metnin genel dokusunu bozmadan başarılı bir şekilde (Tekin, 2004: 247) çokça istifade ettiğini söyleyebiliriz. Çoğunlukla şiirlerden yapılan bu alıntılama işi, bazen aynen alma bazen de anıştırma şeklinde olmuştur. Metinde bir çağın, türün, geleneğin izlerini taşıyan anıştırmada yazarın adı anılır, gönderme metinde alıntı yapılmadan okur doğrudan ana metne gönderilir. Bir sözcükle iki şey gösteren yazar, anıştırmada eğretileme yoluyla iki düşüncüyü, iki dili, iki türü, iki metni, iki yazarı, iki dönemi hem bağlar hem de yakınlaştırır. Böylece metinlerarası ilişki devinim içinde süreklilik kazanır (Eliuz, 2016: 132). Hem şiirsel bir söylemin yakalanmasında hem de anlamın derinleştirilmesinde önemli bir yeri olan bu metinlerarası göndermelerden birkaçını aşağıdaki örneklerde görmek mümkündür.

“Cennet cennet, dedikleri bir bahçeydi nihayetinde. Âlemlerin Rabbi kendi güzelliğinin yansıması olarak orada görünmeseydi, cennete kim kıymet verirdi”? (s. 128)

Yukarda cümlede, Yunus Emre'nin meşhur; “Cennet cennet didükleri / Bir ev ile birkaç Hûrî / İsteyene virgil anı / Bana seni gerek seni” (Tatçı, 2019: 312) mısralarıyla metinlerarası bir bağın kurulduğu görölmektedir.

Aşağıdaki cümlelerde ise Bedri Rahmi Eyuboğu'nun, “Sitem” adlı şiirinin “Sevda değil bu bir hışım” ile “Canımın çekirdeğinde diken / Gözümüm bebeğinde sitem var”

mısralarına yapılmış metinlerarası göndermeler söz konusudur.

“Âdem’in canına sitem battı. Sende mi zümrüt kuşu diye mırıldandı” (s. 174).

“Aşk değil tenmiş. Sen değil benmiş. Sevda değil hışımış. Belâymış. Kerbelâymış” (s. 349).

Şeyh Galib’in; “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen” (1994: Terci’-bend, 10) mısralarındaki ifadeler, romanda aşağıda görüldüğü üzere tırnak içerisinde alıntılanmıştır.

“‘Hoşça baktı zatına’ bildi ki ‘âlemin özü özeti’ oydu. ‘Âlemin gözbebeği’, Âdem’in gözbebeğinden bakıyordu” (s. 187).

Sezai Karakoç’un “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” isimli şiirindeki; “Sakin kader deme, kaderin üstünde bir kader vardır / Ne yapsalar boş göklerden gelen bir karar vardır” (Karakoç, 2011: 433) dizelerinin de romana, “Kaderle kader arasındaki mesafede, iradeye rağmen irade, kaderin içindeki kaderde suçlu olduğu, ama kaderin de üstündeki kaderle, onun bile masum kaldığı anlaşılır” (s. 372) cümleleriyle yansıdığını görürüz.

Romanda Âdem’in Yaradan’ından af dilerken kullanılan “Rabbim hoş gör beni, yarattığını. ‘Yaratanımdan ötürü beni bağışla” (s. 143) cümleleriyle Yunus Emre’ye ait gösterilen “Elif okuduk ötürü / Pazar eyledik götürü / Yaratılanı hoş gördük / Yaradan’dan ötürü” dizelerine metinlerarası bir gönderme yapılmıştır.

Nef’î’nin berceste özelliği taşıyan “Tûtî-i mucize-gûyem ne desem lâf değil / Çarh ile söyleşemem âyinesi sâf değil” (1993: Gazel, 81) beytinde geçen “âyinesi saf değil” ifadesinin romanda geçen “Belli ki dünyanın ‘âyinesi saf’ değildi” (s. 176) cümlesinde aynen kullanıldığı görülür.

Eserde bunların dışında daha pek çok metinler arası göndermeye şahit olmak mümkündür. Yazarın farklı dönemlerden, farklı isimlerden, farklı eserlerden yaptığı alıntılarının tamamı eserin dokusuyla tam bir uyum içindedir.

2.3.9. Tema

Nazan Bekiroğlu, Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanında Yûsuf ile Züleyha’da olduğu gibi yine bir peygamber kıssasını kendisine konu edinmiştir. İlk insan ve dahi ilk peygamber olan Âdem’in cennet günlerine ilaveten dünya sürgününün de anlatıldığı eserde tematik kurgunun

esas olarak aşk, kıskançlık, kibir ve sürgün (kovulma) gibi kavramlar etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz.

Aşk

Romanın hemen başında daha ilk bölümde görülen “Varlığın Özü Muhabbet” başlığıyla aşk kavramına dikkat çekilmektedir. Bu bölümde anlatıcının, tasavvuf felsefesinde önemli bir yeri olan ve bu münasebetle sufilerce sıklıkla zikrolunan; “ben gizli bir hazine idim. Bilinmeyi murat ettim ve mahlûkatı yarattım” hadis-i kutsîsine gönderme yaptığı görülür.

“Gizli saklı hazineydi. İki nokta arsındaki yek-cümlede kendi sırrını kendine açmak istedi. Evvelini saklı tuttu. Ahirini gösterdi. Varlığın özü muhabbet. Âdem’e sıra geldi akıbet” (s. 21).

Kutsi hadiste ifade edildiği üzere “zati aşk”ı dolayısıyla kâinatı ve içindekileri yaratan Allah, Âdem’den hemen önce dünyadan ahirete, yedi kat yerin dibinden yedi kat göğün yüzüne kadar bildiğimiz-bilmediğimiz her şeyi yaratır. Sonra daha fazla bilinmek, daha farklı bir nazarla seyredilmek isteyince iki eliyle ayetinin sırrınca Âdem’i yaratır.

Yaratıcının Âdem’e olan farklı muhabbeti, ona nefesiyle hayat bahşedişinde onu tüm yaratılanlardan üstün kılışıyla aşikâr olur. Bilinmeyi murat eden Yaratıcının zati aşkı yaratıldığı andan itibaren Âdem’ de tecelli eder.

“Zorunlu kölelik değil şuurlu kulluktu bu. Bütün isimlerinin önü sıra o kadar güzeldi ki onun Rabbi, Âdem’in bu ihtişama tapmaktan, ona kul köle olmaktan başka yolu yoktu. O ne derse kayıtsız şartsız, sorgusuz sualsiz doğru. O ne isterse koşulsuz kuralsız alacaklı. Aştı bu, başka izahı yoktu. Kendisini cennetin daha ilk sabahında, ilk ânında bile Âdem, cinnet aşkıyla şuurlu kulluk arasında emre âmade buldu. Aşkın da aşkıydı bu” (s. 27).

Âdem’in Allah’a duyduğu ilahi aşkın yanında Havva’ya duyduğu aşk da eserin tematik yapısında önemli bir yer işgal eder. Âlemin gözbebeği olarak yaratılan Âdem’in cennetin sayısız nimetleri arasında olmasına rağmen burada kendisini yalnız hissetmesinin verdiği kimsesizlik duygusuyla canı sıkılır.

“Canının sıkılacağını ne Âdem tahmin edebilirdi ne de böyle bir sıkıntı meleklerin aklından geçirdi. Ama Âdem’in içine yalnızlık duygusunu koyan, secde gününde kelimelerinin arasına Havva ismini katan, muhabbet bahsini de bitişik sayfada açan,

Âdem'in canının sıkılacağını da elbet biliyordu” (s. 57).

Allah, Âdem'in yaşadığı yalnızlık hissene bir son verip ezelde takdir ettiği üzere Havva'yı yaratmayı murat ettiğinde Âdem, uykusunda sol yanının boşaldığını hisseder ve uyandığında karşısında çok aşına bir güzellik görür.

“Böyle bir şeye daha evvel rastlamamıştı. Ama şaşırtıcı derecede tanıdıktı. İlk bakışta tanıdı. Havva'ydı. Sanki Âdem'di ama Âdem'den de başkaydı. Galiba ezelden tanışlardı” (s. 60, 61).

Bu tanışık güzelliği görmesiyle Âdem'in cennette hissettiği yalnızlık hissi sona erer. Âdem, ezelden aşinası olduğu Havva ile tamam olur. Aşkın çoktan gelip aralarına yerleştiği cennetin bu kutlu sakinleri ilk günaha da birlikte yürürler. Âdem ile Havva'nın yasak meyveden yemelerinin hemen akabinde indirildikleri dünyadaki imtihanlarından biri de bu aşk olur. Cennetteki kabahatleri nedeniyle Âdem ile Havva dünyada birbirlerinden uzakta farklı mekânlara indirilirler. Âdem, dünyaya alıssa da ezelden âşık olduğu Havva'nın yokluğuna alışamaz. Allah'a Havva'sına kavuşmak için dua eden Âdem, yaşadığı duygu yoğunluğu nedeniyle hiçbir yere sığamaz hâle gelir.

“Unutmak, diye bir kelime vardı Kelimeler Kitabı'nda. Unutucuydu insan. Öyle yaratılmış, kalbi öyle yasalanmıştı. Ama Âdem bir Havva'yı unutmadı. Ne kadar zordu derin bir hasretin üstesinden gelmek. Unutur gibi bile olmadı. Uzaklaşmadı içinden hiçbir hatıra. Havva'yı hatıram, diye andı. Hatıralarını dağa taş anlattı” (s. 201).

Unutulması mukadder olmayan Havva'yı bulmak için yollara düşen ve onu yıllarca arayan Âdem, bütün bir Asya'da adımlamadık yer bırakmaz. Nihayet öyle bir an olur ki Âdem, Havva ile iki dünyanın birleştiği yerde bir araya gelir. Yaşanan kısa ayrıkla hasret duygusunu tadan âşıklar böylece vuslatın da ne demek olduğunu öğrenirler. Vuslatın yaşandığı o an Âdem için sanki gelen Havva değil, yitirdiği cennet olur.

Romanda Havva'nın anneliği Âdem'in de babalığı tatmasıyla birlikte romanda aşk temasının, yerini büyük ölçüde -Kabil'in kardeşi Habil'le karşı olan hisleri dolayısıyla- kıskançlık temasına bıraktığı görülür.

Kıskançlık/Kibir

Lâ: Sonsuzluk Hecesi romanında temel çatışmanın kıskançlık ve kibir üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz. Kıskançlık/kibir romanda entrik kurgunun iki kırılma noktasında

da varlığı aşikâr olan bir duygudur.

Romanda kıskançlık ve kibrin ilk olarak Âdem'in yaratılmasıyla ortaya çıktığı görülür. Âdem'in balçıktan bedenine kendi nefesinden üfleyip onu yaratılmışların en üstünü kılan ve kendi halifesi yapan Yaratıcı, cennetin tüm sakinlerinin ona secde etmesini emreder. Bu emre tüm meleklerin itaat etmesine rağmen bir tek şeytan karşı çıkar. Şeytanın karşı çıkışı kibrine bağlanır ancak bu kibrin hemen yanı başındaki duygu kıskançlıktır. Ateşten yaratılmış olmakla üstün kılındığı zannına kapılan şeytan, topraktan yaratılan Âdem'in kendisine denk bile olamayacağını düşünürken yüce Yaratan Âdem'i kendisine üstün kılmıştır. Beklemediği bu durum karşısında şeytan; *"beni, dedi, ateşten, ateş derken sesi titredi, onu çamurdan yarattın. Ben ateşten mizacımla seçilmiş, üstün tutulmuş olan değil miydim? Ben başka, ben yekta değil miydim?"* (s. 44) sözleriyle kıskançlığını ve kibrini açıkça ifade eder:

"Döndü O'nun katına baktı. Yola kibir ve kıskançlıktan çıkıp da terazisini akıl ve kıyastan kuran, öç almanın kaçınılmaz durağına geldi, dayandı. Olanlar gibi olacak olanları da bir arada gören bir bakışla baktı" (s. 49).

Kibrine ve kıskançlığına engel olamayarak Yaratıcısına karşı gelen şeytan, ona Âdem'in zayıflığını gösterdiği takdirde iddiasında haklı olduğunu ispat edeceğini düşünür:

"İşte o zaman ey benim, ey benim, ey benim Rabbim. Ey topraktan önce ateşin Rabbi. Onu hiç seçmemiş gibi benim üstünlüğümü kabul edileceksin. O zaman hiç gitmemiş gibi bana geleceksin" (s. 51).

Kibir şeytanın ruhunu öylesine kuşatmıştır ki yakarışında bile haklılığını gösterme arzusu vardır. "Ben" kibrin zamiridir ve şeytan her cümlede "ben"inden bahsetmektedir. Sonunda şeytan Rabb'inden Âdem'in ve onun soyundan geleceklerin sadakatlerini sınamak için kıyamet gününe dek yaşama izni alır. Böylece yaratılmışların en üstününün hikâyesine "sınanma" dâhil olur. Şeytan, cennette yasak meyveden yemelerini hususunda Âdem ile Havva'yı ikna ederek onların ilk imtihanda başarısız olmalarına vesile olur. Cennetten indirildikten sonra da Âdem ve onun soyundan gelecek tüm âdemoğullarının imtihanı olmaya devam eden şeytan, bu kez dünyada Âdem'in ilk çocukları Habil ile Kabil'in arasına girer. Şeytan bu iki kardeşin arasına girerken, kendisinin gözden düşmesine sebep olan kibir ve kıskançlık duygularından faydalanılır. Mizaçları farklı bu kardeşlerden Kabil'in kalbine sabır ve kararlılıkla kıskançlık ve kibrin tohumlarını eken şeytan, nihayet onu kendine benzettiğinde Kabil'in dilinden kibir ve kıskançlık sözcükleri dökülmeye başlar:

“Güzelim ben ey baba, diye başladı. Bir baksana şu gözlerime, alnıma, şakağıma. Şarkıma bak, saçlarımin rengine, ellerimdeki derin denize. Bileklerimdeki gamzeye. Sümbül parmaklarımda su olup akan şiirlere, karanfil tırnaklarımda kendisine dönen, dönüp secde eden göklere ... Güzelsem bu hazine bana benden dolayı hediyedir. O hâlde ben daha ezel gününden ayrıcalıklıyım. Farklı yaratılmışım diğerlerinden, üstün tutulmuşum, başkayım. Herkesin ölene dek elde edemediklerine doğuştan sahibim. Üstelik bir kör bakışında kendimden habersiz de değilim, farkındayım kendi değerimin” (s. 261/262).

Kendisine hayranlığını tıpkı şeytan gibi “ben” zamiri etrafında dile getiren Kabil, Habil’le evlenecek olan Sidre’yi, daha üstün olduğu gerekçesiyle kardeşinden ziyade kendisinin hak ettiğini düşünür. Kabil’e yasaklanmış olmasına rağmen şeytan, Sidre’ye sahip olma hususunda onu ayartmak için her türlü yolu dener en nihayet Sidre’nin güzelliğinin üstüne Kabil’in kendi güzelliğini ekleyerek amacına ulaşır:

“Dünyanın bütün güzelliklerini serdim Kabil’in önüne. Bana mısın, demedi. Dünyanın bütün güzellikleri yetmedi. Üzerine Sidre’nin güzelliğini kattım... Senin Kabil şöyle bir sendeledi ama düşmedi. Tenine de kalbine de söz geçirebildi. Direndi... Bütün güzelliklerin ve güzeller güzeli Sidre’nin güzelliğinin üzerine, ölçtüm biçtim, bir kez daha ölçtüm biçtim Kabil’in kendi güzelliğini ekledim. Bir ayna kıldım Sidre’yi ama arkasında ben sırlandım. Sonra tuttum yüzüne, o aynada Kabil’e kendi güzelliğini gösterdim. Kendi kendisini baştan çıkarmasını hazla seyrettim. Seyrettiğimden hem ürktüm hem büyüledim. Bu kadarını ben bile tahayyül edemezdim” (s. 258).

Büyük ayartıcı Kabil’in benliğini öyle yüceltir ki babası Âdem, onu ikna etmek için ölümü hatırlattığında Kabil; *“Beni ırmak boğmaz, rüzgârın gücü yetmez bana. Belki de ben ölümsüzümdür”* (s. 283) sözleriyle kibrini dile getirmekten çekinmez. Bu kibirle ellerine kardeşinin kanı bulanan Kabil, yeryüzünün ilk katili olarak anılır.

Sürgün (Kovulma)

Âdem’le Havva’nın hikâyesini anlatmanın tüm insanlığın hikâyesini anlatmak olduğuna inanan yazar, Âdem peygamberin hikâyesini Kur’an-ı Kerim’de geçen şekliyle insanlığın hakikatine uygun olarak kurgusal dünyaya taşımıştır.

İnsanlığın cennete başlayan yaşam macerası, Âdem ve Havva’nın burada kendilerine yasak kılınan meyveden yemeleri dolayısıyla oldukça kısa sürmüş ve insanlık yeniden Rabb’ine döndürüleceği güne değin imtihan olunmak üzere dünyaya indirilmiştir. İnsanlığın

dünyaya indirilmesiyle sonuçlanan yasak meyvenin yenilmesi şeytanın ayartmasıyla vuku bulur. Ayartıcıların en büyüğü olan şeytanın bu indirilişteki rolü, yazar tarafından kaderin tecellisi olarak görülür:

“Her şeyi yaratan, istese, şeytanı da şu ağacı da hatayı da günahı da unutmayı da isyanı da yaratmayabilirdi. Ama cennetten dünyaya yol açılmıştı bir kere. Şu ağaç bahanesi” (s. 82, 83).

Hakikatte her şey sebepler dairesinde olup bittiğinden, insanoğluna ezelde mukadder kılınan dünya yaşamının yolu, yasak meyvenin tadılmasıyla açılmış olur. Bu olayın ardından Yaratıcının “inin” emriyle insanlığın dünya macerası başlar.

“Azamet zamiriyle Biz, deniyordu. Bundan sonrası: Meydan-ı kaza. Önce başlangıcı duyuldu cümlelerin, emir kipindeydi: İnin. Arkasından asıl kısım geldi: Düşman olarak yaşayın. Hükmü tamamlandı: Ve dünyada bir süre kalın” (s. 150).

Bu cümlelerin muhatapları için artık dönüşü olmayan bir yol açılmıştır. Böylece anlatıcının deyişiyle “cennet sürgünleri”nin dünya yolculuğu başlamış olur.

Eser bu yönüyle bir sürgünün ve insanlık tarihinin başlangıç evresinin hikâyesidir. Dünya cennete benzer gibi görünse de aslında çok başkadır. Âdem dünyaya ilk indirildiğinde Havva’dan uzakta bir yandan mecburen yaşamsal koşulları, ekin ekmeyi, ekmek yapmayı, ev kurmayı ve daha birçok şeyi öğrenirken bir yandan da Havva’nın özlemiyle her şeyden vazgeçip yollara düşer. Âdem’in nihayet Havva’sına kavuşsa da bu mihnet yurdu, âdemoğulları için imtihan mekânı olmaya devam eder.

2.4. Nar Ağacı

2.4.1. Romanın Kimliği

Bekiroğlu'nun dördüncü romanı olan "Nar Ağacı"nın ilk baskısı 2012 yılında Timaş Yayınevi tarafından yapılmıştır. Kısa sürede yeni baskılarını yapan eser, ciddi bir okur kitlesine ulaşmıştır. Bekiroğlu'nun diğer eserlerinden farklı olduğunu söyleyebileceğimiz "Nar Ağacı"nın daha elinize aldığınız ilk andan itibaren kapak tasarımı, arka kapak yazısı, hacmi gibi özellikleriyle bu farklılığını hissetmek mümkündür.

Bekiroğlu'nun zaman zaman konunun dahi önüne geçebilen klasik üslubunun bu eserinde devam ettiğini söylemek çok da mümkün değildir. Nar Ağacı'nda, alışlagelen şiirsel dilin yerine klasik roman üslubunu tercih ettiği görülen Bekiroğlu, bu tercihinin sebebini aşağıdaki şekilde izah eder:

"Bildiğiniz klasik roman üslubuyla yazılmış bir roman Nar Ağacı. Bu üslubu biraz roman zorladı. Bu hikâyeyi farklı bir dille anlatamayacağımı fark ettim. Benim yazdıklarında dil olayın hep önündedir. Bu kez olay ve karakter dilin önüne geçti. Nar Ağacı daha farklı bir dille anlatılamazdı da. Çünkü olayları ve karakterleri çok yoğun. İkincisi - gerçi roman bittikten sonra fark ettiğim bir şey, bilinçli yapmış olmayabilirim- üslupçu Bekiroğlu, [bir önceki roman] Lâ'dan sonra daha ileri gidemezdi. Lâ'dan sonra aynı üslupta ısrar etmek kendini tekrarlamaya sebebiyet verecekti" (Tokay, 2012: I).

Bekiroğlu, Yûsuf ile Züleyha ve Lâ: Sonsuzluk Hecesi'nde peygamber kıssalarını işlemiş, İsimle Ateş Arasında romanında tarihle iç içe, bir yeniçeri hikâyesi anlatmıştır. Diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da tarih ve aşk yazarın vazgeçilmez temalarıdır. Ancak tarih, bu kez otobiyografik diyebileceğimiz bu romanın arka planını oluşturmaktadır. Eserin ana temasını oluşturan aşk ise kişiden kişiye, hatta aynı insanın yaşamışlıkları neticesinde değişen bakış açılarıyla farklı ve bir o kadar da ilgi çekici olarak dikkatlere sunulmuştur.

Yazarın yaklaşık dört yılda (2008-2012) tamamladığı bu eser, ailesinden ve geçmişinden izler taşımakla birlikte daha çok seyahat günlüğünü andırır niteliktedir. Bekiroğlu'nun eseri kaleme alırken yoğun bir seyahat sürecinden geçtiği görülür. Kendisinin de ifade ettiği gibi böyle bir eserin, o coğrafyalar görülmeden yazılması mümkün değildir. Yazar, ayrıntıda boğmadığı betimlemeler eşliğinde âdeta okuru Trabzon, Tebriz, Tiflis, Batum, Bakü ve İstanbul hattında bir geziye çıkarır.

Eserini kaleme alırken içerisinde Rusya'nın da bulunduğu oldukça geniş bir coğrafyayı dolaşan ve çokça notlar alan Bekiroğlu, eserin hem bir gezi günlüğüne dönüşmesinden hem de artan hacminden duyduğu endişe dolayısıyla bu gezilerle ilgili - yaklaşık üç yüz sayfalık- ciddi bir bölümü Nar Ağacı'na dâhil etmemiştir.

Eserin tarihî arka planı, özellikle Balkan savaşları ve I. Dünya Savaşı yıllarını yansıtır. Tarihi tahrip ederek yansıtan postmodern romanların aksine, klasik yapıtlarda olduğu gibi tarihî gerçeklere sıkı sıkıya bağlılığıyla dikkat çeken Nar Ağacı'nda yazar, tarihî alt yapıyı sağlam kurabilmek için birçok kaynağa başvurmuştur. Bu manada incelediği belgeler içerisinde yazar, özellikle askerlerin günlüklerini okumak suretiyle gerçek hikâyelere dokunabildiğini, bunları ruhunda hissettiğini (Tokay, 2012: I) ifade eder. Eserin birçok yerinde geçen tarihler, cemiyet isimleri, mekânlar vs. tarihî gerçeklikle uyum içindedir. Yazarın iki yılda tamamlamayı planladığı eser, dört yıllık bir gecikme neticesinde hoş bir tevafukla Balkan Savaşları'nın 100. yılında yayımlanır.

2.4.2. Eserin Yazılış Amacı

Nar Ağacı, Bekiroğlu'nun dedesi ve anneannesinin farklı coğrafyalarda başlayan hayat hikâyesinin Trabzon'da nasıl kesiştiğini anlatan otobiyografik bir anlatıdır. Yazarın on iki yaşında kaybettiği dedesine dair bilgileri son derece sınırlıdır. Bu erken kayıp, onun dedesini tanımasına engel olurken, yaşı ilerledikçe dedesinin hikâyesi onda daha çok merak uyandırır. Üniversite öğrencisi olduğu 1979 senesinde Fars bir arkadaşına, dedesinin doğduğu topraklar olan Taht-ı Süleyman'a gönderilmek üzere bir mektup yazdırır. Mektubuna cevap da alır ancak bu yazışmalara devam edilmez.

Bekiroğlu yıllar sonra, Bakü'den aldığı bir sempozyum davetini kabul etmesiyle birlikte çoktandır içinde dönüp duran soruların cevabını bulmak üzere bir yolculuğa da çıkmış olur. Bu yolculuk ona dedesi ile ilgili aradıklarını vermese de yazar duyarlılığıyla gezdiği topraklarda "Nar Ağacı" vücut bulur.

"Dedem Tebriz'den Batum'a, oradan da 1917'de Trabzon'a gelmiş. İstanbul'a geçmek ve orada yerleşmek niyetiyle Trabzon'a gelen, fakat anneannemle evlenince orada kalan bir dededen bahsediyoruz. Evet, gelen mektuplar var. Bende kalan bir mektubun adresi üzerinden seyahatlere çıktığım, İran'daki o evi bulduğum doğru. Fakat bulduğum insanlar çok gençti ve aile dağılmıştı. Birbirimizi çok sevdik ama ben dedemin hikâyesine bir şey ekleyemedim. O andan itibaren dedemin değil roman kahramanımın peşine düştüm

ve kurgu gerçeği aştı” (Tokay, 2012: 4).

Bekiroğlu, Orhan Pamuk’un, otobiyografik romanın her yazarın sırtından atması gereken bir yük olduğuna dair düşüncesini paylaşan bir yazar olarak (Baki, 2012: I) kaleme aldığı “Nar Ağacı” romanıyla bu yükü omzundan atmış olur. Dedesi ve anneannesinin hikâyesinden yola çıkarak kaleme aldığı eserde Bekiroğlu, ayrıca savaşın insanların hayatında nasıl onulmaz yaralar açtığını; eşinden, dostundan, vatanından koparılan bireylerin nasıl savrulduğunu oldukça etkileyici bir şekilde dikkatlere sunmuştur.

2.4.3. Olay Örgüsü

Nar Ağacı, Bekiroğlu’nun önceki romanlarından gerek kurgu gerekse anlatımı ile ayrılır. Zaman ve mekândaki çeşitlilik, şahıs kadrosunun genişliği gibi unsurlarla beslenen zengin olay akışı, dikkatini bir an bile eserden ayırmaması gereken bir okuyucu kitlesine seslenir. Ayrıca bu eserde postmodern anlatının imkânları da kullanılmış, ân ile geçmiş arasındaki her gidiş gelişinde yazar, âdeta ayrı birer anlatı kurgulamıştır.

Bekiroğlu’nun diğer eserlerinde de görüldüğü gibi ön söz niteliğinde bir metinle başlayan Nar Ağacı, on iki bölümden oluşmaktadır. Okuyucuya nasıl ve neden böyle bir eserin kaleme alındığından bahsedilen ön söz niteliğindeki “Yol Arkadaşım” bölümünde yazma zamanı ve vaka zamanı arasında bir bağ kurulduğu görülür.

Eserin olay örgüsünü, yazarın ayırmış olduğu bölümleri ve bu bölümlere verdiği isimleri esas alarak şöyle sıralayabiliriz:

Yol Arkadaşım

- Üniversitede öğretim üyesi olan kahramanın Bakü’den aldığı bir sempozyum davetiyle, farklı toprakların insanları olan dedesi ve anneannesinin evlilikleri ile ilgili merakının fitilinin ateşlenmesi

- Kahramanın dedesi Setterhan’ın, bilinmeyen bir sebeple Taht-ı Süleyman’daki ailesinin yanından ayrılıp Trabzonlu bir ailenin kızı olan Zehra ile evlenmiş olması

- Bir daha oralara hiç dönmeyen Setterhan’ın, ailesine sürekli mektuplar yazması ancak bu mektupların cevapsız kalması

- Ölümünden iki gün sonra Setterhan’ın beklediği cevap mektubunun trajik bir biçimde ailesine ulaşması

- Kahramanın üniversitede okurken Fars bir arkadaşına o adrese gönderilmek üzere bir mektup yazdırması ancak bu mektuplaşmaya devam edilmemesi

- Kahramanın kasım başında gittiği Bakü'deki sempozyumda, müzik tarihi doktorası yapan Yasemen'le tanışınca onun samimi tavırlarının etkisiyle, ona birlikte Tebriz'e gitmeyi teklif etmesi

- Yasemen'in bu teklifi kabul etmesiyle kahramanın, aslında Bakü ve Tiflis'e de gitmek istediğini itiraf etmesi

- Gezi planının o yaz Tebriz'e sonraki yaz da Bakü ve Tiflis'e gidilmek üzere yapılması ve sempozyumda bildirisi sunan hocanın (anlatıcı) Trabzon'a geri dönmesi

I. Kitap: Nar Ağacı

- Kahraman anlatıcının otuz yıl öncesinde, 1979'da Taht-ı Süleyman'dan aldığı cevap mektubunu eline aldığı anda dedesinin izini sürebileceği tek adresin bu mektubun üzerindeki adres olduğunu düşünmesi

- Anlatıcının dedesinden kalan birkaç anının saklandığı, eski küçük teneke kutuyu ters çevirince; firuze taşlı bir yüzük, birkaç Rus rublesi, bir evlenme cüzdanı ve beş eski fotoğrafın masaya yayılması

- Bu fotoğraflara bakan anlatıcının büyükannenin baba evi -eski ev-, Gülcemal vapuru, İstanbul Hamidiye Hastanesinde bir Hilâl-i Ahmer hemşiresinin kartpostalı, Trabzon'daki Taşhan ve Trabzon meydanında kalabalık bir günün fotoğraflarıyla karşı karşıya gelmesi

- Son fotoğrafa uzun uzun bakan anlatıcının bu eski fotoğrafta şekillerin bulandığını fark etmesinin ardından kendini o fotoğraftaki kalabalığın arasında bulması

- Anlatıcının zamanın ve mekânın ötesine geçmesi

- Kahraman anlatıcının Balkan seferberliğinin ilan edildiği gün olan 1 Ekim 1912'de Trabzon'da olması

- O sırada tellalın Trabzon'da 87. Alay adıyla bir alay kurulduğunu ve bu alaya yükümlü ve gönüllülerin katılacağını duyurması

- O devrin şartlarında, bu garip giyim kuşamına rağmen kimsenin dikkatini çekmeyen anlatıcının, kimseye sesini de duyuramayınca olanların farkına varması

- Büyük hayali gerçek olan zamanda geriye giden anlatıcının bu yolculuğu sadece

ruhıyla gerçekleştirirken bedeninin final kâğıtlarıyla dolu masanın başında kalması

- Trabzon'un meydanında, ara sokaklarında dolaşp tanıdığı, tanımadığı mekânları görmesi; mektep çocuklarını izleyip sokaklarda şerbetçi, simitçi, kahveci... bir sürü satıcıya rastlaması ve bu arada eski evi araması ancak bulamaması

- Çalışma masasının başında kendine geldiğinde çayının hâlâ sıcak olması

- Ertesi gün dayanamayıp yeni bir fotoğrafı eline almasının ardından Pazarkapı kumsalındaki iki katlı evin fotoğrafının da silinmeye başlaması ve anlatıcının bu kez de kendini bu evin bahçesinde bulması

- Aynı yılın ancak altı yedi ay öncesine geldiğini fark ettiğinde, Büyükhanım'ın bahçede koşturduğunu, bu arada bir yandan Keyfiye'ye -evin emektarı- talimatlar yağdırırken bir yandan da Zehra'ya -Büyükhanım'ın torunu, anlatıcının babaannesi- seslendiğini görmesi

- Hacıbey'in -Büyükhanım'ın eşi, 93 gazisi- akşam sofrasına oturup geç kalan İsmail'i sorması

- Büyükhanım ve Hacıbey'in kızlarının vefatından altı ay sonra damatlarını da kaybetmesiyle torunları İsmail ve Zehra'nın tüm bakımını üstlenmiş olması

- Küçüklüğünün de etkisiyle her dediği yapılan Zehra'nın, o dönemin şartları düşünüldüğünde yadırganacak bir rahatlıkla ağabeyi İsmail'e futbol maçı izlemeye gitmek istediğini söylemesi

- Ertesi sabah Kabak Meydanı'nı gören bir sırta çıkan iki kardeş maçı izlerken, gölge anlatıcının da onların yanında yer alması

- O dönem için alışılmadık bir görüntü olan, maçı izleyen çarşafli kadınları fotoğrafçı Kaküli'nin fotoğraflaması

- İsmail'in peşine takılıp gelen köpeğin Büyükhanım'ın güzelim bahçesini tarumar etmesinin ardından İsmail ve Zehra'nın Büyükhanım'ı köpeğin onlarla kalması konusunda ikna etmeye çalışması

- Komşuları Siranuş Hanım'ın da desteğiyle, Masal adını verdikleri küçük köpeğin asla eve girmemek kaydıyla onlarla kalmasının kabul edilmesi

- İran konsolosluğunda verilecek Nevruz ziyafetine, konsolosun annesi Cemile Hanım'ın Büyükhanım, Zehra ve Siranuş Hanımı da davet etmesi

- Büyükhanım'ın, özenle hazırlandığı davete eli boş katılmayıp hazırladığı çıkınları Yıldırım'a -Hacıbey'in 93 harbindeki emir eri, evin emektarı- teslim etmesinin ardından, onlar önde Yıldırım arkada davete gidilmesi

- İran'dan gelmiş, Türk bir ailenin kızı olan Hafize Hanım'ın da konuklar arasında olduğu bu davette mesnevi şerhleriyle tanınan Hafize Hanım'ın Zehra'ya çok iyi bildiği başka bir konudan, halılardan bahsetmesi

- Birkaç gün sonra Taht Meydan'ına kervan konduğunu duyan Zehra'nın bu kervanı görmek istemesi

- Zehra'nın isteklerini emir telakki eden ağabeyi İsmail'in, onu meydana götürmesi ve Zehra'nın ağabeyi ile uzun ve eğlenceli bir gün geçirmesi

- Dönüş yolunda meydandaki idam sehpasında sallanan bedenleri görünce Zehra'nın bu kadar büyük bir ceza için ne yapılması gerektiğine bir türlü anlam verememesi

- Zehra'nın Siranuş Hanım'ın evinde gördüğü resim ve kartpostallardan etkilenerek, resim yapmak istediğini söylemesi

- Büyükhanım'ın itirazlarına rağmen, dedesi ve ağabeyinden destek gören Zehra'ya, resim öğretmeni Celil Hikmet Bey'in ders vermesinin planlanması

- Büyükhanım'ın yeğeni Trabzon Sultanisi muallimlerinden Halil Safa'dan da yardım alınarak resim öğretmeni Celil Hikmet Bey'in Zehra'ya ders vermeye razı edilmesi

- Celil Hikmet'in derslere başlamasının ardından arkadaş hatırı için kabul ettiği bu derslerde Zehra'nın umduğundan kabiliyetli olduğunu görmesi

- Daha ilk derslerden itibaren Zehra'nın, güzelliği, zarafeti ve detayları fark etme becerisiyle Celil Hikmet'in dikkatini çekmesi

- Zehra'nın ise onu geldiği ilk gün ağabeyi İsmail'e benzetmesi

- Hem fiziksel hem de ruhsal olan bu benzerliğin, Zehra için bir erkeğin sevilmesi için yeterli sebep olarak algılanması

- Zehra ve Büyükhanım'ın Halil Safa'nın eşi Halide'yi ziyaret için yola çıkmaları

- İmaret mezarlığından geçerken her zamanki gibi dualarını okuyup ayrıca Gülbahar Sultan'ın mezarını da ziyaret etmeleri

- Fatih'in gelini, Beyazıd-ı Veli'nin hatunu olan Gülbahar Sultan'ın oğlu şehzade Selim'i ziyaret için Trabzon'a gelirken meşhur Kestanekarası fırtınasına yakalanması

sebebiyle mecburen Fol limanına sığınması ve o günden sonra da buralardan elini hiç çekmemesi

- Zehra'nın kendisinde bir hâller olduğunu anlayan Halide'ye, resim öğretmeni Celil Hikmet'i anlatmaya başlaması

- Zehra'nın güzelliğinin başkaları tarafından fark edilmesinden endişelenen Celil Hikmet Bey'in annesini Zehralara yollamak istemesi

- Zehraların evine gidilmesi planlanan salı günü seferberlik ilan edilmesi ve askerliğini yapmadığı için yükümlü durumunda olan Celil Hikmet'in cepheye çağırılması

- Sultanî'nin son sınıf öğrencileri ve henüz yeni mezun olan gençlerden oluşan bir gönüllü taburunun hazırlanması

- Anlatıcının kendine geldiğinde hâlâ masasının başında olması ve yaklaşık altı buçuk ay geçmiş zamanda kaldığını fark etmesi

- Geçmişte gördüklerini düşünürken Kakuli kardeşlerin çektiği fotoğrafın, defalarca gittiği pastanenin duvarını süsleyen fotoğraflardan biri olduğunu hatırlaması

II. Kitap: Tebriz'de Kapalıçarşı

- Anlatıcının Tebriz yolculuğuna daha yirmi gün olmasına rağmen tüm hazırlıklarını tamamlaması ve orada bulacağını tahmin ettiği akrabaları için birçok hediye almasının yanı sıra bir de fotoğraf albümü hazırlaması

- Yola çıkmadan Gülbahar Hatun türbesini ziyaret etmeyi de ihmal etmemesi

- Erzurum-Ağrı yoluyla Doğubeyazıt'a giden anlatıcının bir gecelik konaklamanın ardından kara yoluyla Tebriz'e geçmesi

- Otelde rehber Şahapzade ve şoför Salman Bey'i kendilerini bekler bulan anlatıcının ertesi gün Yasemen'in de gelmesiyle birlikte Tebriz gezisinin başlaması

- Yorucu bir Tebriz gününün sonunda Kapalıçarşı'ya gitmeleri ve orada bir iç meydanda loş ışıklar altında hafif yan oturan bir tüccarın görüntüsünün tıpkı fotoğraflarda olduğu gibi dağılıp silinmesiyle anlatıcının tacir dedesi Setterhan'ın yanına yol alması

- Setterhan'la çaycıya, aşçı dükkânına, berbere uğrayan anlatıcının takvimde gördüğü tarihten (1 Temmuz 1916) Birinci Cihan Harbi'nin ortasında olduğunu anlaması

- Setterhan'ın berberdeki uzun sohbetinden sonraki durağının kuyumcu Kirkor Usta'nın yanı olması ve onun da tavsiyesiyle kendisi için Nişabur firuzesi bir yüzük sipariş

etmesi

- Akşamüzeri Gürcü'nün çayhanesine giden Setterhan'ın ortağı Yakut'u beklerken oraya gelen Meczip Haydar'ın, savaşla, Rusya, İngiltere, Fransa ve Osmanlı ile ilgili akıllı geçinenlerin yapamayacağı tespitlerini dinlemesi

- Yakut'a talimatlarını sıralayan Setterhan'ın ertesi gün Taht-ı Süleyman'a gideceği için hana gelip hemen uykuya dalması

- Setterhan'ın yanı başındaki anlatıcının "Azam" diye sayıklamaya benzer bir ses duyması ve tam Azam'ın kim olduğu merak ettiği sırada Azam'ın yanına geçiş yapması

- Taht-ı Süleyman'daki evde anlatıcının Azam'ı görmesi

- Setterhan'ın Azam'a yeni halısının çözgüsünü çözeceğine dair söz vermiş olması

- Setterhan'ın çözgüyü çözerken kendisini izleyen Azam'da o güne kadar fark etmediği bir güzelliği fark etmesi ve duruşu, bakışı, sesi, gözleri vb. her şeyiyle bu güzelliği başkasının görmesinden endişe duyması

- Biraz dik başlı olmakla beraber halı atölyesindeki en azimli, en gayretli kızın Azam oluşu ve en iyi, en ince, en sık düğümlü halıların onun tezgâhından çıkması

- Bu kısa geriye dönüşle Azam'ı tanıyan anlatıcının iki gün sonra Taht-ı Süleyman'a gitmek için hazırlanan Setterhan'la beraber Kapalıçarşı'ya gitmesi

- Her yıl iki kere Tebriz, Tikap, Urumiye, Erdebil, Kazvin, Gilan, Karabağ, Gence, Bakü ve Kuba'yı dolaşıp ortaklarını ve dükkânlarını gören Setterhan'ın, görmediği halıya para yatırmayan, işinin ustası bir halı taciri olması

- Önce dükkânda Yakut'la aldığı halıları inceleyen ardından da antikacı Sohrab'ın dükkânından Azam için çok kıymetli bir kumaş alan Setterhan'ın sipariş ettiği firuze taşlı yüzüğü de aldıktan sonra hemen Taht-ı Süleyman yoluna koyulması

- Setterhan'ı ailesinin tüm fertlerinin -babası Mirza Han hariç, o içerde oğlunun gelip elini öpmesini beklerdi her zaman- kapıda karşılaması

-Setterhan'ın Azam'ın hediyesini ancak iki gün sonra bir fırsatını bulup vermesi

- Mirza Han'ın oğlu Setterhan'dan, iki gün sonra Yezd'e gitmesini ve oradaki önemli müşterinin halısını da bizzat onun teslim etmesini istemesi

III. Kitap: Sessizlik Kulesi

- Anlatıcının kendine geldiğinde kendisini hâlâ Yasemen'in kolunda Tebriz'de Kapalıçarşı'da bulması ve oradan ertesi gün Taht-ı Süleyman'a yolcu oldukları için doğrudan otele dönmeleri

- Taht-ı Süleyman'a gittiklerinde önce buraya adını veren ateşgâhı gezen anlatıcının gölün kenarında bir taşın üzerine oturup biraz soluklanması

- Bu tehlikeli derinliği izlerken birden suyun yüzünde hiç görmediği bir fotoğrafın belirmesiyle anlatıcının, Mirza Han'ın oğlunu Yezd'e yolcu ettiği anda kendini bulması

- Yezd'e giden Setterhan'ın halıyı sipariş eden Bahman Mansuri'nin evine gelmesi ancak Mansuri'nin o anlarda ölüm döşeğinde olması

- Oğlu Piruz tarafından içeriye davet edilen Setterhan henüz evdeyken Bahman Mansuri'nin hayatını kaybetmesi ve Setterhan'ın tanımadığı bu insanları bırakıp da bir türlü bu evden çıkamaması

- Zerdüşt olan bu ailenin cenazeyi Zerdüşt geleneğine göre sessizlik kulesine kuşların yemesi için bırakılacak olması

- Cenazeyi, bileklerinden birbirine bağlı ikişer kişilik bir kafilenin kuleye götüreceği olması ve Piruz'un da payvand ile bileğini Setterhan'ın bileğine bağlaması

- Setterhan'ın o gece misafir edildiği evde, Piruz'la bir dostluk bağı kurması

- Anlatıcının kendine geldiğinde gölün kıyısında oturmakta olması ve oradan Taht-ı Süleyman'daki o adrese doğru yola çıkılması

- Anlatıcının o adreste akrabalarını bulması ancak hepsi çok genç olan bu akrabaların Setterhan'ın hikâyesini bilmemesi

- Orada baktığı eski aile fotoğraflarında dedesinin bir bayanla fotoğrafına rastlayan anlatıcının bu bayanın isminin Sofya olduğunu ve dedesinin Rus sevgilisi olduğunu öğrenmesi

- Gülcemal vapurunun resmi incelenirken anlatıcının gözünde yine resmin silinmesiyle geçmişe yolculuğunun başlaması

IV. Kitap: Gülcemal

- Balkan seferberliğin ilanı ile İsmail, Celil Hikmet ve Trabzon'un gençlerinin neredeyse tamamının Gülcemal vapuruyla yola düşmesi

- Yolculuk başlamadan Zehra'nın, İsmail'e bir defter verip bol bol yazmasını

tembihlemesi

- İsmail'den gelen dört mektuptan sonuncusunun üzerinde Hilâl-i Ahmer hemşiresinin resmi olan bir kart olması ve bu kartta İsmail'in hafif rahatsız olduğundan İstanbul'a sevk edildiğini yazması

V. Kitap: Ara İstasyonlar

- Anlatıcının kendine geldiğinde hâlâ akrabalarının yanında olması
- Oradan Yezd'e gitmeye karar vererek ayrılan anlatıcının yolculuğun ilk durağı olan İsfahan'daki otel odasında Sofya'nın fotoğrafını incelerken bulanıklaşan fotoğrafla kendini bu kez de Tebriz'de bulması
- Yezd'den kırk günde dönen Setterhan'ın Yakut'un yanına Rus meyhanesine gitmesi
- Orada birkaç kadeh içince yan masadaki Rusların Setterhan'ın dikkatini çekmesi ve onların masasına gitmesi
- Her köşesi Rus askerleriyle dolu Tebriz'de bu gençlerin ateşli nutuklarını dinlerken Sofya ile tanışması, Sofya'nın onu Batum'daki kitapçısına davet etmesi
- Eve döndüğünde babasının Setterhan'a onu Azam'la evlendirmek istediğini söylemesi
- Setterhan'ı mutluluktan deliye döndüren bu haberi henüz Azam'ın bilmemesi
- Mirza Bey'in Setterhan'ın üç gün sonra yapacağı Batum, Tiflis, Bakü seyahatinin ardından nişanlarının yapılmasını planlaması
- Azam'ın, Setterhan'ın eline istediklerinin bir listesini (bir paket kokulu kâğıtlı sabun, bir şişe kolonya, bir şal ve bir de sen ne istersen yazıyordur listede) tutuşturması
- Batum'dan Azam'ın tüm isteklerini alan Setterhan'ın son istekte takılıp kalması ve ne alacağına bir türlü karar verememesi
- Bir kadının bu konuda kendisine yardımcı olabileceği düşüncesiyle aklına Sofya'nın gelmesi
- Gerçekten Sofya'nın yardımıyla Azam'a gül şeklinde elmas bir küpe alması
- Setterhan'ın Sofya'nın yanında kalıp iki günde Rus alfabesini öğrenmesi
- Yolculuğu sırasında Rus zulmüne şahit olması, esir taşıyan Rus trenlerinden atılan dört cenazeyi Gence Komitesi mensuplarıyla garın dışındaki arabalara taşıması

- Setterhan'ın savaşın soğuk yüzüne ilk kez bu kadar yakından tanık olması
- Bakü'deki dükkâna ulaştıktan sonra, Karaşehir'in biri petrol milyonerleriyle, diğeri açlıktan dilenen insanlarıyla örölü iki ayrı yüzüne tanık olması
- Dönüşte önce matbaa işçisi Ruslarla, ardından Bakü Cemiyet-i Hayriyesi'ne mensup Mehdi ile yolculuk yapması
- Anlatıcının kendine geldiğinde İsfahan'daki otel odasında olduğunu fark etmesi
- Yezd yolculuğuna devam eden anlatıcının Şiraz'da Hafız'ın kabrini ziyaret ettiğı akşam yine fotoğraflardan Zehra'nın baba evine doğru bir yolculuğa çıkması

VI. Kitap: Trabzon'dan Çıktım Başım Selâmet

- Dört yıldır İsmail'den haber alamayan Hacıbey ve Büyükhanım'ın ısrarlı aramaları sonucu ellerine "Hayatı da mematı da meçhuldür" yazan bir kâğıt tutuşturulması
- Bu arada Rus işgalinin Trabzon'a ulaşması neticesinde halkın hemen ertesi gün yola düşmesinin duyurulması
- Ne yapacaklarını düşünürken Anuş'un içeri girmesiyle dokuz ay öncesine giden Büyükhanım'ın ağlamaya başlaması
- Dokuz ay önce Trabzon Ermenileri için tehcir yasası çıkmasıyla komşusu Siranuş hanımın da dâhil olduğu kafilenin Musul'a doğru yola koyulmak zorunda kalması
- Siranuş Hanımın kızı Anuş'u, bu yolculuğa dayanamayacağını bildiğinden, Büyükhanım'a bırakması ancak, zavallı Anuş'un kaderine yine de yürümenin yazılmış olması
- 93 harbinde bir bacağını kaybeden Hacıbey'in bu yolculuğa çıkamayacak durumda olması
- Büyükhanım'ın çok zor bir karar neticesinde Zehra, Anuş ve Yıldırım'la bu zorlu yolculuğa çıkma hazırlığına koyulması
- Cılız bir atın çektiğı kırık arabaya mümkün olduğunca az eşya yüklenerek yola düşülmesi
- Bu yolculukta defalarca kovalamasına rağmen köpekleri Masal'ın, peşlerini bırakmaması
- Mart soğuşunda on beş günde ancak Görele'ye ulaşan kafilenin savaşın tüm

acımasızlıklarına şahit olması

- Mecburen denizden devam edecekleri yolculuğun onlara çok pahalıya mal olması ve artık ne atları ne de arabaları olduğundan bundan böyle yola yürüyerek devam edecek olmaları

- Harşit çayının akıntısından korkan kayıkçının onları kıyıda indirmesi

- Burada tam bir can pazarının yaşanması ve yolda tanıştıkları Remziye'nin, Harşit suyuna kapılması

- Büyükhanım'ın Remziye'nin emaneti zavallı Hasan'ı da yanlarına aldıktan sonra, zümrüt küpesini verip bir kelek kiralayarak küçük kafilesini karşıya geçirmesi

- Yolda sıtma nöbeti geçiren Yıldırım'ın, Büyükhanım'ın uğraşısıyla biraz kendine gelmesi ancak bu arada kafileleriyle aralarına iki günlük mesafenin girmesi sonucu mecburen sonraki kafile ile yola devam etmeleri

- Yolda çamurların arasına, muhtemelen anasının kucağından kayan bir bebeğin düştüğünü fark eden Büyükhanım'ın onunla ilgilenmesi ama yine de bebeği ölümün elinden alamaması

- Bebeği defnetmekle uğraşınca yine kafileye gecikmeleri ancak bu gecikmenin aslında onların hayatını kurtarması

- Biraz ileride eşkıyaların; öldürdükleri, yaraladıkları insanların mallarına, canlarına neler yaptıklarını gören Büyükhanım'ın zihnine bu korkunç manzaranın kazınması

- Yolda Zehra'nın da hastalanması ancak yine de Büyükhanım'ın küçük kafilesini sağ salım Samsun'a getirmeyi başarabilmesi

- Bir hafta sonrası için buldukları vapur biletiyle nihayet İstanbul'a doğru yola koyulmaları

- Anlatıcının Şiraz'daki otelde kendine gelmesi ve ertesi sabah Yezd yolculuğuna devam etmesi

- Yezd de Behzat Amca'nın evinin bulunması ancak torunuyla Meşhed'e gittiği için onunla görüşilememesi

- Yezd'de Sessizlik Kulesi'ne giden anlatıcının, kızgın sıcağın altında indiği çukurda Bahman Mansuri'nin cenazesini hatırlaması

- Gece otel odasında duvara asılı resimleri incelerken tanıdık bir simaya rastlayan

anlatıcının çayhanedeki bu adamın Setterhan'dan başkası olmadığını anlamasıyla resmin içine girmesi

VII. *Kitap: Gül Küpeler*

- Piruz'un Taht-ı Süleyman'a Setterhan'ı ziyarete gelmesi ve bu Mecusi misafirin ziyaretinden hoşlanmayan Mirza Han'ın nişanı onun gidişine bırakması
- Setterhan'ın, Piruz'a Taht-ı Süleyman'daki ateşgâhdan önce halı atölyelerini gezdirmesi
- Asıl maksadı üç gündür görmediği Azam'ı görmek olan Setterhan'ın Piruz'u oraya götürmekle yanlış yaptığını hissetmesi
- Piruz'un, önce ellerini gördüğü Azam'ın güzelliğine kapılması
- Setterhan'la Piruz aynı ateşle yanarken bu kez ateşin kaynağı olan Azam'ın kendisin de yanması
- Bu ateşi fark eden Setterhan'ın, o andan sonra Piruz'un her sözünden rahatsız olmaya başlaması
- Ertesi gün Tebriz'e dönen Piruz'un, bir hafta sonra Mirza Han'ın karşısına çıkıp Azam'la evlenmek istediğini, onun için her şeyi yapabileceğini bildirmesi
- Piruz'un o gün evden kovulmasının ardından ertesi gün Azam'ın da evi terk etmesi
- Bunu duyduğunda acıdan kıvranmaya başlayan Setterhan'ın, babası Mirza Han tarafından, ailesine sürülen bu kara lekeyi temizlemek için görevlendirilmesi
- Gördüğü rüyayı yorumlatmak için gittiği Çiçek Hala'nın Setterhan'a yeni bir yol göstermesi
- Azam'ı öldüremeyeceğini anlayan Setterhan'ın Tebriz'e gitmesi ve annesinden aldığı mektupla babasının utancından evden çıkamadığını öğrenmesi
- Tebriz de bir çayhanede Setterhan'ın da benzer bir kınanma yaşaması
- Setterhan'ın o gece önce meyhaneye oradan da Nakşi dergâhına yolunun düşmesi
- Taht-ı Süleyman'daki ateşgâhta görülen Piruz ve Azam'ı birkaç gün sonra, Setterhan'ın yine orada bulması
- İkisinin de hain olduğunu düşünen Setterhan'ın hangisine daha öfkeli olduğunu kestirememesi ve orada yaşadıklarının ardından atını mahmuzlayıp kendini Sehend dağına

aşarken bulması

- Yanında ateş olmadığını fark ettiğinde donmak üzere olan Setterhan'ın buradan bir kurtulsa her şeyi ardından bırakacak gücü kalbinde hissetmesi

- Ermenilerin peşine düşen Türk çetecilerce kurtarılan Setterhan'ın, Batum'da Sofya'nın yanına gitmesi

- Anlatıcının kendine geldiğinde oteldeki çayhane fotoğrafının önünde olması

- Anlatıcının oteldeki son gecesinde kartpostala bakarken İsmail'i düşünmesi

VIII. Kitap: Kırk Kafiye

- Aynı kartpostala Zehra'nın da İstanbul'da Büyükhanım'ın yeğeni Saffet ve karısı Mediha'nın evinde bakıyor olması

- Büyükhanım ve Mediha'nın Zehra'nın ısrarıyla gittikleri hastanede, İsmail'in 20 Kasım 1912'de buraya getirildiğini ve 13 Ocak 1913'te öldüğünü öğrenmeleri

Hastanenin Trabzonlu çaycısının, İsmail'in defterini -Gülcemal Vapuruna binerken Zehra'nın İsmail'e hediye ettiği defteri- onlara teslim etmesi

- Zehra'nın hemen o akşam okumaya başladığı defterin âdeta bir savaş günlüğü olması

- En büyük korkusu, düşmana bir kurşun bile atamadan hastalıktan, açlıktan ölen binlerce askerden biri olmak olan İsmail'in, trajik bir biçimde korktuğu sonu yaşaması

- Defterin arasında Celil Hikmet'in Zehra için yazdığı bir mektubun bulunması

- Bu mektubu okuyan Zehra üzülse de onu yakan asıl ateşin İsmail olması

IX. Kitap: Sofya'nın Kitapçı Dükkânı

- Tam bir yıl geçtikten sonra anlatıcının o sabah Tebriz'e gitmek üzere hazırlanması

- İlk durağı Batum olan anlatıcının orada iki gün sonra Yasemen'le buluşacak olması

- Batum'daki otel odasında bu kez Sofya ile Setterhan'ın fotoğrafına bakarken fotoğrafın dağılıp silinmeye başlaması

- Beş aydır Sofya'nın kitapçısında çalışmakta olan Setterhan'ın Sofya'nın yirmi günlüğüne Petersburg'a gitmesinden hemen önce iki opera bileti alması

- Opera çıkışı biraz muzipçe bir tavırla Sofya'nın, orada âdetten olan fotoğraf

çekimine Setterhan'ı götürmesi

- Anlatıcının, eline geçen bu fotoğrafta Sofya'nın dikkatleri çeken abartılı elbisesinin aslında o fotoğrafçıda emaneten giyilen bir kostüm olduğunu fark etmesi

- Menşeviklerle Bolşevikler arasındaki bombanın piminin, Petrograt'ta her an çekilmek üzere oluşu ve dolayısıyla Rusya'da bir kargaşanın hâkim olması

- Setterhan'ın evlilik teklifini reddeden Sofya'nın, bir gece onun kaldığı hana gelmesi ve Setterhan'dan onu bırakmamasını, gitmemesini istemesi

- Bu istek karşısında Setterhan'ın kaçarcasına oradan uzaklaşması

- Bu kaçış sırasında Ermeni Sahafim'i, dükkânının önünde öldürülmek üzereyken gören Setterhan'ın onu kurtarması

- Onun peşindeki adamların Setterhan'ı yakalayıp idama mahkûm etmesi

- Rus ordusunun askerlerinden, Sofya'nın arkadaşı Vasili'nin, ertesi gün ihtilalin çıkmasını fırsat bilerek Setterhan'ın kaçmasını sağlaması

- Kaçması için ayarlanan tekne ile Setterhan'ın Trabzon'a doğru yola koyulması

- Batum'daki otel odasında kendine gelen anlatıcının, öğrencisi Anna'nın yardımıyla bir taksi çağırıp soluğu opera binasının önünde alması

- Yerli yerinde duran Sofya'nın kitapçısını gören anlatıcının yine gözlerinin kararması

- Sofya'nın kitapçısına giren anlatıcının masada onun günlüğünü bulması ve okuduklarından Setterhan'ın gidişinin üzerinden birkaç ay geçmiş olduğunu anlaması

- Setterhan'a duyduğu aşkı anlatan Sofya'nın, Setterhan'la aşk algılarının çok farklı olduğunun bilincinde olması

- Dükkândan çıkan anlatıcının bu kısa süren geçmiş yolculuğundan da dönmüş olması

- Ertesi gün Yasemen'le buluşan anlatıcının Tebriz gezisinin başlaması

- Tebriz'deki otel odasında son fotoğrafa yoğunlaşan anlatıcının kendini Taşhan'da bulması

X. Kitap: Kahve Ocağı

- Setterhan'a motorcu Cemil Reis'in, fukara babası diye ünlenen Arslan Bey'i

bulmasını tembihlemesi

- Setterhan'ın içine düştüğü hâli gören Cemil Reis'in ondan para almadığı gibi kazandığı tüm parayı da Setterhan'a vermesi ve bu kente yabancı olan gence Taşhan'da kalabileceğini söylemesi

- İhtilal yüzünden parası pula dönen Setterhan'ın, İstanbul'a gitmeden önce burada bir süre çalışıp en azından yol parasını biriktirmesi gerektiğini anlaması

- Setterhan'ın Arslan Bey'in kahvesinde Nakşi dergâhında öğrendiği usullerle çaycılığa başlaması

- Çekidüzen verdiği kahvehanenin, tıpkı Tebriz'in çayhanelerine benzemesi

- Arslan Bey'in, Setterhan'a ortaklık teklif etmesi ancak Setterhan'ın İstanbul'a gitme hevesiyle bu teklifi reddetmesi

- Tiflis gezisi biten anlatıcının havalimanında bu kez eski evin fotoğrafına dalması

XI. Kitap: Gölge Sabahı

- Trabzon'dan Ruslar'ın çekilmesiyle iki yıl sonra Büyükhanım'ın küçük kafilesiyle Trabzon'a geri dönmesi

- Limanda Bakü Cemiyet-i Hayriyesi'nden Mehdi'nin onları karşılayıp evlerine kadar götürmesi

- İran konsolosu ile iyi bir dostluk kuran Setterhan'a, Konsolos Lütfullah Bey'in annesi Cemile Hanım'ın bulduğu bir eş adayından bahsetmesi

- Bahsedilen bu kızın Zehra olması ve bir şekilde gençlerin görüştürülmesi

- Bu görüşme sırasında Zehra'nın İstanbul'a gitmeyi kabul etmemesi

- Öfkeyle kahvehaneye dönen Setterhan'ın yol boyunca kendisine bir işaret göndermesi için Allah'a yalvarması

- O sırada tesadüfen bulduğu Nakşi ilahisinin aradığı işaret olduğunu ve Zehra'nın onun kaderi olduğunu düşünmesi

- İstanbul'a gitmekten vazgeçip, Arslan Bey'in ortaklık teklifini kabul etmesi

- Zamanı ve mekânı aşmış tüm bunlara şahit olan anlatıcının tek isteğinin bedeninin de görünür kılınması olması

- Ancak bu hikâyede onu görecektik kahramanın adı 'Deli'ye çıkmış, Yusuf olması

- Anlatıcının Bakü'den yeni bir sempozyum daveti alınca, hiç düşünmeden kabul etmesi çünkü uğrayacağı bir yerin kalmış olması

- Hemen Behzat Amca ile haberleşilmesi ve bu hikâyenin bulanık kalan birkaç noktasının da bu gezi ile aydınlatılması

- Anlatıcının Behzat Amca'dan; Setterhan'ın o gün Azam'la Piruz'u öldürmediği hatta Azam'a İstanbul'a gitmeyi teklif ettiği ancak Azam'ın bu teklifi reddettiğini öğrenmesi

- Azam'la Piruz'un kısa süre sonra affedildiği, düğünlerinin yapıldığı ve hatta Piruz'un Müslüman olduğu bilgilerinin de anlatıcıya aktarılması

- Azam'la Piruz'a yardım edenlerinse Çiçek Hala ve babası Sehend olduğunu Behzat Amca'nın anlatması

- Anlatıcının Bakü'deki otel odasında Yasemen'e romanını okumaya başlaması ve romanın tam da başladığı yerde başladığı cümle ile bitmesi

2.4.4. Zaman

Nar Ağacı, merkeze olayı alması bakımından klasik roman olarak değerlendirilebilecek niteliktedir ancak olaylar arası geçişler, anlatıcı ve bakış açısı, zamanı ele alış biçimi vs. ile de modern roman çizgisinde durmaktadır. Eserde zaman, çok renkli ve çeşitlidir. Âdeta olaylara yön veren bir karakter gibi işlenmiştir.

Üstkurmaca tekniğiyle sezdirilen/yansıtılan anlatma zamanından yola çıkılarak metnin 2008-2011 yılları arasında oluşturulduğu söylenebilir.. Vaka zamanındaki ileri ve geri sıçrayışlarla oluşturulan akronik yapının, anlatma zamanına yansımadığını görürüz. Yazar “Yol Arkadaşım” ismini verdiği ve diğer bölümler gibi numaralandırmadığı - dolayısıyla anlatının kurgusuna dâhil etmediği- bölümde okurla bu eserin nasıl şekillenmeye başladığını paylaşır. Burada yazar-anlatıcı, özetleme tekniğinin geniş imkânlarından yararlanarak okura birçok bilgiyi sunar. Okuyucu hikâyenin sonunu öğrenir ama asıl hikâye bu sona nasıl gelindiğidir. Yazarın, bir ön söz mahiyetindeki bu bölümde sondan başa doğru bir yolculuğa çıktığı, zamanla oynadığını söyleyebiliriz:

“Çalışma masamın başında, üzerinde donuk bir şubat ışığı oynayan sararmış zarfı otuz yıl üzerine bir kez daha açtım, otuz yıl önce arkasına ancak bir kez düşebildiğim ve çabuk yorulduğum şeyi bu kez bulmaya kararlıyım” (s. 11).

Eserin ilk sayfasında yazma/anlatma zamanını “bir şubat günü” ifadesi ile dikkatlere sunulur. Otuz yıl öncesinde eline ulaşmış bir mektup vasıtasıyla dedesinin farklı bir

coğrafyadaki ailesine ulaşma amacıyla olan anlatıcı, özetleme tekniğini kullanarak dedesi Setterhan'ın evlilik hikâyesinden bahseder ve okura bu hikâyenin peşine düştüğünü fısıldar. Anlatma zamanındaki tek akronik ilerleyiş, kahraman anlatıcının yol arkadaşı olan Yasemen'le tanışmasını anlattığı bölümdür. Bu tanışma, geriye dönüş tekniğiyle anlatılır.

Anlatıcının bir şubat günü anlatmaya başladığı hikâyede, Yasemen'le olan tanışıklığının üç ay öncesinden başladığı görülür. Öğretim üyesi olan anlatıcı, Bakü'den aldığı bir sempozyum daveti neticesinde Kasım ayında Bakü'ye gider. Yasemen orada müzik tarihi doktorası yapan bir öğrencidir ve anlatıcı, bu vesile ile onunla tanışmış olur. Yasemen'in sıcaklığı ve enerjisi anlatıcının/hocanın içinde yıllardır dönüp duran gezinin zamanının geldiğini işaret edince anlatıcı bu isteğini Yasemen'le paylaşır ve hemen orada, o yaz Tebriz'e, bir sonraki yaz da Tiflis ve Batum'a gitmenin planını yaparlar.

Yine bu bölümde yazarın; *“... Gel zaman git zaman, fakültedeyken Fars bir arkadaşla bir mektup yazdırmıştım ben de tam otuz yıl önce. Bir de cevap almıştım, işte şu elimde tuttuğum zarfın içinde. Ama yıl 1979'du”* (s. 13) ifadesiyle anlatma zamanının 2009 yılı şubat ayı olduğu sonucuna varırız. Ancak Yasemen'le tanışması üç ay öncesi -kasım- olduğundan anlatma zamanının aslında Kasım 2008'le başladığını söyleyebiliriz.

Bu ön bilgileri veren anlatıcı tekrar başa döner. Şubat soğukunda masasının başındadır. Bu andan sonra anlatma zamanı kronik olarak ilerler. Anlatıcının temmuz ayında Tebriz'e, bir sonraki yaz ise Batum ve Tiflis'e seyahatlerinden hareketle anlatma süresinin iki yılı geçtiği anlaşılmaktadır. Anlatma zamanı atlamalı olarak ilerler. Geziler sırasında yarın, ertesi gün, akşam otele dönünce gibi zaman kalıpları daha sık kullanılırken, bu seyahatlerin beklendiği bir yıllık zaman dilimleri daha uzun atlamalarla, aylar geçti, temmuz sonu, bir yıl nasıl geçti vb. ifadelerle verilmiştir.

“Aylar geçti ve ben Şubat'tan bu yana İran yolculuğuna kaç kez çıktım? Kaç kez hayalini kurdum? Vesveselendim, evhamlandım” (s. 95).

“Daha yirmi gün var. Fakat heyecan uykularıma bile sirayet etti. Bu yirmi günü nasıl geçireceğim? Bütün kadınlarda ortak olan o duyguda selâmetimi buldum, çarşı pazarın yolunu tuttum. Hayalimde bir aile yarattım. Hepsine ayrı ayrı hediyeler aldım... Yarın yola çıkıyorum. Bugün ziyaret edeceğim bir yer var” (s. 96/97).

“Bir yıl. Çok çabuk geçti. Yine temmuz sonu. Dünya hayatının görünürdeki bütün kalabalığına rağmen Yezd'deki son gece, daha dün gibi hatırımda. Yarın Batum'a doğru yola çıkıyorum” (s. 419).

“Ertesi sabah Anna geliyor, Türkiye’de fark etmediğim sıcacık bir muhabbetle kucaklıyor beni... O gün öğleye doğru, rivayete bakılırsa Kafkasya’nın en hızlı ulaşım vasıtası olan kırık dökük minibüslerden biriyle Batum’dan Tiflis’e geçiyorum” (s. 451)

“İlk gün sempozyum telâşesi ile geçti. Burada tanıştığım bir genç kız var. Adı Yasemen. Müzik tarihi doktorası yapıyor. Sempozyum boyunca misafirperverliğini esirgemediği gibi dün de bana şehri gezdirdi” (s. 16).

Eserdeki anlatma süresini şöyle sıralayabiliriz.

- Anlatıcı Kasım 2008’de bir sempozyum için Bakü’ye gider.
- Şubat 2009’da masasının başında eline Taht-ı Süleyman’dan gelen mektubu alır.
- Anlatıcı aynı yılın temmuz ayında Trabzon’dan, Erzurum-Ağrı yoluyla Doğubayazıt’a gider.
- Ertesi gün Doğubayazıt’tan Tebriz’e geçer.
- O gün Tebriz gezilir.
- Tebriz gezisinin sabahında Taht-ı Süleyman’a geçilir.
- Anlatıcı sonraki gece Tebriz’deki otel odasındadır.
- Tebriz’den Yezd’e gitmek için ertesi sabah yola çıkılır ve gece İsfahan’da konaklanır.
- Sabah, Şiraz yoluna düşülür ve gece orada konaklanır.
- Ertesi sabah Yezd yolculuğu başlamıştır.
- Güneş ufka inerken varılan Yezd’de Behzat Amca bulunamaz ancak iki gece Yezd’de bir otelde kalınır.
- Ertesi sabah anlatıcı İstanbul’a, Yasemen Bakü’ye döner.
- İstanbul’da da on gün kalan anlatıcı yirmi günün ardından Trabzon’a gelir.
- Bir aylık iznini tamamlayan anlatıcı ertesi gün fakülteye geçer ve bir yıl sonrasını beklemeye başlar.
- Bir yıl geçer yine temmuz sonunda anlatıcı Batum’a gider.
- Sonraki gün Tiflis’te Yasemen’le buluşur.
- Sonraki gün yorucu bir Tiflis gezisinin ardından otele geçilir.

- Sabah, Kura ve Aragvi ırmaklarının birleşimlerini izleyebilecekleri bir yolculuğa çıkarlar.
- Anlatıcı geceyi Tiflis'teki Eskişehir'de tarihî bir Rus konağında geçirir.
- Ertesi sabah Yasemen Batum'a, anlatıcı İstanbul'a döner.
- İstanbul'da on gün kaldıktan sonra, Trabzon'a döner.
- Ekim ortasında Bakü'ye yeni bir davet alan anlatıcı kasım ayında bir gece Yezd'e uğradıktan sonra Bakü'ye geçer.
- Ertesi gün Bakü'de Yasemen'le buluşan anlatıcı ona romanını okumaya başlar.

Romanın anlatma zamanı bu şekilde okura yansımış olur. Kahraman anlatıcı Bakü'ye ilk gidişinden sonra zaman aşırı yolculuklar yapar. Anlatıcının tayy-i zaman ve tayy-i mekân kavramlarıyla izah edilebilecek olan yolculukları, daha çok fantastik eserlerde karşımıza çıkan yolculukların bir benzeridir. Geçmişe giden anlatıcı, zamanın ve mekânın ötesine geçmiş olur. Ancak bu ruhsal bir yolculuktur. Bedenî varlığı, zamanı ve mekânı aşamaz. Âdeta bir gölge gibidir. Her şeyi gören, duyan, hatta yaşanacakları bilen anlatıcı; olay akışına ya da kahramanlara müdahale edemez. Kendisini Cassandra lanetine uğramış gibi hisseden anlatıcının aslında aynı zamanda hayalleri de gerçek olmuştur.

“Meydan'daki mahşerin ortasında Cassandra'ydım ben şimdi. Şu farkla ki kâhin Prensesin görüp göreceği tek yangın vardı. Benimse dört bir yanda şimdiden tütmeye başlayan dumana bakılırsa göreceğim alevler yüzlerce Troya şehrini yakmaya yetip artacaktı” (s. 32).

“Orada öylece kalakaldım. En büyük hayalim gerçek olmuş, zamanda geri gitmiştim. De! Bula bula bu zamanı mı bulmuştum” (s. 29).

Anlatıcı anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki geçişleri bu sayede yapar. Kronolojik olarak ilerleyen anlatma zamanı, yazarın Bakü'ye seyahati ile başlar. O seyahatin ardından Trabzon'a döndüğünde ve ilk yaz Tebriz'e gittiğinde birkaç kez zamanın ötesine geçer. Bu yolculuklar çoğunlukla bir fotoğrafa bakarken ama birkaç kez de mekânsal çağrışımla yaşanır. Aradaki bir yıllık süre zarfında bu tarz geçişler yaşanmaz. Anlatıcı bir sonraki yaz Batum ve Tiflis yolculukları etrafında da benzer zaman kaymalarıyla andan geçmişe gider.

Bu yolculuklara bakarak vakanın sosyal zamanıyla ilgili çıkarımlarda bulunabiliriz. Bu geçişler genel olarak 1912-1916 yılları arasına yani Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı

yıllarına denk gelir. Hatta anlatıcı da dört yıldır beraber yaşadığı bu insanlardan kopmakta zorlandığını söyler. Neticede atlamalı ve akronik bir şekilde olsa da anlatıcı; dedesi, anneannesi ve akrabalarının bu yıllar arasındaki yaşamlarına şahit olma imkânı bulur.

Anlatıcının geçmişe olan ruhsal yolculuklarını aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

1.Yolculuk: Anlatıcı ilk yolculuğuna, 2009 senesinin Şubat ayında bir cumartesi günü çalışma masasının başındaki gergin yüzlü insanlardan oluşan bir kalabalığın fotoğrafına dalmak suretiyle çıkar. Bu fotoğraf karesinin içerisinde çıktığı yolculun neticesinde anlatıcı, bir tellalın meydandaki kalabalığa “seferberliktir!” diye seslendiğini işitir. Tellalın bu çağrısı eşliğinde meydandaki binalara, sokak lâmbalarına ve toprak zemine bakan anlatıcı, Balkan Harbi döneminde olduğunu az çok tahmin etme imkânı bulur.

“Balkan milletleri topyekûn harp hazırlığı içindedir” Evet, yanılmamışım. Balkan Harbi Seferberliği. Okuduklarımdan hatırladığım tarihi, tellalın haberiyle birleştirence 1 Ekim 1912’de olduğumuzu anladım” (s. 28).

İlk yolculuk bir gün sürer. Seferberliğin ilan edildiği güne, Trabzon’a gitmiştir anlatıcı. Kendine geldiğinde hâlâ masasının başındadır ve çayı sıcaktır. Sonrasında gerçekleşen zaman yolculuklarında da “hâlâ masasının başında ve çayı sıcak, çayının buharı tütüyor” gibibu ifade bir leitmotive gibi kullanılmıştır. Yazar bu ifade ile zamandaki kırılmaya ve “an”ın bütünlüğünün bozulmadığına işaret eder.

2. Yolculuk: Fotoğraf (Pazarkapı kumsalında geniş bir bahçe içinde, iki katlı bir ev - Anneannenin babaevi-)

“Ertesi gün pazar, evde ve aynı masanın başındayım. Defterim önümde açık, kalem bir kenarda boynu bükük. Günler bir avuç, ikindi çoktan geçmiş. Şubat güneşinin donuk sarı ışığı tül perdenin gül desenlerini defterimin üzerine düşürüyor. Yerimde duramadım. O şey içimden taşıyor yine. Teneke kutuya uzandım tekrar, paslı kapağı kaldırdım. İkinci fotoğrafı elime aldım” (s. 42).

Yukarıdaki bölümde anlatıcı, yazma/anlatma zamanını işaret etmiştir. İlk zaman aşırı yolculuğunun ertesi günüdür. Bu kez de 1912 yılındadır ancak tahminlerine göre bir önceki yolculuğun altı yedi ay öncesindedir. Anneannesinin genç kızlığını yaşadığı evde kendini bulan anlatıcı mart ayındadır ve bu kez yolcuğu altı buçuk ay kadar sürer çünkü kendine gelmeden önceki son an, Hacıbey’in eve gelip, seferberliğin ilan edildiği haberini verdiği andır. Yani 1 Ekim 1912. Yazar tarihî gerçeklerle roman kurgusu sırasında oynamamış, tarihî olay, zaman ve mekânların gerçekliğini tahrip etmemiştir. Önceki romanlarında da

benzer bir hassasiyet göstermiştir ancak onlarda gerek zaman gerekse mekân silik bir fon gibidir, aslolan bireydir. Nar Ağacı’nda bu unsurların daha fazla önemsendiği söylenebilir.

“...’Mart iyi geçiyor’, diye mırıldandı Keyfiye’nin getirdiği kahveyi alırken. “Eee, Mart ne de olsa” diye ekledi, kış ayazları da ondaydı yaz sıcakları da” (s. 52).

“Salı günü Hacıbey öğle vakti camiden eve dönünde o ürkütücü cümleyi söyleyiverdi: ‘Seferberlik ilan edildi.’” (s. 89).

3. Yolculuk: Tebriz’de ki Kapalıçarşı’da bir tacirin görüntüsü.

Anlatıcı bu yolculuğa Tebriz’de Kapalıçarşı’da bir tacirin görüntüsüne daldığı anda çıkar. Görüntüye bakarken bir anda kendisini halı taciri olan dedesi Setterhan’ın yanbaşıda bulan anlatıcı, onunla çarşıda dolaşırken bir sahafın camekânındaki takvimde yazan hicri tarihi miladiye çevirince 1 Temmuz 1916 yılında olduğunu anlar. I. Cihan Harbi’nin tam ortasındadır. İki gün sonra Taht- Süleyman’a gidecek olan Setterhan’ın peşinde bir gün boyunca koşturan anlatıcı, gün sonunda Setterhan’ın kaldığı han odasında onun ayakucuna kıvrılır.

“Kuyumcudan çıktığımızda ikindi devrilmişti. Sebülend’in dünya şemailinin ardında koşturuyordum bu defa. Ya Rabbim! Ne kadar da hareketliydi Setterhan” (s. 121).

4. Yolculuk: Tebriz’de ki han odasında Setterhan’ın hayali.

“Tam o sırada pek çok şeyi kulağıma fısıldayan” hâkim bakış açılı anlatıcı”nın sesini mi duydum yoksa Setterhan gerçekten “Azam” diye mi mırıldandı bilmiyorum ama onun hayaline hatırasına sızdım. Bir önceki yazdı ve Taht-ı Süleyman’daki büyük evdeydik. Azam’ı öyle tanıdım” (s. 131).

Yukardaki bölümde geçen bir önceki yazdı ifadesiyle vaka zamanının 1915 yazı olduğunu anlarız. Anlatıcı iki gece kaldığı Taht-ı Süleyman’daki evde Azam’ı tanır. Rüya içinde rüyada gibidir. Eserin sadece bu bölümünde, geçmişe giden anlatıcı tekrar yaşadığı zamana dönmeden, bir kez daha zamanın ötesine geçmiştir.

5. Yolculuk: Taht-ı Süleyman ateşgâhında gölün yüzeyinde beliren resim.

“Derken hiç görmediğim, teneke hazine sandığımda mevcudiyeti olmayan bir fotoğraf bu kez sislenen suyun üzerinde beliriyor. Zaman yarılıp –di’li geçmiş zaman olurken hoparlörden yükselen ses de kalabalık da çekiliyor” (s. 168).

Setterhan, Taht-ı Süleyman’da birkaç gün kaldıktan sonra babası onu Yezd’e

gönderir. Uzun süren bir kervan yolculuğu sonunda Yezd'e varan Setterhan burada birkaç gün Piruz'un evinde kalır ve yine kervanla Tebriz'e oradan da iki gün sonra Taht-ı Süleyman'a gider.

“Ağustos'un en harlı günleri, Yezd'de hava cehennem kadar sıcaktı. Tebriz'den ayrılışlarının üzerinden tastamam bir ay beş gün geçmişti ve sadece beş yerde Rus, altı yerde de İngiliz askerleri seyahat izinlerini, taşıma belgelerini kontrol etmişti” (s. 169).

6. Yolculuk: Fotoğraf (Gülcemal vapuru)

Taht-ı Süleyman'daki akrabalarını bulan anlatıcı onlara hazırladığı albümü gösterirken, Gülcemal vapurunun fotoğrafıyla yine zamanın ötesine geçer. Trabzon'dadır. İki gün sonra İsmail, gönüllü olarak yazılan diğer askerlerle beraber Gülcemal vapuruyla Trabzon'dan ayrılır. Anlatıcı, İsmail'in gönderdiği iki mektup (7 Kasım, 8 Kasım 1912) ve iki kartpostalla (15 Kasım, 12 Aralık 1912) vaka zamanını yansıtır.

7. Yolculuk: Fotoğraf (Sofya'nın tek fotoğrafı)

Gece İsfahan'daki otel odasında bu resmin zamanına düşen anlatıcı Tebriz'dedir. Yezd'den yola çıkan kervanla Setterhan, kırk günde ancak Tebriz'e ulaşmıştır. Setterhan, akşam gittiği Rus'un meyhanesinde Sofya ile tanışır. Ertesi gün Taht-ı Süleyman'a geçer. Üç gün sonra Batum- Tiflis- Bakü seyahatine çıkan Setterhan iki günde işlerini tamamlar ancak Azam'a alacağı hediye karar veremeyince, Sofya'dan yardım alır. Hediye aldıktan sonra da Sofya'nın ısrarıyla Batum'da iki gün daha kalır çünkü Sofya ona Rus alfabesini öğretecektir. Günler süren bu yolculukta anlatıcı ona adım adım eşlik eder ve Setterhan henüz eve dönmemişken anlatıcı kendine gelir.

8. Yolculuk: Fotoğraf (Zehra'nın baba evi)

Şiraz'daki otelde akşam, Zehra'nın baba evinin fotoğrafını inceleyen anlatıcı kendini Hacıbey'le Büyükhanım'ın yanında bulur. Soğuk bir mart sabahıdır. Yılın 1916 olduğunu *“dört yıldır kolu kanadı zaten kırıldı bu evin” (s. 272)* ifadesinden anlarız. İsmail 1912 senesinde evden ayrılmıştır. Ayrılabildiği dört yıl olmasına rağmen onunla ilgili olarak ailesine sadece üzerinde *“hayatı da memarı da meçuldür”* yazan bir kâğıt gönderilmiştir.

Anlatıcının bu eve gittiği gün, muhacirlik emrinin çıktığı gündür. Trabzon, Rus işgali altındadır ve halk acilen bu şehri terk etmelidir. Ertesi sabah hemen yolculuk başlayacaktır. Bu bölümde anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanarak 9 ay öncesine gider ve 1915 Haziran'ında Ermeniler için çıkarılan göç emrini Büyükhanım'ın hatırladığı şekliyle anlatır.

Büyükhanım'ın komşusu Siranuş Hanım da göç ettirilenlerden olunca bu yolculuğa dayanamayacak kadar küçük olan kızı Anuş'u Büyükhanım'a bırakır.

Mecburen göç hazırlığına koyulan Büyükhanım ve ailesi toparlanırken, onlarla gelemeyecek olan Hacıbey'in hikâyesi özetleme yöntemiyle okura yansıtılır. Bu bölümde 93 Harbi'nin zorlu günleri hatırlatılır. Büyükhanım küçük kafilesiyle sabah batıya doğru yola çıkar. Sabah ezanı onlar yola çıktıktan sonra okunacaktır. Kafiye on beş günde ancak Görele'ye ulaşır. Günü, ayı karıştıracak kadar uzun ve zorlu yolculuğun ardından, üç ayın sonunda Samsun'a ulaşmışlardır. Nihayet bir hafta sonrası için buldukları vapur biletiyle bu yolculuk sağ selamet İstanbul'da sonlanır.

9. Yolculuk: Fotoğraf (Yezd'deki otelin duvarındaki çayhane fotoğrafı)

Piruz, Setterhan'ın evinde birkaç gün misafir olur. Bu arada Azam'ı görüp, âşık olmuştur. Tebriz'e döndükten bir hafta sonra tekrar Taht-ı Süleyman'a gelip Azam'la evlenmek istediğini Mirza Han'a söyler. Evden kovulur Piruz ancak ertesi gün Azam da evden gider. Bu olayın ardından, orada duramayacağını anlayan Setterhan da Tebriz'e gider. Tebriz'de ne kadar kaldığı ile ilgili bir bilgi verilmez. Taht-ı Süleyman'a Piruz ve Azam'ı öldürmek için geri dönen Setterhan, onları ateşgahın ordaki gölde bulduktan sonra âdeta kendini kaybeder. Serbülend'i mahmuzlar ve kendini Sehend dağının eteklerinde bulur. Ölümün kıyısından döndüğü bu yolculuğu Sofya'nın kitapçısında sonlandırır.

10. Yolculuk: Kartpostal (Hilâl-i Ahmer hemşiresinin kartpostalı)

İstanbul'a geleli on beş gün olmuşken, Zehra hastaneye gidip, İsmail'i sormak için Büyükhanım'a yalvarır. Ertesi gün, cuma sabahı, üç kadın, Hamidiye Etfal Hastanesinin yolunu tutar. Erkenden yola çıkmalarına rağmen hastaneye vardıklarında ikindi okunmak üzeredir. Hekim Binbaşı'nın yardımıyla İsmail'in oraya getirildiğini ancak vefat ettiğini öğrenirler. Binbaşının incelediği defterlerde hastaların yatış ve çıkış tarihleri kaydedilmiştir:

“Hekim Binbaşı sayfaları birer birer çevirdi. Memleket ismiyle baba ismini birleştirdi, hepsine doğum tarihini ekledi. Karelere bölünmüş geniş satırlardan Trabzon gönüllüsü İsmail Efendi'nin 20 Kasım 1912 tarihi itibarıyla hastaneye yatırıldığını eliyle koymuş gibi buldu, çıkardı. Akıbet hanesinde ise sağ elinin şehadet parmağı durdu. Onu buradan sağ çıkaramamışlardı.

Büyükhanım neden sonra, ‘Yarası neresindendi Hekim Efendi?’ diye sorabildi.

‘Yarası yoktu’ dedi Hekim Efendi, ‘İsmail tifüsten öldü.’ Bir de tarih mırıldandı: ‘13

Ocak 1913''' (s. 391).

İsmail'in günlüğünü bulan çaycı Hüseyin Efendi bu defteri ailesine teslim eder. Romanın yazılma sürecinde çok fazla asker günlüğü okuduğunu ifade eden yazar, eserin bu bölümünde de bu günlük vasıtasıyla savaşı bir asker olan İsmail'in gözüyle anlatmış olur. 10 Kasım 1912'de tutulmaya başlanan günlüğe son satırlar 13 Ocak 1913'te yazılmıştır. Yani İsmail öldüğü gün de bu deftere birkaç satır karalamıştır. İsmail nerdeyse iki ay boyunca tuttuğu bu günlüğe toplamda on sekiz günün kaydını düşmüştür. Vapurda iken yazmaya başlayan İsmail'in, 10, 12, 13, 14, 15 ve 16 Kasım 1912'de yazdığı günlüklerde birliğine ulaşma çabası, yol boyu gördüğü manzaralar yer alır. 17, 18 ve 20 Kasım'da İstanbul'da bir hastaneye sevk edildiği için trendedir ve bu sayfaları trendeyken yazmıştır. Bulunduğu trende onun gibi hasta ya da yaralıları, bir de hastaneye ulaşmadan ölenler vardır. 20 Kasım ila 4 Aralık arasında yazmayan İsmail, hastaneye nasıl getirildiğini bile hatırlamaz. Bu yüzden yaklaşık 15 gün boyunca -muhtemelen baygın yattığından- yazamamıştır. 4, 7, 10, 12, 15, 22, 31 Aralık ve 7, 13 Ocak tarihli günlüklerini ise hastanede iken yazmıştır.

11. Yolculuk: Fotoğraf (Sofya'nın kadifemsi bir balo elbisesi ile Setterhan'la birlikte çekilmiş fotoğrafı)

Bir yıl sonra Batum'dayken bu fotoğrafın zamanına geçiş yapar anlatıcı.

“‘‘Yarın’’ dedi Sofya, ‘‘Sabah treniyle Petersburg’a gidiyorum.’’ Görünürdeki bahane masum bir aile ziyaretiydi ama Setterhan bu yolculuğun arkasında bambaşka sebeplerin varlığını elbette sezdi. Sofya’nın kitapçı dükkânının kapısına düştüğü günden bu yana beş aya yakın zaman geçmiş, Mayıs bütün yaşam ışıyla geri gelmişti’’ (s. 422)

Yaklaşık beş aydır Sofya'nın dükkânında çalışan Setterhan, ona adına aşk denemeyecek bir bağla bağlanmıştır. 15 günlüğüne Petersburg'a giden Sofya, 20 günde dönmüştür. Setterhan döndüğü gün için aldığı opera biletleriyle ona sürpriz yapmıştır ve bu fotoğrafı da opera çıkışı çekirmişlerdir. Fotoğrafçıdan çıktıklarında bir haziran gecesinin dinginliğinde Setterhan Sofya'ya evlenme teklif eder ancak Sofya bu teklifi Setterhan'ın ona âşık olmadığı gerekçesiyle geri çevirir.

“Bronz Atlı’nın önündeki o gece üzerinden koca bir yaz geçmiş, sonbahar neredeyse yarılanmış, Kasım ayı keskin bir soğuk, şedit bir yağmur, kuvvetli bir fırtınayla başlamıştı’’ (s. 433).

O gece Setterhan'ın odasına gelen Sofya, Petrograd'da bugün yarın bir ihtilalin başlayacağını söyler. Yarını yoktur ve şimdisini Setterhan'la geçirmek istemektedir.

Setterhan odadan çıkıp hızla gecenin karanlığına karışır. Bu sırada Ermeni kuyumcu Sarafim, kendisine “Ermeni kurtuluş ordusu generali” unvanı veren Andon tarafından öldürölmek üzeredir. Setterhan onu kurtarır ancak kendisi yakalanır. İki gün sonra güneş doğarken idam edilmesine karar verilen Setterhan bir barakaya kapatılır. Ertesi gün Petrograd’da ihtilal olur ve bu kargaşadan faydalanan Sofya’nın arkadaşı Vasili, Setterhan’ın kaçmasını sağlar.

12. Yolculuk: Batum’da Sofya’nın kitapçı dükkânı

Kendine gelen anlatıcı hemen otelden çıkıp Sofya’nın kitapçısının olduğu sokağa gider. Opera binasına sırtını dönönce gördüğu dükkânı tanır. Bu sefer fotoğraflardaki geçişı bir mekân sağlamış olur.

Setterhan’ın gidişinin üzerinden bir ay geçmiştir ve ihtilâlin etkisiyle Sofya’nın dükkânı perişan hâldedir. Gölge anlatıcı şöyle bir göz gezdirdiği kitapçıda masanın üzerinde açık duran günlüğü fark eder. Sofya’nın günlüğüdür bu ve açık kalan son sayfada Setterhan’a aşkını anlatmıştır. Anlatıcı günlüğün tarihini paylaşmaz. Kitapçıdan çıktığı an kendisine gelmiştir. Kısa süren bu zaman aşırı yolculuğun anlatma zamanındaki izdüşümünü anlatıcının: “*Kendime geldiğimde rüzgâr esmeye başladığı yerden devam ediyordu ve az evvel dalından kopan çınar yaprakları yere henüz düşmemiştii bile*”. (s.450) ifadesinden anlarız.

Anlatıcının bu zaman yolculukları ister kısa birkaç saat ister birkaç ay ya da yıl olsun hiç fark etmez, anlatma zamanına yansımaz. Bir resim, mekân ya da şahsa bakarken geçmişe giden anlatıcı, an ile bağını koparsa da kendine geldiğinde fincanı hâlâ elinde, çayı hâlâ sıcak, daldan kopan yaprak henüz yere düşmemiştir.

13. Yolculuk: Fotoğraf (Trabzon’daki Taşhan)

Tiflis’teki otel odasında bu fotoğrafı inceleyen anlatıcı, Trabzon yolculuğu için motora binmişken bıraktığı Setterhan’ın yanındadır. Motor, üç günün sonunda öğlene doğru Trabzon’a ulaşmıştır. Cemil Kaptan, ondan para almadığı gibi aslında bu yolcukta kazandığı tüm parayı da Setterhan’a vermiştir. Ayrıca kalacak yeri olmayan Setterhan’ı, ucuz konaklayabileceği bir yer olan Taşhan’a yönlendirmiştir. Cemil Kaptan’ın bir diğeri tavsiyesi ise Setterhan’ın, Çerkez Arslan Bey’i bulmasıdır. Arslan Bey fukara babasıdır hem de muhacirliğe çıkmamıştır.

İki gün Taşhan’da konaklayan Setterhan, ertesi gün Arslan Bey’in Asmalıkahve’sine gider ve orada çaycılığa başlar. Hem de geceleri orada kalır. İşinin hakkını veren Setterhan,

kahvehanenin çehresini kısa sürede değiştirir.

14. Yolculuk: Fotoğraf (Zehra'nın baba evi)

Tiflis havalimanında İstanbul'a dönmek için saat üçteki uçağını bekleyen anlatıcı, dedesi ve anneannesinin henüz kesişmeyen yollarını düşünüp anneannesinin yaşadığı evin fotoğrafını tekrar incelemeye başlar.

“Şubat'ın yirmisinden sonra Erenköyü'ndeki evde üç gece üst üste hepsi de feraha dair rüyalar gördü Büyükhanım” (s. 485) Büyükhanımın rüyaları gerçekten hayrın habercisi olur.

“İki gün sonra Saffet akşam eve geldiğinde daha bahçe kapısından sesi duyuldu: “Büyükhanım, Zehra, Mediha, Yıldırım koşun! Trabzon kurtulmuş!” (s. 485).

Bu haberden kısa süre sonra muhacirlerin geri dönmesiyle ilgili karar çıkınca, bir akşam Saffet elinde vapur biletleriyle eve döner. Biletler bir hafta sonraki Trabzon vapuru içindir. Büyükhanım ve kfilesi artık dönecektir.

“Bir hafta sonra Erenköyü'nden ayrılırlarken Büyükhanım iç geçirdi. İki yıl önce, hiç unutmamıştı, 15 Mart günü çıkmışlardı Trabzon'dan. Tastamam iki yıl olmasına bir hafta vardı. Başını arabanın pervazına dayadı, Masal'ı gemiye nasıl bindireceklerini düşünmeye başladı” (s. 486).

Martın ortalarında Büyükhanım ve kfilesi artık Trabzon'da, Hacıbey'in yanında, evlerindedir. İki yıl evin, bahçenin ve Hacıbey'in çehresini değiştirse de Büyükhanım'ın şükredeceği çok şey vardır.

“Nisan ayının yarısı geçmiş, güneş ısıtmaya, çiçekler beyazdan mora, mordan kırmızıya dönmeye başlamıştı çoktan. Baharla gelen taze nefesin yanı sıra, hayalet şehre benzeyen Trabzon'da da hayat gündün güne canlanmaya başlamıştı” (s. 499).

O nisan günü Konsolos Lütfullah Bey, Çerkez Arslan Bey'in kahvesine gidip Setterhan'ı akşam yemeğine davet eder. Yemek daveti hayırlı bir mevzunun konuşulması içindir aslında. Akşam konu açılır. Lütfullah Bey'in annesi Cemile Hanım, geçen hafta muhacirlikten döndüğü için geçmiş olsuna gittiği Büyükhanım'ın evinde torunu Zehra'yı görmüş Setterhan'a iyi bir eş olacağını düşünmüştür. Önce Setterhan, sonra da Büyükhanım, Hacıbey ve Zehra bu meseleye sıcak bakınca gençlerin görüşmeleri sağlanır. Evlenmeye karar verdiklerinde anlatıcı da yanlarındadır.

Kendine gelen anlatıcı hâlâ İstanbul uçağını beklemektedir.

“İstanbul’da on gün kaldıktan sonra döndüm Trabzon’a. Aradan bir ay geçti. Şimdi Ekim başı. Rüzgâr serinleşti. Yapraklar sararmaya başladı çoktan. Yağmurlar sükün etti. Yılın en güzel mevsimi” (s. 523).

Ekim ortasında Yasemen’den aldığı telefonla, anlatıcı yine Bakü’ye davet edilir. Kasım ortasındaki sempozyumun bilim heyetine adı yazılmıştır. Anlatıcı daveti hemen kabul eder zaten yapacağı son bir şey vardır. Behzat Amca ile görüşmek için bu bir fırsattır. Kasımın ilk haftası Nizam’a bir mail yazan anlatıcı, kasım ortalarında sabah Yezd’e gidip Behzat Amca ile görüştüktan sonra öğlen olmadan Bakü’ye ulaşır ve Yasemen’i arar. Otelde bulunduğu Yasemen’e romanını okumaya başlar. Yaklaşık üç yıl önce Bakü’de başlayan hikâye yine orada bitmiştir.

Vaka zamanı bu şekilde kurgulanan romanda, zaman unsurunun detaylı ve dinamik kullanıldığını söyleyebiliriz. Yazar üstkurmaca yöntemiyle anlatma zamanını da romana dâhil etmiş, böylece postmodern anlatıların okura sürekli hissettirmeye çalıştığı “her şeyin kurmaca olduğu” mesajını vermiştir.

Eserde yarın, ertesi gün, akşam inince, gün doğmadan vb. zaman zarflarının yanında yazarın şiirsel üslubunun etkisiyle şekillenmiş zaman ifadelerine de rastlarız.

“Yıldızlar ufka yanaşırken “Biliyor musun Piruz dedi Setterhan, “Taht-ı Süleyman’da da bir ateşgâh var. Çok eski ama çok ihtişamlı” (s. 183).

“Güneş iyice eğilmiş, güllerin üzerinden kayarak halının kenar suyuna kadar ilerlemişti” (s. 202).

“Güneş henüz tepeyi bulmadan...” (s. 175), “... gün henüz açmamıştı” (s. 295), “Güneş çoktan inmişti” (s. 135).

Anlatıda dikkati çeken bir diğer unsur da yazarın toplumsal hayatta öne çıkan dinî zaman kalıplarını eserine taşımış olmasıdır. Yazarın bu konudaki bilgi ve hassasiyetini eserlerinin tamamında görmek mümkündür. Ayrıca halk arasında yerleşmiş, zamanla ilgili bazı batıl inançların da eserde yer bulduğunu söyleyebiliriz. Söz gelimi salı günü başlanan işlerin bitmeyeceği yahut uzun süreceği, salının uğursuzluğu yönündeki inanç eserde yer yer vurgulanmıştır. Seferberlik salı günü ilan edilmiştir. Trabzon’dan muhacirliğe çıkacak Büyükhanım ve ailesinin evdeki son günü salıdır ve aslında o gün iş yapmak hiç âdeti olmamasına rağmen Büyükhanım, tüm gün boyunca bu zorlu yolculuğa hazırlanmıştır.

“Salı bu evde kelimenin en uygunuyla “hafif” geçerdi. Çünkü kuralları belliydi

Büyükhanım'ın. Haftanın günleri, bir şeylerin yapılmasına yahut yapılmamasına mahsus bir takvim içine yerleşmişti ona göre. Başka türlü bu evin gemisi yürümezdi ve bu tıkr tıkr işleyişte oluşacak en ufak bir aksama, açılacak en ufak gedik Büyükhanım'ın en büyük korkusuydu. Salı günleri çamaşır yıkamaz, yıkanmasına da izin vermezdi meselâ. Hatta önemli işlere de Salı günü başlamazdı” (s. 52).

“Namaza durdu sabah ayazında, ayazın vurduğu yerden doğdu. Ama sabah namazının hepi topu iki rekât olan farzında bile defalarca şaşırды, defalarca tahiyyatı tekrarlardı” (s. 295).

“Günün sonunda Şaban hilâli büyürken mescitlerden içli mersiyelerin yükseldiğini işitiyoruz; Hazret-i Hüseyin'in doğum gününe denk düşmüştüz” (s. 266).

“Araba, Zehra'nın yanı başında oturmuş, kulakları rüzgârda geriye doğru uçan Masal'la, tekerlekleri şimdiden inleyerek bir köşeyi daha dönüp kalabalığa karıştığı sırada sabah ezanı okunmaya başladı” (s. 291).

Romanda dikkati çeken bir diğer zaman ifadesi ise Büyükhanım'ın tuttuğu mart takvimidir. Birçok yörede benzer takvimler vardır. Asırların tecrübesinin kuşaktan kuşağa aktarılma biçimi olan bu takvimlerde, yılın belli günleri hesaplanıp; bazı işler (bağ, bahçe ekmek-biçmek, hayvanları çiftleştirmek vs.) bu hesaba göre yapılır. Büyükhanım'ın mart takvimi ise ona göre bir yıl boyunca havanın nasıl olacağını gösterir. Martın ilk on iki gününü dikkatle izleyip not alan Büyükhanım yıllık takvimi böylece çıkarmış olur.

“Denizin renginden havanın birkaç saat içinde patlayacağını kestirebilir, fırtınanın takvimini bilirdi. Ama yıllık iklim haritasını çıkarmak için daha kesinlikli bir yolu vardı onun; Mart'ın ilk on iki günü takvimi ve Büyükhanım'a bakılırsa ta ezelden bu yana halkın tuttuğu bu takvim, kâğıtlarda yazılı takvime göre çok daha güvenilirirdi” (s. 53).

“Mart'ın 1'i kararsız, 2'si güneşli, pırıl pırıl geçmişti. Demek ki Mart ayı kararsız geçecek ama Nisan'da bahar kendisini gösterecekti. 3 Mart'ta soğuk iyice azalmış fakat öğleden sonra bulutlar belirmiş, hava hafifçe serinlemişti. Öyleyse Mayıs ayı, ortalarına kadar bahar ama sonrasında sonbahar gibi olacaktı...” (s. 53).

Büyükhanım günlük işlerini yaparken bile bu mart takvimine şöyle bir göz atıp işlerini bu doğrultuda planlar. Muhacirliğe çıktıklarında da yine bu takvim Büyükhanım'ı yanıltmayacak, tahminleri doğru çıkacaktır.

2.4.5. Mekân

Nar Ağacı, daha önce de değinildiği gibi yazarın önceki romanlarından farklı bir yerde durmaktadır. Bu farklılığı sağlayan unsurlardan biri de mekândır. Yazarın kendi tabiriyle “seyahatnameli bir roman” (Baki, 2012: 1) olan Nar Ağacı’nda mekânın küçümsenemeyecek bir işlevi olduğu muhakkaktır. Yazarın diğer romanlarda mekân daha ziyade algısal boyutuyla öne çıkar. Geniş betimlemelerin yer aldığı bölümlerde bile mekânlar çoğunlukla kahramanın algısıyla yansıtılır. Oysa Nar Ağacı’nda çoğu mekân tasviri, kurgusal gerçekliği tamamlamak içindir. Anlatıcı zaman zaman mekânları, kahramanların psikolojisini yansıtmak için kullansa da bu bölümler romanın bütünü düşünüldüğünde son derece sınırlıdır. Örneğin Büyükhanım muhacirlikten döndüğünde onu, iki yıl önce bıraktığı evi karşılamaz. Çünkü evi de bahçesi de perişan hâldedir. Ancak Büyükhanım eve dönmüş olmanın ve hayata bir kez daha tutunmanın etkisiyle bu manzarayı tüm olumsuzluklarına rağmen güzel görür:

“Döndü, Masal’a baktı; başını, iki kulağının arasını okşadı. Nar ağacının kesik gövdesindeki acıya baktı. Derin bir balta izi kalmıştı geriye ve nar ağacı, kesilirken ağlamıştı. Lâkin ağacın gövdesinden fışkıran incecik dallar cüsselerine bakmadan yapraklanmış, çiçek açmıştı. Yabanî otlar бүрүмүш olsa da bahçeye papatyalar yayılmıştı. Bahardı” (s. 495).

Anlatıcının aldığı bir konferans daveti neticesinde Bakü’ye gitmesiyle başlayan eserde, algısındaki “Doğu” ile karşılaştığını görürüz.

“... Ama Yasemen bu şehrin, dahası Doğu’nun ruhu ve ona baktıkça anlıyorum ki Doğu ancak doğudadır. Orada her ayna seni gösterir. Giyimler, şiveler, davranışlar, sosyal konumlar, çiçekler, ağaçlar değişse de bütünüyle doğuda başlangıçtan beri kesintisiz gelen, değişmeyen bir şey var. Doğu bütün ırmakların ortak ana kaynağıdır. Gülin yurdu doğudadır” (s. 16).

Eserde “Doğu”ya olan ilgisini ve sevgisini yer yer dile getirdiği görülen anlatıcı, Erzurum’a duyduğu sevginin kaynağını da buna bağlar:

“Bu şehir beni hâlâ şaşırtıyor ve bunca yıldır Erzurum’u sevdiğini söyleyen ben bu sevginin sebebini ilk kez açıklayabiliyorum. Bakü’den bile önce Doğu’nun kapılarını açmış bana bu şehir” (s. 98).

Bu ifadelerle “Doğu” sevgisini dillendiren anlatıcının Bakü’de gördükleri neticesinde ziyadesiyle mutlu olduğunu söylemek mümkündür.

Bir akademisyen olan anlatıcının “Doğu” algısının şekillenmesinde şüphesiz okuduklarının da etkisi büyüktür. Örneğin anlatıcının daha önce hiç gitmediği Tebriz, okuduklarının etkisiyle zihninde bir tabloya dönüşen ve âdeta yazıcının hayal âleminde inşa edilen bir kenttir. Ancak yazıcının Tebriz’e gittiğinde gördüğü manzara, hayallerinden çok farklıdır. Yedi deprem yaşayan Tebriz, yedi kez yıkılıp da yedi kez inşa edilirken geçmiş hayal etmeye bile imkân vermeyecek kadar değişmiştir.

“Tebriz’e girince beni karşılayanın Şems olacağını zannediyordum. Bende isim ve resim olarak hazır bulunan pek çok şeyin yurduna geldim. Bir masal şehrinin şöhretinden; Tebriz’in ticaret yeteneğine daha doğuştan sahip o eski tacirlerinden, kervanlarından, saraylarından izler arıyorum. Oysa Tebriz dedikleri bu modern şehir midir” (s. 101)

Anlatıcı, kahramanlarını zamandan ve mekândan ayrı düşünmez. Kahramanlar doğdukları büyüdükleri, yaşadıkları coğrafyanın çocuklarıdır. Bu bağlamda yeri geldikçe anlatıcı, mekânla kültürün ilişkisini dikkatlere sunar. Eserde ara ara rastlanılan bu durumun belki de en dikkate değer örneği, Setterhan’ın yaşadığı mekânı kültürüne göre şekillendirdiği bölümdür. Bir halı taciri olan Setterhan, Trabzon’da geçer akçe olmayan bu mesleği bırakıp çaycılığa başlayınca, Çerkez Arslanbey’in “Asmalıkahvesi”ni âdeta Tebriz’in çayhanelerinden birine dönüştürür. Zira Setterhan, Trabzon’a kültürünü de getirmiştir.

“Asmalıkahve’nin döşemesi de Setterhan’ın Trabzon’a ayak uydurmasına denk olarak değişti. Onun parça parça bulup topladığı, ölesiye pazarlık ettiği çivit mavisi (Nişabur’un çividi), lâl kırmızısı (İsfahan’ın gülleri), çöl sarısı (Tebriz’in güneşi) nargileler dizi dizi kahvehanenin bir köşesine sıralandı. Sipahi pazarından güç belâ üç beş halı topladı. Hasır iskemleler, alçak masalar artık yetmez olmuştu, Setterhan İran işi üç beş peyke çattı, çardağın altına attı. Çardak altındaki kör havuzun içini döşeyip taşıma suyla doldurduğunda, nicedir “Haftalığını sakla Setterhan, harcama” diye söylenen Çerkez Arslanbey bile onu takdir etti. Yaz gelince şu havuz, şu berrak su cana can katacağı besbelli. Doğrusu Acem oğlu kaşla göz arasında bir Acem bahçesi kuruvermişti. Setterhan’a gelince gözlerini kapasa kendisini Tebriz’de sanacaktı” (s. 476/477).

Eserde kapalı ve dar mekânların, başka bir deyişle sabit mekânların daha çok yer tuttuğu söylenebilir. Bu mekânlar çoğunlukla oylumlu tasvirlerle okurun gözünde canlandırılmak istenmiştir. Yazarın önceki eserlerinde görmeye alışık olmadığımız bu betimlemeler “Nar Ağacı”nın kurgusuyla ilintilidir. Farklı coğrafyalardan hayatların kesişimini anlatan bu romanda, mekân hayatın bütününe kapsayan bir özellikte sunulur. Bu

bağlamda hem iç mekân hem de dış mekân tasvirleri azımsanamayacak boyuttadır. Eserdeki kapalı mekânlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Büyükhanım'ın evi, Mirza Han'ın konağı, Piruz'un babasının evi, Hamidiye Etfal Hastanesi, Sofya'nın kitapçısı, Gürcü'nün çayhanesi, Antikacı Sohrap'ın dükkânı, Arslan Bey'in çayhanesi, Kapalı Çarşı ve buradaki halı dükkânı, kuyumcu Sarafim ve Kırkor Usta'nın dükkânları, berber İsfendiyyar'ın dükkânı, Cafer'in hamamı, Dağıstanlı Nakşi Şeyh'in dergâhı, Saffet ve Mediha'nın İstanbul'daki evleri, Yezd'de Behzat Amca'nın torununun evi, fotoğrafçı Olenin'in stüdyosu, İran Konsolosluğu...

Eserde birer işyeri olarak ismi geçen mekânlar, daha çok satılan şeylerle ya da mesleki araç-gereçlerle tasvir edilmiştir. Örneğin kuyumcu Sarafim' in dükkânı, oraya ilk kez giden Setterhan'ın gözünden şöyle anlatılır:

“Daha içeri adım attıkları ilk anda Setterhan tepeden sarkıtılmış kandiller, avizeler, tezgâhların üzerinde dizili şamdanlar, kocaman mumlar, fanuslu gaz lâmbaları arasında saltanatlı bir ışık dünyasıyla karşılaştı. Dükkân sahibi bir parça aydınlık uğruna hiçbir zahmetten ve masraftan kaçınmamış, on dükkânı aydınlatmaya yetecek kadar ışığı bir araya toplamıştı, ama haklıydı bu israfta. Camekânların arkasında sıralanmış, duvarlardaki gözlemlere dizilmiş mücevherlerden kışkırtıcı bir parıltı, sükûnetli bir ışık şelalesi ancak böyle güir bir ışık altında ağır ağır dökülebilirdi ve burada satılan şey, güzelliği ancak ışıkla ortaya çıkabilecek türdendi” (s. 235).

Anlatıcının özellikle işyerleri ile ilgili betimlemelerinde dikkate değer taraflardan biri de mekânla insan arasında kurulan aidiyet ilişkisidir. Mekânlar âdeta sahipleriyle bütünleşerek; onların kimliklerinin, kişiliklerinin yansıtan birer ayna özelliği sergiler. Mekânın kahramanın kimliğini yansıtacak şekilde dikkatlere sunulması yazarın özel tercihidir. Bu tercihi, psikolojik yönü ağır basan “dramatik roman” örneklerinde daha sık görmek mümkündür. Genellikle “dar” veya “kapalı” nitelik taşıyan bu mekânlar, eşya unsuruyla zenginleştirilir. Bu mekân modeliyle, orada oturan kişinin psiko/sosyal kimliğine açıklık getirilmek istenir” (Tekin, 2004; 143). Örneğin; Antikacı Sohrab, sattığı eşyalar kadar eski görünmektedir. Ayrıca cümleleri de dükkânındaki eşyalar gibi, kalabalık ve abartılıdır.

Benzer bir betimlemeyi, Nevruz daveti için Büyükhanım'la İran konsolosluğuna giden Zehra'nın algısıyla yapılan konsolosluk tasvirinde de görürüz. Zehra naif ve duru bir kızdır. Yapısına uymayan bu davete katılmak istemese de Büyükhanım'ın zoruyla gider.

Onun sıkıntılı ruh hâli, mekân algısına da yansımış, bu salondaki her şey ona boğucu gelmiştir.

“Limana nazır pencerelerden birinin önündeki koltuğa oturan Zehra bir süre gemileri, mavnaları, rıhtım kalabalığını seyretti, sıkıldı, bu kez salonu incelemeye başladı. Yerde parça parça, sayılamayacak kadar çok halı, yaldızlı oymaları denizin dalgaları gibi şahlanmış mobilyalar. Duvarda levhalar, resimler, aynalar, sağda solda irili ufaklı çiniler, vazolar, şamdanlar lambalar, kandiller, semaverler, porselenler, minderler, vesaireler... Zehra antikacı Sarkis'in dükkânına benzeyen bu kalabalığı yadırgadı” (s. 61).

Eserde anlatıcının üzerinde durduğu mekânlardan bir kısmı da evlerdir. Kapalı ve dar mekânlara örnek olan evler, kahramanların kültürlerini, yaşam biçimlerini, maddi imkânlarını vs. yansıtan birer aynadırlar. Romanda fon olarak kullanılan mekânlar arasında evleri de saymak mümkündür. Örneğin Büyükhanım'ın yeğeni Saffet'in İstanbul'daki evi, Çiçek Hala'nın evi, Halide'nin evi ya da Siranuş hanımın evi birer fon gibi kullanılırken; Büyükhanım'ın Trabzon'daki evi, Mirza Han'ın konağı ve Bahman Mansurî'nin evi okurun hayal dünyasında canlandırabileceği bir şekilde betimlenmiştir.

Bahman Mansûri'nin evi itibarına uygun, zenginliğini gösteren bir evdir. Setterhan bu eve girer girmez çölde bir vahaya geldiği hissine kapılır. Dört bahçenin tam ortasındaki havuzu, revakları, sütunları, eyvanları, çeşit çeşit ağaçlarıyla bu ev âdeta bir saray yavrusu gibidir. Mirza Han'ın evi de Bahman Mansûri'ninki kadar olmasa da büyük ve gösterişli bir evdir. Bu evin avlusunda da bir havuz bulunmaktadır. Avluda ayrıca halı atölyeleri de yer almaktadır. Romanda bahsedilen diğer bir ev olan Büyükhanım'ın evi ise anlatıcı tarafından ilk kez bir fotoğrafı incelerken tarif edilir. Henüz görmediği bu evi fotoğrafla yorumlamaya, gözünde canlandırmaya çalışan anlatıcının, ilk zaman yolculuğu sırasında, Trabzon sokaklarında koştururken aradığı da fotoğraftaki bu evdir.

“Pazarkapı kumsalında, geniş bir bahçe içinde, iki katlı bir ev bu. Anneannemin, bir türlü bulamadığım baba evi... Bahçede ayrı bir yere kurulmuş yerin mutfak olduğunu tahmin edebildim. Şu tek göz oda çamaşırılık, şu hamamcık, şu da müştamilât olmalıydı. Evin üst kat çıkmasındaki pencerelerden biri açıktı ve perdenin yarı dışarda olduğuna bakılırsa tatlı esintili bir gündü” (s. 43).

Sonrasında bu fotoğrafın zamanına yolculuk yapan anlatıcı, kendini hayal ettiği evin bahçesinde bulur. Eserin farklı bölümlerinde anlatılanlara göre evin, mutfak ve kilerin bulunduğu bir ön bahçesi, meyve ağaçlarının bulunduğu bir de arka bahçesi vardır. Meyve

bahçesine giden yola ev halkı taşlık demektedir. Bu taşlıkta ayrıca bir de tulumba bulunmaktadır. Büyükhanım'ın mükemmeliyetçiliği, evin de bahçenin de her köşesinde hissedilir. Taşlıkta sundurmanın iki yanını hatmiler, bahar dalları, kasımpatılar şenlendirirken duvarın dibinde de karanfiller, gül fidanları, filbahri dalları boy vermiştir.

“Zehra, bu benim büyükannemin adı. Demek oradaydı, şu sundurmanın üzerindeki çıkmanın açık pencerelerinin ardında. Nar ağacından ayrıldım, taşlığı boydan boyaya yürüdüm, iç kapıdan girdim, iki odanın açıldığı genişçe sofayı geçip, hafifçe dönen merdivenlerden usulca yukarı seğirttim. Denize bakan çıkmanın içinde, geceleri açılan gündüzleri dürülen döşeginin üzerinde oturuyordu” (s. 44).

Büyükhanım'ın evi, devrin sosyo-kültürel yapısını yansıtması açısından da dikkate değer bir mekândır. Komşuluk ilişkilerinde Müslüman- gayrimüslim farkının gözetilmediği bu dönemde evlerin pencerelerinin, komşuların avlusuna bakmayacak şeklide açılmasına dikkat edildiği görülür. Romanda, Siranuş Hanım'ların da böyle bir penceresi vardır ve Hacıbey, aslında oldum olası bu pencereden rahatsız olmasına rağmen komşuluk hatırına - ki bu hatırı saymasında Büyükhanım'ın etkisi büyüktür- sesini çıkarmaz. Zira Büyükhanım, “komşu komşunun külüne muhtaçtır” atasözündeki gibi komşusunun varlığındansa yokluğunun ona zararı dokunacağına inanır.

“Büyük evin yüksek duvarlarını, o duvarlarda birbirine bitişik başka bir evin varlığını, üstelik o zamanlarda olmaması gereken bir şeyi, küçük pencerelerden birinin eski evin bahçesine açıldığını gördüm” (s. 43).

Yine devrin kültürel özelliklerini yansıtması bakımından önemli gördüğümüz mekânlardan olan, İmarek Mezarlığı ve Gülbahar Hatun Türbesi, özellikle Zehra ve Büyükhanım'ın her fırsatta ziyaret ettiği yerlerdir. Bu türbe ve mezarlık, sosyal hayattan soyutlanmayan mekânlar olması bakımından dikkate değerdir. Mezarlık, her an herkesin uğrayabileceği yol üstü bir yerdir. Hemen yanı başında çocukların oynaması ise bu mekânların günlük hayatın içinde olduğunun göstergesidir. Hayatın tüm koşturmacası, rengi ve coşkusunun tam ortasında ölüm bir hakikat olarak durmaktadır ve bu birlikteliği yansıtan mekânlar insanın hayatın hayhuyu içinde boğulurken şöyle bir nefes aldığı, biraz tefekküre daldığı, yaşama farklı bir nazarla bakmayı sağlayan yerlerdir. Gülbahar Hatun'a özel bir önem atfeden Zehra da burada huzur bulur.

Mezarlık ve türbenin dışında mistik yönü bulunan bir diğerk yer de Nakşı Dergâhı'dır. Bekiroğlu bu eserinde de dinî motiflere verdiği önemi yansıtmıştır. Dergâhla ilgili detaylara

pek girilmezken, tesadüfen şöyle bir uğradığı dergâhta çay dersi alan Setterhan'ın hayatında buranın önemli bir yer teşkil ettiğine şüphe yoktur. İki kez kararsızlığa düşüp bir işaret için Allah'a yalvarmış, ikisinde de bir şekilde bu dergâh ona yol göstermiştir. Hem çaycılığı öğrenmesi hem de Zehra ile evlenip Trabzon'da kalması aslında bu dergâh vasıtasıyla olmuştur.

Farklı coğrafyaları ve buralarda yaşanan hayatları konu alan eserde dinî niteliği bulunan mekânlar sadece İslam dini ile de sınırlı değildir. Batum'da Sofya'nın isteği üzerine bir kiliseye giden Setterhan'ın ilk kez gördüğü bu ibadethanede kafası karışmış, ruhu sıkılmıştır. Sıkıntılı ruh hâlini anlatıcı siyah renk, kasvetli bir aydınlık ve cılız mum ışıklarıyla okuyucuya hissettirmek istemiştir.

“Fakat Ortadoks kilisesinin kapısından içeri daha ilk adımı attıkları anda içyağından mumlarla karışık günlük buhurunun kokusu yüzüne çarptı Setterhan'ın. Renkli camlardan sakın sakın süzülen ışık, mum aydınlığını huzmelere bölse de kilisenin içi yarı karanlıktı ve Setterhan kasvet duygusuna kapıldı. Simsiyah giysisileri içinde rahipler sağa sola koşturuyor, çömezler seğirtiyor, bir tarafta vaftiz, başka bir köşede nikâh töreni yürütülüyordu” (s. 231).

Mecusî olan Bahman Mansurî'nin cenaze töreni ile de anlatıcı, Mecusîlik geleneklerini eserine taşır. Yezd'deki Sessizlik Kulesi, Mecusîlerin cenazelerini bıraktığı yerdir. Anlatıcı buraya hem Setterhan'la bu cenaze sırasında gider, hem de üstkurmaca yoluyla Behzat amca'yı görmek için Yezd'e geldiği sırada gider. Halk arasında “Sessizlik Kulesi” olarak bilinen Dahma, iki tepenin üzerindeki silindir biçimli, kerpiç kulelerdir. Kıvrımlı, dik ve dar yollarla çıkılan bu kule, yüksek duvarları ve her zaman kapalı duran ağır demir kapısıyla, âdeta yaşamla ölümü ayırır.

Doğu kültüründe önemli bir yeri olan çayhanelerin de eserde sık karşılaştığımız mekânlardan olduğunu söyleyebiliriz. Tebriz de Setterhan'ın gittiği yerlerden biri, Gürcü'nün çayhanesidir. Geniş betimlemelerle anlatılan bu çayhanenin tasvirini yapılırken, okura bu bölgedeki çayhane kültürünün ve çayhanelerin sosyal hayattaki işlevinin de işaret edildiğini görürüz. Gürcü'nün çayhanesi temiz, düzenli ve nezih bir mekândır. Kapıları çilekeşlere ardına kadar açık olan bu çayhane; Muharrem ayında bir cenaze evine, iş görüşmelerinin yapıldığı bir iş yerine, şiir yazılan/okunan bir sanat evine, siyaset yapılan bir meydana dönüşebilen çok yönlü bir mekândır. Çayhanenin fiziksel betimlemesi hemen hemen tüm detaylarıyla (havuzu, sedirleri, ferahlığı, temiz ve düzenli eşyaları vs.) verilmiş,

böylece mekânın olumlu algısı güçlendirilmiştir.

“Ortada suyu şırıl şırıl akan mermer bir havuz vardı ve duvar diplerinde çepeçevre sekiler sıralanmıştı. Üzeri kilim ve halılarla kaplıydı bu sedirlerin, duvara da halı minderler dayanmıştı. Bir köşeye kurulmuş ocağın yanındaki bakır cezvelere, fincanlara, zarflara bakılırsa bu hanede kahvenin de hatırı eksik değildi” (s. 122).

Eserde sabit mekânların dışında (evler, halı atölyesi, dükkân vs.) anlatıcının ve Setterhan’ın sürekli seyahatleri, Büyükhanım ve kafilesinin üç ay devam eden Trabzon-İstanbul arası muhacirlik yolculuğu, İsmail’in Trabzon’da başlayıp İstanbul’da biten hikâyesi sebebiyle; görülen, konaklanan ya da gezilen onlarca mekândan bahsedilmiştir. Setterhan’la yüz yıl öncesinin Tebriz, Tiflis, Batum ya da Trabzon’unu yaşayan okuyucu, aynı yerleri bugün de anlatıcının gözüyle görür. Trabzon’da yaşayan anlatıcının, dedesi Setterhan’ın ayak izlerini takip ederken yolu Trabzon, Tebriz, Tiflis, Batum ve Bakü’den geçer. Dedesinin yanında kapalı çarşının dar sokaklarından han odalarına, kervanlardan trenlere, Sehend Dağı’ndan Sessizlik Kulesi’ne sürekli koşturur. Anlatıcının, dedesi ya da anneannesiyle yüz yıl kadar önce dolaştığı mekânların hemen tamamını, anlatısına vücut verdiği dönemde, başta Yasemen olmak üzere değişen yol arkadaşlarıyla yeniden gezdiği görülür. Gittiği her yerde eskiye dair bir iz arayan anlatıcı, bunda çoğu zaman başarılı olur. Örneğin Batum’daki opera binası yerli yerindedir ve hemen onun karşısındaki Sofya’nın kitapçısı da tanınır bir hâldedir. Tebriz’deki kapalı çarşıda halı dükkânları, Taht-ı Süleyman’daki ateşgâh, Yezd’deki Sessizlik kulesi, Tiflis’teki hamam vb. eskiden olduğu gibidir. Ancak bazı mekânlar zamanla değiştiğinden anlatıcının buralarda aradığını bulması mümkün olmaz. Mesela Taht-ı Süleyman’daki Mirza Han’ın güzel evi depremde tümüyle yıkılmış ve araziye paylaştan çocukları yahut torunları tarafından bu yere yeni evler yaptırılmıştır.

“Keskin bir sülfür kokusu genzime dolarken “Yasemen” diyorum, “Şu Azerbaycan hamamını bir görsek.” Bir saray kapısına benzeyen mavi çinili, görkemli kapıya doğru yaklaşıyoruz. Gülümsüyorum. Hiç değişmemiş, Rusça kitabe bile yerli yerinde...” (s. 453).

“... Bizim, Meydan olarak bildiğimiz bu yere onlar Meydan-ı Şarkî yani Doğu Meydanı diyorlar, dahası Hristiyan nüfus burada yoğunlaştığından adı halk dilinde Gâvur Meydanı buranın. Benim zamanımda Meydan’ı dolduran büyük taş yapıların çoğu yerinde yok, o zaman var olanların çoğu bugün yok. İsmi bildiğim, resmini gördüğüm binalarsa işte karşımda. Vapur şirketlerinin acenteleri; önce telgrafhane, sonra Selâmet oteli olan

bina; İskenderpaşa Medresesi, Millet Parkı, Şafak Oteli, Ferah Lokantası. Ya Rabbim hepsi burada. Şurası Arafılboyu'nda Limonlu Sokak, şu da Tekke Mahallesi” (s. 34).

Bu geziler hem anlatma zamanı hem de vaka zamanında yapılır. Metinde üstkurmaca yöntemiyle anlatma zamanına geçilen bölümlerde daha çok şehirler ve açık alanlar gezilir. Ev ya da dükkân gibi kapalı alanlar çoğunlukla vaka zamanıyla ilgili mekânlardır. Anlatıcı Bakü, Tiflis, Tebriz, Yezd gibi şehirleri gezerken mekânı, onu dedesine yaklaştıran bir unsur olarak görür. Gezdiği her yerde geçmişten bir iz arar. Zaman zaman mekânsal çağrışımlarla da vaka zamanına geçen anlatıcı, bize bu romanda mekânın ne derece önemli bir işlevinin olduğunu da göstermiş olur.

Anlatıcının, dedesinin geçtiği yollardan geçerken -mekânın algısal boyutu dolayısıyla- heyecan ve mutluluk içinde olduğu görülür. Kendini bir buğday başağı kadar hafif hisseden anlatıcının gördüğü manzara, aslında çok sıradan ve tekdüzedir ancak ruh hâli mekânı değerli kılar.

“Bunlar onun aştığı dağlar. Aynı buğday tarlaları, aynı rüzgâr, aynı gün batımı. Aynı koku, aynı ses, aynı sarı. Bir buğday başağı olup dalgalanıyorum. Her şeyden uzak, bir ona yakınum. Ve ki bütün o yaşadıklarımın sonra, sadece dedemin değil, roman kahramanımın da geçtiği yollardan geçiyorum, kurguya, gerçeğe kesiştiği koridorda tanık oluyorum. O yüzden kalbimin kamaşması anlatılmaz...” (s. 166).

Anlatıda açık ve geniş mekânlara örnek olarak verebileceğimiz şehirler, anlatma zamanında anlatıcının gözüyle, vaka zamanında ise hem anlatıcı hem de kahramanların gözüyle tasvir edilmiştir.

Anlatıcının Tiflis’e gittiğinde gördüğü şehir manzarasından bir kesit şu şekildedir:

“... Kura vadisinin yamacında basamak basamak yükselen Eskişehir, köprüleri, meydanları, daracık merdivenli sokakları, konik kubbeli Gürcü kiliseleri, dantel gibi oyulmuş ahşap balkonlarla süslü konakları, köşkleri ve hepsinin arasında yükselen Azerbaycan camiiinin biricik minaresi ve daha her şeyiyle karşımda uzanıyor. Hamamın görkemli mavi çini kapısını seçebiliyorum” (s. 452).

Setterhan’ın Tiflis’e dair izlenimleri de görselliği ön plana çıkaran betimlemelerle dikkatlere sunulur:

“Tiflis’e baktı. Kura ırmağının iki yakasına kurulmuş bir şehirdi Tiflis; her iki tarafta yükselen sarp yamaçların arasından ırmak nazlı nazlı akıyor ve şehir harita gibi

Setterhan'ın önünde uzanıyordu" (s. 243).

Savaşın kazanında kaynayan şehirlerden olan Batum, Setterhan için her zaman denizle özdeşleşir ve o, denizin ihsah ettiği huzur ile zihnini her türlü düşünceden arındırır:

"Setterhan Batum"a defalarca gelmişti ama her defasında yaşadığı sevinç bu kez de gecikmedi; denizi görecekti. Kalabalığı da savaşı da zihninin bir köşesine itti, rutubetli havayı içine çekti" (s.225).

Ermeni çetecilerin elinden bir şekilde kurtulan Setterhan üç günlük bir deniz yolculuğunun ardından Batum'la aynı denizin kıyısında yer alan bir başka şehre, Trabzon'a gelir. Setterhan daha önce hiç gelmediği bu şehre karşı garip bir aşinalık duygusu hisseder.

"Hiç ara vermeden taraçalar hâlinde sahile kadar inip kıyıya dayanan, suyla arsına mesafe koymayan bu şehir ne Tebriz'e ne Tiflis'e ne de Bakü'ye benziyordu ama Batum'a benzediği gün gibi ortadaydı. Aynı denizin kıyısındaki bu iki şehirde de bulutlar tam bulut, yeşiller tam yeşil, maviler tam maviydi" (s. 459).

Sosyal ve siyasal konularla çok iç içe olmayan Setterhan, savaşın yıkıcı etkisini hayatında ciddi anlamda hissetmemiştir. Sahip olduğu maddi imkânlar ve kalbini dolduran Azam'a duyduğu aşk, âdeta onu savaşın dışına iter.

"...Setterhan manolya ağaçları, garip tropikal bitkiler, az rastlanır çiçekler, sık yapraklı fidanlar arasından yürümeye devam ederek Aleksandrovsky bahçesine girdiğinde Petersburg"daki meşhur Bronz Atlı heykelin bir kopyası önünde askerî bando Carmen"den parçalar çalıyordu. Banklardan birine oturan Setterhan Osmanlı tarafındaki bulutların altın ve gül rengi yansımalarını seyrederken kendini rüzgârın okşayışına bıraktı, gözlerini kapattı. Her şey iyi, hoş, lâtif ve berrak geldi ona. Şurada bir top mermisi patlasa Setterhan"ı vurmazdı. Her yerde Azam vardı çünkü..." (s. 227).

Setterhan'ın hayatına yön veren olay aslında bu savaş olacaktır. Azam'ın aşkından kaçarken sığındığı yer Batum'dur. Batum'da çıkan ihtilale onun Trabzon'a kaçmasına ve sonrasında Zehra ile evlenip ömrünün kalanını orada geçirmesine sebep olur. Setterhan'ın savaşın korkunç yüzünü en yakından gördüğü yer ise Gence istasyonudur. Bu istasyona esir Türk askerleriyle dolu olarak giren Rus trenlerinin, vagonlarındaki ölen askerlerin birer paçavra gibi istasyona fırlatıldıktan sonra tekrar yoluna devam etmeleri Setterhan'ın aklından hiç çıkmaz. Setterhan'ın da birkaçının istasyon dışındaki arabalara taşınmasına yardım ettiği bu cenazelerin defin işlemleri Cemiyet-i Hayriye mensuplarınca yapılır.

Savaşın mekâna yansıyan yanı en fazla Trabzon'dan İstanbul'a göç etmek zorunda bırakılan Büyükhanım ve kafilesinin yolculuğu ile okuyucuya yansıtılmıştır. Yol boyunca Büyükhanım ve kafilesi, yakılıp yıkılan, virane olan, kan kokan yerlerden geçerler.

“Fakat çok geç kalmışlardı, biraz gitmişlerdi ki akşam bastırdı. Bir kıştağı geçtiklerinde önlerine aniden çıkan manzara Büyükhanım'ın böğrüne bir yumru gibi indi. Yanık bir köyün eteğinde bir ceset yığınının içine düşmüşlerdi ve koku dayanılır gibi değildi” (s. 310).

Trabzon'dan yola çıkan Büyükhanım ve kafilesi sırasıyla Pulathane, Görele, Harşit, Ordu, Samsun güzergâhını kullanarak ilerledikleri, neredeyse üç ay süren yolculuklarını nihayet İstanbul'da sonlandırırlar. Yol boyunca görülen viran olmuş, sahipsiz, yakılıp yıkılmış onlarca köy, kasaba; çamurlu, dağlık yollar, bir de soğuk, fırtına ve yağmur âdeta büyük sıkıntılar içerisinde yol almaya çalışan bu insanların ruh hâllerini yansıtmaktadır.

Savaşın mekâna etkisinin, en çarpıcı anlatımı Zehra'nın kardeşi İsmail'in dilinden yapılır. Gönüllü taburuna katılan İsmail, “Gülcemal Vapuru”na bindiği andan itibaren gördüklerini ve/ya hissettiklerini Zehra'nın ona verdiği deftere kaydetmeye başlar. Zaten şiire meraklı olan İsmail'in bu deftere yazdıkları romanın belki de en dokunaklı bölümleridir. Romanın yazım aşamasını anlatırken, savaş üzerinden insanları anlatmayı değil, bireyler üzerinden savaşı anlatmayı düşündüğünden başta Balkan Savaşı'na katılanlar olmak üzere çok sayıda asker ve subay günlüğü okuduğunu (Tokay, 2012: I) ifade eden Bekiroğlu'nun bu okumalarına İsmail karakterinde açıkça şahit olmak mümkündür:

“Bu kez Aya Mama'dan Hadımköy'e doğru yola çıktık. Biz ortada yürüyorduk. Hadımköy civarında koleranın var olduğu askerlerin arasında şimdiden meşum bir ölüm fısıltısı gibi dolaşsa da İstanbul'dan bu yana ilk kez kendimizde bir güç hissettik. Geçtiğimiz köylerde, cepheye sürülen bu taze kan, ümit ve hayat saçıyordu. Fakat öyle şeyler gördük ki bu güç fazla sürmedi” (s. 396/397).

Yazar okuduklarını, gördüklerini aralıklarla esere taşımıştır. Bu bağlamda romandaki mekânın, kurgu dünyanın sınırlarını aşarak gerçeklikle örtüşen bir hâle büründüğü görülür. Bekiroğlu, romanını ciddi bir hazırlık döneminin ardından otel odaları, hava limanları, kafeler vb. her yerde yazdığını (Bayraktar, 2012: I) söyler. Bu “seyahatnameli roman”ın (Baki, 2012: I) yazımından önce başlayan seyahatler ancak romanla beraber bitmiştir. Yazar Tebriz, Tiflis, Batum, Bakü, İstanbul hattını romanda da anlattığı gibi gezmiştir. Trabzon ise zaten doğup, büyüdüğü hâlihazırda yaşadığı kenttir. Yazarın, gerçeği kurmacaya böyle güzel

taşıyabilmesinde bu seyahatleri son derece etkili olmuştur.

Masa başına oturulup yazılmış bir roman olmayan Nar Ağacı'nda "mekân" çeşitlilik arz eder. Eserde, kimi zaman detaylandırılan, kimi zamansa sadece bir fon görevi gören onlarca mekândan bahsetmek mümkündür. Mekânın çoğunlukla olay akışını sağlamak adına kullanıldığını söyleyebileceğimiz romanda Bekiroğlu'nun diğer romanlarına nazaran mekân tasvirlerinin daha geniş yer tuttuğunu söyleyebiliriz.

2.4.6. Şahıs Kadrosu

Yazarın diğer romanlarıyla kıyaslandığında şahıs kadrosu bakımından en geniş olan romanının "Nar Ağacı" olduğu görülür. Uzun soluklu bir roman olan Nar Ağacı'nın şahıs kadrosundaki bu zenginliğin, eserde kullanılan teknikle doğrudan alakalı olduğunu söyleyebiliriz. Üstkurmaca tekniği ile kaleme alınan eserde okuyucu hem vaka zamanındaki kahramanları tanıma hem de anlatma zamanındaki kahramanlarla karşı karşıya gelme imkânı bulur.

Setterhan / Başkişi

Anlatıcının, dedesi ile anneannesinin farklı coğrafyalarda akan iki ırmakken, nasıl olup da birleştiklerini merak ettiği andan itibaren yazılmaya başlanan bu romanın başkişisi, aynı zamanda anlatıcının dedesi de olan Setterhan'dır. On iki yaşındayken kaybettiği dedesi ile paylaşımları sınırlı olan anlatıcı, akademik bir çalışma için gittiği Bakü'de onun izini sürmeye karar verir.

Setterhan'ı okuyucu önce yazarın zihninde kalanlarla tanır. Taht-ı Süleyman'dan gelip Trabzonlu Zehra ile evlendikten sonra bu şehirde kalan Setterhan, Tebriz, Batum, Tiflis, Bakü hattında halı ticareti yapan bir tacirdir. Batum'da Bolşevik İhtilali patlak verince Tebriz'e dönemeyip, Trabzon'a geçen Setterhan, sonrasında da anavatanına dönmemiştir. Bu bir tecridten ziyade belki de dönemeyiştir. Vatan özlemiyle dolup taşan Setterhan, ailesine sürekli mektuplar yollar ancak bu mektuplara karşılık alamaz. Trajik bir şekilde ölümünden iki gün sonra Taht-ı Süleyman'dan gelen bir cevap mektubu ailenin eline ulaşır. Bu mektubunun geldiği adrese üniversite yıllarında bir mektup yazan anlatıcı, yazdıklarına cevabi bir mektup alsa da devamında herhangi bir şey yapmaz. Ancak yıllar sonra, dedesinin Setterhan'ın geçmişini ve akrabalarını aramaya karar veren anlatıcı bu mektuplardan yola çıkarak dedesinin izini sürer.

Bundan sonra eserin kurmaca dünyasına bizi çeken anlatıcı, fotoğraflar, mekânlar vs. aracılığıyla zaman aşırı yolculuklara çıkar ve dedesinin hikâyesine ulaşır. Setterhan'ın gençlik yılları eserin vaka zamanını teşkil eder. Çoğunlukla anlatıcının bakış açısıyla verilen Setterhan soylu, zengin ve oldukça yakışıklı bir gençtir.

“Yanı başımdaki benden çok genç bu adam açık alnı, heybetli burnu, hafif sakalı, yakasız gömleği, dizlerine kadar inen tuniği, geniş kemeri ve parlak çizmeleriyle pek yakışıklı ve bir roman kahramanı olabilecek denli gerçek dışıydı. Üzerimize dökülen ılık, bal rengi gözlerinin içinde hareler yaparken anladım, bundan böyle o önde ben ardı sıra sürüklenecektik bir müddet” (s. 104).

Setterhan, halı ticareti yapan babası Mirza Han'ın yanında yetişmiş ve hatta ticaret konusunda babasını geçmiş yağız bir delikanlıdır. Ağabeyi Sehend'den daha atik, cevval ve girişken bir mizaca sahip olan Setterhan, işle ilgili hemen bütün sorumlulukları üzerine almış, babası Mirza Han ise biraz köşesine çekilip, takibi elden bırakmamak kaydıyla Setterhan'a işle ilgili bir özgürlük ve güven ortamı sağlamıştır.

“... Ama Hüda, Sehend'den esirgediğini Setterhan'a fazlasıyla vermiş, Mirza Han'a sönmüş dağın bütün volkanlarını bakışlarında toplayan alev ateş gibi bir oğul bahşetmişti. Setterhan Taht-ı Süleyman'da doğmuş büyümüş, Mirza Han'la birlikte sık sık Tebriz'e gelmiş, ticarethanenin nasıl yürüdüğünü çocukluktan itibaren zihnine nakşetmişti. Halının hasıyla basitini bir bakışta ayırabilirdi ve bu yeti onda sadece babadan geçme bir bilgi değil içten gelmeydi. Kenarlıktaki deve kervanını hemen seçebilir, halıdaki sahnenin Şeyhnâme'den mi Hamse'den mi olduğunu hemencecik söyleyebilirdi. Mirza Han'ın gözünden kaçmamıştı kaytaran işçiler nasıl yakalanır, en iyi dokumayı yapan tezgâhlar diğerlerinden nasıl ayırt edilir, müşteriye halı nasıl gösterilir, diğer şehirlerdeki şubelerle nasıl bağlantı kurulur, kervan nasıl düzülür, nasıl yola koyulur bunların hepsini biliyordu Setterhan. Kabiliyet işiydi ticaret öğrenmekle gerçekleşecek bir şey değildi, o da Setterhan'da hazırda” (s. 115).

İşinin ehli olan Setterhan halı seçimi, bunların dükkânlara dağıtımı, dükkânların kayıtlarının incelenmesi vs. birçok konuyla bizzat ilgilendiği için yılın büyük kısmını yollarda geçirir. Setterhan hâli, tavrı, kılık-kıyafeti, kavrayışı, dikkati, yakışıklılığı vb. ile gittiği her yerde hemen dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Öyle ki Trabzon'da Çerkez Arslanbey'in kapısını bir mülteci olarak çaldığında dahi Arslanbey tarafından bir beyzade olduğu hemen fark edilir.

“Çerkez Arslanbey; giyimi kuşamı, Türkçesi, iklimi, coğrafyası, dünyası farklı bu genç adama ancak bir erkeğin başka bir erkeği anlayabileceği nazarla baktı, suretten öte manasını kestirebildi. Setterhan’ın sol elinin serçe parmağındaki yüzük, sırtındaki rengi griye dönmüş olsa bile kıymetini saklamayan İsfahan işi gömlek, belindeki deri kemer ve gümüş işlemeli hançer, ayağındaki bir zamanlar ne olduğunu inkâr etmeyen çizmeler ve bütün bunların üzerine bu bakışlar ve bu duruş, Çerkez Arslanbey’in sıradan olmayan bir delikanlıyla karşı karşıya olduğunu anlamasına yetti. Acem tarafından olduğu belliydi ama her taş da kendi yerinde ağırdı nihayetinde” (s. 463).

Setterhan, aynı zamanda son derece yiğit, gözü pek bir delikanlıdır. Berber İsfendiyar bu cesareti hemen fark etmiştir. Yılların tecrübesine sahip İsfendiyar, şah damarını tıraş ederken ne subayların ne komutanların gerildiğine, huysuzlandığına şahit olmuştur ancak bu beyzadede korkuya dair tek bir iz bile yoktur. Hatta gayet sakin bir şekilde karşı duvardaki şiiri ezberlemektedir.

“Berber İsfendiyar usturayı şah damarının üzerinden kaldırdı. “Aman Beyzadem” dedi. “Destur! Belli ezberin iyi ama gözü pekliliğin bu kadarı da insana zarar verir” (s. 113).

Setterhan’ın bu cesareti eserde birkaç kez vurgulanmıştır. Örneğin Batum’da Ermeni kuyumcu Sarafim’i kendilerine “Ermeni Kurtuluş Ordusu” adını veren çetecilerin elinden kurtarmış, yakalandığında da iki günlük esareti boyunca onlara boyun eğmemiştir.

Aşk, Setterhan’ın daha yakından tanınmasını sağlayacak duyguların başında gelir çünkü eserin tamamında Setterhan’ı âşık erkek konumunda görürüz. Duyguları, tepkileri hatta yaşamı aşk etrafında şekillenir. Setterhan’ın bu durumu, Bekiroğlu’nun diğer romanlarındaki karakterlerle benzerlik gösterse de onun eser boyunca üç kez âşık olması ve bu üç aşkı da farklı boyutlarda yaşaması onu diğerlerinden farklı kılar. Aşk duygusuyla ilk kez Azam’la âşina olan Setterhan’ın, yirmi beş yaşlarındayken gönlünü kaptırdığı Azam’la nişanlanacağını ilk duyduğunda içi içine sığmaz. Setterhan’ın Azam’a duyduğu bu muhabbet aslında hayatının yönünü tamamen değiştirecek olayların başlangıç noktasıdır. Azam, Setterhan’ın arkadaşı olan Piruz’a sevdalanır ve onunla kaçır. Bu olay, Setterhan’ın hayatındaki kırılma noktasıdır. Önce evini terk eder çünkü aşkı yüzünden hiçbir yere sığamamaktadır. Öfkesine mağlup olup Azam ve Piruz’u öldürmeyi düşünse de bu ilk aşk, onun evini-yurdunu terk edip Sofya’nın yanına sığınmasına sebep olur. Bu yolculuğun ardından Setterhan, Azam’ı kalbinden de aklından da söküp atmış gibidir.

Azam’ın kanattığı yarayı Sofya ile sarmaya çalışan Setterhan, aslında ona âşık

değildir. Sofya'ya farklı bir bağla bağlanmış, onun yanında huzur bulmuştur. Sofya bu bağın aşk olmadığını bildiği için Setterhan'ın evlilik teklifini reddeder.

Setterhan'ın hayatına giren üçüncü kadın ise eşi Zehra'dır. Üstkurmaca tekniğiyle eserin başından itibaren okuyucuya bilgisi verilmiş olan bu evlilik, Rusya'da çıkan Bolşevik İhtilali yüzünden Trabzon'a kaçmak zorunda kalan Setterhan'ın buradaki yalnızlığından kurtulma çabasının neticesinde gerçekleşmiştir. Setterhan görücü usulü tanıştığı Zehra'dan öylesine etkilenir ki onun için tüm hayallerinden vazgeçer. Ne İstanbul'a ne de ailesinin yanına giden Setterhan, son nefesini Zehra'nın eşi olarak Trabzon'da verir. Bir aşk yüzünden Taht-ı Süleyman'dan ayrılan Setterhan'ı başka bir aşk Trabzon'a bağlamış olur.

Setterhan, hayatına bir şekilde dâhil olan bu üç kadına da İstanbul'a gidip orada yaşamayı teklif etmiş ancak hiçbirinden olumlu yanıt alamamıştır. Hiç gitmediği bu şehre tutku ile bağlı olan Setterhan'ın Trabzon'a geldiğinde de amacı bu şehirde kalmak değil, maddi olarak biraz toparlandıktan sonra İstanbul'a gitmektir. İstanbul'a gidemediği gibi memleketine de dönemeyen Setterhan'ın Taht-ı Süleyman'a ve ailesine duyduğu özlem açıktır. Anlatıcının çocukluk yıllarından hatırladığı anlar, dedesinin ailesine gönderdiği mektuplara beklediği cevaptır. Yazık ki Setterhan beklediği mektubun geldiğini göremeden hayata gözlerini yummuştur.

Azam

Azam, Mirza Han'ın yeğenidir. Ablasının emaneti bu öksüz kız, dayısının evinde yaşar ve hemen evin avlusundaki halı atölyesinde çalışır. Okuyucu Azam'ı daha ziyade Setterhan vasıtasıyla tanır. Setterhan, kucağına verilirken onu sevmesi, koruması tembihlenen o bebeğin nasıl olup da böyle güzel, böyle masum, böyle işveli, böyle mazlum, böyle zalim vb. bir kıza dönüştüğünü anlayamaz. Azam on yedi yaşındadır ve Setterhan ona artık aşkla bakmaktadır.

Halı atölyesindeki en güzel halılar Azam'ın tezgâhından çıkmaktadır ve halı konusunda Firdevs Usta'nın en güvendiği ismin Azam olduğuna şüphe yoktur. Azimlidir, çalışkandır, başladığı işi mümkün olan en kısa sürede bitirir ki zaten halının kusursuza yakın olmasının ilk şartı da budur. İlk ilmeği atan kişi son ilmeği de atmalıdır. Bu ara mümkün olduğunca kısa olmalıdır ki kişinin elinin, ruhunun ayarı değişmiş olmasın.

Azam'ı Azam yapan özelliklerinin başında dik başlılığı gelir. Bu tavrı eserde bir laytmotif gibi sıkça vurgulanır. Öyle ki bu tavır dayısı Mirza Han'a karşı dahi değişmez.

Aklına koyduğunu yapan bu kız, çözgüsünü Setterhan'a yaptırdığı halıya, istediği renkte kökboyası ipi bulmadan başlamaz. Bu basit örnek Azam'ı okura tanıtmak için verilmiştir. Zira Azam böyle küçük detaylarda bile seçimi başkalarının eline bırakmayan kararlı bir tiptir. Sonrasında aynı tavrı Piruz'a duyduğu aşka sahip çıkışında da göreceğimiz Azam, her daim gemisinin kaptanı olanlardandır. Piruz, Mecusi'dir ve böyle bir evliliğe Mirza Han başta olmak üzere tüm aile karşı çıkmıştır. Zaten Azam onların düşüncesine göre Setterhan'ın nişanlısı sayılmaktadır. Ancak Azam tüm bu olumsuzlukları hiçe sayarak, ölümü bile göze alıp Piruz'a gider.

“Azam'da kendisine ait yanları görmekten mutlu olurdu çoğu zaman Mirza Han ama bazen de bu dik başlılıktan ürkerdi. Sehend'de hatta kimi zaman Setterhan'da olmayan sebat Azam'da vardı ama bu ürktücü bir dirençti ve Mirza Han'ı memnun etmekten çok canını sıkardı” (s. 139).

Azam'ın adının geçtiği hemen her yerde güzelliğinin yanında bu inadına, hatta kibre varan kendini beğenmişliğine gönderme yapılır. Azam'ı evdeki diğer bireylerin yanında görmeyiz. O halı atölyesinde, her görenin hayranlığını celbeden halıları dokumakla meşguldür ve bu halıların kusursuzluğu Azam'ı bile büyüler niteliktedir. Azam'a âşık iki genç de onu aynı atölyede görmüş ve büyüüne kapılmıştır. Setterhan, Azam'ın güzelliğini dokuyacağı halısının çözgülerini çözerken fark edecektir.

“... Bir tur daha geçti. “Azam böyle bakmayı nereden öğrenmişti?”. Bir tur daha. Bu bakışları, bu sesi ona kim vermişti? Bu turlar daha ne kadar sürecekti? Bitmeseydi” (s. 134).

Setterhan ne kadar dikkat etse de halının çözgüsünü kusurlardan ari kılamaz. Aslında bunun sebebi duygularıdır. Benzer bir kusur Piruz'u gördükten sonra Azam'ın dokuduğu halıda da meydana gelecektir. Azam'ın halılarının kusursuzluğu kimsenin gözünden kaçmazken, aşkla karşılaştığında kalbiyle beraber titreyen elleri, halıya art arda yanlış ilmekleri sıralar. Azam'ın inadının dışında vurgulanan ikinci yönü, Piruz'a duyduğu bu aşktır. Azam'ın aşkı öylesine büyüktür ki bir an bile kaybedeceklerinden korkmadan her şeyi elinin tersiyle itmeye çekinmez.

Sofya

Sofya, Setterhan'ın tesadüfen meyhanede tanıştığı Bakü'de kitapçılık yapan Rus bir genç kızdır. Aslında kitapçılık onun görünürdeki işidir. Sofya ve arkadaşları Rusya'nın savaştan çekilmesi için uğraşan idelalist gençlerdendir ve bir ihtilalinin olacağının farkında

olan bu gençler, sözde kitapçada bu yönde çalışmalara devam etmektedirler.

İdealleri ve hayalleriyle eserdeki diğer karakterlerden ayrılan Sofya, güçlüdür, doğrularını savunmaktan ve bu doğrular uğruna mücadele etmekten çekinmez. Setterhan için savaş üzüntü verici bir tablo iken Sofya bu resmi değiştirme çabasında olanlardandır.

Setterhan, Sofya ile tanıştığında Azam'a âşıktır. Hatta Sofya ile ikinci görüşmesi, iş için gittiği Batum'da Azam'a hediye seçmekte zorlanmasının sonucunda olmuştur. Sofya'nın yardımıyla Azam'a bir çift küpe alan Setterhan, yine onun ısrarıyla bir hafta Batum'da kalarak Kiril alfabesini öğrenir. Bu süre zarfında Sofya'yı daha yakından tanıma fırsatı da bulmuş olur.

Azam'ın Piruz'a gitmesinin ardından Taht-ı Süleyman'da duramayan Setterhan, bilinçsiz bir şekilde kendini Batum'da ve hatta Sofya'nın dükkânında bulur. Sofya, aslında onun sığındığı limanın adıdır ve bu liman Setterhan'ı sorgusuz sualsiz kabul etmiştir. Aslında Sofya, Setterhan'dan ilk gördüğü günden itibaren etkilenir ancak bu ilginin Setterhan'da karşılığı olmadığını da farkındadır. Her ne kadar Setterhan, Sofya'ya İstanbul'a gidip evlenmeyi teklif etse de Sofya, bu istediğin aşkla ilgisi olmadığı gerekçesiyle teklifi reddeder. Sofya'ya göre ikisinin aşk algısı birbirinden çok farklıdır. Zaten sonrasında ihtilal sabahı Setterhan'ın Trabzon'a gitmek/kaçmak zorunda kalmasıyla başlayamayan bu ilişki bitmiş olur.

Sofya ile Setterhan'ın birlikte çektiardikleri fotoğrafı inceleyen anlatıcı onu şöyle betimler:

“Sofya. Yüzüne bakıyorum dikkatlice. Düğmeleri boynuna kadar iliklenmiş açık renk bir gömlek giyiyor ve hiçbir takısı yok. Güzel mi? Güzel ama bebeksi bir güzellik değil bu, güçlü farklı bir güzellik. Biraz hoyrat çokça baskın. Kendinden emin, dünyaya aldırılmaz. Duru bir teni var, kalkık bir burnu, çıkık elmacık kemikleri. Saçları kulak hizasında kısa ve bakışlarıyla, kıvrık dudaklarının arkasında gizlenmiş gülüşüyle bir oğlan çocuğu kadar muzip...” (s. 216-217).

Duru güzelliği, kendinden emin tavrı ile dikkat çeken Sofya, Setterhan'a huzur veren, onu sorgulamayan, yormayan aksine eğlendiren, dinlendiren bir yapıdadır. Sofya, Azam'la bir girdaba düşen Setterhan'ı bu girdaptan çekip çıkaran eldir.

Piruz

Piruz, romanda Setterhan'ın kaderini değiştiren -kaderini yaşamasına vesile olan- kişidir. Yezd'de yaşayan bu gençle Setterhan'ın yolu halı ticareti sırasında keşişir. Yezd'in zengin ve köklü ailelerinden birine mensup olan Piruz, Mecusi'dir. Babası Bahman Mansurî, Mirza Han'ın itibarlı müşterilerinden biri olunca onun sipariş ettiği halıyı teslim etme görevi de Mirza Han'ın oğlu Setterhan'a düşmüştür. Bu sırada tanışan iki genç kısa zamanda güçlü bir dostluk bağı kurar hatta birkaç ay sonra Piruz, Setterhan'ı ziyaret için Taht-ı Süleyman'a gelir.

Boyu, ince elleri, fiziksel yapısıyla Setterhan'a benzeyen Piruz, çölün alışık olmadığı masmavi gözlere ve çöl rengi saçlara sahiptir. Bulunduğu ortamda hemen dikkatleri üzerine toplayabilecek bu genç, sesi, bakışları, duruşu ve tavrıyla Setterhan'a garip bir güven ve huzur vermiştir.

Piruz'a evi gezdiren Setterhan onu halı atölyesine de götürür. Sonrasında bu davranışı için kendine çok kızsada o gün gayriihtiyari arkadaşı Piruz'a evlerine giden o muhteşem halının hangi tezgâhtan çıktığını göstermek ister. Nihayet Piruz, o kusursuz ilmeklerin sahibine görür görmez açık olur. Dahası tezghının başındayken gözü hiçbir şeyi görmeyen Azam da bu bakışın esiri olmuş, halıya artarda -yalnız Setterhan'ın fark ettiği - yanlış ilmekleri sıralamıştır. O andan sonra Setterhan ile Piruz arasında dile dökülmeyen ama aynı zamanda yatağına sığamayan, köpüren, taşan iki coşkun ırmağın karşılaşması gibi gizli bir mücadele başlamış olur.

Piruz bu mücadeleden galip ayrılan taraftır çünkü Azam bir sabah, Mirza Han ve tüm ailesini karşısına alma pahasına Piruz'a gider. Bu olay Setterhan'ın hayatının akışını tamamen değiştirir. Diğer taraftan Azam ve Piruz, kısa süre sonra affedilir ve düğünleri yapılır. Ayrıca Piruz din değiştirerek Müslüman olur.

Zehra

Anlatıcının büyükannesi olan Zehra, Setterhan'ın eşidir. Ancak anlatıda Setterhan kadar geniş yer tutmaz. Evliliklerinden sonraki dönem konu edilmediğinden eser daha ziyade Setterhan merkezlidir. Zehra ile ilgili bölümler Anadolu'nun acı kurtuluş mücadelesi yıllarına denk düşer. Annesi onun doğumunda vefat etmiştir. Altı ay gibi kısa bir sürenin ardından da babasını kaybeden Zehra, kendinden üç yaş büyük ağabeyi gibi hem ksz hem yetim kalmış olur.

Büyükhanım ve Hacıbey her ne kadar torunlarına gözleri gibi baksalar da onların bu

kırık, mahzun yanlarına deva olamazlar. Zehra, ağabeyi İsmail’le kıyaslandığında daha şımarık ve nazlıdır. Bu tavrında aslında aralarında yaş farkı çok az olmasına rağmen İsmail’in rolü büyüktür. Büyükhanım ve Hacıbey’in dışında, İsmail de Zehra’nın bir dediğini iki etmemeyi kendine vazife edinmiş âdeta baba rolünü üstlenmiştir.

“Zehra’nın iki dudağı arasından çıkacak her cümle İsmail için zorunluluktur” (s. 50)

Zehra naif yaradılışlı, sanata meyilli bir kızdır. Resme merakı olduğundan Trabzon Sultânisi’nin resim öğretmeni Celil Hikmet’ten özel ders almaya başlar. Celil Hikmet Zehra’yı gördüğü ilk gün, onun bir su damlasını andıran duru güzelliğinden etkilenir. Derslerdeki hızlı ilerleyişi, etrafına olan ilgisi, duygularını resme yansıtabilmesi gün geçtikçe Celil Hikmet için Zehra’yı vazgeçilmez kılar. Zehra da Celil Hikmet’ten benzer şekilde etkilenmiştir. Celil Hikmet’in annesi, Büyükhanım’dan hayırlı bir iş için randevu talep ettiğinde perşembe akşamı için sözleşilir. Ancak salı günü Seferberlik ilan edilince, askere henüz gitmemiş olan Celil Hikmet’e asker yolu görünür ve böylece o perşembe hiç gelmez.

İlk aşk tecrübesinde kendini acı bir hikâyenin içinde bulan Zehra’nın bu durumu düşünmeye bile fırsatı olmaz. Biricik kardeşi İsmail’in de gönüllü taburuyla Trabzon’dan ayrılması, üstüne Trabzon’un işgal edilmesi ve halkın zorunlu bir muhacirlik yaşaması sanki Zehra’da Celil Hikmet için üzülecek güç bırakmaz. Muhacirlik emri çıkınca Büyükhanım Zehra, Anuş, Yıldırım ve Masal’dan oluşan küçük kafilesiyle zorlu muhacirlik yolunda unutamayacağı görüntülere, ölümlere, yanmalara/yakılmalara şahit ola ola İstanbul’a ulaşır. Yaklaşık iki yıllık muhacirlikleri son bulup da Trabzon’a döndüklerinde bu küçük kabileyi iyice ihtiyarlamış Hacıbey, yıkık dökük bir ev ve güzelliğinden eser kalmamış, tarumar edilmiş bir bahçe karşılar. Zehra, İsmail’in şehadet haberine İstanbul’dayken uzun uğraşlar sonucunda ulaşmıştır. Celil Hikmet’in de aynı sonu yaşadığı bellidir. Zehra, İsmail’in günlüğünde Celil Hikmet’ten kendisine yazılmış bir mektup bulur. Zehra’ya aşkını dillendiren Celil Hikmet’in bu mektubu âdeta yaşayacağı akıbetten şüphesi olmayan bir gencin veda mektubudur.

Mektup Zehra’yı üzse de üzerinde çok durmadığını görürüz zira o yüreğine ağabeyi İsmail’in acısıyla doldurmuştur. Zehra, neticelenememiş bu evlilik planından birkaç yıl sonra İran konsolosunun annesi Cemile Hanım vasıtasıyla tanıştığı Setterhan’la evlilik kararı alır.

Zehra dönemin şartlarına göre yetiştirilmiş, ahlaklı güzel bir genç kızdır. Önceleri

biraz nazlanıp şımartılsa da savaşın soğuk yüzü ona çok şey öğretmiş, onu ziyadesiyle olgunlaştırmıştır. Ayrıca Zehra'nın Büyükhanım gibi görgülü, bilgili, merhametli, becerikli bir büyükannenin rahle-i tedrisinde yetişmiş olduğu da göz ardı edilmemelidir. Setterhan'ın evini yurdunu terk edip Trabzon'a yerleşmesine vesile olan Zehra için Setterhan, güven veren bakışları, sıcacık sesiyle korunaklı bir limandır.

Büyükhanım

Setterhan'dan sonra eserde ikinci derecede role sahip kahraman Büyükhanım'dır. Devrindeki birçok hemcinsi gibi o da türlü sıkıntılar çekmiş, görmüş geçirmiş bir kadındır. Kızı ve damadını art arda kaybedince ciddi biçimde sarsılsa da torunları için mücadeleyi bırakmamış, hayata tutunmuştur. Eşi Hacıbey de bacağına kaybetmiş bir gazidir. Evde yardımcıları olmasına rağmen, evi ayakta tutan çekip çeviren kişi Büyükhanım'dır.

Elinden her iş gelen bu becerikli kadın, eserde birçok yönüyle işlenmiştir. Merhametlidir, dirayetlidir, sorunlara en makul çözümleri hızlı bir şekilde üretir. İnsana insan olduğu için değer verip sevgisini, şefkatini, emeğini kimseden esirgemez. Hemen kapı komşusu olan Siranuş Hanım ve eşi Aramyüs Efendilerin Ermeni olmalarıyla hiç ilgilenmeyen Büyükhanım, komşularından razıdır çünkü komşuluk hakkını ne demek olduğu bilir. Hatta Ermeni tehcir yasası çıktığında Siranuş Hanım kızının bu yolculuğa dayanamayacağını bildiğinden onu Büyükhanım'a emanet eder. Bu emanete gözü gibi bakan Büyükhanım, kısa süre sonra muhacirlik yoluna düşmek zorunda kalınca, Siranuş Hanım'ın emaneti Anuş'u da beraberinde götürür.

Bu yolculuk okura Büyükhanım'ı daha yakından tanıma imkânı sunar. Tek bacağıyla yola çıkması mümkün olmayan Hacıbey'i aslında asla yalnız bırakmayacak olan Büyükhanım hayatının en zor kararını verip Zehra, Anuş ve Yıldırım'la bu yola düşer. Peşlerini bırakmayan köpekleri ve yolda anasını Harşit'in sularına kaptıran Hasan da bu kafilenin birer üyesi olunca bunca güçsüz ve çaresizin tek umudu olduğunun bilinciyle dimdik durmayı başarmıştır. Yolda hastalanan Yıldırım'a da Zehra'ya olduğu gibi gözü gibi bakmış, annesinin kucağından sıyrılıp çamurların içine düşmüş bebeği bulunca kafileden geri kalmak pahasına bu bebeği hayata döndürmeye çalışmış ancak başarılı olamayınca o zavallı küçük bedeni defnetmeden yola devam etmemiştir. Küçük kafilesini İstanbul'a sağ salim götürdüğü gibi Trabzon'a da geri getirmiş; tüm yokluklara, zorluklara, acılara rağmen elinin değdiği her yeri yeniden güzelleştirmeyi başarmıştır.

Büyükhanım birçok konuda bilgili ve tecrübelidir. Önceleri okuma-yazma bilmemektedir ancak Hacıbey'den uzun kış gecelerinde kendini idare edecek kadar okuma-yazma öğrenir. Mart ayını gün gün izleyerek oluşturduğu takvimi bu sayede yazabilmektedir. Büyükhanım'ın yıllardır denizin, bulutun, rüzgârın dilini çözerek oluşturduğu bu takvim, onu hemen hiç yanılgıya düşürmez.

“Kavakların yaprak dökme biçimi, ayvaların azlığı çokluğu, kestanelerin dökülme zamanı ve daha bir sürü şeyden Büyükhanım mevsimlerin nasıl geçeceğini tahmin edecek bilgiye az çok ulaşmıştı yıllardır. Denizin renginden havanın birkaç saat içinde patlayacağını kestirebilir, fırtınanın takvimini bilirdi. Ama yıllık iklim haritasını çıkarmak için daha kesinlikli bir yolu vardı onun: Mart'ın ilk on iki günü takvimi ve Büyükhanım'a bakılırsa ta ezelden bu yana halkın tuttuğu bu takvim, kâğıtlarda yazılı olan takvime göre çok daha güvenilirirdi” (s. 52, 53).

Aynı zamanda Büyükhanım yol yordam bilen görgülü bir kadındır. Misafir ağırlamayı bilen, davet edildiği yere eli boş gitmeyi büyük bir eksiklik sayan, yerine ve zamanına göre giyinip kuşanan, komşuları ve arkadaşlarıyla iletişimi çok iyi olan Büyükhanım, savaş yıllarında bile imkânları dâhilinde hayatını örf, âdet, gelenek ve göreneklere göre düzenlemeye devam eder.

“Nevruz dirilmeydi Hafize Hanım'a göre, yıkık devletlerin ayağa kalkması, yitik ikballerin parlaması. İşte o dirilmenin hatırına Büyükhanım ceviz çekmecesine uzandı, anahtarı kilitte çevirdi. Yılda ancak bir iki kez kullandığı, ara sıra yıkadığı tek kat inci gerdanlığı boynuna taktı. Kuru gül rengi markizet elbisesinin yakasını düzeltti, ince sıra dantelini turnağıyla ütiledi. Kuşağını bağladı, siyah hırkasını sırtına geçirdi. Saçlarını ensesinde topladı. Mor sümbül rengi başörtüsünü saçlarının üzerine sardı, aynaya baktı. İsfahan işi pirinç sürme kabının kapağını çevirdi. Alt üst gülümsedi. Ceviz çekmeceye bir daha baktı, elmas yüzüğü de parmağına geçirdi. Gelin olduğu gece yüzgörümlüğü olarak takılan elmas küpelerse zaten her zaman kulağındaydı” (s. 59).

Hacıbey

Zehra'nın büyükbabası olan Hacıbey, Büyükhanım'ın eşidir. Hacıbey'in karakter tahliline girilmediğinden onu bir tip olarak değerlendirmek daha doğrudur. Vatansever bir aile babası olan Hacıbey, konu ailesi olunca her şeyi feda edebilecek yapıdadır. Hacıbey romanda kısaca aşağıdaki şekilde betimlenir:

“Akşam sofrası kurulduğunda Hacıbey, Trabzon Sultanîsi’nin malûlen emekli hendese muallimi, 93 Harbi gazisi; kasığından kesik sağ bacağının yerine yıllardır taşıdığı takma bacağı Büyükhanım’ın yardımıyla dizinden kırıp da alçak bir iskemleye otururken - mindere oturamazdı-, “İsmail gecikti” diye mırıldandı” (s. 47).

Hacıbey’in ev içinde tartışmasız bir otoritesi ve saygınlığı vardır ancak bu otorite Büyükhanım’a karşı değil bilakis daima onunla paylaşılan bir otoritedir. Büyükhanım’a saygı duyar onun söylemlerini kulak ardı etmez. Örneğin Ermeni komşularının onların bahçesine bakan penceresinden rahatsızlık duymaktadır, hatta şikâyetçi olmak da ister ama Büyükhanım komşusuyla böyle bir sorun yaşamak istemediğini söyleyince, sessiz kalmayı tercih eder. Aynı zamanda torunlarına da kol kanat germiş, onların isteklerini hep dikkate almış ve kararlarına saygı göstermiş bir dededir. İsmail’in gönüllü taburuna yazılmasını çok doğru bulmasa da ses etmez. En öfkeli olduğu zamanlarda bile ağzından kimseye karşı kötü bir söz çıkmaz.

“Ha gaybana iş!” diye yineledi Hacıbey, “Köftehorlar!” diye ekledi. Bu en büyük küfürdü Hacıbey’in ağzında. Hafezanallahuteâlâ, neler olup bitmişti de Hacıbey bu hâle gelmişti” (276).

Hacıbey’in bacağı 93 Harbi’nde kaybedişinin anlatıldığı bölüm oldukça etkileyicidir. Trabzon’a Rumların ve Ermeni çetecilerin saldırıları artınca devletin tedbiren Trabzon’u boşaltma kararı almasıyla Hacıbey ve Büyükhanım ne yapacaklarını düşünmeye başlar. İlk akla gelen Hacıbey’in bacağıdır ve zaten Hacıbey direkt olarak bu bacakla yürüyemeyeceğini ifade eder. Bu bölümün ardından Hacıbey’in neden yürüyemeyeceği 93 Harbi’ndeki vaziyetiyle ilgili bir özetleme yapılarak okura sunulur. Hacıbey o harpte çok yürümüş, yürümekle sınanmış, yürümekle cezalandırılmış ve nihayet sağ bacağı bir hastanede bırakıp dönmüştür. Yürümenin ne demek olduğunu bilen bu adamın bir kuru canı vardır, o da zaten emanettir. Ancak Büyükhanım yürümek zorundadır çünkü Zehra ve Anuş varken başka tercih imkânı yoktur. Hacıbey hemen bir at ve araba temin eder, elinde avucunda ne varsa Büyükhanım’a verir zira böyle zamanlarda her şeye kıymetinin katbekat üstünde paha biçildiğini Hacıbey çok iyi bilir.

“Bitmeyen, bitti zannedilen yerde daha yeni başlayan, azaplı, bıktırıcı, insanın takatini tüketen, tükenmiş takatini sömüren, emen bir yürüyüşü bu... Bir süre sonra yaralar eti geçip kemiğe dayanmış, deri soyulup et çekilmiş, postalın sırt meşini dağılmış ete

yapışmış, Hacıbey kemik üzerine postal giymiş gibi yürümeye başlamıştı” (s. 284).

Ev halkını muhacirliğe yollayan Hacıbey, tam iki yıl Trabzon’da bir başına hayatını devam ettirme mücadelesi vermiştir. Büyükhanım iki yıl sonra yeniden Trabzon’a döndüğünde Hacıbey’i oldukça yaşlanmış bir hâlde bulunca müteessir olsa da onun hayatta kalabilmiş olmasıyla mutlu olur.

İsmail

İsmail, Bekiroğlu’nun romanın kurgu dünyasına dâhil ettiği, ismini bile değiştirmedeği büyük dayısıdır. Maalesef genç yaşta şehit olmuş bu kahraman asker, Zehra’nın biricik ağabeyidir. Hem öksüz hem yetim olan İsmail, Zehra’ya göre daha duygusal ve içe dönük bir karakterdir. Şiirle uğraşan bu naif genç, memleketin içinde bulunduğu duruma bigâne kalamaz ve tüm hayallerini, geleceğe dair umutlarını bir kenara bırakıp Trabzon’dan yola çıkan “Gönüllü” taburunda yerini alır.

“Orta boylu, incecik, kumral saçlı, gözleri sükûnetli bir kehribar yeşili: tıpkı Zehra gibi saz benizli. Demek buydu annemin hiç görmediği İsmail dayısı. Devlet-i Âliye’nin Rumeli adağı, kurbanlık koçu, Zehra’nın İsmail’i. ... Henüz lise son sınıf olmasına rağmen benim zamanımdaki üniversite öğrencilerinden çok daha olgun görünüyordu... Hem İsmail çok yakında Darülfünun’un Felsefe şubesine yazılacaktı, İstanbul’u görecek, orada okuyacaktı. Bir de şiir kitabı yazacaktı” (s. 47).

İsmail, Zehra’yı çok sever, korur, gözetir, bir dediğini iki etmez. Ağabey- kardeş birlikte eğlenirler, muhallebiciye giderler. Öyle ki Zehra’nın isteğini kıramayan İsmail, onu daha çok eril bir tutum olan futbol maçı izlemeye bile götürür. Zehra, İsmail’i ağabey gibi değil, daha çok bir arkadaş gibi gördüğünden ona adıyla hitap eder. Hatta resim öğretmeni Celil Hikmet Bey bile Zehra’ya ilk etapta İsmail’e benzediği için sıcak gelir.

Romanın yazım sürecinde kendisini en çok okuduğu asker günlüklerinin etkilediğini ifade eden Bekiroğlu, bu etkiyi İsmail’le ilgili bölümleri yazarken okuyucusuna taşımayı başarmıştır. İsmail’le ilgili bölüm okur için açılan özel bir pencere gibidir. *“Savaşın yıkıcı etkisi gerek ruhsal gerek bedensel manada bireyde nasıl yankılanır?”* sorusuna bu bölüm tam bir cevaptır.

Zehra, gönüllü taburuyla birlikte Gülcemal vapuruna binen İsmail’in eline bir defter tutuşturur ve ona sık sık yazmasını tembihler. İsmail o günden itibaren günü gününe olmasa

da bir günlük tutmaya başlar. Fırsat buldukça yazmaktadır. İsmail'in en büyük korkusu, düşmana tek bir kurşun dahi sıkmadan ölmektir. Bu duygusal genç, geçtiği yerlerde gördüklerine dayanamaz. Askerin soğuk ve hastalık yüzünden bir bir toprağa düşmesi cephede onu en çok üzen şey olur. Nitekim kendisi de korktuğu bu kaderi yaşar.

Celil Hikmet

Celil Hikmet, Büyükhanım'ın yeğeni Halil Safa'yla birlikte Sultanî'de resim öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Zehra'nın resim yapma arzusuna Hacıbey de destek olunca Celil Hikmet'ten özel ders almasına karar verilir. Her ne kadar Büyükhanım bu işe razı olmasa da sesini çıkaramaz.

Celil Hikmet, Trabzon'a atanınca annesi, kızını da alarak oğlunun peşinden gelmiştir. Trabzon'a ve buranın aniden parlayıp sönen insanlarına bir yılda alışan bu aile, bu şehri çok sever. Celil Hikmet, İsmail'e olan benzerliğiyle Zehra'nın dikkatini celbeder. Zamanla onun İsmail'e sadece fiziksel olarak değil ruhsal olarak da benzediğini fark eden Zehra, böylece kendisinden daha ilk gördüğü andan itibaren etkilenen Celil Hikmet'i sevmeye başlar.

“Kapının çingırağı çekildi, Celil Hikmet, İsmail'in yanında içeri girdi. Büyükhanım ve Hacıbey'in elini öpmek için eğildiği ilk anda Zehra onun İsmail'e benzediğini fark etti. Onun gibi kumral saçlı, saz benizli ve yeşil gözlü, ince ve orta boyluydu” (s. 76).

“Aynı anda Zehra da başını kaldırmış, onun bakışlarıyla karşılaşmıştı. İçinde ılık yüzen yeşil gözler. Bir anda garip bir huzur, bir sarmaşık gibi sarışan taşkın, arsız bir mutluluk duydu. Sanki kırk yıldır tanışıyorlardı, sanki onun yanında canı hiç sıkılmazdı ve sanki onun yanında insana hiçbir şey olmazdı. Ve evet, İsmail'e ne kadar benziyordu. O anda kararını verdi Zehra. Eğer bir erkek İsmail'e benziyorsa o iyi bir erkek demektir. İsmail gibi bir erkek insanın ya ağabeyi ya sevdalısı olabilirdi” (s. 77).

Celil Hikmet, Zehra'nın bu duru su gibi güzelliğinin başkalarınca da fark edilebileceği korkusunu yaşamaya başlayınca, annesine konuyu açar. Her iki aile de durumu memnuniyetle karşılar. Zehra'nın Celil Hikmet'e duyduğu muhabbet kalbinde her gün biraz daha büyümektedir.

“‘Hayret!’ diye içinden geçirdi Zehra. Celil Hikmet Bey nasıl olup da tam istediği rengi bulup bir yerden çıkarmıştı? ‘Bir erkek’ diye düşündü tekrar, ‘İsmail'e benziyorsa, resim yapabiliyorsa ve hele böyle bir griyi bir yerden bulup çıkarıyorsa, onunla sevdalıktan

öte evlenilebilirdi” (s. 79)

Ancak Celil Hikmet’in annesi her ne kadar Zehra’ya söz kesmek için Büyükhanım’la sözleşmişse de o gün gelmeden Balkan Savaşı sebebiyle askere alınan Celil Hikmet bir daha dönemeyecek ve onların hikâyesi böylece başlamadan bitmiş olacaktır.

Mirza Han

Setterhan’ın babası olan Mirza Han, yıllarca halı ticareti ile uğraşmış bir tacirdir. Son derece otoriter ve sert mizaçlıdır. Ticareti hakkıyla yapan bu tacirin büyük oğlu Sehend’den çok beklentisi yoktur. Mirza Han, Sehend dağı gibi güçlü, heybetli olsun diye oğluna bu ismi koymuştur ancak Sehend, isminin çağrıştırdıklarının aksine yumuşak başlı ve duygusal bir genç olmuştur. Bu yüzden Mirza Han’ın tüm işlerini yürüten oğlu Setterhan’dır. Babası gibi atik, çevik, gözü kara olan bu genç, iyi halıyla kötü halıyı bir bakışta ayırt eden, esnaflığın zorluklarını bilen, hileyi hurdayı hemen fark eden uyanık bir mizaca sahiptir.

Gerek evde gerek ticarethanede Mirza Han bir otorite gibi görünse de çoktandır köşesine çekilmiş idareyi Setterhan’a bırakmıştır. Ancak yeri geldikçe müdahale etmekten de geri durmaz. Örneğin Setterhan’ın Yezd’e gitmesini babası ister. Söz verdiği sürede halıların teslimatı yapılmalıdır ve bu işi o an yapabilecek tek kişi Setterhan’dır. Dönüşte ise Setterhan’ın Azamla nişanlanmasına karar vermiş, bunu karısı Hengâme’ye de anlatmıştır. Kızları, oğulları, torunları, kız kardeşi Çiçek, yeğeni Azam’la birlikte koca bir evde yaşayan Mirza Han, bu evin reisi olarak hep son kararı veren isimdir.

Mirza Han’ın bu baskın tavrına boyun eğmeyen tek isim Azam’dır. Kardeşinin emaneti olan Azam’ın dediğim dedik tavırlarından pek hoşlanmayan Mirza Han, yine de ona ses çıkarmaz. Kendi oğluyla evlendirecekken bir Mecusi olan Piruz’a kaçan Azam’ı affedip tekrar ailesine alması onun sert görünüşüyle gizlemeye çalıştığı merhametli kalbini ve babacanlığını ortaya koymaktadır.

Sehend

Setterhan’ın ağabeyi olan Sehend, Mirza Han, yukarıda da değinildiği üzere Setterhan’a ne fiziksel ne ruhsal olarak hiç benzemez. İyi niyetli, ailesine bağlı, sessiz, sakin, iki çocuk babası bir adam olan Sehend’in ticaretle, alım-satımla işi olmaz. Fiziksel olarak da çok güçlü kuvvetli olmayan Sehend’in hep hastalıklı gibi görünen bu hâli aslında Mirza

Han'ı çok kızdırır.

“Kupkuru denecek kadar zayıf, sarıya çalan esmer teni üzerinde gözleri çoktan kuytulara kaçmış, sağlıkla hastalık arasında daha çok hastalığa yakın görünen bir adamdı Sehend ve her an düşecek gibiydi. Ne tam hasta ne de tam sağlıklı olması Mirza Han'ı çileden çıkarırdı. Tam hasta olsaydı ondan ümit tümüyle kesilebilirdi, tam sağlıklı olsa da beklentileri karşılaması istenebilirdi” (s. 153).

Anlatı boyunca silik bir karakter olarak varlık gösteren Sehend, romanın son kısmında okuyucuyu şaşırtmayı başarır. Azam'ın Piruz'a kaçması sürecinde ona yardım edenler Çiçek Hala ve Sehend olmuştur. Babası Mirza Han'a nasıl öfkeleneyeceğini bilmesine rağmen Azam'ın aşkına sahip çıkmasını destekleyen Sehend'in bu tavrı, her ne kadar okuru şaşırtsa da aslında onun duygusal mizacına uygundur.

Diğer Karakterler

Nar Ağacı, Bekiroğlu'nun şahıs kadrosu en geniş olan romanıdır. Uzun bir zaman dilimini, farklı mekânları ve farklı hayatları kapsayan romanda yukarıda zikredilenler dışındaki isimler, dekoratif unsur durumunda (Aktaş, 1991: 158) bulunup olayların akışında ciddi bir etkisi olmayan ancak anlatımı zenginleştirip, daha akıcı ve inandırıcı kılan fon görünümündeki karakterlerdir.

Çiçek Hala; Mirza Han'ın büyük kız kardeşidir. Yaşını kimse bilmez ancak Mirza Han'dan bile çok büyüktür. Hiç evlenmemiş olan Çiçek Hala'nın evde, erkeklerin meclislerinde bile ciddi bir ağırlığı vardır. Rüya tabiri konusunda oldukça yetenekli olan bu büyük Hala, Setterhan'ın da rüyasını yorumlar. Setterhan'ın Azam'ı öldürme fikrinden uzaklaşmasında ciddi etkisi olur. Ayrıca Azam'ı da o korumuş ve kollamıştır. Gençliğinde ailesinin rızası olmadığı için sevdiği adamdan ayrılan Çiçek Hala, Azam'ı aşkına sahip çıkması konusunda cesaretlendiren isimdir.

Hengâme Hanım; Mirza Han'ın eşidir. 65-70 yaşlarında, saçları kınalı, iri yarı bir kadın olan Hengâme Hanım çocuklarını ninnilerle, atasözleriyle, masallarla büyütmüş bir annedir.

Meczip Haydar; Tebriz'de Setterhan'ın gittiği bir çayhanede karşımıza çıkan Meczip Haydar, aklının ağırlığını taşıyamayanlardandır. Anlatıcı onun ağzından devrin sosyal ve siyasal durumunu gözler önüne serer. Yaz kış sırtından çıkarmadığı çuhası,

heybetli yapısı, gür sesiyle konuşmaya başlayınca herkesi suspus eder. Lafını eğip bükmeyen, aklındaki dilinde olan; meczup görünümlü, bilge tavırlı bir tiptir.

Dağıstanlı Nakşi Şeyhi; Setterhan, Azam'ın kaçmasının ardından evde duramaz ve Tebriz'e gider. Bir süre sonra bir çayhanede tanımadığı insanlar bu konuyu alaya alınca öfkesine mağlup olup adamın boğazına sarılır. Tam o anda kuvvetli bir el bileğini kavrar ve onu katil olmaktan kurtarır. O elin sahibi Nakşi Şeyhi'dir. Aynı akşam meyhaneden çıkınca bir işaret için Allah'a yalvarırken yolu bu dergâha düşer ve içeriye buyur edilir. Sabah hayatını kurtaran o adamı dergâhta, hem de şeyh olarak görünce çok şaşırır. Nakşi dergâhında o gece kendisinden çay demlenmesi istenir. Bu işin incelikleri öğretilir ve Setterhan o günden sonra zaten çok sevdiği çaya başka bir nazarla bakmaya başlar. Trabzon'da hayatını idame ettirebilmek için tutunduğu meslek de çaycılık olur. Setterhan'ın, ikinci kez kendisine bir işaret göstermesi için Allah'a yalvardığında yine Nakşi dergâhı vasıtasıyla o işarete ulaştığı görülür. Böylece Setterhan, Trabzon'da kalıp Zehra ile evlenmeye karar verir.

Çerkez Arslan Bey; Setterhan'ı Trabzon' a götüren teknenin kaptanı Cemil Kaptan, onun bu şehirde kimsesiz, işsiz güçsüz olduğunu anlayınca fakir fukaraya babalık yapan Çerkez Arslan Bey'i bulmasını tembihler.

“İsmi ile müsemma, arslanlar gibi bir adamdı. Yetmiş yaşında ama hâlâ sırtı dik, göğsü hâlâ geniş, kalbi hâlâ yanardağ alevi gibiydi ve Allah bilir, öyle de ölüp gidecekti; hiç düşmeden, çözülmeden, ezilmeden, yitip gitmeden” (s. 463).

Çerkez Arslan Bey görmüş geçirmiş bir adamdır. Setterhan'ın kumaşının farklı olduğunu bir görüşte anlar. Arslan Bey'in Asmalıkahve'sinde çaycılığa başlayan Setterhan, burayı kısa sürede Tebriz'deki çayhanelere benzetir. Öyle ki Arslan Bey ona ortaklık dahi teklif eder. Önceleri İstanbul'a gideceği gerekçesiyle reddettiği bu teklifi Zehra ile evlenme kararı aldıktan sonra kabul eder.

Anlatıcının çeşitli vesilelerle değindiği bu fon karakterler eserde oldukça geniş yer tutar. Setterhan'ın sürekli gittiği berberi Murtaza, Murtaza'nın dükkânı kapalı olduğu için bir kez gittiği berber İsfendiyar, Kebapçı Elekber, Nişabur firuzesi yüzük yaptırdığı Kuyumcu Kirkor, çayhane sahibi Gürcü, Antikacı Sohrab, Azam'a küpe aldığı Kuyumcu Sarafim, Tiflis'teki meşhur hamamın sahibi Cafer, Trabzon'a geldiği teknenin sahibi Cemil Kaptan, Sofya ile fotoğrafını çeken Fotoğrafçı Olein gibi esnaf olan isimlerin yanında Bakü Cemiyet-i Hayriyesinden arkadaşı Mehdi, İran konsolosu Lütfullah Bey, eşi Puran Hanım

ve annesi Cemile Hanım gibi birçok yardımcı karakter Setterhan'ın hikâyesini şekillendirir.

Zehra'nın Etrafındaki Fon Karakterler

Halil Safa ve Halide Hanım; Halil Safa da Halide Hanım da Büyükhanım'ın yeğenleridir. İkisinin gönlü birbirine düşünce aileler de onay verir ve evlenirler. Halil Safa; esmer, şahin burunlu, şahin bakışlı, karayağız, yakışıklı bir muallimidir. Halide'nin hamile olduğu gerekçesiyle İsmail ve Celil Hikmet'le Balkan Harbi'ne katılmaz. Halide ise Zehra'nın arkadaşıdır. Zehra'nın rahatlıkla gitmesine, kalmasına izin verilen tek yer Halide ve Halil Safa'nın evidir. Zehra'daki değişimi hemen fark eden Halide'ye Zehra, Celil Hikmet'e duyduğu hisleri de açıklar.

Yıldırım, Seher ve Keyfiye; Yıldırım, Hacıbey'in 93 harbindeki emir eridir. Biraz safça bir tiptir. Savaşta kaçmaya kalkınca kurşuna dizilmekten son anda Hacıbey'in himmetiyle kurtulmuş, sonrasında da gelip onun yanına sığınmıştır. Seher'le evlendikten sonra da müştemilâta hayatlarını devam ettirip, evin işlerine yardım ederler. Keyfiye ise Seher'le Yıldırım'ın kızıdır. Son yıllarda Büyükhanım'ın eli ayağı olan isim Keyfiye'dir çünkü Seher yılın büyük bölümünü köyde tütün işlemeye ayırır.

Yıldırım, savaşta Hacıbey'in gücünün tükendiği yerlerde ona destek olmuş, uzun yolları beraber yürümüş hatta Hacıbey, ayağının ağrısından yürüyemez duruma gelince onu sırtında taşımıştır. Her ne kadar yaşı ilerlemiş, gücü tükenmiş olsa da Yıldırım, Hacıbey'in isteğiyle muhacirlik yolunda Büyükhanım'a eşlik eder ve soluğuyla ona destek olur.

Aramyüs Efendi, Siranuş Hanım ve Anuş; Büyükhanım'ın hemen kapı komşusu olan Ermeni bir ailedir. Aramyüs Efendi'nin kumaş dükkânı vardır. Siranuş Hanım ise Büyükhanım'ın en yakın arkadaşıdır. İki komşu sık sık, bahçede kahvelerini içip sohbet ederken Siranuş'un küçük kızı Anuş da neşe içinde oyuna dalar. Ancak bu komşuluk ilişkisi Ermeniler için Tehcir Kanunu çıkınca yarım kalır. Bu Ermeni aile, yola çıkmadan en kıymetli hazineleri olan Anuş'u, Büyükhanım'a emanet eder.

Romanda bu fon karakterler dışında Zehra'nın türbesinden her geçişinde dua ettiği Gülbahar Sultan, o türbeyi yapan Tebrizli Acem Ali, kardeşi İsmail'in günlüğünü Zehra'ya ulaştıran hastanenin çaycısı Hüseyin Efendi, İran Konsolosunun annesi Cemile Hanım, İstanbul'da Büyükhanım'ın yeğeni Saffet ve eşi Mediha gibi pek çok isim Zehra'nın hikâyesi şekillenirken hayat bulan figüratif karakterlerdir.

Anlatıcının Etrafındaki Fon Karakterler

Anlatıcı merkezli üstkurmaca olan Nar Ağacı romanında şimdiki zamanda hayatına devam eden anlatıcı, hikâye boyunca sürekli geçmiş zamana geçişler yapar. Bu geçişlerden önceki olay akışı yalnızca kahraman anlatıcının bakış açısıyla dikkatlere sunulurken geçişlerle birlikte kahraman anlatıcının yanına ayrıca ilahi ya da müşahit anlatıcı da eklenir. Aslında anlatıcı bir seyahatin içindedir ve yeni yerler, yeni insanlar tanımaktadır ancak bu seyahatte görünmez olduğundan olay akışına dâhil olamaz.

Yasemen; Müzik tarihî doktorası yapan bir öğrencidir. Anlatıcının Bakü’de bir konferans vesilesi ile tanıştığı Yasemen, onu cesaretlendirip dedesinin hikâyesinin peşine düşmesini sağlar. Sonraki yaz çıktığı yolculuklarda Yasemen onun hem yol arkadaşı hem de rehberi olur. İki yaz, üst üste bulunduğu Yasemen’le Bakü, Tiflis, Tebriz, Yezd hattını dolaşan anlatıcı, son görüşmelerinde bitirdiği romanını bir otel odasında onunla paylaşır. Böylece Yasemen, romanı okuyan ilk kişi olur. Bekiroğlu, kendisiyle yapılan bir söyleşide Yasemen’in gerçekte de var olduğunu (Tokay, 2012: I) söyler.

Nizam ve Mevlûd; Setterhan’ın üçüncü kuşak torunları sayılabilecek bu isimler, anlatıcının elindeki mektup sayesinde Taht-ı Süleyman’da bulunduğu akrabalarıdır. Nizam ve kocası Mevlûd, çocukları Gülendâ ve Mirza Han’la birlikte eski evin yerine dikilmiş olan yeni bir evde yaşamaktadırlar. Çok sıcak bir karşılamayla evlerine aldıkları anlatıcıya ikramlarda bulunurlar ancak anlatıcının merak ettiği soruların cevapları onlarda da yoktur, onların bildikleri de çok sınırlıdır. Setterhan’ın ismi kuşaktan kuşağa aktarılmış olsa da genç sayılabilecek bu insanlar için bir yabancı gibidir. Yalnız anlatıcı hikâyesinin eksik parçalarından birine Nizam’ın gösterdiği fotoğraf albümü sayesinde kavuşur. Buradakilerin Setterhan’ın Rus sevgilisi olarak bildikleri Sofya’nın iki fotoğrafı, artık anlatıcının sırt çantasındadır. Ayrıca anlatıcı bahçeden, dedesinin mezarına dökmek üzere toprak almayı da ihmal etmez.

Behzat Amca; Anlatıcının ulaştığı bir diğer akraba Behzat Amcadır. Bir sonraki kasım ayında nihayet Nizam vasıtasıyla haberleşmeyi başardığı Behzat Amcayla bir görüşme ayarlayan anlatıcı, Bakü’deki sempozyumdan önce Behzat Amca’ya torunun evinde ulaşır. Sehend’in oğlu olan Behzat Amca, biraz huysuz bir ihtiyardır ve çocuklarıyla anlaşamadığı için torununun evinde yaşamaktadır. Doksanına merdiven dayamış bu ihtiyar, anlatıcıya dünyaya sağlam gelip sağlam gideceklerden gibi görünür. Behzat Amca da amcası hakkında çok şey bilmez ancak anlatıcı, Setterhan’ın Azam’la Piruz’u öldürmediğini ve hem Azam’ın Piruza kaçmasına hem de sonrasında affedilmelerine yardım edenlerin Sehend ve Çiçek Hala olduğunu öğrenir.

Ayrıca anlatıcıyı Doğu Beyazıt'tan Tebriz'e götüren Kürt Şoför Habil, rehberi Şahapzade, oradaki şoförü Salman Bey, Salman Beyin eşi Zöhre Hanım, yine anlatıcının Tiflis'teki şoförü Nazgari ve oradaki rehberi Nora gibi isimler anlatıya renk katan diğer figüratif karakterlerdir.

2.4.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bekiroğlu'nun önceki romanlarıyla kıyaslandığında hemen her anlamda farklı bir yerde duran “Nar Ağacı” anlatıcısıyla da diğerlerinden ayrılır. Üstkurmaca yöntemine başvurulmuş eserde anlatıcı aynı zamanda kahraman kimliği ile de karşımızda durur. Birinci tekil anlatıcının hâkimiyetindeki eserde ilahi bakışın sınırsız bilme imkânından faydalanılmıştır. Anlatıcı vaka zamanına gittiğinde hâkim bakış açısını kullanır ancak anlatma zamanı birinci tekil bakışın hâkimiyetindedir.

“Büyükhanım bir yandan Siranuş'a laf yetiştirir bir yandan da bunları düşünürken bense içime çektiğim bu harikulâde oluştta daha harikulâde olan şeyi fark ettim. Bir köşeye sinerek seyrettiğim bu insanların, edebiyat terminolojisiyle konuşursak, “hâkim bakış açılı” bir anlatıcı kulağımın içine fısıldar gibi, düşüncelerini de okumaya başlamıştım” (s. 46).

“Âh İsmail! Çektiğin meşakkati örtmeye çalışıp ateşi saklasan da dumanı tütüyor. Bunu ne Büyükhanım ne Zehra ne de Hacıbey görebilirler şimdi. Ama Kâhin Prenses Cassandra'yım ben. Anlatmaktan çok sustuğunu, âşikar etmekten çok gizlediğini bir ben bilirim. İlk mektubunla bu kart arasında maşrik ie mağrib kadar fark var” (s. 211).

“Bütün bunları size anlatmakla kamayıp her şeyin içinde yaşayan, Setterhan'ı adım adım izleyen gölge ben, o daha karşıya geçerken dükkâna doğru ilerlemiştim bile” (s. 229).

Eserin ilk bölümünde anlatıcının bir akademisyen olduğunu ve Bakü'den aldığı bir sempozyum davetiyle bu şehre yolunun düştüğünü öğreniriz. Anlatıcı, orada tanıştığı Yasemin'in rehberliğinde, hayatı hakkında çok az şey bildiği dedesi Setterhan'ın doğduğu topraklar olan Tebriz'e gidip, dedesinin hikâyesindeki boşlukları doldurmaya ve karanlık yanları aydınlatmaya karar verir. Eserde ismi zikredilmeyen bu anlatıcının, orta yaşlarda bir bayan olduğunu anlarız.

Bu bağlamda yazar ve anlatıcı arasında ilginin aşikâr olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Bekiroğlu, çeşitli röportajlarında hikâyenin ana hatlarının yaşandığını, ancak romanın kurgu dünyasında birçok şeyin yer, isim, anlam vs. değiştiğini vurgular:

“Tebriz’den Batum’a, oradan da 1917’de Trabzon’a gelmiş, İstanbul’a geçmek niyetiyle şöyle bir uğradığını sanmış ama anneannemle evlenince burada kalmış bir dedemin var olduğu doğru. Tabii o dönemde coğrafyalar çok geçişken ve Trabzon, Doğu’nun deniz kapısı. Benzer öykülerle çok karşılaşılır Trabzon’da. Yani bu dedeme özgü bir durum değil. Fakat dedemin hikâyesi benim için net değil. O öldüğünde ben 12 yaşındaydım ve ona daha fazla anlattırmadığım için öyle pişmanım ki. Neyse, romana dönersek; ben olarak anlatıcının İran’daki eve gitme hikâyesi doğru. Fakat onlar da benden genç insanlardı. Yaşlılar ölmüş, aile dağılmış. Böyle bir büyük dedenin varlığından haberdarlar ama benim bildiğimden fazlasını bilmiyorlar. Birbirimize karşı derin bir muhabbet hissettik, gözyaşları içinde ayrıldık ama fazla bir şey paylaşamadık. Bahçeden toprak aldım, dedemin mezarına serpmek için” (Bayraktar,2012: I).

Anlatıcı çeşitli fotoğraflar ya da mekânlar üzerinden geçmişe yolculuk yapar. Fotoğraf kareleri gözünün önünden silinir ve anlatıcı o mekâna, o zamana gider. Yalnız bu yolculuğun yaşadığı zamanda bir karşılığı yoktur. Masasının başında kâğıt okurken, çayını yudumlarken vs. gittiği geçmişte, bazen aylarca kalır ancak kendine geldiğinde hâlâ masasının başındadır, kâğıtları önündedir hatta çayının buharı tütmektedir. Tasavvuftaki tayy-i zaman ve tayy-i mekân kavramlarını çağrıştıran bu yolculuklarda anlatıcının görünmez oluşu ilginç bir detaydır. Olayları yaşayan, gören, duyan, hisseden anlatıcı etekemiğe bürünemez, olay akışına hiçbir şekilde müdahale edemez. Bu geçiş fikrinin temeli yazarın çocukluk yıllarında aranmalıdır. Yazarın bu romanıyla çocukluk hayalini de gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

“Fotoğraf bana büyüleyici bir şey gibi geliyor, hep de öyle hissetmiştim ve Alice’i “Harikalar Diyarı”na geçiren ayna gibi bir fotoğraf kartonunun arkasına, o hayatın içine girebilmeyi hep düşledim ben de. Böyle bir şey olsa diye hayal ederdim hep. Oldu. Romanda kullanılan fotoğrafların bir kısmı ise bütünüyle kurgu, öyle fotoğraflar yok ve ben öyle fotoğrafları hiç görmedim. Bir kısmı var futbol seyreden kadınlar gibi, eski ev gibi fakat onlar da aile albümümüzden değil. İlk sayfadan itibaren her şeyin kurgu olduğunu uyarmak ihtiyacım bu fotoğrafların varlık alanını da kapsıyor kısacası” (Baki, 2012: I).

Yazar/anlatıcı daha önce öğrencileriyle oynadığı bir oyunun o an içinde olduğunu fark eder. Zaman ve mekânı aşmıştır ancak o sadece bir gölgedir. İşin belki de en heyecanlı kısmı, tamamlanmış hâlini gördüğü bir yapbozun, parçalarını birleştirme çabasına girmiş olmasıdır. Sonunu bildiği bu hikâyede bu günkü bilgisi ve şuuruyla sade bir gözlemci olarak vardır.

“Bir daha düşünsenize derdim. Ya biz şu anda XXV. asırda bir zaman makinasına doluşarak XXI. asra seyahat etmiş zaman seyyahları isek. Ama o zamanki şuurumuzu yanımıza almadığımız için anlamıyorsak. Görüyorsunuz işte eğer bilmiyorsak bir anlamı yok ne olup bittiğinin. Biliyorsak her şey var” (s. 31).

“Ya Rabbim, bambaşka aşklara, yataklara akan bu iki ırmak nasıl bir araya geldi, nasıl birleşti? Bunu ben Kâhin Prenses Kasandra bile bilmiyorum” (s. 191).

Anlatıcıyı yazarla özdeşleştirmemize sebep olan ifadeler eserde sadece bunlarla sınırlı değildir. Örneğin: *“Benimse bu zamansızlıkta bile zamanım azdı” (s. 40)* ya da *“Benim de mezunlarından biri olduğum Trabzon Lisesi’nin karşısındaki türbeyi, geniş çayırıların üzerine serpilmiş türbeleri geçerek Kavak Meydanı’na geldim” (s. 40)* gibi ifadeler, üniversite hariç eğitimini Trabzon’da tamamlamış, akademisyen kimliğinin yanına yazarlık, annelik gibi birçok rol ve kimliği de eklemiş, dolayısıyla zamanla ilgili sıkıntısı kaçınılmaz olan Nazan Bekiroğlu’nun, anlatıcı kimliğiyle eserdeki yansımalarıdır.

“... Sessizlik Kulesi de beni unutmasın. Öyleyse benden bir şey kalmalı burada. Beynim kaynarken sağlıklı düşünmem mümkün değil. Yine de sağ elim sol elimin orta parmağını buluyor. Bu satırları okuyorsa eğer beni bağışlasın, kim bilir hangi imza günümde genç bir kızın kendi parmağından çıkarıp benim parmağıma geçirdiği siyah oval taşlı yüzüğü çıkarıyorum. Biraz evvel ölümlü bedenimin uzandığı yere, taşların üzerine bırakıyorum” (s. 326).

Anlatıcının eserin tamamına sinmiş sıcak ve samimi tavrı okurla bağını güçlendiren yanlarından biri olmuştur. Çoğunlukla postmodern romanlarda görmeye alışık olduğumuz bu tavrı Bekiroğlu, eserin kurgusunun içine anlatıcı kimliğiyle kendini dâhil ederek sergilemiştir. Örneğin dedesi Setterhan ya da anneannesi Zehra Hanım’a benzeyen yanlarını gördükçe şaşkınlığa düşerken, bu soyaçekim ifadeleriyle okuyucunun yüzünde tatlı bir tebessüm bırakır.

“Ah Zehra! Demek bu huy bana senden geçmiş. Limon çekirdeği gördüğümde kirpi okları gibi kalkan sinirlerimi kimden aldığımı şimdi öğrendim” (s. 48).

“Gülümsedim. Limon çekirdeğinden hoşlanmayan Zehra’dan, cennet bulutlarını tanıyan İsmail’den sonra çayı bardakta lebalep arzulayan, dudak payına tahammülü olmayan Setterhan. Böyle mi tamamlanmışım ben? Böyle mi dokunmuş kumaşım? Böyle mi ırmakları bir araya toplamışım” (s. 106).

Anlatıcı postmodern anlatılarda kendini okurdan gizlemez. Ancak bu romanda

kurgusu itibariyle olay kahramanlarından biri olan anlatıcının okurla diyalogu daha da enteresandır. Çoğunlukla hâkim bakış açısını kullanmasına rağmen kendisinin de bilmediği, merak ettiği yanlar vardır. Bekiroğlu'nun ne ilk dönem romancılarında olduğu gibi anlatıya yerli yersiz müdahil olduğu ne de çoğu postmodern romancı gibi aşırı söz oyunlarına yönelip soru-cevaplarla okuru anlatıya ekleme çabasına girdiği görülür. Onun bu bağlamda mutedil bir yol tutarak klasik romana, kurgusuyla postmodern bir tavır kattığını söylemek mümkündür.

“Artık bir hikâyeden diğerine geçmek beni yoruyor. Zehra'nın hikâyesine geçtiğimde aklım Setterhan'da kalıyor, Setterhan'inkine geçtiğimde Zehra'da. “Artık bu ırmaklar birleşse Allah'ım” diyorum. Daha ne kadar yol ne kadar fotoğraf gerekecek bana ki bu iki ırmağı birleştirebileyim” (s. 414).

“...Bu birleşme benim onlardan ayrılmam anlamına gelecek. Buna nasıl tahammül edeceğim? Nasıl ayrılacağım onlardan? Ben bu hikâyeden sessiz sedasız nasıl çıkıp gideceğim” (s. 455).

Bekiroğlu otobiyografik kimliği olan bu romanı tamamladığında yaklaşık dört yıllık yoğun mesaini bitirmiş olmanın rahatlığından ziyade roman kahramanlarından ayrılmış olmanın hüznünü yaşar.

2.4.8. Dil-Üslup

Daha evvel kaleme almış olduğu eserler dolayısıyla üslupçu bir yazar olarak karşımıza çıkan Nazan Bekiroğlu'nun, bu eseriyle yazarlık kariyerinde yeni bir sayfa açtığını söyleyebiliriz. Bu romanından sonra yazdığı “Mücellâ” isimli romanı da dili ve üslubu itibariyle “Nar Ağacıyla” benzer bir nitelik gösterir. Önceki eserlerinde yer yer anlatının önüne geçen şiirsel bir üsluptan bahsetmek mümkün olmadığı gibi alışlagelen üslubundan büsbütün uzaklaşmış olduğunu da söylemek mümkün değildir. Yazarın, diğer eserlerinde çokça yer verdiği metinler arasılık tekniğinden bu eserde istifade etmek suretiyle anlatımına bir zenginlik kazandırdığı görülür.

“Fakat “Hafız'ın kabri olan o bahçe”ye gidecek olmak duygusu çok güzel. Yol boyunca Hafız'dan beyitler geçiyor aklımdan” (s. 265).

“I. Cihan Harbi. Osmanlı'nın dağılması. Bolşevik Devrimi. Millî Mücadele. Çernobil. Televizyon. İnternet. Cep telefonu. Şarj aleti... İnanılır gibi gelmedi bu durum bana. Eksiktiler. Sanki Âkif “Vurulup tertemiz alnından” dizelerini henüz yazmadan

yaşamak mümkün değilmiş gibi” (s. 33).

“... O kadar mı zayıfladığımı, Fuzulî’nin gazelindeki gibi bir kuru âh’tan mı ibaret kaldığımı düşünmeden edemedim. Hafıfyelin beni neredeyse uçurmasını beklerken iyi kalpli, melek yüzlü hemşire geldi” (s. 406).

Bekiroğlu’nun önceki eserlerinde görmeye alışık olduğumuz şekilde ayetlere, hadislere, tasavvufî eserlere yapılan göndermeler Nar Ağacı’nda da karşımıza çıkar. Romanda bir zorunluluk neticesinde muhacir olarak yollara düşen Büyükhanım’ın oldukça meşakkatli olan yolculuğu esnasında gördüğü korkunç manzaralardan sonra okuduğu ayet ve dudaklarından dökülen “iyi ki cehennem var” sözü etkileyici bir şekilde dikkatlere sunulur.

“‘Ülâike aleyhim lâ’netullâhi ve’l melâiketi ve’n- nâsi ecmaîn’ Sadece insanların lâneti yetmezdi. ‘Allahın ve meleklerinin de hepsinin lâneti üzerine olsun’du” (s. 311).

“‘Zaman sana hiç ummadığını ve biriktirmediğini getirir’ buyurmamış mıydı Hazret-i Ömer Efendimiz. Belki gün doğmadan neler doğardı” (s. 283).

Bekiroğlu, önceki eserlerindeki kadar söz ve anlam sanatlarına başvurmuş olmasa da Nar Ağacı’nda telmihten yine çokça istifade etmiştir:

“Mirza Han, çoğu ağızındaki murabbanın tadı arasında kaybolup gitse de cümlelerini arka arkaya sıraladı. Mecûsilere karşı öfkeliydi. Tamam ahlâklı, dürüst insanlar olabilirlerdi. Ama âlemlere rahmet olarak gönderilen Muhammed Mustafa sallallâhu aleyhi ve sellem daha doğduğu gece, Kisra’nın ebedî ateşinin İştârabâd şehrinde sönüp gittiğini bilmezden geldikleri müddetçe onlara karşı bu kalpten bir muhabbet geçmezdi” (s. 332)

Eserin dil özelliklerinden bir diğeri de gündelik hayatın konuşma tarzını yansıtıcı biçimde atasözü ve deyimlere sıkça yer verilmesidir.

“... Yol uzadıkça bir yandan atları idare ediyor diğer yandan önlerinden geçtikleri malikhâneler hakkında bilgi veriyordu. Her biri hakkında anlatacak bir hikâyesi, söyleyecek bir sözü, verecek bir dersi vardı. ‘Zenginin malı züğürdün çenesi...’ (s. 253).

“Setterhan’ın âşıkane sözlere, hikmetlere, Hafız’dan okunan gazellere, teşbihlere, hünerlere değil nasihate ihtiyacı vardı. O da sade ve açık tek cümleye sığardı. ‘Bırak’ dedi. ‘Gitsinler. Yollarına çıkma. Bir taş koyulacaksa da yollarına o taş sen olma.’ ‘Setterhan’ diye ekledi, ‘Kargış dağ uyandırır, kargış alma’ “(s. 352).

“Acem tarafından olduğu belliydi ama her taş da kendi yerinde ağırdı nihayetinde”

(s. 463).

Bekiroğlu'nun önceki esrelerin de tercih etmediği yerel söylemlere bu eserinde de nadiren rastlarız. Örneğin aşağıya aldığımız bölümde Hacıbey'in sadece öfkелendiği zaman kullandığı “gaybana” ifadesi yer alır.

“Camiden dönen Hacıbey sağlam ayağındaki mestin üzerinden lastiğini çıkarırken “Ha gaybana iş” diye söylendi. Büyükhanım onun bu mahalli öfkeyi sık kullanmadığını bildirdi” (s. 276).

Günlük dilin imkânlarından da faydalanan yazar böylece eserine daha sıcak ve samimi bir anlatım kazandırmış olur.

“Orada öylece kalakaldım. En büyük hayalim gerçek olmuş, zamanda geri gitmişim. De! Bula bula bu zamanı mı bulmuştum” (s. 29).

Yazarın eserdeki imzası diyebileceğimiz üslup, her metnin olmazsa olmaz unsurudur. Ancak bu kez tercihini klasik romandan yana kullanan Bekiroğlu yoğun olay, zaman, mekân ve kişi akışını üslup kaygısıyla boğmaz. Bu eserde daha sade bir söylemden yana olması, okuyucunun akışı takibini kolaylaştırmıştır.

2.4.9. Tema

Nar Ağacı, Bekiroğlu'nun olay örgüsü en zengin romanıdır. İki farklı bölgede aynı yıllarda yaşanan farklı hayatların anlatıldığı eserde tematik yapının aşk, savaş, mücadele, çatışma, sosyal baskı, kıskançlık, göç, gurbet gibi kavramlar etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür.

Aşk

Henüz gökler kat kat kurulmamış ve yeryüzü kadem kadem örülmemişken dahi aşkın varlığına inanan (Ceylan, 2005: 5) dahası yerin ve göğün aşk ile var olduğuna iman etmiş bir gelenekten beslenen Bekiroğlu'nun romanlarında aşk, oldukça önemli bir yer işgal eder. Diğer eserlerinde daha ziyade bir aşka yoğunlaşan hatta bunu zaman zaman ilahi bir boyutta işleyen anlatıcının, Nar Ağacı'nda mecaz boyutuyla birden fazla aşka yer vererek farklı bir tutum sergilediğini söyleyebiliriz. Önceki romanlarından “İsimle Ateş Arasında” da özellikle Numan karakteri vasıtasıyla aşkı sorgulayan, bir kalıba koymaya çalışan ancak hiçbir forma sığdıramayan anlatıcı, bu romanında âdeta aşkın çeşitleri, boyutları, gözü karalığı, bitimli oluşu vs. yanında bu duygunun kıskançlıkla, öfkeyle, merhametle,

mesafeyle, zamanla olan bağlarını sorgular. Farklı kahramanların değişen aşk algılarıyla okuru karşı karşıya getirir.

Bekiroğlu'nun dedesinin hikâyesinden esinlenerek vücuda getirdiği bu eserde ilk olarak Setterhan'ın Azam'a duyduğu aşk karşımıza çıkar. Setterhan'ın ata yurdundan kopup Trabzon'a gelmesine sebep bu aşk hikâyesi olur. Taht-ı Süleyman'da iken Setterhan Azam'a deli gibi âşıktır. Azam, aslında Setterhan'ın kuzenidir ve anne-babasını kaybettikten sonra dayısı yani Setterhan'ın babası onu yanına almıştır. Azam çok güzel, halı dokumada çok mahir ve biraz da dik başlı bir genç kız olmuştur. Setterhan onun güzelliğini fark ettiğinde, artık onsuz olamayacağını da hisseder.

“Sahi bu kız ne zaman bu kadar büyümişti? Onu daha dün eline vermemişler miydi? “Bak sana ne güzel bir kardeş, bundan sonra seninle büyüyecek, sen onu koruyup kollayacaksın” dememişler miydi? Bir tur daha geçti. “Azam böyle bakmayı nerden öğrenmişti?” Bir tur daha. Bu bakışları, bu sesi ona kim vermişti? Bu turlar daha ne kadar sürecekti? Bitmesindi. Her defasında Azam ona böyle baksındı” (s. 134)

Setterhan'ın aşkının Azam'da karşılığı yoktur. Ancak aile büyükleri Azam'la Setterhan'ın nişanlanmasına karar vermiştir. Mirza Han bu nişandan önce oğlunu Yezd'e bir halı ticareti için yollar. Setterhan orada kendi yaşlarında Piruz isimli bir gençle tanışıp kısa sürede dost olur ve Piruz, Taht-ı Süleyman'a Setterhanı ziyarete gelir. Bu ziyaret sırasında halı atölyesinde Azam'ı gören Piruz, onun güzelliğine kayıtsız kalamaz. Azam da Piruz'dan aynı şekilde etkilenmiştir.

“Azam'ın dünyalar yıkmak için bir şey yapmasına gerek yoktu, sadece var olması, sadece başını kaldırıp bakması yeterliydi. Ama bu kez yıktığı dünyalardan birinin altında kendisi de kaldı. Yaktığı ateşlerde kendisi de yandı. Harem tarafında günlerdir Mecusî misafirin iyiliği, güzelliği, gelmişi geçmişi, memleketi ailesi hakkında bin bir türlü tevatür dolaşıyordu. Ateşperestti! Gözleri karardı Azam'ın. Bir ateş topu düşmüştü ortaya. Yangın çıkacaktı” (s. 336).

Setterhan, Azam'la Piruz arasındaki etkilenmeyi fark etse de dostuna duyduğu güven dolayısıyla daha ilerisinin olamayacağını düşünür ve aşırı kıskançlığa gerek olmadığı kanaatini taşır. Ancak onun her hareketine her söylemine olumsuz tepki vererek bir anlamda “gurur narsizmi” yaşar. Bireyin, eser bağlamında Setterhan'ın, bu duyguya kapılmasının sebebi kendi hakkı olduğuna inandığı sevginin bir rakip tarafından alınması ya da alınma ihtimalinin olmasıdır (Klein, 1999: 23). Memleketine dönen Piruz ancak bir hafta

dayanabilir. Taht-ı Süleyman'a dönüp Mirza Han ve Setterhan'a Azam'la ilgili niyetini açar. İzin verilerse ailesiyle beraber gelip Azam'ı onların töresince isteyeceğini, tüm sorunların aşılabileceğini ifade eder. Ancak tahmin ettiği olumsuz yanıtla karşılaşması gecikmez. O gün bu aşk hikâyesinin kırılma noktası olur çünkü Piruz giderken Azam da onunla birlikte yollara düşer.

Piruz'u kovulacağını bildiği o kapıya getiren aşk, Azam'ı sonunda ölüm dahi olsa o kapıdan Piruz'la çıkmaya itmiştir. Aşklarına sahip çıkan iki genç, âdeta Setterhan'ı dipsiz bir uçuruma bırakmıştır. Bir taraftan dostunu bir taraftan gelecek hayalleri kurduğu sevdiğini kaybeden Setterhan ne yapacağını bilemez. Üstüne üstlük ailesi de Setterhan'dan alınlarına sürülen bu lekeyi temizlemek adına onları bulup öldürmesi isterler. Ciddi bir sosyal baskıyla karşı karşıya kalan Setterhan, çözümü uzaklaşmakta, kaçıp gitmekte bulur. Tebriz'e gider. Kapalıçarşı'daki dükkâna gidip gelmeye başlar. Yaşananları unutmaya çalışır ancak çabası nafiledir. Orada bir çayhanede kendisine bu ayıbı temizlemediği için laf atılınca kavga eden Setterhan, o öfkeyle Taht-ı Süleyman'da olduklarını duyduğu Azam'la Piruz'un peşine takılır. Gerçekten onları bulur ve öldürmek niyetiyle karşılarına dikilir. Ancak Azam'ın kendisine verilmiş bir sözü olmadığından ona kıyamaz. Oradan koşarcasına uzaklaşan Setterhan, böylece Taht-ı Süleyman'dan dönmek üzere ayrılmış olur. Bu kaçışın ayrıntılarını okuyucu ancak eserin sonunda öğrenir. O gün Setterhan Azam'a, her şeyi unutup kendisiyle buralardan kaçmasını teklif etmiştir. Aşkına mağlup olup, bu aşk için her şeyi kabullenmeye aynı zamanda sahip olduğu her şeyden de vazgeçmeye hazır olduğu söylemiştir. Ancak Azam aşkı uğruna canını vermeye hazır olduğunu gösterince Setterhan, bu hikâyede yeri olmadığını anlamış, merhameti öfkesine galip gelince de yanlarından kaçarcasına gitmiştir.

Sadece kaçmak ve uzaklaşmak isteyen Setterhan kendini Rusya'da bulur. Ayakları onu bilinçsizce, meyhanede tanıştığı Sofya'nın kitapçı dükkânına götürür. O kitapçıya aslında kimsenin onu tanımadığı bir yerde, bir kadının şefkatine sığınmak için gitmiştir. Onun bir yangından çıkıp geldiğini anlayan Sofya hiçbir şey sormaz. Aralarında söze dayalı olmayan garip bir anlaşma oluşur ve Setterhan için yeni bir hayat başlar. Kitapçıda çalışırken bir yandan da Sofya'dan Rusça okuma yazmayı öğrenmektedir. Setterhan anlayışlı, zarif bir o kadar da güçlü bir kadın olan Sofya'ya sığınmış, yaralarını onun yardımıyla sarmaya başlamıştır. Ancak Sofya hiçbir zaman kendisine ait olamayacağını bildiği bu adama âşık olmuştur. Sofya'yı çok seven fakat ona âşık olmayan Setterhan, ona evlenme bile teklif eder. Çünkü aşka inancını yitirmiş bu genç adam, Sofya'nın şefkatiyle avunabileceğine

hükmetmiştir. Fakat Sofya bu teklifi kabul etmez. Bolşevik ihtilali sırasında apar topar Rusya'dan da kaçan Setterhan, Sofya'yı merak eder ve özler ancak bu merak onu Sofya'ya götürecek bir aşkın göstergesi değildir.

Setterhan'ın hayatına giren üçüncü kadın Zehra'dır. Trabzon'da kaldığı yıllar içinde, Zehra ile görücü usulü tanışıp evlenir. Zehra, annesini babasını kaybedince kardeşi İsmail'le birlikte dedesinin evinde büyümüş bir genç kızdır. Savaşta biricik kardeşi İsmail'i de kaybetmiş, kendisi de işgal altındaki bu topraklardan kaçmış ve ortalık biraz düzelince ninesi Büyükhanım ile birlikte evine dönmüştür. Zehra'yı görür görmez etkilenen Setterhan, onun Trabzon'a yerleşme isteğini kabul ederek onunla evlenmiştir.

Eserde sadece Setterhan merkezli gönül ilişkileri işlenmez. Örneğin Çiçek Hala (Mirza Han'ın kızkardeşi) gençliğinde ailesinin karşı çıktığı bir aşka düşmüş, Azam'ın yaptığını yapıp sevdiğine gidemeyince de ömrünü yalnızlığa adanmıştır. Aşkın ne demek olduğunu çok iyi bilen bu kadın, Setterhan'ı üzmemek pahasına Azam'a yardım etmiştir.

Zehra'nın da ilk aşkı resim öğretmeni Celil Hikmet Bey'dir. Fiziksel olarak İsmail'e benzeyen bu genç adam, ahlaklı, naif ve kibardır. Zehra her geçen gün hocasına daha fazla ilgi duyar. *“‘Hayret!’ diye içinden geçirdi Zehra. Celil Hikmet Bey nasıl olup da tam istediği rengi bulup çıkarmıştı? ‘Bir erkek’ diye düşündü tekrar, ‘İsmail’e benziyorsa, resim yapabiliyorsa ve hele böyle bir griyi bir yerlerden bulup çıkarıyorsa, onunla sevdalıktan da öte evlenilebilirdi’* *“(s. 79).* Celil Hikmet de Zehra için aynı şeyleri hissetmektedir hatta kendisini büyüleyen bu güzelliğin başkalarının fark edilmesi korkusu kalbini doldurunca, niyetini annesine açar. Aileler görüşür, iki gün sonrası için söz alınır. Zehra, Hacıbey'den istenecektir. O iki gün dolmadan seferberlik ilan edilince Celil Hikmet yükümlü durumda olduğundan askere alınır. Onunla beraber gönüllü yazılan İsmail de Gülcemal vapuruyla İstanbul'dan ayrılınca Zehra'nın kalbi âdeta ikiye bölünür. Ancak bundan sonraki süreçte Zehra, Celil Hikmet'ten ziyade İsmail için endişelenir ona ulaşmak, akıbeti ölüm olmuşsa da öğrenmek adına çalmadık kapı bırakmaz. Oysa Celil Hikmet'in şehadetini daha kolay kabullenmiş görünür. Bu durum savaşın zulmünü tüm ruhunda hissetmiş bir kadının, kalbinde aşka ayıracak yer bulamamasıyla ilişkilendirilebilir.

Büyükhanım'la Hacıbey arasında da büyük bir aşk, bir bağlılık vardır. Ömürlerini birbirine adayan bu çiftin aşkı genç kuşaklarındaki gibi dile dökülen değil, hâl diline yansıyan bir aşktır. Büyükhanım, savaşta gazi olan Hacıbey'in bir dediğini iki etmemiş; Hacıbey de her daim eşine saygı duymuş, onu üzmemek için elinden geleni yapmıştır. Tehcir yasası

çıkıldığında aksak bacağıyla ev halkının kaçışını yavaşlatıp onları tehlikeye atacağını düşündüğünden, varını yoğunu satıp Büyükhanım'a vermiş ve onları yollayıp kendisi tüm tehlikesine rağmen Trabzon'da kalmıştır. İki yıl sonra Trabzon'a geri dönen Büyükhanım'ın tek hayali Hacıbey'e kavuşmaktır.

“... Sadece taşlığın üzerinde Hacıbey'in aksak adımlarının sesini işitebilseydi. Ya Rabbi, sadece onun takma bacağının sesini. İşitti... Büyükhanım elindeki kirli bohçayı fırlattı. Kırık basamakların üzerinde Hacıbey'in önce ellerine sarıldı sonra ayaklarının üzerine, takma bacağının dibine yığıldı” (s. 493).

Eserin tematik yapısını şekillendiren bu aşkların anlatıcının bakış açısıyla hayatın olağan akışı içinde değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Kimi Çiçek Hala'nın aşkı gibi ömürlük, kimi Setterhan'ın Azam'da karşılık bulamayan aşkı gibi bitimlidir.

Savaş - Mücadele - Çatışma

Nar Ağacı'nın en trajik teması savaştır. Anlatıcının diğer eserlerinden de aşına olduğumuz, tarihî bireylerin üzerinden okuma denemesi bu romanında da dikkati çeker. Savaşın siyasal ve askerî boyutundan ziyade sosyal hayata yansımalarıyla ilgilenir. Eserde her ne kadar aşkın şekillendirdiği hayatlar işlense de entrik kurgu, Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı yılları üzerine inşa edilmiştir.

Setterhan'la Zehra'yı farklı mecralarda akan ırmaklara benzetebileceğimiz eserde savaş teminin daha ziyade Zehra'nın hayatı etrafında işlendiğini görürüz. Setterhan savaşın dolaylı yansımalarını görmüş, hissetmiş ancak doğrudan savaşa iştirak etmemiştir. Her yerin yanıp kavrulduğu bu yılların Setterhan'ın hayatını etkilediği, planladığı seyri bozduğu muhakkaktır. Örneğin Setterhan'ın, Sofya'nın yanından kaçmak zorunda kalmasının sebebi Rusya'daki Bolşevik ihtilalidir. Bu ihtilal olmasa Setterhan'ın Trabzon'a gelmesi olası değildir. Setterhan nereye gittiğini bile bilmeden kendini Trabzon'da bulur. İlk etapta bu şehirde kalmayı hiç düşünmemiş, yol parası toparlayıp ortalığın biraz dinginleşmesini beklemeye karar vermiştir. Ancak hesapları tutmamış ve Trabzon'da kaldığı bu sürede Zehra ile tanışmıştır. Böylece iki ırmak birbirine kavuşarak geleceğe birlikte akmıştır.

Zehra, kardeşi İsmail'le beraber Büyükhanım ve Hacıbey'le yaşayan annesi ve babasını bebekken kaybetmiş genç bir kızdır. Nazlanarak büyütülen Zehra için savaş yılları tam bir yıkımdır. Biricik kardeşi İsmail gönüllü taburuyla savaşa katılmış bir süre sonra da ondan haber alınamamıştır. İsmail'le aynı gemiyle Zehra'nın ilk aşkı Celil Hikmet'te cepheye gitmiştir. Gidişin olup dönüşün olmadığı o günlerden geriye İsmail'in günlüğü ve

bu günlüğün arasında Celil Hikmet'in Zehra'ya yazdığı ancak tamamlayamadığı mektubu kalmıştır. Zehra, savaşın en iğrenç yüzüne Trabzon'dan zorunlu muhacirliğe çıktıklarında şahit olur. Günler süren o yolculukta yaşadıkları, gördükleri unutulur gibi olmayan Zehra, İstanbul'a vardıklarında neşesini tamamen kaybetmiş, iyice içine kapanmış bir bireye dönüşmüştür.

Pek çok sıkıntıyı barındıran bu zorunlu yolculuk, sadece Zehra'yı değil Büyükhanım'ı da çok zorlar. Büyükhanım'ın bir ateş denizinden çıkardığı küçük kafilesinde, yolda hastalan Zehra ve Yıldırım'ın dışında komşusu Siranuş hanımın emaneti Anuş, annesinin ölümü üzerine Büyükhanım'ın merhametle kafilesine dâhil ettiği Hasan ve tüm geri yollama çabasına rağmen peşlerini bırakmayan köpekleri Masal da vardır. Açlık, yokluk, zor iklim şartları, hastalık dışında yolda karşılarına çıkan çeteciler, yakılıp yıkılan köyler Büyükhanım'ın belleğine kazınacak acılar yaşatır. Güzellikleri diline tespih etmiş bu kadın, ilk kez Allah'ın kahhar ismine sığınır ve bu zalimlerin ebedi azap içinde kalması için dua eder.

“Bu kez, sarıldığı cesedin bumbuzluğunda üşürken, ‘Rabbim’ dedi, ‘Beni bağışla. Dilimin söylediklerinden beni hariç tut.’ Yutkundu boğazındaki yumruyu itmeye çalışarak, ‘İstersen de tutma. Ama bundan sonra cennetin yokluğu değil, beni cehennemin yokluğu korkutur’”(s. 311).

Trabzon ve civar illerdeki zorunlu muhacirlikten yaklaşık bir yıl önce 1915 Haziran'ında tehcir yasası da uygulanır. Bir kısım Ermeni'nin çetecilere destek vermesi üzerine zorunlu göçe tabi tutulan yabancılar arasında Büyükhanım'ın komşusu olan Siranuş Hanım ve ailesi de vardır. Kocas ve kardeşi gerçekten çetecilere bulaşmış olsa da Büyükhanım komşusunun bunları hak etmediğine inanmakta ve çok üzülmemektedir. Anlatıcı burada devrin sosyal hayatıyla ilgili önemli bir detayı da okurla paylaşmış olur. Siranuş Hanım, bu yolculuğu kaldıramayacağını bildiği küçük kızı Anuş'u komşunun merhametli ellerine bırakmakta bir beis görmez. Dönebileceği meçhul bir yola çıkmışken, canının parçasını bir başkasına emanet edebilmek, olsa olsa sonsuz bir güven ve bağlılığın yansımasıdır.

Anlatının en trajik bölümü İsmail'in günlüğünün paylaşıldığı kısımdır. Postmodern anlatılarda metin içinde metin, türlerin bir arada ya da iç içe kullanımı yaygındır. Bekiroğlu bu romanını klasik çizgide kaleme alsada da postmodern anlatının bu yönünü de eserine taşımıştır. Gönüllü taburuyla yola çıkan İsmail, cephede gördüğü düzensizliği, sefaleti,

salgın hastalıkları anlatırken en büyük korkusunun düşmana tek kurşun sıkamadan ölmek olduğunu yinelemiştir. Maalesef İsmail korktuğuna uğrar ve ömrü bir hastanede son bulur.

Eserde savaş ve mücadele sadece devletler arasında değil bireyin dünyasında da karşılığı olan temalardır Kişiler arasındaki mücadele hatta bireyin kendisiyle mücadelesi eserin entrik kurgusunda önemli bir yer teşkil eder. İç çatışmalar yaşayan Setterhan bu çatışmaların sonunda hayatıyla ilgili keskin kararlar alır. Ruhunun iki kutba bölünmesi Azam'a karşı hissettikleriyle başlar. Ondan etkilendiğini fark edince utanır, duygularını bastırmaya çalışır. Ama Setterhan asıl çatışmayı, Azam'ın Piruz'u seçmesiyle ve onun uğruna her şeyi bırakıp gitmesiyle yaşayacaktır. İçindeki öfkeyi bastırması kolay olmayacak, Azam'ı ve Piruz'u öldürmeyi bile düşünecektir. Yalnız Setterhan'ın bir yanı Azam'ı suçlasa da diğer yanı ona merhametle ve hatta aşkla bakmaya devam eder. Yaşadığı bu ikilemde, Azam'a seçtiği hayatı yaşama fırsatı veren Setterhan, ata yurdundan kaçarcasına uzaklaşır. Sofya'nın yanına sığınan Setterhan bu kez de kalbi ile aklının mücadelesi arasında kalmış, farklı çıkış kapılarını zorlamıştır. Sofya ona dinginlik ve huzur vadeden figürdür yani Sofya'yı kalbiyle değil aklıyla sevmektedir. Onunla evlenmeyi bile düşünür ancak Rusya'dan apar topar kaçması gerekince Sofya'yı bir daha aramaz. Trabzon'a geldiğinde birkaç gün bir bocalama yaşasa da bir şekilde hayata tutunması gerektiğine karar veren Setterhan için farklı bir mücadele dönemi başlamış olur. Hayatı boyunca halı ticaretiyle uğraşmış, başka bir işi bilmeyen, varlıklı bir ailenin çocuğu olan Setterhan, para kazanmak ve hayatını idame ettirmek için savaş yorgunu bu şehirle mücadele etmek zorunda kalır. Çaycılık yapmaya başlayan Setterhan, kısa sürede çayhanenin çehresini değiştirecek kadar işine sahip çıkar.

Eserin en mücadelecisi ve cesur kahramanının Azam'dır. Zerdüş bir genç olan Piruz'a sevdalanınca tüm gemileri yakma pahasına sevdasına sahip çıkan bu genç kız, Piruz'a kaçır. Ailesinin karşısına dikilmekten çekinmeyen Azam, sevdasına sahip çıkmış ve âdeta bir savaşın içine girmiştir. Savaşın kazananı Azam olur, bir sürelik küslüğün ardından aile bu çifti bağrına basacaktır. Bu savaşı vermeyi göze alamayan kahramanlardan olan Çiçek Hala ise ömrünün sonuna dek yalnız yaşar.

Kendisiyle ya da ailesiyle mücadele içinde olan kahramanların yanında Büyükhanım gibi ailesi için mücadeleyi bırakmayanlar da vardır. Muhacirlik emri çıkınca Hacıbey'i ardında bırakmayı göze alan Büyükhanım, her şeye rağmen ona ihtiyacı olan küçük kafilesiyle zorlu bir yolcuğa çıkmıştır.

Sosyal Baskı

Bireyin toplumsal kabuller ve bu kabuller neticesinde ortaya çıkan kalıpyargılar neticesinde hissettiği sosyal baskı, günlük hayatı şekillendiren önemli olgulardandır. Günümüzde özellikle büyük kentlerde yaşayan, günün büyük kısmını iş hayatı içinde geçiren ve sosyalleşmeyi daha ziyade sanal bir âleme sıkıştıran bireyler giderek bu çemberi kırsa da geniş ailelerin ya da mahalle kültürünün yaygın olduğu bölgelerde -özellikle kırsal kesimde- sosyal baskı hâlâ bireyin hayatını şekillendirmeye devam etmektedir. Geniş bir coğrafyada yaşananların konu edildiği Nar Ağacı'nda, Trabzon'dan Tebriz'e hatta Rusya'ya kadar pek çok yerde bireylerin hayatlarına başkalarının fikirleri, görüşleri ve algılarının yön verdiğini görürüz.

Romanda, “el âlem” baskısını üzerinde en çok hisseden kahramanların başında Setterhan gelir. Azam'ın kaçarak -hem de bir Mecusi ile evlenmesi- Mirza Han ve ailesinin başını yere eğmiştir. Konu komşu, eş dost kınamasına mazur kalacak olan aile fertleri, zaten bu kınanmalardan rahatsız olan Setterhan'ın üzerinde daha güçlü bir baskı kurar. Mirza Han, Setterhan'dan bu kara lekeyi kanla temizlemesini, dolayısıyla Azam'ı öldürmesini ister. Bunu yapamayacağını hisseden Setterhan, kendince bu baskı ortamından kurtulmanın yolunu Tebriz'e kaçmakta bulur. Ancak Azam'ın bir Mecusi'ye kaçtığı bilgisini bir fısıltı hâlinde kulaktan kulağa oralara kadar ulaşmıştır. Gittiği bir çayhanede yan masada oturan adamlar: “Bahçelerde mor meni, verem ettin sen beni, ya sen İslâm ol ay gız, ya men olam Ermeni” şeklindeki türkünün sözlerini ağızlarını yaya yaya: “Ya sen Mecusî ol ay gız, ya ben olam Müslüman” şeklinde değiştirerek Setterhan'a göndermede bulunurlar. O an, artık yüzlerinin yerden kalkmayacağını söyleyen babasını hatırlayan Setterhan, öfkesine mağlup olup adamlarla kavga eder. O gecenin sabahında, artık Azam ve Piruz'a gidişlerinden ve ona bıraktıkları acıdan, kırınglıktan farklı olarak sadece öfkeyle bakmaktadır. Kara kışa aldırmadan Taht-ı Süleyman'a dönüp, Azam ve Piruz'un peşine düşen Setterhan, toplumun kendisine atfettiği bu utançla yaşanmayacağını ve onların öldürülmesi gerektiğini düşünmektedir. Ancak onları bulunca bunu yapamaz ve orada göreceği sosyal baskıyı kaldıramayacağını bildiği için kaçma yolunu tercih edip Rusya'ya gider.

Setterhan, Rusya'da da Taht-ı Süleyman'daki kadar olmasa da sosyal baskıdan çekinir. Sofya bir gece tüm umudunu yitirmiş bir vaziyette Setterhan'ın pansiyondaki odasına gelir. Önceleri Setterhan'a âşık olduğu hâlde Setterhan'ın kendisini sevmediğini

bildiğinden ondan uzak kalmayı tercih eden Sofya, ölümün soğuk nefesini hissedince ihtilalden önceki geceyi Setterhan’la geçirmek ister. Ancak pansiyoncunun Sofya’yı odasına girerken gördüğünden endişelenen Seterhan, çareyi odadan çıkmakta hatta kaçmakta bulur.

Üzerinde çok durulmasa da hayatına bu sosyal baskılara göre yön veren isimlerin başında Mirza Han’ın kızkardeşi Çiçek Hala gelir. Gençliğinde âşık olmuş ancak bu aşkın ailesince tasvip edilmemesi üzerine sırf onların yüzünü yere düşürmemek adına aşkından ve hatta hayatından vazgeçmiştir. Hiç evlenmeyen Çiçek Hala’nın tercihinden duyduğu pişmanlığı Azam’a yardım etmesinden anlarız. Azam zaten Piruz’u gördüğü gün onun için her şeyden geçebileceğini hissetmiş, göreceği baskıyı, kınanmayı umursamamıştır. Bu yönüyle diğer kahramanlardan ayrılan dik başlı, kararlı bir karakterdir. İhtiyacı olan yardımı da Çiçek Hala ve Setterhan’ın kardeşi Sehend’den alınca, gemileri yakmaktan hiç çekinmez. Azam ve Piruz, sosyal baskıyı önemsemeyen kahramanlardır.

Trabzon’da Zehra’nın etrafında akıp giden yaşamların da sosyal baskı yahut denetimle şekillendiği görülür. Zehra’nın genç ve bekâr bir öğretmenden resim dersi alacak olması toplumsal yargıları önemseyen Büyükhanım’ı tedirgin eder. Konu komşu laf söz etmesin diye ciddi çaba harcayan Büyükhanım, yerli yersiz bahanelerle dersleri bölerken gençlere aslında alttan alta “gözüm üstünüzde” mesajı vermeye çalışır.

“O gün evden ayrılırken resim öğretmeni Büyükhanım’a kapı ağzında bilgi verdi. Gerçi dün gibi bugün de sebepli sebepsiz odaya girip çıkmıştı Büyükhanım. Celil Hikmet’in annesi Suat Hanımefendi’nin hâlini sormak- ne de olsa bu şehirde yabancıları- şu narları Suat Hanımefendi’ye götürmesini rica etmek -narın tam zamanıydı-, perdeleri iyice açmak -ışığın içeri girmesi lazım değil miydi- için. Odaya giremediği zamanlarda da varlığını duyurmuştu olur olmaz gürültülerle. İki de bir ya bir vazo devrilmişti ya kapılar açılıp kapanmıştı, ‘Ben buradayım, sakın kendinizi yalnız sanmayın!’ kabilinden” (s. 77).

Evlenme niyetindeki gençlerin bile birbiriyle görüşmesine hoş bakılmayan bu dönemlerde, Zehra ile Setterhan’ın görüşüp, konuşması da bir hayli güç olur. Bu izdivaca aracı olan Cemile Hanım’la Büyükhanım sonunda dikkatleri çekmeyecek bir görüşme ayarlarlar.

“... Bir gören bir işiten olsa Zehra’nın dile düşmesinden korkardı. Böyle şeyler kız kısmının alnına damga olup yapışır kalırdı alimallah. Ama çare tükenmez, aklına bir şey geldi sonunda. Belki de Halide’nin evinde daha doğrusu bahçedeki kameriyede ikisini bir araya getirmek mümkün olabilirdi. Ama oraya da elin adamını nasıl alacak, konu komşuya

kim diye takdim edeceklerdi? “İşte şimdi bana bırakın” diye yineledi Cemile Hanımefendi. “Haftaya cuma günü Halide Hanım’ın evine arabayla geliriz biz. Halide Hanım herhalde arabacımın bahçede beklemesine itiraz etmez, komşular da bu durumu garipsemez” (s. 502).

Dönemin sosyal hayatından izler taşıyan eserde sosyal baskının kahramanlara etkisi kurgu boyunca kendisini hissettirir. Komşuluk, arkadaşlık ya da akrabalık ilişkileri yazılı olmayan birtakım normatif kurallara göre şekillenirken bireyler, özgürlüklerini elde etmek için bazen gizli bazen açık açık bu sınırları zorlar. Bedeli Azam’la Piruz’un hikâyesindeki gibi dışlanma, kınanma, ayıplanma olsa da sosyal hafıza da zamana yenik düşer ve tepkiler her geçen gün zayıflar. Nitekim Azam ve Piruz’un affedilerek Taht-ı Süleyman’da Mirza Han’ın ailesiyle mutlu bir hayat sürmeleri, toplumsal tepkilerin zamana yenik düştünü gösterir.

Kıskançlık

Yeryüzünde işlenen ilk cinayetin sebebi olan kıskançlık, sevilen var oldukça var olmaya devam edecek olan güçlü bir duygudur. Başkasının sahip olduklarını çekememek anlamındaki hasetten farklı olarak kıskançlık, üçüncü bir kişinin varlığıyla oluşan ve bu kişilerden birinin diğerini kaybetme korkusu neticesinde zuhur eden bir ruh hâlidir (Vural, 2011: 136). Eserde Azam’a aşkla bağlanan Setterhan, Piruz’un gelişiyi kıskançlığı tadar. Dostu Piruz, Setterhan’ı ziyarete gelir ve birkaç gün sonra Setterhan ona Azam’ın da çalışmakta olduğu halı atölyesini gezdirir. Bu gezide karşılaşan Azam’la Piruz’un arasındaki ışığı hemen fark eden Setterhan, biraz kırgınlık biraz öfkeyle arkadaşını oradan uzaklaştırır.

“Keşke bu atölyeyi de harem bilse, Piruz’u buraya hiç getirmeseydi. Bu güzelliği o görmüştü de Piruz mu görmeyecekti? Biraz önce Piruz’un kalbine saplanan kızgın demir Setterhan’ın kalbinin içinde çevrildi, istikameti tersineydi. Güvenini kıskançlığın önüne koymak istedi. Piruz, en acı kederin gölgesinde bir payvandla Setterhan’a bağlanmıştı elbet arkadan hançerlemezdi kendisini” (s. 336).

Setterhan her ne kadar böyle düşünmek istese de kalbine şüphe tohumu çoktan ekilmiştir. Olanı kaybetme endişesiyle kendini açığa vuran kıskançlığın insan ilişkilerinde sürekli tehdit oluşturduğu ve çoğu zaman iradenin kontrolü dışında geliştiği (Vural, 2011: 136) muhakkaktır. Piruz’u rakip gibi görmeye başlayan Setterhan, onun her hâlimden her tavrından rahatsız olur. Bu gerginliği fark eden Piruz, kısa süre içerisinde gerginliğin nedenini de anlar. Setterhan sürekli onu tersler gibidir. Hatta Taht-ı Süleyman Gölü’nün kıyısında Setterhan; aklından şunlar geçer: *“Setterhan içinden ‘Şimdi, şu saniye ayağı*

takılsa da şu suya düşse, Piruz'u kurtarmak için bir şey yapar mıyım?' diye geçirdi. Cevabını bulup da veremedi" (s. 342). Rakip sıfatıyla araya giren Piruz bu aşk hikâyesinin kazanan tarafı olacaktır.

Göç / Gurbet

Nar Ağacı'nda entrik kurgunun en trajik tarafını şüphesiz savaş yılları şekillendirir. Osmanlı coğrafyasını kasıp kavuran I. Dünya Savaşı, ardından gelen işgaller ve nihayet Millî Mücadele özellikle Trabzon merkezli olmak üzere esere yansımıştır. Yazıcının anneannesi Zehra'nın ilk gençlik yılları bu dönemlere denk gelir. Zehra ile İsmail hem öksüz hem yetim iki kardeştir ve çektikleri onca sıkıntının üstüne bir de savaşı ve gurbeti yaşarlar. Gurbeti ilk önce İsmail tadacaktır. Gönüllü taburuna yazılan İsmail Balkan mücadelesine destek vermek için Gülcemal vapuruyla yavaş yavaş Trabzon'dan uzaklaşırken, giden de ardında kalanlar da bu gidişin dönüşünü olmayacağını farkındadır. Aynı gemi 87. Alay'ın askerlerini de taşımaktadır ve bunlardan biri de Zehra'nın müstakbel nişanlısı Celil Hikmet Bey'dir. Ancak Zehra'ya daha zor gelen İsmail'in gidişidir. İlk kez birbirinden ayrılan bu iki kardeş için de artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Zehra durgunlaşır, günleri İsmail'den gelecek mektupları beklemekle geçer. Çok zorlu bir gemi yolculuğunun ardından cepheye ulaşmak için kilometrelerce yürümek zorunda kalan İsmail, bu esnada tahammülfersa acılara tanıklık eder. Salgın hastalıktan, bakımsızlıktan onlarca asker düşmana tek kurşun sıkamadan hayata gözlerini yummuştur ve bu durum İsmail'in de korkulu rüyası hâline gelir. Gerçekten o da memleketinden uzakta, kimsesiz bir hastane odasında, yüzlerce er gibi düşmana tek kurşun atamadan ölür.

İsmail'i Gönüllü Taburu'yla memleketi Trabzon'dan koparan savaş, önce Trabzon'daki gayrimüslim ahaliyi -bunların arasında Büyükhanım'ın komşusu Siranuş Hanımlar da vardır- tehcire, ardından da Müslüman Türk ahaliyi -içlerinde Büyükhanım ve ailesi de vardır- muhacirliğe yönlendirir. Evini yurdunu bırakmak zorunda kalan Siranuş Hanım, küçük kızı Anuş'u belki de bir daha görememek pahasına komşusu Büyükhanım'a emanet eder çünkü kendilerinin bile dayanma ihtimali çok az olan bu meşakkatli yolculuğu Anuş'un küçük bedeninin kaldıramayacağını düşünür. Büyükhanım komşusunun boş kalan evine her gün bakıp iç geçirir. Ancak üzerinden bir yıl dahi geçmeden kendisi de aynı şekilde yollara düşmek zorunda kalır.

"Eli ayağına dolandı. Zaman çok azdı. Büyük kabile sabah ezanı okunmadan çıkacaktı yola, ona yetişmeleri lazımdı. Bunca dar zamanda hangi heybeyi hangi dengi hangi

azığı hazırlayabilirdi Büyükhanım?... Ayırdığı eşyaları işaret etti, “Arabaya yükleyin.” Yorgan, döşek, tencere, gaz ocağı, gazyağı, gaz lâmbası. Ya Rabbi böyle giderse bütün bir evi arabaya yüklemesi gerekecekti. “Tamam” dedi, “Bu kadar yeter.” (s. 288).

Zehra, Anuş, yardımcıları Yıldırım ve kafileye zorla dâhil olan küçük köpekleri Masal ile birlikte Trabzon’dan ayrılan Büyükhanım, yolda annesiz kalan Hasan’ı da yanına alarak zorlu bir yolculuk neticesinde İstanbul’a, Hacıbey’in yeğeni Saffet’in evine ulaşır. Saffet de karısı Mediha da onlara saygıda kusur etmez, iki göz odalarında ellerinden geldiğince misafirlerini ağırlarlar. Büyükhanım geldiklerinin ertesi günü elmas yüzüğünü bozdurması için Saffet’e verir. Hatta daha sonra Hacıbey’in köstekli saati de satılır. Bunca nüfusla Saffet’e en azından maddi olarak yük olmak istemeyen Büyükhanım’ın tek hayali gurbet çeken herkes gibi sılaya dönmektir.

“Büyükhanım adını bile duymadığı Bolşeviklerin bir an evvel iktidara gelmesi için dualar etti, adaklar adadı. He, acaba bir gün Trabzon’a dönmek, Hacıbey’i yeniden görmek, evinin kapısından içeri girmek, Siranuş Hanım’la sundurmada bir kahve içmek nasip olacak mıydı? Keyfiye’yi ve Seher’i bile o kadar göreceği gelmişti ki” (s. 385).

İstanbul’dayken Hamidiye Etfal Hastanesi’ne gidip İsmail’in zaten tahmin ettikleri akıbetini öğrenen Büyükhanım ve Zehra bir kez daha yıkılır. İsmail’in günlüğü oradaki hasta bakıcının hassasiyeti sayesinde ellerine ulaşır. Bu arada Rusya’da ihtilal olması nedeniyle Ruslar Trabzon’u boşaltmak zorunda kalır. Ardından Osmanlı ordusu şehri Rum ve Ermeni çetecilerden temizleyince muhacirlerin geri dönmesi kararı çıkartılır. Tam iki yıl sonra, yine geldikleri vapurla Trabzon’a dönen Büyükhanım ve kafiləsi için hayat sanki yeniden başlar. Bu süre zarfında koca şehir tanınmaz hâle gelmiştir. Büyükhanım ve kafilisini bir enkazdan arda kalanlar karşılasa da eve dönmenin o büyük hazzı her şeyin üstündedir.

Eserde gurbetinin acısını iliklerinde hisseden bir diğer kahraman da Setterhan’dır. Azam’ a duyduğu aşk yüzünden yurdundan yuvasından uzaklaşan Setterhan, uzak bir diyarda Zehra’ya duyduğu aşk ile gurbeti kendine sıla edinir. Taht-ı Süleyman’dan Batum’a gittiğinde memleketini, evini özlediğine dair herhangi bir ifadeye rastlamayız. Bunda şüphesiz Setterhan’ın henüz taze olan acısı etkilidir. Gözü bir şey görmeyen bu genç adam, Bakü’de toparlanmaya çalışır. Ancak ihtilal sebebiyle Trabzon’a geldiğinde Setterhan için her şey değişir. Gurbette olduğunu hisseder ve o güne kadar ustaca yaptığı halı tacirliğinin burada hiçbir şey ifade etmediğini görür. Setterhan artık parasız ve işsiz bir adamdır. Kalacak yeri olmamasının yanı sıra her köşesinde bir acının gizlendiği bu kente kendini ait

hissedemez. Tek hayali kısa sürede yol parasını kazanıp İstanbul'a gitmektir. Trabzon onun gurbette olduğunu anladığı ve aslında evini çok özlediğini fark ettiği bir gurbet mekânı olur.

“Acem'in kahvesi iki sokak ötedeydi ve daha içeri bile girmeden Setterhan buranın İran'daki çayhanelerle aynı kumaştan dokunduğunu fark etti. Kazanı sırtından indirdi, kapıdaki peykelerden birine oturdu. Sırtını tanıdık Tebriz halılarından birine yasladı, elini yer yer dökülmüş düğümlerin üzerinde gezdirdi. Gevrek, pürüzlü bir sesin, bir Hafız gazelinin Farsça sözlerini mırıldandığını işitince ise gözlerini kapadı. Neden sonra içeri girdiğinde posbıyıklı Nasreddin Şah'ın duvara yapıştırılmış malûm portresiyle karşılaştı. Koca Setterhan İran'da iken hatırasını hiç de minnetle yâd etmediği Nasreddin Şah'ın resminin önünde utanmasa hüüngür hüüngür ağlayacaktı” (s. 473).

Setterhan'ın bu kente alışması büyük ölçüde Çerkez Arslan Bey'in kahvehanesi sayesinde olur. Çaycılık yaptığı bu kahvehaneyi Tebriz'in çayhanelerine benzer bir şekilde tefriş eden Setterhan, zamanla kendini memleketindeymiş gibi hissetmeye başlar. Bir süre sonra da Arslan Bey'in Asmalıkahvesi, “Acemoğlu'nun Kahvesi”ne dönüşür.

“Doğrusu Acemoğlu kaşla göz arasında bir Acem bahçesi kuruvermişti. Setterhan'a gelince, gözlerini kapasa kendini Tebriz'de sanacaktı” (s. 477).

Setterhan, Zehra ile evlendikten sonra geçici olarak geldiği bu kentin kalıcı sakini olur. Anlatıcı, eserin başında geriye dönüş tekniğiyle Setterhan'ın ömrünü Trabzon'da tamamladığı bilgisini okurla paylaşır. Setterhan memleketindeki ailesine sürekli mektup yollar fakat bu mektuplara cevap alamaz. Belki de bu sebeple kendinde oralara gidecek cesareti bulamaz.

“Ben sizleri, vatanımı, anamı, atamı, biraderimi, ablalarımı, Tebriz'i, Taht-ı Süleyman'ı, Sehend Dağı'nı çok özlemişim. Burada rahatım, huzurum, ikbalim, servetim yerli yerinde. Artık yaşlandım. Sularım duruldu. Kanım sakin akıyor. Ama vatanım aklımdan çıkmıyor” (s. 13).

Setterhan'ın son mektubundaki bu satırlara bir cevap gelir ancak artık çok geçtir. Zira Setterhan bu mektup gelmeden iki gün önce vefat etmiştir. Torunu olan anlatıcı dedesinin sıla özlemi ile öldüğüne inandığından onun mezarına serpmek üzere Taht-ı Süleyman'dan toprak getirir.

2.5. Mücellâ

2.5.1. Romanın Kimliği

Nazan Bekiroğlu'nun son romanı olan Mücellâ da diğer romanları gibi Timaş Yayınlarınca neşredilmiş olan bir eserdir. İlk basımı 2015'te yapılan eser, yazarın diğer eserleri gibi yine kısa sürede yeni baskılarıyla geniş bir kitleye ulaşmayı başarmıştır. “Mücellâ” başta ismi, ardından kapak tasarımı ve arka kapak yazısıyla okuru ilk etapta bir kadının hayatına tanıklık etme fikrine hazırlar. Ön kapak tasarımında dikkati çeken ayrıntılardan biri kapaktaki; “senin hayatının benim kâğıdıma düşen yazısı bu” cümlesidir. Bu söz, yazarla roman kahramanı olan Mücellâ'nın aynileştiği hissini uyandırmaktadır. Ön kapakta yer alan eski bir dikiş makinesi, ucu dantelli sararmış bir perde ile arka kapaktaki yarısı boşalmış parfüm şişesi ve “zamanın daha ağır aktığı, kendini bildi bileli çeyiz işleyen bir genç kız ya çardağın altında ya hep o soldaki pencerenin içinde...” gibi ifadeler, anlatının içeriği hakkında ipuçları verecek detaylardır. Bu detaylarla okuyucuya bakmakta olduğu romanda âdeta “Nar Ağacı”ndaki gibi fırtınada kabarmış bir denizin değil durgun bir suyun anlatılacağı ima edilir.

Mücellâ 1920'li yıllardan 1970'lere uzanan bir dönemin romanıdır. Kitabın arka planında İkinci Dünya Savaşı, tek partili dönem, çok partiye geçiş, darbeler, siyasi ve sosyal çalkantılara dair kesitler bir akış hâlinde aktarılır. Ancak romanın arka planındaki bu akışa inat bir durgunluğun konu edildiği görülür. Akıp giden zaman içerisinde gaz biter, tüp için kuyruğa girilir, ikinci el eşyalar alınır satılır, kahve çoktandır nohuttandır ama mahalle aralarında ajans haberleri dinlenirken, bahar gelir, mevsimler değişir, konaklar apartmana evrilir, çocuklar büyür; aşklar, ihanetler, ölümler, ayrılıklar vs. yaşanır. Geri planda verilen bu yaşam döngüsü içerisinde Mücellâ âdeta, akıp giden bu hayatı son bir çırpınıyla kavrama çabası olarak yansır. Çeyiz sandıklarını dolduran el emeği göz nuru işlemler, kumaşlar, bahçeli evler, gaz lambası söz konusu edilen dönemin karakteristikleri olarak kurguda yer bulurlar. Mücellâ'nın şahsında dönem kadınlarının büyük bir kısmı resmedilirken, onun tanık olduğu hayatlarla da diğer tipler anlatılmış olur.

İlk bakışta dilindeki sadelikle dikkat çeken Mücellâ, üslupçu bir yazar olarak bilinen Bekiroğlu'nun bir önceki romanında sinyallerini verdiği değişimi açıkça ortaya koymaktadır. Nar Ağacı'nın yoğun akışı içinde bu üslup değişimi çok hissedilemese de Mücellâ ile açıkça ortaya konulmuştur. Mücellâ'yı diğer romanlardan ayıran başka bir detay da konusudur. Diğer eserlere sinen yoğun tarih kokusu, Mücellâ'da fazla hissedilmez.

Cumhuriyet'in ilk yıllarını sadece bir fon olarak gördüğümüz eserde, gerek kahramanlar gerekse olaylar, hemen hepimizin karşılaşılabileceği türdendir. Bekiroğlu, samimi bir tavırla Mücellâ'nın şahsında hayatlarımıza dokunmuştur.

2.5.2. Eserin Yazılış Amacı

Her hikâyenin oluşumuna, arka planına ve kurgulanış biçimine etki eden sebepler, kıvılcımlar söz konusudur. Bazen bir resim, bazen bir şarkı, bazen bir anı yazıcıyı kâğıtla buluşturur. Bekiroğlu'nun hemen tüm romanlarında onu yazmaya sevk eden böyle bir sebep vardır. Mücellâ'da bu sebebin adı vasiyet olmuştur diyebiliriz.

Otbiyografik özellikler gösteren Mücellâ, yazarın bir bakıma, bir vasiyeti kurgu aracılığıyla hayata geçirme arzusundan doğmuştur. Eserde, kahraman anlatıcı figürü olan Nazlı, aslında Bekiroğlu'nun kendisidir. Mücellâ teyze onun çocukluk anılardan arda kalan bir simadır. Lise yıllarında Nazlıgül'ün çok okuduğunu gören Mücellâ, bir gün onun yazar olabileceğine inanarak, o gün geldiğinde kendisinin hikâyesini yazmasını tembihler. Bu eser Bekiroğlu'nun kendisinin de unutmaktan korktuğu çocukluk ve ilk gençlik yıllarının, Mücellâ'nın vasiyetinin de etkisiyle kaleme alınmasıdır. Yazar, Yedirenk Sanat Dergisinde kızına verdiği bir röportajda eserin yazılma sebebini şöyle ifade eder:

“Kanımcı her eserin sebebi vardır, yazarı fark etmese bile. Yazma isteği benim için ilk sebeptir. “Beni yaz” diyen bir şey varsa o yazılır. Mücellâ'da hikâye bir yana, unutulmasına gönlümün razı olmadığı ayrıntıları da anlatmaya kalkıştım. Nar Ağacı “Neden dedeler kuşağına daha fazla anlattırmadım?” acısından doğmuştu. Mücellâ, anneler-babalar kuşağının hikâyesi. Ayrıca benim kuşağımın da hikâyesi. Bu defa bizatihi ben, kimse beni zorlamadan anlatmak istedim. Ben de anlattırılmayanlardan biri olmayayım, diye anlattım. Düşünsene, en azından şimdilik yayımlamayı planlamadığım hâlde sadece sen ve kardeşin için, ailemiz için çocukluk anılarımı yazdım. O bahçeli büyük evde sekiz yaşına kadar yaşadığım hayatı. Yoksa siz bunları nereden bileceksiniz” (Bekiroğlu Özyazıcı, 2015: II).

Aynı röportajda Bekiroğlu, ‘yazının hayata borcu olduğunu ve Mücellâ'nın bu borcunu ödemek için yazıldığını’ söyler. Gerçekten Nazlıgül'ün yaşadıklarını yaşayan anlatıcı fark etmeden bir vasiyeti yerine getirmiş olur.

2.5.3. Olay Örgüsü

Mücellâ, yazarın “İsimle Ateş Arasında” romanı dışındaki diğer romanlarıyla benzer bir girişle sahiptir. “Yûsuf ile Züleyha” ve “Lâ Sonsuzluk Hecesi” romanları çoğu okuyucunun bildiği kıssaların postmodern tekniklerle kurgusallaştırılarak anlatıya taşınmalarından oluşur. Nar Ağacı’nda ise anlatıcı üstkurmaca tekniği ile önce hikâyenin sonunu vermiş ardından geriye dönüşlerle kurguyu tamamlamıştır. Bu anlamda Mücellâ, Nar Ağacı’na benzetilebilir. Okur, hemen ikinci sayfada Mücellâ’nın 1976 kışında, bir kalp krizi neticesinde yapayalnız can verdiğini öğrenir. Yazıcı, anlatma zamanından neredeyse 40 yıl öncesine giderek bu bilgileri verdikten sonra bir kez daha geriye dönüş tekniğini kullanır ve Mücellâ’nın çocukluk yıllarından itibaren, hikâyesini kronolojik bir akışla verir. Eser, iki bölümden oluşur. Ayrıca birinci bölümden önce Bekiroğlu’nun eserlerinde görmeye alışık olduğumuz bir girişle okuyucu, hikâyenin anlatma zamanı ve anlatıcısıyla ilgili bilgilendirilir.

Yazarın, tüm olay örgüsü içerisinde sadece “BİR” ve “İKİ” olmak üzere sadece iki başlık açtığı görülen romanda, bu bağlamda -diğer romanlarından farklı olarak- ayrıntılı bir bölümlendirmeye gitmediği görülmektedir. Mücellâ’da, “yazıcı”nın da dâhil olduğu olay örgüsünü en genel hâliyle üç bölümde incelemek mümkündür:

Birinci Bölüm:

- Yazıcının, kırk yıl öncesinde annesiyle beraber hayatını henüz kaybetmiş olan Mücellâ Teyze’nin evine gitmesi
- Mücellâ’nın müteahhite verilen evinin tüm eşyalarının eşe dosta dağıtılması
- Yazıcının hissesine düşen eşyalarla birlikte Mücellâ’nın hikâyesinin yazılmaya başlanması

İkinci Bölüm

- Neyyire Hanım’ın, kocası Tevfik Efendi’nin ölümüyle on dört yaşındaki oğlu Fahir ve karnındaki Mücellâ ile yalnız kalması
- Fahir’in Keriman ile evlenmesinden sonra eşi ile annesinin arasında kalması
- Fahir’in baba yadigârı terzi dükkânını kapatarak eşi Keriman ile birlikte İstanbul’a yerleşmesi
- Kızıyla bir başına kalan Neyyire Hanım’ın maddi sıkıntılar içerisinde el emekleriyle

evin geçimini sağlamayı çalışması

- Fahir'in yokluğuyla iyice sarsılan Neyyire Hanım'ın babasız bir kız çocuğunu nasıl yetiştireceği hususunda kaygı duyması

- Fahir'in İstanbul'a gittiği o yılın sonbaharında Mücellâ okula başlaması

- Bir şeyden korunmanın ancak ondan uzak durmakla olacağına inanan Neyyire Hanım'ın, sokaktaki tüm tehlikelerden Mücellâ'yı korumak için bir sınır çizgisi belirlemesi ve Mücellâ'nın bahçedeki karayemiş fidanının ötesine geçemeyişi

- Neyyire Hanım'ın söylediklerini harfiyen yapan Mücellâ'nın adının, "Neyyire Hanım'ın uslu kızı"na çıkması

- Çok sürmeden evdeki tüm işleri görüp bir de çeyiz işlemeyi beceren Mücellâ'nın adının, "Neyyire Hanım'ın hamarat kızı"na dönüşmesi

- Neyyire Hanım'ın hem komşusu hem arkadaşı hem de kader ortağı olan Mümine Hemşire ve kızı Filiz'e de kol kanat girmesi

- Mücellâ'nın kendisine göz kırpan bakkalın çırağı ile Filiz'in mektuplaştığını öğrenmesi ve böylece ilk heyecanının yerini bir boşluğa bırakması

- Akşam sanatı bitiren Filiz'in bir bankada çalışmaya başlaması ve çok geçmeden buraya gelen müşterilerden biriyle (kendisinden on beş yaş büyük Refik Bey) evlenme kararı alması

- Düğüne kadar onlarca hazırlığı Neyyire Hanım ve Mücellâ'nın hiç yüksünmeden yapması

- Neyyire Hanım'ın, bu nikâhtan sonra Mücellâ'nın hayırlı kısmetinin geç kalmakta olduğunu düşünmeye başlaması

- Filiz'in kızları Gülümser ve Feriha'nın Mücellâ tarafından büyütülmesi ve Mücellâ'nın onlara âdeta annelik yapması

- Nefise Hala'nın oğlu Şerafettin Albay'ın, tesadüfen görüp tanıştığı Güzide ile evlenmesi

- Tevfik Efendi'nin akrabalarından Paşazade'nin oğlu Yusuf Ziya'nın, Viyana'da öğrenci iken kendisinden üç yaş büyük olan ve başından bir evlilik geçmiş olan Suna ile evlilik kararı alması

- Yusuf Ziya'nın annesi Müzeyyen Hanım'ın bu evlilik fikrine karşı çıkması ve

sonuçta Yusuf Ziya'nın ince hastalığa tutulması

- Yusuf Ziya'nın iyileştikten yıllar sonra kendisinden yirmi yaş küçük bir öğretmen olan Yurdanur ile evlenmesi

- Çok geçmeden Filiz'in büyük kızı Gülümser'in ve bir yıl sonra da küçük kızı Feriha'nın evlenmesi

- Mücellâ bu iki kız için açtığı çeyiz sandığından -artık kendisinin kullanacağından ümidi çoktan kestiği- eşyaları çıkartması ve -çoğunun modası geçtiği için beğenilip kabul edilmediği- bu eşyaları onların çeyizlerine katması

- İki evlilik yapmış, yetmiş yaşlarındaki Kantariyeci Hüseyin Efendi'nin, Mücellâ'nın izdivacına talip olması

- Babası için her yıl okuttuğu mevlitten kısa bir süre sonra Mücellâ'nın, aniden annesi Neyyire Hanım'ı kaybetmesi

- Yıllardır Almanya'da yaşayan Fahir'in annesinin cenazesinden ancak üç gün sonra torunu Tefrik'le baba evine gelmesi

- Mücellâ annesinin üzüntüsünü yaşarken, Pervin'in kocası Sahir Efendi'nin aynı hafta içinde vefat etmesi

- Annesinin yokluğuyla iyice yalnızlaşan Mücellâ'nın "Fesleğen" ismini verdiği bir kediyi sahiplenmesi ve artık onunla avunur olması

- Şerafettin Albay'ın kız kardeşi Rengin'in, ailesinin karşı çıkmasına rağmen fırıncının oğlu Ferit'e kaçması

- Sahir Efendi'nin ölümüyle maddi sıkıntılar yaşamaya başlayan Pervin'in, konağı müteahhite verip küçük bir apartman dairesine taşınması

- Şerafettin Albay'ın karısı Güzide'nin emir eri Vedat ile kaçması

- Şehirde aylarca bu haberin konuşulması ve bu süreçte Şerafettin Albay'ın bir eri ölesiye darp etmesi üzerine tüm rütbelerinin sökülmesi

- Rengin'in bu süreçte kucağında bebeğiyle barışmak için Nefise Hanım'ın kapısını çalması ve kendisini affettirmesi

- Sefalet içinde terk edilen Güzide'nin bir gece Şerafettin Albay'ın kapısına gelmesi

- Şerafettin Albay'ın kendisini öldürmeye teşebbüs etmesiyle Güzide'nin apar topar

Mücellâ'nın evine sığınması

- Sırılsıklam olmuş, bitkin düşmüş Güzide'yi içeri alan Mücellâ'nın, sabaha kadar onun ateşini düşürmeye uğraşması

Mücellâ'nın, zaten Güzide'nin vücudundaki morluklardan okunan hikâyesini Güzide'nin ağzından hayretler içinde dinlemesi

- Ertesi sabah karlı tipili bir havada Güzide'nin sessiz sedasız -bir not dahi bırakmadan- Mücellâ'nın yanından çekip gitmesi

- Yaklaşık bir hafta sonra da Güzide'nin cansız bedeninin Beşikdüzü kıyılarında bulunması

- Etrafında olanlara sadece tanık olan Mücellâ'nın yaşamının sakın bir su gibi yatağını hiç zorlamadan akıp gitmesi

- Çok okuması dolayısıyla yazar olacaksın dediği Nazlı üniversite ikinci sınıftayken Mücellâ'nın hayata gözlerini yumması

Üçüncü Bölüm

- Yazıcının, Mücellâ'nın vasiyetini yerine getirerek romanını tamamlaması

2.5.4. Zaman

Bekiroğlu bir önceki romanı “Nar Ağacı”nda kullandığı üstkurmaca tekniğine bu romanında da yer vermiştir. Kahraman anlatıcı Nazlı, zamanda yolculuk yapar, anlatma/yazma zamanından geriye doğru gider ve “*Bundan neredeyse kırk yıl önce, 1977 Şubat ayının ilk gününde sömestr tatili için eve döndüğümde...*” (s. 7), şeklinde başlayan bir cümle ile romana giriş yapar. Daha ilk cümlesiyle okuyucunun zihninde bir zaman algısı oluşturmak isteyen anlatıcı, eserin tamamında zamanla ilgili hiçbir bulanıklığa yer vermeden olay akışını sağlar.

“Bundan neredeyse kırk yıl önce, 1977 Şubat’ı” ifadesi bize anlatma zamanını işaret etmektedir. Bu bilgiyi eserin son sayfasında anlatıcı daha da net hâle getirir ve 2015 yılı yazında olduğunu söyler. Yani anlatma zamanı kırk iki yıl sonrasıdır. İlk etapta vaka zamanı 1977’i Şubat ayı gibi algılansa da sayfaları çevirdikçe anlatıcının bu tarihi bir kırılma zamanı gibi algıladığını görürüz. Bu tarihte anlatıcı, Erzurum’da Edebiyat Fakültesi üçüncü sınıfta öğrencidir ve sömestr tatili için memlekete dönmüştür. Yaklaşık bir yıl önce (1976’da)

hayatını kaybeden Mücellâ teyzenin evi tam da Nazlı'nın tatil için geldiği günün sabahı dağıtılır. O gün Nazlı da annesi Pervin'le beraber Mücellâ'nın evine son kez gider. Bu dünyadan sessiz sedasız göçüp giden Mücellâ'nın geride bıraktıklarından Nazlı'nın payına yarısı kullanılmış bir parfüm şişesi düşer. Ancak anlatma zamanında Nazlı'nın hikâyeye başlarken -annesinden kendisine nasıl geçtiğini hatırlamaz- Mücellâ'nın sırrı dökülmüş aynası elindedir. Mücellâ'nın sandık örtüsününse ne zaman, nasıl eline geçtiği ve kendi masasına serildiğinden de haberi yoktur. Bu küçük detaylar, aslında kurguya dolaylı da olsa etki edecek bilinçli seçimlerdir. Bu seçimlerle yazar, eşyaların belleği ile zamanın bağına kurmuş, okuyucuyu bu eşyaların ilk sahibine ve onun hikâyesine bir adım daha yaklaştırmıştır.

Yazar, o şubat gününü vaka zamanında bir sıçrama tahtası gibi kullanmıştır diyebiliriz. O gün, pencerenin ardından hayatı izleyen Nazlı ve onun odasındaki eşyalar, güllü perde, Mücellâ'nın kedisi Fesleğen'in patisi vb. ayrıntılarla hatıra ikliminde yeniden hayat bulur. Bir Hıdırellez gününde Nazlı ve Mücellâ arasında geçen basit bir konuşma, bu eserin vücuda gelmesini sağlayan bir vasiyet niteliği taşımaktadır. O andan sonra anlatıcı Mücellâ'nın ölümünden doğumuna götürür bizi ve böylece vaka zamanına geçilmiş olur.

Üstkurmacanın imkânlarını kullanan anlatıcı kimin hikâyesini, hangi zamanda, neden kaleme aldığı vb. ile ilgili bilgileri okurla paylaştıktan sonra Mücellâ'nın kurmaca dünyasına doğru olan yolculuğu başlatır. Buradan sonra zamanın genellikle kronolojik bir çizgi takip ettiğini söyleyebiliriz. Okuyucu öncelikle Mücellâ'nın dünyaya geldiği ortam, zaman, annesi-babası vs. ile ilgili bilgilendirilir. “*Zaman 1930'larda bile orda sanki elli yıl öncesinden gelirdi...*” (s. 19) ifadesiyle 1930'lu yıllara Mücellâ'nın beşi bitirdiği güne gideriz. Sonrasında Paşazadelerin Yalısı'na gidilen bir gün bizi Mücellâ'nın doğum tarihine de ulaştırır.

Romanda geçen “... Neyyire Hanım'ın beğenmediği Mücellâ'nın okuması bundan tam üç yıl önce, 1939 yılının Eylül ayında gaz lambasının hülyalı, hüznü ışığında işe yaramıştı” (s. 74) cümlesi bize vaka zamanı olan 1942'de olduğumuzu gösterir. O gün, Paşazadelerin Yalısı'na gelen Mücellâ on dokuz yaşındadır. Buradan hareketle Mücellâ'nın 1923 doğumlu olduğunu öğreniriz. Yaşanan o büyük savaşların enkazının henüz kaldırılamadığı bir dönemde dünyaya gelmiştir Mücellâ, genç Cumhuriyet'in çocuğudur. Zaten eserin arka fonunda zamanın şartlarını, imkânların darlığını, maddi manevi sıkıntıların çekildiği yıllarda olunduğunu anlatıcı sürekli işaret eder.

“Koca yalıda sadece oturma odasındaki soba yanıyordu ve yeşil çini sobasıyla misafir odasının kapısı sımsıkı kapatılmıştı. Hizmetçi kızın tepsisinde birbirini takip eden kahve, çikolata, şerbet, baklavadan da şimdi eser yoktu. Paşazadelere bol ikramlı olmak düşerdi gerçi ama savaş Paşazade’nin yalısından da çok şey götürmüş, tepeden sarkan kristal avizenin ampulleri bir hariç gevşetilmişti” (s. 74).

Anadolu topraklarında savaş bitmiştir belki ama İkinci Dünya Savaşı, Kore Harbi gibi dış olaylar, savaşın doğurduğu yeni zenginler, adam kayırmalar, rüşvet, iltimas vb. iç etmenler yıkıntıları temizleyip, refah dolu günlere ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Örneğin Şerafettin Albay taburuyla Kore’ye gitmiş bir gazidir. Her an Türkiye de savaşa girebilir korkusu ise bir fısıltı hâlinde kulaktan kulağa dolaşırken, kâbus dolu uykular herkesin tadını tuzunu kaçırmaktadır. Siyasal yahut bu tarz sosyal mevzular eserin ana dokusuna dâhil edilmese de yeri geldikçe zamanın sosyal, politik ve ekonomik şartları satır aralarında dillendirilmiştir.

“Mücellâ’ya gençliğinin en güzel yıllarından en fazla neyi hatırladığını sorsalar karartma geceleri gelirdi aklına ilk önce. Sonra: Ekmek diye yedikleri, daha üç gün önce sekiz kuruşken bugün on altı kuruşa aldıkları, çavdar ve arpa unundan ibaret o karneli kara çamur. Adamı olanın, iltimas bulanın fazladan çıkardığı vesikalar. Sümerbank’ın, Kızılay Aş Ocağı’nın önünde saatlerce uzayan kuyruklar... Yağ yok, tuz yok, şeker yok, gazyağı yok. Pirinç, kuru fasulye, et, patates, nohut, soğan, peynir, çay, sabun, buğday tümünden tükenmiş. Bir avuç çivi kimya olmuş. En ufak eşya parçası kıymete binmiş. İğne yok, iplik yok. Olan ancak itibarlıların evine giriyor, bulunan da aynı fiyatta kalmıyor. Hele şeker... Bunun adı düpedüz kıtlıktı ve kıtlık sanki denizi de vurmuştu...” (s. 81, 82).

Zamanın takvimsel olarak akışı; 1939, Cumhuriyetin 50. yılı, Şubat 1977 gibi ifadelerden daha çok sosyal hayattaki değişimler, evlilikler, büyüyen çocuklar, ölümler vs. ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Örneğin Mücellâ’nın evine elektrik-su bağlanır, ocak-buzdolabı alınır, sadece pilli radyoların yerini hem pille hem elektrikle çalışanları alır, Filiz evlenir, Fahir’in oğlu hatta torunları olmuştur, Pervin’in Nazlısı dünyaya gelir; yani zaman olduğu yerde durmaz hızla akar. Bu akış Neyyire Hanım tarafından ilk kez Filiz’in evliliği sırasında hissedilir. Mücellâ’nın hayırlı kısmeti geç kalmaktadır ama günü gelecektir nasılsa diye düşünür. Filiz’in kızları büyümüş üniversiteli bile olmuştur artık ve Neyyire Hanım hâlâ Mücellâ’nın mürüvvetini görememiştir. Zaman Mücellâ’dan da içeri akmış, saçlarına aklar; yüzüne, gözlerinin altına torbalar bırakarak geçmiştir. Pervin’in de yönlendirmesiyle Mücellâ’nın saçları boyanır, kaşları alınır, bir şişe Lögalyon marka parfüm ısmarlanır. Ama

bunlar zamanın izlerini çok kısa süreliğine siler. Mücellâ önceleri tekrar tekrar bu işlere girişse de bir süre sonra hayatı kendi akışına bırakır. Artık karayemiş fidanıyla kendisine çizilen sınırın da hükmü kalmayınca Mücellâ, yıllarca yasaklarla şekillendirdiği hayatında ötelediği, içinde kalan ne varsa onları yapmaya, yaşamaya başlar.

“... Neyyire Hanım bile ses etmedi, yasakları bir anda anlamını yitirmişti. O da fark etti ki Mücellâ’nın yaşı saçındaki boyaya, yüzündeki pudraya rağmen hakkında dedikodu yapılacak eşiği neredeyse geçmişti. Kaybedecek bir şey kalmayınca korumaya da gerek kalmadı. Neyyire Hanım’ın Mücellâ üzerindeki hâkimiyetinden vazgeçmesi kendisinin ihtiyarlığıyla değil Mücellâ’nın yaşlanmasıyla başladı” (s. 201, 202).

Zamanın su gibi aktığını Mücellâ belki de en çok Filiz’in kızları Gülümser ve Feriha’nın evlilikleri sürecinde hisseder. İlk kez anneleri Filiz için açıp bir hamam takımı çıkardığı çeyiz sandığını kızlar için alt üst etmiş ve çoğunun modası geçmiş ve kızlar tarafından beğenilmemiş olsa da neyi var neyi yoksa belki de artık kendisinin kullanacağından tamamen ümidi kestiğinden, kızların çeyizine katmıştır. Bu hareketi Mücellâ’nın zamana bakışını, zaman karşısında takındığı tavrı göstermesi bakımından son derece önemlidir. İlkokuldan sonra çeyiz işlemeye başlayan Mücellâ için aslında hayatla ilgili tek beklenti, iyi bir eştir. Bu beklenti, Mücellâ’nın tercihi değil, başta Neyyire Hanım olmak üzere tüm sosyal çevrenin bir genç kız için çizdiği yolun adıdır. Mücellâ teslimiyetle bu yola girmiş ancak yolun sonuna ulaşamamıştır. Çoğu annenin çocuklarının büyüdüğünü dolayısıyla kendisinin yaşlandığını kabul ettiği ilk an çocukların evlendiği andır. İşte Mücellâ da her ne kadar o çocukları doğurmasa da onları büyütürken anneliği deneyimlemiş, dolayısıyla onların evlilikleriyle de benzer bir hisse kapılmıştır.

“... Ama işte her anne gibi o da haberi duyunca hepi topu aynı cümleyi söylemişti: “Allah aşkına ne zaman büyüdü bu kızlar da gelinlik çağına geldi” (s. 225).

Zaman akarken Mücellâ, çok şey yaşamasa da çok şey duymuş, görmüş, birçok şeye tanıklık etmiştir. Yusuf Ziya’nın başında gecelerce sabahlayan, Gülümser ile Feriha’yı koynunda büyüten, konu komşunun derdini dinleyen, aşklar, ihanetler, hasretler gören Mücellâ’nın yaşı ilerlerken Neyyire Hanım da hayat sahnesinden çekilir. Mücellâ’ya artık her yeni gün, öncekinden daha da uzun gelmeye başlar. Yalnızlık zamanda algısal bir değişim yaşanmasına sebep olmuştur. Mücellâ önceleri temizlik, yemek gibi işlerle vakit geçirmeye çalışsa da günden güne bunların hayatında işgal ettiği zaman da azalır.

Bekiroğlu günlük hayatı; duru bir dil, abartısız bir akış içinde okura sunduğu

Mücellâ'da zaman unsuru ile ilgili de benzer bir tavır takınmıştır. Ertesi gün, bir hafta sonra, beşi bitirdiğinde gibi ifadelerle zamanın akıp gidiciliği aktarılmıştır. Ancak özellikle Nar Ağacı'ndan sonra üslupçu tavrını bir kenara bıraksa da zaman zaman sanatlı, mecazlı, şiirsel söylemlere yer verdiğini bu eserde de görürüz. Bekiroğlu kendisine has bir üslupla birkaç ayın geçip baharın geldiğini yani zamanın akışını tabiata ait detaylar üzerinden dillendirir:

“Dünya geçimlidir. Boşlukları sevmez. Mücellâ “Etmese” dese de hayat kendi yönünce devam etti. Yeniden fırtınalar koptu. Yeniden dalgalar duruldu. Karadeniz sakinleşti, karakış bitti. El yüz yıkarken, çamaşır bulaşık durularken, abdest alırken sular daha az ısırmaya başladı. Kuşlar çeşitlendi. Toprakta çiçekler bile görünmeden önce yeşil çimenin, taze otun kokusu hissedildi. Yeşeren yamaçlara sürüler yayıldı. Arkasından mavi mine, eflâtun sümbül, beyaz papatya, sarı düğün çiçeği, karahindibalar açtı. Dalda tomurcuklar patladı, mor salkım, hanımeli çardaktan sarktı. Mayıs geldiğinde yedi verenler bile açmıştı. Bulutlar sevinç ve aydınlık saçarken kalpler kendi yaralarını -istemese bile-onardı” (s. 329).

Bekiroğlu, sosyal hayatı, yaşadığı çevreyi, gelenek-görenekleri, inançları, halk söylemlerini vs. çok iyi bilen, gözlemleyen ve bunları önemseyen bir yazar olduğunu tüm eserleriyle ortaya koymuştur. Bu birikimini zamanla ilgili söylemlerine de yansıtır. Örneğin Mücellâ'nın çocukluk yıllarıyla ilgili hatıralarından birinde bir Hıdırellez günü vardır. Yine ömrünün son zamanlarında Nazlı ve annesi için bir Hıdırellez kahvaltısı hazırlar. Her yıl babası Tevfik Efendi'nin ölümünün sene-i devriyesinde annesi ile mevlit okutması, annesinin ölümünden sonra kırkı ve elli ikisinde okutulan mevlitler, her ayın yirmi yedisinde yapılan eş dost günleri Mücellâ'daki zaman söylemlerinden bazılarıdır.

Eser, anlatıcının kurgudan sıyrılıp şimdiki zamana gelmesiyle son bulur. Nazlı, 2015 yazında Çanakkale'de, kucağında Fesleğen'in kaçınıcı kuşaktan torunu ve adaşı olan bir kediyle bu anlatıyı nihayetlendirmektedir. Yazar, şimdiki zamandan bakar Mücellâ'ya ve o gün Nazlı'ya; “masal olduk anlatanımız yok” diyen kadının o an, nasıl sonsuza uzanan bir dilek dilediğini fark eder. “An genişleyip derinlemesine zaman” olurken Mücellâ olsa olsa o Hıdırellez bayramında, o ışıltılı bahar günündedir.

2.5.5. Mekân

Bekiroğlu'nun romanları değerlendirildiğinde bir önceki romanı Nar Ağacı'nın pek çok açıdan olduğu gibi mekân bağlamında da farklı bir yerde durduğunu söylemek yanlış

olmayacaktır. Diğer eserlerindeki üslupçu tavrını bu romanda bir kenara bıraktığını ifade eden Bekiroğlu, aslında o eserden sonra nasıl bir yol haritası izleyeceğinin bilgisini de okurlarıyla paylaşır (Kâşif, 2017: 29). Klasik roman çizgisinde konumlandığı bu eserden sonra benzerleri gelecek, üslupçu tavır yerini daha sade ve olay akışı merkezli bir söyleme bırakacaktır. Gerçekten Mücellâ'da yazar işaret ettiği yolda ilerlemiştir. Mekân bağlamında değerlendirdiğimizde Nar Ağacı, çok zengin içeriklidir. Kapalı, açık, algısal yahut fiziksel onlarca mekân, sayfalarca devam eden mekân tasvirleri, mekânın insana ve dahi insanın mekâna etkisini yansıtan yüzlerce cümle yazarın mekânı aktif olarak esere taşıdığını, mekâna şahsiyet yüklediğini göstermesi bakımından önemlidir. Mücellâ, Nar Ağacı'na göre mekânsal çeşitlilik anlamında daha sınırlı olsa da kullanım biçimi, mekâna yüklenen anlam, mekân-insan ilişkisi vb. yönlerden Nar Ağacı ile benzerlik göstermektedir.

Nar Ağacı'nın mekânlarından biri olan Trabzon'un bu romanın genelindeki mekân olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Anlatıcı Nazlı, Erzurum'da öğrencidir ve 1977 sömestrinde otobüsü Zigana Dağı'nın yamaçlarında kıvrıla kıvrıla ilerleyerek onu memleketi Trabzon'a ulaştırır. Trabzon bir şehir olarak eserde ismen hiç zikredilmez ancak Tekfurçayır, Zağanos Vadisi, Gülbahar Sultan Türbesi, İmaret Mezarlığı ya da Kindinar Yokuşu gibi yerler bize metnin genel mekânının Trabzon olduğunu gösterir.

Romanda mekân, “olayların akışına yön veren karakterler[in] yaşadıkları mekân ile bilme, görme, anlama ve yansıtmaya yönelik bir ilişki içerisinde” (Korkmaz, 2007: 435) bulundukları dramatik anlatılara uygun bir sahne görünümündedir. Nitekim Mücellâ, hayatının ciddi bir bölümü bahçedeki karayemiş fidanı ile çizilen sınırdan geçirmiş, dar mekânlara hapsedilmiş bir karakterdir. Dolayısıyla romanın neredeyse tamamında kapalı ve dar mekânların hâkimiyetini görürüz. Açık alanlar, sokaklar, caddeler ya da dışardaki mekânlar, olay akışı içinde genellikle geçilen, zaruretten uğranılan ya da üzerinde fazla durulmayan yerlerdir. Mücellâ'nın hikâyesi daha ziyade kapalı ve dar mekânlarda hayat bulur. Aşağıdaki bölümde eserdeki belli başlı mekânlar incelenmeye çalışılacaktır.

Mücellâ'nın Evi / Bahçesi

Bu ev, eserde en geniş yeri tutan mekândır. Doğumundan ölümüne kadar Mücellâ hep bu evde yaşamış hatta annesi Neyyire Hanım, Mücellâ'nın doğumundan ne kadar önce olduğu bilgisi verilmesinde de bu evde yaşayıp yine bu evde ölmüştür. Mücellâ, hiçbir iniş çıkışı olmayan, sınırları zorlanmamış bir hayatın durağan, değişime kapalı bir bireyidir.

Dolayısıyla eserin hemen başında kahraman anlatıcı Nazlı ile Mücellâ'nın evine gidildiğinde okuyucuyu köhne, bahçesini otlar kaplamış, kasvetli gri renkli bir ev karşılar. Bu ev betimlemesi âdeta Mücellâ'nın hayatının ve ruh dünyasının özeti gibidir. Değişmemiş, etrafa doğru hiçbir surette genişlememiş olan ve her geçen gün biraz daha yıpranan bu ev, soluk hatta renksiz bir hayatın mekâna yansımış yüzüdür. Bachelard'ın deyişiyle bir 'dışarıdaki içerilik' (Bachelard, 1996: 234) olan ve içinde yaşayanların hayata bakışına göre şekillenen bu ev, aynı zamanda sakinlerini de kendine göre şekillendirmiştir.

Mücellâ'nın evinin en geniş fiziki betimlemesi, kahraman anlatıcı Nazlı'nın müteahhide verildiği için yıkılacak olan bu eve yıkımından bir gün öncesindeki gidişiyle yapılır. Aşağıya sadece bir bölümünü aldığımız bu betimleme ile okur, bir taraftan Mücellâ'nın yaşadığı mekânı zihninde canlandırırken diğer taraftan Mücellâ'nın ölümünün ardından mekânda yaşanan değişime tanık olur:

“Bir tarafı sokağa diğer tarafı Tekfurçayır’a bakan bir vadi yamacına kurulduğu için yoldan alçak hizadaydı bu kâgir, gösterişsiz evceğiz ve çok yüksek olmayan duvarları bile onun iki katını saklamaya yeterliydi. Soru işareti biçimindeki demir tokmağı vurmaya gerek kalmadı çünkü rutubetin yediği ahşap, boyasız kapı yarı aralıktı. Üç basamakla inilen çardak altı yerli yerindeydi ve sağ taraf ev sol taraf bahçeydi... Demek bir yıl yetmişti bir evin köhnemesi için. Zamanında bile her yağmurdan sonra düzeltilmesi gereken birkaç toprak basamakla inilen bahçe ayrı otlarıyla, ısırganlarla, dikenlerle dolmuş. Limon çiçeği, ıhlamur sargını, sarmaşık yabanileşmiş. Mevsimi gelince çardaktan sarkan mor salkım ise tümünden kurumuş...” (s. 10).

En ince detaylarına kadar betimlenen bu ev, inşa edildiği dönemin şartlarına uygundur. Küçük bir bahçenin içinde çoğunlukla tek katlı yapılan bu evler, imkânlar el verdikçe sürekli tadil edilir, yeni odalar eklenir, çardaklarla süslenir... Mücellâ'nın evi de böyledir. Örneğin odaların zemin yüksekliği birbirinden farklıdır ya da sahanlığın sonradan eklenen beton zemini eğri büğrüdür. Elektrik ve su hattı da sonradan çekildiğinden evin duvarları biçimsiz kablolar, borular, orantısız elektrik düğmeleri ile doludur. Eşyalar için de benzer bir durum söz konusudur. İhtiyaçlar doğrultusunda, imkânlar el verdikçe zamanla teker teker alınan -hatta bazen ikinci el olan- eşyalar uyumlu bir bütünlük yansıtmaz.

Neyyire Hanım, bahçesine çok düşkün bir hanım olduğundan bahçe, eve nazaran daha düzenli bir görünüm arz eder. Bahçenin bir köşesinde Neyyire Hanım'ın sebze yetiştirdiği küçük bir bostanı vardır. Eli bereketli Neyyire Hanım, bahçesindeki bu bostanın

yanı sıra bulduğu eski kap kacak ne varsa hepsine birer sap daldırmayı da ihmal etmemiştir. Ihlamur, kiraz, ekmek ayvası, Trabzon hurması gibi ağaçlarla da bahçe şenlenmiştir. Hemen dış kapının yanındaki karayemiş fidanıysa Mücellâ'nın özgürlük alanını belirleyen bir bekçi gibidir. Bu fidan aynı zamanda bahçenin zelzele neticesinde yıkılan ve bir türlü onarılamayan köşesini de gizlemektedir. Bu köşe eş, dostun kapının açılmasını beklemeden bahçeye girdiği, her daim açık bir kapı gibidir.

Mücellâ'nın bir içtenlik mekânı kılamadığı bu ev, insan-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, topografik olmaktan ziyade anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan algısal mekânlardandır (Korkmaz; 2015: 82). Bu bağlamda Mücellâ'nın algısal olarak kapalı ve dar bir mekân özelliği arz eden bu evi, yaşamın kendisinden aldıkları yahut hiç vermedikleriyle zamanla içinden çıkılmaz bir labirent hâlini alır. Böylece ev, başkişinin kısır hayat döngüsünün geçtiği yer olur. Evin kapalı ve dar mekân olarak değerlendirilmesi fiziksel bir küçüklük ya da sınırlılıkla ilgili değil, Mücellâ'nın dışına çıkamadığı katı kuralların, sorumlulukların ve psikolojik baskının mekânı olması ile ilintilidir. Henüz okula dahi gitmiyorken bahçedeki karayemiş fidanıyla kesin olarak sınırları çizilmiş bir mekânda yaşatılan Mücellâ'nın bu sınırı ihlal ettiğinde gençliği çoktan yitip gitmiştir. Kendisine çizilen mekânın ve dolayısıyla yaşamın sınırlarını aşması nerdeyse bir ömre mal olan Mücellâ'nın bu sınırları, sınırlılıkları kaldırdığında artık neredeyse onun için dışarıyla içeri arasında hiçbir fark kalmamıştır.

Bahçede bir de çardak vardır. Çardak altında çeşitli işler, kış hazırlıkları vs. yapılır. Ancak çardak daha ziyade Neyyire Hanım'ın konu komşu ile “iki lafın belini kırıp, nohut kahvesi eşliğinde şenlendiği” sınırlı bir sosyalleşme mekânıdır. Önceleri konu komşunun zaman zaman dışarda ağırlandığı küçük bir mekân olan bu çardak, yaşının ilerlemesinin ve özellikle annesi Neyyire Hanım'ın vefatının ardından Mücellâ'nın sıklıkla uğradığı bir sığınak olur. Çardak, Mücellâ'nın artık kendisi için bir içtenlik mekânı olmayan evinin kendisini sıkıp kuşatan atmosferinden çıkıp nefes aldığı, hatıra iklimini sokukladığı açık-geniş bir mekândır.

Paşazade Yalısı

Mücellâ'nın evinden görülebilecek mesafede olan bu yalı, aslında dede yadigarı bir köşktür. Neyyire Hanım'ın uzak akrabalarından olan Paşazade, İstanbullu Müzeyyen Hanım'la evlendikten sonra bu köşk, halk arasında ironik bir söylemle Paşazade'nin yalısı

olarak anılmaya başlar. Müzeyyen Hanım'ın gelişiyle evin çehresi değişmiş; çatıya dantelli alınlıklar çakılmış, pencerelere panjurlar yapılmış, çeşitli yerlere balkonlar, çıkmalar eklenmiş, üstüne bir de ev beyaza boyatılmıştır. Denizle tek ilgisi onu bir tepenin ardından görmek olan bu ev, o günlerden sonra yalı olarak anılmaya başlanmıştır.

Aslında doktor olan Paşazade, varlıklı bir aileden gelmektedir ve yalısı da bu sosyal statüyü, ekonomik durumu yansıtan eşyalarla doludur. Girişteki mermer havuz, tepeden sarkan kristal avize, Venedik işi boy aynası bu detaylardan bazılarıdır. Ancak savaşın yıkıcı etkisi Paşazade'nin yalısında da kendini göstermiştir. Havuzun suyu boşaltılmıştır. Sadece oturma odasının sobası yanmaktadır ve kristal avizeninse biri hariç tüm ampulleri gevşetilmiştir. Misafirlere ardı arkası kesilmeden sunulan ikramlıklardansa artık eser yoktur. Yalı ile ilgili verilen bütün bu ayrıntılar, aslında o dönem tükenen ömürlerin, sönen ocakların ve hepsinden önemlisi yaşamın yok olan ahengini yansıtan sembolik ifadelerdir.

Her ne kadar akraba olursa da Paşazade'nin yalısı, Neyyire Hanımlar için öyle çat kapı gidilebilecek bir komşu kapısı değildir. İstanbullu gelinin mesafeli tavrı dolayısıyla bu yalıya olan ziyaretler bayram, kandil gibi özel günlerle sınırlı kalmaktadır. Ancak Yusuf Ziya'nın hastalığı ile bu mesafeli tavır bir kenara bırakılmış ve bu hadisenin ardından yalı, geceli gündüzlü her fırsatta uğranan hatta bazı geceler yatıya kalınan bir mekân olmuştur.

Sahir Efendi'nin Konağı/ Apartman Dairesi

Mücellâ'nın baba tarafından akrabası olan Sahir Efendi, taş bir konakta ikamet etmektedir. Bu konak romanda ilk olarak, Sahir Efendi'nin eşi Pervin'in nazik daveti neticesinde Filiz'in nişanının yapıldığı mekân olarak karşımıza çıkar.

“Paşazade'nin yalısı ne kadar tadilatlıysa Sahir Efendi'nin Kemerkaya'daki baba malı taş konağı o kadar hakikiydi. Nişan gecesini sokak kapısından girenler sağlı sollu meyve ağaçlarıyla dolu iki büyük bahçe arasında uzanan Malta taşı döşeli taşlıgi geçtiler önce. Sarmaşıklar duvara tırmanmış, yaban gülleri sokağa taşmış; hanımeli, yasemin ve leylâk kokusunu salmıştı bu sıcak bahar akşamında. ... Alt kattaki salona sandalyeler sıralanmış, bütün odaların kapıları açılmış, çifte merdivenle çıkılan üst kat salonu bile hazırlanmıştı. Bir tek Sahir Efendi'nin kütüphane odasına dokunulmamıştı. Fakat ne gam! Şu hâliyle bu konakta bir değil iki kızın nişanı aynı anda yapılırdı da ne çiftlerin ne konukların birbirinden haberi olurdu” (s. 104).

Yukarıdaki pasajdan da anladığımız üzere hem çok büyük olan hem de doğal

dokusunun güzelliği ile dikkatleri üzerine çeken bu konak, Sahir Efendi'nin ölümünün ardından satılmak zorunda kalınır. Çocukların eğitimi ve geleceklerinin temini için alınan bu karar, koca konaktan çıkan aileyi küçücük bir apartman dairesine hapseder. Daha önce Yakup Kadri'nin *“Kiralık Konak”* ve Peyami Safa'nın *“Fatih-Harbiye”* gibi romanlarında tanık olunan bu manzara, benzer bir şekilde bu kez Bekiroğlu'nun kalemıyla okuyucunun dikkatine sunulur. Konaktan apartmana olan bu yer değişikliği ile birlikte mekân hem çevresel hem de algısal olarak küçülür ve kahramanları sıkıp kuşatan kapalı-dar bir alana dönüşür:

“Konaktan apartmana, evden daireye, bahçeden balkona, topraktan saksiya, cennetten dünyaya geçilmişti işte. Daireler büyürken bahçeler küçülmüş sonunda tamamen yok olmuştu. Şehrin yüzü gibi kalbi de paragöz ve cingöz adamların gönlünce değişmiş, eski alışkanlıklar bir köşeye itilirken yeni alışkanlıklar edinilmişti” (s. 292).

Batılılaşmanın etkisiyle benimsenen yaşam tarzı bahçeli, büyük evlerden, geniş ailelerden kopardığı bireyi apartman dairesine, çekirdek aileye hatta yalnız yaşamaya mahkûm kılar. Birtakım rahatlıkları için tercih edilen bu yaşam biçimi, bireyin ruh dünyasını olumsuz etkilemekte, onu çeşitli buhranlara sevk etmektedir. Nitekim bu küçük dairede “çardak gülü” diye anılan Pervin'in âdeta tüm renkleri solmuş, ışığı sönmüştür.

“Konağı o kadar özliyorum ki Mücellâ abla” dedi. “Geceleri rüyamda kendimi hep eski evde görüyorum. Bahçedeki aralık kalmış musluğu kapatıyorum. O kadar şikâyet ederdim, taşlıktaki kuru yaprakları süpürüyorum. Bilsen rüzgârın sesini nasıl özledim” ... “Burada hiçbir şey yok. Ne çiçeklerin açtığını görüyorum ne rüzgârın estiğini işitiyorum. Hangi pencereden dışarı baksam çıplak tuğla duvarlar, yığılmış kum tepeleri. Kafam sepet gibi vücudum boş bir çuval. Ne için yaşadığımı artık bilmiyorum” (s. 292/293).

Bu noktada her ikisi de ev olmasına rağmen köşkün Pervin için açık ve geniş mekân olduğunu buna karşın apartman dairesinin ise kapalı ve dar mekânların bir temsili olduğunu söylemek gerekir. “Anlatı kişisi, açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar” (Korkmaz; 2015/ 93). Pervin'in kendisini güvende ve değerli hissettiği yer şüphesiz konaktır. Bu küçücük dairede hem ruhu hem eşyaları sıkışıp kalmıştır. Aşağıya alacağımız bölümde Pervin'i ziyarete giden Mücellâ'nın bakış açısıyla anlatıcı bu durumu açıkça ortaya koymuştur:

“Pirinçli mozaik döşeli dar ve uzunca bir hol üzerinde iç içe açılan iki oda, bir masa

iki sandalyeden fazlasını almaz bir mutfak. Ailenin itibarlı büyükleri bula bula burayı mı bulmuşlardı? Bulunmaz fırsat, düşünceli müteahhit bu dairenin mi kirasını ödemeye razı olmuştu? Ve hayret! Koca konak şu iki küçük odaya nasıl sığmıştı? Venedik aynası, mermer masa, oymalı koltuklar ve kanepeler, aslan bacaklı büfe, ceviz sehpa, halılar... Koridorda, odalarda, sağda solda Sahir Efendi'nin kendisine bir kitaplık bulamayarak üst üste yığılmış kitapları... Kenarı yırtılmış karton bir kutunun içinde Marko Polo Seyahatnamesi, Ferheng-i Ziya, Dağların Kızı Heidi, Sahir Efendi'nin kehribar tespihi... "Eşya da kendi yerinde ağırmış" diye içinden geçirdi Mücellâ. Ama asıl mutfak penceresini açıp bir baş uzanınca onu hafakanlar bastı. Aynı müteahhidin eline düşmüş eski evlerin üzerinde yükselen yeni bir mahalleydi burası" (s. 289/290).

Binbir Çeşit Mağazası

İsmiyle müsemma bu dükkân bir çeyiz sandığı için o dönemde ne lazımsa, hepsinin binlerce çeşidini barındıran renkli bir mağazadır. Beşi bitiren Mücellâ'yı Neyyire Hanım kolundan tuttuğu gibi bu mağazaya getirir. Ürünleri kaliteli ancak pahalı olan bu mağazadan o gün, hatırı sayılır bir alışveriş yapılır.

"Çeyizi hazırlanacak bir kıza ne lâzımsa hepsi bu dükkândaydı. Amoraza, krepdöşin, samba, maroken, saten, dantel, şifon kumaşlar, hatta arayanı soranı olmasa bile daha eski zamanlardan kalma gronlar, canfesler, dibalar, lâhurlar Binbir Çeşit mağazasına İstanbul'dan gelir, şehrin en ünlü terzihanesini işleten Hâlet ve Hilkat Kardeşler'e bile dudak uçuklatırdı hem fiyatları hem kaliteleri" (s. 55).

Çocuk denebilecek bir yaşta bu dükkâna gelen Mücellâ için orası çok dikkat çekici ve renkli bir mekândır. Mücellâ, gördüklerini çocuk masumiyetiyle hayran hayran izlerken annesi, aldıklarıyla kızının yıllar sürecek olan çeyiz macerasını başlatmış olur.

Çifte Hamam

Eserde betimlenen mekânlardan biri de Çifte Hamamdır. Belli birkaç mekân dışında detayların çok yer bulmadığını söyleyebileceğimiz romanda Çifte Hamam da diğer pek çok mekân gibi fon görünümündedir. Çifte Hamam, Filiz'in 'gelin hamamı'nın yapıldığı yerdir. Fiziksel olarak betimlenmesinin yanında, algısal yönü üzerinde de durulan bu mekân, gelenekler çerçevesinde düğün öncesinde kadınların eğlenmeleri için tutulan bir yerdir.

Diğer Mekânlar

Yukarıda sıraladığımız mekânların dışında eserde sadece ismen zikredilen, detaylı biçimde anlatılmayan, karakterlerin ruh dünyasında ciddi tesirleri olmayan mekânlar da vardır. Zigana, Zağanos Vadisi, Tekfur çayır, Gülbahar Sultan Türbesi, İmaret Mezarlığı, Kindinar Mahallesi, Erzurum, Erzincan, Sahir Efendi'nin manifatura dükkânı, Kantariyeci Hüseyin Efendi'nin dükkânı, Filiz'in evi, Filiz'in çalıştığı banka, Terzi Anzif'in atölyesi, Mücellâ'nın ilkokulu bu mekânların başlıcalarıdır.

2.5.6. Şahıs Kadrosu

Eserin şahıs kadrosu incelenirken dikkatlerden kaçmayan noktalardan biri kadın karakterlerin sayıca daha fazla olmasıdır. Zaten ismiyle bile bir kadının hikâyesine tanıklık edeceğimiz hissine kapıldığımız romanda, Mücellâ'nın hikâyesinin yanı başında akıp giden hayatlar da çoğunlukla kadın karakterlerin etrafında şekillenir.

Mücellâ / Başkişi

Eserin başkişisi olan Mücellâ, okuyucuların muhayyilesinde kolaylıkla canlanabilecek niteliktedir. Çocukluk yıllarıyla başlayan hikâyesi ölümüne dek anlatılan Mücellâ; hâl, hareket ve tavırlarıyla okuru hiç şaşırtmaz. Âdeta duru bir su gibidir. Kimseye zarar vermeyen, geçtiği her yere güzellik götüren, yatağından hiç taşmayan, hiç coşmayan, yalnız ve cılız akan bu suyun kaderi, nihayetinde kaybolup gitmektir. Aslında okuyucunun çoğu sayfayı çevirirken “Mücellâ'nın kaderi burada mı değişecek acaba” hissine kapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Okuyucunun beklentisine inat Bekiroğlu, Mücellâ'nın gerçekliğini korumuş, onu mutlu sonla biten bir hikâyenin kahramanı yapmamıştır.

Mücellâ, doğumundan itibaren sıkıntı çekmeye yazgılı olanlar zümresindendir. Hiçbir şeyi kolaylıkla elde edemeyen ve sınırlı bir çevreye mahkûm edilen Mücellâ, daha anne karnındayken babasını kaybetmiştir. Baba sevgisinden mahrum ve Neyyire Hanım gibi otoriter bir annenin dizinin dibinde geçen çocukluk yılları onun kişiliğinin şekillendiği dönemler olmuştur. Eşini kaybeden Neyyire Hanım'ın en büyük korkusu babasız bir kız çocuğu büyütmektir. Neyyire Hanım'a göre bir kız için en büyük tehlike sokaklardadır ve bu yüzden kızı yaşamına sınırlı bir alan dâhilinde devam etmelidir. Böylece henüz okula bile gitmeyen Mücellâ için ilk sınır, bahçenin sonunda, sokakla evi ayıran karayemiş fidanı olur.

Oradan öteye geçilmeyecektir. Bu kural gibi pek çok kuralı koşulsuz kabullenen sınırları çizilmiş bir hayatın figüranı konumundaki Mücellâ, küçük yaşından itibaren annesinden öğrendiği birçok şeyi de uygulamaya başlar. Mahallede adı kısa sürede “Neyyire Hanım’ın uslu kızı”na çıkar:

“Misafir geldiğinde kapı önünde ayakkabıları, içerde terlikleri çevirmeyi; aynı odaları, sofayı, çardağı her gün silip süpürmekten şikâyet etmemeyi, süpürürken atlıların gidip yayaların kalmamasına dikkat etmeyi, çayı demliğe koyarken har vurup harman savurmamayı, terleyince sırtta tülbent koymayı tez vakitte öğrendi. Kulaklının pilava, tavanın kayganaya ait olduğunu, yemek yaparken yağı, tuzu el kararı, göz kararı ayarlamayı; pişirirken ateş başında yanmayı, taze fasulyenin fazla tuz kaldırmayacağını, zeytinyağlıların bir kaşık şeker atılırsa daha lezzetli olacağını, su böreği açmayı, asma yaprağından dolma sarmayı öğrendiği gibi öğrendi Mücellâ otururken derli toplu olmayı, eteklerini dizlerinin üzerine çekmeyi. Kızların canının sıkılmayacağını, karnının ağrımayacağını, korkunca damak çekmeyi, biraz daha fazla korkunca şekerli su içmeyi, durgun sulara ifritlerin beklediğini, akşam ezanından sonra bahçeye sıcak su dökülmeyeceğini hevesle, istekle öğrendi” (s. 49).

Mücellâ evde bunları öğrenirken ilkokulu da bitirir. Böylece Neyyire Hanım ilk büyük tehdidi atlatmıştır. Artık Mücellâ tamamen onun elinin altındadır. Mümine Hemşirenin ısrarları boşunadır, Mücellâ ne kız ortaya ne de akşam sanata kaydettirilir. Neyyire Hanım kararlıdır, ona göre buralardaki kızların derdi okumak değildir. Hem o Mücellâ’ya akşam sanatta öğrenebileceği her şeyi öğretebilecek bilgiye sahiptir. Gerçekten de dediğini yapar ve Mücellâ kısa sürede dikiş dikmeyi, dantel örmeyi, iğne oyasını, kanaviçe işlemeyi ve daha birçok şeyi öğrenir:

“Nar, sümbül, çarkıfelek motifleri; portakal, limon, susam çiçekleri; köşe dantelleri, iğne ardı, kasnak, gergef işleri, Türk işi, düğüm işi, firkete işleri, mekik oyası, boncuk oyası, pullu oylar, dal oyları ne varsa Mücellâ tekmilini birden ezber etti. Günden güne eli ilerledi. Hele de daha o yaşta üç yüz altmış adet motifi birleştirerek yaptığı tığ işi yatak örtüsü gibi aynı emek ve sabırla ördüğü masa örtüsü de konu komşunun diline destan olunca “Neyyire Hanım’ın uslu kızı”nın adı bu kez de “Neyyire Hanım’ın hamarat kızı”na çıktı” (s. 57).

Mücellâ’nın ilkokul çağından hemen sonra çeyiz işlemeye koyulması, her ne kadar evlilik, damat gibi ifadeler asla yüksek sesle dillendirilmiyor olsa da üzerine “M” harfi

işlenen havlularda bir ismin daha ilk harfi için ayrılan yerler, çift kişilik yorganlar, yatak örtüleri vs. beklenen birinin varlığını işaret etmektedir. Mücellâ bu farkındalıkla içten içe bunca hazırlığın yapılma sebebi olan kişiyi merak eder. Ancak uzun yıllar boyunca o kişiyi beklese de belki adının önüne koyulan uslu ve hamarat sıfatlarının yanına güzel sıfatının hiç iliştirilmemiş oluşu, belki Neyyire Hanım'ın onun kimseyle tanışıp konuşmasına fırsat vermeyen katı tutumu belki de sebeplere takılmadan görülmesi gereken kader, o adamı bir türlü karşısına çıkarmaz.

“Filiz’in yanında, onunla aynı aynaya kendisini ilk kez görüyormuş gibi bakmıştı Mücellâ. Birbirine bitişik duran, neredeyse gözlerine inen kalın kaşlarına; uçları aşağı doğru bakan küçük ve kuytuya kaçmış gözlerine; dar alnına, küçük yüzüne, sivri burnuna, ince dudaklarına, hiçbir parıltısı olmayan esmer tenine ve ah evet, başını almış giden kıvrık, kabarık, kül rengi saçlarına” (s. 60).

Mücellâ hiçbir zaman annesi Neyyire Hanım gibi katı ve otoriter olmamıştır ancak hayatını -kendisinin de çoğu kez farkında olmadığı- kurallar dairesinde yaşamıştır. Eleştirmeden, sorgulamadan kabul ettiği onlarca şeyin yanında eleştirse de değiştiremediği ya da değiştirmekten korktuğu şeyler de vardır. Örneğin yıllardır bir sandalyenin bile yerinin değişmediği evlerinin düzeninden sıkılan Mücellâ, bunu annesine söylese de kabul ettiremez. Neyyire Hanım'ın ölümünün ardından biraz da içine düştüğü buhranın etkisiyle bir hafta boyunca halıların, koltukların, büfenin yerini değiştirse de çok geçmeden her şey yeniden eski yerine dönmüştür.

“Bir gün. İki gün. Onca yıl isteyip te yapamadığı her şeyi gönlünce yapmak, koca evin -artık gözüne kocaman görünüyordu küçük ev- tek kadını, tek hâkimi olmak yani hepi topu bunun şunun yerini değiştirmek duygusuyla Mücellâ bir hafta oyalanabildi. Sonunda vazgeçti. Arkadan gelen iki gün ise yerini değiştirdiği onca eşyayı bu arada mavi ve bordo halıları eski yerlerine sürüklemekle geçti” (s. 269).

Mücellâ'nın dikkate değer bir diğer özelliği de vefalı ve yardımsever oluşudur. Paşazadelerin oğlu Yusuf Ziya'nın hastalığı süresince günlerce başucunda sabahlar; Filiz'in iki kızını da kendi evladı gibi sevgi ve şefkate büyütür; genç yaşta dul kalan Pervin'in derdiyle dertlenir. Konu komşu, eş dost, akraba etrafında kim varsa onlar için elinden geleni asla esirgemez. Hiç değilse dertlerini dinler, teselli eder, akıl verir. Mücellâ'nın evi, özellikle Neyyire Hanım'ın ölümünün ardından dara düşenlerin, içi dolanların, canı sıkılanların, iki laf etmeye ihtiyaç duyanların uğrak yeri olmuştur. Mücellâ, zaman zaman bu ziyaretlerden

bunalsa da yalnız kalmaktansa bu yoğunluğun içinde olmayı tercih eder

Tanığı olduğu hayatlarda ciddi değişimler yaşanırken Mücellâ'nın hemen her günü Sisifosvari bir şekilde bir öncekinin aynısıdır. Günlük işler, tahtaların ovulup parlatılması, çardağın süpürülmesi, kahve sohbetleri vs. ile akıp giden günler, Mücellâ'nın dizindeki dermanı çekip alırken, saçlarına beyazlar saçmış, dudağının kenarına çizgiler kondurmuş ve göz kapaklarını ağırlaştırmıştır. Neyyire Hanım'ın yaşlı gözlerinden dahi kaçmayan bu değişim Pervin'in de desteği ile durdurulmaya çalışılır. Neyyire Hanım bu değişimden çok hoşlanmasa da ses çıkarmaz. Mücellâ'nın kaşları alınır, saçları boyanır, Filiz'e sipariş edilen parfüm gelir derken yıllarca özellikle annesinin tesiriyle aynalardan uzak kalan Mücellâ son bir çırpınıyla aynalarla bağ kurmaya çalışır. Akıp giden her gün insafsızca izlerini bırakmaya devam etmektedir. Çok geçmeden her ay boyanması gereken bu saçlar, alınan kaşlar Mücellâ'ya gereksiz uğraşlar gibi gelir ve Mücellâ, kendini bir kez daha hayatın olağan akışına bırakır. Bu bırakış aslında, ölümüne dek isyan etmeyen, kaderi ile mücadeleye girişmeyen, teslimiyeti içselleştirmiş bir tip olan Mücellâ'dan beklenen tavidir. Hâkim anlatıcının ifadeleriyle:

“Tanık olduğu onca fırtınaya rağmen kendi hikâyesi sessiz sedasız, olaysız, şaşırtmacasız sona ererken Mücellâ en fazla da zamanın ikiyüzlü olduğunu, koşması gereken yerde durduğunu, durması gereken yerde koştüğünü anlarken günler geçmişti. Allah şahit, kaderinden kimseye şikâyet etmemiş, bu kesif yalnızlığı, hikmetini kurcalamaya kalkmadan sineye çekmişti Mücellâ. Örsün üstünde ruhu dövülürken bile bu bîkesliğin kendisine neyin bedeli olarak, ne diye verildiğini merak etmemişti. Yaptıkları kadar yapmadıklarına da yaşadıkları kadar yaşamadıklarına da aynı tevekkülle bakmıştı. İçinde derin bir acılık olsa da kimseye kırgın değildi. Kimseye küsmemiş, göklere incinmemişti” (s. 335).

Eserin başında anlatıcı geriye dönüş tekniğinden faydalanarak 1977 Şubat'ına yani üniversitede üçüncü sınıf öğrencisi olduğu yıla gider. Mücellâ bir önceki kış vefat etmiştir. Bir kalp krizi neticesinde sessiz sedasız hayata gözlerini yuman Mücellâ'nın alnına, tıpkı annesi Neyyire Hanım gibi yapayalnız bir ölüm yazılmıştır.

Neyyire Hanım

Eserde Mücellâ'dan sonra adı en sık geçen ve kurguya yön veren karakter Neyyire Hanım'dır. Mücellâ ve Fahir'in annesi olan Neyyire Hanım, eşini daha kırk bir yaşında iken (kendi ifadesiyle otuz dokuz) kaybeder. Genç yaşında dul kalan Neyyire Hanım'ın en büyük

korkusu babasız kalan bu evlatları, çevrenin olumsuzluklarından koruyamamaktır. Neyyire Hanım’a göre kocası öldüğünde on dört yaşında olan oğlu Fahir, az da olsa kendini kurtarmış sayılır. Ayrıca erkek çocuk büyütme daha kolaydır. Ama babasının ölümünden birkaç hafta sonra doğan Mücellâ için durum farklıdır. Onu, toplumsal normların gerektirdiği biçimde şanı şerefî, teli duvağı ile tıpkı rüyasındaki gibi gelin etmek Neyyire Hanım’ın en büyük arzusudur.

Çocuklarının her ikisi de ruhsal yapıları itibari ile ona benzemez. Fahir de Mücellâ gibi uysal yaradılışıdır. Hatta Neyyire Hanım’a göre bir erkekte olmaması gereken derecede naif ve sakindir. Eşi ile annesi arasında kalması biraz da bu yapısının sonucudur. Nihayetinde Fahir, annesi ile karısı Keriman arasındaki mücadeleden bıkmış, Keriman’ın isteği üzerine onu alıp İstanbul’a yerleşmiştir. Böylece Neyyire Hanım, bir kez daha erkeksiz kalan bu evin yeniden her şeyi olmuş ve kızıyla birlikte sürdürdüğü yaşamı yalnız kendi eliyle şekillendirmiştir.

Mücellâ’nın hayatına dolayısıyla da kurguya yön veren Neyyire Hanım, güçlü ve becerikli bir kadındır. Dikiş, iğne oyası, dantel vs. pek çok konuda bilgi sahibidir ve bu bildiklerini kızına da öğretmeyi ihmal etmez. Neyyire Hanım’ın huzur verici bahçesi bereketli eli sayesinde her daim canlıdır. Bir tarafta domates, biber, nane gibi bitkilerin yetiştirildiği küçük bir bostan diğer tarafta limon, kiraz, ıhlamur, ayva ağaçları olan bu bahçe, Neyyire Hanım’ın yaşamında önemli bir yere sahiptir. Neyyire Hanım, içine toprak koyabileceği teneke, saksı, kenarı kırık kâse, sapı kırık porselen çaydanlık gibi tüm kaplara da birer sap daldırmayı âdet edinmiştir. Mücellâ küçükken her işe kendi koşan Neyyire Hanım, ilkokul yıllarından itibaren gücünün yeteceği işleri Mücellâ’ya bırakmaya başlar. Kısa sürede Mücellâ evi çekip çevirir hâle gelir. Neyyire Hanım ise daha çok dışardaki işleri halleden, çardağın altında misafirlerini ağırlayan bir anne kimliğine bürünür.

Geleneklere bağlı bir kadın olan Neyyire Hanım’ın, değişime direnen bir yapısı vardır. Mücellâ okul hayatındaki ilk beş yılı tamamladıktan sonra eğitimine devam etmesine engel olur. Ona göre kızlar için sokaklar tehlikelerle doludur ve tehlikeden korunmanın en kolay yolu uzak durmaktır. Kızların saçını boyaması, makyaj yapması, süslenip püslenmesi bir tarafa aynaya bakması, ayna karşısında vakit geçirmesi bile kabul edilebilir değildir. Bir kız için en önemli şey iffetidir. Öyle ki Neyyire Hanım -eskilerin yaptığı gibi- sokakta Mücellâ’ya adı ile bile seslenmez. Birileri adını duyar, öğrenir de diline dolar diye Mücellâ’ya seslenmesi gerektiğinde “Fahir!” diye seslenir. Mücellâ okulu bitirir bitirmez onun çeyizini hazırlamaya koyulması, içinde bulunduğu maddi sıkıntıya rağmen âdetlere

göre bir sandıkta ne bulunması gerekiyorsa fazlasıyla temin etmesi de onun gelenekçi yanının göstergelerindendir. Geleneksel söylemin ve yaşamın belleğine kazındığı “kız beşikte çeyiz sandıkta” yahut “görünen dağın dibi yakındır” anlayışıyla hayata bakar.

Eserde karakter özellikleri sıkça betimlenen Neyyire Hanım’ın fiziksel özellikleri üzerinde pek durulmaz.

“Bol ıııklı ela gözlerinden hiçbir Şey kaçmaz. Evde daima ensesinden düğümlü bir yaşamak. Dışarıda, kışsa başörtüsü üzerine çift çubuklu yün atkı, yazsa siyah şifon çatma baş. Bir yanı Cumhuriyet öncesinde kalmış eski kadınlardandır” (s. 20).

Neyyire Hanım’ın yukarıdaki ifadelerde olduğu gibi yine satır aralarına serpiştirilmiş birkaç cümleden ela gözlü, ufak tefek boylu, gülerken bile yüzündeki sert ifadesi kaybolmayan biri olduğunu öğreniriz. Bu sertliğin davranışlarına da yansıdığı Neyyire Hanım hem anne hem baba rolünü üstlenen ve “eril tahakkümü” temsil eden ve “eril tahakküm pratikleri”ni (Sancar, 2014: 19) benimseyen, otoriter bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kızı Mücellâ’nın aksine sert bir mizaca sahip olan Neyyire Hanım, sadece kendi evine değil Mümine Hemşire’nin evine de çeki düzen veren, onlara kol kanat geren bir hanımdır. Neyyire Hanım, yeğeni Filiz’in evliliğinden önceki süreçte kız isteme, nişan gibi merasimlerde evin büyüğu hatta babası kimliğini üstlenmekten geri durmaz:

“Bol ıııklı ela gözlerinden hiçbir Şey kaçmaz. Evde daima ensesinden düğümlü bir yaşamak. Dışarda, kışsa başörtüsü üzerine çift çubuklu yün atkı, yazsa siyah şifon çatma baş. Bir yanı Cumhuriyet öncesinden kalma eski kadınlardandır” (s. 20).

Neyyire Hanım’ın hayatına renk katan yegâne Şey oğlu Fahir’in mektuplarıdır. Satır satır ezberleyene kadar okuttuğu bu mektuplar, hasretini bir nebze olsun dindirir. Mektupların içinde gelen, torunlarının fotoğrafları her daim büfede yerini alır. Erken yaşta dul kalan ve oğlu Fahir’in önce İstanbul’a ardından Almanya’ya gitmesiyle evlat hasretini de tatmış olan Neyyire Hanım, bu duyguların vermiş olduğu ruh hâliyle Mücellâ’nın yalnızlığı karşısında oldukça çaresiz kalmıştır. Yaşı ilerlemesine bağlı olarak dizlerindeki, gözlerindeki sıkıntılar iyice artan Neyyire Hanım, Mücellâ’nın çarşıya kadar gittiği bir gün geçirdiği kalp krizi neticesinde hayatını kaybeder.

Fahir

Babası öldüğünde on dört yaşında olan Fahir, bir süre babasından kalan terzihaneyi

işletmeye çalışsa da baba mesleğine eli çok yatkın olmadığından bunda muvaffak olamaz. Ne zaman ve nasıl evlendiği ile ilgili bilgi verilmese de eserin başında karısı Keriman'ın tesiri altında kaldığı ve bunun neticesinde baba yadigârı dükkânı satıp karısıyla İstanbul'a yerleştiği belirtilir. Birkaç kez gelip annesi ve kız kardeşini ziyaret etmiş, özellikle Almanya'ya gittikten sonra da maddi olarak ailesine destek vermeye çalışmıştır. Ancak kendine başka bir hayat kurduğu ve her geçen gün annesi ve kız kardeşinden biraz daha uzaklaştığı muhakkaktır. Annesinin cenazesinden ancak üç gün sonra memlekete gelebilir. Mücellâ bu kopuşun farkındadır ve annesi öldükten sonra ağabeyi Fahir'in evi müteahhide verme fikrine de bu yüzden ısrarla karşı çıkar.

Fahir'i yılda bir kez bile gelmediği babasının evini müteahhide vermeye sevk eden kararın arkasında yine karısı Keriman vardır. Mücellâ'nın tüm itirazlarına rağmen daireleri satıp savacaklar bu arada Mücellâ'nın hayatı altüst olacak, yok yere küçük bir apartman dairesine sıkışıp kalacaktır.

Eserde, almış olduğu tüm kararlarda karısı Keriman'ın etkisi olduğu görülen Fahir - anlatıcı tarafından- şöyle betimlenmiştir.

“Neyyire Hanım'ın ikliminde yetişen her şey gibi Fahir de mutedil mizaçlıydı. Gerçi erkek kısmından celal beklerdi Neyyire Hanım fakat kaderin oyunu işte. Fahir'in görünürde aslanlar gibi delikanlı olduğuna kimse laf edemese de davranışları, bakışları, sesi hatta öfkesi; gürleyen yıldırımlar, sırt verip yaslanacak yüce dağlardan çok sessiz sedasız akan cılız dereler gibiydi. Fakat asıl Keriman bu kapıdan içeri adım attığı anda anlamıştı Neyyire Hanım, Fahir, beklediği gibi değildi. Üstelik bu itidal Keriman'a göre de bir erkek için gereğinden fazlaydı. Bu yüzden Fahir'in kulağına çekip gitmeyi üflemişti gece müftüsü ilk gecedan itibaren ve başarmıştı” (s. 30).

Hayatı, eşinin aldığı kararla şekillenen ve varlığı eserin başkışısı olan Mücellâ'nın yaşamına tek boyutlu olarak yansıyan Fahir'i bu hâliyle tek bir özelliğin sembolü olan kart karakterler (Harvey, 2004: 173) sınıfında değerlendirmek mümkündür. Zira kart karakterler, kurguda “tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştıran” (Stevick, 2004: 178) kişiler olarak yer alırlar.

Keriman

Neyyire Hanım'ın gelini olan Keriman; “gelin kaynananın toprağındandır” sözünün özeti gibidir. Romandaki bir diğer kart karakter olan Keriman, evde tek otorite olan Neyyire

Hanım’a asla boyun eğmemiş, dediğini yapmaktan geri durmamıştır. Böylece kısa sürede evde bir kıyamet kopar ve Keriman, Fahir’i İstanbul’a gitmeye ikna eder. Kaynanasının evdeki varlığına dahi tahammülü olmayan Keriman, bir daha o eve ziyaret için bile dönmez. Mücellâ’nın ölümünün ardından ev müteahhide verilince, eşyaları satmak ve bir kısmını da dağıtmak için Fahir, Filiz, Pervin ve hatta anlatıcının da Mücellâ’nın evine gittiği 1977 kışında, Keriman da oradadır. Dediğini yapmış ve kayın validesinin ölümüne dahi gelmemiş olan Keriman, yetmiş yaşlarındadır ve orda bile hiç tanımadığı Pervin’in ikide bir kolunu itekleyip Neyyire Hanım’ı eleştirmekten geri durmaz.

Mümine Hemşire

Mücellâ’nın madende çalışmaya gidip dönmeyen -madende hayatını kaybettiği düşünülen- dayısının karısıdır, Mümine hemşire. Ona Neyyire Hanım, “hemşire” diye seslenmiştir ilk önce. Evlerine gelin gelen bu genç kadın, Neyyire Hanım’a “*kendisiyle boy ölçüşecek, gelin-görümce kavgasına girecek birin[den]*” (s. 24) ziyade korunması, kollanması, yol gösterilmesi gereken biri gibi geldiğinden hemşire demeyi uygun görmüştür.

Gerçekten de iyi niyetli ve saf bir kadındır Mümine hemşire. Neyyire Hanım’ın yönlendirmelerinin çoğuna ses çıkarmaz ancak öyle bir tarafı da vardır ki bazı önemli mesellerde duru bir sezgiyle hareket edip, aklındaki yapar. Örneğin Neyyire Hanım’ın okullara bakış açısı ve Mücellâ’yı ilkokuldan sonra okula göndermeyişi, onun Filiz’i akşam sanata yollamasına engel olamamıştır. Kendisi de akşamları gittiği dört aylık bir kursla yeni harflerle okuma yazma öğrenmiştir. Mümine hemşire, Neyyire Hanım’a göre daha yumuşak başlı, yenilikçi ve gençlere daha yakın bir isimdir.

Filiz

Eserde adı sıkça geçen karakterlerden biri de Filiz’dir. Mücellâ’nın dayısının kızı olan Filiz, ondan birkaç ay küçüktür ve her ikisi de babasız büyüyen birer çocuktur. Ancak Filiz, belki de annesi Mümine Hemşire’nin Neyyire Hanım kadar otoriter olmayışının etkisiyle daha dışa dönük, neşeli ve rahat bir genç kızdır. Mücellâ gibi ev işleri, dikiş-nakış vb. konularla ilgilenmez. Akli gezme-tozma, eğlenmededir. Ufak yalanlar söylemekten de çekinmeyen Filiz’in hayatında hemen her dönem görüştüğü, konuştuğu birileri de olur. Mücellâ aynı zamanda onun sırdaşıdır. Her şeyini Mücellâ’ya çekinmeden anlatan Filiz karşısında Mücellâ, daha içe dönük bir tutum sergiler. Çocukluktan ergenliğe geçtikleri o

dönemlerde Filiz'in Mücellâ ile gizli bir üstünlük yarışına girdiğini de söylemek yanlış olmayacaktır. Okula giden, fiziksel olarak Mücellâ'dan daha güzel olduğunu düşünen bu genç kızın, aslında bazı tavır ve söylemleri mahallede “Neyyire Hanım”ın uslu ve hamarat kızı” olarak tanınıp herkesin takdirini toplayan Mücellâ karşında varlığını ortaya koyma çabasının sonucudur.

“O Filiz ki daha bir ay kadar önce geçmişti Mücellâ ile aynı aynanın önüne. Mümine hemşire eski dikiş makinesinin başında kan ter içinde kalmış, iki kıza yakası fırfırlı gömlek dikmeye çalışıyordu. İkisinin de sırtında teyelli gömlek, ayna önüne geçtiklerinde Mücellâ ümit dolu safiyetin mutluluğuyla “Biz birbirimize benziyoruz” dediğinde, çocukluğunu yitirmiş bir ruhun acımasızlığıyla çekmişti Filiz onu aynanın önüne bir daha “Yo, hiç de benzemiyoruz” diyerek en evvel söylemişti en hakiki cümleyi. “Bir kere ben güzelim sen değilsin.” Sonra sıralamıştı sebepleri bir bir. “Ben beyazım sen karasın. Benim tenim manolya seninki bulanık. Benim saçlarım dalgalı, yatık seninkiler kıvrırcık, kabarık. Benimkiler altın kumralı, parlak, seninkiler kül rengi, mat” (s. 60).

Mücellâ ile aynı dönemde okulu bitiren Filiz, akşam sanata yazılır. Orayı bitirdikten sonra da bir bankada memure olarak çalışmaya başlar. Bu süreçten sonra Filiz'in hayatında ciddi değişiklikler başlar. Bankanın kendisinden yaşça epey büyük ve varlıklı müşterilerinden biriyle evlenir. Eşi ona çok değer verir. Gülümser ve Feriha isimli iki kızı olur. Bankada çalışmaya devam ettiğinden bu çocukları da Mücellâ âdeti anneleri gibi büyütür.

“Alagarson kestirdiği saçlarını artık daha özenle tarıyordu Filiz. Akşamdan limonlu suyla ıslatarak kâğıtlara sardığı kâküllerini sabah dalga dalga açıyordu. Diz üstünde lastikle sıkılmış fitilli çorap yerine Binbir Çeşit mağazasından rica minnet, ilk maaşla alınmış ipek çoraplar giyiyordu. Öyle önemliydi ki ipek çorap, ezkaza çorabı kaçsa işe gitmeden önce ilmekleri çektirebileceği bir yer arıyor, kalın ökçeli ayakkabılarını da akşamdan zeytinyağı ile parlatıyordu. Boyu hemen diz altında kloş etek diktiriyordu Mümine hemşireye ona nezaret ederek, model tarif ederek. Enine çizgili kısa kollu bluzunun yakasına iliştiirdiği broşu gözü gibi saklıyordu. Böyle olunca, her an gelebileceği için kendisine daima hazır olunması gereken birini fazla beklemedi Filiz. Hesabına yüklüce bir miktar para yatırmaya gelen ve kendisinden yaşça hayli büyük mühendisin dikkatini öyle çekti” (s. 92/93).

Eserdeki birçok kadın figürden biri olan Filiz, onlardan bir yönüyle ayrılır. Hemen

hepsinin mutsuz, eksik ya da hüzünlü ruhunun aksine Filiz, her daim neşeli ve mutludur. Aslında onun bu hâlini, Mücellâ'nın evi dağıtılırken orda olan Nazlı'nın (anlatıcının) şu cümleleri özetler.

“Filiz teyzenin ise neşesinden, güler yüzünden bir şey eksilmemişti. Beyazlarını salmayı göze alamamış ama koyu renkli boyayla da baş edemeyen çoğu kadın gibi küllü bir sarıya boyamıştı saçlarını. Galiba kızlarıyla arası iyi olan bütün annelere sirayet eden o genç ruhla doluydu. Zamanenin ayrıntılarına, gençlerin şakalarına vakıftı ve onun, sırtındaki fıstık yeşili bluz gibi, zaten bildim bileli her şeyi şenlikliydi. Nitekim bir süre benim ifademi aldıktan sonra, yapılacak işleri anında halletmeye alışık bir tavırla eş dosttan, hısım akrabadan kadınlara döndü. “Haydi hanımlar” dedi. “Gelin üst kata çıkalım yazıktır eskici eline düşmesin bunca eşya.” “(s. 12/13).

Müzeyyen Yenge

Müzeyyen Yenge, Neyyire Hanım'ın uzaktan akrabası olan Paşazadelerin İstanbullu gelinidir. Her zaman uzak ve mesafeli hatta biraz kibirli olan Müzeyyen Hanım, sülalesi ile övünmeyi çok seven, her daim zarif ve şık bir o kadar da katı ve kuralcı bir kadındır. İstanbullu gelinin bu tavrı kısa sürede şehirde yankısını bulmuş ve adı “yalı eskintisi, sonradan görme” gibi sıfatlarla anılır olmuştur. Zamanla şehir ona, o da şehre alışıp yakınlaşsa da Müzeyyen Hanım bazı alışkanlıklarını ısrarla devam ettirmiştir.

“Neticede Boğaz'ın huyundan, suyundan, âdetinden, geleneğinden nasıplıydı, sokağa çıkarken daima eldivenli, şapkalı; ipek mendili ve fuları daima parfümlü Müzeyyen Yenge. Zadeğânlar tarihe karışmıştı çoktan ama ona kalırsa yüksek zevkin bütün ayrıntılarını, âdâb-ı muaşeretini bu sülaleye hatta bu şehre o getirmişti ve ucuz zevklerden vebalı gibi uzak durmak gerekirdi” (s. 75).

Müzeyyen Yenge okurun karşısına aslında oğlu Yusuf Ziya ile çıkar. Bir paşazade olan Yusuf Ziya, Viyana'ya eğitim için gittiğinde Suna isimli bir kızla tanışıp evlenme kararı alır. Bu karara Müzeyyen Yenge şiddetle karşı çıkar. Oğlundan üç yaş büyük olan bu kadın, hem öncesinde bir evlilik yapmıştır hem de soylu bir aileye mensup değildir. Müzeyyen Hanım'a göre bunlar kabul edilebilir özellikler değildir. Annesi Müzeyyen Hanım bu durum karşısında oğlu Yusuf Ziya'ya öyle sert bir tavır takınır ki sonunda Yusuf Ziya verem olur ancak oğlunun ölümün kıyısında dolaşması bile Müzeyyen Hanım'a geri adım attıramaz. Bu süreçte Mücellâ ve Neyyire Hanım Paşazade konağını sık sık ziyaret etmiş hatta bazı geceler

Mücellâ, Yusuf Ziya'nın başında sabahlamıştır. Bunca sıkıntının içinde bile Müzeyyen Yenge aynı mesafeli tavrı korumuştur. Ayrıca oğlu Yusuf Ziya iyileşince de kendilerine yakışır bir gelin adayı ile evlenmesini sağlamıştır.

Yusuf Ziya

Neyyire Hanımın uzaktan akrabası Paşazadelerin oğlu olan Yusuf Ziya, naif yaradılışlı bir gençtir. Sakin, insanları kırmaktan korkan, bunun için de gerekirse kendi hayatında figüran olmayı göze alan Yusuf Ziya'nın belki de hayatında ilk defa ailesine karşı durup, kendi istediği bir şeyin peşinden koştuğu an Türkoloji eğitimi almak için Viyana'ya gittiği andır. Evde sözünün üzerine söz söylenemeyen Müzeyyen Hanım ilk kez oğlunun sözünün üstüne söz söyleyememiş ve Yusuf Ziya tahsil için Viyana'ya gitmiştir.

“Mücellâ'ya öyle geldi ki Müzeyyen Yenge ne kadar ihtişamlı bir denizse işte koltuğunun altına sokulmuş olan Yusuf Ziya o kadar sakin akan bir dereydi. Alnına dökülmüş siyah perçemlerinin altındaki koyu yeşil gözlerinden kuşlarla ve böceklerle bile iyi geçinmeye yazgılı olduğu okunuyordu bu çocuğun ve her uzvundan itaat her zerresinden uyum akıyordu” (s. 77).

Yusuf Ziya, Viyana'dayken Suna'ya âşık olur. Suna daha önce kısa süren bir evlilik yaşamıştır. Yusuf Ziya bu aşkı evlilikle tamamlamak isteyince Paşazadelerin yalısında kıyamet kopar. Müzeyyen hanım, Yusuf Ziya'dan üç yaş büyük, dul ve zadegân olmayan bu adayı oğluna ve ailesine hiçbir şekilde layık görmez ve bu evliliğe müsaade etmez. Oğluna: *“Ben seni senden iyi tanırım, daha iyi anlarım. Senin mizacında ateş yoktu. Su gibi akıyorsun sadece, önüne gelene ucuz bir çiçek gibi açıyorsun. Bu yüzden yanlış kararlar alıyorsun” (s. 147)* diyen Müzeyyen Hanım, oğlunun tüm ısrarına rağmen sözlerinin arkasında durur ve geri adım atmaz. Yusuf Ziya'nın: *“Koysana kendini benim yerime. Görmüyor musun? Öleceğim” (s. 147)* demesi üzerine annesinin verdiği cevap bu aşk hikâyesinin nasıl neticeleneceğini de okura işaret eder:

“Korkma” dedi. “Kimse aştan ölmez. O işler sadece masallardadır. Bir de romanlarda, filmlerde. Hangi ateş sonsuza denk yanmış ki? Biraz tüter sonra sönersin. Birazcık acı çekeceksin. Ama bir ömür pişmanlık duymandan iyidir. Sonra bana teşekkür edeceksin. Gerçeğe dön artık. Kendine de ailemize de yakışmayan işler eyleme” (s. 147).

Yusuf Ziya, karşısında bir dağ gibi duran Müzeyyen Hanım'ı bir türlü aşamaz. Bu mücadele onu bitkin düşürür ve kendisinin de dediği gibi ölümün kıyısına gelir. İnce

hastalığa yakalanan Yusuf Ziya'dan doktorlar bile ümidini keser ancak bu hâl bile Müzeyyen Hanım'a geri adım attıramaz. Bu süreçte Yusuf Ziya'nın kaleminden hikâyenin en dikkat çekici ve en trajik bölümlerinden diyebileceğimiz bir mektup dökülür. Mücellâ'nın iğneden ipliğe dönmüş, dikkatle bakılmasa nefes aldığı dahi hissedilemeyen Yusuf Ziya'nın başında sabahladığı günlerden birinde, gözlerini hafifçe aralayan Yusuf Ziya, Mücellâ'nın eline bu mektubu tutuşturur. Suna'ya göndermesi için Mücellâ'ya emanet edilen bu mektup aslında tarihleri atılmamış bir günlükten koparılmış sayfalardır.

Yusuf Ziya, evlilik hazırlıkları yapmakta olduğu Suna'nın, onu bağışlamasını beklemek şöyle dursun affetmemesinden ölesiye korkmaktadır. Her gün ölümü soluklayan bu genç adama göre aşkın olduğu yerde af yoktur, oysa hasta yatağında onu ziyarete gelen Suna, annesinin sözünden çıkamayan Yusuf Ziya'ya öyle merhametle bakmıştır ki ölümden zerre korkmayan Yusuf Ziya'nın tek korkusu Suna'nın onu unutması olmuştur.

“... ben bir isimden ibaret kalsam bile, ölsem bile, kalsam bile, bir isim bile kalmasa benden geriye. Sen o ismi unutma. Unutmak affetmektendir. Aşkın olduğu yerde açılmaz affın kapıları. Oysa kalbim tanık sen beni affettin.

Ama sen yine de affetme beni ne olursun. Ne olur bana karşı da bir kırgınlığın olsun” (s. 168).

Yusuf Ziya'nın hastalık süreci Mücellâ'nın hayatında önemli bir yer teşkil ettiğinden bu kısımlar, eserde detaylı bir şekilde işlenir. Ancak sonrasında Yusuf Ziya ile ilgili ayrıntılara yer verilmeden sadece kendisinden yirmi yaş küçük bir öğretmenle evlendiği bilgisi verilir. Bu noktada okuyucu Yusuf Ziya'nın duygu dünyası, evlendiği Yurdağül'ü sevip sevmediği ya da Suna'yı unutup unutamadığı bilgilerine erişemez. Bu durumun asıl sebebi Mücellâ'nın da bu bilgilere vakıf olmayışıdır. Çünkü Yusuf Ziya, daha ziyade Mücellâ'nın bakış açısıyla eserin dünyasına dâhil olmuş bir kahramandır.

Pervin

Kadınlar ekseninde şekillenen Mücellâ'nın hikâyesinde Pervin de hayatın farklı sıkıntılarıyla baş etmek zorunda kalmış bir karakter olarak dikkatlere sunulur. Pervin, Mücellâ'nın babası Tevfik Efendi'nin akrabalarından olan Sahir Efendi'nin eşidir. Daha nişanlıyken görgüsü, nezaketi ve saygılı tavırlarıyla Neyyire Hanım'ın takdirini kazanmış, hatta yaygın düşüncesinin aksine ortaöğretimde okuyan kızlardan da böyle hanımefendi birinin çıkabileceğini düşünmesine sebep olmuştur.

Pervin konakta, dünya sıkıntılarından uzak, üç çocuğu ve eşiyle yaşayan mutlu bir kadındır. Manifaturacı Sahir Efendi, onun elini sıcak sudan soğuk suya sokurmaz. Ancak dünya imtihan yeridir ve Pervin de Sahir Efendi'yi genç yaşta kaybedince imtihanı başlamış olur. Üç çocuğun tüm sorumluluğu ona kalmıştır. Manifatura dükkânı aile büyüklerine göre Pervin'in çalıştırabileceği bir yer değildir. Pervin, her ne kadar aksini düşünse de dükkân satılır, konaksa müteahhide daire karşılığı verilir. Böylece Pervin geçici bir süre bir apartman dairesine yerleştirilir. Koca konaktan bu küçücük daireye geçmek ona çok zor gelse de çocukları için ayakta durmayı başaran Pervin, alışık olmadığı bir hayatın da içine düşmüş olur.

“Gaz yağı almaya çıkmıştım Mücellâ abla” dedi Pervin, açıklama ihtiyacı hissederek. “Sobada gaz bitti. Çocuklar okulda. Evi soğuk bulmasınlar. Ama nerde satıldığını bilmiyorum. Sen biliyor musun?” Mücellâ “Gel kızım” dedi. Epey zamandır Pervin’e “Kızım” demeye başlamıştı. Pervin için de Mücellâ artık ağız dolusu “Abla”ydı. İçinden feleğin kör gözüne dair sitemler geçerken Mücellâ, Pervin’in önüne düştü. Ömrühayatında bir ekmek almamış mor menekşe, Sahir Efendi’nin çardak gülü, şimdi elinde naylon bidon gazyağı aramak için yollara düşmüştü, he mi?” (s. 284).

Pervin, aynı zamanda anlatıcı Nazlı'nın da annesidir. Evin en küçük çocuğu olan Nazlı, okumayı çok seven bir genç kızdır. Mücellâ, dillendirmese de bu kızı kendisine çok benzetmektedir.

Nefise Hala

Tevfik Efendi'nin halakızı olan Nefise, gençlik yıllarında âşık olmuş ancak ailesi bu aşka karşı çıkınca duygularını kalbine gömerek ailesinin isteğini kabullenmiş ve başka biriyle evlenmiştir. Nefise, her ne kadar ailesinin isteği doğrultusunda başka biriyle evlenmiş olsa da onun kalbine gömdüğü duygular, eserin satır aralarında okura hissettirilmiştir.

“...Ama gençliğindeki o hazin hikâyeden sonra kocasına değilse de çocuklarına dört elle sarılmış Nefise Hanım almayacağı eşyayı bile deneyen kadınlardandı” (s. 106).

Nefise Hanım, daha çok oğlu Şerafettin ve kızı Rengin'le ilgili bölümlerde adı geçen karakterlerndedir. Mümine Hemşire, Neyyire Hanım, Pervin gibi karakterlerle çocuklarını merkeze alan yaşamları açısından benzerlik gösterir. Diğerlerinin eşleri gerçi ölmüştür ama Nefise Hala da sevmediği biriyle evlenmiş dolayısıyla eşinden çok -diğerleri gibi- çocuklarına tutunmuştur.

Rengin

Nefise Hala'nın kızı olan Rengin, eserde bir aşk hikâyesin kahramanı olarak yer bulur. Fırıncının oğlu Ferit'e âşık olan Rengin'in evlenme isteğine ailesi şiddetle karşı çıkınca Rengin -annesini Nefise Hanım'ın yıllar evvel yaptığı gibi aksine- aşkının peşinden gitmeyi uygun bulur ve Ferit'e kaçar. Onunla nikâhlanır, düğünleri yapılır hatta bir de çocukları olur. Ancak bu süreçte Nefise Hanım, kendisi de gençliğinde benzer şeyler yaşamış, hatta ailesine leke getirmemek için uzak durduğu aşkı yüzünden verem olmuş, sanatoryumda aylarca yatmak zorunda kalmış biri olarak kızını affetmez.

Kimlik ve kişilik özelliklerine değinilmeyen Rengin'i, Mücellâ'nın içten içe takdir ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Mücellâ'ya göre Rengin, “*kendi gemisinin dümenini kimseye vermemeyi*” (s. 281) başarmış, hatta annesinin yapamadığını yapmıştır. Neticede “*Kız kaçması bu. Oğlan bekâr kız bekâr. İki gün sonra nasılsa unutulur gider*” (s. 281) diye düşünen Mücellâ haklı çıkar ve kucağında çocuğuyla annesinin elini öpmeye gelen Rengin'e baba evinin kapıları açılmış olur. Nefise Hala bu barışmanın ardından sanki Rengin o evden yeni gelin çıkıyor gibi çeyizlerini hazırlamış, eksik ev eşyalarını da özenle tamam etmiştir.

Şerafettin Albay

Şerafettin Albay, Nefise Hala'nın oğludur. Nefise Hala, subay olan ve o dönem yüzbaşı rütbesini almış bulunan oğlu Şerafettin'in bir türlü evlenememiş olmasından şikâyet eder ve gittiği her yerde oğluna yakışır bir kız bulmaya çalışır. Şerafettin ise bu meseleyi hiç düşünmeyen, askerlerini çok önemseyen, işini her şeyin önüne koymuş, sert mizaçlı bir adamdır. Ancak günün birinde sebepler dairesinde karşılaştığı Güzide'nin duruluğu onu çok etkiler. Kendisinden yaşça epey küçük olan Güzide ile evlenir. Yaklaşık yirmi yıllık bir evliliğin akabinde Güzide, Şerafettin Albay'ın emir eri Vedat'a gönlünü kaptırınca evini, çocuklarını ve Şerafettin Albay'ı ardında bırakıp Vedat'la kaçar.

Şerafettin Albay, bu olayın ardından her gün biraz daha çöker, sinirleri yıpranır. Öyle ki askerlerini canı pahasına koruyan Şerafettin Albay, Şarkışla'da talim esnasında bir eri öldüresiye dövünce askeri mahkemede yargılanır ve tüm rütbeleri sökülür.

Güzide

Mücellâ'nın tabiriyle “aheste beste Güzide”, kırkını çoktan geçmiş Şerafettin Albay'ın on sekiz yaşındaki nişanlısıdır. Şerafettin Albay'ın tesadüfen gördüğü Güzide, ona dingin ve duru bir su gibi gelmiş ve Şerafettin Albay, yorucu yılların ardından onun yanında dinlenebileceğine hükmetmiştir. Güzide ile Şerafettin Albay çok geçmeden evlenir ve çocuk sahibi olurlar. Güzide'nin belki daha çok sevilme/beğenilme arzusu, belki aradaki büyük yaş farkı, belki de sadece bir an nefesine hayır diyememenin etkisiyle -hayatının en büyük hatasını aşk diye yaşamaya başlaması ve Şerafettin Albay'ı aldatmasıyla- uzun yıllar devam eden evlilikleri son bulur.

Güzide -kısa süre önce Mücellâ'ya bahsettiği- Vedat isimindeki Erzincanlı erin terhis olmasıyla birlikte bir temmuz sabahında evi terk eder. Mücellâ'nın tüm ısrar ve uyarılarını hiçe sayan Güzide, kaçtıktan yaklaşık bir yıl sonra geri dönmek zorunda kalır. Güzide'ye karşı hissettiği duyguları çabucak biten Vedat, memlekete gittiklerinde anne ve babasının kabul etmediği Güzide'yi bir eve yerleştirmiş, kısa süre sonra da Güzide'ye şiddet uygulamaya, eve gelmemeye hatta evin kirasını bile ödememeye başlamıştır. Bunca sıkıntı ve yokluğun içinde bir gece kapısına ağzından salyalar akan ev sahibi dayanınca Güzide, hızla o evden kaçıp bilinçsizce otobüse binmiş ve çaresiz Şerafettin Albay'ın kapısını çalmıştır. O kapıya hangi beklentiyle geldiğinin kendisi de farkında değildir. Ancak kapıda Güzide'yi gören Şerafettin Albay, beylik silahına sarılınca Güzide canını zor kurtarmış, o yağmurlu gecede Mücellâ'yı sığınacak tek liman olarak görmüştür. Ateşler içinde yanan, iliklerine kadar ıslanmış bu davetsiz misafiri içeri alan Mücellâ, üstünü başını değiştirip bir tas çorba içirdiği bu bitkin kadının zaten vücudundan belli olan hikâyesini dinler. Erzincanlı ere beddualar ede ede Güzide'yi yatırır. Ertesi sabah ne yapacağını bu biçareyi evde nasıl tutacağını düşünürken daldığı uykudan uyandığında Güzide'nin ne bir not ne bir haber bırakmadan çekip gittiğini görür. Öyle soğuk bir kış günüdür ki Mücellâ, onun nerede olduğu düşünmeden edemez. Bir hafta sonra Beşikdüzü kıyılarında Güzide'nin cansız bedeni bulunur.

Diğer Karakterler

Kadın karakterler üzerine kurgulanmış olan bu romanda erkekler, genellikle fon karakterler olarak karşımıza çıkar. Yusuf Ziya dışında okurun karşına çıkarılan bir erkek karakter olmamıştır. Onun için aşağıya aldığımız isimlerin birçoğu erkektir ve “dekoratif unsur durumundaki” (Aktaş, 1991: 158) bu karakterlerin sadece isimleri zikredildiği gibi

kurguya doğrudan doğruya bir etkileri bulunmaz.

Refik Bey; Filiz'in kocasıdır.

Tevfik Efendi: Neyyire Hanım'ın eşi olan Tevfik Efendi, henüz kızı Mücellâ doğmamışken ellili yaşlarında vefat etmiş bir terzidir.

Halil: Mücellâ'nın dayısı Halil, Zonguldak'a madende çalışmaya gider ancak geri dönemez. Kendisinden haber alınamayınca öldüğüne hükmedilir.

Paşazade: Neyyire Hanım'ın uzaktan akrabalarındadır. Varlıklı bir doktor olan Paşazade, Müzeyyen Hanımla evlidir. Ajans haberlerini kaçırmayan, birçok şeye burun kıvıran, biraz ters mizaçlı bir adamdır.

Vehbi Efendi: Paşazadelerin emektarıdır.

Sahir Efendi: Pervin'in kocası -anlatıcı Nazlı'nın babası- olan Sahir Efendi kalp krizi sonucu genç yaşta aniden ölmüştür.

Haydar: Fahir'in Almanya'dan arkadaşıdır. Onun yolladığı emanetleri Neyyire Hanım ve Mücellâ'ya ulaştırır.

Ferit: Rengin'le evlenmek isteyen gençtir. Birkaç kez Rengin'i ailesinden istemesine rağmen her defasında olumsuz cevap almış olan Ferit, nihayet Rengin'i kaçırarak evlenmiştir.

Vedat: Şerafettin Albay'ın Erzincanlı emir eridir. Onun karısı Güzide'yi âşık olduğu yalanlarıyla kandırıp kaçırmış, kısa süre sonra bu birliktelikten sıkılınca Güzide'ye maddi-manevi şiddet uygulamaya başlamış ve nihayetinde Güzide'nin intihar etmesine sebep olmuştur.

Tevfik: Fahir'in babasının adını verdiği oğludur.

Kâmil ve Cemal: Fahir'in torunlarıdır.

Sefer Efendi: Neyyire Hanımların mahalle bakkalıdır.

Çırak (Mehmet): Sefer Efendi'nin çırağı olan Mehmet, yeni yetişmekte olan bir gençtir. Neredeyse mahallenin bütün kızlarına bir şekilde yanaşan Mehmet, Mücellâ'ya da bir keresinde göz kırpmış, Mücellâ o heyecanı, korkuyu üzerinden günlerce atamamıştır. Ancak aynı günlerde Mehmet'in Filiz'le mektuplaştığını öğrendiğinde ilk heyecan yerini ilk öfkeye bırakmıştır.

Nadire: Filiz'in akşam sanattan arkadaşıdır. Neyyire Hanım ondan hiç hoşlanmaz

çünkü aynalarla fazla barışık, fazla süslüdür.

Gülümser ve Feriha: Filiz'in kızlarıdır. Mücellâ onları kendi çocuğu gibi büyüttmüştür. Evlendikleri zaman Mücellâ kendi sandığını açmış ve bu sandıkta onların beğendiği ne varsa çeyizlerine katmıştır.

Muhtevas Hanım: Kadınların arasında anlattığı hikâyelerle meşhur komşulardandır. Uzun uzun anlattığı kıssalarda kendine has tavırları kimseyi rahatsız etmez.

Zarife: Muhtevas Hanım'ın gelini olan Zarife'nin güzelliği dillere destandır. Öyle ki kıskançlıkla birbirine kusur bulan kadınlar zümresi, Zarife'ye sadece hayran gözlerle bakar. İki haşarı oğlan çocuğu bile onun güzelliğine halel getirememiş ancak zaman ilerledikçe Zarife de yaşlılıktan nasibini almıştır.

Suna: Yusuf Ziya'nın âşık olduğu genç kadındır. Ondan üç yaş büyük oluşu, dul oluşu en önemlisi de zadeğân olmayışı sebebiyle Yusuf Ziya'nın Suna ile evliliğine ailesi izin vermez. Aşkı uğruna mücadele eden Suna, Yusuf Ziya'da aynı mücadeleyi görmeyince sessizce kendi hayatına döner ve daha sonra da başka biriyle evlenir.

Yurdanur: Hastalığını atlattıktan birkaç yıl sonra Yusuf Ziya'nın evlendiği öğretmendir. Ondan yirmi yaş küçüktür ve bir zadeğândır.

2.5.7. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanın ilk ve son kısımları ben anlatıcının bakış açısıyla dikkatlere sunulmakla birlikte eserin bütünlüğü içerisinde çoğunlukla müşahit (üçüncü tekil) anlatıcının bakış açısına yer verilmiştir. Anlatıcı üniversite öğrencisi Nazlı'dır. Erzurum'da Edebiyat bölümü 3. sınıf öğrencisi olan Nazlı, 1977 sömestri için ailesinin yanına Trabzon'a gider. Sonrasında okuyucu Nazlı'nın gözleriyle Mücellâ'yı görmeye, tanımaya başlar. Hem Nazlı'nın görünürdeki özellikleri hem de Bekiroğlu'nun röportajlarındaki ifadelerinden hareketle, Nazlı'nın aslında yazar Nazan Bekiroğlu'nun bizzat kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Nar Ağacı'yla kendi dünyasının ve bu dünyada tanık olduğu hayatların hikâyesini kurgu âlemine taşıyan yazar, Mücellâ'da da benzer bir yol izlemiştir. Yazar, anlatıcı ile aynı kişi olsa da özellikle Tanzimat sanatçılarının yaptığı gibi esere müdahil olmamış, anlatıcıya hep mesafeli durmuştur. Zaten hikâyenin asıl bölümlerinde üçüncü tekil anlatıcıya da geçiş yapmış, hâkim bakış açısıyla devam etmiştir. Böylece kahraman anlatıcının sınırlı bilgisi genişletilmiştir.

Somut bir anlatıcının varlığıyla farklı ve etkileyici bir renge bürünmüş olan eserde

okuyucu önce anlatıcıyla tanıştırılmış, onun hayatıyla yüz yüze getirilmiştir. Bu tercihin anlatıyı daha gerçekçi ve samimi kıldığını söylemek mümkündür:

“Bundan neredeyse kırk yıl önce, 1977 yılı Şubat ayının ilk gününde sömestr tatili için eve döndüğümde memleketine dönen üniversite öğrencilerini çoğunu saran duygu sarmıştı beni de: Baba evinin tazeliği. Bir farkla benimki babasını çoktan yitirmiş bir baba eviydi” (s. 7).

Nazlı, kırk yılın ardından dönüp geçmişe baktığında, Mücellâ’nın hikâyesi de yazılmaya başlanmış olacaktır. O sömestr gününü, Mücellâ’nın ölümünün ardından dağıtılan evini, oradaki konuşmaları geriye dönüş tekniğiyle bir bir hatırlayan anlatıcı, geçmişle şimdinin bağlantısını seçilmiş bir takım eşya ve varlıkla kurar. Mücellâ’nın aynası, yine ona ait bir sandık örtüsü, fotoğraflar ve Mücellâ’nın kedisi Fesleğen’in birkaç uşak sonrasında torunu ve adaşı olan Fesleğen, yazıcının geçmişle arasında bağ kurduğu önemli unsurlardır.

“Bense kırk yıl sonra hâlâ masamın başında, kitapların, defterlerin, kâğıtların, kalemlerin arsında oturuyorum. Kadrajındaki herkesin artık ölü olduğu eski fotoğraflardan birine sık sık göz atsam da penceremin dışında bahar bahçesi uzanıyor. Aramızda bir cam. Defterimin üzerinde tanıdık perdenin gül desenlerinin gölgesi. Bir de Fesleğen’in patisi.

Hatırladıklarım sizi inandırmak için elimde bir eski zaman aynasından daha fazlası yok. Bu ayna örşelenmiş bir demet mor menekşe olan annemden bana ne zaman geçti? Kıymeti bilinse de mahiyeti bilinmeyen o sırlı sandık örtüsü ne zaman benim masamın üzerine serildi?” (s. 15).

Eserde kahraman anlatıcı ile müşahit anlatıcı arasında iki geçiş olmuştur. Girişte karşımıza çıkan “ben anlatıcı” (kahraman anlatıcı), ikinci kez eserin son sayfasında okurla direk muhatap olur. Onun dışında söz müşahit anlatıcıdır. Bu iki bölüm de aslında romanın olay akışının dışındadır çünkü akış “BİR” ve “İKİ” şeklinde numaralandırılan bölümlerdedir. Birinci bölüm başlamadan ben anlatıcı sözü devredeceğinin işaretini verir. Mücellâ’nın doğumuyla başlayan bu bölümlerde anlatıcı henüz hayatta olmadığından sözü devreder. Mücellâ’nın yaşlılık dönemi Nazlı’nın çocukluk yıllarına, ölümü ise üniversitede okuduğu yıllara denk gelir.

“Sırı dökülmüş bir aynanın içinde ancak yarısına kadar kullanılmış ama atılmaya da kıyılmamış bir eski zaman kokusu gibi yarım kalmıştı Mücellâ teyzenin hikâyesi. Annemden büyüktü ve ismi dilimden hep “teyze” olarak çıkmıştı doğal olarak. Oysa ölüm yaşları eşitlediğinden, daha doğrusu insanı yaşsız kıldığından, ya da onu size anlatacak olan ben

onun öldüğü yaşı çoktan geçtiğimden, içimden bundan böyle ona sadece Mücellâ demek geliyor” (s. 15).

Yukarıdaki paragraftan sonra metnin “bir” diye numaralandırılan bölümü başlar. Buradan sonra “hâkim” bakış açısını kullanan anlatıcı klasik roman üslubunu tercih eder.

2.5.8. Dil-Üslup

Nazan Bekiroğlu son dönem yazarları arasında, üslubuyla hemen dikkatleri çeken isimlerin başında gelir. Gerek denemelerinde gerekse hikâye ve romanlarında cümleler nesir olarak dilinden dökülse de her sözcük âdeta bir şiirden emanet gibidir. Nazmı nesre yaklaştırma çabası onda nesri nazma dönüştürme şeklinde hayat bulur. Son iki romanında bu üslupçu tavrı bir kenara bırakan yazar bu durumu, bir önceki romanı olan “Nar Ağacı”ndan sonra verdiği röportajda şöyle dile getirir:

“Bildiğiniz klasik roman üslubuyla yazılmış bir roman Nar Ağacı. Bu üslubu biraz roman zorladı. Bu hikâyeyi farklı bir dille anlatamayacağımı fark ettim. Benim yazdıklarım dil olayın hep önündedir. Bu kez olay ve karakter dilin önüne geçti. Nar Ağacı daha farklı bir dille anlatılamazdı da. Çünkü olayları ve karakterleri çok yoğun. İkincisi - gerçi roman bittikten sonra fark ettiğim bir şey, bilinçli yapmış olmayabilirim- üslupçu Bekiroğlu, La’dan (bir önceki romanı) sonra daha ileri gidemezdi. La’dan sonra aynı üslupta ısrar etmek kendini tekrarlamaya sebebiyet verecekti” (Tokay, 2012: 1).

“Nar Ağacı”yla başlayan üslup ve dildeki değişim, “Mücellâ”da da aynen devam etmiştir. Oldukça sade diyebileceğimiz bir dille kaleme alınan eser, onun üslupçu tavrına alışık olan okur kitlesini şaşırtmayı başarır. Yazar önceki eserinde bu yeni tercihi işaret etmiştir aslında ama Nar Ağacı’nın yoğun olay akışı bu tercihi kısmen örtmüştü, gizlemiştir. Bu doğrultuda Mücellâ’yı Bekiroğlu anlatıları arasında farklı bir yerde konumlandırmak gerekecektir. Duru bir su gibi akan Mücellâ’nın hayatı, o hayatla müsemma duru, yormayan, zorlamayan bir üslupla aktarılmıştır. Yazarın tabiriyle; *“üslup birinci sırada olmadığı zaman yani anlatmak istediğinizi çok daha rahat anlattığınız anda geriye olaylar ve karakterler kalır ki cümleyi kovalamaktan çok daha mutluluk verici olan olayları ve bu karakterleri kovalamaktır” (Tokay, 2012: 3).*

Gerek “Lâ Sonsuzluk Hecesi”, gerek “Yûsuf ile Züleyha” romanlarında söz ve anlam sanatlarına sıkça yer veren yazarın son iki romanında şiirsel üsluptan uzaklaşmasının

etkisiyle söz oyunlarına yer vermediğini söyleyebiliriz. Günlük dilin imkânlarından fazlaca yararlandığı bu eserinde Bekiroğlu, özellikle deyim ve atasözü kullanımını tercih etmiş bu sayede Mücellâ'nın bir mahallede akıp giden hayatını sosyal çevreye uygun, sade, sıcak bir anlatımla okurla buluşturmuştur. Yazarın bilinçli olduğunu düşündüğümüz bu tercihini; *kız beşikte çeyiz sandıkta (s. 54), yüzünde pilav mı yenecek (s. 94), ağır ol batman gel (s. 98), darısı başına (s. 116), Allah'tan ümit kesilmez (s. 169), iyi günün dostu (s. 170)* gibi ifadelerde görmek mümkündür.

Eserin bütünü değerlendirildiğinde Yusuf Ziya'nın sevgisi Suna için yazdığı mektubu ayrı bir yerde konumlandırmak gerekir. Bu mektupla okuyucu “üslupçu Bekiroğlu” havasını yeniden hissettiği gibi Yusuf Ziya'nın duygu dünyasına vakıf olur. Zira Jale Parla'nın da vurguladığı üzere mektuplar mahrem metinlerdir ve “bu mahremiyet içinde elbette bilinçdışına en yakın duran metinler” de mektuplardır (2012: 187). Nitekim kurguya dâhil edilen mektup, Yusuf Ziya'nın iç dünyasını deşifre etmesinin yanı sıra anlatımda farklı üslupların kullanılmasına imkân da tanır:

“Senin hayatının benim kâğıdına düşen yazısı bu Suna. “Git.” Oysa sende manası da yok bu cümlelerin mukabelesi de. Her şey kendisi için yitirilecek biriyken ben, bir kopçamı kaybetmeyi göze alamadım ben. Ben şu yazdıklarımın altında şifrelenmemiş ve kurgulanmamış adımla Yusuf Ziya.

Ben ki ne yeteri kadar âşık ne yeteri kadar evlat olabilmiş biriyim. En fazla kendimden vazgeçtim. Cılız bir suydum ben, koca bir dağ annem vasfında karşıma dikildi. Azgın bir sel olup taşıtı yoluma. Ben bir kaya gibi sabit duramadım. Suçluyum.

İnsanın kendinden razı olamayışı ama kalbine yenilmeyişi bir türlü. Birisini yarı yolda bırakışından da öte suçtur. Suçluyum. Aşkın endazesi akıl olmasa gerek. Suçluyum” (s. 166).

Dille ilgili dikkat çeken detaylardan biri de anlatıcının oya isimleri ve kumaş türlerine hâkimiyetidir. “İsimle Ateş Arasında” romanındaki kokular, çiçek isimleri esere ne katmışsa, ilkokul yılları dışında ömrünün neredeyse tamamını çeyiz işlemekle geçiren Mücellâ'nın hikâyesinin anlatıldığı bu romanda da kumaşların, dantellerin, el işlerinin, evle ilgili ayrıntıların yeri odur. Denemeleri ve hikâyelerinde de taşlar, hayvanlar, bitkiler, kitaplar vs. ile ilgili detaylar vermek suretiyle anlatıyı daha canlı, daha sıcak ve daha inandırıcı kılmaya çalışan yazar bu eserde de benzer bir tutum sergilemiştir.

“Başlarında Sultan Küpesi, Yedi Dağın Çiçeği, Unutma Beni, Subay Sırması, Paşa

Nişanı, Kâkül Tarağı gibi maharet isteyen ağır oyalarla bezenmiş; kırmızı, narçiçeği, safran sarısı, tirşe, taba rengi ve daha bir sürü renkten şifon, krep, markizet örtüleriyle bir sürü genç kadın odalarda, sofalarda cennet hurileri gibi dolaştı durdu” (s. 248).

“Çeyizi hazırlanacak bir kıza ne lazımsa hepsi bu dükkândaydı. Amaroza, krepdöşin, samba, maroken, saten, dantel, şifon kumaşlar, hatta arayanı soranı olmasa bile daha eski zamanlardan kalma gronlar, canfesler, dibalar, lâhurlar Binbir Çeşit mağazasına İstanbul’dan gelir, şehrin en ünlü terzihanesini işleten Hâlet ve Hilkat Kardeşler’e bile dudak uçuklatırdı hem fiyatları hem kaliteleri” (s. 55).

Anlatının dilinde dikkat çeken detaylardan bir diğeri dönemin siyasal, sosyal ve ekonomik şartlarıyla ilgili söylemlerdir. Ezanın Türkçe okunması, radyodan duyulan haberler, 27 Mayıs darbesi, Menderes’in idamı, ülkenin sağcı ve solcular olmak üzere kutuplaştırılması, karartma geceleri, karaborsalar vs. eserin arka fonunu teşkil etmektedir. Bu durumlarla ilgili detaylara çok girilmemiştir. “Mücellâ”nın bir kadın romanı olması bunda etkilidir. Memleketin hâlini Paşazade radyodan dinlerken Neyyire Hanım -çok anlamasa da- vah, tüh etmekte, Mücellâ ise Yusuf Ziya’yı oynatmaktadır. Birçok kadının olduğu gibi onların hayatının da siyasetten uzak, günlük telaşların peşinde akıp gittiği esere sade bir dille ustaca yansıtılmıştır.

“Büyük dost” Amerika’nın yardımı ile fabrikalar, barajlar, yollar açılırken, sanayi hamleleri birbirini izlerken, makineli tarıma geçilirken ve memleket küçük Amerika rüyasına dalarken bile diktiği mantoların ters yüz edilmiş eski kumaştan olduğunu kimse anlamadı Mücellâ’nın. Kızların taşbebekler ile başlayan oyun oyuncak faslı, kâğıt elbiseli bebeklerden; saman kâğıda basılı masal kitapları rengârenk resimli Ayşegüllerden geçti. Memlekette her taşın altında aranan komünizm gibi irtica da milli düşman addedildiği sıralarda Gülümser ve Feriha mandolin kursuna başladı” (s. 126)

2.5.9. Tema

Mücellâ, tematik anlamda değerlendirildiğinde üzerinde durulacak başlıklar, sosyal baskı (ataerkil kültür), kendi olamama, aşk ve yalnızlık olarak ifade edilebilir.

Sosyal Baskı (Ataerkil Kültür)

Yazarının da tabiriyle “bir kadın romanı” olan Mücellâ’da izleksel kurgu romanda

pek çok yerde vurgulanan “el âlem ne der”, “kız kısmı okuyup ne yapacak”, “hayırlı bir kısmet çıksa da evlense”, “kız kısmının adını bile sakınmak gerek” şeklindeki toplumsal normlar etrafında şekillenir. Neyyire Hanım (Mücellâ’nın annesi) babasız bir kız çocuğu yetiştirmenin zorluklarını, kızının yaşamına getirdiği sınırlarla aşma yolunu tercih eder. Mücellâ onun çizdiği dairenin içinde kalmadır, zira dışarısı her türlü tehlikeye açıktır. Neyyire Hanım’a göre kızını korumanın en iyi yolu, onu kendisinin olumsuzladığı şeylerden uzak tutmaktır. Bu bakış açısı Mücellâ’yı baskılamış ve onun kendilik bilincine ulaşmasını engellemiştir. Başkişi sorgulayan, eleştiren, bazen hatalar da yapabilen, isteklerini dile getiren, mücadele eden bir karakter olarak değil; davranış kalıpları geleneklerle sınırlandırılmış, yargılamayan, isteklerini gerçekleştirmek şöyle dursun dillendirmeyi bile başaramayan, annesinin onun için çizdiği yolda koşulsuz kabul mantığıyla ilerleyen bir tipe dönüşmüştür.

Eserde vaka zamanı, aşağı yukarı Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1970’lerin sonuna doğru uzanır. Neyyire Hanım karakteri Osmanlı’nın son dönemlerini yaşamış, Cumhuriyet’in ilan edildiği yıl ikinci çocuğu olan Mücellâ’yı dünyaya getirmiştir. Dolayısıyla sıkıntıyı, yokluğu içselleştirmiş hatta belki bunların da etkisiyle kuralcı, gelenekçi ve baskın bir karakter olmuştur. Mücellâ annesinin otoritesi altında âdeti ezilmiş; birey olma, kendi olma vasıflarını yitirmiştir. Neyyire Hanım’ın baskıcı tutumunda en belirgin sebep, Mücellâ’nın kız evlat oluşudur. Bu doğrultuda eseri Derviş Erdal’ın (2017: 145-172) da incelediği gibi feminist söylemler açısından irdelemek gerekir.

Esere konu olan yıllarda “kadın” figürünün sosyal hayatta ikincil unsur olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ataerkil kültür erkek evladı merkeze alırken kız çocukla ilgili tek beklenti iyi bir yuva kurup, eviyle, eşiyle, çocuğuyla ilgilenmesi, namusunu koruyup her zaman erkeğe saygı göstermesi olmuştur. Bu söylem romanda Neyyire Hanım karakteriyle her fırsatta dillendirilmiştir. Ataerkil bakışın temsilcisi olan Neyyire Hanım eşini kaybettiğinde hamiledir ve o acının içindeyken bile aklına gelen ilk şey, “Ya çocuk kız olursa?” olmuştur. Babasız bir kız çocuğu yetiştirmek onun en büyük korkusudur çünkü. Bu andan itibaren Mücellâ’nın hayatı “erkek” figürü etrafında şekillenecektir. Erkek olmadığı için birçok sınırlamanın içinde kendini bulan Mücellâ, erkeklerle hep mesafeli olup namusunu da korumalıdır. Özgürlük alanı karayemiş fidanıyla sınırlı bahçedir. Buranın dışına çıkamaz, sokakta oynayamaz, arkadaşı -dayıkızı Filiz hariç- yoktur, okuldan çıktığı gibi soluğu evde alır... Kız kısmının okumasına ne gerek, okuyup başımıza muallim mi olacak vb. söylemler Mücellâ’nın eğitim hayatını da bitirmiş, ilkokuldan sonra âdeti ev

hapsine alınmıştır. Annesinin daha çocuk sayılabilecek yaştaki Mücellâ'ya çeyiz işlettirmeye başlaması da aslında bir göstergedir. Neyyire Hanım açıkça söylemese de kızına onunla ilgili beklentisini işaret eder ve Mücellâ da itaatkâr bir tavırla kendine gösterilen yolda sorgulamadan ilerlemeye başlar. Her iki kadın için de hayattan tek beklenti “hayırlı bir kısımettir”.

Neyyire Hanım değişime kapalı bir tavır sergilerken, aslında onun otoritesine karşı çıkmıyor gibi görünen Mümine Hemşire daha modern bir tavır sergiler. O da eşini kaybetmiştir ve babasız bir kız çocuğu büyötmektedir ancak kızı Filiz'i -Mücellâ ile yaşıt olmasına rağmen- hiçbir zaman sıkmamış, ufak tefek yanlışları olsa da kendi ayakları üzerinde durmasına fırsat vermiştir. İlkokuldan sonra akşam sanata başlayan Filiz, arkadaşlarıyla gülen, eğlenen, zaman zaman küçük aşk kaçamakları yaşayan, bir bankada çalışmaya başladıktan sonra da evlenip yuva kuran bir genç kadınken Mücellâ'nın ömrü evde kısmetini beklemekle son bulmuştur. Neyyire Hanım'a göre “Kızorta'nın kızlarının namını duymayan” (s. 38) kalmamıştır. Üstelik “Neyyire Hanım'a bakılırsa hepsi de okul çıkışı daha pembe görünsün diye yanaklarını kendi elleriyle çimdikleyen, dudaklarını çikolata kâğıdı ile boyayan, eli işte gözü oynaştı bir güruhtu Kızorta'nın siyah önlük üzerine beyaz yakalı, beyaz kemerli kızları” (s. 38) ve Mücellâ asla bu kızlardan biri olamazdı. Neyyire Hanım'ın korumacı tavrı dışarda Mücellâ'ya seslenirken adıyla hitap etmeyip “Fahir” diye seslenecek boyuttadır. “Kız kısmının” ismi bile korunmalıdır ona göre.

“Bir kadının en büyük erdemi isminden az bahsedilmesiydi ona göre ve ismini korumak kız kısmının en önemli vazifesiydi. Çünkü çenesi düşük erkek milleti için bir genç kızın adını öğrenmek bile başlı başına bir olaydı. Ağızlarına sakız ederlerdi o ismi de kimsenin ruhu duymazdı. Öyleyse neme lâzım kız bu, adını fukaray-ı sabirinden bile kimse öğrenmese o kadar iyiydi” (s. 83)

Mücellâ ile aynı sosyal statüde, onun gibi babasını kaybetmiş kuzeni Filiz'in, Mücellâ'nın hayal ettiği hayatı yaşayabilmesinin temel sebebi annesinin Neyyire Hanım kadar gelenekçi olmamasıdır. Eserde ataerkil düzlemde karşıtlık ilgisiyle konumlandırılan iki kahraman üzerinden devrin sosyo-kültürel yapısı böylece verilmiştir.

Ataerkil kültürün günlük dildeki yansımalarından biri de “erkekli ev” ibaresidir. Neyyire Hanım eşini kaybedince hem erkek hem kadın rolünü üstlenmiş ve evle ilgili birçok şeyi o halletmiştir. Ama özellikle oğlu Fahir evden ayrılıp önce İstanbul'a ardından Almanya'ya gittikten sonra “erkekli ev ve erkeksiz ev” ayrımı daha belirgin hâle gelmiştir.

Örneğin bahçe duvarındaki yıkığın onarılmaması evin erkeksizliğine bağlanır. Fahir geldiğinde çatının aktarılması, masanın kırık ayağının onarılması, soba borularının boyanması, bacanın temizlenmesi erkekli evin farkıdır. O varken kapı baca bile doğru dürüst kapatılmazken Fahir gider gitmez tüm kilitler kontrol edilmeye başlanır. Sadece Neyyire Hanım için değil, bu sosyal çevrede yaşayan herkes için evde erkeğin olması bir güç, kuvvet anlamına gelmektedir.

Neyyire Hanım, *bir yanı Cumhuriyet öncesinden kalma eski kadınlardandır (s. 20)*. Ataerkil bir bakış açısına sahiptir. Aslında bireysel anlamda değerlendirildiğinde mücadeleci, sorumluluk sahibi, korumacı, güçlü bir kadın olmasına karşın her zaman erkeğin bir adım gerisinde durmak gerektiği fikrine sahiptir. Oğlu Fahir, annesi ve eşi arasında birtakım sıkıntılar yaşandığında annesi ve kardeşini düşünmeden âdeta kaçarcasına evden ayrılmıştır. Buna rağmen, Neyyire Hanım için farklı bir yerdedir. Onun İstanbul’da patronu tarafından sevilen bir işçi olması bile annesi için övünç kaynağı iken aynı tavrı dizinin dibindeki kızı için sergilemediğini görürüz. Çünkü kız çocuğunun övülmesi bu kültürde kabul edilebilir değildir. Ev işlerinde önceleri gücünün yettiği oranda annesine yardımcı olan Mücellâ, yaşı biraz büyüyünce bu yükü tamamen annesinin üzerinden almakla kalmaz, el becerileriyle evin geçimine bile katkı sağlar. Buna karşın Fahir’in Almanya’dan geldiği kısa tatillerde evle ilgili yaptığı küçücük işler Neyyire Hanım’ı daha mutlu eden eylemlerdir. Çünkü evde bir erkeğin varlığı “güç” anlamına gelmektedir ve “erkekli evle erkeksiz ev”in sosyal hayattaki yerleri de oldukça farklıdır. Bu durum Pervin’in bakış açısıyla aşağıdaki şekilde dikkatlere sunulur.

“En fazla Sahir’in kulağına fısıldamıştı ana kızın hayatında Fahir’in, Kaf Dağının arkasında yaşayan peri padişahının oğlu gibi ismi var cismi yok bir varlığa dönüştüğünü ... Oysa Fahir’in son gelişinde çatı aktarılırken, masanın kırık bacağı onarılırken, soba boruları boyanırken, baca temizlenirken Neyyire Hanım gibi Mücellâ’yı da bunların yapılmasından çok evde bunları yapan bir erkeğin varlığının sevindirdiğini. ‘Erkekli ev işte! Bütün komşular görsün’ istediklerini” (s. 102).

Sahir Efendi ölünce Pervin ne kadar istese de manifatura dükkânını işletmesine fırsat verilmez. “Kadın başına” bu işin altından kalkamayacağı düşüncesiyle tüm dünyası alt üst edilip küçücük bir apartman dairesinde yaşamak zorunda bırakılır. Sosyal baskı roman kahramanlarının hemen hepsinin hayatına yön vermektedir.

Kendi Olamama

Başıki Mücellâ, kendini gerçekleştirememiş bir karakterdir. Onu hayalleri, duyguları, geleceğe dair planları hiçbir zaman hayatına dolayısıyla esere yön veren unsurlar olamamıştır. Oysa Filiz, okumak istediği kadar okumuş, iş hayatına atılmış, istediği kişiyle evlenmiş, anne olmuş, maddi-manevi hayatını istediği yönde şekillendirebilmiş bir figür olarak Mücellâ'nın karşısında durmaktır. Bu bağlamda Mücellâ'nın Filiz'i kıskanmasa da anlatı boyunca bazen açık açık, bazen örtülü bir şekilde ona imrenerek baktığını söylemek mümkündür.

“Mücellâ” aslında kendini gerçekleştirememiş bir bireyin mutsuzluğunun romanıdır. Dik başlı olmayan bir çocuğun, önceleri kendisine çizilen sınırlar dairesinde yaşamayı kabullenişle başlayıp zamanla bu sınırları içselleştirip, başka bir hayatın varlığını dahi düşünmeyişinin adıdır. Maslow'un da ifade ettiği gibi kendini gerçekleştirme aslında dürtüsel bir ihtiyaçtır. Birey karşılanan temel ihtiyaçlarının akabinde ruhsal doyum aramaya başlar. Sevilme, saygı duyulma gibi ihtiyaçların nihai noktası ise ‘kendini gerçekleştirme’ (Bilge, 2014: 295) olur. Bu noktaya gelemeyen bireyin iç huzuru sağlaması da mümkün değildir. Tüm bunların olabilmesi için ilk şartsa özgür olmaktır ve Mücellâ ne ruh ne de beden olarak özgür olmuştur. Bahçedeki karayemiş fidanı ile sınırlı özgürlük alanı ancak Neyyire Hanım'ın, Mücellâ'nın yaşının geçtiği, arkasından dedikodusu yapılacak çağlarının çoktan bittiğini fark etmesiyle genişleyecektir.

Kırkly yaşlarından sonra bir çay bahçesine yalnız gidebilen; istediğinde sinemaya, çarşıya-pazara çıkabilen Mücellâ için aslında artık bunların hiçbir ehemmiyeti yoktur. Erikson'un ortaya attığı kişilik gelişim kuramında çevre çocuğun gelişimini şekillendiren dairedir ve bu dairenin merkezinde yer alan isim de annedir. Çocuğun yetiştirildiği kültür zamanla onun kimliği hâline gelecektir. Hayattan bir beklentisi kalmamış, durgunluk evresindeki bir bireye dönüşmüştür. Erikson'un “*üretkenliğe karşı durağanlık*” (Özgüngör ve Acun, 2011: 115) olarak nitelediği 30-60 yaş aralığındaki Mücellâ'nın, ilk olarak Filiz'e sadece birkaç şey vermek için kapağını açtığı çeyiz sandığını, yıllar sonra Filiz'in kızları için yeniden açtığında tamamen boşaltmasının ardında yatan gerçek de budur. Bu dönemde ya kültürel-sanatsal çalışmalar ya da çocuklarıyla ilgili koşturmalarıdır insanı ayakta tutan ve ne yazık ki Mücellâ iki durumdan da yoksundur. Bir sonraki evre “*benlik bütünlüğüne karşı umutsuzluk*” (Özgüngör ve Acun, 2011: 115) evresidir ki kahramanın durgunluğun ardından umutsuzluk evresine geçtiği açıktır. Annesini kaybetmiş, abisiyle bile yabancılaştıklarını fark etmiş, yalnız bir kadındır Mücellâ. Kendini gerçekleştirememiş bir bireyin

farkındalığıyla Nazlı'ya vasiyet sayılabilecek şu sözleri söyler:

“Nazlıgül” dedi. “Bu kadar çok okuyorsun. Korkarım bir gün yazmaktan başka işin olmayacak senin kızım. Yazar olacaksın. O zaman, beni yazarsın. Şu Mücellâ teyzenin solan gülünü, gün görmediğini, içinde yazmaya değer bir şey olmayan kayda değmez ömrünü.” ... “Rüya olduk Nazlıgül” dedi denize bakarken. “Masal olduk, anlatanımız yok kızım” (s. 337).

Eserde kendi olma sürecinde başarısız olmuş bir başka isim de Yusuf Ziya'dır. Neyyire Hanım gibi baskın bir anne figürü olan Müzeyyen Hanım kendi doğruları içine hapseder oğlunu. Yurtdışına eğitim için gittiğinde âşık olan Yusuf Ziya, sevdiği kadını annesine bir türlü kabul ettiremez. Evlilikte yaş, asalet, din, milliyet ve ekonomik açıdan arananması gereken denkliğin (Arık, 2001: 300) bu ilişkide olmadığına inanan Müzeyyen Hanım'ın kalbini Yusuf Ziya'nın ölümlere varan bir hastalık sürecini atlatmış olması dahi yumuşatmazken, bu süreci yaşadktan sonra bile aşkına sahip çıkamayan Yusuf Ziya'nın da kendini gerçekleştirebilmiş bir birey olduğunu söyleyemeyiz.

Aşk

Kişi hayatına yön veren temel dinamiklerden birinin de aşk olduğu şüphesizdir. Mücellâ'nın hikâyesinde aşk varlığıyla değil yokluğuyla yer bulur. Çeyizi için işlediği havlularda kendi isminin baş harfinin yanına bıraktığı o boşluğu hangi harfin dolduracağı en büyük merakıdır Mücellâ'nın. Bakkal çırağının bir göz kırpması Mücellâ için uykusuz geçirilen bir geceye dönüşmüştür. Zira *“ego içindeki suçluluk veya utanma hisleri olarak deneyimlenen ahlâki anksiete, vicdandan gelen bir tehlikenin sezilmesinden dolayı ortaya çıkar”* (Hall, 1999: 81). Bütün bu kaygılar arasında aşk ve evlilik Mücellâ'nın dile dahi dökemediği tek beklentisidir hayattan. Ancak kaderinde Filiz'in ufak tefek aşk maceralarını dinlemek, etrafındaki aşk hikâyelerine tanıklık etmek yazılıdır sadece.

Bu hikâyelerin en dikkat çekeni Yusuf Ziya'nın Suna'ya duyduğu aşktır. Aşkı yüzünden ince hastalığa tutulmuş bu gencin, sevgilisi Suna'ya yazdığı mektubu postalama vazifesi Mücellâ'ya düşer. Bu içli mektup, anlatının duygu yoğunluğu en güçlü kısmıdır muhakkak. Kavuşmanın olmadığı bu aşk eserin mutsuz sonla biten tek aşkı değildir.

Örneğin Şerafettin Albay'ın karısı Güzide, eşinin emir eriyle yasak bir aşk yaşar ve eşini, evini terk edip o gençle kaçır. Ancak bu birlikteliğinde hiç beklemediği maddi-manevi birçok şiddete maruz kalan Güzide, yaşadıklarına dayanamayıp intihar eder. Pervin'le eşi Sahir Efendi'nin aşkları ise Sahir Efendi'nin genç yaştaki ölümü neticesinde yarım

kalacaktır. Eserde sıklıkla işlenen aşk teminin Filiz'in ya da Şerafettin Albay'ın kızı Rengin gibi karakterlerin hayatındaki yeri ise olumlu olmuştur.

Yalnızlık

“*Yalnız olma durumu, kimsesizlik*” olarak tarif edilen yalnızlık, kişinin etrafında kimselerin olmaması durumu değil, çoğu zaman etraf kalabalık olsa bile kişinin kendini bir başına hissetme duygusudur. Bu doğrultuda eserdeki birçok kahramanın yalnız olduğunu ve bu durumla başa çıkma mücadelesi verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Mücellâ tâ ilkokul çağlarından itibaren âdeta yalıtılmış bir dünyada yaşar. Okuldan ya da mahalleden arkadaşları yoktur. Onlarla sokağa çıkıp oynamaz ya da arkadaşlarının evine gidip gelemmez. Annesiyle yaptığı konu komşu ziyaretleri ya da evlerine gelen misafirlerden ibarettir Mücellâ'nın hayatı. Arada Filiz bu hayatı renklendirse de Mücellâ'nın yalnızlığı ancak iyi bir evlilik ve çocukla çözümlenerek son bulacaktır. Nitekim bu beklentilere ulaşamayan Mücellâ'nın ruhsal boyuttaki yalnızlığı her geçen gün daha da büyür. Annesi Neyyire Hanım'ı kaybettikten sonra ise tam anlamıyla bir boşluğa düşecektir. Onun fiziksel varlığı evde bir harekete, en azından düzenli yapılan yemeklere, kurulan sofralara sebepken annesinin ölümüyle her anlamda yalnız kalan Mücellâ bırakın sofrayı kurmayı, yemek bile yapmaz hâle gelir. Fesleğini (Mücellâ'nın kedisi) sahiplenilmesinin de aslında yalnızlıktan kurtulma çabası olduğu aşîkârdır. Mücellâ karakteri önce hayatında baba figürünün olmayışı, sonra evdeki tek erkek olan ağabeyinin onlara sahip çıkmayıp evden ayrılması, çocuk olmanın verdiği özgürlükle sokaklarda arkadaşlarıyla oynayamaması, evlenememesi, anne olamaması, Neyyire Hanım'ın ölümü gibi sebeplerle aslında hayatının her döneminde bir boşluk, yalnızlık ya da yalıtılmışlık duygusu yaşamıştır. Hayatının her döneminde yalnızlıkla mücadele eden Mücellâ, ölüm meleğini de yalnız karşılar.

Neyyire Hanım, Mümine Hemşire ve Pervin eşlerini kaybedince “yalnızlık” kuyusuna düşen karakterlerdir. Üçünün ortak yanı çocukları için hayata tutunup, mücadeleden vazgeçmeyişleridir. Ancak bireysel anlamda hepsi farklı bir yolla bu mücadeleyi verir. Örneğin Neyyire Hanım daha korumacı, dışa daha kapalıyken; Mümine hemşire daha yenilikçi ve rahattır.

SONUÇ

Kaleme almış olduğu anlatma esasına bağılı edebî metinlerle bugün modern Türk edebiyatının en çok okunan yazarlarından biri olan Nazan Bekiroğlu'nun, edebiyat tarihimizdeki yerinin tam olarak tespit edilebilmesi adına eserleri üzerinde yapılacak çalışmaların büyük önem arz ettiğini söyleyebiliriz. Eserleriyle edebiyat tarihimiz içerisinde gelenekten geleceğe bir köprü kurduğunu söyleyebileceğimiz Bekiroğlu'nun yaşarken kıymeti bilinmeyen birçok yazar yahut şairin aksine bugün itibarıyla dahi kültür ve edebiyat dünyamızın önemli isimlerinden biri olduğuna şüphe yoktur. Nazan Bekiroğlu, bu yönüyle modern yazın hayatı yelpazesi içerisinde önemsenen ve incelenmeye değer görülen bir isim olarak durmaktadır. Bu öneme binaen yazarın eserleri üzerine yüksek lisans düzeyinde farklı tez çalışmalarının yapıldığı ve pek çok araştırmacı tarafından çeşitli makalelerin kaleme alındığı görülmektedir.

Tarihî arka planı olan eserleriyle geleneği kendine has üslubuyla yeniden üreten yazarın okuyucusuna oldukça renkli hayal âlemlerini temaşa etme imkânı sunar. Nazan Bekiroğlu'nun özellikle anlatma esasına bağılı edebî türler olan hikâye ve romanlarıyla sanatçı kişiliğini daha ziyade ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Nazan Bekiroğlu üzerine daha evvel yapılan lisansüstü düzeydeki çalışmalara bakıldığında, eserlerindeki halkbilimi unsurlarının ortaya konması, metinler arası ilişkilerin tespit edilmesi yahut şahısların incelenmesi gibi daha spesifik çalışmalar yapıldığı tespit edilmiştir. Bunların yanı sıra kaleme aldığı romanlarının sadece birkaçının yapı ve tema bakımından çalışıldığı ancak tüm romanlarının incelenerek genel bir değerlendirmeye tabi tutulmadığı görülmektedir. Bu bağlamda “Nazan Bekiroğlu'nun Romanlarında Yapı ve Tema” başlıklı çalışmamızda yazarın bugüne kadar kaleme almış olduğu beş romanı toplu olarak incelenmiş ve Bekiroğlu'nun romancılığı hem teknik hem de tematik yönleriyle ortaya konulmuştur.

Nazan Bekiroğlu'nun çalışmamıza konu olan romanlarından ilki “Yusuf ile Züleyha”dır. Yazarın ilk roman demesi olan bu eseri, bütün kutsal kitaplarda işlenen ve Kur'an'da “kıssaların en güzeli” olarak nitelenen Hz. Yusuf'un hayatı üzerine kurgulanmıştır. Eser aslında klasik edebiyat geleneği içerisinde defaatle yer bulmuş, mesnevilere konu olmuş bir peygamber kıssasının modern zamanların anlatma biçimi olan romanın dünyasında yeniden can buluşudur. Eserin konusunun üslubun gerisinde kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Yazar ikinci romanı “İsimle Ateş Arasında”da Osmanlı tarihini yeniçeriler üzerinden okurken, Osmanlı’nın son döneminde yaygınlaşan esame ticaretiyle de tarihi bir fon gibi kullanıp hikâyeyi aşk temı etrafına taşımıştır. Aslında bir yandan yeniçerilerin tarihçesi anlatılırken diğer yandan da satın aldığı esameyle hayatı değişen ve kendi hayatına bağlı diğer hayatların da değişmesine sebebiyet veren Numan karakterinin “aşk” ateşinde yanıp tükenişı anlatılır. Ayrıca çeşitli vesilelerle ana dokuyu besleyen küçük hikâyelerde eserin üçüncü bir katmanıdır. Postmodernizmin çok katmanlılığından faydalanan yazar şiirsel üslubundan hiç taviz vermeyen kısa ve öz söylemleriyle okuyucuyu bir yandan düşünmeye sevk ederken öte yandan da hayal âlemine kanatlandırır.

İnsanlığın ezeli yazgısı üzerine kurgulanmış “Lâ: Sonsuzluk Hecesi”nde geleneğin çizmiş olduğu sınırlar dâhilinde Âdem ve Havva’nın yaratılışı, cennetten dünyaya indirilmeleri ve çocuklarının hikâyesi aynı şiirsel üslupla dikkatlere sunulmaktadır. Eser metinlerarası ilişkiler açısından da oldukça zengindir.

Trabzon-Tebriz-Tiflis-Batum-İstanbul hattında geçen dördüncü romanı “Nar Ağacı”nda Nazan Bekiroğlu, Balkan Savaşı döneminde başlayıp I. Dünya Savaşı’na uzanan bir dönemi kapsayan ve çekirdek vakasında dedesinin hayat hikâyesinden esinlendiği bir öykü kurgulamıştır. Osmanlı coğrafyası yaşanan iki büyük savaşın etkisiyle yangın yeri gibidir. Her ocağa gidipte dönmeyenlerin ateşı düşmekle kalmamış, sınanma; yoklukla, muharecele, masumlara yapılan saldırılarla devam etmiştir. Eserde farklı coğrafyalarda, farklı sebeplerle savrulan iki gencin, heybelerini dolduran onca acı ve kırgınlıkla Trabzon’da kesişen yollarının hikâyesi anlatılır. Nar Ağacı, incelikle işlenmiş karakterleri, son derece zengin detayları ve dönemi anlatmadaki mahareti yanında teknik açıdan da oldukça başarılı olduğunu söyleyebileceğimiz bir romandır.

Nazan Bekiroğlu, Nar Ağacı’ndan sonra yayımlanan romanı Mücellâ’da bizleri 1920-1970’li yılların Türkiye’sine götürür. Diğer eserlerde olduğu gibi tarihi gerçekler bu romanın da fonunu oluşturur. Bu silik fonun önünde genç Cumhuriyet’le yaşıt Mücellâ’nın sosyal baskıyla şekillendirilmiş, hiçbir zaman kendisine ait olamamış hayatı anlatılır. Bu hayat danteller, kumaşlar, gaz lambası, komşularla oturan çardak, nohut kahvesinin kokusu, alışkanlıklar arasında akıp giderken yazar hayatı yaşamak yerine seyretmek zorunda kalmış kadınların hikâyesini zarif detaylar eşliğinde okuyucuyla buluşturur. Mücellâ’nın şahsında iddiasız, hareketsiz, duru bir su gibi yatağını yormadan akıp giden hayatlar bu durulukla uyumlu sade bir üslupla anlatılır.

İncelememiz sırasında yukarıda kısaca içeriklerinden bahsettiğimiz bu romanların gerek üslup gerek muhteva olarak iki farklı grupta değerlendirilebileceğini gördük. Yazarın ilk üç romanı “Yusuf ile Züleyha”, “İsimle Ateş Arasında” ve “La: Sonsuzluk Hecesi” geleneğe yaslanan ya da tarihle -özellikle Osmanlı tarihiyle- içiçe olan konular işlenir. Yazar, bir peygamber olan Hz. Yusuf’un kıssasını anlattığı “Yusuf ile Züleyha”da ve yine ilk insan, aynı zamanda ilk peygamber olan Hz. Âdem’in kıssasından bahsettiği “Lâ: Sonsuzluk Hecesi”nde başta Kur’an-ı Kerim olmak üzere hadisler, geleneksel metinler ve tasavvufi söylemlerden beslenirken açık alıntı, gizli alıntı, kolaj, öykünme gibi metinlerarasılığın tüm yöntemlerinden de faydalanmıştır. “İsimle Ateş Arasında” romanının katmanlarından biri aşk olsa da bu aşk tarihe bir şekilde bağlanmış, yeniçeriler üzerinden Osmanlı’nın hem muhteşem dönemleri hem de çöküşe doğru evrilen yılları anlatılmıştır. Bu üç eserde de aşk beşerî ya da ilahi boyutuyla kurgu dünyaya dâhil olan temaların başında geliken tasavvuf, ihanet, aldanma/aldatma, kıskançlık gibi temalar bu eserleri, insanlığın ortak hikâyesi olma paydasında buluşturmuştur. Bu eserlerin bir diğer ortak noktası da üslubudur. Yazarının “üslupçu yazarlar” kategorisinde değerlendirilmesini sağlayan bu eserlerde postmodern anlatım tekniklerinden faydalanılmıştır. Metinlerarasılık, üstkurmaca, iç çözümleme, iç monolog/iç diyalog, geriye dönüş, leitmotive gibi yöntem ve teknikleri şiirsel üslubuyla birleştiren yazar, üslubu merkeze almış ve böylece okuyucuların tabiri caizse didik didik ederek okuduğu, onlarca cümlemin altını çizdiği, bazı ifadeleri aforizmalar gibi kulaktan kulağa yayıp ezberlediği eserler ortaya koymuştur. Yazarın bu süreçte yazdığı deneme ve hikâyelerinde de üslupla ilgili tutumu hemen hemen aynıdır.

“Nar Ağacı” romanı, yazarın üslubunda bir kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. “Nar Ağacı”ndan hemen sonra kaleme aldığı romanı “Mücellâ”da da bu sade, akıcı ve duru yeni üslup hâkimdir. Nazan Bekiroğlu’nda görülen bu üslup farklılaşmasında Nar Ağacı’nın yoğun olay akışının sanatsal bir söylemi kaldırmaması yanında Lâ: Sonsuzluk Hecesi’nden sonra aynı üslupta direnmenin kendini tekrar etme olacağı endişesi vardır. Bir bakıma zorunlulukla başlayan bu sadeleşme temayülü zamanla yazarın tercihinde dönüştürmüştür. Nazan Bekiroğlu’nun “Nar Ağacı” ve “Mücellâ” romanlarında sadece dil ve üslupla ilgili değil aynı zamanda içerikle ilgili tercihlerinin de değiştiği görülmektedir. Klasik roman çizgisinde kaleme alınan bu eserlerde Bekiroğlu, türler arası geçişler ve metinlerarasılıktan faydalanma gibi postmodern anlatının imkânlarından da istifade edilmiştir. Üstkurmacadan yararlanılması, yazıcının kurguya eklenmesi, okuyucunun anlatıya dâhil edilmesi gibi özellikleriyle önceki romanlardaki tercihlerine yaklaşan

yaklaşan yazar, onlardan farklı olarak bu iki eserine daha sıradan diyebileceğimiz hayatları taşımıştır. Öncesinde roman kahramanları peygamberler, tarihi şahsiyetler, padişahlar vs. iken son iki romanında hemen hepimizin ailesi, akrabaları ya da konukomşusu arasından çıkabilecek Mücellâ, Setterhan, Zehra, Azam gibi karakterlere ve tiplere yer vermiştir. İlk romanlarında zaman ve mekân daha belirsiz ve genişken son iki romanında zaman da mekân da nettir ve çoğunlukla fon gibi kullanılsa da akışı destekleyen bütünlüğü sağlayan yapı taşlarıdır.

Sonuç olarak Bekiroğlu anlatıları edebiyatın klasik, modern ya da dil gibi farklı disiplin alanlarında çalışan araştırmacılar için zengin birer kaynak olduğu gibi özellikle tarih ve sosyoloji başta olmak üzere farklı bilim dallarında çalışan araştırmacılar için de inceleme konusu olabilecek niteliklere haizdir. Cumhuriyet sonrası romancıları arasında isminin gelecek kuşaklara aktarılacağı muhakkak olan Bekiroğlu gerek üslup gerek içerik olarak geçmişle bugün arasında köprü kurmayı başarabilen, eserlerini ideolojiye kurban etmeyen, insanı din, tasavvuf, ahlak, psikoloji ve sosyal değerler üzerinden yargılamaya değil anlamaya çalışan, meselelere kadın duyarlılığıyla bakarken en sade anlatılarında bile sanatkâr tavrından vazgeçmeyen yazarlardandır. Bu çalışmada genelde eserleri özelde romanları üzerinde yapılan incelemelerle bir yandan yazarın kültür-sanat ve edebiyat tarihimiz açısından önemi vurgulanmış diğer yandan da eserlerinin zengin arka planına dikkat çekilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akarkan, S. (2016). Nazan Bekiroğlu'nun Son Romanı Mücella. *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi (STAD)*. Erişim Tarihi 12 Aralık 2017, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/402772>
- Akbıyık S. & Korkmaz S. (2017). Hayatımın Merkezinde Duran Şey Yazıdır Yazarlık Değil. *Arka Kapak*. 4 Temmuz 2017. Erişim Tarihi 10 Nisan 2018, <http://www.arkakapak.com/hayatimin-merkezinde-duran-sey-yazidir-yazarlik-degil/>
- Aksoy, Ö. A. (1998). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Akyılmaz, G. (1999). Osmanlı Devleti'nde Egemenlik Kavramının Gelişimi. *Selçuk Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 7 (1-2), 129-159. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://dergipark.org.tr/suhfd/issue/26618/280616>
- Alphan, Z. (2003). Aşkın ateşin ve Yazının Simyacısı Nazan Bekiroğlu. *Turuncu*, 1. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2003/05/01/alphan-zeynep-askin-atesin-ve-yazinin-simyacisi-nazan-bekiroglu-turuncu-mayis-2003-sayi-1isimle-ates-arasinda/>
- Arık, Ş. (2001). *Cumhuriyet'e Kadarki Türk Romanında Değerler Çatışması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arık, Ş. (2007). Latife Tekin'in Romanlarında Gelenek. *ICANAS 38*, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi. Ankara. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, *Bildiriler Kitabı*, 163-187.
- Aslan, S. (2004). Nazan Bekiroğlu İle Söyleşi. *Derkenar*, Kasım-Aralık 2004, 6, 14-17. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2004/12/01/derkenar-nr-6-kasim-aralik-2004/>
- Atılğan, Ş. (2000) Nazan Bekiroğlu: Ben Seçimimi Kalpten Yana Koyuyorum. *E Dergisi*. Haziran 2000, 15, 52-54. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2000/06/05/e-dergisi-sayi-5-haziran-2000-sebnem-atilgan-mor-murekkep/>
- Ayvazoğlu, B. (1999). Nazan Bekiroğlu. *Aksiyon*, 238. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/1999/06/26/besir-ayvazoglu-nazan-bekiroglu-aksiyon-sayi-238-26-haziran-1999/>
- Ayverdi, S. (1993). *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, İstanbul: Damla.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit.
- Bachelard, G. (1999). *Ateşin Tin Çözümlemesi*. (çev. Nail Bezel). Ankara: Öteki.
- Baki, G. (2012). Nazan Bekiroğlu: Nar Ağacı'nı Yazarken Yüzlerce Sayfayı Sildim Attım. *Zaman*. 28 Ekim 2012. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <https://1000kitap.com/haber/Nazan-Bekiroglu-Nar-Agacini-yazarken-yuzlerce-sayfayi-sildim-attim>.

- Ballım, E. (1999). Nigâr Hanım: Zirvedeyken Unutulan Şaire. *Zaman*. 19 Ocak 1999. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/1999/01/19/zaman-19-ocak-1999-esra-ballim-nigar-hanim/>
- Barbarosoğlu, F. K. (2001). Saray'dan bildiren Yazıcı: Nazan Bekiroğlu. *Kırkayak*, 5. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2001/05/05/fatma-karabiyik-barbarosoglu-saraydan-bildiren-yazici-kirkayak-sayi-5-mayis-2001/>
- Batmaz, K. (2004). Derviş Gönüllü “Yazıcı” ve Aşk. *Bizim Külliye*, 20, 31-33. Erişim Tarihi 08 Şubat 2018, <https://drive.google.com/file/d/0Bx3WKN52DfTeSTdVRHFjRTkyWkU/view>
- Bayraktar, N. (2012). Tadından Yenmez Bir Yalnızlığım Var. *Sabah*. 30 Eylül 2012. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <https://www.sabah.com.tr/pazar/2012/09/30/tadindan-yenmez-bir-yalnizligim-var-753045017459>
- Bekiroğlu Özyazıcı, L. D. (2015). Nazan Bekiroğlu ve Son Romanı ‘Mücellâ’. *yedirenkdergi.com*. 09 Kasım 2015. Erişim Tarihi 10 Mart 2018, <http://fikrikadim.com/nazan-bekiroglu-ve-son-romani-mucella/>
- Bekiroğlu, N. (1998). *Şâir Nigâr Hanım*. İstanbul: İletişim.
- Bekiroğlu, N. (1999a). *Halide Edib Adivar*. İstanbul: Şûle.
- Bekiroğlu, N. (1999b). *Mor Mürekkep*. İstanbul: İyiadam.
- Bekiroğlu, N. (2001). *Nun Masalları*. İstanbul: Dergâh.
- Bekiroğlu, N. (2002). *Mavi Lale*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2004). *Cümle Kapısı*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2006). *Cam Irmağı Taş Gemi*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2007). *Yûsuf ile Züleyha*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2008). *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2011). *Yol Hâli*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2012). *Nar Ağacı*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2013). *Mimoza Sürgünü*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2014). *Kelime Defteri*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2016). *Mücellâ*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2017). *Yerli Yersiz Cümleler*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2018). *İsimle Ateş Arasında*. İstanbul: Timaş.
- Bekiroğlu, N. (2018). *Karınca İzleri-Hikmet Aksoy Kitabı*. İstanbul: Timaş.
- Bilge, F. (2014). Gestalt ve İnsancıl Yaklaşımda Öğrenme. *Eğitim Psikolojisi*, 272-302. Ankara: Pegem Akademi.
- Bourneur, Q. & Roland, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (çev. Hüseyin Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Boynukara, H. (1997). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı*. İstanbul: Boğaziçi.
- Börekçi, G. (2012). Nazan Bekiroğlu: Aşk Hem Mükemmel Hem Kusurlu... Hem Ödül Hem Ceza. *Egoist Okur*. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <https://egoistokur.com/nazan->

bekiroglu-ask-hem-mukemmel-hem-kusurlu-hem-odul-hem-ceza/

- Burak, D. (2002). Ya Cinnet Ya Hicret. *Aksiyon*, 411, 62-64. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/10/21/ya-cinnetya-hicret/>
- Bülbül, E. (2018). *Nazan Bekiroğlu'nun Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı.
- Ceylan, Ö. (2005), *Önce Aşk Vardı*. İstanbul: Kapı.
- Chittick W. (1997). *Varolmanın Boyutları*. (çev. Turan Koç). İstanbul: İnsan.
- Chittick, W. (2003). *Tasavvuf*. (çev. Turan Koç). İstanbul: İz.
- Çapan, P. (2010). Nazan Bekiroğlu'nun Lâ-Sonsuzluk Hecesi Romanında Âşık ve Maşuk Üzerine. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish*. Volume 5/3 Summer, 97-134. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, http://turkishstudies.net/Makaleler/1702144659_5capan_pervin.pdf
- Çetin, N. (2011). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetindaş, D. (2018). Geçmiş ile Şimdinin Marazında; Kelime ve Sıfatların Arasında Bir İlanus: Nazan Bekiroğlu. *Bizim Külliye*, 75, 78-86. Erişim Tarihi 10 Nisan 2019 https://www.academia.edu/35886197/Gec_mis_ile_Simdinin_Marazinda_Kelime_ve_Sifatlarn_Arasinda_bir_Ilanus_Nazan_Bekiroglu.
- Çetişli, İ. (2000). *Metin Tahlillerine Giriş Roman-Hikâye*. Isparta: Kardelen.
- Çolak, A. (2014). Gül ve Lale Devrim Geçti Şimdi Nergis Devrimdeyim. *Röportaj Gazetesi*. Erişim Tarihi 10 Mayıs 2015, <http://www.roportajgazetesi.com/nazan-bekiroglu-baskalarinin-hikayelerinde-kendimizi-anlayabilir-ve-onarabiliriz-c424.html>
- Demir, Z. (2013). *Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Hikâye ve Romanlarının Çözümlemesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Develioğlu, F. (1997). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın.
- Dilçin, C. (2000). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Doğan, A. (2005). Hüsn ü Aşk'ta Kuyu Sembolü. *Millî Folklor*, 68, 180-189.
- Doğan, A. (2014). *Bağdatlı Zihnî, Yûsuf u Züleyhâ*. İstanbul: Kesit.
- Doğan, S. (2015). *Nazan Bekiroğlu'nun Hikâye ve Romanları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dursun, E. (2002a). Her Şey İsimle Ateş Arasında. *Türk Edebiyatı*, 349, 44-48. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/11/01/her-sey-isimle-ates-arasinda/>
- Dursun, E. (2002b). Aşkın Tükenişi Varan Yolculuğu. *dergibi.com*. 3 Aralık 2002. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/12/03/askin-tukenise-varan-yolculugu/>
- Dursun, E. (2002c). Bu Dünyada Aşk Aslından Bir Surettir. *Vakit*. 11 Aralık 2002. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/12/11/bu-dunyadaki-ask-aslindan-bir-surettir/>

- Ekrem, Ö. (2002). Bazılarının Kaderi Sürgündür. *Anadolu Gençlik*. Aralık 2002. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/12/01/ozdemir-ekrem-bazilarinin-kaderi-surgunduranadolu-genclik-aralik-2002-isimle-ates-arasinda/>
- Eliuz, Ü. (2016) *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit.
- Eraydın, S. (2004). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı.
- Erdal, D. (2017). Nazan Bekiroğlu'nun Mücellâ Romanının Feminist Eleştiri Kuramı Açısından İncelenmesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 145-172.
- Eroğlu, H. (2010). Şehzade. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 38, 480-483.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence.
- Forster, E. M. (2014). Roman Sanatı, (çev. Ünal Aytür). İstanbul: Milenyum.
- Gökmen, Ü. (2011). *Nazan Bekiroğlu'nun Hikâye ve Romanlarında Kadın Kahramanlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Harvey, W. S (2004). Romanda Sosyal Ortam. *Philip Stevick; Roman Teorisi*. (çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ.
- Hatemi, H. (2001). Nazan Bekiroğlu ve Mavi Lale. *Türk Edebiyatı*, 335. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2001/09/01/husrev-hatemi-nazan-bekiroglu-ve-mavi-lale-turk-edebiyati-eylul-2001-sayi-335/>
- <http://www.nazanbekiroglu.com/> Erişim Tarihi, 08 Şubat 2015.
- <http://www.nazanbekiroglu.com/2001/01/01/timas-sanal-sohbet-genel/> Erişim Tarihi, 08 Şubat 2015.
- Issı, A. C. (2014). Nu'man'ın İçinde N/E Var?' Nazan Bekiroğlu'nun İsimle Ateş Arasında Romanında 'Ateş/Ten' Geçenler: Yeniçeriler ve Nu'man-Nihâde Aşkı. *TYB Akademi Dergisi*, 10, 109-120.
- İkbal, M. (1989). *Câvidnâme*. (haz. Annemarie Schimmel). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kanter, M. F. (2013). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Grafiker.
- Kanter, M. F. (2017). Aynı Rüyaı Göremeyişin Hüznü yahut Hayatı Seyretmeye Alışkındı Mücellâ, *Türk Edebiyatı*, 527, 43-46.
- Kara, A. (2006). Cam Irmakta Taş Gemi Yüzdürülürmüş. *Yeni Şafak*. 01 Kasım, 2006. Erişim Tarihi 15 Haziran 2017, <https://www.yenisafak.com/kitap/cam-irmakta-tas-gemi-yuzdurulurmus-14316>
- Karaburgu, O. (2008). Postmodern Anlatılarda Zaman, *Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme, Özel Sayı: 16)*, 138-140, 383. Ankara: Hece.
- Karaca, A. (2005). Nazan Bekiroğlu'nun İsimle Ateş Arasında Adli Romanının Tahlili. *Türk Dili*, 638, 159-171. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2003/09/02/alaattin-karaca-nazan-bekiroglunun-isimle-ates-arasinda-adli-romaninin-tahlili/>
- Karaca, N. B. (2003). Aşkın Esamesi Yok Cin ile Cennet Arasında. *Hürriyet Gösteri*, 247, 40-41. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2003/04/02/nihal-bengisu-karaca-askin-esamesi->

yok-cin-ile-cennet-arasında/

- Karakoç, İ. (1999). Şiir İlham Eden Mutsuz Güzel: Şâir Nigâr Hanım. *Tarih ve Toplum*, 183, 74-76. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/1999/03/01/irfan-karakoc-siir-ilham-eden-mutsuz-guzel-sair-nigar-hanim-tarih-ve-toplum-sayi-183-mart-1999/>
- Karakoç, S. (2011). *Gün Doğmadan (Toplu Şiirler)*. İstanbul: Diriliş.
- Kâşif, K. (2017). Benden Geriye Tek Kitap Kalacaksa Bu O Olsun İstedim. *T Kitap*, 2, 26-30. Erişim Tarihi 15 Nisan 2018, http://www.timas.com.tr/wp-content/uploads/2018/04/T_dergi_2.pdf
- Keleş, F. (2009). *Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Öykülerinin Şahıs Kadrosu ve Tema Bakımından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Van.
- Kılıç, M. E. (2004). *Sufî ve Şiir (Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası)*. İstanbul: İnsan.
- Klein, M. (1999). *Hasret ve Şükran*. (çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten). İstanbul: Metis.
- Korkmaz, R. (2007). Romanda Mekânın Poetiği, Edebiyat ve Dil Yazıları (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker). İstanbul: Grafiker.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Kubbealtı Lügati*, <http://lugatim.com>, Erişim Tarihi 12 Aralık 2018
- Kundera, M. (2009). *Roman Sanatı*. (çev. Aysel Bora). İstanbul: Can.
- Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meal* (2009). İstanbul: İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kutlu, M. (2002). İsimle Ateş Arasında, *Yeni Şafak*. 06 Kasım 2002, 16. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/11/06/mustafa-kutlu-isimle-ates-arasinda-yeni-safak-6-kasim-2002-sf16/>
- Kuvan, H. (2001). Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi. *Gülendam Dergisi*, 6. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2001/06/01/gulendam-dergisi-sayi-6-haziran-2001-hatice-kuvan-genel/>
- Levend, A. S. (1968). Hamdi'nin Yûsuf u Züleyhâsı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1968, 173-211.
- Livingston, R. (1998). *Geleneksel Edebiyat Teorisi*. (çev. Necat Özdemiroğlu). İstanbul: İnsan.
- Medcezir (2009). Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi, *Medcezir*. 24 Temmuz 2009. Erişim Tarihi 08 Mart 2013, http://www.medcezirdergi.org/news_print.php?id=3165
- Mısır, S. (2003). Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi. *Karanfil*, 1. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2003/05/01/misir-sezgin-karanfil-nr1-mayis-2003-genel/>
- Moran, B. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: Cem.
- Nedim (1997) *Dîvân* (haz. Muhsin Macit). Ankara: Akçağ.
- Nef'î (1993). *Dîvân*. (haz. Metin Akkuş). Ankara: Akçağ.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*. Akara: Phonix
- Özdemir, E. (2002). Bazılarının Kaderi Sürgündür. *Anadolu Gençlik*, 35, 40-41. Erişim Tarihi 15 Mayıs 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/12/01/ozdemir-ekrem->

- bazilarinin-kaderi-surgunduranadolu-genclik-aralik-2002-isimle-ates-arasinda/
- Özgüngör, S. & Acun K. N. (2011). Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeklerinin Türk Kültürüne Uygunluğunun Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi: Ön Bulgular. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 4 (36), 114-126.
- Özkan, F. (2001). Gülün Alımlı Bir Rakibi O. *Yeni Şafak*. 26. Mayıs 2001. Erişim Tarihi 15 Haziran 2017, <http://www.nazanbekiroglu.com/2001/05/26/fadime-ozkan/>
- Pala, İ. (2003). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: LM.
- Sağlam, K. (2009) Nazan Bekiroğlu: Değil mi ki Susmak En Çok Söylemekti. *Medcezir*, 3, 18-19. Erişim Tarihi 10 Aralık 2018, https://issuu.com/fizibilit/docs/dergi_tamam
- Sağlık, Ş. (2000) Nun Masalları'na Üçüncü Boyuttan Bakmak. *Kafdağı Dergisi*, 54, 36-37. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.com/2000/01/01/saban-saglik-nun-masallarina-ucuncu-boyuttan-bakmak/>
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim.
- Saraç, Y. (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: 3F.
- Sargut, C. (2010). *Şems*. İstanbul: Nefes.
- Schimmell, A. (2012). *İslam'ın Mistik Boyutları*. (çev. Ergun Kocabıyık). İstanbul: Kabalcı.
- Selim, Ö. (2000). Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi. *Kırkayak*, 5, 20-21 Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2000/05/01/omer-selim-nakkasin-yazilmadik-hikayesi-kirkayak-sayi-5-mayis-2000/>
- Settari, C. (2000). *Züleyha'nın Aşk Derdi*. (çev. Mehmet Kanar). İstanbul: İnsan.
- Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi*. (çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ.
- Şeref, İ. (2013). *Nazan Bekiroğlu'nun Kurmaca Eserlerinde Metinlerarası İlişkiler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri, Enstitüsü, Erzurum.
- Şeyh Gâlib (1994). *Dîvân* (haz. Muhsin Kalkışım). Ankara: Akçağ.
- Tarlan, A. N. (2001). *Fuzuli Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ.
- Tatçı, M. (2019). *Yunus Emre Divanı*. e-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10663,metinpdf.pdf?0>
- Tekin, M. (2004). *Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)*. İstanbul: Ötüken.
- Timaş (2001). Timaş Sanal Sohbet (Genel). Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2001/01/01/timas-sanal-sohbet-genel/>
- Tokay, M. (2007). Nun Masalları Okuru Benim İçin Özeldir. *Kitap Zamanı*. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2007/12/05/nun-masallari-okuru-benim-icin-ozeldir/>
- Tokay, M. (2012). Nazan Bekiroğlu: Nar Ağacı Beni En Çok Mutlu Eden Romanım Oldu. *Aksiyon*. 15 Ekim 2012. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, http://www.haberkultur.net/HD5072_en-cok-nar-agaci-ni-sevdim.html
- Tökel, D. A. (2003). İsimle Ateş Arasında: İltifata Buyrun, *Dergâh*, 158, 21-22. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2003/04/02/dursun-ali-tokel-isimle-ates-arasinda-iltifata-buyrun/>
- Turan, Ö. (2016). Nazan Bekiroğlu ile Konuştuk. *İzdiham*. 14 Mart 2016. Erişim Tarihi 15

- Haziran 2017, <http://www.izdiham.com/nazan-bekiroglu-ile-konustuk/>
- Vural, F. (2011). Yusuf Suresi Bağlamında Kıskançlık ve Haset Duygularına Psikolojik Bir Yaklaşım. *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 13 (2), 127-152.
- Yalsızuçanlar, S. (2004). Nazan Bekiroğlu: Denemenin Parlayan Bir Yıldızı Var. *E*, 58, 46-48. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2004/01/01/denemenin-parlayan-bir-yildizi-var/>
- Yardım, M. N. (2000). Titrek Hüzünler, *Türkiye*. 28 Eylül 2000. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2000/09/28/mehmet-nuri-yardim-titrekhuzunler-turkiye-28-eylul-2000/>
- Yazgıç, S. K. (2002) İsimle Ateş Arasında Nazan Bekiroğlu. *Gerçek Hayat*, 42, 31-32. Erişim Tarihi 08 Şubat 2015, <http://www.nazanbekiroglu.com/2002/10/18/isimle-ates-arasinda-nazan-bekiroglu-gercek-hayat-18-ekim-2002-sayi-2002-42-sf31-isimle-ates-arasinda/>
- Yıldız, S. (2011). *Nazan Bekiroğlu'nun Kurmaca Eserlerinde Geleneğin İzleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yiğitbaş, M. (2019). *Edebiyatın Ebemkuşağı Halit Ziya Hikâyeciliğinde Renklerin Dili*. Ankara: Günce.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı : Meryem DOĞAN
Doğum Yeri ve Yılı : Kayseri
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : fkemaldogan@gmail.com

Eğitim Durumu

Lisans : Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Öğretmenliği Bölümü

Yüksek Lisans : Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Mesleki Deneyim

Tokat, Sulusaray Lisesi : 2007-2009
Kırşehir Kaman Endüstri Meslek Lisesi : 2009-2010
Kırşehir Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi : 2010-(Hâlen)