

Doktora Tezi

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN ROMANLARINDA AŞK İLİŞKİLERİ

BEYHAN UYGUN AYTEMİZ

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Aralık 2005

**Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN ROMANLARINDA AŞK İLİŞKİLERİ

BEYHAN UYGUN AYTEMİZ

**Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Aralık 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Beyhan Uygun Aytemiz

Yücel için,
sevgiyle

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Sibel Irzık
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Dilek Cindoğlu
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında
Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışmada, “Millî edebiyat”ın kurucularından biri olarak kabul edilen Reşat Nuri Güntekin’in (1889-1956) “duygusal romanları” odağa alınmaktadır. Bu bağlamda, yazarın *Harabelerin Çiçeği* (1918), *Gizli El* (1920), *Çalıkuşu* (1922), *Damga* (1924), *Dudaktan Kalbe* (1925), *Akşam Güneşi* (1926), *Bir Kadın Düşmanı* (1927), *Eski Hastalık* (1938) ve *Ateş Gecesi* (1942) başlıklı romanları aşk ilişkilerinin temsili açısından incelenmiştir. Tezde özellikle, Güntekin’in romanlarında ana karakterlerin ve anlatıcıların bakış açısından sunulan bireysel değer sistemleri ve aşk ilişkileri sorgulanmıştır. Bu karakterlerin kişilik özelliklerinin, tipik narsistik örgütlenmeyle belirlendiği gözlemlenmiştir. Güntekin, benmerkezci, bencil ve sürekli olarak hayran olunma ihtiyacı duyan karakterler yaratma konusunda tutarlılık sergiler. Karakterlerin, çevrelerindeki hemen herkesle eşduyum kurma konusundaki yetersizlikleri, sağlıklı çocukluk deneyimlerinden ve yetersiz ebeveyn ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Kendiliğin romanlarda bu şekilde kurgulanması, aşk ve diğer kişisel ilişkilerinin yanı sıra, çoğu zaman bir sürgün yeri olarak betimlenen Anadolu’nun temsili de biçimlendirir. Bununla birlikte, aşkın deneyimlenmesi konusunda kadın karakterler ile erkek karakterler özelinde önemli farklılıklar gözlemlenmektedir. Yazarın erkek karakterleri âşık olma yetisine sahipken kadın karakterleri âşık olamazlar. Bu, romanların sonunda potansiyel âşıkların ayrılmasıyla sonuçlanır. Böylelikle, tipik duygusal romanın geleneksel yapısı dönüştürülmüş olur.

Anahtar kelimeler: Millî edebiyat, duygusal romanlar, narsisizm kendilik.

ABSTRACT

“Love Relations in the Novels of Reşat Nuri Güntekin”

This study focuses on the romantic novels of Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), who is generally acknowledged as a founding member of national Turkish literature. It investigates the following eight novels of the author in terms of the love relationships displayed in them: *Harabelerin Çiçeği* (The Flowers of Ruin, 1918), *Gizli El* (The Secret Hand, 1920), *Çalikuşu* (The Wren, 1922), *Damga* (The Stigma, 1924), *Dudaktan Kalbe* (From Lips to Heart, 1925), *Akşam Güneşi* (The Sunset, 1926), *Bir Kadın Düşmanı* (A Misogynist, 1927), *Eski Hastalık* (The Old Pain, 1938), and *Ateş Gecesi* (Night of Fire, 1942). The thesis mainly examines the personal value system and the love relationships depicted in Güntekin's novels through the perspectives of their narrators and protagonists. It is observed that these characters' traits almost always gather around a typical narcissistic configuration. Güntekin is consistent in creating characters that are self-centered, arrogant, and in need of constant admiration. Their lack of empathy towards almost all others in their environment emerges from their insecure childhood experiences and inadequate parental interactions. Such constructions of the self in the novels in turn shape the protagonists' love and other interpersonal relations, as well as the representation of Anatolia, which is often described as a place of exile. However, important differences are also observed in the novels, especially in the representation of love as experienced by male and female characters. While the author's male characters seem to be capable of love, his female characters are not. This results in the disunion of the potential lovers, a phenomenon transforming the traditional structure of the typical romantic novel.

Keywords: national literature, romantic novel, narcissism, self.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın her aşamasında verdiği destek, gösterdiği titizlik ve anlayış, getirdiği eleştiriler için tez değerli danışmanım Süha Oğuzertem'e; eleştiri, öneri ve yorumları için Dilek Cindoğlu, Sibel Irzık, Laurent Mignon ve Ayşegül Yüksel'e; edebiyatla kurduğum ilişkinin biçimlenmesindeki katkıları için Hamit Çalışkan, Birtane Karanakçı, Rüçhan Kayalar, Mehmet Kalpaklı, Engin Sezer, Orhan Tekelioğlu, Ronald Tamplin ve Hilmi Yavuz'a; dostluk ve destekleri için Şeyda Başlı, Hivren Demir-Atay, Özlem İstek ve Ümran Uygun'a; ve elbette ironisi, hoşgörüsü ve bilgeliği için Talât Halman'a; ve tüm nedenlerin ötesinde Yücel Aytemiz'e sonsuz teşekkürler...

İÇİNDEKİLER

Giriş	1
A. Reşat Nuri Güntekin: “Çalıkuşu Yazarı” mı?	2
B. Reşat Nuri Güntekin’in Yapıtları Hakkındaki Eleştirilere Bakış	5
C. Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarı: Reşat Nuri Güntekin	13
I. Çocukluk Deneyimleri ve Ebeveyn Temsilleri	20
A. Ebeveynler ve Çirkin Çocukları	28
B. Yetersiz Anneler ve Uzak Babalar	36
II. Ana Karakterlerin Kendilik Kurguları	63
A. Roman Karakterlerinin Geleceğe İlişkin Düşleri	67
B. Kadınlar ve Beden İmgesi	86
III. Anlatıcı Karakterler Açısından Çevre ve İnsan	102
A. Anadolu’ya Bakan Anlatıcı-Karakterlerin Konumu	106
B. Karakterlerin Taşraya İlişkin Deneyimleri	109
C. Sürgünde Mutlu Olmak: Taşranın Vaadi	118
Ç. Züleyha’nın Taşra Deneyimleri: Kibirli Şehirlinin Eleştirisi	123
IV. Oyun ve Fetih: Aşk İlişkilerinin Temsili	139
A. Aşk ve Oyun	140
I. Aşk Oyununun Erkek Özneleri	141
II. Feride: Büyüyemeyen Çocuğun Aşk Oyunu	167
B. Soğuk Kadınlar ve Ölümcül Aşk Oyunları	171
C. Aşk Romanı Yazmanın İşlevleri	179
Sonuç	204
Kaynaklar	211

GİRİŞ

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Cumhuriyet döneminin önde gelen yazarlarından biri olarak, bugün “klasik” sayılan Halide Edib-Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi millî edebiyat dönemi romancılarıyla birlikte anılmaktadır. Yazar, kendi adıyla yayımladığı ikinci, gerçekte ise—*Harabelerin Çiçeği* (1918) ve *Gizli El'in* (1920) ardından—üçüncü romanı olan *Çalılıkusu*'nun (1922) kısa zamanda elde ettiği büyük başarı ile adını duyurmuştur. Kaleme aldığı diğer 18 roman, 7 öykü kitabı, 26 oyun, birçok çeviri ve eleştiri ise *Çalılıkusu*'nun ününün gölgesinde kalmış, Reşat Nuri, çoğunlukla, “*Çalılıkusu* yazarı” olarak anılmıştır. Bununla birlikte, Güntekin'in diğer romanları da günümüze ulaşmış, hatta bazıları “klasik” statüsü kazanmıştır. Yazar, sürekli yeni baskıları yapılan roman ve öyküleriyle, günümüzde de çok okunan edebiyatçılar arasındadır.

Reşat Nuri Güntekin, gerek kısa zamanda büyük bir okuyucu kitlesine ulaşan *Çalılıkusu*'nun, gerekse “millî edebiyat romancısı” olarak nitelendirilmesinin etkisiyle, yapıtlarında Anadolu'yu temsil eden ve toplumsal sorunları eleştirel bir üslupla kaleme alan bir yazar olarak tanınmıştır. Güntekin'in yapıtları hakkındaki incelemelerin çoğunda da, yazarın bu özelliklerinin öne çıkarıldığı gözlemlenmektedir. Millî edebiyat akımının bir üyesi olarak algılandığı ve genellikle öyle tanıtıldığı için Güntekin'i ve yapıtlarını tek açılı bir eleştirel söylemin ürünü olarak temsil eden yorum

çerçevesini sorgulamak bu tezin temel amaçlarından biridir. Kanımızca, yazarın romanlarında son derece baskın olan duygusal yönün ve aşk izleğinin Anadolu izleğine kıyasla az tartışılıyor oluşu, gerek yapıtların anlamlandırılmasında, gerekse Reşat Nuri Güntekin'in Türk edebiyat tarihindeki yerinin belirlenmesinde önemli boşluklar yaratmaktadır. Bu amaçla tezde, yazarın *Harabelerin Çiçeği* (1918), *Gizli El* (1920), *Çalıkuşu* (1922), *Damga* (1924), *Dudaktan Kalbe* (1925), *Akşam Güneşi* (1926), *Bir Kadın Düşmanı* (1927), *Eski Hastalık* (1938) ve *Ateş Gecesi* (1942) başlıklı duygusal romanları odağa alınacak, yazarın yapıtlarında var olan eleştirelilik ve Anadolu'nun temsili konuları yerine, bu romanlardaki bireylerin kişilik özelliklerine ve bu özelliklerin onların yaşam deneyimlerine olan etkisine odaklanılacaktır. Bu dokuz romanın tezin odağına alınmasının temel nedeni, söz konusu yapıtlarda anlatının, iki (ana) karakter arasında gelişen (imkânsız) aşk deneyimi çevresinde kurgulanması; yapıtlarda aşkların başlangıç, gelişme ve sonuç evrelerinin ayrıntılı olarak temsil edilmesidir. Güntekin'in geriye kalan diğer 10 romanı ise, aşk izleği anlatıların temel malzemesini oluşturmadığı için bu incelemenin dışında bırakılmıştır.

A. Reşat Nuri Güntekin: “Çalıkuşu Yazarı” mı?

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görev yapan bir askerî doktorun oğlu olan Reşat Nuri Güntekin, ilköğrenimine Çanakkale'de başlar; İzmir'deki Frère'ler okulundaki öğreniminden sonra İstanbul'da Darülfünun Edebiyat Şubesi'ne girerek buradan 1912 yılında mezun olur. İlk görev yeri olan Bursa'da Fransızca öğretmenliği yapar. Uzun yıllar boyunca değişik okullarda öğretmenlik ve müdürlük yapan Güntekin, 1927 yılında maarif müfettişliği

görevine atanır. Reşat Nuri, kendisine verilen bu görev sayesinde Anadolu'nun birçok yerini tanıma olanağı bulur. Bu yolculuklar sırasında yapılan gözlemler, yazarın çoğu romanının arka planını oluşturur. Reşat Nuri Güntekin, 1939-46 yılları arasında milletvekilliği yapar. Bir süre müfettişliğe dönen yazar, UNESCO Türkiye temsilcisi olarak Paris'te görevde bulunduktan sonra 1954 yılında emekliye ayrılır. Yakalandığı akciğer kanseri nedeniyle tedavi olmak için gittiği Londra'da 1956 yılında ölür.

Reşat Nuri Güntekin'in yazar olarak çizgisini belki de yayımlanır yayımlanmaz "popüler bir klasiğe" dönüşen *Çalıkuşu* belirlemiştir. Ancak öncelikle, Güntekin'in *Çalıkuşu*'nu yazdığı döneme gelinceye kadar edebiyatla kurduğu ilişkiye göz atmak gerekmektedir. Romancı çeşitli vesilelerle anlattığı anılarında, edebiyata duyduğu ilginin lalası Şakir Ağa'dan dinlediği masallarla başladığını belirtmiştir. Bu ilgi, evlerinde kadınların bir araya gelerek sesli olarak okudukları "duygusal romanlar"la sürer ve Reşat Nuri Güntekin bu dönemde dinlediği romanlardan biri olan Fatma Aliye Hanım'ın *Udl'sini* unutamaz. Ancak edebiyat zevkinin olgunlaşmasında etkisi olan en önemli yazarın Halit Ziya Uşaklıgil olduğunu belirtir (Hüseyin Çelik, "Reşat Nuri Güntekin" 307). Bu yerli etkilere, bir de babasının kütüphanesinde yer alan Batı edebiyatı klasiklerinin etkisi eklenebilir.

Reşat Nuri Güntekin, dönemin çeşitli dergilerinde, kolay okunan kısa öyküler yayımlayarak ve tiyatro hakkında eleştiri metinleri kaleme alarak edebiyat dünyasına girer. İlk romanı ise, Cemil Nimet takma adıyla yayımladığı *Harabelerin Çiçeği*'dir. Bu yapıt *Zaman* gazetesinde tefrika edilmiştir. Yapıtı, Reşat Nuri'nin ilk romanı olarak kabul etme konusunda eleştirmenler arasında bir kararsızlık olduğu belirtilmelidir, çünkü Fethi

Naci'nin de dikkat çektiği gibi bu roman ile *Gangue* başlıklı bir Fransızca roman arasında paralellikler vardır ve bu paralelliğe Reşat Nuri'nin kendisi de işaret etmiştir (*Reşat Nuri Güntekin'in Romancılığı* 20). *Harabelerin Çiçeği*'ni, *Dersaadet*'te tefrika edileceği ilk gün sansüre uğrayan ve bu nedenle yapılan bazı değişikliklerden sonra yayımlanabilen *Gizli El* izler. Kurgusal açıdan son derece yetersiz sayılabilecek bu iki romanın ardından, Güntekin'in edebî etkinliğinin dönüm noktası olarak nitelenebilecek olan *Çalıkuşu*, 1922 yılında *Vakit*'te tefrika edilir. Güntekin, bu romanıyla bir anda büyük bir ün kazanır ve sonrasında hep “*Çalıkuşu* yazarı” olarak tanınır (Kudret, “Reşat Nuri Güntekin” 267). *Çalıkuşu*'nun okur kitleleri arasında, kısa sürede bu kadar çok benimsenmesi ve yazarını böylesine tanınır kılması önemli bir edebiyat olayıdır. Reşat Nuri Güntekin gibi, adı erken sayılabilecek bir dönemde yazdığı romanla özdeşleşen ve tüm edebî kariyeri bu romanın gölgesinde gelişen bir yazara sık rastlanmamaktadır. Üstelik *Çalıkuşu*, öncelikle *İstanbul Kızı* adıyla bir tiyatro eseri olarak kaleme alınmış, Darülbeydi'nin yapıtı sahnelemeyi reddetmesi nedeniyle romanlaştırılmıştır. Bu noktada Reşat Nuri'nin birçok romanını, önce tiyatro metni olarak kurguladığı, daha sonra romanlaştırdığı da belirtilmelidir.

Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu*'nun ardından sık aralıklarla şu 16 romanı yayımlar: *Damga* (1924), *Dudaktan Kalbe* (1925), *Akşam Güneşi* (1926), *Bir Kadın Düşmanı* (1927), *Yeşil Gece* (1928), *Acımak* (1928), *Yaprak Dökümü* (1930), *Kızılıcak Dalları* (1932), *Gökyüzü* (1935), *Eski Hastalık* (1938), *Ateş Gecesi* (1942), *Değirmen* (1944), *Miskinler Tekkesi* (1946), *Kavak Yelleri* (1950), *Kan Davası* (1955), *Son Sığınak* (1961). Bu on altı romanın yazılıp yayımlandığı süreçte, bir o kadar tiyatro eserinin,

incelemenin ve *Anadolu Notları*'nın da kaleme alındığı, bunların yanı sıra çeşitli gazete ve dergilere çok sayıda metinle katkıda bulunulduğu da göz önüne alınacak olursa Güntekin'in ne kadar üretken bir yazar olduğu anlaşılır.

B. Reşat Nuri Güntekin'in Yapıtları Hakkındaki Eleştirilere Bakış

Edebiyat tarihi genellikle, edebiyatçıların çeşitli edebî dönem ve akımlara dahil edilmesi yoluyla kaleme alınır. Bir yazarı, bir dönem ya da edebî akımın içine yerleştirmek, onun yapıtı hakkında bazı genellemeler yapmayı neredeyse kaçınılmaz kılar. Bu nedenle böylesine üretken ve popüler bir yazar olan Reşat Nuri Güntekin'in yapıtları hakkındaki eleştirel okumaların da dikkatle değerlendirilmesi gerekmektedir. Gruba dahil edilenin farklılıkları çoğu zaman törpüleniyor ya da görmezden geliniyorsa, Reşat Nuri Güntekin'in bir "millî edebiyat dönemi" yazarı olarak nitelendiriliyor oluşunun, onun yapıtı hakkında ne tür genellemelere neden olduğu araştırılmalıdır. Bu aşamada öncelikle millî edebiyat akımının Türk edebiyatı tarihindeki yeri irdelenmelidir. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 2*'de "millî edebiyat"ı şöyle tanımlar:

Siyaset alanındaki [...] "halka doğru" hareketi, edebiyatta "ulusal kaynaklara dönme" düşüncesinin doğmasına yol açmıştır. "Ulusal kaynaklara dönme" sözü, dilde sadeleşme, yerli hayatı yansıtmaya, şiirde aruz ölçüğü [...] yerine hece ölçüğünü kullanma ve Halk edebiyatı nazım biçimlerinden yararlanma anlamında kullanılmış; bunları gerçekleştirmeyi ülkü edinen edebiyata da "Millî Edebiyat" (Ulusal Edebiyat) adı verilmiştir.

Edebiyatımızın bu dönemi, “Meşrutiyet” (1911-1918) ve “Mütareke” (1919-1922) devirlerini içine alır. Meşrutiyet devrinde yetişen sanatçılar genellikle 1880 kuşağı, Mütareke devrinde yetişen sanatçılar genellikle 1890 kuşağıdır. (12)

Cevdet Kudret’in saptamalarından yola çıkarak Reşat Nuri Güntekin’in yazınsal üretiminde “ulusal kaynaklar” a yönelen, 1890 kuşağına dâhil bir “millî edebiyat” yazarı olduğunu söylemek birçok okur ve eleştirmene çok şey ifade edecek ve onlara yazarın yapıtlarını anlamlandırma yolunda önemli ipuçları sağlamış olacaktır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu tarz gruplandırmalar beraberinde çoğunlukla genellemeleri getirdiği için, zaman zaman bazı ayrıntıların göz ardı edilmesini zorunlu kılar. Millî edebiyat akımı da, o döneme kadar çoğu zaman İstanbul ve çevresinin temsiline odaklanmış olan edebiyatın, bu çevre dışına çıkarak Anadolu’ya açılmasını ve dilde sadeleşmeyi temel ölçüt olarak alan bir görüşü temsil ettiğinden, benzer bir genellemeden kaçınamamıştır. Reşat Nuri Güntekin, arı bir Türkçe ile Anadolu’yu romanlarında yansıttığı ve Anadolu insanının yaşamından sahneler sunduğu için “millî edebiyatçı”, “memleket edebiyatçısı” olarak nitelendirilmiştir. Ancak temel sorun, bu tarz nitelendirmelerin yazarın yapıtlarının bütününün alımlanma sürecini etkiliyor oluşudur.

Bu noktada, Reşat Nuri Güntekin’in yazın dünyamızdaki yerini belirleyen, diğer bütün yapıtlarının gerek yazılış gerekse okurla buluştuğu noktada alımlanış sürecini etkileyen yapıt olduğu gerçeğinden yola çıkarak, öncelikle *Çalılıkusu*’nun önemini saptamak gerekmektedir. Bu saptamanın yapılabilmesi için, yapıtın eleştirel okumalarda nasıl algılandığı, eleştirmenler tarafından hangi yönlerinin ön plana çıkarıldığı irdelenmelidir.

Yayımlandığı dönemde memlekette egemen olan atmosferin *Çalıkuşu*'na verilen ilk tepkileri belirlediği bilinen bir gerçektir. Cevdet Kudret de, bu konuya dikkat çeker ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Nurullah Ataç'ın roman hakkındaki şu yorumlarını alıntılar:

Anadolu mücadelesinin başladığı günlerde bu Anadolu'ya kaçış eserin hudutlarını da aşıyordu. Romanın tefrika edildiği günleri benim gibi hatırlayanlar, onun nasıl sığağı sığağına o günlerde İstanbul'da esen havaya cevap verdiğini bilirler. (A. H. Tanpınar: "Reşat Nuri ve Eserleri", *Cumhuriyet*, 24.01.1957)

Feride epeyce dolaşır ülkeyi. Yenilge günlerinde olduğumuz için yurt sevgisi daha da ısılı (hararetili) idi içimizde, o günlerde örneğin bir "İzmir" demek yetiyordu bizi duygulandırmaya. (N. Ataç, "Ataç'ın Güncesi", *Ulus*, 23.12.1956) (268)

Çalıkuşu'nun yazıldığı dönemin atmosferi nedeniyle bu kadar sevilmiş, bir ihtiyaca cevap vermiş oluşu anlaşılabilir. Hakkında kaleme alınan incelemelerde roman, çoğu zaman, dili, kolay okunurluğu, halka yönelişi, Anadolu'dan yaşam sahneleri içeriyor oluşu ve "gerçekçiliği" nedeniyle millî edebiyat akımının bir edebiyat yapıtından beklediği özelliklerin neredeyse tümünü kendinde toplayan bir örnek olarak sunulmaktadır. Aşkta ihanete uğramış Feride'nin Anadolu'ya kaçışının ve orada geçirdiği yılların anlatısı olan roman, eleştirmenlere iki açıdan önemli görünmüştür: a) Feride'nin aşk macerası; b) Anadolu'nun bir romanda ilk defa böylesine yoğun ve gerçekçi olarak temsil edilmesi. Ancak roman hakkında kaleme alınan eleştiri

metinlerinin büyük çoğunluğunda, romandaki Anadolu imgesine odaklanıldığı ve roman kahramanı genç kızın aşk macerasının göz ardı edildiği gözlemlenmektedir. Türk edebiyatının, İstanbul dışına çıkarak Anadolu'ya açılışının *Çalılıkusu* romanıyla gerçekleştiği konusunda hemfikir olan eleştirmenlerin çoğu, genellikle, romanda yakaladıkları bu Anadolu'ya yönelme izleğinin izini yapıttan yapıta sürmüşlerdir; bundan dolayı Reşat Nuri Güntekin'in eserleri hakkındaki eleştiri metinleri, çoğunlukla bu izleğin çeşitlemeleri olarak biçimlenmiştir. Aslında, yazarın sonradan kaleme aldığı yapıtlarında da mekânın İstanbul'la kısıtlı kalmayışının, Anadolu'dan yaşam sahnelerinin ve Anadolu insanının roman kurgularının değişmez parçası hâline gelişinin, bu durumu neredeyse kaçınılmaz kıldığı söylenebilir.

Tanpınar, "Reşat Nuri ve Eserleri" başlıklı yazısında, *Çalılıkusu*'nun yazarı üzerindeki etkisini pek çok eleştirmenin alıntılacağı şu sözlerle betimler:

Reşat'ın eseri günümüze bir yığın yanlış anlamamanın arasından geldi. Şöhretini kuran *Çalılıkusu*, onun adı ve eserin bütünü için âdeta bir kader oldu. Bu romanın kazandığı büyük şöhret, halk tabakalarını birdenbire sarmış, bizi, muharririni onun santimental havası içinde görmeğe alıştırmıştı. Her şöhretli muharririn etrafında kurulan ve çarçabuk ifade edilmesini istediği için ilk ele geçirdiği şeyleri kullanan sevgi havası, bu vaziyetlerde tabii olan peşin hükümler, hep *Çalılıkusu*'nu istismar ettiler. [...] Doğrusu istenirse, bu ilk şöhretin havasından ve birdenbire gelen okuyucu kütlesinin sevgi tazyikinden Reşat Nuri'nin kendisi de tamamiyle

kurtulamadı ve *Çalılıkusu*'nu romandan romana, parça parça olsa bile devam ettirdi. (Tanpınar 441)

Tanpınar'ın romancının romanıyla, okurun da romancı ve romanıyla ilişkisi hakkındaki bu saptamaları çoğu zaman onaylanarak alıntılanır ve herhangi bir sorgulamaya gerek görülmeksizin yinelenir durur; ancak “esere ilişkin yanlış anlamalar”, “*Çalılıkusu*'nun santimental havası ve istismarı”, “Güntekin'in bu eseri romandan romana devam ettirışı” yolundaki başlı başına araştırma konusu olabilecek düşündürücü ifadeler hakkında yorum yapılmaz.

Türk romanının Anadolu'ya açılan penceresi olarak görülen, bu nedenle Reşat Nuri Güntekin hakkında yapılan incelemeler için de, vazgeçilmez bir çıkış noktası olan *Çalılıkusu*'nun etkisiyle yazarın yapıtları üzerine üretilen eleştirel söylemlerin *Çalılıkusu*'ndaki ikili yapıya—Feride'nin aşk macerası ile Anadolu'nun gerçekçi temsiline— karşılık gelen iki temel noktaya odaklandığı belirtilmelidir: a) yazarın Anadolu temsilleri aracılığıyla oluşturduğu eleştirel gerçekçi söylem; b) yazarın romanlarının bazılarının birer “aşk anlatısı” sayılması. Cevdet Kudret de, Güntekin'in yapıtlarını iki grupta ele almak gerektiğini belirtirken benzer bir ayırımdan yola çıkmaktadır:

Reşat Nuri Güntekin'in romanları da, çağdaşları Halide Edib'in ve Yakup Kadri'nin romanları gibi, sanat anlayışı bakımından iki kümeye ayrılabilir:

- a. *Duygusal Romanlar*: Yazar, hayatının ilk döneminde yazdığı eserlerde bireylerin duygusal ilişkileri üzerinde durmuş (*Çalılıkusu*, *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, vb.), toplumsal

ilişkilere ya değinmemiş, ya da bu ilişkileri uzak bir fon olarak almıştır (*Çalılıkusu*). [...]

- b. *Toplumsal Romanlar*: Sanat hayatının ikinci döneminde (1928'den sonra), eserlerinde toplumsal olayları ön plana almış (*Yeşil Gece*, *Yaprak Dökümü*, *Miskinler Tekkesi*, vb.), hattâ kimi eserlerinde daha da ileriye giderek “sav”lı (tezli) roman denemesine girişmiş, roman aracılığıyla belli bir görüşün savunuculuğunu yapmıştır (*Yeşil Gece*). (Kudret 264)

Bu noktada önemli bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Cevdet Kudret, eleştirel okumalarında, yansıttığı Anadolu imgesine odaklanılan ve bu yönüyle övgüler alan *Çalılıkusu*'nu, “toplumsal ilişkilerin uzak bir fon olarak alındığı” duygusal romanlar grubuna dahil etmektedir. Güntekin'in yapıtları hakkında hacimli bir inceleme yapan Birol Emil'in bu konudaki düşüncesi ise çok farklıdır. Emil, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kişiler Dünyası I (Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne)* başlıklı incelemesinde bu yapıt ile ilgili olarak şu yorumu yapmaktadır:

Ancak, Feride'nin o zamana kadar edebiyatımızda rastlanmayan bir genç kız tipi olması, romanda ona verilen hususiyetlerden ziyade, içine girdiği taşra çevrelerinin çeşitlilik ve zenginliğinden gelir. Bu çevrelerden ve onların yığın yığın kişileriyle münasebetlerinden tecrit edildiği takdirde Feride'nin ne karakteri, ne aşkı, ne de hayat macerası o kadar mânâlıdır ve böylece Feride, sadece uğranılan aşk ihanetini bir kaçışla unutmaya çalışmak gibi alelâde bir maceranın kızı olarak

görünür. Bu itibarladır ki Feride'nin şahsiyetini ve hayatını mânâlı kılan, kendi kendisinden ziyade, romancının onu dolaştırdığı şehirler, kasabalar, köyler, oraların her tabaka ve zihniyetten insanlarıdır.

Feride'nin edebiyatımızda yeni bir genç kız tipi olduğu muhakkaktır. Fakat daha fazla muhakkak olan bir şey varsa, o da Anadolu'nun ilk defa bu kadar geniş ve zengin bir şekilde Türk romanında görüldüğü vâkiasıdır. Ve öyle sanıyoruz ki, romancının esas maksadı da budur. Feride'nin kendisine has vasıfları ve macerasının mahiyeti[,] hayat sahası, çevreleri, kişileri bu derece geniş, bu kadar değişik bir roman çerçevesini icap ettirmez. Ancak “dinlenmemiş bir masal” gibi yeni bir iklim, yeni bir âlem keşfedilirken böylesine çeşitlilik ve zenginlik tanıtılabilirdi ki, *Çalılıkusu*[']nda vâki olan işte budur. Ayrıca Feride'nin çevresiyle münasebetlerinde, daha çok onun başkaları karşısındaki davranışları üzerinde durulduğu halde, bu başkalarının Feride ile münasebetlerinde daha ziyade onların ferdî hususîyetlerinin ön planda verilmesine dikkat edilmiştir. Bu vâkıa da, romancının hangi maksatla durmadan yeni kişileri eserine soktuğunu, mütemadiyen yeni tipler ve hayat sahneleri yarattığını gösterir. Bu itibarla romanın esas maksadını Feride tipinin dışında aramak daha doğrudur. (73-74)

Bir yönüyle duygusal bir aşk romanı, diğer yönüyle de Anadolu'dan gerçekçi mekân ve insan manzaralarının “eleştirel bir bakış açısıyla” sunulduğu bir roman olarak algılanan *Çalılıkusu*'nun eleştirmenleri ikiye böldüğü ve roman

hakkında birbiriyle çelişen yorumlarda bulunmalarına neden olduğu görülmektedir. Cevdet Kudret'in de dahil olduğu, azınlık sayılabilecek bir grup eleştirmen, romanda esas olanın Feride'nin aşk macerası olduğunu söylerken, Güntekin hakkında kitap boyutunda incelemelere imza atmış başka eleştirmenler de, tıpkı Birol Emil gibi, aşk macerasının romanda nisbeten önemsiz bir ayrıntı olduğunu, esas olanın Anadolu ve insanının temsili olduğunu belirtmişlerdir. Saptanan bu iki temel özelliğin, yazarın romancılığı üzerine kaleme alınmış bazı kitapların ve çeşitli makalelerin başlığında dahi ön plana çıkarıldığı görülmektedir: Fethi Naci'nin *Reşat Nuri'nin Romancılığı* adlı kitabının "Giriş" bölümünün başlığı "Türk Romanında Eleştirel Gerçekçiliğin Öncüsü"dür; Hüseyin Çelik'in yazar hakkında kaleme aldığı inceleme, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit* adını taşımaktadır. İnci Enginün'ün "*Acımak* Romanı ve Sosyal Tenkit", Ahmet Oktay'ın "*Kızılılık Dalları*"nda Efendi / Köle ilişkisi" başlıklı makaleleri de bu listeye eklenebilir.

Güntekin'in romancılığı hakkındaki çalışmaların önemli bir bölümünün herhangi bir kuramsal çerçeveye oturtulmadığı görülmektedir. Bu nedenle, ortaya çıkan incelemeler, önemli saptamalara yer vermekle birlikte, genellikle, uzun alıntılarla doldurulmuş, daha çok izlenimleri aktaran birer metin olarak kalmaktadırlar.

Çalıkuşu'nun öneminin, Anadolu'yu edebiyat sahnesine gerçekçi bir şekilde taşıyor oluşundan kaynaklandığını öne süren bu tarz incelemelerde dile getirilen görüşler şu konularda yoğunlaşmaktadır: a) romanın millî edebiyat akımı içindeki yeri ve toplumsal yapıya yöneltile eleştiriler; b) yapıtın dilinin arılığı ve bu nedenle oluşturmayı başardığı okur kitlesi;

c) romanda yansıtılan dünyada var olan insan sevgisi; d) Anadolu'nun Türk edebiyatında görünürlük kazanması. Eleştirilerde *Çalılıkıuşu* için saptanan bu özellikler Güntekin'in diğer romanlarının da benzer bir bakış açısıyla okunmasına neden olmuştur ve tek tek romanlara odaklanılarak yürütülmeyen incelemelerde bu yargılar, genellemeler şeklinde yinelenip durmuştur. Ancak bu genellemelerin çoğunu, romanlar özelinden verilebilecek çeşitli örneklerle çürütmek olası görünmektedir.

Güntekin'in yapıtlarının toplumsal yapıyı temsil güçlerinin eleştirel incelemelerde ön plana çıkarılması, bu metinlere sosyolojik açıdan yaklaşıldığını göstermektedir. Şaban Sağlık, "Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi" başlıklı makalesinde şöyle der: "Roman-sosyoloji ilişkisinde, roman türlerinden 'popüler' sıfatıyla anılanlar, daha zengin veriler sunarlar. Yani popüler romanların sosyolojik cephesi, diğer roman türlerine nazaran daha net görünür" (193). Kanımızca Güntekin'in romanları da, çoğu eleştirel okumada "sosyal birer belge" (187) gibi kullanılmışlardır. Bu nedenle, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında toplumsal yapıya ilişkin olanın bilinçli olarak ön plana çıkarılması, bu yapıtlarda dile gelen başka birçok ayrıntının, örüntünün göz ardı edilmesine neden olmuştur.

C. Aşk Romanlarının Unutulmaz Yazarı: Reşat Nuri Güntekin

Reşat Nuri Güntekin hakkında üretilen eleştirel söylemler, aslında *Çalılıkıuşu*'nda var olduğunu daha önce belirttiğimiz iki farklı anlatı katmanına karşılık gelmektedir: "romantik anlatı" ve gerçek dünya temsilleri. Bütün sorun, *Çalılıkıuşu*'nda giriş, gelişme ve sonucu olan bir edebî yapının içinde eritilmiş olan bu iki katmanın, yapılan incelemelerde birbirinden ayrıştırılarak

ele alınıyor oluşudur. Bu aşamada, romanın kurgusuna daha yakından bakmak, bu ayrıştırmanın altında yatan nedenlerin saptanmasına katkıda bulunacaktır. *Çalikuşu*'ndaki olay örgüsünün üç aşamada ele alınabileceğini düşünmekteyiz: Feride'nin Anadolu macerasından önceki ilk dönem, aşk macerasının başlangıç, gelişme ve sonuçlanışını aktarmaktadır. Bunu Anadolu'ya geçiş ve orada yaşanan deneyimlerin aktarımı izlemektedir. Son aşamada ise karakterin ilk aşamada betimlenen dünyasına geri döndüğü ve aşkın "gerçek sonu"nun anlatıldığı gözlemlenmektedir. Bu üç aşama "romantik anlatı-gerçek dünya temsilleri-romantik anlatı" arasındaki geçişlere karşılık gelmektedir ve iki dünya birbirinden zamansal, mekânsal ve anlatısal olarak net çizgilerle ayrıştırılmıştır. Romanda Feride'nin Anadolu deneyimlerinin anlatıldığı bölüm, aşk anlatısının askıya alındığı, susturulduğu bölümdür ve "romans" bu "gerçek" dünyaya sızmaz. Gerçek dünya, romanda romantik aşkın ertelendiği düzlemi temsil etmektedir. Bu yapı sonucu eleştirmenlerin de, metinlerinde bu dünyalardan birini diğerine tercih ettikleri gözlemlenmektedir. Bu da genellikle romanın bir yönünün, diğerini ön plana çıkarmak uğruna göz ardı edildiği, hatta zaman zaman değersizleştirildiği söylemlere neden olmaktadır. Oysa Reşat Nuri Güntekin bir seçim yapmaz.

Bu aşamada öncelikle, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında aşk izleğinin son derece baskın bir öge olduğunu kabul eden ve bu noktayı öne çıkaran eleştirmenlerin, romanlardaki aşk olgusu ve aşk ilişkileri hakkında ne tür gözlemlerde bulunduklarını kısaca değerlendirmek gerekir. Yazarın yapıtlarını bu yönüyle önemseyerek eleştiri nesnesi hâline getiren eleştirmenlerin oranı, bu yapıtları sosyolojik birer belge gibi alımlayarak irdeleyenlere kıyasla çok düşüktür. Yaptığımız araştırmalar sonucu bu

konuda kaleme alınmış, anılmaya değer dört metne ulaştık. Bunlar, Taylan Altuğ'un "Reşat Nuri'nin Üç Romanında 'Öldüren Aşk' Teması" ve Burcu Karahan'ın "Bir Aşk Romanı Yanılsaması: *Ateş Gecesi*" başlıklı makaleleri ile Alemdar Yalçın'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946* başlıklı yapıtının "Aşk Romanları" başlıklı bölümüdür. Elif Aksoy da, "*Eski Hastalık*'ta Bir Genç Kızın Eğitimi" başlıklı makalesinin bir bölümünde, romandaki ana karakterin "aşk derdini" irdeler (78). Taylan Altuğ, adı geçen makalesinde, yazarın *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi* ve *Bir Kadın Düşmanı* başlıklı yapıtlarını, yansıttıkları "duygu ethiği" (146) açısından irdeler ve bu yapıtlarda aşk ile etik arasındaki ilişkinin niteliğini sorgular. Burcu Karahan, *Ateş Gecesi*'nin "aşk romanı" izlenimi yaratan ve aslında olmayan bir yapıt olduğunu savlar. Alemdar Yalçın ise, *Akşam Güneşi*'nin popüler bir aşk romanı olduğu hâlde nitelikli bir edebiyat yapıtı olarak görülebileceğini söyler. Güntekin'in romanlarındaki aşk olgusuna odaklanan eleştirmenlerin, yapıtlardaki sosyolojik malzemeye odaklanan eleştirmenler gibi ortak noktaları olan bir eleştirel söylem oluşturamadıkları görülmektedir. Özetle, yazarın yapıtlarının bu yönünün yeterince irdelenmediği ve Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında genel olarak ne tür aşk ilişkilerini anlattığının saptanmadığı söylenebilir.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarını, çok okunan bir yazarın popüler yapıtları olarak nitelendirmek yanlış olmasa gerektir. Yazarın yapıtlarının dillerinin sadeliği, kolay okunuyor oluşları da bu nitelendirmeyi desteklemektedir. Oysa bu özelliklerin, yazar hakkında kaleme alınan eleştiri metinlerinde sürekli olarak millî edebiyatın nitelikleri olarak gündeme getirilmiş ve vurgulanmış oldukları hatırlanmalıdır. Reşat Nuri Güntekin'in

yapıtları, yalnızca dillerinin sadeliği sayesinde kolay okunuyor oluşları ve günümüzde dahi tekrar tekrar basılarak sattıkları için değil, biçim ve içerik açısından da yer yer popüler edebiyat ürünlerinin niteliklerini taşıdıkları için bu nitelendirmeyi hak ederler.

Popüler romanların önemli bir alt grubu olan “aşk romanları”nda, temelde bir kadın ile bir erkek karakter arasındaki aşk ilişkisinin doğuş, gelişme ve sonuçlanması anlatılır. Ancak popüler kültür ürünleri oldukları için değersiz sayılan bu yapıtlar karşısında edebiyat dünyasında genellikle sergilenen tavır, onları ciddiye almayarak görmezden gelmektir. Kanımızca Reşat Nuri Güntekin’in romanlarındaki yoğun duygusallığın ve bunun aşk izleğiyle olan ilişkisinin görmezden gelinerek, bu yapıtların “Anadolu ve Anadolu insanı” gibi daha somut öğelerine odaklanılmasının altında yatan temel neden de budur. *Çalılıkusu*’nu “klasik” yapan öğelerin irdelenmiş, incelemelerde ön plana çıkarılmış, ancak “popüler” yapan öğelerin göz ardı edilmiş olması da, Türkiye’de modern edebiyat kanonunun önde gelen, “klasikleşmiş” bir yazarını “popüler” nitelemesinden uzak tutma çabasının uzantısı olarak yorumlanmalıdır. Oysa yazarın romanlarının tümü okunduktan sonra, *Harabelerin Çiçeği*, *Gizli El*, *Çalılıkusu*, *Damga*, *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, *Bir Kadın Düşmanı*, *Eski Hastalık* ve *Ateş Gecesi* başlıklı romanların, daha önce de belirtildiği gibi, bir kadınla erkek arasındaki aşkın evrelerine odaklandığı, bu romanların temelde aşk olgusuyla “uğraştığı” teslim edilecektir.

Batılı ülkelerde “romans” olarak adlandırılan bu tür yapıtlar, önemli eleştirel çalışmalara kaynaklık etmektedirler. Linda Barlow, “The Androgynous Writer” (Androjen Yazar) başlıklı makalesinde, romansın

olmazsa olmaz dört temel ögesinin “bir kadın kahraman, bir erkek kahraman, çatışma odaklı bir aşk ve mutlu son” (47) olduğunu belirtir. Bu noktada Reşat Nuri’nin aşk romanlarının genellikle bu dört ögeden dördüncüsünü içermediğini belirtmek gerekmektedir. Yazarın adı geçen romanları içinde sadece *Gizli El* ve *Çalılıkusu* mutlu sonla biter, ancak *Çalılıkusu*’nun mutlu sonuna dahi şüpheyile yaklaşıldığı olmuştur. Nitekim Adalet Ağaoğlu, “Reşat Nuri Güntekin’in ‘Dezanşanteler’i” başlıklı makalesinde romanın mutlu sonu hakkında şunları söyler:

[Kâmran] sürekli düş kırıklığı içinde olacak, hayat[ından] hoşnutsuz yaşayacak [...] Bu bir kehanet değil. Kâmran, o “süzgün yeşil göz”, sonuçta Feride’ye kavuşmuştur ama, ben kendi adıma güçlü kavuşma isteğinin bırakılışı bir türlü hazmedememiş olmasından ileri gelmediğinden emin değilim. Hem sonra, ne olsa Feride de artık eski Feride değildir. Yazarımız genç kızı bize hayat içinde ‘olgunlaşmış’ olarak gösterir, ancak aradaki yılları daha çok Avrupa’da geçirmiş bulunan Kâmran’a bu ‘olgunlaşmış’ Feride acaba bir hayli ‘Anadolu kokulu’ gelmeyecek midir? (143)

Reşat Nuri Güntekin’in aşk romanlarının neden mutlu sonla bitmediği sorusuna sağlıklı yanıtlar verebilmek için bu yapıtlarda yansıtılan aşk ilişkilerinin niteliklerine odaklanmak gerekmektedir. Bu da kaçınılmaz olarak romanlarda aşkın öznesi ve nesnesi konumundaki karakterlerin kişilik özelliklerini çözümlemeyi zorunlu kılar. Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, adı geçen romanların büyük bir çoğunluğunun birinci tekil kişi anlatıcılar tarafından aktarılıyor oluşudur; kısacası roman, olayların

öznesi konumunda, yapının merkezinde yer alan bir anlatıcının sözcükleriyle aktarılmaktadır. Bu durumda anlatılanların bu anlatıcının bilinci aracılığıyla düzenlendiği ve dile getirilenlerin bir birey tarafından, onun gözüyle aktarıldığı kabul edilmelidir. Dolayısıyla, bu romanlarda dile getirilen dünya görüşünün ortaya konulabilmesi için öncelikle romanlardaki anlatıcıların iç dünyalarının ve değer sistemlerinin çözümlenmesi gerekmektedir. Bu yapıtlardaki anlatıcıların kişilik yapıları çözümlenmeksizin dile getirilenleri anlamlı bir bütünlük içinde yorumlamak olanaksızdır. Anlatıcıların kişilik yapılarını tanımak, anlatının bağlamını saptamak açısından birincil derecede önemli bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu yapıtlarda yansıtılan değer evreni ve sevgi ilişkileri ana karakterlerden bağımsız olarak irdelenemez.

Yapılan okumalar sonucunda, Reşat Nuri Güntekin'in, çoğunluğu romanın birinci tekil kişi anlatıcısı konumunda olan karakterlerinin önemli benzerlikler taşıdığı görülmüştür. Güzelliğine düşkün, aynalara meraklı, sevmekte zorlanan mağrur kadınlar ile şan, şöhret, sınırsız güç hayali kuran, giysilerine meraklı, bencil erkekler bu romanların birinden ötekine yaşamlarını sürdürürler. Birbirini andıran bu karakterlerin sadece kişilik özellikleri değil, yaşam deneyimleri, insanlarla kurdukları ilişkiler, sevmeye biçimleri arasında da önemli koşutluklar gözlemlenir.

Tezin ilk üç bölümünde, sırasıyla bu roman kişilerinin çocukluk deneyimleri, karakter kurguları, çevre ve insanlarla kurdukları ilişkilerin niteliği çözümlenecektir. Dördüncü bölümde ise, romanlarda temsil edilen aşk ilişkileri anlatıcı söylemleri bağlamında irdelenecek; aşk deneyiminin kadın ve erkek karakterler özelinde nasıl biçimlendiği sorgulanacaktır. Bu

Çözümlemeler psikanalizin Nesne İlişkileri ve Kendilik Psikolojisi okullarının sunduğu verilerin devreye sokulmasıyla yapılacaktır.

BÖLÜM I

ÇOCUKLUK DENEYİMLERİ ve EBEVEYN TEMSİLLERİ

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında anlatının, bir noktada ana karakterlerin çocukluk dönemlerine odaklandığı, bu karakterlerin nasıl bir ortamda yetiştiklerine ve anne babalarıyla ilişkilerinin ne yönde geliştiğine ilişkin önemli bilgilerin aktarıldığı gözlemlenir. Bu bilgiler ana karakterlerin kişilik örgütlenmelerinin saptanması açısından son derece önemli malzeme sunmaktadır. Reşat Nuri Güntekin'in yapıtlarının çoğunluğunda sözü birinci tekil kişi anlatıcılara bırakmış olması bu noktada ayrı bir önem kazanmaktadır. Çünkü çocukluk dönemine ilişkin olarak aktarılan malzeme, karakterlerin anlatının şimdiki zamanında yapıp ettiklerini, çevrelerini algılayış biçimlerini, kurdukları insani ilişkilerin niteliğini saptama konusunda ipuçları sağlayabilir. Kısacası, bir aşk ilişkisinin başlangıç, gelişme ve sonuçlanışını konu edindiği için tezde incelenmesi amaçlanan dokuz romanda yer alan ana karakterlerin ve bu karakterlerin bakış açılarından yansıtılan dünyanın ve değerler sisteminin çözümlenebilmesi için, öncelikle odaktaki karakterlerin çocukluk dönemlerine ilişkin deneyimlerinin ve ebeveynleriyle ilişkilerinin çözümlenmesi gerekmektedir. Bu amaçla, öncelikle, metinlere yapılan göndermelerin daha kolay anlaşılabilmesi için söz konusu dokuz roman özetlenecek, daha sonra da roman karakterlerinin ebeveynleriyle kurdukları ilişkilerin niteliği irdelenecektir.

Reşat Nuri Güntekin, ilk romanı *Harabelerin Çiçeği*'nde, konaklarında çıkan yangında yüzünün yarısı yanmış olan Doktor Süleyman'ın yaşam öyküsünü anlatmaktadır. Anne ve babası tarafından şımartılarak büyütülen Süleyman, çok güzel bir çocuktur; ancak anne ve babanın tavrı yangından sonra olumsuz yönde değişir. Süleyman'ı önce yatılı bir okula, ardından da eğitim için yurt dışına gönderirler. Çirkinliği nedeniyle çevresindekilerin alay konusu olacağına inanan Süleyman, eğitimi süresince insanlardan uzak durur. Yurda döndükten sonra da İstanbul yerine, meraklı gözlerden korunabileceği bir köşe seçer ve Mudanya'ya yerleşir. Sahildeki küçük bir balıkçı kulübesinde yaşlı babasıyla birlikte yaşayan, gözleri kör bir Rum kızının tedavisini üstlenir. Rum kızı Maryanti ile aralarında duygusal bir yakınlaşma yaşanır; ancak yavaş yavaş iyileşmeye başlayan Maryanti'nin, yanmış çehresini görünce kendisini beğenmeyeceğini düşünen Süleyman ortadan kaybolmayı yeğler.

Süleyman'ın teyzesinin kızı Seniha'ya duyduğu aşk da, anlatının önemli bir boyutunu oluşturur. Seniha ile Süleyman arasında çocukluk dönemlerinde başlayan yakınlaşma, babaları arasında yaşanan gerilim nedeniyle kırılır ve iki karakter yıllar boyunca birbirini görmez. Romanın sonunda Seniha'nın ölümüyle birlikte, Süleyman onun geride kalan iki çocuğunu evlat edinir.

Güntekin, *Harabelerin Çiçeği*'nden iki yıl sonra tefrika edilen *Gizli El*'de yine genç bir adamın yaşamını konu eder. Şeref, hukuk fakültesini bitirdikten sonra Gemlik'te küçük bir memuriyete atanır. Burada tanıştığı bir doktorun aracılığıyla Aziz Paşa'nın kızı Seniha ile oğlu Adnan'a ders vermeye başlar. Şeref'in intihar girişimi sonucunda Seniha'ya duyduğu ilgi açığa çıkınca Paşa,

onun, kızı ile evlenmesine izin verir. Gemlik'te Aziz Paşa'nın çiftliğindeki işleri yönetmekle geçen yaşam, Şeref'in geleceğe ilişkin olarak kurduğu düşlerin yanında sönük kalmaktadır. Bu sırada patlak veren Birinci Dünya Savaşı ona düşlediği yaşamın kapılarını açar. Doktor'un bir tanıdığı olan Murat Bey, Şeref'i yanına alarak vagon ticareti işinde kullanır. Bu işte başarılı olan Şeref, kendisini İstanbul salon yaşamının içinde bulur; ancak sürdürdüğü gösterişli yaşam, Seniha ile ilişkisini olumsuz yönde etkiler. Savaşın bitmesiyle birlikte yolsuzlukları ortaya çıkan şebekenin bir üyesi olduğu için hapse giren Şeref, romanın sonunda Seniha tarafından affedilir ve Gemlik'teki çiftliğe çekilir.

Reşat Nuri Güntekin, ilk kez *Çalılıkusu*'nda bir genç kızın macerasını kaleme alacaktır. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden Feride, yatılı okulda büyür. Teyzesinin oğlu Kâmrân ile aralarında var olan çatışma aşka dönüşür ve nişanlanırlar. Feride'nin okulunun bitmesini bekledikleri dönemde Kâmrân da, sefaret kâtibi olarak İspanya'ya gider. Dört yıl sonra Kâmrân Avrupa'dan döner, Feride de okulunu bitirir ve düğün hazırlıkları başlar. Gelinlik provasının yapıldığı gün, bahçede Kâmrân'la buluşmaya giden Feride, kapıda kendisiyle görüşmek isteyen yabancı bir kadınla karşılaşır ve Kâmrân'ın Avrupa'da bulunduğu sırada kendisini sarışın bir kadınla aldattığını öğrenir. Hiç kimseye veda etmeden eşyalarını toplar ve köşkü terk eder. Annesinin dadısı Gülmisal Kalfa'nın evine sığınan Feride, uzun uğraşlardan sonra Anadolu'da bir öğretmenlik görevi elde etmeyi başarır ve B.'ye gider. Güzelliği nereye gitse başına bela olan Feride, Anadolu'nun farklı yerlerinde görev yapar. İlk görev yeri Zeyniler'de karşılaştığı Doktor Hayrullah Bey, Feride'yi dedikodulardan korumak için göstermelik olarak onunla evlenir. Hastalanan Hayrullah Bey, ölmeden önce, Feride'den İstanbul'daki

akrabalarını ziyaret edeceğine dair söz alır ve Kâmrân'a iletmesi için ona bir de paket verir. Feride ve Kâmrân, Tekirdağ'da yaşayan teyzelerinin evinde bir kez daha karşılaşrlar. Feride, doktorun Kâmrân'a iletmesi için verdiği, kendi kayıp güncesini ve bir mektubu içeren paketi teyzesinin kızı Müjgan'a verir ve ondan emanetini kendisi Tekirdağ'dan ayrıldıktan sonra Kâmrân'a vereceğine dair söz alır. Ancak Müjgan, Feride'ye verdiği sözü tutmaz ve zamanından önce okunan günce ve mektup sayesinde Feride ile Kâmrân birbirlerine kavuşurlar.

Güntekin, 1924 yılında yayımlanan *Damga*'da, çocukluğunda dinlediği trajik bir aşk öyküsünün etkisiyle "hayatı[nı] bir vehme kurban e[den]" (*Damga* 143) İffet'in yaşam öyküsünü anlatır. Bir saray paşasının oğlu olan İffet, II. Meşrutiyet'in ilanı sonucunda tüm servetini kaybeden babası ile birlikte, ona bakmak için sürgüne gider. Babasının ölümünden sonra İstanbul'a dönen İffet, hukuk mektebine girer ve yaşamını kazanmak amacıyla Kerim Bey'in kızı ile oğluna özel ders vermeye başlar. Kerim Bey'in karısı Vedia ile kurduğu gönül ilişkisi, kadını kurtarmak amacıyla kendini feda etmesiyle sonuçlanacaktır. Vedia ile İffet'in buluştukları bir gece, bekçi yalıda hırsız girdiğini düşünür. Karakter, birlikte yakalanmaktansa Vedia'yı odasına gönderir ve kendine hırsız süsü verir. İffet, altı ay hapis yatar; hırsız damgası yediği için cezaevinden çıktıktan sonra zor günler geçirir. İstanbul'da tutunamayan İffet, arkadaşı Celal'in yardımıyla vagon ticareti işine girer. Zamanla durumu düzelen ve babasının emlakından da pay alan İffet, günün birinde Vedia ile karşılaşır; ancak Vedia, İffet'in yaptığı evlenme teklifini hırsız damgası yemiş biriyle evlenemeyeceğini söyleyerek reddeder.

Güntekin, *Damga*'dan bir yıl sonra yayımlanan *Dudaktan Kalbe*'de bir kez daha değeri bilinmeyen bir aşkın öyküsünü anlatır. Romanın erkek kahramanı Hüseyin Kenan, babasının işlediği yolsuzluk suçu yüzünden dayısı Saib Paşa'nın hakaretlerine maruz kalarak büyür. İstanbul'da mühendislik tahsilini tamamlayan Hüseyin Kenan'ın asıl ilgi alanı müziktir. Kısa bir memuriyetin ardından bir arkadaşının çağrısıyla Avrupa'ya giden Kenan, oradan, çocukluğu ve gençliği süresince hor görüldüğü Bozyaka'daki konağa ünlü bir bestekâr olarak döner. Hüseyin Kenan, Saib Paşa'nın komşusu Şükrü Bey'in evinde yaşayan öksüz ve yetim Lamia'nın kendisine duyduğu aşkı istismar ederek onunla birlikte olur. Ancak Lamia gibi sıradan bir kızla evlenerek elde ettiği başarı ve toplumsal konumu yitirmeyi göze alamaz. Musikisine hayran olan Prenses Cavidan'la evlenir. Hamile kalan Lamia ise Kütahya'ya akrabalarının yanına gönderilir. Ancak, genç kadının macerası kentte duyulur, kendine sarkıntılık eden dayısının damadını öldürür. Görülen dava sonucunda Lamia'nın kendini savunduğuna karar verilir ve özgür kalan karakter, Kütahya'ya yaptığı yolculuk sırasında tanıştığı Binbaşı Kemal Bey'in evlenme teklifini kabul eder. Bu arada, Kemal Bey'in yeğeni Dr. Vedat da İstanbul'dan Kütahya'ya sürgün gönderilir. Dr. Vedat'ın bir av sırasında yaralandığını duyan Lamia, onu ziyarete gider, ancak ikisi mangaldan zehirlenirler ve haklarında birbirlerini sevdikleri ve birlikte intihar ettikleri yolunda dedikodular çıkar. Eşinden ayrılmak zorunda kalan Lamia, çocuğunu alarak İstanbul'a yerleşmeye karar verir.

Romanın bu noktadan sonrası Hüseyin Kenan'ın güncesi olarak kurgulanmıştır. Hüseyin Kenan, mutsuz giden evliliğini bitirir. Aslında her zaman, yüzüstü bıraktığı Lamia'yı sevmiş olduğunu kendi kendine itiraf eder.

Ancak İstanbul'da karşılaştığı Lamia, Dr. Vedat'la evlenmeye karar vererek Hüseyin Kenan'ı reddeder. İzmir'e dönen müzisyense intihar eder.

Akşam Güneş'nin ana karakteri Nazmi, son derece hareketli bir yaşam sürdürmektedir. Asker olarak gerek Avrupa'da, gerekse Arabistan'da görev yapan Nazmi, son olarak atandığı Paris'e gitmek üzere bindiği tren yolda arızalanınca arkadaşı İbrahim'e rastlar. Bulgar ve Sırlara karşı savaştan bir çetenin üyesi olmaya karar vererek trenden iner. Cesareti ile kısa sürede çetenin önemli üyelerinden biri hâline gelen Nazmi, bir çatışma sırasında yaralanır ve iyi bakılmadığı için kalp romatizması olur. Hastalık onu sakın bir yaşama mahkûm eder. Kendisini seven amcasının kızı Şükran ile evlenerek M. adasına çekilir. Karı-kocanın adada sürdürdüğü huzurlu çiftlik yaşamı, Şükran'ın yeğeni Jülide'nin, babası Neyyir Bey'in ölümünden sonra adaya gelmesiyle sarsılır. Nazmi'nin, Avrupa'da yetişmiş şımarık Jülide'ye duyduğu tepki zamanla aşka dönüşür. Eniştesine âşık olan Jülide ise suçluluk duygusuyla kıvrınmaktadır. Bir gece kayıkla denize açılarak intihar etmeyi dener. Nazmi, Jülide'nin denize açılmadan önce evlatlık Ayşe'ye bıraktığı mektuptan, genç kızın kendisine âşık olduğunu ve duyduğu vicdan azabı nedeniyle yaşamını sonlandırmaya karar verdiğini öğrenir. Ölümünden kurtulan Jülide, yazdığı mektubun Nazmi tarafından okunduğunu hiçbir zaman öğrenmez. Nazmi'nin gösterdiği özen sayesinde yavaş yavaş iyileşir ve ada eşrafından birinin oğlu ile evlenerek gençlik aşkını unuttur. Nazmi, Jülide'nin, eşinin görevi nedeniyle Bakü'ye gidişinden kısa süre sonra kalp krizi geçirerek ölür.

Reşat Nuri Güntekin, *Bir Kadın Düşmanı*'nı mektup-roman olarak kurgulamıştır. Romanın birinci bölümü, kadın karakter Sâra'nın, arkadaşı

Nermin'e yazdığı mektuplardan oluşur. Sâra babasının görev yeri olan Erzurum'a gitmemek için çeşitli yalanlar uydurur, sağlık sorunları olduğunu söyler. Böylelikle, İstanbul'la karşılaştırıldığında kendisine hiç de cazip gelmeyen bir yaz tatili geçireceğini düşündüğü, dayısı Rıza Bey'in kızı Vesime'nin düğününün yapılacağı Marmara kıyısındaki bir kasabaya gider. Kasabada herkesin ilgi odağı haline gelen Sâra, güzelliği ile çevresindekileri etkilemekten, insanları kendisine hayran bırakmaktan marazi bir zevk almaktadır. İlk olarak, Vesime'nin nişanlısı Remzi Bey'i ayartarak kendine bağlar. Remzi Bey'in kendisine âşık olmasını sağladıktan sonra, fethedilecek yeni birini arayan Sâra, kasabada yaz kampı yapan bir grup sporcunun lideri konumundaki Ziya'yı gözüne kestirir; çünkü çevresinde, güzelliğine kayıtsız kalmayı başaran tek erkek Ziya'dır. Ziya, arkadaşları tarafından sevmeyi ve acımayı bilmeyen, özellikle kadınlara küstahça davranan bir "kadın düşmanı" olarak nitelendirilmektedir. Sâra, kendine ilgi göstermeyen Ziya'ya bir "aşk oyunu" oynamaya karar verir ve bu oyuna çevresindeki kadınların tümünü dahil eder. Asıl amacı, Ziya'yı kendine âşık etmek ve böylelikle zedelenmiş gururunu onarmak olan Sâra, bu oyunu diğer kadınlara, kadınlığın onuru uğruna verilen bir savaş olarak sunar. Sâra, Ziya'yı etkilemeyi başarır, ancak "kadın düşmanı", geçirdiği bir motosiklet kazası sonucu ölür.

Yapıtın ikinci bölümü, Ziya'nın ölmüş arkadaşı Necdet'e yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Bu mektuplarda, Ziya'nın yaşadığı mutsuz çocukluk dile getirilir. Çirkinliği nedeniyle gerek aile bireyleri, gerekse hizmetçiler tarafından hor görülen Ziya, babası tarafından aile ortamından uzaklaştırılarak yatılı okula verilir. Ancak çirkinliği nedeniyle okuldaki çocukların da alay konusu olur; çocuklar onu döver, ona kavun karpuz

kabukları yedirerek eziyet ederler. Kimseden şefkat görmeyen, sürekli hor görülen Ziya, böylece insanlara düşman kesilir. Ancak Sâra'nın çevresine topladığı yandaşlarıyla birlikte oynadığı oyunlar meyvesini verir ve Ziya, genç kızın kendisine âşık olduğunu düşünür. Sâra'nın kendisine gösterdiği ilgiye kayıtsız kalamayan karakter, son anda her şeyin bir oyun olduğunu fark eder ve Sâra'ya kendisiyle alay etme fırsatı vermeyerek intihar eder.

Reşat Nuri Güntekin'in, 1927 yılında yayımladığı *Bir Kadın Düşmanı*'ndan sonra, "aşk romanları"na ara verdiği görülür. 1938'de yayımladığı *Eski Hastalık*'ta yazar, kadın-erkek ilişkilerini bir kez daha mercek altına alacaktır. Romanın kadın karakteri Züleyha, Millî Mücadele'ye katılan babası Ali Osman Bey'in yokluğunda İstanbul'da yetişir. Amerikan Koleji'ne devam eden Züleyha, bu dönemde, özellikle, işgalci güçlerin yandaşı olan dayısının etkisindedir. Savaşın sona ermesiyle birlikte baba, kızının İstanbul'da maruz kaldığı etkilerden kurtulması için Anadolu'da yaşaması gerektiğine karar verir ve eşiyle birlikte Züleyha'yı da yanına aldırır. Züleyha için İstanbul'un hareketli yaşamından sonra Anadolu'ya alışmak zor olur. Genç kız, babasının isteği üzerine, onun emir subaylığını yapmış olan Yusuf'la evlenir; ancak taşralılığı nedeniyle hor gördüğü kocası ile ilişkisi derinlikten yoksundur. Babasının ölümünün ardından eşinden ayrılan Züleyha, İstanbul'a döner ve erkek arkadaşlarından biriyle yaptığı otomobil gezisi sırasında kaza geçirir. Bu kazanın neden olduğu skandala rağmen Yusuf, İstanbul'a gelerek Züleyha'yı hastaneden çıkarır ve Silifke'ye götürmeye karar verir. Taşucu isimli tekneyle denize açılan ikili, gerçek anlamda ilk kez bu yolculuk sırasında yakınlaşırlar. Ancak Silifke'ye ulaştıktan kısa bir süre sonra Yusuf, Ali Osman Bey'e duyduğu sevgi

nedeniyle Züleyha'yı zor günlerinde yalnız bırakmadığını, ancak aradan geçen bir yıl sonunda evliliklerinin resmen sona erdiğini belirtir ve eski eşini İstanbul'a yolcu eder.

Reşat Nuri'nin "aşk romanları"nın sonuncusu olan *Ateş Geces'i*nin ana karakteri Kemal Murat, 17-18 yaşlarında Milas'a sürgün edilmiştir. Milas'ta, Girit'ten göçmüş soylu bir ailenin oğlu olan Doktor Selim Bey'in kızkardeşi, evli ve çocuklu bir kadın olan Afife'ye âşık olur ancak aşkına olumlu bir yanıt alamaz. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'a dönen Kemal Murat, hürriyet kahramanı gibi karşılanır. Almanya'ya eğitime gönderilir, dönüşünde de İttihatçılar arasındaki konumu sayesinde savaş zengini olur. Kemal Murat'ın Afife ile ikinci karşılaşması bu dönemde yaşanır. Oğlunu, Kuleli'ye vermeye gelen Afife, Kemal Murat'ın ağabeyinin yardımıyla kayıt işlemlerini tamamlamış, ancak Kemal Murat'ın Milas'ta tanıştığı annesinin ısrarları üzerine geri dönememiştir. Afife'nin Milas'a geri dönmemesinin gerçek nedeni ise Kemal Murat'ı bir kez daha görebilmektir; çünkü ona âşıktır. Kemal Murat ise, gençliğinin büyük aşkı Afife'yi, aradan geçen yıllarda neredeyse tamamen unutmuştur. Yine de Afife'nin İstanbul'dan ayrılışından bir gece önce onunla birlikte olur ve verdiği söze karşın onu uğurlamaya gitmez.

A. Ebeveynler ve Çirkin Çocukları

Reşat Nuri Güntekin'in teze konu olan dokuz romanındaki anlatıcı-karakterlerin çoğunun, genellikle yapıtın hemen başlangıcında kendi çocukluk dönemlerine yöneldikleri gözlemlenmektedir. Anlatıcılar, çocukluk dönemlerinin niteliğini belirleyen belli başlı olayları, anne-babalarıyla

kurdukları ilişkileri ve aile ortamlarını çoğu zaman ayrıntılı olarak betimlerler. Bu yaşam öyküsü anlatımlarında dikkat çekici olan nokta, eleştirmenlerin çoğu tarafından “sevgi, acıma ve hoşgörüyle” kuşatılmış olduğu varsayılan Güntekin’in roman evreninde karakterlerin, erken çocukluk dönemine ilişkin anılarının bu ögeleri yansıtmayışıdır. Bu tür duyguların ilk olarak, özellikle 0-3 yaş döneminde deneyimlendiği, hatta öğrenildiği ortam olan aile yuvası içindeki ilişkilerin beklenenin tersine bir yapı sergilediği söylenebilir. “Ben anlatıcı”ların çoğu için erken çocukluk dönemine ilişkin anılar sevgiyle, ilgiyle örölmüş yaşantıları yansıtmaz. Tersine, bu romanlarda çocuğa duygusal ya da mekânsal açıdan uzak, soğuk, otoriter bir baba ile silik, çocuğu ilgi ve sevecenliğiyle “yeterince” kuşatmadığı anlaşılan anneler yer almaktadır.

Güntekin’in yapıtlarında sergilenen aile içi ilişkileri çözümlemek, ana karakterlerin ne ölçüde mutlu, sevebilen bireyler olduğunu anlamak açısından son derece önemlidir; çünkü bireyin sonraki yaşamının temel ögeleri bu erken dönemde kurulan ilişkilerle belirlenir. Bu aşamada, odağa alınan romanların bazılarında çocukluğa ilişkin malzemenin daha berrak, tutarlı ve yoğun olduğunun gözlemlendiği belirtilmelidir. Bu nedenle incelemede her roman aynı yoğunlukta tartışılmayacak, sunulan verilerin yoğunluğuna koşut bir tartışma yürütölecektir. Asıl önemli olan, romanların tümünde, ebeveyn ilişkilerine dair birbirini yansılayan bir ilişkiler ağının gözlemleniyor oluşudur. Diğer bir deyişle, ebeveynle kurulan ilişkilerin niteliğinde romanlar arasında bir örtüşme gözlemlenmektedir. Örneğin, kadın karakterlerin babalarıyla kurdukları ilişkiler birbirine çok benzemektedir; aynı şekilde erkek karakterlerin de anneleriyle kurdukları ilişkiler benzeşmektedir. Romanlardaki ana karakterlerin ebeveynleriyle kurdukları ilişkileri

çözümlerken her romanı yayımlanma tarihine göre ayrı ayrı ele almak yerine, benzer ilişki gruplarına göre incelemek kanımızca daha işlevsel olacaktır.

Harabelerin Çiçeği'ndeki karakterin çocukluk dönemine ilişkin anıları, karakter-ebeveyn ilişkilerini derinlemesine incelemeye başlamak açısından son derece zengin malzeme sunmaktadır. Doktor Süleyman, çok güzel bir çocuktur. Öyle ki anne ve babası onu, kendilerini ziyarete gelen tanıdıklarına bir süs bebeği gibi teşhir etmekte ve bundan kendileri için âdeta narsisistik bir doyum sağlamaktadırlar.

İki kardeşim daha vardı. Fakat, ailem, beni onlardan çok fazla severdi. Ben, konağımızın, canlı bir süsü gibiydim. Babam en teklifli misafirlerine beni gösterir, annem, gittiği konaklara, nâdide bir ziynet gibi, beni götürürdü. En küçük yaşımdan beri kedi yavrusu gibi sevilip okşanmaya alışmıştım. Beni her gören: “Ne güzel çocuk!” sözleriyle yanağımı okşuyor ve bu hal benden ziyade anamı babamı gururlandırıyordu. (24)

Bu noktada kaçınılmaz olarak şu soru gündeme gelmektedir: Karakter, anne ve babasının kendisini sevdiğini söylemektedir; öyleyse yeterince ilgi ve sevgi almamış bir çocuk olduğunu nasıl iddia edebiliriz? Süleyman ile ebeveyni arasındaki ilişkide, çocuğa gösterilen ilgi ve sevginin kaynağının, onun sahip olduğu güzellik olarak ortaya konuyor oluşu anlamlıdır. Nitekim bu sevginin çocuğa kayıtsız şartsız sunulup sunulmadığı anlatının sonraki bölümlerinde ortaya çıkmaktadır.

Süleyman'ın yaşamı, konakta çıkan bir yangın sonucu köklü bir değişime uğrar, bu yangın onun için bir dönüm noktasını simgelemektedir. Süleyman yangında bir şekilde odasında unutulur ve sonuçta yüzünün alt

kısmı yanar. Aslında anne-babanın gözbebeği olan bir çocuğun yangında ilk kurtarılan olmaması hayli yadırgatıcıdır. Böylece güzelliğinden olan çocuğun bu olaydan sonraki yaşamı bir kâbusu andırmaktadır. Anne ve baba, görünümüne katlanamadıkları çocuklarını âdeta yok sayar, bulundukları ortamlarda var olmasına katlanamazlar. O, artık görmezden gelinen bir varlıktır. Anne babanın bu ilgisizliğinin vardığı derece ürkütücüdür; öyle ki bir gece eve dönmeyen çocuğun yokluğunu fark etmezler bile. Güzelliğiyle birlikte anne babasının “sevgisini” de yitiren Süleyman, bu noktada önemli bir yara almaktadır. Çünkü yüzü yandıktan sonra anne ve babanın sevgi ve ilgisi bıçakla kesilmişçesine bitmekte ve gereksinim duyduğu dönemde ilgi, sevgi ve şefkati, dolayısıyla koşulsuz sevileceğine ve kendisi olduğu için sevilmiş olduğuna olan inancını yitirmektedir. Çocuk bir yandan yeni görüntüsünün neden olduğu travmatik deneyimle baş etmeye uğraşmakta, aynı zamanda da kendisi olduğu için sevilmediği, koşulsuz sevilmediği gerçeğiyle yüzleşmek durumunda kalmaktadır. Bu deneyimden sonra sevginin koşulunun güzellik olduğu yolundaki düşünce onda saplantı haline gelecek ve bu inançla hareket edecektir. İlerleyen yaşamında herhangi bir ilişkiye uzak durması ve sürekliliği olan sevgi ilişkileri kuramaması anlaşılabilir bir tepki olarak görülmelidir. Çünkü ebeveynleriyle kurulan en temel sevgi ilişkisinde dahi bir süreklilik olmamıştır.

Reşat Nuri Güntekin’in, güzelliğin ebeveynle kurulan ilişkilerde son derece belirleyici bir rol oynadığı tek romanı *Harabelerin Çiçeği* değildir. Yazar bu romandan dokuz yıl sonra, 1927 yılında yayımlanan *Bir Kadın Düşmanı*’nda aynı konuyu bir kez daha işlemekten kendini alamamıştır. Roman, Sâra ile Ziya arasındaki ilişkinin anlatısıdır. Kanımızca *Bir Kadın*

Düşmanı’nı, Sâra’nın, çevresindeki herkes tarafından “duygusuz bir kadın düşmanı” olarak tanınan Ziya’yı kendisine âşık etmek için kurguladığı oyunlar ve bu oyunlara kanmak üzereyken gerçeği fark ederek intihar eden Ziya’nın karakteri ilginç kılmaktadır.

Ziya’nın en belirgin özelliği yüzünün çok çirkin oluşudur.

“Kayabalığı”ninkine benzeyen yüzü, onun kişiliğinin oluşumunu ve yaşamının akışını belirleyen en önemli etmen olmuştur. Yüzünün çirkinliği nedeniyle, kendini bildi bileli itilip kakılan bir çocuk olan Ziya’nın hatırlayabildiği en eski hatıralarda dahi baskın olan öge budur:

[Okul bahçesine] [...] küçük ve [...] kimsesiz bir çocuk bırakmışlardı. Ancak sekiz yaşlarında, bir hilkat garibesi denecek kadar çirkin, gülünç ve vahşi bir mahluk... Onun gerçi bir babası, üvey de olsa bir anası, büyüklü küçüklü dört kardeşi vardı. Bu aileye oldukça mesut bir yuva denebilirdi. Ama o çirkin çocuk bu yuvadaki âhengi ve güzelliği fena halde bozuyordu. Çirkinlik, yalnız yüzde olsa belki tahammül ederlerdi. Fakat tabiatı, ahlakı da yüzü kadar çirkindi. “Yüzü çirkin olanın ahlakı da çirkindir!” sözü büyük bir hakikattir. (156-57)

Ziya’nın, “hilkat garibeliği”nden dolayı kendisini, ailesindeki uyum ve mutluluğu bozan öge olarak nitelendiriyor oluşu, ailesinin onun kendini böyle hissetmesine neden olacak davranışlarda bulunmasıyla açıklanabilir. Bir çocuk, ancak çirkinliği nedeniyle aile tarafından dışlandığı, reddedildiği durumda böyle bir bakış açısı geliştirebilir. Nitekim, çocuğun çirkinliği nedeniyle aile üyeleri tarafından tahammül edilemez bir varlık olarak algılandığı anlaşılmaktadır. *Harabelerin Çiçeği*’nde de çocuklarının güzelliğini

teşhir ederek âdeta narsisistik bir tatmin yaşayan anne babanın, yangında yüzü yanan çocuğu dışladıkları, görmezden geldikleri ve böylelikle kendi beden imgesindeki bozulmayı abartarak deneyimlemesine neden oldukları belirtilmişti. Çirkinliğin, kendi başına değil, çevredeki insanların davranışlarını belirlediği ölçüde kötülük kaynağı olduğu söylenebilir, çünkü çocuk kendisine verileni geri yansıtmaktadır. Bu önemli noktanın, romanda da şu sözlerle ifade edildiği görülmektedir:

Gerçi bu çocuğun ahlakındaki çirkinlik, yüzündeki çirkinlik neticesindeydi. Şeklindeki noksan sebebiyle kimse onu sevmemişti. Küçüklüğünde seilmeyen, okşanmayan, nazını çekecek kimse bulamayan bir çocukta ince ve güzel hislerin doğmasına nasıl imkân tasavvur edilir? (157)

Ziya, ailesinin kendisini çirkinliği nedeniyle sevgi, ilgi ve şefkatten “mahrum” etmekle kalmadığını, bu temel gereksinimlerin yokluğuna bir de aşağılanma ve alay konusu olma korkularının eşlik ettiğini belirtir (157). Öyle ki ailenin hizmetçilerinin bile çocuğa yapılan bu işkenceye katıldığı gözlemlenmektedir:

Birbirinden güzel bu dört çocuk arasına bu hilkat garibesi nasıl karışmıştı. Emektar hizmetçiler, yanımda hiç çekinmeden bunu yeni hizmetçilere anlatırlardı:

— Anası gebeliğinde maymuna baktı da ondan...

— Yok, yok...O değil, lohusayı yalnız bıraktılar da iyi saatte olsunlar asıl çocuğu çaldı... Yerine ecinni yavrusunu bıraktılar.

[...]

O çocuk daha söylenen lâkırdıların mânâsını anlayacak yaşta değildi. Fakat bir şuursuz hayvan yavrusu açlığı, soğuğu nasıl hissederse o da bu kelimelerdeki acı hakareti öyle karanlık bir surette hissediyordu. Her neyse, böyle yetişmiş bir çocuktan iyi bir ahlak istenemezdi. (157)

Bu alıntının asıl önemi, çocuğun bu olumsuz deneyimlerinin kaynağı olan dönemin, zamansal olarak konumlandırılmasını sağlayacak önemli ipuçları sunuyor oluşudur. Çocuk, henüz çevresini ve dili algılayamadığı bir dönemde, anlamını sezemediği bu sözcükleri yalnızca hissederek duyumsamaktadır. Bu noktada yapılan “hayvan yavrusu” benzetmesi son derece açıklayıcıdır ve henüz dilin dünyasına girmemiş olmanın önemi ve soyut kavramların somutlaştırılarak aktarılması bu benzetme aracılığıyla mümkün olmaktadır. Çocuk, hakaretlerin neden olduğu soyut bir kavram olan acıyı, açlık ve soğuk gibi temel fiziksel deneyimlerinin adlarıyla temsil edebilmektedir.

Babası, ailenin huzurunu bozan bu küçük canavarı yatılı okula vererek “yuvasındaki âhengi” yeniden kurar (157). Ancak, Ziya’nın uzaklaştırılmasıyla aile huzura kavuşurken çocuğun yaşamında yeni bir zorluklar sayfası açılır. Ailede yaşadığı reddedilişin kaynağı olan çirkinlik, okulda da kaderini belirler. Okulda yaşadığı ilk güne ilişkin deneyimlerini şöyle betimler:

O gün mektebe çirkin ve vahşî bir hayvan yavrusu salıverilmiş gibiydi. Çocuklar, bir an onu rahat bırakmıyorlar, gülse kızıyorlar, ağlasa gülüyorlar, yalvarsa hakaret ediyorlardı.

Öyle zamanlar oldu ki bahçede arkadaşlarının
zulmünden kurtulmak için, kertenkeleler gibi, duvar kovukları
içine, merdiven altlarına saklandı. (158)

O gün çocukların Ziya'ya yaptığı işkenceler bununla kalmaz. Onu yerlerde sürükleyerek döver, çamurlara bulanmış bir kavun kabuğunu yemeye zorlar, üzerine taş ve toprak atarlar (158-59). Tüm bu süreç, çocuğun hayvan imgeleriyle betimlenmesi yoluyla aktarılır. Okulda kendi yaşıtı çocuklardan gördüğü bu işkencenin, Ziya'nın çocuklar hakkında yaşamı boyunca değişmeyecek olan karamsar düşüncelerinin kaynağı olduğu düşünülebilir: "Dünyada çocuklardan zâlim mahlûk yoktur. Mübarek insanlıktaki bütün hodgâmlık, bütün yırtıcılık sevk-i tabîîleri çocukta tam bir çıplaklık gösterir" (152).

Maruz kaldığı bu işkencelere çocuğun verdiği ilk tepki fiziksel hastalık yoluyla dışa vurulur. Ancak sonrasında çirkinliği nedeniyle kendisine "hayvanmışçasına" davranan insanlarla baş etmek için geliştirdiği yöntem önemlidir. Ziya, doğa kanunlarının geçerli olduğu, güçlünün zayıfı ezdiği okulda yaşamını sürdürebilmek için, öncelikle kendisini fiziksel açıdan kuvvetlendirmesi gerektiğini düşünerek bedenine odaklanır. Düzenli yapılan sporla değişen ve güçlenen fiziksel yapısına koşut olarak duygu dünyasında da önemli değişimler meydana gelir. Maruz kaldığı fiziksel işkencelere "demirleşmiş" vücuduyla karşı dururken, kendisine yönelen sözlü hakaret ve aşağılamalara da çevresine karşı "duygusuzlaşmak" yoluyla direnir. Sevgi, acıma, anlayış gibi sözcükleri belleğinden silen Ziya, yaşadıkları nedeniyle çevresine yalnızca kin duyabilmektedir. Öyle ki içinde biriken bu kin, dış dünyaya yansıtıldığında çevresindeki her şey bundan nasibini alır:

Ruhumdaki huşunet de gittikçe artıyordu. Değil insanlarla, taşlar ve tahtalarla uğraşırken bile çılgın hiddetlere, heyecanlara kapılıyor, kudurmuş hayvanlar gibi korkunç hırıltılarla dört yana sallıyordum. (160)

İçinde barınan tek duygunun nefret olduğunu belirten ve bu nefreti çevresindeki her şeye zarar vererek kusan bu ana karakterin nasıl bir kendilik geliştirdiği ve yaşamının ilerleyen dönemlerinde ne tür insani ilişkiler kurduğu tezin ikinci bölümünde daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır

B. Yetersiz Anneler ve Uzak Babalar

Çalıkuşu'nun ilk bölümünde, hasta olan annesini erken yaşta yitiren ve asker olan babasından sürekli uzak kalmak durumunda kalan bir kız çocuğunun deneyimleri aktarılır.

Babam, o zaman Musul'daymış. Ben, iki buçuk yaşında kadarmışım. [...] Annem hastaymış. Beni bile gözü görmeyecek kadar hasta.

Bir zaman pek sefil olmuşum... Aylarca hizmetçi odalarında sürünmüşüm. Sonra köylerden birinde Fatma diye kimsesiz bir Arap kadını bulmuşlar... Fatma, yeni ölmüş çocuğundan boş kalan memesini ve kalbini bana vermiş...

İlk senelerde bir çöl çocuğu gibi büyümüşüm...Fatma beni bohça gibi sırtına bağlar, kızgın güneşin altında dolaştırır, hurma ağaçlarının tepesine çıkarırmış. [...] Akşama kadar alt alta, üst üste boğuşur, türkü söyler, yiyecek yermişiz... Sonra,

uykumuz geldiği vakit, kumları kümeleyerek yastık yapar, [...]

kucak kucağa, yanak yanağa uyurmuşuz. (8-9)

Feride'nin bu noktaya kadar anlattığı deneyimleri sahiplenmediği, kullandığı zaman kiplerinden anlaşılmaktadır. Bunlar âdeta kendisine sonradan aktarılmış deneyimlerdir. Ancak bu anlatı, aynı sayfada bir paragraf sonra yerini yeni bir tona bırakır:

Fatma'nın burnunda, yanaklarında, bileklerinde dövmeden süsler vardı. Bunlara o kadar alışmışım ki, dövmesi olmayan yüzler bana âdeta çirkin görünüyordu. Benim ilk büyük matemim, Fatma'dan ayrılışım olmuştu. [...] Dört yaşındaydım. Aşağı yukarı her şeyi hatırlayacak bir yaş. Fatma'ya iyi bir kismet çıkmıştı. Dadımın gelin olduğu, köşeye oturduğu gün bugünkü gibi gözümün önündedir. (9)

Anlatıda Feride'nin deneyimlerini sahiplendiği bu nokta, "ilk büyük matemini"ni de yaşadığı günün anlatıldığı an olması açısından son derece önemlidir. Bir anne ikamesi olan Fatma'dan ayrılmak zorunda kalışı, Fatma'yı yitirışı Feride'yi yaralar:

Oğlu Hüseyin'i Kerbela'da şehit ettikleri zaman Fatma anamız sağ mıydı, bilmiyorum. Fakat kadıncağız, o kara güne yetiştirse kopardığı vaveyla, benim düğün gecesi sabahı evde kendimi yabancı bir kadının koynunda bulduğum zaman kopardığım vaveylanın yanında hiç kalırdı.

Hasılı, Kerbela Kerbela olalı zannederim ki böyle gürültülü matem görmemiştir. Bağırmaktan sesim kısıldığı zaman, günlerce büyük adam gibi, açlık grevi yaptım. (9-10)

Feride'nin geçmişini kuran bir anlatıcı olarak bu sahneyi betimlerken kullanmayı yeğlediği sözcükler ve yaptığı benzetmeler, okurun yüzünde hafif bir tebessüme neden olabilir; ancak aktarılanların anne yerine koyduğu bir kadını kaybeden çocuğun deneyimleri olduğu göz önüne alındığında aynı sahne bambaşka anlamlar kazanmaktadır. Çocuğun, dört yaşında deneyimlediği bu kayıp nedeniyle yaşadığı depresyon, "açlık grevi" olarak tanımlamayı yeğlediği yemeden içmeden kesilme süreci önemle üzerinde durulması gereken ayrıntılardır. Feride'nin "dadı[sının] acısını [ancak] aylar [...] sonra" (10) başka bir ikame olan süvari neferi Hüseyin'e bağlanarak hafifletebilmesi bu depresif dönemin ne kadar zor atlatıldığını göstermektedir. Kendisi, Fatma'yı unutarak Hüseyin'e bağlanışını "umulmaz ve affedilmez bir vefasızlık" örneği olarak nitelendirse de, Feride'nin davranışını kendisini "ok seven" Hüseyin'e verdiği doğal bir tepki, bir tür sığınma olarak anlamlandırmak gerekmektedir (10).

Annesi, kendi hastalığı nedeniyle Feride'ye annelik yapamadığı için o, Fatma ve Hüseyin gibi farklı kişilerin bakımına bırakılır ve onlara bağlanır. Altı yaşını sürdüğü yıl annesini yitirir ve annesinin ölümünü şöyle aktarır:

Annemi [...] dudaklarında bir kan lekesiyle ölü bulmuşlar.

Altı yaşında bir çocuğun epeyce şeylere akılı ermesi lazım gelir. Fakat ben, nedense hiçbir şey sezememiştim. Bulunduğumuz ev kalabalıktı. Birçok günler büyük bir bahçede çocuklarla boğuştuğumu; Hüseyin'le beraber sokaklarda, deniz kenarlarında, cami avlusu gibi kubbeli yerlerde dolaştığımı biliyorum. (13)

“Aşağı yukarı her şeyin hatırlanacağı” dört yaşında iken Fatma’dan ayrılışın matemini “açlık greviyle” tutan Feride’nin (9-10), “aklının epeyce şeylere ermesi” gereken altı yaşında annesinin ölümüne ilişkin “hiçbir şey sezememesi” (13), anneye arasındaki ilişkinin niteliğinden kaynaklanıyor olmalıdır. Biyolojik annesi aslında Feride için asla var olmamış, ona Fatma ve Hüseyin gibi kişiler annelik etmişlerdir. Sürekli değişen bu annelerin ve kopuşlar, ayrılışlar ve yeni bağlanışlarla biçimlenen bu erken dönem deneyimlerinin Feride’nin gelecek yaşamındaki ilişkilerinde belirleyici olacağı söylenmelidir. Nitekim annesinin ölümünün ardından Hüseyin, Feride’nin babasının isteği üzerine onu büyükannesi ve teyzelerine bırakarak ayrılır. Feride’nin bu ayrılığa verdiği ilk tepki, duyduğu kırgınlık ve kızgınlığı öncelikle dışarıya yansıtmak olur: “Yaramazlıktan kuduruyor, beni eğlendirsin diye getirdikleri akraba çocuklarına saldırarak canlarını yakıyordum” (16). Feride, yüreğindeki acıyı, başkalarının canlarını yakarak hafifletme yoluyla kızgınlığını dışa yansıttığı bu ilk tepki biçiminin hemen ardından kendisini bırakan Hüseyin’i değersizleştirmeye girişir:

Yabancılar tarafından ayıplanacak bir vefasızlıkla
Hüseyin’i çabucak yakadan silip atmıştım. Pek bilmiyorum
amma, ihtimal ona sahiden de dargındım. Yanımda adı
anıldıkça yüzümü ekşitiyor, yeni öğrenmeye çalıştığım Türkçe
kelimelerle “Hüseyin pis, Hüseyin çirkin, edepsiz... Öö” diye
yere tükürüyordum. (16)

Bu alıntıda dile getirilen tepkiler, Feride’nin gelişim çizgisi açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Fatma’yı kaybettiğinde yaşadığı aylarca süren ilk derin matemden ardından yeni bir ayrılık yaşayan Feride’nin, bir kez daha benzer

derinlikte bir matem yaşamaya direndiği gözlemlenmektedir. Acı çekmekten kaçınmak için sevgi nesnesini değersizleştirme, bir tür savunma mekanizması olarak karşımıza çıkmaktadır. Erken dönemdeki ilk sevgi nesnelerinin yitirilmesinin yarattığı bu sorunlu deneyimlerin Feride'nin gelecek yaşamında önemli izdüşümleri olacaktır. Sevdikleri tarafından sürekli terk edilen Feride'nin yetişkin bir birey olduğunda ne tür sevgi ilişkileri kurabildiği, ne dereceye kadar sevebildiği ve bağlanabildiği tezin sonraki bölümlerinde tartışılacaktır.

Çalılıkusu'nun hemen ardından *Akşam Güneşi*'nin Jülide'sinin çocukluk dönemine göz atmak yerinde olacaktır, çünkü Feride ile Jülide'nin birbirine benzer karakterler olduklarına eleştirel değerlendirmelerde zaman zaman dikkat çekilmiştir. Adalet Ağaoğlu, "Reşat Nuri Güntekin'in 'Dezanşanteler'i" başlıklı yazısında, iki karakterin de anlatı sürecinde büyüyen, olgunlaşan "şımarık" genç kız tipini temsil ettiğini belirtir (142). Ancak iki genç kız arasındaki benzerliğin, "şımarık" oluşlarıyla kısıtlı kalmadığı görülür. Jülide de, tıpkı Feride gibi annesini erken yaşta yitirmiştir. Üstelik bu öykünün arkasında derin bir gerçek gizlidir. Jülide'nin annesi Naciye, kendisi aldatan eşi Neyyir Bey'i yaralamış ve ardından da yakalandığı sinir hastalığı nedeniyle, çocuğunun gözleri önünde günden güne eriyip solarak ölmüştür. Romanın anlatıcısı ve ana karakteri olan Nazmi, Naciye'nin hastalık sürecini şöyle betimler:

Yalnız Servi'deki köşkte Naciye'yi tanınmaz bir halde buldum. Benzinde bir damla kan, vücudunda bir zerre hayat kalmamıştı.

[....]

Yalnız Servi'deki yalnız köşk, zaten bir sükûnet
yuvasıydı. Naciye'yi hayata, etrafındakilere alâkadar etmek
meselesine gelince, zavallının gözü çılgınca sevdiği Jülide'yi—
dokuz yaşındaki küçük kızını—bile görmüyordu. Eski şen, canlı
Naciye'ye daha ölmeden ölümlerin emsalsiz ve müstağni sükûneti
çökmüştü. (52)

Bu olayın Jülide'nin hayatında meydana getirdiği değişikliğin üç ayrı yönü
vardır: Çocuk, tamamen içine kapanan anne tarafından birdenbire
unutulmuştur; babası kendisinden uzaklaşmıştır ve “eski şen, canlı” annenin
kurmuş olduğunu öne sürebileceğimiz “mutlu ev ortamı” bir “sükûnet
yuvası”yla yer değiştirmiştir. Annesinin ölümünün çocuğun gözleri önünde
yavaş yavaş gerçekleşiyor oluşu da tüm bunlara eşlik etmektedir. Bu
dönemde çocuk bir süre sonra Nazmi'ye bağlanır. Romanda Jülide, sinirli ve
hastalıklı, birbirini izleyen derin hüznün ile aşırı neşe dönemleri yaşayan bir kız
olarak betimlenmektedir.

Akşam Güneş'nin ana karakteri olan Nazmi'nin çocukluk dönemine
ilişkin deneyimlerine de bu noktada göz atmak yerinde olacaktır, çünkü
Nazmi ilerlemiş yaşında âşık olduğu Jülide'nin kendisine çok benzediğine
dikkat çeker. Aşk nesnesinin, kendine benziyor oluşu önemlidir.

Nazmi, annesini çok erken yaşta kaybeder. Babasının ölümünü
kolayca atlatma gerekçesini de kendisine, “[A]nlaşılan babamı pek fazla
tanımış ve sevmiş değildim” (26) cümlesiyle açıklayan Nazmi'nin söylemek
istediği, belki de, aslında ölümünden önce yitirilmiş anne ve babalar için iki
kez yas tutulamayacağıdır. Çünkü eşinin ölümüyle çok sarsılan ve hastalıklı
bir adam olarak nitelendirilen baba, çocuğunun yaşamından zaten ölmeden

önce çekilmeyi ve kendi hüznüne gömülmeyi yeğlemiştir. Baba, M. adasındaki çiftliğinde inzivaya çekilerek sekiz yaşındaki oğlunu Galatasaray'a gönderir. Nazmi, babasının, çocuğunu yatılı okula vererek kendisinden uzaklaştırmasının altında yatan nedenleri, onun amcasına yazdığı bir mektuptan öğrenir:

“Bu yaşta bir çocuk için aile ocağından uzaklaşmak gerçi pek acı bir şeydir, diyordu, fakat benim Ayazma çiftliğindeki eski bir Rum manastırından bozma evim hakiki bir manastır gibi gam ve mihnet yuvası oldu. Sıhhatim yerinde olsa oğlumun hatırı için biraz canlanırdım. Fakat ne çare ki hastayım. Oğlum neşe ve sıhhati yerinde bir çocuğa benziyor. Buradaki hüznün onda fena bir tesir bırakmasından korkuyorum. Bunun için henüz aile kucağına muhtaç bir yaşta bulunmasına rağmen onu yatılı olarak Galatasaray Sultanisinde okutmaya karar verdim”. (26)

Nazmi'nin babasının, içinde yaşadığı yuvanın çocuğunun ruhsal gelişimi açısından sağlıksız bir ortam olduğunu fark ederek onu buradan kendi isteğiyle uzaklaştırdığı gözlemlenmektedir. Üstelik baba, çocuğunun yaşının küçüklüğünden dolayı bu uzaklaştırmanın onu derinden etkileyeceğinin de farkındadır. Nitekim, sağlıklı ve neşe dolu bu çocuğun anne babadan ayrılışla ve evden uzaklaştırılma deneyimiyle ne ölçüde baş edebileceği tartışmaya açıktır; çünkü bu dönemin hemen sonrasında, neşe ile hüznün doruklarda yaşandığı iki kutup arasında savrulan bir bireye dönüştüğü gözlemlenmektedir.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında ölüm sessizliğine bürünmüş olarak sunulan mutsuz aile yuvaları, *Akşam Güneşi*'nde betimlenen “Yalnız

Servi'deki yalnız köşk"le sınırlı değildir. Yazar, 1942 yılında yayımlanan *Ateş Gecesi* başlıklı, "duygusal romanları"nın sonuncusu olarak nitelenebilecek olan yapıtında da "sessizliğe gömülmüş" bir yuva betimler. Bu yapıtın anlatıcısı ve baş kişisi olan Kemal Murat'ın anne ve babasıyla ilişkileri de ilgi çekicidir. Reşat Nuri Güntekin'in aşk romanları evreninde temsil edilen ebeveyn-çocuk ilişkilerinin âdeta bir özeti verilmektedir bu yapıtta. Kemal Murat, Milas'a sürgün gönderilir ve romanda bu sürgün döneminin anıları aktarılır; ancak romanın anıların kaleme alındığı dönem olan şimdiki zamanında Kemal Murat ellili yaşlarını sürmektedir. Anlatıcı-karakterin, bugünden geçmişe bakıyor oluşu romanın içeriğinin belirlenişi açısından önemlidir, çünkü anlatılanlar elli yılın kazandırdığı deneyim süzgecinden geçirilerek aktarılmaktadır ve Kemal Murat'ın otuz yıl önceki kendisine yer yer eleştirel bir gözle bakmayı denediği söylenebilir. Romanda anlatıcının bakış açısının, otuz yıllık yaşanmışlığın verdiği "olgunlukla" biçimleniyor oluşu, "sürgünlük dönemine ilişkin anıların" yansıtılış biçimini ve tonunu belirlemektedir.

Ateş Gecesi'nin anlatıcı-karakteri Kemal Murat'ın, çocukluğuna ve içinde büyüdüğü ev ortamına ilişkin olarak aktardığı ilk izlenimlerinin çok da olumlu olmadığı gözlemlenmektedir:

Ben, gayet sıkı bir baskı altındaydım. Geveze ve şakacı bir çocuk olmamı hoş görmezler: "Kemal, neden kardeşlerine çekmedi de böyle hoppa, havai bir şey oldu?" diye âdeta üzüldülerdi. Sokağa çıkmak ve komşu çocuklarıyla oynamak yasaktı. Sekiz, dokuz yaşlarında iken arkadaşlarımdan

öğrendiğim bir ayıp lakırdıyı evde tekrar ettiğim için babam, beni bir sene mektepten almış, evde hususi bir hocaya okutturmuştu.

Tatil günlerinde babamla beraber bahçeye iner, kulaklarım sokaktan gelen çocuk seslerinde, yüreğim somun gibi şiş, onun aşısı ve budama işlerine yardım ederdim. [...]

Mektep denen şeyi ömrümde sevmemiş olduğum halde, mühendis mektebine girdiğim zaman âdeta hapishaneden çıkıyor gibi ferahlamıştım. (34)

Aile ortamında var olan baskının Kemal Murat'ın kendisi olmasına, kendine özgü olarak nitelendirilebilecek özelliklerini geliştirmesine, yaşlılarıyla kaynaşmasına, özgürleşmesine olanak vermediği anlaşılmaktadır. Üstelik anne ve baba, ağabeylerin ağırbaşlılığını bir norm, bir rol modeli olarak sunma yoluyla onun baskın kişilik özellikleri olan canlılığını, neşesini, şakacılığını budamaya çalışmakta, çocuğu olmak istemediği biri kılmaya, kendi arzuladıkları bir kalıba uydurmaya çalışmaktadırlar. Ev, çocuk tarafından, kendisi olarak var olabildiği ve kendini geliştirebildiği bir ortam olarak değil, yüreğini sıkan bir hapishane olarak deneyimlenmektedir. Öyle ki, yatılı okuduğu hâlde İstanbul'da bulunmanın, evdekilerin gölgesini ve baskısını bir şekilde üzerinde hissetmesine neden olduğu söylenebilir, çünkü Kemal Murat'ın Milas'a sürülüşünü, özgürlüğünün alanını genişleten bir ödül ve "oyun" gibi algıladığı şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "Şimdi ise sürgün, bu hürriyeti büsbütün genişletiyor, [beni] birdenbire karışanı, görüşeni olmayan bir büyük insan mertebesine çıkarıyordu" (34). Büyümenin, Kemal Murat'ın anlatısında ne kadar önemli bir izlek olduğu, incelemenin sonraki bölümlerinde daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Ev ortamını mutsuz, neşesiz ve baskıcı olarak nitelendiren Kemal Murat'ın, anne ve babası hakkındaki sözleri de bu hapishane imgesiyle tutarlılık sergilemektedir:

Esasen aileme düşkün değildim. [...]

Annem mütemadiyen ölülerinden bahseden neşesiz bir kadındı. Binde bir gülecek olsa ayıp bir şey yapmış gibi hemen pişman olur, “Nemize gülüyoruz bilmem ki?” diye içini çekerti.
(33-34)

Kemal Murat'ın çocukluğunda, bu neşesiz anne figürüne “canlı ve gürültücü” (34) ama bir o kadar da otoriter, emekliliğinin ardından evin neşesiz ortamına önemli katkılarda bulunan asker bir baba figürü eşlik etmektedir.

Kemal Murat'ın böyle algıladığı anne ve babasıyla ilişkilerinin samimi ve sevecen olmadığı açıktır. Anlatıcı karakter, anne ve babasının, kendisini sürgün yeri olan Milas'ta ziyaret edeceklerini öğrendiğinde canının sıkıldığını belirtir. Ancak bu ziyaret sırasında annesi ile daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar yakınlaşırlar. Daha da önemlisi, annesinin gözünde asla büyümediğinin, hep çocuk kaldığının farkında olan anlatıcı, ilk kez annesi tarafından bir yetişkin olarak algılandığının farkına varır ve geç gelen bu onay onun kendini algılayış biçimini etkiler. Anne ile oğul arasındaki ilişkinin aldığı yeni biçim ve ikisi arasındaki yakınlaşma romanda şu sözlerle betimlenmektedir:

Yalnız küçükken değil, boyum onunkini geçmeye, bıyıklarım belirmeye başladıktan sonra da ben, annem için çocuk kalmıştım. Aramızda konuşulacak hiçbir şeyimiz olmayacak kadar büyük bir fark vardı.

Fakat geçen birkaç ay içinde bu fark birdenbire yok oluvermişti. O, şimdi benim için akran bile değil, bana inanan ve bütün aciz ve za'fiyle kendini ellerime teslim eden bir küçük kız kardeşı. Alnındaki ak saçları, yüzündeki çizgileri kaybedecek kadar çocuk gözleriyle yüzüme bakıyor, gülüyordu.

Bu saatler esnasında bana bütün aile sırlarını[,] hatta kendi sırlarını uzun uzun anlattı, vaktiyle babamla olan ihtilaflarını bile saklamadı. (111)

Alıntıda anne ile oğul arasındaki ilişkide Kemal Murat'ın yalnızca "yetişkinlik" onayı almakla kalmadığı, ilginç bir şekilde âdeta rollerin ters yüz edildiği gözlemlenmektedir. Anlatıcının bu yeni durumu betimlemek için seçtiği sözcükler bunu açıkça ortaya koymaktadır. Anneyi niteleyen "küçük kız kardeş", "çocuk gözleri", "aciz ve za'fiyle kendini ellerime teslim eden" sözcük grupları, anne-oğul ilişkisindeki konumlandırmayı tersine çevirmektedir. Bu yeni durumda Kemal Murat, bakan, gözetilen, dikkat eden "anne", annesi ise bakılan, gözetilen, dikkat edilen "çocuk" rolündedir. Birkaç aylık bir zaman sürecinde böylesi önemli bir değişimin meydana gelmesi nasıl açıklanabilir?

Kemal Murat'ın annesiyle ilişkisinin aldığı yeni biçimin önemli bir yönü daha vardır:

[Annem] [b]enimkinin yanında çok küçük ve cılız kalan vücudu ile koluma giriyor, odada, sofada uzun uzun dolaşıyoruz, pencerelerin önünde, aynanın karşısında duruyoruz.

Gençliğinde bile kimseye karşı içinden gelmediğine emin olduğum bambaşka bakışlar ve hareketlerle bana sokuluyor.

(111)

Kemal Murat ile annesi arasındaki ilişkinin içeriğindeki bu erotik tona, Burcu Karahan da “Bir Aşk Romanı Yanılsaması: *Ateş Geces*” başlıklı makalesinde dikkat çekmektedir (35). Annesiyle ilişkisinin bu yeni halinden memnun olan Kemal Murat, bunu annesinin değişimiyle açıklamaktadır. Ancak babası ile kurduğu ilişkideki gerginlik sürüp gider. Baba, her fırsatta onun küçük bir çocuk olduğunu vurgular ve onun bu tavrı Kemal Murat’ın babasına duyduğu kızgınlığın temel nedenidir:

Annemin beni artık büyümüş bir insan olarak kabul etmesine mukabil o, bana hâlâ çocuk gözüyle bakıyor ve aradaki mesafeyi itina ile muhafaza ediyordu. Beraber bulunduğumuz zaman pek az konuşuyorduk. Eskiden İstanbul’daki evimizin bahçesinde yaptığı gibi beni yine nebatattan imtihana çekiyor, fasileleri ayırt etmeyi hâlâ öğrenememiş olduğumu görünce, acı acı alay ediyordu. (112)

Babayla oğul arasındaki gerilim, Milas’ta girdikleri farklı toplumsal ortamlarda sürer gider. Örneğin, Kemal Murat’ın romanın sonraki bölümlerinde “âşık olacağı” Afife’nin ailesi, babasının geçmişte görev yaptığı Girit’te dostluk kurduğu kişilerdir; anne, baba ve oğul Afifeler’e yemeğe giderler. Ancak babası bu ziyaret sırasında her vesileyle oğlunu azarlar, davranışlarını çocukluğuna verdiğini belirtir ve onu küçük düşürür:

Misafirlikte bir ufak çocuk gibi azarlanmak fena halde izzet-i nefsime dokunmuştu. (100)

Bu evde bütün gururumu, artık müstakil bir hayatı olan politika mahkûmu prestijimi kendim de farkında olmadan

kaybetmişim. Daha garibi, ikide birde kadınların önünde
azarlanan küçük çocuk vaziyetini kabule de alışmışım. (102)

Bu noktada, Kemal Murat'ın "sürgün" olma durumunun, Milas'ta kendisine kazandırdığı "politika mahkûmu prestiji"nin öneminin, tezin ikinci bölümünde inceleneceği belirtilmelidir.

Babasının kendisini her ortamda küçük düşürmesine sinirlenen Kemal Murat'ın verdiği tepki, onu değersizleştirmek olacaktır. Babasının ihtiyarlığının, güçten düşüşünün altını çizer. Bu ihtiyarlama ve güçten düşme karşısında sözde hüznü duymaktadır, ancak hüznü ifade eden sözcükler ile babasının kendisine karşı olan davranışları karşısında isyan ettiği anların anlatıda iç içe geçiyor oluşu anlamlıdır. Örneğin, babasının kendisine "çocuk gözüyle" baktığını ve "acı acı alay" ettiğini söylediği paragrafın hemen arkasından şu satırlar gelmektedir:

İtiraza hiç tahammülü kalmamıştı. Söylediklerini olduğu
gibi kabul etmediğim zaman pörsümüş ve incelmış boynunda iki
mor damar derhal dikiliyor, gözlerinde süreksiz öfke
şimşekleriyle beni haşlıyordu. (112)

Babasının onu, dışarıdan bakıldığında son derece iyi niyetli görünen bir çabayla kasaba ileri gelenlerine tavsiye etmesi bile, Kemal Murat tarafından çok farklı bir bağlamda algılanmaktadır; olayı betimlemek için kullanmayı yeğlediği sözcükler bunu açıkça göstermektedir. Babasının, onu tavsiye ederken "himayesiz bir öksüzden bahseder gibi lüzumsuz teessürler ve rikkatler göstermesi [Kemal Murat'ın] fena halde haysiyeti[ne] dokunu[r]" (113). Bu cümleyi izleyen satırlarda yansıyan duyguyu, sözcükler merhamet

içerikli olsa bile, bir tür değersizleştirme olarak yorumlamak da mümkün görünmektedir:

Bir zamanlar, dünyanın yegâne dayanılacak kuvveti gibi
gördüğüm babam! Onun ihtiyarlığı yüreğimi ok gibi deliyor,
içimde neye ve kime karşı olduğunu bilmediğim isyanlar
uyandırıyor. (113)

Öncelikle babasını sürekli baskı kaynağı bir otorite olarak gören, büyüymeyişinden, bağımsızlaşamamasından onu sorumlu tutan Kemal Murat'ın, babasını "dayanılacak bir güç olarak" gördüğü yolundaki bu sözlerini samimi bulmak epey güçtür. İçindeki isyan duygusunun, haysiyetine dokunacak davranışlarda bulunan babaya yöneldiği de ortadadır.

Bu baskıcı ve eleştirel baba imgesi, anne ile oğul arasındaki romans tablosundaki eksik parçayı tamamlamış olur. Çocukla ebeveyni arasındaki üçlü ilişkide, zamanında sağlıklı bir çözüme ulaşmamış oidipal süreç âdetâ kendini yinelemektedir. Bilindiği üzere, oidipus kompleksinin Freud'un kuramında merkezî bir önemi vardır; bu, çocuğun karşı cinsten ebeveynine duyduğu arzuyu ve bu arzusun bastırılma sürecini temsil eder. Erkek çocuk, annesine duyduğu arzuyu babasının kendisini hadım etmesinden korktuğu için terk eder. Ancak, kız çocuğunun durumunda kompleksin çözümü çok daha karmaşık bir sürece karşılık gelmektedir. Freud'a göre zaten "iğdiş edilmiş olan"ı temsil eden kız çocuğunun babaya duyduğu arzudan vazgeçiş süreci psikanalizde derin tartışmalara neden olmuştur.

Kemal Murat'ın anne ve babası, kırk günlük bir ziyaretin ardından Milas'tan ayrılırlar. Ancak karakterin bu ayrılık sonrasında yaşadıkları, babasının onun için yaptığı "çocuk" nitelendirmesini haklı çıkaracak ölçüde

ilgi çekicidir. On sekiz yaşında bir bireyin, ayrılığı bu kadar yoğun bir depresyon eşliğinde deneyimlemesi onun büyümüşlüğü hakkında derin şüpheler uyandırır. Kemal Murat'ın anne ve babasını yolculadıktan sonra, ilk anda duyduğu üzerindeki baskıdan kurtulmanın verdiği hafiflik hissi, kısa bir süre sonra yerini hüzne bırakır ve Kemal Murat üzerine sinen bu hüznü kolay kolay atamaz:

Annemle babamı uğurlamaktan döndüğüm o akşam,
kendi[n]i açığa vurmuş olan bu hastalığın ilk ürpermelerini,
onların geldikleri gün yine bu dağdan inerken hissetmişim ve
bu nöbet, beni sonradan birkaç kere belli belirsiz yoklamıştı.
[....]

Bu mevsimsiz ağrı neyi ifade ediyordu? Mevsimsiz,
çünkü bu romanesk hüznü daha eski zamanlarda, mesela
evden yatı mektebine geçtiğim, daha sonra Milas'a sürgün
gittiğim günlerde duymalıyım. Halbuki mektebe gittiğim gece
hüzün değil, basit bir yadırgama hissi bile duymamıştım. [...]
[Milas'a] indiğim akşam da aşağı yukarı öyleydim.

İki ihtiyarın birkaç gün evime konup göçmesi neremde
neyi bozmuş olabilirdi ki, ben de bu kadar derin bir sarsıntı
yapıyordu. (116-17)

Anlatıcı, anne ve babadan ayrılmanın kendisinde yarattığı bu derin sancının “mevsimsizliğini” vurgulamakta son derece haklıdır. Gerçekten de onun yaşındaki bir bireyin ebeveyninden ayrılmayı bu biçimde deneyimlemesi için, psikanalistlerin son derece önemsedığı ayrılma-bireyleşme sürecinin sağlıklı bir şekilde tamamlanmamış olması gerekmektedir. Normal bir gelişim

sürecinin parçası olarak bağımsızlaşması, kendine yetebilmesi, kendi ayakları üzerinde durabilmesi ebeveyn tarafından teşvik edilmemiş çocuğun büyümesi beklenemez. Kemal Murat'ın çocuk kalmasının ve hayatını bir çocuğa yakışır şekilde sürekli oyun gibi yaşamasının temel nedeni, bireyleşmesinin ebeveynlerce teşvik edilmemiş oluşudur. Kemal Murat, aslında kendisini çocuk olarak görmektedir. Onu çocuk olmakla suçlayan babasına bu kadar yoğun tepki duymasının nedeni de “kendi çocuksuluğunu” içten içe kabulleniyor oluşudur.

Kemal Murat'ın anne babadan ayrılmasıyla tetiklenen bu depresif sürecin, kendisine bağlanılacak yeni bir “sevgi nesnesi” bulduğunda sona ermesi son derece önemlidir ve romanda çizilen karakter profilinin son derece tutarlı olduğunu ortaya koymaktadır. Kemal Murat, Afife'ye âşık olduğunda depresyondan çıkar.

Kemal Murat'ın anne ve babasından ayrıldığında yaşadığı derin hüznün bir benzerini *Dudaktan Kalbe*'nin erkek karakteri Hüseyin Kenan'ın da, annesinin ölüm haberi üzerine yaşadığı gözlemlenir. Hüseyin Kenan'ın annesinin öldüğünü romanın sonlarına doğru öğreniriz. Yapıt boyunca Hüseyin Kenan'ın yaşamında önemli bir etkisi olduğuna ilişkin herhangi bir ipucu verilmeyen bu sessiz kadının ölüm haberinin, Hüseyin Kenan'ı derinden etkiliyor oluşu ilgi çekicidir. Hüseyin Kenan, annesiyle ilişkisini şöyle betimler:

Zavallı kadın bir gün benim yüzümden gülmedi. Onu hırçın bir perestişle [tapınırcasına sevme, düşkünlük] seviyordum. Fena kalpli bir çocuk da değildim. Böyle olduğu halde onu üzmemekte daima garip bir zevk buldum. Küskün ve

münzevi gençliğimin bütün ıstıraplarından annemi mesul tuttum.
Çok mağrurdum. Kalbimin yaralarını saklıyordum. Fakat
anneme, kendimi olduğumdan daha bedbaht göstermek
hoşuma gidiyordu. Onun, benim için gizli gizli ağlamaktan
kızaran, uykusuz kalmaktan mahmurlaşmış gözlerini görmekte
bir vahşi lezzet buluyordum. (259)

Karakterin, tapınırcasına sevdiğini söylediği annesiyle kurduğu ilişkinin sağlıklı olmadığı açıktır; anne-çocuk arasındaki sevgi bağının içermesi gereken sıcaklık, güven, saygı ve vericilikten iz taşımayan bu ilişkinin daha çok sadistik itkilerle biçimlendiği görülmektedir. Kanımızca Hüseyin Kenan'ın annesine yönelttiği kızgınlık hislerinin temelinde, babasının işlediği yüz kızartıcı suç nedeniyle, çocuğun etrafındaki herkes tarafından hor görülüyor oluşu yatmaktadır. Ailesine daha iyi bir yaşam sağlamak için hırsızlık yapan babası yüzünden âdeta damgalanmış bir çocukluk yaşayan bu “[u]slu, sessiz, korkak” ve “[h]asta denecek kadar hassas” (24) çocuk, hak etmediği halde uğradığı hakaretlerin içinde biriktirdiği kızgınlık hissini, nazını çeken ve ilişkide olduğu tek kişi olan annesine yansıtmaktadır. Böylelikle bir yandan içinde biriken bu yıkıcılıktan arınırken diğer taraftan da annesinin kendisine duyduğu sevgiyi sınama olanağı bulmaktadır. Kimsenin kendisiyle eşduyum kurmadığı bir dönemde annenin oğlu için döktüğü gözyaşları çocuğa sevildiğini hissettirmektedir.

Dudaktan Kalbe'de, Hüseyin Kenan'ın kendini, babasının işlediği bir suç yüzünden yalnızlığa mahkûm ettiği görülmektedir. Annesi ve kızkardeşiyle birlikte dayısı Saib Paşa'nın konağına sığınan çocuk, kendi yaşlılarıyla dahi ilişki kurmamayı yeğler:

Başka bir çocuk olsaydı, konaktaki vaziyeti onu hakir bir mevkiye düşürürdü. Fakat o, hakarete uğramaktan korktuğu için daima herkesten uzak durur, haşarı dayızadelerinin arasına karışmaktan çekinirdi. Çocukluğun bütün haklarından kendi ihtiyarıyla feragat etmişti. Kimseden bir şey istemez, hiçbir şikâyeti duyulmazdı. (25)

Hüseyin Kenan'ın bu tavrı, karakterin tezin ikinci bölümünde daha ayrıntılı irdelenecek olan kişilik özelliğine uygun şekilde davrandığını göstermektedir. Çocuk, “yaralanmamak” için insani ilişkilere uzak durmakta, böylelikle kendiliğini korumayı başarmaktadır. Çocukluğunda yaşama ilişkin tüm arzu ve isteklerini baskı altına almış olan Hüseyin Kenan'ın, şartlar lehine döndüğünde, yaşamı ve insani ilişkileri sömürürcesine tüketmesi, ayrıca kendi işlemediği bir suçu âdeta üstlenerek her şeyden mahrum olduğu bir tür mahkûm hayatının acısını, yaşamının sonraki dönemlerinde her türlü sorumluluktan kaçarak telafi etmeye çalışması bu bağlamda yorumlanmalıdır.

Eski Hastalık'ın kadın karakteri Züleyha'nın babasıyla yaşadığı deneyimler, *Ateş Gecesi*'nde Kemal Murat'ın annesiyle yaşadıklarına benzemektedir. Züleyha, tıpkı Feride'nin durumunda olduğu gibi, babasının askerliği nedeniyle, ondan uzakta büyümüştür:

[Babası, b]irkaç senede bir İstanbul'a uğrar, yirmi otuz gün ailesinin yanında kaldıktan sonra, tekrar kıtasına dönerdi.

Mütarekede Anadolu isyanı başlayınca, Züleyha, annesi ve sonradan kemik vereminden ölmüş teyzesiyle beraber büsbütün yalnız kaldı. (26)

Babanın yokluğu, Züleyha'nın onun temsil ettiği otoriteden bağımsız büyüdüğünü göstermektedir. Nitekim romanda, Millî Mücadele kahramanı olarak betimlenen ve her yönüyle olumlanan babadan uzakta büyümüş ve Mütareke'de düşmanla işbirliği içinde olan, daha sonra da Cumhuriyet dönemindeki kadrolara bir şekilde sızmayı başaran dayısı Şevket Bey'in etkisinde kalmış olmak, Züleyha'nın karakterinin olumsuz yönlerinin kaynağı olarak gösterilmektedir. Olumlu baba figürünün uzağında olmanın, olumsuz ancak karakterin kendisi tarafından yüceltilmiş olan işbirlikçi dayının etkisinde kalmanın sonuçları, romandaki ideolojik söylemin önemli bir bileşenidir ve bu konu tezin dördüncü bölümünde ayrıntılı olarak tartışmaya açılacaktır. Züleyha'nın durumunda babanın yokluğuna ve baba ikamesi olan olumsuz dayı imgesine, bir de silik bir anne ve mutsuz bir yuva imgesi eşlik etmektedir:

Züleyha'nın evi bir hasta evi idi. Orada hızlı yürümek, yüksek sesle gülmek ve şarkı söylemek yasak gibi idi. Uzakta ve yakında ergeç ölmeye mahkûm iki insanı olan bu evde daima düşünen ve susan bir anne ile yalnız kalmış bir kız çocuğunun mesut olması lazım gelirdi. Fakat hakikat bunun aksine idi. Yine [öğretmeni] Mis Lorley'in dediği gibi, Züleyha, kendini hayata kolay altettirmeye niyeti olmayan gözü pek bir çocuktü. (28)

Bu alıntıda betimlenen ev ortamı ile *Ateş Geces'*nde anlatıcı Kemal Murat'ın betimlediği yuvası arasındaki koşutluklar dikkat çekicidir. Züleyha da tıpkı Kemal Murat gibi mezar sessizliğine gömülmüş bir evde mutlu bir çocukluk yaşayamamakta, neşe ve ışığını dışa vuramamaktadır. Anlatıcının anne ile

kızın yalnız kalmış olmalarına dikkat çekmesi anlamlıdır, çünkü eşinin yokluğunda, çocuğuyla yalnız kalmış bir annenin tüm ilgi, sevgi ve sıcaklığını çocuğuna yönelteceği varsayılmaktadır. Oysaki, muhtemel bir ölüm haberinin beklentisiyle tetikte yaşayan mutsuz annenin, çocuğunu mutlu etmesi beklenemez. Annenin, bir anlamda kendi dünyasına kapandığı ve kızını bu dünyanın dışında bıraktığı söylenebilir. Bu da, yatılı okula gittiğinde kendisini evdeki baskı ortamından kurtulmuş sayarak derin bir nefes alan Kemal Murat'ın durumunda olduğu gibi, Züleyha'yı içinde bulunulan mutsuz ortamdan kaçmaya yöneltmektedir. Züleyha, zamanının çoğunu ev dışında geçirmeyi yeğler, çünkü ancak bu durumda yaşadığını hissedebilmektedir.

Savaştan sonra Züleyha'nın babası ile olan ilişkisinde yeni bir sayfa açılır. Kızını İstanbul'daki kötü etkilerden korumayı kendisine görev bilen baba, koleji bitirdikten sonra onu yanına aldırır. Üniversiteye gitme hayalleri kuran kızına gösterdiği gerekçe şudur: "Sen şimdi, şahsiyetinin teşekkülü devresinde bulunan bir çocuksun Züleyha... Hiç olmazsa birkaç sene [İstanbul'daki] havanın dışında kalmalısın" (44). Başlangıçta bu zorlamayı "babasının pençesine düş[mek]" (45) olarak algılayan Züleyha'nın, yaşamına yapılan bu müdahaleyi betimlemek için seçtiği sözcükler, baba ile kız arasında o döneme kadar yaşanan ilişkinin niteliğini ortaya koymaktadır:

Bu adam, şimdiye kadar, bitip tükenmez muharebeler arasında birkaç yılda bir ateş gibi evine uğramış, çocuğunu bir misafirin bir ev çocuğunu sevmesi tarzında sevmiştir. Bugün bir misafir, birdenbire müstebit bir ev sahibi kesilerek hayatına hükmetmeye kalkıyordu. (45)

Bu satırlar Züleyha'nın babasını gerçek bir babadan çok, uzak bir misafir ve bir despot olarak algıladığını göstermektedir. Ancak baba ile kız arasındaki bu uzaklık ve soğukluk, yerini, zamanla ilgi çekici bir yakınlaşmaya bırakır. *Eski Hastalık*'ta baba ile kız arasındaki ilişkinin bir aşk ilişkisi gibi betimleniyor oluşu önemlidir. Kemal Murat ile annesi arasındaki yakınlaşmanın içerdiği erotik vurgunun bir benzeri, bu romandaki yakınlaşma sahnesinde de dile getirilmektedir:

[Y]eni barışmış iki insan gibi tereddütler, utanmalar hissediyorlar, birbirlerine karşı duydukları zaafı açığa vurmaktan çekinir gibi konuşuyorlardı.

Mamafih Züleyha daha cesurdu.

Yolda eteğine dolaşan bir çalıdan kopardığı bir çiçeği babasının yakasına takmak istedi [...]

Miralay, uzun boyuyla dimdik duruyor, bu hareketler esnasında kızının güneş ve gölgelerle alacalanan alnını, burnunu, dudaklarını tepeden seyrediyordu.

Züleyha “oldu” diye birdenbire başını kaldırınca, babasının bu gizli bakışını yakaladı ve güldü. Miralay başka tarafa dönmüş bir kadın çehresini yakından seyrederken yakalanmış bir erkek telaşıyla gözlerini kaçırdı. (74)

Baba ile kız arasındaki baskın duygunun sevgi ve şefkatten öte, bir zaaf olarak nitelendiriliyor oluşu, onları “dişi” ve “erkek” öznel olarak konumlandırmaktadır. Üstelik, bu ilişkide inisiyatifi ele alanın Züleyha olması dikkat çekicidir; kız, babaya duyulan yasak arzunun öznesi, eylemi başlatan

olarak gösterilir. Baba ile kız arasındaki yakınlaşmanın bundan sonraki aşamasında fiziksel duyumların öne çıkarıldığı gözlemlenmektedir:

Züleyha, aşkla sevişen iki insan gibi bir baba kızın da birbirlerinin maddi şekillerinden hoşlanabileceklerini, yüzlerinin çizgisi ve vücutlarının biçimini seyretmekten heyecan duyabileceklerini hayretle anlıyordu.

Vücudu arasına babasının vücuduna dokundukça âdeta bir zevk hissetmekte idi. Bir zaman ona sürünerek yürüdükten sonra nihayet büsbütün koluna girdi ve onun geçirdiği hayat[a] göre nasıl bu kadar ince ve beyaz kaldığı anlaşılmayan elleriyle oynamaya başladı. (74-75)

Bu noktada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Reşat Nuri ve Eserleri" başlıklı yazısında söyledikleri dikkate alınmalıdır. Tanpınar, Reşat Nuri Güntekin'in eserlerinin "değerler üzerinde tatlı anlaşma"yı (441) temsil ettiğini belirterek şöyle der:

Ufak bir cesaret *Taş Parçası*'nı hakikî bir şaheser yapabilirdi. Fakat Reşat, Halid Ziya'nın korkmadığı şeyden korktu. Halbuki piyesin çatısı kendiliğinden memnu bir aşkı, üvey anneyi sevme ve kıskanmayı ister. Fakat bunu eserine koyabilmek için hakikaten moralist doğmak ve insanlara, insan yaradılışına dışardan, belki de hakikî bir günah duygusunun arkasından bakmak lâzımdı. (Tanpınar 442)

Kanımızca Tanpınar'ın Güntekin hakkında böyle bir iddiada bulunabilmesi, ancak, Züleyha ile babası arasındaki yakınlaşmanın betimlendiği yukarıda alıntılanan satırları hesaba katmamasıyla açıklanabilir. Ne *Aşk-ı Memnû*'daki

baba ile kız, ne de *Mai ve Siyah*'taki anne ile oğul arasında, böylesine yoğun fiziksel göndermelerle örülmüş bir sahne bulunmaktadır. Gerçekten de, Reşat Nuri Güntekin'in romancılığı hakkında yapılan başka bir çok genellemede olduğu gibi, bu durumda da yazarın "değerler üzerindeki hangi tatlı anlaşmayı" temsil ettiği sorgulanmalıdır.

Romanlarda yansıtılan baba-kız ilişkilerinin çözümlendiği bu bölümde *Bir Kadın Düşmanı*'nın Sâra'sı ile babasının ilişkilerinin niteliğine de göz atmak gerekir. Romanda Sâra'nın ebeveyn ilişkilerine ilişkin malzeme son derece kısıtlıdır; yapıtta Sâra'nın değil, daha önce tartışılan Ziya'nın çocukluk deneyimleri ön plana çıkarılmıştır. Yine de aktarılan sınırlı malzeme dahi baba ile kızın ilişkisinde, iplerin Sâra'nın elinde olduğunu ortaya koymaktadır. Diğer otoriter babalara kıyasla Sâra'nın babası, kızının kaprislerine boyun eğen bir kişi olarak temsil edilmektedir. Babasının kendisine duyduğu sevginin zaaf derecesine varmış oluşundan faydalanan Sâra'nın, onun iyi niyetini kötüye kullandığı görülür. Yaz tatilinde Anadolu'ya, babasının yanına gitmek istemeyen Sâra, onu yalanlarıyla hasta olduğu masalına inandırır ve yapmayı istemediği bu yolculuktan kurtulur.

Bu aşamaya kadar Reşat Nuri'nin romanlarında odağa alınan karakterlerin yaşam öykülerinde, anne-babanın nasıl deneyimlendiğine, çocukluk dönemlerinin anlatıların şimdiki zamanında ne tür imgelerle betimlendiğine ilişkin önemli ipuçları sunulduğu görülmüştür. Ancak *Gizli El*'in Şeref'i ile *Damga*'nın İffet'inin anlatılarında anne-baba temsillerinde önemli boşluklar göze çarpmaktadır. Anne babaya ilişkin malzeme bu romanlarda kısaca geçirilmekte, çocukların, anne ya da babayla ilişki olarak

nitelendirilebilecek bir paylaşım, deneyim, anlatılmaya değer bir an yaşadıklarına dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır.

1920 yılında, daha tefrika edilmeye başlamadan sansüre uğrayan *Gizli E*'in bir hiciv romanı olması öngörülmüştür, ancak sansürün etkisiyle olay örgüsüne yapılan müdahaleler romanda aşk ilişkisinin baskın öge olarak belirmesine neden olmuştur. Romanın kahramanı Şeref'in anlatısında, özellikle kendi kişiliğine ilişkin ipuçları ağırlık kazanmaktadır. Bu noktada karakterin ebeveyn temsillerindeki boşluğu vurgulamak, onun daha sonra tartışmaya açılacak olan kişilik özelliklerini anlaşılır kılacaktır. Şeref'in babasına ilişkin söyledikleri romanda şunlarla kısıtlıdır:

Mektepten çıktığım sene babamı kaybettim. Babam, yirmi dört yaşına kadar bana geçinme dertlerini düşündürmemişti. İstanbul'da ne akrabam, ne candan bir dostum vardı. Onun için mektebi bitirir bitirmez küçük bir maliye memurluğuyla Gemlik'e gitmek mecburiyetinde kalmıştım. (14)

Yitirilen babayı yalnızca kendisine geçim sıkıntısı çektirmemiş bir birey olarak anmak ve ölümü üzerine söylenecek başka sözcük bulamamak epey çarpıcıdır. Romanda, baba hakkında yapılan başka herhangi bir imaya rastlanmaz; anne imgesine ilişkin ise tümünden bir boşluk söz konusudur.

Damga'da, âşık olduğu, kendisiyle flört eden evli bir kadını lekelenmekten korumak amacıyla hırsız damgası yiyen İffet'in yaşam öyküsü aktarılır. Hayatını bir aşk vehmine kurban eden anlatıcı, annesini hiç tanımamaktadır; babası ise, eviyle olduğu gibi çocuklarıyla da hiç ilgilenmeyen bir “adam” olarak betimlenir:

Babamı pek seyrek görürdüm. İri yapılı, heybetli bir adamdı. Beyaz takkesinin kenarlarından çıkan seyrek uzun kır saçları; sert kıllı karışık sakalı, büyük kırmızı yüzündeki iri burnu ile bana sevgiden ziyade korku verirdi. Hele gür kaşları altındaki iri siyah gözlerine hiç bakamazdım.

Babam, bizimle hiç konuşmazdı. En büyük iltifatı binde bir çenemi sıkıp yanağıma kuvvetli bir fiske vurmaktı. (7)

Damga'da babanın, İffet'in yaşamında annenin yokluğunun yarattığı boşluğu doldurmak yerine, uzaklığıyla bu boşluğu daha da derinleştirdiği gözlemlenmektedir. Üstelik, arada sırada ortalıkta görünen bu uzak ve soğuk baba, bir korku kaynağı olarak algılanmaktadır. Babanın gözlerine bakamayış bu korkunun derinliğini somutlayan en önemli eylemdir.

Tezde incelenen dokuz romanın çoğunda, karakterlerin çocukluk dönemlerine, içinde yetiştikleri aile ortamına ve ebeveyn ilişkilerine dair yoğun bir malzemenin sunulduğu görülmüştür. Üstelik farklı romanlardaki ana karakterlerin ebeveynleriyle kurdukları ilişki türlerinin ve içinde büyüdükleri “aile yuvaları”nın birbirine benziyor oluşu son derece önemlidir.

Psikanaliz kuramı, sağlıklı bir bireyin ortaya çıkması için bebeklik ve erken çocukluk döneminde anne ve babayla kurulan sağlıklı ilişkinin bir ön koşul olduğunu saptamıştır. Freud, bireyin gelişim aşamasında oidipal dönemin önemine dikkat çekerken, Freud'dan sonraki dönemde İngiliz Nesne İlişkileri Okulunun ve Kendilik Psikolojisi okullarının önde gelen kuramcıları, vurguyu oidipal öncesi döneme kaydırmışlardır. Çocuğun sağlıklı bir yetişkin olabilmesi için yaşamının ilk üç yıllık döneminde kendisine “annelik yapan” ebeveynden yeterince sevgi, ilgi, sıcaklık ve koruma alması gerekir. Bebeğe

kendiliğin kurulma sürecini inceleyen “nesne ilişkileri okulunun” önde gelen isimlerinden D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik* başlıklı yapıtında bebeğin sağlıklı bir kendilik geliştirmesi için “yeterince iyi annelik” alması gerektiğini belirtir. Diğer bir deyişle, bebeğin gelişimi için, onu her koşulda sevecek, gereksinim duyduğu ilgi ve şefkati ona verecek, gereksinimlerini eşduyumlu bir yeterlikle karşılayacak bir annenin varlığı son derece önemlidir (29). Saffet Murat Tura da, Winnicott’a göre, bu tür bir “kucaklayıcı çevre”nin oluşturulmasının çocuğun “kendilik duygusunun gelişiminde” ön koşul olduğunu belirtmekte ve şöyle devam etmektedir:

Annelerin çocuğun ihtiyaçlarına eşduyumlu yanıtlar vermesi çocuğun tutarlı bir kendilik duygusu geliştirmesinde, iç dünyasının olgunlaşmasında çok önemli bir aşamaya yol açması bakımından ön plana çıkar: “Yanılsama anı”. Çocuk eşduyumlu olarak ihtiyaçları karşılandığında kendini her türlü tatminin kaynağı olarak yaşar. Bu tam bir “tümgüçlülük” deneyimidir. Çocuk her türlü yaratının kaynağıdır iç dünyasında. Söz konusu tümgüçlülük deneyimi kendiliğin sağlıklı gelişimi açısından belirleyici bir önem taşır. Gelecekteki yaşamda dış dünyanın güçleri karşısında yıkılmayan bir kendine güven duygusu böyle bir çocuksu tümgüçlülük deneyimine dayanır. (Tura, “Winnicott ve Geçiş Deneyimi” 10)

Güntekin’in roman karakterlerinin çocukluk dönemleri, Winnicott’un saptamaları ışığında değerlendirildiğinde, bu kişilerin “yeterince iyi annelik”le karşılaşmadıkları sonucuna varılabilir. Diğer yandan karakterlerin oedipal çatışmanın üstesinden gelemedikleri de görülmektedir. Anneler ile oğulları ve

kızlarla babaları arasında—geç bir dönemde de olsa—yaşanan ilişkileri betimlemek için seçilen sözcüklerin cinselliğe ilişkin imâlarla yüklü olduğu inkâr edilemez. Bu tezde, oidipal dönemin sağlıklı bir çözüme ulaşmamış olmasından kaynaklanabilecek sorunlara yer yer dikkat çekilecektir. Ancak esas olarak, oidipal öncesi dönemde yaşanan zedelenmelerden kaynaklanabilecek sorunların, roman karakterlerinin kişilik örüntülerinin ve yaşam deneyimlerinin biçimlenmesinde oynadığı rol ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

BÖLÜM II

ANA KARAKTERLERİN KENDİLİK KURGULARI

Psikanaliz kuramına göre, bireyin erken çocukluk dönemindeki deneyimleri, onun kişilik yapısının oluşumunda, dolayısıyla da yaşamının gelecek dönemlerinde belirleyici bir rol oynamaktadırlar. Tezin bu bölümünde, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki başlıca karakterlerin kendilik kurguları incelenecek ve romanlarda temsil edilen kendiliklerinin, karakterlerin çevreleriyle ilişkilerinin niteliğini ne ölçüde belirlediği psikanalizin verileri ışığında yorumlanacaktır.

Yavuz Erten, "Psikanalizden Dinamik Psikoterapilere" başlıklı makalesinde şöyle der:

Dinamik Görüş'te kişilik oluşumunda en belirleyici role sahip devreler, doğumdan ergenliğe kadar olan sürede yer alanlardır. Bu devrelerde ruhsal yapıda ve kişilerarası ilişkilerdeki etkileşimler sonucunda meydana gelen duraksama veya çatışmalar sonucu, gelişim ya durmakta ya da eksik olarak tamamlanmaktadır. (37)

Ancak psikanalizin önde gelen isimlerinin, bireyin kişilik oluşumundaki etkileri açısından çocukluğun farklı dönemlerini ön plana çıkardığı gözlemlenmektedir. Psikanalizin kurucusu sayılan ve yapıtlarını özellikle "dürtü kuramı" ve "oidipus kompleksi" çevresinde kurgulayan Sigmund

Freud'un, çocuk gelişiminde önemle üzerinde durduğu dönem 3-6 yaş arasında yaşanan oidipal süreçtir. Ona göre, oidipal çatışmanın nasıl çözüme ulaştığı, bireyin kişilik oluşumunda önemli bir rol oynar (Tura, *Günümüzde Psikoterapi* 19). Freud'dan sonra Nesne İlişkileri Okulu'nun Melanie Klein, D. W. Winnicott, Otto F. Kernberg gibi önde gelen temsilcileri ve Kendilik Psikolojisi'nin kurucusu olan Heinz Kohut ise, bireyin gelişiminde oidipal öncesi dönemde çevreyle—bu aşamada çevreyle kastedilen ebeveyn ya da ebeveyn ikamelerinin çocuk için oluşturdukları ortamdır—kurulan ilişkilerin niteliğine dikkat çekmektedir. Çünkü bu dönemin, özellikle “ ‘kendiliğin’, ‘kendilik duygusunun’ gelişimi” açısından son derece önemli olduğu bizzat çocuklarla yapılan klinik çalışmalar yoluyla saptanmıştır (Tura, “Winnicott ve Geçiş Deneyimi” 10). Bu dönemde “yeterince iyi annelik”ten yararlanmış, tutarlı ve bütünlüklü bir kendilik geliştirmiş çocuklar, yaşamlarının sonraki dönemlerinde çevreleriyle sağlıklı ilişkiler kurabilme donanımına sahip olurlar. Psikanalizde “kendilik” teriminin, “[d]ış dünyada varolan diğer nesnelerden ayrı olarak yaşanan, algılanan ruhsal ve fiziksel, bütün bir bireyi kapsa[dığı]” belirtilmelidir (Evren, *Narsisizm* 28).

Reşat Nuri Güntekin'in yapıtlarında yer alan ana karakterlerin çocukluk dönemine ilişkin deneyimlerini belirleyen örüntüler arasında önemli koşutluklar bulunduğu, tezin birinci bölümünde saptanmıştı. Roman kişilerinin çocukluk dönemine ilişkin anılarında, sessiz, içine kapalı anneler ve mesafeli, otoriter babalar, egemen ebeveyn imgeleri olarak belirmektedir; karakterler ev ortamlarını da “sıcak bir yuva”dan çok içine kapatıldıkları, isteklerini gerçekleştirme imkânı bulamadıkları birer “hapishane” olarak deneyimlemekteydiler. Karakterlerin, çocuklukları boyunca ebeveyn ve

ebeveyn ikameleriyle kurdukları bu tarz ilişkilerin, onların “kendiliklerini” algılayışlarında yaşam boyu önemli rol oynadığı gözlemlenmektedir. Ayrıca, erken çocukluk dönemlerinde, çoğunluğu, “yeterince iyi annelik” almamış ve otoriter babalarına uzak durmuş bu karakterlerin, yaşam algılarında da önemli koşutluklar gözlenmektedir. Bu roman karakterlerinin diğer insanlarla kurdukları ilişkilerde benzer deneyimlerden geçiyor oluşlarının da yine erken çocukluk dönemindeki yaşantılarının niteliğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Romanlarda aktarılan benzer çocukluk deneyimlerinin, karakterlerin yaşamlarının sonraki dönemlerinde de niteliği tartışılacak olan benzer yaşam deneyimlerine kaynaklık ediyor oluşu, Reşat Nuri Güntekin’in roman evrenindeki tutarlılığın bir göstergesi sayılabilir. Diğer bir deyişle yazarın, çocukluk döneminin bireyin yaşamındaki belirleyici etkisinin “bilincinde” bir yaratıcı olarak, karakterleri için, onlara kurguladığı geçmişle çelişmeyen birer yaşam öyküsü kurguladığı savlanabilir. Karakterlerin yaşam deneyimlerindeki koşutluk ise, onların erken çocukluk döneminde yeterince sevgi, ilgi, şefkatle kuşatılmamış oluşlarından dolayı yaşadıkları engellenmeler ve zedelenmelerle açıklanabilir.

Reşat Nuri Güntekin’in roman kişilerinin çocukluk dönemine ilişkin anıları ve anlatıların şimdiki zamanında yansıtılan ebeveyn temsilleri aracılığıyla öngörülen erken dönem deneyimleri, bu karakterlerin özellikle oidipal dönem öncesinde önemli “çatışma” ve / ya da “duraksamalar” yaşadıklarını düşündürmektedir. Bu noktada, öncelikle, karakterlerin yetişkinlik dönemlerine ilişkin olarak aktarılan deneyimlerinde, onların çevreleri ve insanlarla kurdukları ilişki türünün ortak niteliklerini belirlemekte yarar vardır. Güntekin’in roman kişileri, takıntılı bir şekilde güç, güzellik ve

başarı üstüne düşer kurarlar; bununla ilintili olarak toplumsal statüsü yüksek insanlarla bir arada bulunmayı yeğlerler; insanlara yukarıdan bakan, onları hor gören, kibirli bir tavır sergilerler ve söylemlerinde diğer insanları ya yücelttikleri ya da değersizleştirdikleri gözlemlenir; etraflarındaki insanların kendilerine hayranlık duymasını arzularlar ve girdikleri her ortamda ilgi odağı olmak isterler; başkalarının olumlu özelliklerine haset ederler ve eleştirilme konusunda son derece hassastırlar. Otto Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* başlıklı yapıtında, Reşat Nuri Güntekin'in roman karakterlerinin sergilediği bu kişilik özelliklerini narsisist kendiliğin temel özellikleri olarak sıralamaktadır:

Narsisistik kişiliklerin başlıca özellikleri, büyüklenmecilik, aşırı bencillik ve başka insanlardan hayranlık ve takdir elde etmeye çok hevesli olmalarına karşılık, başkalarına karşı çarpıcı bir ilgi ve eşduyum yokluğudur. Bu hastalar, kendilerinin sahip olmadığı şeylere sahip görünen ya da hayatlarından memnun görünen kişilere çarpıcı bir biçimde yoğun haset duyarlar. Bu hastalar, duygusal derinliğe sahip olmadıkları ve başka insanların karmaşık duygularını anlayamadıkları gibi, kendi duygularında da farklılaşma yoktur [...]. Özellikle içten üzüntü ve yas dolu özlem duyguları hissetmezler; depresif tepkiler yaşayamamaları, kişiliklerinin temel bir özelliğidir. Başkaları tarafından terk edildiklerinde ya da düşünceliğine uğradıklarında, yüzeyde depresyona benzer bir tepki gösterirler, ancak daha yakından incelendiğinde bunun, değer verdikleri bir kişinin kaybı dolayısıyla gerçek bir üzüntüden çok intikam

arzularıyla yüklü öfke ve gücenme olduğu ortaya çıkar.

(Kernberg 200)

Otto Kernberg'in narsisist kişiliklerin temel özellikleri olarak saptadığı bu nitelikler, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki ana karakterlerin davranış biçimlerini betimlemek için önemli ipuçları sunmaktadır. Ele aldığımız romanlarda, Kernberg'in saptadığı bu özelliklerin bir ya da birkaçı, genellikle, odağa alınan karakterin cinsiyetine göre baskın olarak ortaya çıkmaktadır.

A. Roman Karakterlerinin Geleceğe İlişkin Düşleri

Reşat Nuri Güntekin'in tezde irdelenen dokuz romanındaki erkek karakterlerin çoğunun mevki, ün, şan, şeref hayalleri kurduğu gözlemlenmektedir. Bu konuya verilecek ilk örnek, *Gizli El*'in ana karakteri ve anlatıcısı Şeref'in kendisi hakkındaki sözleri olabilir. Şeref, hukuk fakültesinden mezun olduktan kısa bir süre sonra "küçük bir maliye memurluğuyla Gemlik'e gitmek mecburiyetinde kal[ır]" (14). Şeref'in geleceğine ilişkin olarak kurduğu düşlerin yanında sönük kalan maliye memurluğu görevinin, İstanbul'da değil Gemlik gibi küçük bir Anadolu kasabasında olması önemlidir:

Gemlik'teki ilk aylarımın acısını unutamıyacağım. Mektep senelerindeki ümitlerin güz yaprakları gibi, alay alay döküldüğü bir yaşıydım. Galiba benim vaziyetimde bulunan her genç için bu, böyledir. Mektepteyken hayallerimiz olmayacak rüyalarla doludur. Sonra hayat, birer birer onların icaplarına bakar. (14)

Şeref'in, kendisiyle benzer durumdaki herhangi bir gencin kuracağını söyleyerek "sıradanlaştırdığı" hayallerinin niteliği sorgulanmalıdır; çünkü

karakterin söylemiyle sıradanlaştırılan düşlerin, çok da sıradan olmadığı söylenebilir. Kasabadaki iş arkadaşlarının yaşamlarını hor gördüğü için onlara çoğu zaman uzak durmayı yeğleyerek yalnız başına dolaşan Şeref, akşamüstleri yaptığı gezilerin çoğu zaman son bulduğu bir tepeden denizi seyreder. Bu yalnız ve melankolik hâliyle asker emeklisi bir doktorun dikkatini çeker ve yaşlı doktor onunla dostluk kurmak ister. Doktor, Şeref'in insanlara uzak duruşunu ve denizi seyrederken dalıp gidişlerini onun âşık olduğuna yorar. Ancak Şeref'in denize dalıp gidişlerinin aşkla ilgisi yoktur; karakter yalnızlığa ve denize sığındığı anlarda kurduğu düşleri yaşlı doktora şöyle aktarır:

Ben, sadece muvaffak olmak isteyen bir insanım. Bu şehri, bu memleketi susta durduran büyük işadamlarından biri... Böyleleri için büyük servetler kazanmak başta gelir. Benim için de öyle olmak tabîdir efendim... Fakat asıl zevkim, rasgele bir adam olmadığımı göstermek, bu bakımsız memleket için büyük şeyler yapmak... Ben, kendimde bu ruhu, hatta bu kabiliyeti görüyorum. Tepeden guruba baktığım zaman gördüğüm şey, bir güzel hayali değil, aşağıdaki kayalıkta yepyeni bir fabrika, denizde onun meydana getirdiği şeyleri taşımağa gelmiş bir vapur... (20)

Doktor, Şeref yaşında bir gencin durumuna uygun olduğunu varsaydığı için onun düşlerinin âşık olunan bir genç kızla ilgili olduğunu düşünmektedir ve bu öngörüsü Şeref'in kurduğu düşlerin içeriği ile ciddi bir karşıtlık oluşturmaktadır. Şeref'in, bu hayalleri memlekete faydalı olmak için kurduğunu söylemesine karşın kullanmayı yeğlediği “memleketi susta

durduran” ifadesi oldukça yadırgatıcıdır. Alıntıda dikkat çeken bir diğer önemli nokta da, Şeref’in kendisinde henüz ortaya koyamadığı bir “ruh”, bir “kabiliyetin” bulunduğunu ve “rasgele bir adam olmadığı[n]ı” vurgulamasıdır. Karakter kendisini diğer insanlardan “farklı” ve üstün bir birey olarak görmektedir.

Doktorla kurduğu dostluk, Şeref’in “eski bir saray” mensubu (21) olan Aziz Paşa’yla tanışmasını ve onun oğlu Adnan ile Fransız Lisesi’nden yeni mezun olmuş kızı Seniha’ya özel dersler vermeye başlamasını sağlayacaktır. Bu tanışma, Şeref’in önemli karakter özelliklerinden birini ortaya koyar. Doktorun ani bir isteğiyle Narlı Çiftliğine gitmek üzere yola çıktıklarında Paşa’yla tanıştırlacağından habersiz olan Şeref, bu ziyaretin asıl nedeninin kendisinin Paşa’ya takdim edilmesi olduğunu öğrendiğinde şu tepkiyi verir:

— Haber verseydiniz daha iyi giyinirdim, dedim.

Bununla beraber en düşkün zamanımda bile giyinişime daima dikkat ederdim. Memur arkadaşlara uzak kalmamın bir sebebi de buydu. Bu dikkatim için beni kendini beğenmiş şehirli bir adam gibi gördüklerini anlardım. (22)

Şeref’in giyim kuşam konusundaki takıntısı, romanda farklı olaylar bağlamında tekrar tekrar vurgulanır. Giyimine gösterdiği özen, dış görünüşü bir tür statü göstergesi olarak algılamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca giyimi nedeniyle kendisi ile “hor gördüğü kasaba memurları” arasına bir “mesafe” koyduğunun bilincinde olmasına ve memur “arkadaşlarından” zaman zaman “kibirli” olduğu yolunda eleştiriler almasına karşın, bu özende ısrar edişi, aradaki farkı koruma konusundaki kararlılığına işaret etmektedir. Böylelikle giyim kuşamı, kasaba insanlarından “farklı olduğu”nun altını

çizmek için benimsediği simgesel bir edime dönüşmüş olmaktadır. Şeref, “sıradan olmayan” adamdır ve çevresindekiler tarafından “sıradan olarak görülme”ye katlanamamaktadır. Kasabalılarla arasına Şeref’in lehine mesafe koyan giysileri, Aziz Paşa’nın köşküne gittiğinde tersine bir konumlandırmanın kaynağı olmaktadır. Zamanla Seniha’ya karşı içinde uyanan duyguların dahi giysiler aracılığıyla tartışılıyor olması, Şeref’in bu konudaki hassasiyetini belgelemektedir: “Seniha’nın ütuden parlamış yorgun elbiselerimle kendisine kur yapmaya yelteniyorum sanması korkunç olur ve beni utançtan öldürürdü” (41).

Şeref’in giysiler konusundaki takıntısı ve giysilerin onun için imlediği, Aziz Paşa’nın kendisine gösterişli bir Avrupa kravatı hediye ettiği sahnede açıkça ortaya çıkar. Paşa’nın bu jestini, kendi gibi “fakir” bir adamı küçük düşüren bir tür hakaret olarak algılayan Şeref’in verdiği tepki dikkat çekicidir:

— [Bu kravat b]enim için de fazla süslü ve kibar değil mi Paşam? dedim. Bizim muhasebe odasında, sizin de bildiğiniz arkadaşlarım arasında, müdürün karşısında, bu elbiselerimin üstünde, bu gömleğimin yakasında... Zaman zaman bu şimdikini bile boynumdan atıp buranın modası olduğu üzere, omuzdan düğmeli bir mintanla çalışmayı ve dolaşmayı ciddî bir surette düşündüğüm oluyor. (41)

Kendisine hediye edilen pahalı kravat konusunda bu sözleriyle dile getirdiği tepki, Şeref’in kişilik yapısının daha da berraklaşmasını sağlamaktadır.

Öncelikle, giyim tarzını kasabalılarla arasındaki “farklılığı” vurgulamanın aracı olarak gördüğü için bu konudaki özenini sürdürdüğünü zaten saptadığımız karakterin, kasaba modasına uyarak “omuzdan düğmeli bir mintanla

çalışmayı ve dolaşmayı” ciddiyle düşündüğü konusundaki sözlerini samimi bulmanın olanaksız olduğunu belirtmek gerekmektedir. Şeref, Paşa’nın bir hakaret olarak algıladığı hediyesi karşısında ironiye başvurmuştur. Bu yolla, aslında kendisini değersizleştiriyor “görünürken” değerli kılmakta ve kasabalılardan Paşa’ya uzanan toplumsal düzende kendini konumlandırmaktadır.

Şeref, Paşa’nın hediyesinin uygunsuzluğunu vurgulamak için, mahallesindeki fakir bir delikanlının, evleneceği gün “yamalı ceketini, bahçelerden topladığı [...] çiçeklerle nasıl süslediğini” karikatürize ederek anlatır (42). Aktardığı bu öyküdeki karakterin konumu ile kendisinin içine düşürüldüğü durum arasında kurduğu koşutluğun farkındadır:

Paşa, daha fazla zeki bir adam olsaydı, iyi saklayamadığım hislerim ve özenti jestlerimle, o çiçekli fakirden daha ne kadar fazla gülünç ve dilenci olduğumu anlardı. [....] Kendimi aşağıdaki arabacıdan farklı görmediğimi anlattıktan sonra mesele yoktu, artık rahat çalışabilirdim.

Hâsılı, gururum, bu küçük kravat hâdisesinden de anlaşılabilir gibi şiddetli bir hastalık şeklini almıştı. Mümkün olsa dervişler gibi sakal bırakarak ve sırtıma bir melâmet hırkası geçirerek derslerime gelecektim. (42)

Şeref, kendi bakış açısına öylesine gömülmüş ve kendince tek dayanak noktası olan gururuna öylesine odaklanmıştır ki düşünüyüş için çiçeklerle süslenen fakir gencin kendini hiç de gülünç bir dilenci gibi hissetmemiş olabileceğini düşünmez. Özdeşleştiği fakir delikanlıya kendi bilincini ve kendi hissedeceklerini atfetmekte olduğunun farkında değildir. Ayrıca, Paşa’nın

jestinin böylesine büyütülecek bir tarafı olmadığını ortaya koyan “bu küçük kravat hadisesi” sözleri, olayı böylesine abartarak deneyimleyenin kendisi olduğunun az çok bilincinde olduğunu göstermektedir. Küçük düşme ve alay edilme korkusu, “normal” her insanın zaman zaman deneyimleyebileceği bir duygudur; ancak Şeref’in bu konudaki hassasiyeti “normal” olanın sınırlarını zorlamaktadır. İlişkilerinin temelde bu korkunun etkisiyle şekilleniyor oluşu, ilişkiye girdiği tüm insanların söz ve davranışlarını sürekli birer saldırı olarak algılamasına neden olmaktadır. Karşısındaki tarafından yerilmekten ve küçük düşürülmektense, bir alçakgönüllülük maskesi altında sürekli kendini “eleştirir” durumda yaşaması bundan kaynaklanmaktadır ve aslında bu tavır, bir savunma mekanizması olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak Şeref’in iç dünyasındaki egemen duygu “kibir”dir. Metinde, içinde bulunduğu koşullarda tek dayanağının gururu olduğunu sürekli yineler: “Günden güne kötüleşen ve ümitsizliğe giden halimde tek lüksüm bir gurur kalmıştır. O, beni her tehlikeye karşı daima ayakta tutacaktır” (35-36). Şeref’in gurur olarak adlandırdığı duygu aslında kibirdir.

Şeref’in küçük düşme konusundaki hassasiyetini ortaya koyan bir diğer olay şudur: Şeref, Aziz Paşa ve çocuklarıyla birlikte yapacakları bir yolculuk sırasında arabada oturma konusunda Paşa’nın yaptığı düzenlemeyi aklından çıkaramaz:

Babası dün onu [Seniha’yı] arabada benim karşıma oturtmaktan bahsederken: “Hoca; talebenin karşısına oturamaz!” diye bana güya bir pâyeye veriyordu, fakat, hiç şüphesiz buna kendi de inanmıyordu. Ya ben kendim, buna inanacak kadar birkaç kuruş mukabilinde öğretmeye çalışacağım şeyin, onun ayakkabılarını

boyatmaktan farklı olmadığını anlamayacak kadar küçük kafalı ve küçük ruhlu muyum? Benim de ihtiraslarım yok muydu? Elbette vardı; hem de isimleri nedense “büyük” olduğu halde bilâkis “küçük” demek lâzım gelen ihtiraslar: Muvaffak olmak ihtirası, büyük adam olmak, gösteriş yapmak ihtirası, zengin olmak ve her şeye tepeden bakmak ihtirası... Bir operet artistine banknotlardan yapılmış bir yorgan hediye eden çılgın harp zenginlerinin duyduğu zevki belki onun kendisi bile benim kadar yanarak ve titreyerek anlayamazdı. (36)

Şeref’in daha önce her gencin düşleyebileceği “sıradan” şeyler olarak nitelediği hayallerinin gerçek niteliği bu satırlarda daha açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Onu düşlerinin temel güdüleyeni, “herkese tepeden bakabilme” ve “gösteriş yapabilme” tutkusudur. Memlekete büyük hizmetlerde bulunma arzusu ile yanıp tutuştuğunu ve bu nedenle zengin olmak istediğini söyleyen bir anlatıcının, 16 sayfa sonra bu tarz tutkularını, yukarıda alıntılanan satırlarda dile getirilen bir harp zengininin “bayağılıkları” yoluyla betimlemesi, Reşat Nuri Güntekin’in eleştirisinin inceliğini göstermektedir.

Güntekin’in romanında Şeref’i anlatıcı olarak konumlandırması, Şeref’in kişilik özellikleri netleştikçe apayrı bir önem kazanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi *Gizli El*, savaş dönemi zenginlerini eleştirdiği için sansüre uğramıştır. Güntekin’in anlatı tekniğindeki incelik, anlatıcının konumundan ve kurgulanışından kaynaklanmaktadır. Yazar, birinci tekil şahıs anlatıcısı, hırstan gözü dönmüş, düşlerinde “[b]ir operet artistine banknotlardan yapılmış bir yorgan hediye eden çılgın harp zenginleri[yle]” (36) özdeşleşerek doyum arayan bir karakter olarak kurguladığı için, Şeref’in

içinde nefes alıp verdiği “harp zenginlerinin dünyası” önemli bir eleştiri odağına dönüşmektedir. Şeref’in zenginlik ve lüks yaşam uğruna, kendisine hayalini kurmayı dahi yasakladığı bir dünyanın kapılarını açmış, evlenmeyi düşleyemediği bir kadınla evlenmesine izin vermiş insanlara karşı minnetsizliği, şükran duyma konusundaki yetersizliği, onun “kendi söylemine karşı” ve “kendi söylemi içinde” giderek “sevimsizleşen” bir ana karaktere dönüşmesine neden olur. Şeref’in şükran duyma konusundaki yetersizliği, doktorun kendisini tanıştırdığı, savaş dönemindeki vagon ticaretini organize eden ve Şeref’in de düşlerini kurduğu yaşamı ona sunan Murat Bey’in, kayınpederi Aziz Paşa hakkında söylediği sözler karşısında takındığı tavırda belirginleşir:

[Murat Bey:]

— Sizin gibi iyi okuyup hazırlanmış bir genç için ne yazıcı neferliği, ne de Aziz Paşa damatlığı bir kariyer olamaz, dedi. Anlaştık mı? [...]

Hele son sözleri; Murat Bey’in birden bire gözlerimin içine, yüreğimin içine bakarak, “Aziz Paşa damadı olmak sizin için bir kariyer olamaz” demesi. Bunu bulup söylemek için bu adamın peygamber gibi bir şey olması lâzımdı. (103-04)

Gemlik’teki memuriyetinin ilk ümitsizlik günlerinde, değil kızıyla evlenmeyi, aynı masada yemek yemeyi dahi düşünemeyeceği Aziz Paşa hakkında Murat Bey’in söylediği sözleri, onu peygamber payesiyle yücelterek onaylayan tavrı, Şeref’in hafızasızlığının ve minnetsizliğinin göstergesidir. Bu tavrı ayrıca, insanları kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kullanabildiğini de göstermektedir. Şeref’in “narsisist destek beklediği bazı kişileri idealleştirme,

hiçbir şey beklemedi[ği] kişileri ise (genelde eski ilahları) küçük görme ve onlara tepeden bakma eğilimi” böylelikle açığa çıkmış olur (Kernberg 199). Romanda bu noktada, narsistik açıdan doyum sağlayarak işlevini yerine getiren nesne—Aziz Paşa—değersizleştirilir ve yerine yeni bir doyum kaynağı, Murat Bey, bulunur.

Ateş Geces’nin anlatıcı-karakteri Kemal Murat da, giyim kuşam konusunda Şeref’inkine benzer bir hassasiyet sergilemektedir. Kemal Murat, sürgün gittiği Milas’ta, Rum mahallesinde yaşayan bir Ermeni kadın olan Varvar Dudu’nun evinde bir odaya yerleştirilir. Kaymakam ve doktor Suphi Bey tarafından Dudu’nun oturduğu mahalleye götürülen Kemal Murat, mahalleye girer girmez üzerlerine çevrilen gözler nedeniyle kendi kılık kıyafetine odaklanır:

Bir zamandan beri unutmuş olduğum hırpani elbiseler beni tekrar rahatsız etmeye başlamıştı. Arkadaşımdan mümkün olduğu kadar alarga yürüyor, kendimi pencerelerin, kapıların ışık sahası dışına çıkarmaya uğraşıyordum. (23)

Hırpani olduğunda kendisini rahatsız eden bakışlar, istediği giysileri taşıırken arzulanır. Giysiler konusundaki duyarlılığı sadece kendi taşıdıklarına yönelik değildir. Çevresindeki insanların giydiklerini de dikkatle inceler. Kemal Murat’ın bu dikkati özellikle Rum mahallesindeki insanların giyim kuşamlarına yönelmektedir:

[K]ılıksız ve şapşal kadınlar şarkı söyleyerek, çamaşır yıkarlardı. [...]

Meydanın bu saatinde hemen herkes iki dirhem bir çekirdekti. Genç kadın ve kızlar en yeni elbiselerini giyerler;

aylarca iğne ucu kakarak meydana getirdikleri danteller, [...] mumdan incilerle başlarını, kollarını, göğüslerini donatırlardı. Erkek kıyafetlerine gelince, onlardaki sefalet boncukla, kurdeleyle, kolayla saklanır cinsten değildi. [...] [D]irsekleri yenmiş eski ceketleri, diz kapakları çıkmış biçimsiz pantolonları, arkaları basık yarım pabuçlarıyla karılarının, sevgililerinin yanında çok süfli ve hakir kalıyorlardı.

Bununla beraber alışkanlık neticesi kadın, erkek kıyafetleri arasındaki bu acı müsavatsızlık kimsenin keyfini kaçırmıyordu. (42-43)

Rum mahallesindeki kadın ve erkeklerin giysilerinin bu ayrıntılı betimlemesi, Kemal Murat'ın kendi giyim kuşamıyla mahallede edindiği prestiji ortaya koyması bakımından önemlidir. Erkeklerin kadınlara kıyasla çok kötü giyinmelerini “acı” olarak nitelendiren anlatıcı, giyim kuşama kendisinin yüklediği anlam ve verdiği önem nedeniyle bu dengesizliği sadece kendisinin abartıyor olabileceğini düşünmez. Mahallenin “kılıksız” erkeklerine kıyasla kendisi, İstanbul'dan gönderilen giysileriyle bir anda etraftaki kızların ilgi odağı olur ve bu ilgiyi Varvar Dudu'yla yaptığı sözsüz anlaşmayla da pekiştirir. Gösteriş yapmayı seven “ihtiyar kız” ve Kemal Murat, mahallenin diğer bireylerine kıyasla lüks bir yaşam sürdürmeye başlarlar:

Matmazel, aynı zamanda gösterişi de çok seviyordu. Kapının önünde saatlerce beklettiği köylülerden en ucuz fiyatla aldığı peynirler ve tereyağları komşulara tattırır, birkaç günde bir kesilen besili hindiler dinlendirilmek bahanesiyle sokak kapısının demirine asılarak gelene, geçene seyrettirilirdi.

Börek ve tatlı tepsilerimizin fırından eve getirilmesi için mutlaka mahallenin en kalabalık ve aç saatini beklerdi. Bana gelince, ben de Matmazel Varvar'dan daha az gösterişçi değildim. Fakat benim merakım başka cihettendi. Hele babamın arkamdan gönderdiği elbise bavulu geldikten sonra her gün başka bir kıyafetle sokağa çıkmak, renk renk gömleklerimi, kravatlarımı, iskarpinlerimi göstermek son derece zevkime gidiyordu. (44-45)

Kemal Murat, giyim kuşamı sayesinde mahallenin kızları için bir çekim noktası haline geldiğinin farkındadır ve bu hoşuna gider: “Bunları benim etrafıma toplayan cazibenin yalnız uzun güzel saçlarım, alavalıyer kravatım olmadığını itiraf etmek lazım. Evimizdeki emsalsiz bolluğun da herhalde bunda bir rolü oluyordu” (46).

Anlatıcı, çevresindekileri etkilemek için yoğun bir çaba harcamakta, kasaba halkının zihnindeki “sürgün genç” imgesini korumak için yalanlar söylemektedir. Ağabeylerinden birinin yaptığı evlilik Padişah'ı memnun etmediği için sürgün edildiği halde, bu gerçek nedeni saklamayı yeğler ve önemli bir politika sürgünü rolü yapar: “Sonra, zoraki politika kahramanı rolünü etrafa ve hele kendime karşı müfrit bir gayretle oynamış, sinirlerimi fazla hırpalamıştım” (25). Ancak Kemal Murat'ın kişiliği, özellikle Afife ile yaşadığı “aşk ilişkisi”nde ortaya çıkmaktadır. Bu konu tezin dördüncü bölümünde irdelenecektir.

Gizli El'in ana karakteri Şeref'in kurduğu zenginlik, ün, şeref ve başarı hayalleri *Dudaktan Kalbe*'nin Hüseyin Kenan'ında da gözlemlenebilir. Hüseyin Kenan, çocukluk döneminde babasının işlediği yüz kızartıcı suç

nedeniyle aşağılanmalara maruz kaldığı için içine kapanmış, insani ilişkilere uzak durmayı yeğlemiştir. İnsanlarla ilişki kurup aynı aşağılanmaları tekrar tekrar deneyimlemektense, yalnız kalmayı tercih etmiştir. Zedelenebilir kendiliğini korumanın en kolay yolu olarak ortaya çıkan, insani ilişkilere uzak durma tavrının ünlü bir müzisyen olduğu döneme kadar sürdüğü gözlemlenir. Ünlü bir müzisyen olmadan önce verdiği müzik dersleri dönemi bu bakımdan önemli ipuçları sunmaktadır. Ders vermeyi bir küçülme olarak görür. Ancak aldığı bu yaralar, Hüseyin Kenan’a sanatsal alanda başarı sağlar ve o ünlü bir bestekâr olmayı başarır.

Hüseyin Kenan’ın kadınlarla kurduğu ilişkileri de bu bağlamda anlamlandırmak mümkündür. Hassas, hüznü ve içine kapanık bir çocuk olarak nitelendirilen karakter, ünlü bir müzisyen olduktan sonra âdeta kabuk değiştirir. Kişisel doyumu için farklı kadınlarla, derinlikten yoksun, kısa süreli ilişkiler yaşar. Önce evli bir kadın olan Nimet Hanım’la birlikte olur. Ardından kendisine hayran bir genç kız olan Lamia’yla birlikte olmakta herhangi bir sakınca görmez. Bu ilişkilerin temelinde, Hüseyin Kenan’ın narsisistik doyum arayışıyla biçimlendiği görülür. Nitekim, yalnızca kendi doyumunun peşinde Lamia’yı kullanmaktan çekinmeyecek, ancak evlilik konusundaki tercihini, aristokrat bir kadın olan Prenses Cavidan’dan yana yapacaktır. Cavidan’la evlenmeyi, kendisine sağlayacağı toplumsal konum nedeniyle tercih eder. Beraber olduğu Lamia’dan vazgeçmesinin temel nedeni de Cavidan’a duyduğu aşk değildir; iki kadının kendisine toplumsal yaşamda sağlayabileceklerini kıyaslayarak Cavidan’ı tercih eder. Lamia ile evliliği Hüseyin Kenan’ı yıllar yıllı kurtulmak için çırpındığı toplumsal sınıfın ve yaşamın içine geri çekerek saygınlığını azaltacaktır. Oysa Cavidan’la

yapılacak bir evlilik, toplumsal saygınlığı beraberinde getirecek ve bu evlilik sayesinde Hüseyin Kenan'ın konumu yükselecektir. Bu nedenle vicdanının söylediğini, romanda “etik açısından doğru olan” olarak temsil edileni, yani Lamia ile evlenmeyi reddeder. Zaten anlatı sürecinde Kenan'ın bencilliği değişik olaylar aracılığıyla ortaya konulmaktadır ve Lamia karşısında takındığı hor gören tavır bunun doruğudur: “Kenan’a bir zamandan beri garip bir hodgâmlık gelmişti. Kendine ait olmayan her şey gibi, başkalarının elemine, ızdırabına bigâne kalıyordu” (66). Bu satırlar, Kenan'ın “eşduyum duyma” (Kernberg 199) konusundaki yetersizliğine dikkat çekmektedir. Ancak Kenan'ın, Lamia'nın durumuna kayıtsız kaldığı ve kendi çıkarlarını düşündüğü için Prenses Cavidan'la yaptığı evlilik, ona beklediği “mutluluğu” getirmez ve karakter romanın sonunda mutsuzluğa mahkûm olur.

Aslında bu evliliğin yapıldığı noktada Hüseyin Kenan'ın ahlaklı olanın dışında da yanlış bir seçim yaptığı hissedilir, çünkü Prenses Cavidan'la aralarında herhangi bir samimiyet yoktur. Soğuk ve mağrur bir kadın olarak betimlenen Cavidan'ın Hüseyin Kenan'ın ihtiyaç duyduğu yüceltme ve ego tatminini ona sağlayamayacağı ortadadır:

Bu hastalar, diğer insanlarla etkileşimlerinde alışılmadık düzeyde kendilerinden söz ederler, başkaları tarafından sevmeye ve hayranlık duyulmaya büyük bir ihtiyaç duyarlar ve görünüşte garip bir çelişki yaratacak şekilde, çok yüksek bir kendilik kavramlarının yanı sıra başka insanlardan haddinden fazla takdir alma ihtiyacı gösterirler. Duygusal hayatları sığdır. Başka insanlara pek eşduyum duymazlar, başkalarından aldıkları takdir ya da kendi büyüklenmecî fantezileri dışında

hayattan pek haz almazlar ve dış ilgi azaldığında ve yeni kaynaklar kendilik saygılarını beslemediğinde, kendilerini huzursuz ve sıkılmış hissederek. [...] Genelde, başka insanlarla ilişkilerinde onları açık bir biçimde sömürürler ve ilişkileri bazen asalak türdendir. Sanki başkalarını denetlemeye ve onlara sahip olmaya, onları suçluluk duyguları duymaksızın kullanmaya hakları olduğunu düşünmektedirler –ve çoğu zaman çekici ve davetkâr bir yüzün arkasında, soğukluk ve acımasızlık hissedilir. (Kernberg 199-200)

Gerçekten de Hüseyin Kenan'ın, Lamia'nın gözlerindeki yüceltilmiş imgesi kendisine yansıdığı sürece onunla, bir yanılsama içinde dahi olsa mutlu olma ihtimali daha yüksektir. Nitekim Cavidan'la yaptığı evliliğin toplumsal yaşam düzleminde sağladığı doyum kısa bir süre sonra sona erdiğinde ve annesini yitirdiğini öğrendiği travmatik gecede aklına birdenbire Kınalı Yapıncak'ı Lamia gelir. Hüseyin Kenan, kendi kendine Lamia'yı yıllardır sevdiğini itiraf eder. Bu noktada söz konusu itirafın ne kadar samimi ve inandırıcı olduğu ise başlı başına bir sorundur. Lamia'yı mı yoksa onun kendisine kayıtsız şartsız teslimiyetini ve piyano çalarken Lamia'nın gözlerinden ışıyan yüceltilmiş kendi imgesini mi arzuluyordur?

Hüseyin Kenan'ın bir müzisyen olarak elde ettiği başarının da ne kadar derinlikten uzak olduğu ortadadır. Ulaşmak istediği ünü elde ettikten sonra sanatsal yaratıcılığı sona erir ve hiçbir şey yaratamaz olur:

Narsisist kişiliği olan hastaların çoğunu, alışıldık sınır hastadan ayıran şey, nispeten iyi sosyal işleyişleri, daha iyi itki denetimleri olması ve “sahte yüceltme” potansiyeli olarak adlandırılabilir

olan yeti, yani, büyüklük ve başkalarının hayranlığını elde etme hırslarını kısmen tatmin etmelerine olanak sağlayan, bazı alanlarda aktif, tutarlı çalışma yetisidir. Bu kişilik yapısına sahip çok zeki hastalar, alanlarında oldukça yaratıcı görünebilirler. [...] [B]u kişilikler, bir sanat dalında çok iyi icracılar da olabilirler. Ancak üretkenlikleri uzun bir süre boyunca dikkatle gözlemlendiğinde, çalışmalarındaki yüzeysellik ve değişkenlik, bu pırıltının arkasındaki boşluğu açığa çıkaran bir sıklık ortaya koyar. Çoğu zaman bu kişiler, “umut vaat eden” dâhiler olup daha sonra gelişmelerindeki banallikle başkalarını şaşırtan insanlardır. (Kernberg 201)

Hüseyin Kenan’ın bir müzisyen olarak ortaya koyduğu kariyerin gelişim çizgisi, Kernberg’in betimlediği sürece uymaktadır. Cavidan’la evliliğinden sonra, girmeyi çok arzuladığı sosyete ortamında bütün gözler üzerine çevrili olarak sürdürdüğü yaşam, beste yapamadığı bir süreci beraberinde getirir ve o, yeni yapıtlarını sabırsızlıkla bekleyen etrafındaki herkese çalışmaları konusunda yalan söyler.

Reşat Nuri Güntekin’in, *Harabelerin Çiçeği* ve *Damga* isimli romanlarında kurguladığı Süleyman ve İffet’in de çevreleriyle kurdukları ilişkilerde ve kendilik algılarında çocukluklarından getirdikleri deneyimlerin belirleyici olduğu gözlemlenmektedir.

Harabelerin Çiçeği’nde anne ve babasının “gözbebeği” olarak büyütölmüş olan Süleyman, güzelliğı nedeniyle insanlara teşhir edilen bir çocuk olarak yetiştirilmiş ve kendiliğini anne ve babanın narsisistik tatmin kaynağı olarak deneyimlediğı için tüm yatırımını güzelliğine yapmıştır. Ancak

konakta çıkan bir yangında yüzünün yanmasıyla yitirilen bu güzellik, onun dramının temel kaynağını oluşturur. Çevresiyle ilişkilerinin niteliğini belirleyen temel “zenginliğini” yitirdikten sonra insanlara uzak durmayı yeğler ve giderek asosyalleşir. Ancak kendini teşhir ettiği ve insanların gözlerindeki hayranlığın aynasında güzelliğini seyredebildiği durumlarda yaşadığını duyumsar.

Okulda, karnaval mevsiminde düzenlenen bir oyun buna olanak sağlar:

[Büyükler, talebelerden bazılarının yüzünü maskeleyerek, sahneye çıkarırlar, kim olduğunu keşfedenlere [...] hediyeler verirlerdi.

İşte bu eğlencelerden birinde, ortaya, gözlerinden aşağısı, pembe bir ipek maskeyle kapalı bir çocuk çıktı. Beyaz alnında, uzun sarı saçlarında, yeşil gözlerinde, harikulâde bir güzellik vardı. Talebeden kimse bu kadar güzel bir çehreyi hatırlamıyordu. [...]

[A]rkadaşlarımdan biri, yüzümdeki maskeyi çekti.

Anlaşılan, öyle derin bir tesir bırakmışım ki, kahkahalar, yuhalar kopması lâzım geldiği halde, hiç kimse ses çıkarmaya cesaret edemedi... (50)

Süleyman, öğrenim için gittiği Paris’te, okuldaki karnaval döneminde yüzünde maskeyle yaşadığına benzer bir doyumunu yine bir maskeli baloda yaşar.

Kaldığı pansiyonda, çok arzulamasına karşın bir merhaba bile diyemediği

Bijou’yla, yüzüne maskenin kattığı güzellik sayesinde bir baloda yakınlaşır.

Maske, romanda narsisistik açıdan yaralanmış bireyin insanlarla kurduğu

ilişkilerin niteliğini imleyen bir mecaza dönüşmektedir. Takınılan bir maskeyle

insan içine çıkabilmek ve ancak öyle beğenilmek, zedelenebilir kendiliğın nasıl korunabildiğini gösterir.

Damga’nın ana karakteri İffet, zengin bir işadamı olan Cemil Kerim Bey’in çocuklarına ders vermektedir. Zamanla Cemil Kerim Bey’in karısı Vedia ile aralarında bir yakınlaşma olur. Bir gece işadamının çalışma odasında buluştukları sırada basılırlar ve İffet, Vedia’yı kurtarmak uğruna, hırsızlık yapmak için odaya girdiğini söyleyerek “damga”lanır. Hapiste geçirilen altı ayın sonrasında toplumsal yaşama geri döndüğünde, taşıdığı bu damga nedeniyle insanlarla ilişki kuramaz hâle gelir. Hapiste beraber yattığı ve kendisine kıyasla daha ağır suçlar işlemiş kişiler, dışarıya çıktıklarında yaşamlarını “sıradan” insanlar gibi sürdürebildikleri hâlde, İffet’in bunu başaramaması ilgi çekicidir. İşlemediği bir suçun bilinciyle yaşamı âdeta felç olan İffet, insanlarla kurduğu ilişkilerde sürekli kendini değersizleştirir. Ancak İffet’in bu tavrı, *Gizli E*’in ana karakteri Şeref’in Doktor ve Aziz Paşa’yla yaptığı konuşmalarda kullandığı, görünürde kendisini değersizleştiren ironik üslubu çağrıştırmaktadır: “Düşkünlüğümü açık açık söylemekten çekinmeyen bir yüz­süz gibi görünmek, halinden utanan bir biçare olmaktan daha iyiydi” (67). Aslında, çocuklarına ders verdiği Cemil Kerim Bey’in akrabalarından bir gencin kendisine evin çalışanı gibi davranması üzerine, Vedia ile arasında geçen diyalog, İffet’in bu hassasiyete hapse girmeden önceki dönemde de sahip olduğunu göstermektedir:

Vedia Hanım, gizleyemediği bir asabiyetle:

— Tahminim doğru, dedi, bir daha sizi göremeyeceğiz.

Hayret etmiş gibi görünerek gülmeye başladım:

— Niçin? Ne oldu? diye sordum.

O, gülmüyordu:

— Bu akşamki... Münasebetsiz vaka için... dedi. [...] Neye ona haddini bildirmediğiniz?

— Ben mi Hanımefendi? Ben kim oluyorum? Aylıkla tutulmuş bir adam, efendisinin misafirine nasıl fena muamele eder? Nasıl isterse öyle çalıştırırlar... Hakları değil mi?

— Evvelce de söyledim ya... Siz, mütevazı, munis görünüşünüze rağmen, çok mağrursunuz... (42)

Vedia'nın, İffet'in konuşma tarzındaki ironiyi sezerek onun kişiliği hakkında yaptığı bu saptama, karakterin yediği damgadan sonra asosyalleşmesinin temel nedenidir. Karakter, insanlarla ilişkiye girerek eleştirilmek, yerilmek ve küçük düşürülmektense insani ilişkilere uzak durmayı yeğleyecektir.

Akşam Güneş'i'nin ana karakteri Nazmi'nin toplumsal hayattan uzaklaşmasının nedeni ise hastalığıdır. Önce Avrupa'daki eğitimi sırasında sabahlara kadar dans eden “zarif, şık, çapkın salon zabiti” (66), sonra Balkanlar'da Bulgar ve Sırp larla gözünü budaktan sakınmadan savaşılan cesur bir çete üyesi olarak son derece hareketli bir yaşam süren Nazmi, girdiği her ortamda başarılı olmayı ve gözleri üzerine çevirmeyi başarır. Ancak Balkanlar'da savaşıırken aldığı yaraların iyi bakılmaması sonucunda ağır bir enfeksiyon kapar ve doğasına aykırı sakin bir yaşama mahkûm olur: “Hareket ve heyecan” sayesinde yaşadığını hisseden Nazmi'nin, kendisine dayatılan bu yaşam biçimi karşısında verdiği ilk tepki isyan etmek olur. Nazmi, başlangıçta duyduğu isyana ve verdiği tepkiye karşın doktorun tavsiyesine uyar, askerlikten ayrılır ve babasından kalan M. adasındaki çiftliğe yerleşir. Onun, hastalığın kendisine dayattığı yaşam tarzına duyduğu

yoğun tepkinin nedeni, “heyecansız ve hareketsiz” bir yaşamı “diri diri mezara girmekle” özdeş buluyor oluşudur. Yıllar sonra eşinin yeğeni olan Jülide, çiftliğe onlarla birlikte yaşamaya geldiğinde, Nazmi genç kızı davranışları nedeniyle sürekli eleştirecektir. Bu eleştirilerin görünürdeki nedeni Jülide’nin babasıyla birlikte Avrupa’da yaşadığı süreçte aldığı yanlış eğitimidir; ancak Nazmi’nin Jülide’ye duyduğu derin tepkinin altında yatan temel neden, genç kızın ona gençlik yıllarını ve hastalığın kendisinden çaldığı “gösterişli” yaşamı anımsatıyor oluşudur. Jülide’nin kemanla çaldığı bir vals, Nazmi’nin yıllar yılı bastırmak için çırpındığı emellerinin yeniden dirildiği bir anı imler:

Keman “Sensir”e gittiğim sene Paris’i kudurtan çılgın bir vals çalıyordu.

Hiç bir şey geçmiş i bir musiki parçası kadar kuvvetle canlandıramaz. O zamanların bütün emeli, bütün ihtirası sert bir rüzgâr hamlesi gibi göğsüme doldu; nefesimi tıkamaya, kalbimi ağrıtmaya başladı.

Bu parça bana gençliğimin, ümidimin sesi gibi geliyordu.
[...]

Niçin saklamalı? Ben buradaki sakin hayata alışınca kadar çok azap çekmiştim. Kendi kendimle mütemadi bir mücadele halindeydim. [...] Geceleri arka bahçedeki servilerin karanlığı içinde dolaşırken, taşların kenarına oturup düşünürken bu sesi duyardım. O vakit, eski hayatım bütün ihtiraslarıyla içimde uyanırdı. Bazen saatlerce devam eden bu aşk, ümit, sarhoşluk rüyalarından uyanır, vücudum baştan başa soğuk titremeler, yüzüm gözyaşları içinde evime dönerdim. (141)

Bir müzik parçasının simgelediklerinin bizzat karakterin kendisi tarafından aktarıldığı bu satırlarda, yaşamın kendisine vaat ettiklerinden mahrum bırakılmış Nazmi'nin duyduğu isyan tüm yoğunluğuyla hissedilmektedir. Yitirilenlerin, Jülide'nin kemanından yükselen notalarda yeniden canlandırıldığı anda hissedilen ihtiras, Nazmi'de kalp çarpıntılarına neden olmakta, ona gözyaşları döktürebilmektedir. Nazmi'nin “yeni” durumuna razı olamayışı, M. adasında geçen yıllar boyunca sürüp gitmiştir; bundan dolayı gençlik yıllarının ezgileriyle birlikte yaşamının ortasına düşen Jülide'yi “cennetinin” huzur ve dinginliğini bozan bir tehdit olarak algılayarak ona tepki duyar.

B. Kadınlar ve Beden İmgesi

Reşat Nuri Güntekin'in tezde incelenen romanlarındaki erkek karakterlerin anlatıları, onların ün, şan ve şöhret gibi beklentilerinin yön verdiği deneyimlere odaklanmaktadır. Kadın karakterlerin anlatılarının odağında ise, kendiliklerine ilişkin betimlemeler, “güzellik” kavramı aracılığıyla şekillenir. Güzellik, sevmek için gerekli, olmazsa olmaz bir önkoşul olarak sunulmaktadır. Kadın karakterlerin birçoğu sadece güzellikleri nedeniyle sevmeye, hayran olunmaya layık kişiler olduklarını düşünür ve tüm yatırımlarını güzelliklerine yaparak ilişkilerini sahip oldukları güzellik aracılığıyla deneyimlerken, erkek karakterlerin bazıları da, güzellikle benzer bir ilişki kurmaktadır. Romanlarda çirkin oldukları için anne ve babaları tarafından bile seilmeyen ve ilgi görmeyen erkek karakterlerle karşılaşırız. Kişisel doyumun kaynağı, kadınlarda güzelliklerine yönelen bakışlar iken, erkeklerde toplumsal onay, varsılık, statü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu

farklılığın temellerinin henüz çocukluk döneminde atıldığı düşünülebilir.

Simone de Beauvoir, *Kadın İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı* başlıklı yapıtında, erkek ve kız çocuklarının çevrenin de desteğiyle farklılaşan erken dönem deneyimlerine ve bunların olası sonuçlarına ilişkin önemli gözlemlerde bulunur. Kız çocuklarının güzelliklerinin teşhirinin çoğu toplumlarda bilindik bir olgu olduğuna dikkat çeken De Beauvoir'a göre, erkek çocuklar böylesi bir teşhirin nesnesi olmazlar. Çocukluk döneminde yaşanan bu teşhir deneyimi, kadının kendisini algılayış biçimini belirler. Kadınlar bakılan, seyredilen nesneler olmaya böylelikle alışır ve bu durumun kadın narsisizmiyle yakın bir ilişkisi vardır (244-47).

Kanımızca, *Çalılıkusu*'nun ana karakteri Feride'nin kişiliği, romanın böylesine geniş okur kitleleri tarafından benimsenip okunmasında önemli rol oynamıştır. Ancak, daha yakın bir okumada, Feride'nin beden imgesiyle ilgili önemli sorunları olduğu gözlemlenebilir. Annesinin rahatsızlığı nedeniyle, erken çocukluk dönemini ikame annelerin birini yitirip bir diğerine bağlanma zorunluluklarıyla geçiren bir çocuk olan Feride'nin her yeni ilişkiyle birlikte uyum zorlukları yaşadığı söylenebilir. Değişen anneler ve annelikler nedeniyle Feride'nin tutarlı bir kendilik ve beden imgesi oluşturma sürecinde önemli sorunlar yaşadığı ileri sürülebilir. Roman boyunca Feride'nin bedensel çekiciliğinin, girdiği her yeni ortamda yeniden onaylanması bu bağlamda irdelendiğinde anlam kazanmaktadır. Yaşamının her yeni döneminde, her yeni ilişkiyle bir kez daha olumlanması gereken bu güzelliği, Feride'nin bir türlü içselleştiremiyor oluşu, erken dönemde anne tarafından yeterince aynalanmamış oluşuyla açıklanabilir:

Boyum fazla uzamamıştı. Fakat hırçınlığıma rağmen vücudum geliyor, yüzümde acayip renkler, ışıklar yanıp sönmeye başlıyordu.

Sakallı dayı, ara sıra ellerimden tutup beni pencere kenarlarına çekerek, yüzümü miyop gözlerine sokacakmış gibi yüzüne yaklaştırarak: “Kız bu ne cilt, bu ne renk böyle? Perkal basması mübarek! Ne solacak, ne eskiyecek!” diyordu.

Hadi canım, kız dediğin böyle mi olur? Topaç gibi bir vücut, fırça ile boyanmış bir yüz... Aynaya baktıkça bonmarşe camekânında bebek seyrediyorum zanneder, dilimi çıkarıp gözlerimi şaşılatarak kendimle eğlenirdim. (29-30)

İnsanların kendisine yansıttıkları olumlu beden imgesini bir türlü içselleştiremeyen Feride'nin, güzelliği konusunda önemli kaygılar taşıdığı hissedilmektedir. Yukarıda alıntılanan satırları izleyen bölümde, Feride'nin tünediği bir ağaç dalından attığı kiraz çekirdeklerinden nasibini alan yaşlıca komşu ile arasında geçenlerin aktarılıyor oluşu anlamlıdır. Feride, ergenlik dönemine ilişkin bu hatırasında kendisini “iri bir dalın üstüne ata biner gibi oturmuş, at gibi bir kız” (30) olarak betimler; ancak bu betimlemede karakter kendisi “ben” olarak değil de “o” olarak nitilemekte ve bunu yaşlı adamın bakış açısıymış gibi sunmaktadır. Karakter, kendini böyle algılayacağını düşündüğü yaşlı komşuyla âdeta flört etmeye başlar. Kanımızca Feride, güzelliğinin onaylanması peşinde bu tür ilişkileri davet etmektedir. Nitekim, yaşlı adamın sinirlenerek kendisini eleştirmesi üzerine duyduğu utancı anlatmak için “[B]içare Perkal basması kim bilir ne renklere girmişti?” cümlesiyle önceki bölümde yapılan benzetmeye gönderme yapması, beden

imgesiyle uğraştığının bir göstergesidir. Ancak Feride, kendisine kızan yaşlıca komşuyu daha önce etkisi denenmiş jestler ve mimiklerle etkilemeyi başarır: “[K]omşu, bu riyakâr nedamete ve sesimdeki titreyişe aldandı, yumuşadı” (31). İnsanlarla kurduğu ilişkilerde zorlandıkça rol yapmaktan çekinmeyen Feride, oyununu sürdürür ve yaşlı adamla aralarında, Feride’nin güzelliğinin bir kez daha onaylandığı şu diyalog geçer:

— Mesela sizi oğluma almakta tereddüt edebilirim. [...]

— O cihetten sigortalıyım beyefendi; zaten uslu bir kız olsam da almazdınız. [...] [B]enim ağaca çıkmak, kiraz çekirdeği atmaktan çok daha büyük suçlarım vardır... Bir kere zengin değilim... İşittiğime göre zengin olmayan kıza pek iltifat eden olmazmış... Sonra güzelliğim de yok... Bana sorarsanız bu, fukaralıktan daha büyük bir kusur... [...]

— Siz, çirkin misiniz kızım? [...]

— Ne demezsiniz? dedim. Ben kendimi bilmez miyim? Kız dediğiniz böyle mi olur? Uzun boy, sarı saç, mavi yahut yeşil gözler lazım...

Bu ihtiyar bey vaktiyle biraz yaramazmış galiba... Acayip bir bakış ve değişik bir sesle:

— Ah, zavallı çocuğum, dedi. Sen güzelliğin ne olduğunu anlayacak, kendinin ne olduğunu fark edecek yaşta mısın acaba? (31)

Feride’nin bu olayda, kendini sürekli “güzel olmayan” olarak betimlediği gözlemlenmektedir. Ancak yaşlı komşuyla aralarında geçenleri âdeta bir oyun olarak kurgulaması ve kurduğu sahnenin içine yaşlı adamı da çekmesi,

güzelliğine ilişkin olarak söylediklerinde ironi olabileceğini, kendi görünüşü hakkındaki gerçek duygularını yansıtmadığını düşündürmektedir. Onun asıl amacı, güzelliğinin tekrar tekrar onaylanmasını sağlamak amacıyla sözün yönünü bir yolla görünüşüne kaydırmak ve böylelikle kendini “sözde” değersizleştirmek yoluyla ihtiyaç duyduğu övgüleri almaktır. Okuldaki arkadaşlarından Mişel’le Feride arasında, aşk ilişkileri hakkında şu konuşma geçer:

[Mişel:]

— Sanki senin böyle bir maceran olmayacağını... Kimse ile kur yapmana ihtimal olmadığını...

— Niçin?... Beni çirkin mi buluyorsun?

— Hayır... Çirkin değil... Belki hatta güzel... Fakat ıslah kabul etmez surette, saf, aptal...

— Benim için böyle mi düşünüyorsun?

— Ben değil herkes öyle düşünüyor... Sevgi işinde Çalığışu bir hakiki *gourde*’dur; diyorlar.

Türkçesini pek iyi bilmiyordum amma, *gourde* Fransızcada asmakabağı, sukabağı, balkabağı gibi bir mânâya gelirdi. Hangisi olursa olsun fena şey... Zaten kısa boyum, kalınca vücudumla bu kabaklardan birine de pek benzemez değildim... Şu halde Çalığışu’ndan sonra bana bir de *gourde* diye isim takılırsa, dehşet... Ne yapıp yapıp bu haysiyet kırıcı tehlikenin önüne geçmek lazım. (42-43)

Mişel, Feride’nin aşk konusundaki saflığını ve herhangi bir aşk ilişkisi yaşamasına ihtimal olmadığını belirtmek için “Sevgi işinde Çalığışu bir hakiki

gourde'dur; diyorlar" (42) der. Feride'nin bu cümleyi, Mişel onun güzelliğini onayladığı hâlde, bağlamı değiştirerek beden imgesine yönelebilecek bir tehdit, "haysiyet kırıcı bir tehlike" olarak algılıyor oluşu, bu konudaki takıntısıyla açıklanabilir.

Feride'nin insanlarla ilişkilerinde kendisinin "yok saydığı" bu güzelliğin sürekli altının çizildiğini ve söylemde tekrar tekrar üretilerek onaylandığını gözlemleriz. Feride'nin sürekli olarak birbirinden farklı insanlarca onaylanan güzelliğinin kendisince sürekli "reddediliyor" oluşunu nasıl yorumlamak gerekir? Feride, güzelliğinin sürekli yeniden onaylanmasına gereksinim duymaktadır; güzelliğini kendisine yansıtacak aynalara, başka insanların gözleriyle olumlamaya gereksinimi vardır. Başkalarının gözlerinde aradığı olumlanan güzellik imgesi, erken yaşta yitirdiği, kendisiyle asla gerektiğince ilgilenememiş annenin kendisinden esirgediği onay mıdır?

Romanın ortalarında son derece çarpıcı bir sahne yer alır: Kasaba ileri gelenlerinden zengin bir ailenin kendini beğenmiş kadınlarına haddini bildirmeye and içen Feride, davete girmeden önce süslenir ve aynanın karşısına geçer. Aynanın kendisine yansıttığı imge karşısında dile getirdiği duygular ilgi çekicidir:

Aşağıdaki küçükhanımı [Munise'yi], sadece kendimi süslemek için yalnız bırakmadım. Biraz da bu fakir eşyalı loş odanın aynasında gülümseyen genç kızı seyretmek için beklettim. [...] Onu güzel, hem de dikkat ettikçe saran bir biçimde güzel buluyordum. Gözlerim, İstanbul'da tanıdığım şen, kaygısız Çalikuşu'nun berrak aydınlık parçası içinde titreyen birkaç yıldız kırıntısından ibaret açık ela gözleri değildi. Onlarda

karanlıklara baka baka geçmiş birçok yalnız gecelerinden kalma siyah bir acı, yorgun bir tahayyül, uykuya ve daha başka şeylere doymamış gözlerin süzgün mahmurluğu vardı. Bu gözler, gülümsemeler, canlı bir ıstırap gibi büyük ve derin görünecekler. Fakat, gülmeye başladıkları gibi her şey değişiyor. O vakit küçülüyorlar, ziyalar içlerine sığmıyor, küçük pırıltılarla yanakların üstüne dökülmeye başlıyor.

Bu yüzde ne güzel, ne ince çizgiler vardı. İnsana ağlamak arzusu verecek kadar güzel şeyler.

Kusurlarında bile şimdi bir sevimlilik görüyordum. Tekirdağ'daki eniştem derdi ki: "Feride, senin kaşların lakırdılara benziyor, güzel güzel, ince ince başlıyor, fakat sonra yolunu sapıtıyor!" Onun dediği gibi güzel, ince ince başladıktan sonra, yolunu sapıtan bu kaşların, şakaklara doğru öyle güzel bir dağılışı vardı ki.

Sonra, bir parça kısa olduğu için daima gülen, daima üst dişlerimi bir parça açık bırakan dudağım—düşünmeli ki bu dudak, B...deki Hoca Efendi'nin dediği gibi—beni mezarıma bile gülümseye gülümseye götürecekti.

Küçükhanımın aşağıda, mahsus potinlerini vurarak gezindiğini işitiyor, fakat bir türlü aynadaki küçükhanımdan ayrılamıyordum.

Bana, B...de İpekböceği, Ç...de Gülbeşeker dedikleri zaman ne kadar üzölmüş, titizlenmişim. Şimdi aynada gördüğüm genç kıza, bu seher aydınlığı gibi berrak, kırağılarla

ıslanmış nisan gülleri gibi taze mahluka bu isimleri vermekten çekinmiyordum. Bir aralık görünmekten korkuyor gibi etrafıma baktım, sonra kendi kendimi, gözlerimi, yanaklarımı, çenemi öpmek için aynaya uzandım. Yüreğim kuş gibi çırpınıyor, dudaklarım ıslak bir lezzetle titriyordu. (273-74)

Feride'nin aynadan yansıyan görüntüsü karşısında kendinden geçişi, kendi bedenine duyduğu arzunun öpücüklerinde ifade bulması, anlatı boyunca vurguladığı "çirkinliği" konusunda samimi olmadığını göstermektedir.

Feride'nin çevresindeki insanlarla, özellikle de kadınlarla kurduğu ilişkilerin niteliği de ilgi çekicidir. İlişki kurduğu insanları nitelendirmek için seçtiği sözcükler, çoğu zaman onları değersizleştirmeye yöneliktir: "Cadalo" (34) teyzeleri "dünyada kendilerinden başka kimseyi beğenme[zler]" (34); hizmetçi kızlar "alılık"tır (34), "bir hamam kubbesi ahmaklığıyla [konuşan]" (57), "[a]lık ve tembel Van kedilerine benzeyen" (25) kuzeni, "İlapacı Necmiye'yi insandan saymak [...] doğru olmaz" (34); "Mızımız" (67) Müjgan "çirkindir" (57). Feride'nin etrafındaki insanları nasıl algıladığına dair önemli ipuçları sunan bu nitelermelerin, *Çalılıkı* hakkında kaleme alınan eleştiri metinlerinde göz ardı edildiği açıktır.

Bir Kadın Düşmanı'nın ana karakteri olan Sâra da tüm yatırımını güzelliğine yapan bir genç kızdır:

Ben, minimini bir kız çocuğu olduğum zamandan beri böyleyim... Güzelliğim beni çok şımarttı. Etrafımdaki insanları kendime hayran ve esir etmekte âdeta marazi bir zevk duyuyorum... Bu, belki de bir hastalık... Öyle sanıyorum ki, etrafımda hayret ve elem uyandırmayan bir güzellik ziyan olup

giden bir şeydir... Hattâ biraz fenalık da yaptığının farkındayım... [...] Etrafımda vefâkâr ve temiz aşklarla birbirine bağlanan, temiz ve munis aile yuvaları kuran insanlar görüyorum. Bunlarla nasıl eğlendiğimi bilirsin Nermin... Fakat bu eğlenişlere artık biraz da ıstırap ve kıskançlık karışmaya başladı... Ne yazık ki ben, hayatımı kimseye vakfedemeyeceğim... Bir türlü kimseleri beğenmiyorum... Yirmi iki yaşına geldiğim halde... Pardon, dilim alıştığı için yirmi iki yaş yalanını sana da tekrar ettim... Halbuki sen de, ben de yirmi altıyı bitirdik, değil mi? (25)

Yukarıda alıntılanan cümlelerinde bencilliği açıkça ortaya çıkan Sâra, “benzersiz” olduğuna duyduğu inanç nedeniyle etrafındaki hiçbir erkeği kendine layık görmemektedir. İnsanlarla kurduğu ilişkilerdeki temel güdüleyen, yeni doyum kaynakları arıyor oluşudur. Başka insanların mutluluğuna duyduğu yoğun haset duygusu, evlenmek üzere olan Vesime ve nişanlısına da yönelir. Nişanlıların aşkı karşısındaki tutumu, Sâra’nın kişiliği hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Kendi güzelliğine lakayt bir erkek tasavvur edemiyor oluşu, güzellik takıntısının ne kadar hastalıklı olduğunu ortaya koymaktadır. Vesime’nin nişanlısının söylediği bir cümleye takılarak, onu kendine âşık etmeye karar verişini somutlamaktadır:

Buraya geldiğim zaman Remzi Bey’i, Vesime’ye bir Âşık Garip, bir Âşık Kerem aşkıyla bağlı gördüm. Bir akşam üstü yanımda gayet budalaca bir söz sarfetti. Elinde bir küçük kova ile çiçek sulayan Vesime’yi göstererek:

— Ben dayızâdenize tesadûf etmemiş olsaydım galiba sevmenin ne olduğunu bilmeden ölecektim, dedi.

Remzi Bey'in ihtiyatsızlığını görüyorsun ya Nermin? Hiç benim yanımda böyle söz söylenir mi?

İçimden, “Dayımın damadı, Vesime'nin nişanlısı olduğuna bir ye de bin şükret, zavallı sâf, dışarlık beyi,” dedim.

Fakat o, garip bir gurur[la] [...] devam ediyordu:

— Vesime'yi tanıdığım için kendimi dünyanın en talihli adamı addediyorum. Başka kim olsa bu kadar sevemezdim.

(26-27)

Remzi Bey'in, Vesime'ye karşı duygularını dile getirmesini bir “budalalık” ve “ihtiyatsızlık” olarak nitelendiren Sâra'nın, kendisinin var olduğu bir ortamda ilginin ve sevginin bir başka kadına yönelmesine karşı yoğun haset duyguları geliştirdiği gözlemlenmektedir. Evlenmek üzere olan bir çiftin arasındaki sevginin dile getirilişini ve eylemlerle ifade edilişini dahi şahsına yönelik bir saldırı olarak algılaması bunu göstermektedir. Bu nedenle gerek Remzi Bey'i, gerekse Vesime'yi değersizleştirir. Remzi Bey'i, “zavallı sâf, dışarlık beyi” sözcükleriyle, Vesime'yi ise, anlatısının başlangıcından itibaren sürekli olarak “zavallı ve saf” sözcükleriyle niteleyerek değersizleştirir. Nişanlıların birbirine karşı gösterdiği ilgiyi betimlemek için seçtiği sözcükler de, içindeki haset duygusunun yoğunluğunu ortaya koyar:

Remzi Bey'in sevdası galeyana gelmişti. Nişanlısına yardım etmek bahanesiyle yanına gitti. O, kovayı almak istiyor, öteki nazlanarak kırıyordu. Vesime'nin iskarpinlerine birkaç damla su mu döküldü, nedir? [Remzi Bey], hemen hemen bir

secde vaziyetinde eğildi, mendiliyle nişanlısının ayaklarını sildi. Nişanlı hanım da renkten renge girerek gülümsüyor, damat beyin saçlarını okşamak istiyor da cesaret edemiyor gibi bir şeyler yapıyordu. Birbirlerine anlaşılmaz bir şeyler söyleyerek gülüşüyorlardı: Gayet budala bir aşk sahnesi... Fakat ne kadar mesuttular... İçimde hafif bir sızı vardı:

“Remzi Bey, Sâra’ya açıktan açığa meydan okudun,” dedim, “Küçük bir ders alacaksın, küstahlığının acısını çekeceksin... Korkma, Vesime’ye olan râbıtana ve saadetine zarar gelmeyecek. Fakat dünyada Vesime derecesinde de sevilebilecek insanlar olduğunu göreceksin...”

Nerminciğim, Vesime’nin yuvasını bir fiske ile yıkacak kuvvette olduğumu teslim edersin... (27)

İçinde bulunduğu ortamlarda ilginin odağı olmaya alışmış bulunan Sâra, nişanlılar arasında geçen sahnede yerinin olmadığını hisseder; ancak kendisinin bulunduğu bir ortamda önünde “secde” edilenin “bir zavallı” olarak gördüğü Vesime oluşu ve nişanlıların mutluluğu nedeniyle içinde uyanan haset, bu ilişkiye “müdahale” etmesine neden olacaktır. Sâra’nın, Remzi Bey’in Vesime ile ilgili duygularını kendisine karşı bir meydan okuma ve “küstahlık” olarak algılaması kadar, kendini canının istediği her yuvayı bozabilecek kudrette hissettiğini söylemesi de bencilliğinin göstergeleridir.

Sâra, Remzi Bey’e ders vermeye karar verdikten sonra, bu konuda ne yaptığını mektuplarında ayrıntılı olarak anlatmaz; ancak Remzi Bey’in kendisine ilgi duymaya başladığını ve bu ilginin yavaş yavaş bir aşka dönüştüğünü hissettirir. Remzi Bey’in kendisine duyduğu aşkın tehlikeli bir

boyut kazanmaya başlamasıyla birlikte, genç adamla arasına bir mesafe koymayı gerekli bulur. Ancak, Remzi Bey'den her bahsedisinde, genç mühendisin Vesime'yi tanımamış olsa aşkın ne olduğunu bilemeyeceğine ilişkin sözlerini yinelemesinden, bu sözleri kafasına ne kadar taktığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak Remzi Bey, Sâra'nın kendisine bir meydan okuma olarak algıladığı sözcükleri nedeniyle mutsuz bir evlilik yapar ve Sâra evlilik gününü şöyle betimler:

Evet o gün, biçâre Remzi Bey'de sevgili bir ölüsünün henüz gömüldüğünü görmüş bir insan hali vardı. Bütün ye'sini gözlerinde toplamış, derin derin bana bakıyordu. Bir kelime söylesem çocuk gibi ağlayacağını hissediyordum.

Ne kadar yumuşak yürekli bir kız olduğumu bilirsin Nermin... Benim kalbim de parça parça oluyordu. Bu felâkete sırf kendi ihtiyatsızlığının, sırf kendi budala gururunun sebep olduğunu biliyordum. Ben, pek fazla kabahatli olmadığımı eminim. (119)

Kendisi için duygusal açıdan hiçbir anlam ifade etmeyen, dayısının kızının eşi olacak bir erkeği, kendine âşık etmek için elinden geleni yaptıktan sonra bu konuda en küçük bir sorumluluk almayı reddeden ve olanlar için Remzi Bey'i suçlayan bu tavır, Sâra'nın bencilliğini gösterir. Arzuladığı doyumunu yaşatan nesne onun için önemini yitirir ve narsisist, yeni doyum kaynakları arayışına yönelir.

Sâra, kasabada kendisine hayranlık göstermeyen tek karakter olan Ziya'yı da kadınlık uğruna girişilmiş bir savaş oyunu maskesiyle kendine hayran bırakarak âşık etmek için elinden geleni yapacak ve etrafındaki diğer

kadınları da onlara söylediği yalanlarla, bu oyunda birer piyon olarak kullanmaktan çekinmeyecektir.

Sâra'nın bedenine ve güzelliğine duyduğu ilgi çarpıcıdır. Karakter, Ziya'yı etkilemek ve onu kendine âşık etmek amacıyla düzenlediği oyunlarından birini şöyle betimlemektedir:

Uçurumun tâ kenarına kadar ilerledim, yüzümü karanlık boğaza çevirip durdum. Fakat tamamiyle değil... Profilimi ay ışığında Homongolos'a gösterecek bir vaziyette... Bu dakikada benliğim iki parçaya ayrılmış gibiydi...

Birisinin gözleri, ötekinin çıldırıcı güzelliğini bir yabancı gibi karşıdan seyrediyordu. Kendi güzelliğime olan aşkım hiçbir zaman bu kadar marazi bir şiddet almamıştı.

Sâra'nın ruhu, Sâra'nın vücudu için çıldırıyordu. Fakat ne yazık ki bu güzelliğin pek az, ancak üç beş sene ömrü kalmıştı. İhtiyarlamak ve güzelliğini kaybetmek fikrinin beni bazen nasıl harap ettiğini bilirsin. O melûn korku, yine yüreğimde derin sızılarla uyanıyor, gözlerimi yaşartıyordu. (103)

Kendi güzelliğini yansıtacak bir ayna olmadığı zamanlar, âdeta bölünerek kendi imgesine yönelen ve tüm yatırımını güzelliğine yapan, güzelliğini tek değer olarak gören bir narsisistin tavrı bu satırlarda son derece özenli seçilmiş ayrıntılarla betimlenmektedir.

Bir Kadın Düşmanı'nın erkek karakteri Ziya'nınsa, çirkinliğinden dolayı çocukluğunda alamadığı sevgi, ilgi ve sıcaklık nedeniyle önemli özgüven problemleri sergilediği ve çevreyle kurduğu ilişkilerde sürekli savunma durumunda bulunduğu gözlemlenmektedir. Karakter, güçlü görünerek ve

duygusal bağılıklara uzak durarak zedelenebilirliğine karşı önlem almaktadır. Roman boyunca gerçek anlamda ilişki kurduğu tek karakter, eşduyum duygusunu tetikleyebilen tek kişi, Ziya'nın geçmişte olduğu kişiyi temsil eden okul ve askerlik arkadaşı Necdet'tir. Kendisinin okulun ilk günlerinde yaşadığı benzer aşağılanma deneyimleri, onun Necdet'i anlamasını olanaklı kılmaktadır. Ziya'nın romanda, etrafına ördüğü duygusuzluk ve ulaşılamazlık duvarına karşın sevebilen ve eşduyum kurabilen bir karakter olarak temsil edilmesinin, Reşat Nuri Güntekin'in roman evreninin tezin dördüncü bölümünde tartışılacak olan önemli bir özelliğini yansıttığını belirtmek gerekir.

Eski Hastalık'ın ana karakteri olan Züleyha'nın da, *Bir Kadın Düşmanı*'nın ana karakteri Sâra'yı anımsatan kişilik özellikleri sergilediği gözlemlenmektedir. Sessiz, içine kapanık bir anne tarafından, babasının yokluğunda yetiştirilen Züleyha'nın kolejden mezun olduktan sonra gittiği Anadolu'da etrafındaki herkesi hor gördüğü, kendisini dünyanın merkezi olarak algıladığı ve insani ilişkilere uzak durmayı yeğlediği gözlemlenir. Züleyha, içine girdiği ortamlardaki insanlarla arasına sürekli mesafe koyar ve kibri nedeniyle onları değersizleştirir.

Yusuf, Ali Osman Bey'in "acizden [...] nefret ettiğini" (110), Züleyha'nın da bu konuda babasına benzediğini söyler ve şöyle devam eder:

— Bilir misiniz... bilmem nasıl söylemeli... yardımın bedene taallûk eden kısımlarına karşı garip bir nefreti vardı. Yaralılık halleri müstesna, mesela başkasına vücudunu oğdurmak hatta arkasına tentürdiyot sürdürmek gibi şeylerden kat'iyen çekinirdi. [...] Hatta bilakis o huy size de geçmiştir

diyebilirim... [....] Mesela hiçbir hastalığınızda benden yardım istediğinizi hatırlamıyorum...” (167)

Züleyha'nın başkalarından bir şey alma, yardım isteme konusundaki tutukluğunun temelinde, verebilenlere, paylaşabilenlere karşı duyduğu yoğun hasedin yattığı düşünülebilir. Örneğin, babasının ölümünün ardından yasını paylaşmak isteyen Yusuf ve annesinin yakınlıklarını reddeder ve onların çok sevdikleri bu adamın ölümü karşısındaki hüznelerini samimiyetsiz bulur.

Genç kadın, çevresindekilerle kurduğu ilişkilerde âdeta bir maske ardına gizlenir. Babasının ölümünün ardından Züleyha'nın kendisini toparlaması için bir hava değişiminin iyi olacağını düşünen Yusuf, onu İstanbul'a götürür. Burada eski muhitine uyum sağlamakta bir süreliğine zorlanan Züleyha, bir süre sonra İstanbul yaşamının bir kez daha cazibesine kapılacak ve Silifke'de sürdürdüğü yaşamı, çevresinde bulunan insanları etkilemek amacıyla kullanacaktır:

Gölyüzü hatıraları [...] oynamakla eğlendiği köylü kızı rolü için bir dekor olmuştu. Kışın çiftlik penceresinden ovanın bitip tükenmez sis ve yağmurlarını, yahut Taşucu sahillerinden açık denizi seyrederken duyduğu büyük can sıkıntısını bile şimdi istismar ediyor, kendisini dinleyenler için, buralardan romanesk hikâyeler, hatıralar çıkarıyordu. (131)

İstanbul'da “köylü, yahut hizmetçi rolü oynayan bir büyük artist gibi, tuvaletinin sadeliğini, gözlerinin sâfiyeti altında bütün inceliğini ve cazibesini ortaya koy[an]” (130) Züleyha'nın “etrafındaki takdir havası [onu] yavaş yavaş sarhoş etmeye başla[r]” (130). Tüm hâl ve tavırları dikkatleri üzerine çekmek, sahnedeki artist gibi alkışları toplamak amacıyla kurgulanmış hesaplı

davranışlardır ve arzuladığını elde eden Züleyha için “babasının hatırası [dahi] zayıfla[r]”, beş yılını geçirdiği Silifke’deki yaşamı da “zihninde karışık ve renksiz bir rüyaya dön[er]” (130). Alkışlar alabileceği, ilgi odağı olabileceği İstanbul yaşamı onun için daha caziptir ve kısa sürede unutilan babayla birlikte derin acılar yaşama kapasitesizliği ortaya çıkar.

Züleyha’nın eşduyum kurma konusundaki yetersizliğini, romanın şimdiki zaman düzleminde, Yusuf’la birlikte yaptığı deniz yolculuğu sırasında bir parça aştığı gözlemlenir. Marmara’dan Akdeniz’e uzanan yolculuk sürecinde, Züleyha yavaş yavaş teknedeki kaptan ve tayfalarla yakınlaşır; onların öykülerini dikkatle dinlemeye başlar. Yusuf’a duyduğu ilgiyle eşzamanlı olarak yaşadığı bu dönüşümün ve çevresindekilere gösterdiği sempatinin, Züleyha açısından kökten bir değişimi imlediği söylenemez.

Fethi Naci, *Reşat Nuri’nin Romancılığı* başlıklı yapıtında, yazarın romanlarının çok okunmasının nedenlerini saptarken şunları söyler:

Reşat Nuri romanlarının temel özelliği olan “sevgi”, “şefkat”, “acıma”, “dayanışma”, “iyilik etme” gibi duygular, tutumlar, bugün de, Türk okurlarının belirli kesimlerinde özlenen değerler durumundadır; Reşat Nuri’yi okurken, özledikleri bir dünyayı yeniden yaşamaktadırlar. (12)

Oysa, Reşat Nuri Güntekin’in romanlarının ana karakteri konumundaki kişilerin çevrelerindeki insanlarla kurdukları ilişkilerin, genellikle çocukluk dönemlerinde aldıkları narsisist yaralar nedeniyle karşılıklı bir sevgi ve saygı ilişkisinden çok, kişisel doyuma yönelik sömürü ve değersizleştirme ilişkisi olarak deneyimlendiği gözlemlenmektedir.

BÖLÜM III

ANLATICI KARAKTERLER AÇISINDAN ÇEVRE VE İNSAN

Reşat Nuri Güntekin, Anadolu'yu Türk romanına sokan yazarların önde gelenlerinden biri olarak önemsenmiş ve yapıtları, çoğu zaman, Anadolu'yu temsil güçleri nedeniyle eleştirel okumaların nesnesi haline gelmiştir. Yazarın romanları hakkındaki eleştiri metinlerinde genellikle Güntekin'in "eleştirel gerçekçiliği" üzerinde durulmuş, yazarın, romanlarının kurgusal dünyasında temsil ettiği sahnelerin, Anadolu gerçekliğini yansıtmadaki yetkinliği vurgulanmıştır (Fethi Naci 9).

Yazarın romanlarında Anadolu ve Anadolu insanı hakkında dile getirilen görüşlerin ve üretilen imgelerin eleştirel bir bakış açısının ürünü olduğu sıklıkla yinelenmektedir. Ancak yazarın, romanlarının çoğunluğunu birinci tekil kişi anlatıcılar kullanarak kaleme almayı yeğlediği ve bu yapıtlarda kurgulanan Anadolu imgesinin anlatıcı söyleminden bağımsız irdelenmemesi gerektiği göz ardı edilmektedir. Bu nedenle romanlarda Anadolu hakkında üretilen söyleme ve ortaya çıkan Anadolu imgesine ilişkin her öge, Reşat Nuri Güntekin hakkında oluşturulmuş bir "yazar imgesi"ne eklemlenmekte ve romanlar âdeta bir ön kabuller zincirini olumlamak amacıyla yorumlanmaktadır. Bu kalıplaşmış söylemi kırmak için öncelikle Anadolu'nun yazarın romanlarında hangi bakış açısıyla temsil edildiği saptanmalıdır.

Bu bölümde, Reşat Nuri Güntekin'in teze konu olan dokuz romanında Anadolu imgesinin roman anlatıcıları tarafından nasıl kurgulandığı, Anadolu'nun yapıtlardaki ana karakterler açısından nasıl bir deneyime kaynaklık ettiği tartışılacaktır. Bu konudaki temel savımız bu romanlarda yansıtılan Anadolu imgesinin, anlatıcı karakterlerin kişilik yapılarından ve dünya algılarından bağımsız olarak irdelenmemesi gerektiğidir; çünkü bakan ve yorumlayan gözün kendisini baktığına göre nasıl konumlandığı bir fark ya da farklar yaratır. Yapıtlarda temsil edilen "Anadolu", onu bizzat yaşayan bir bireyin deneyimlediği "çevre" olarak anlamlıdır. Ancak "Reşat Nuri Güntekin'in Anadolu'su" hakkında daha önce yapılan incelemelerde, mekâna vurgu yapma kaygısıyla, karakterin ve onun mekânla kurduğu ilişkinin niteliği çoğu zaman göz ardı edilmiştir. Örneğin, Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I (Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne)* başlıklı incelemesinde, Güntekin'in *Çalıkuşu* ile Anadolu'yu romanına taşımasının önemini tartışırken, romanın ana karakteri olan Feride'nin Anadolu'dan yansıyan mekân ve insan manzaralarından soyutlandığı takdirde son derece sıradan bir aşk macerasının kahramanı olarak belireceğini ileri sürmektedir. Feride'nin gerek kişiliğinin gerekse yaşamının Anadolu ve insanları sayesinde bir anlam kazandığını ileri süren Emil (73-74), kanımızca önemli bir ayrıntıyı gözden kaçırmaktadır. Feride, Anadolu'ya kaçtığı dönemde zaten gelişim dönemini tamamlamış bir bireydir. Bu nedenle onun güncesinde yer alan satırları, yaşamını anlamlı kılmaya ve kayıt altına almaya çalışan bir karakterin algıladığı ve yorumladığı Anadolu olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır.

Kanımızca, odağı Feride'den Anadolu'ya ve Anadolu insanına kaydırma çabaları, Reşat Nuri Güntekin'in romancılığı üzerine kurulmuş eleştirel söylemlerin temel çıkış noktası olduğu kadar çıkmazdır da. Böylece eleştiri, romanını da aşmış ve Güntekin'in romancılığı üzerinden Anadolu-edebiyat ilişkisi üzerine bir eleştirel söylem oluşturmayı başarmıştır. Oysa *Çalıkuşu*'nda temsil edilen Anadolu, romanda Feride için oluşturulmuş bir söylem biçiminin ürünüdür. Feride'yi olağan bir aşk macerasının “öznesi” olarak “sıradanlaştırmak” ve kurulan söylemi Feride'den bağımsızlaştırmak, deneyimleriyle oluşturduğu zengin bir Anadolu portresini yaşamının diğer tüm ayrıntılarıyla birlikte anlamlı bir öz yaşam öyküsü kurmanın peşinde güncesine yediren bir “yazan kadın” imgesini roman kurgusunun önemsiz bir ögesi konumuna indirgemek anlamına gelecektir. Bu durumda, *Çalıkuşu*'nun ve ana karakteri Feride'nin kadın okurlar için “kadın özgürlüğü”nün simgesi haline gelişi neredeyse anlamsız olacaktır. Oysa Feride'nin Anadolu'su olduğu için böyledir Anadolu; onu yazıldığı dönemde romanı okuyan genç kızlar için gidilesi, cazip bir mekân kılan Feride'nin bakış açısı ve anlatış biçimidir.

Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı* başlıklı yapıtında, Güntekin'in birinci tekil kişi anlatıcılar kullanmak yoluyla, romanda dile getirilenler konusundaki sorumluluğu üzerinden atma konusunda şunları söylediğini belirtir:

“Ben kahramanlardan birini alıp onun ağzından anlatmayı daha kolay bulurum. Hem bu suretle vak'alar dağılmaz. Vak'ayı anlatan kahraman vahdeti (birliği) muhafaza eder. Sonra bunun bir iyiliği daha vardır, romancı mesuliyetin mühim bir kısmını

üstünden silkip atmış olur. Ekseriya bir romancının yaptığı bir tasvir okuyucuya soğuk gelebilir. Çok defa okuyucular romancının bir adamı anlatışını beğenmeyebilir. İşte romanı kahramanın ağzından anlatırsanız mesuliyetin bir kısmı sizden ziyade kahramanın görüşüdür.” (aktaran Fethi Naci 18)

Fethi Naci, yazarın sorumluluğu üzerinden atma konusunda söylediklerini bir tür “romancı şakası” olarak nitelemeyi yeğleyerek, “romanı ‘kahraman’ da anlatsa, o kahramanı konuşturanın romancı olduğunu bilir okurlar” demektedir (19). Ancak böylesine sevilmiş ve çok okunmuş bir romancının, bu konudaki tedirginliğini dile getiriyor oluşunu daha dikkatli yorumlamak gerekmektedir. Güntekin’in romanlarını yazdığı dönemde egemen olan toplumsal ve siyasal gerginlik göz önüne alınmalı, ilk romanlarından *Gizli E*’in tefrika sürecinde sansüre uğradığı hatırlanmalıdır. Ayrıca Güntekin’in popüler bir romancı olarak halkın nabzını tutma başarısını da Fethi Naci bizzat vurgulamaktadır: “Reşat Nuri, bir yandan halkın değerlerine sahip çıkarken, [...] halkı ezenlere karşı halkın yanında yer almıştır” (12). Yazarın, sorumluluğu, kendisinin kurguladığı roman anlatıcısına yükleme eğilimi ile yapıtlarında Anadolu’yu temsil ediş biçimi arasında herhangi bir ilişki kurmak mümkün müdür?

Kanımızca, Güntekin’in kibirli, insanlara karşı mesafeli, sınırsız güç, güzellik ve başarı düşleri kuran, empati kurma konusunda yetersiz narsisist roman karakterleri tarafından Anadolu’nun ve Anadolu insanının nasıl görüldüğüne ve yansıtıldığına odaklanılarak, yazarın gerek kurgusal evreni, gerekse “millî edebiyatçı kimliği” konusunda önemli verilere ulaşılabilir.

A. Anadolu'ya Bakan Anlatıcı-Karakterlerin Konumu

Türk edebiyatında Anadolu'nun temsili sorunu, günümüzde de önemli tartışmalara kaynaklık etmektedir. Örneğin, *Kitap-lık* dergisi Haziran 2004 sayısında "Taşra: Edebiyatta Merkez-Çevre İlişkileri" başlıklı bir dosyaya yer vermiştir. Benzer şekilde, İletişim Yayınları tarafından 2005 yılında yayımlanan *Taşraya Bakmak* başlıklı nitelikli bir derlemede konu, farklı boyutlarıyla tartışılmaktadır. Kültürel yaşantının olduğu kadar edebî üretimin merkezinin de İstanbul olarak kabul edildiği bir ülkede Anadolu'nun ancak temsil edilen nesne olarak var olageldiği, kendi kendisini temsiline ise uzun deneyimler sonucu içselleştirdiği bir tür "ötekilik" konumundan dolayı neredeyse imkânsızlaştığı savı, bu tür incelemelerin odağında yer almaktadır.

Reşat Nuri Güntekin, Türk edebiyatında Anadolu'ya yönelişin öncülerinden olduğu kadar, onun edebiyattaki temsil biçimlerinin kuruluşunda da önemli etkileri olmuş bir yazardır. Güntekin'in anlattığı Anadolu ve onun eleştirel söylemlerde öne çıkarılan nitelikleri, bugün dahi Anadolu dendiğinde akla gelen pek çok klişeye temel oluşturmuş gibidir. Taşrayı "saflık", "dinginlik", "samimiyet" gibi olumlu ya da "sıkıntı", "kasvet", "geri kalmışlık" ve "mahrumiyet" gibi olumsuz deyişlerle nitelendirerek temsil eden iki kutuplu söylemin Güntekin'in romanlarında izleri sürülebilir. Güntekin'in yapıtları hakkında üretilen eleştirel söylemlerde özellikle Anadolu insanının "samimi, iyiliksever" doğasının romanların atmosferini belirlediğinin söylendiği ve yazarın Anadolu'nun geri bırakılmışlığına yönelttiği eleştirilerle Anadolu insanının yanında yer alışına vurgu yapıldığı belirtilmelidir. Güntekin'in romanlarından yansıdığı söylenen "olumlu taşra imgesi"nin, yazar hakkında

kaleme alınmış metinlerin çoğunluğunda öne çıkarıldığı gözlemlenmiştir; bu nedenle kurmaca dünya içinde taşrayı temsil eden bilinç kadar, kurmaca metne odaklanarak eleştirel söylem üreten bilicin de sorgulanması gerekmektedir.

Son dönemde taşra-edebiyat ilişkisine odaklanan çeşitli metinlerde, Reşat Nuri Güntekin'in yapıtlarındaki Anadolu temsillerinin, taşrayla ilgili olumsuzlayıcı klişeleri de ürettiğine dikkat çekilmektedir. A. Ömer Türkeş, "Orda Bir Taşra Var Uzakta..." başlıklı yazısında, edebiyat metinlerinde taşranın sürekli birbirini yineleyen simgelerle temsil edildiğine dikkat çeker. Edebiyatta taşranın anlatımına, çoğunlukla, taşra ile kent arasındaki ayrımı netleştiren simgesel mekânların betimlenmesiyle başladığını ve bu tercihin Güntekin'den Cemil Kavukçu'ya uzanan bir yazarlar silsilesini etkilediğini belirtir (165-67). Türkeş'e göre, "özellikle ilk yıllarda, kentli aydın / yazarın taşra 'keşfi' aslında önceden biçimlenmiş bir taşra imgesinin sembollerle yeniden sunumu gibidir" (165). Bu noktada, Türkeş'in Anadolu'nun temsil edildiği romanlarda, taşraya ilişkin "aynı türden bir gerçekliği[n] dile getiri[lişinde]", "taşrayı [temsil edenlerin] zihin dünyalarıyla da ilgili bir gerçekli[ğın]" rol oynadığını saptaması son derece önemlidir (167). Taşraya bakanın durduğu yerin ve zihin yapısının önemine dikkat çeken bu satırlar, taşra temsillerini çözümlerken öncelikle irdelenmesi gerekenin taşraya bakan göz olduğunu belirtmektedir.

Reşat Nuri Güntekin'in tezde incelenen dokuz romanında Anadolu'nun ve Anadolu insanının genellikle İstanbul'dan Anadolu'ya "sürgün" gitmiş ve / ya da kendini Anadolu'da "sürgün" hisseden ana karakterler aracılığıyla yansıtıldığı söylenebilir. Aşk acısını unutmak amacıyla Anadolu'ya kaçan

Feride, İstanbul'da iş bulamadığı için Gemlik'te maliye memurluğuna mahkûm olan Şeref, yediği hırsız damgası nedeniyle ancak Anadolu'da çalışabilen İffet, yanmış yüzü nedeniyle kalabalıklardan kaçan Süleyman, doğup büyüdüğü yerlere yıldızı sönmeye başladığında özlem duymaya başlayan bestekâr Hüseyin Kenan, babasının zorlamasıyla Anadolu'ya mahkûm olan Züleyha, hastalığından dolayı taşraya sığınan Nazmi, öksüz ve yetim kaldığı için Nazmi ve eşinin yanına sığınan Jülide, tatilini Erzurum'da babasının yanında geçirmektense İstanbul'a yakın bir Marmara köyünde dayısının kızının düğününe katılmayı yeğleyen Sâra, İstanbul'dan Milas'a sürülen Kemal Murat temsil ettikleri Anadolu'ya olan “yabancılık”larını hissettirirler. Gerçekten de romanların ana karakterleri genellikle İstanbul'da doğup büyümüş, bazıları Avrupa görmüş, bir iki yabancı dil bilen, ancak koşullar onları zorladığı için soluğu Anadolu'da alan kişilerdir. Bu nedenle, romanlarda yansıtılan Anadolu ve sunulan karakterler bir İstanbullunun bakış açısından betimlenirler. Anadolu, Reşat Nuri Güntekin'in karakterlerinin büyük bir çoğunluğu tarafından, gidilmek zorunda kalınan yer olduğu için bir sürgün mekânı olarak görülür. Bundan dolayı geçici olarak sığınılan ve asla benimsenmeyen bir ortamı imler. Bir hastalık, bir sürgün, bir damga ya da geçim derdi, roman karakterlerinin Anadolu'da yaşamasını zorunlu kılar. Anadolu'nun yaşanmak için tercih edilen değil, yaşanmak zorunda kalınan bir mekân oluşu, onun romanlardaki temsil şeklini belirleyen temel öge oluşu açısından önemlidir. Güntekin'in romanlarında Anadolu, onu anlatan karakterlerin çoğunun İstanbullu olması nedeniyle İstanbul'un “karşıtı” olarak konumlandırılan bir mekân olarak anlam kazanmaktadır. Kısacası “çevre”,

“merkezdekinin” bakış açısından anlatılmaktadır. Anadolu’yu temsil eden karakter ona “dışarıdan” bakmaktadır.

Bu verilerden yola çıkarak Anadolu’nun, ona “dışarıdan” bakan ve kişiliğinin başlıca öğeleri kibir, soğukluk, empati kuramama gibi nitelikler olan karakterler tarafından anlatıldığı söylenebilir. Bu durumda, böylesi karakterlerin anlattıkları bir dünyadan ne tür mekân ve insan manzaraları yansıdığını yeniden değerlendirmek gerekmektedir.

B. Karakterlerin Taşraya İlişkin Deneyimleri

Reşat Nuri Güntekin’in tezde irdelenen romanlarındaki narsisist özellikler gösteren kadın ve erkek karakterlerin çoğunluğu için Anadolu, “taşra sıkıntısı”nın deneyimlendiği bir mekândır. Ancak karakterler ve onların Anadolu’ya ilişkin deneyimleri daha yakından irdelendiğinde, ortak olan bu temel deneyimin iki sözcüğe indirgenemeyeceği, aktarılan yaşantıların daha zengin ve çok yönlü olduğu gözlemlenir. Örneğin, kadın karakterlerin birçoğu açısından kendilerine yönelen gözlerin aynasında güzelliklerinin onandığı bir mekân olan Anadolu, erkek karakterler için çoğu zaman kuşatılmışlığın, sürgün olmanın, gerek kendini gerekse yaşama ilişkin düşleri gerçekleştirememenin mekânıdır.

Gizli E’in anlatıcı karakteri Şeref, İstanbul’da bir iş bulamadığı için Gemlik’te maliye memuru olarak göreve başlar. Ancak Şeref, İstanbul dışındaki bütün mekânları “sürgün yeri” olarak deneyimlemektedir. Gemlik’te sürdürmek zorunda kaldığı boğucu memur yaşamını şu satırlarla betimlemektedir:

İlk aylarda memur hayatı bana çok sıkıcı göründü. Gündüz basık odalarda renksiz, ehemmiyetsiz şeylerle uğraşmak, rica, yahut kavga etmek; yemek kırıntıları ve sigara külleriyle dolu masalara başını dayayıp uyuklamak... Akşam üstü kahve bahçelerinde bir parça dedikodu, maişetten şikâyet... Sonra kırmızı mendillerde birer okka ekmek, ucu görünen bir rakı şişesiyle basık, karanlık evler, kapı önlerinde sürünen çocuklara dönmek... Hep böyle, ölünceye kadar böyle.

(14-15)

Şeref, kendisi için İstanbul dışındaki bir mekânda—üstelik bu mekân küçük bir kasaba ise—yaşamının ne anlama geldiğini özenle seçilmiş ayrıntılarla aktarmaktadır. “Sıkıcı”, “basık”, “renksiz”, “ehemmiyetsiz” gibi sözcüklerin seçimiyle bir anda kurulan atmosfer, gündelik yaşama ilişkin kendini sürekli yineleyen küçük ayrıntılarla birleşince sıkıntı, kasvet ve tekdüzelik duygusu kasaba yaşamının yegâne bileşenleri olarak belirlemektedir. Şeref gibi, yaşamdan büyük beklentileri olan, kendisini büyük işler yapacak güçte gören bir genç için bu küçük kasaba yaşamı, âdeta diri diri mezara girmekle özdeşir.

Şeref, sıkıntıyla örülü bu yaşamın tek eğlencesi olan gece toplantılarına da birkaç kez katıldıktan sonra uzak durmayı yeğler. Romanda ihtiyar bir muhasebecinin evinde yapılan bu gece toplantılarından birini “en ümitsiz ve sefil gece[si]” (17) olarak nitelendirir ve ayrıntılı olarak betimler. Şeref, bu ortamı, gerek muhasebecinin evini, gerekse gece boyunca yaşananları sefilliğin son aşaması olarak deneyimler; ortamdaki her şey âdeta üzerine sığmamakta, “viran”, “basık” bir odada, sarhoş oldukça

çirkinleşip “vahşileşen” insanlar arasında boynuna dolanan kılıklı kollar, yüzünde hissettiği kirli “nefes sıcaklığı”, “şapır şupur” öpülüşü onu tiksindirmektedir (15-17). Daha o gece, bu tür ortamlardan uzak durmaya karar verir; öyle ki ortamdaki insanlara uzak duruşu ve durgunluğu “haydut kılıklı bir mektep hocası[nın]” dikkatini çeker (15) ve hoca, Şeref’i uyarır: “Kardeşim Şeref Bey, böyle durgun durursan şüphelenirler ha... Kibirli filân derler... Sonra bu âlemlere avucunu yalarsın” (16). Ancak Şeref, kendisine “kibirli” denmesini önemseyecek durumda değildir:

Aylar geçiyor, ben, bir türlü bu yeni hayata razı
olamıyordum. Bir iki kere başka bir yere gitmek için fırsat çıktı.
Fakat, Anadolu’nun daha içerlerine dalmaktan korktum. Burada
hiç olmazsa bir deniz vardı. Oralarda onu da kaybedecektim.
(17)

Şeref’in Gemlik’te geçen günlerini bir kâbusa benzetiyor oluşu ve Anadolu’nun derinliklerine gitmenin ona korku vermesi dikkat çekicidir. Kasabanın kendisinin beklediği olanakların hiçbirini sunmayacağını bilincinde olduğu için orayı bir “boğuntu mekânı” olarak deneyimler. Bu nedenle İstanbul’a giderek orada bir yaşam kurmayı amaçlaması da İstanbul’un, büyüklük düşlerini gerçekleştirebileceği fırsatlar mekânı olarak algılandığını göstermektedir. Karısı Seniha’yla aralarında geçen diyalog da, Seniha’nın kocasının deneyimlediği taşra sıkıntısını fark ettiğini ve İstanbul’u kocası için şansını deneyip kendisini gösterebileceği bir alternatif mekân olarak algıladığını göstermektedir:

— Beni İstanbul’a getiren, hoşlanmadığımı hissettiğim bir
hayata teşvik eden sen değil misin? Dedim. [...]

— Evet, ama dedi, bu, lâzımdı, oradaki hayatından memnun olmadığını görüyordum. Ben, kendim için demiyeceğim; fakat, o yaşama tarzı seni tatmin etmiyordu. Bir neşesizlik, bir bedbinlik çökmüştü sana. “Ben bir ot gibi yaşayıp öleceğim burada... Ben hiçim!” diyordun... “Babanın yavaşmalarından ne farkım var benim bu çiftlikte?” diyordun... Bir erkeğin kendini küçülmüş görmesi tehlikelidir Şeref. Onun için İstanbul’da şansını denemeni istedim... Bir hiç olmadığını anlamanı istedim. (14)

Şeref’in taşra deneyiminin niteliğini belirleyen en önemli ögenin aslında onun kişilik yapısından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Daha önce tartışıldığı ve Seniha’nın yukarıda alıntılanan cümlelerinde de görüldüğü gibi Şeref, “özel” biri olduğuna inanan, sınırsız güç ve ün düşleri kuran bir narsisisttir. Taşrada tiksinierek katıldığı gece toplantılarının İstanbul versiyonunun onu hiç rahatsız etmeyişi bu açıdan bakıldığında anlam kazanmaktadır. Aslında her iki eğlence de özünde aynıdır; ancak Anadolu’da, hor gördüğü fakir memurlarla bir kâbus gecesi olarak deneyimlenen sefahat âlemi, mekân İstanbul olunca farklı şekilde yaşanmaktadır. Şeref birlikte olmayı hep arzuladığı zengin, başarılı, güçlü insanlarla birlikte katıldığı İstanbul eğlencelerini iş yaşamının bir gereği olarak niteler.

Dudaktan Kalbe’nin erkek karakteri Hüseyin Kenan da taşrayı, Şeref gibi deneyimlemektedir. Hüseyin Kenan’ı, kişilik özellikleri açısından kendisine benzeyen karakterlerden ayıran temel nokta, onun Anadolu’da doğup büyümüş olmasıdır. Ancak üniversite eğitimi sırasında, İstanbul’da kendini müzik konusunda geliştirerek ve müzik dersleri vererek sürdürdüğü

yaşam, tüm güçlüklerine karşın onun Anadolu algısını yeniden şekillendirecek, bir anlamda doğup büyüdüğü mekâna yabancılaşmasını tetikleyen süreci başlatacaktır. İstanbul'da geçirdiği yılların ardından geri döndüğü Anadolu, Kenan'ın gözüne tüm renklerini yitirmiş, tekdüze yaşamların insanı boğan mekânı olarak görünecektir. Okulunu bitirdikten sonra kendine yapılan iş teklifini kabul ederek Kütahya'ya giden Kenan'ın izlenimleri şöyle betimlenir:

Mektepten çıktığının ikinci senesiydi. Kütahya'da ona bir yol mühendisliği teklif edildi. Kenan, [...] İstanbul'u sevine sevine terk etti.

Artık mesleğiyle yaşayacak, musikisini yalnız kendisine hasredecekti... Fakat çok geçmeden bu ümidinin de boşa çıktığını gördü. Kütahya'daki hayatı ona İstanbul'dakinden daha renksiz, daha manasız geliyordu. İstanbul'da boş vakitlerinde serbest kalabiliyordu; kimse bu saatlerde ondaki mütehayyil inziva zevkine dokunmuyordu. Halbuki burada öyle değildi. Komşuları, arkadaşları, bilhassa amirleri ona musallat olmuşlardı. Onu yalnız bırakmıyorlar, ne vakit çalışmaya başlarsa evine, odasına damlıyorlardı. [...] Arkadaşlarının hatırını hoş etmek için onlara istedikleri havaları çalıyordu. Fakat onlar, saygısızlıklarını artırdıkça artırıyorlar, Kenan'ı kasabanın çalgıcısı mevkiine indiriyorlardı. (41)

Kütahya'daki yaşamın "renksiz ve manasız" oluşu kadar insan ilişkilerindeki samimiyet ve teklifsizliğin de Kenan'ı rahatsız ettiği açıktır. Kendi kendine kalamamanın yarattığı can sıkıntısına, bir de insanların yaşamına müdahale

ediyor oluşları ve onun “sanatı” karşısında takındıkları “saygısız” tavır eklenmektedir. Taşradaki içiçeliğin yarattığı samimiyetin Kenan’ı böylesine rahatsız etmesinin temelinde, onun “samimi insan ilişkilerine uzak durma eğilimi” yatmaktadır kanımızca. Nitekim Kenan, eğitim için Avrupa’ya giderek oraya yerleşen bir arkadaşının teşvik etmesiyle soluğu Avrupa’da alacak ve kendisini ve büyük bir müzisyen olma hayallerini solduran taşraya veda edecektir.

Taşranın, kendisine bakan gözün konumuna göre anlamlar yüklendiği savı Kenan’ın taşra deneyiminde meydana gelen değişimler aracılığıyla desteklenebilir. Kenan’a gençlik yıllarında “dar” gelen taşra, ünlü bir müzisyen olduktan ve iyi bestelere imza attıktan sonra ziyaret edildiğinde farklı algılanacaktır. Romanın anlatıcısı da bu gerçeğin, bakan gözün öneminin altını şu cümleyle çizmektedir: “Mamafih, Bozyaka’yı, senelerce mahrum ve sönük hayatını sürdürdüğü yerleri şimdiki mesut ve pürhaya gözleriyle bir kere daha görmeyi pek de istemiyor değildi” (47). Dayısı Saib Paşa’nın ısrarlarıyla, ünlü bir müzisyen olarak “ziyaret ettiği” taşra, bu aşamada Kenan tarafından nereye gitse pohpohlandığı, şımartıldığı, herkesin ilgi odağı olduğu bir mutluluk mekânı olarak deneyimlenecektir.

Ancak romanın, Kenan’ın güncesi olarak kurgulanan son bölümünde taşraya yönelen yeni bir bakışla karşılaşırız. Bu aşamada Kenan beste yapamayan, yaratıcılığını yitirmiş, pırıltısı sönmüş, hızla çıktığı şöhret basamaklarını aynı hızla inmiş bir karakter olarak belirir. Gençliğinde “düşkün” bir genç adam olarak kabuğunu kırıp kaçmak istediği taşrayı, bu ruh hali içinde romantize ediyor oluşu önemlidir:

— [O]rada ne güzel çalışacağım, diyordum, zaten en güzel eserimi Bozyaka'da vücuda getirmedim mi? Ben, biraz bülbüllere benziyorum... Onlar da topraklarından ayrıldıkları vakit susarlar, bütün nağmelerini kaybederlermiş... (257)

Çocuk gibi seviniyorum. Demek birkaç güne kadar Bozyaka'da olacağım. Yine bağlarda sıcak üzüm kokuları içinde dolaşacağım. Yabani güller, kır menekşeleri ile dolu ince yollardan Arapderesi'ne ineceğim, yine mehtapta Kırkçamlar'a gideceğim. Yine çitlembiklerin içindeki kuyu başında beyaz denecek kadar açık sarı saçlarıyla, hafif çilli yüzüyle, süzgül yeşil gözleriyle Kınalı Yapıncağımı... (258)

Kenan'ın bu satırlarda ürettiği romantik taşra imgesinin iki kaynaktan beslendiği söylenebilir. Taşra, başarılı ve ünlü bir müzisyen olduğu dönemde gittiği ve mutlu olduğu mekân olarak yeniden üretilmektedir; geçmişteki güzel günleri simgelediği için anlamlıdır. Kenan'ın sanatçı kimliğini, romantik edebiyatın şairi simgeleyen önemli imajlarından biri olan “şarkı söyleyen bülbül” ile temsil etmesi ve birkaç paragraf sonra da bülbülün yerleştirileceği mekânı taşrada konumlandırılan stilize edilmiş bir doğa içine yerleştirmesi dikkat çekicidir. Taşra, karakter tarafından ya sıkıntı ve mahrumiyetin mekânı olarak algılanmakta ya da idealize edilmektedir ki iki durumda da taşranın “gerçekliği”ne uzak durulmaktadır.

Şeref ve Hüseyin Kenan'ın gençlik dönemlerinde sıkıntı, mahrumiyet, kapatılmışlık, kısıtlanma duygularının kaynağı, düşlerin etrafına örülen yırtılamayacak bir koza olarak deneyimlenen taşra, *Akşam Güneş*'nin ana karakteri Nazmi için de benzer anlamlar taşımaktadır. Önce Avrupa'daki

eğitimi sırasında sabahlara kadar dans eden “zarif, şık, apkın salon zabiti” (66), sonra Balkanlar’da Bulgar ve Sırlarla gözünü budaktan sakınmadan savaşıan cesur çete üyesi olarak son derece hareketli bir yaşam süren Nazmi, aldığı yaraların iyi bakılmaması sonucunda ağır bir enfeksiyon kapar, sonrasında doğasına aykırı sakın bir yaşama mahkûm olur. “Hareket ve heyecan” sayesinde yaşadığını hisseden Nazmi’nin, kendisine dayatılan bu yaşam biçimi karşısında verdiği ilk tepki isyan etmek olur:

— Herhalde birden bire götüren hastalıklardan çok korkunç, doktor bey, dedim. Hayatta heyecan ve hareketten başka ne var ki? Tavsiyenizin açık mânası şudur: “Diri diri mezara gireceksin... ellerin hasta kalbin üstünde, on sene, yirmi sene, dünyayı görmeden yaşayacaksın... Dünyanın neşesi, gürültüsü kulağına geldikçe elinle bu hasta kalbe basacaksın...” (87)

Nazmi, başlangıçta duyduğu isyana ve verdiği tepkiye rağmen doktorun tavsiyesine uyar ve askerlikten ayrılır. “Heyecansız ve hareketsiz” bir yaşamı “diri diri mezara girmek”le özdeş bulan karakterin, kendisi için seçtiğı “mezar”ın doğup büyüdüğü İstanbul değil de, babasının M. adasındaki çiftliğı olması anlamlıdır. Ancak Güntekin, bu benzetme üzerinden kurulan yaşam-ölüm ikiliğıyle yetinmeyecektir. Nazmi’nin Şükran’la birlikte vapurdan inerek adadaki çiftliğine yaptığı yolculuğı ve çiftliğı betimleyen şu satırlar ilgi çekicidir:

Hava çok sakindi. Etrafta bir yaprak bile kımıldamıyordu. Enginde hafif bir vapur dumanından başka bir şey

görünmüyordu. Nihayetsiz bir çöl hissini veren durgun, renksiz,
donuk bir deniz.

[....]

Çiftliğe âdeta bir gece karanlığı içinde girdik.

Eşyalarla beraber denizden giden Gülizar kalfa, bizi
kapıda bekliyordu!.. Yıkık taşları arasında dikenler, otlar bitmiş
bir duvardan sonra açılan çifte kanatlı bir tahta kapı... Kapının
bir tarafında uzun bir servi.

Gülizar kalfanın uzaktan burasını bir kabristana
benzetmesi ne kadar doğrudu. Hem zaten bu eski Rum
manastırında birkaç mezar da vardı. (107)

Güntekin'in özenle seçilmiş sözcüklerle boyadığı bu tablo, yazarın atmosfer
yaratmada ne kadar başarılı olabileceğinin göstergesidir. Havadaki
kıpırtısızlık, sakinlik, kendisinin karşıtıyla betimlenen durgun bir deniz,
gökyüzünde asılı kalmış duman ve "yıkık taşları", "otlar bitmiş duvarı", "servi"
ağacıyla bir mezarlık. Nazmi'nin yaptığı benzetme gerçek olmuş, karakter
eşiğinde dikildiği yeni yaşama başlarken gerçekten de diri diri bir mezara
girmiştir. "Mezarlık", çağrıştırdığı darlık, kapatılmışlık, kasvet ve boğuntu gibi
duygularla Nazmi'nin taşra deneyimini belirleyen bir mecazdır. Bu aşamada
Feride'nin dünyadan uzak Zeyniler köyündeki odasının pencerelerinin de
"korkunç bir mezarlı[ğa]" açıldığını (164) anımsamak yerinde olacaktır.
Avrupa ya da İstanbul'dan uzak ve onların simgelediği yaşam biçiminin
karşıtını—hatta ölümü—simgeleyen bu köşede sürdürülecek olan zorunlu
sürgün yaşamı, Nazmi'ye sürekli olarak yaşamın kendisine vadettiklerinden
gönülsüz bir ayrılığı hatırlatacaktır.

C. Sürgünde Mutlu Olmak: Taşranın Vaadi

Buraya kadar incelenen karakterlerin, gerek kişilik yapıları, gerekse kendileri için düşledikleri yaşam biçimi nedeniyle Anadolu’yu genellikle merkez-taşra karşıtlığı çerçevesinde bir sürgün ve sıkıntı mekânı olarak deneyimledikleri gözlemlenmiştir. Tuncay Birkan, taşranın ikili karşıtlıklar aracılığıyla temsil edilişini, taşra ile taşralıyı nesneleştiren söylemleri eleştirdiği “Taşraya Bahar Hiç Gelmez mi?” başlıklı yazısında, taşranın hep “pek de tanımadığımız [...] insanların hayatını üç-beş yıpranmış klişeyle anlamanın mümkün olacağını zanneden kibirli şehirli anlatıcılar” tarafından anlatıldığına dikkat çeker (313). Birkan’ın anlatıcıları nitellemek için seçtiği “kibirli” sözcüğü, özellikle Reşat Nuri Güntekin’in roman evrenine uyarlandığında psikolojik açıdan düşündürücü bir nitelik kazanmaktadır. Güntekin romanlarında şehirli anlatıcı, taşralıyla karşı karşıya geldiğinde—geldiği için—“kibirli” olmaz; o zaten “kibirli” olduğu için “taşralı”yla da, çevresiyle hep kurduğu özel bir tür ilişki kipini yeniden üretmektedir.

Öte yandan, Güntekin’in romanlarında taşranın, karakterler açısından keyifli deneyimlere kaynaklık ettiği durumlar da vardır; *Ateş Gecesi*’nin Kemal Murat’ı ve *Bir Kadın Düşmanı*’nın Sâra’sı için taşra, diğer karakterlerin yaşadıklarına benzer sıkıntıların yaşandığı bir ortam değildir. Aslında bu iki romanın karakterleri de, Güntekin’in diğer roman kişileri gibi taşraya “sürgün” giderler. Kemal Murat, ağabeylerinden birinin yaptığı evlilik padişahın hoşuna gitmediği için Milas’a sürülür; Sâra ise Erzurum’da görev yapan babasının yanına gitmemek için uydurduğu yalanlar sonucu Marmara’nın küçük bir köyüne, dayısı Rıza Bey’in kızı Vesime’nin düğünü için gider.

Kemal Murat, Milas kaymakamı tarafından Rum mahallesinde yaşayan Varvar Dudu isimli Ermeni bir kadının evine pansiyoner olarak yerleştirilir. Bu fakir mahallenin insanları, özellikle genç kızları için İstanbul'dan gelmiş, paralı, güzel giyinen bu delikanlı bir çekim merkezidir. Rum kızları, Kemal Murat'ın oraya yerleşmesiyle birlikte refaha kavuşan Varvar Dudu'nun evinden çıkmaz olurlar. İçinde bulunduğu ortamda ilginin odağı olmaya meraklı bir narsisist için son derece verimli bir mekân olan bu ortamın Rum mahallesi oluşu özellikle önemlidir.

Bir Kadın Düşmanı'nın ana karakteri olan Sâra'da da, kendisini girdiği her sosyal ortamın merkezi durumuna getirme ve etrafındaki herkesi kontrolü altına alma takıntısı vardır. Yazı İstanbul'da geçirmek varken, küçük bir köyde yaşamak zorunda kaldığı için başlangıçta canı sıkılır:

Gelecek yazın en güzel aylarında İstanbul eğlenirken , ben Erzurum'da ne yapacaktım? (10)

[....]

İstanbul'da ben, denizde balık gibiyim... Dışarıda yaşayamam... [....] [B]u saatlerde İstanbul'un çılgınca eğlendiğini düşünüyorum... [....] İnsan, bir kere dünyaya geliyor.... Öldükten sonra mezara girmeyi anlarım, fakat yaşarken... (11)

Sâra da, taşrayı mezar benzetmesiyle anlatmaktadır. Onu tanıyan arkadaşları da Sâra'nın köy hayatına bir haftadan fazla dayanamayacağını düşünmektedirler; nitekim Nermin, Sâra'ya yazdığı mektubunda “can sıkıntısından bunal[acağına]” emin olduğu arkadaşının “bir bahane uydurup kendini İstanbul'a ata[cağını]” söyler (21). Ancak başlangıçta bir hafta dahi

katlanamayacağını zannettiği köy yaşamı Sâra'nın hoşuna gitmeye başlar; Sâra'nın Nermin'e yazdığı mektup bu gerçeği ortaya koymaktadır:

[B]u kasabaya çok fazla ısınmaya başlıyorum.

“Roma’da ikinci kalmaktansa, iki evli bir köyde birinci olmak daha iyidir,” diye meşhur bir söz vardır. İstanbul’da bilmem ikinci safa düşüyor muyum? Fakat ne de olsa orası kocaman bir memleket... Beni pek gölgede bırakmak değilse bile, tesirimi kıranlar, nüfuz mücadelesine girişenler var... Halbuki burada rakipsiz bir kraliçe gibiyim... Tesir ve muvaffakiyetim günden güne artıyor... Sık sık kasabaya inişim âdeta bir vaka, bir bayram oluyor... Dışarlık erkekleri bizim talimli maymunlara benzeyen salon centilmenlerimizden değil...

(21-22)

Kısa zamanda küçük köyün ilgi odağı haline gelen Sâra böylelikle, nazlanarak gittiği taşrada, İstanbul’dakinden daha fazla ilgi gördüğü için yoğun bir doyum yaşar:

Hele bir hafta evvel benim tesirim çok müthiş oldu.

Beraber olup da görmeliydin Nermin... Ben, vapurdan çıkan bir yolcu değil, âdeta sahneye çıkan meşhur bir aktristtim... Beni karşılamaya gelenlerle selâmlaşarak, gülüp konuşarak yürüyordum... Etrafımda geçen şeylerin hiç farkında değil gibi görünüyordum... Fakat, benim uzun tâlimlerle elde ettiğim bir hassam vardır: Hiç sezdirmeden, etrafımdakilere, karşımdakilere hiç bakmadan, her şeyi görmek. Bütün gözler, hayret ve meftuniyetle bana bakıyor, ahali, beni daha iyi görmek

için birbirini çiğniyordu. [...] Hâsılı tam bir sahne
muvaffakiyeti... [...]

[Ş]unu söyleyeyim ki, burada şöhretim günden güne
büyüyor, mutlaka görülmesi lâzım gelen bir şey haline
geliyorum... (17-18)

Sâra'nın ayrıntılı bir biçimde betimlediği vapurdan köye iniş sahnesi, gerek karakterin kişilik yapısını, gerekse taşranın onun için anlamını ortaya koyması açısından anlamlıdır. Karakter, kendi yaşadığına öncelikle yaşantı anında, sonrasındaysa betimleme yoluyla uzak düşmektedir: Vapurdan çıkan aktrist olarak, büyük bir sahne başarısına imza atan ve görülmesi gereken "şey"e dönüşen bir varlık. Bu deneyimin tuhaflığını fark eden Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı* başlıklı yapıtının *Bir Kadın Düşmanı*'ni ele aldığı bölümünde Sâra'nın "şeyleşme" durumunu kendi okuma pratiği içinde anlamlandırmıştır:

Gerçekten de Sâra'nın kendine bakışı da bir "şey"e bakıştır,
"ahali"nin Sâra'ya bakışı da... "Şey"i (bilinçli, bilinçsiz; önemli değil!), ta 1927 yılında, bu anlamda ilk kullanan romancımız, bildiğim kadarıyla, Reşat Nuri'dir. (107)

Sâra, taşrada yaşayan insanları da sürekli olarak İstanbullularla kıyaslar:

Ben, hiç bu derece hislerini, zaaflarını göstermekten çekinmeyen, saf, samimi, lâubali insanlara tesadüf etmedim. Sırta sırta beni seyrediyorlar, hemen hemen işitebileceğim bir sesle birbirlerine mülâhazalarını söylüyorlar, arkada kalanlar ayaklarının ucuna basarak yükseliyorlar... Dedim ya, tıpkı bir

tiyatro vaziyeti... Bunlarda “Acaba ne derler? Bizi ayıplarlar mı?

Sıkılırlar mı?” mülâhazası kat’iyyen yok... (18)

Sâra’nın taşra halkına ilişkin değerlendirmeleri, olgusal saptamalar olarak yorumlanamaz; çünkü kullandığı sözcükler değer yargıları içermektedir. İlk cümlede kullanmayı yeğlediği “samimi” dışındaki tüm ifadeler, olumsuz anlam yükleriyle, anlatıcının taşra insanını nasıl algıladığını imlemektedir. Bu genellemeler taşradan birey manzaraları sunulduğunda daha da küçümseyici ifadelerle sürer. Kasabanın mahalle muhtarlarından birinin, kendisini giysileri nedeniyle eleştirdiğini, kendisinin etrafında pervane olan gençleri azarladığını duyan Sâra, bu yaşlı adamı şöyle betimler:

Şöyle göz ucuyla baktım: Küçük bir vücut üstünde at yüzü gibi kocaman ve uzun bir çehre... Hasbeten’lillah ahlak hocalığı eden samimi mutaassıplardan ziyade iki üç senede bir “almak da hak, boşamak da hak!” diye kadın değiştiren, câhil, fakir, görgüsüz kızları ziyan eden ihtiyar kurtlardan. (23)

[....]

Muhtar efendide öyle gür bir bıyık, sakal ve bir çift kaş vardı ki, kesip azar azar taksim etsek İstanbul’un bütün yeni gençlerine bıyık olmaya kifayet ederdi. Bu balta girmemiş fundalığın içinde kocaman, şekilsiz bir burun yatıyor, onun üstünde birbirine yakın bir çift çini mavi göz şaşkın açılıp kapanıyordu. (24)

Kendisini eleştiren muhtarın betimlendiği satırlarda “at yüzü”, “balta girmemiş fundalık” gibi deyişler kadar, ilk bakışta muhtara atfedemeyeceği, bilgisi dahilinde olmayan ifadeler iç içe geçmektedir. Bu arada kendisini

eleştirdiği için tepki duyduğu muhtar gibi, onun iki-üç senede bir değiştirdiğini düşündüğü kızları da “câhil, fakir ve görgüsüz” (23) olarak niteler. Tıpkı kendisine Vesime’yi övdüğü için “hakaret etmiş” saydığı Remzi Bey gibi muhtara da haddini bildirmeye karar verir. Çevresinde kendisine hayran olmayan herhangi birinin varlığına tahammülü yoktur. Öyle ki bu tahammülsüzlük nedeniyle “elli beş altmış yaşlarında[kı]” (22) “çirkin” muhtarla flört etmekten dahi çekinmez: “İçimden, ‘Muhterem efendi, sana kendimi yakından göstereceğim. Başkalarına, ‘İnsan görmediniz mi?’ diye darılıyorsun... Bakalım bana benzeyenini çok gördün mü?’ dedim” (23).

Sâra’nın gördüğü ilgi nedeniyle taşrada keyifli zaman geçiriyor ve etrafındaki insanlarda güzelliği nedeniyle hayranlık yaratarak kişisel doyum yaşıyor oluşu, onun taşralıyla karşılaştığında takındığı kibirli tavrı engellememektedir.

Ç. Züleyha’nın Taşra Deneyimleri: Kibirli Şehirlinin Eleştirisi

Eski Hastalık’ın ana karakteri Züleyha’nın taşra deneyimleri, Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında Anadolu’nun temsilinin niteliğini saptamak açısından önemli veriler sunmaktadır. Züleyha’nın babası Ali Osman Bey, kızının İstanbul’da içinde yetiştiği ortamı beğenmediği, o ortamda olumsuz etkilere maruz kaldığını düşündüğü için, Millî Mücadele sonrasında karısını ve Züleyha’yı yanında Anadolu’ya götürmeye karar verir. Ancak bu süreç Züleyha’nın koleji bitirmesi amacıyla üç yıl daha ertelenecektir. Annesinin de babasıyla birlikte Anadolu’ya geçmesiyle birlikte İstanbul’da yalnız kalan Züleyha için tam bir özgürlük dönemi başlar. Ancak bu dönem, aynı zamanda genç kızın yaşamında dayısının etkisinin yoğunlaştığı sürecin de

başlangıcıdır. Okul sonrasında Amerika ya da Avrupa'ya gitme düşleri kuran Züleyha, ilk Anadolu izlenimlerini yaz tatillerinde edinir:

Bir kere Amerikalılar, ona seyahati medeni insan için en büyük ihtiyaç ve lüks olarak tanıtmışlardı. Anadolu, Çin ve Havai adaları gibi sürpriz ve maceralar diyarı olmamakla beraber, ne de olsa, görülmesi lazım gelen bir yerdi ve işin nihayetinde kendi vatani idi.

Sonra, hatırlı bir kumandan kızı olarak bir vilâyet muhitine girmek, gururunu tatmin ediyordu.

Bazen viran ve renksiz bir kasabanın asker elitle meydana getirilmiş bir parkında babasının birkaç zabıt arkadaşıyla çay içerken kendini bir macera filminde müstemlekedeki babasını ziyarete gelmiş bir İngiliz Misi şeklinde tahayyül ediyor ve bu hayal bir an için ona etrafında her şeyi güzel ve şiir dolu gösteriyordu. (36)

Züleyha'nın Anadolu'yu kendisi olarak değil de kurguladığı bir karakter aracılığıyla, aslında bir tür "öteki" olarak yaşantılıyor oluşu anlamlıdır.

Anadolu, onun için, aldığı eğitimin "kötü etkileri" nedeniyle, Çin ya da Havai adaları gibi otantik bir mekân olduğu için ve kendisine öğretilen bir tür gezi kültürünün dayatması nedeniyle görülmesi gereken bir "uzak" ülkedir.

Babasının uğruna yaşamını ortaya koyduğu toprak parçasını, kızının, maruz kaldığı tüm olumsuz etkilerden sonra "nihayet vatan"ı olarak deneyimliyor oluşu romanda kurulan söylemin ipuçlarını vermesi nedeniyle önemlidir.

Anadolu kendi gerçekliğiyle değil, Züleyha ancak ona yabancılaştığında ve onu bir kurgunun içinde deneyimlediğinde anlık bir "büyü ve şiir[sellik]"

kazanabilmektedir. Bu mekânın Züleyha'nın bulunmayı yeğlediği yer olmadığı gerçeğini unutmamak gerekir. Ancak Anadolu'nun, babasının konumundan dolayı, Züleyha'yı tatmin eden yönleri vardır:

Öteden beri at gezintilerini en lüks bir eğlence gibi görür,
bazı akşam üstleri Bebek'te, Büyükdere yolunda ecnebi
amazonlara tesadüf ettikçe, hasedinden erirdi.

Anadolu, Züleyha'nın bu zevkini de bol bol doyuruyordu.
Babasının neferlerinden birinin tuttuğu bir ata binerken, bir zabıt
grubunun ortasında bir atlı yürüyüşe çıkarken zevkinden
gözlerinin yaşardığını duyardı. (37)

Züleyha'nın taşra deneyimlerini belirleyen temel öğelerin, kendi kişilik yapısı olduğu kadar yetiştirilme döneminde maruz kaldığı etkiler olduğu gözlemlenmektedir. İstanbul'da arzuladığı oranda bir ilginin odağında olmayı başaramamış, beraber gezdiği Ermeni ve Rum kızlarının yaptıklarını yapamadığı için onları hasetle izlemiş olan Züleyha'nın Anadolu'daki konumu, işgal İstanbul'undaki yabancı uyruklu kadınların statüsüne eşdeğer görülmektedir. Hasetle izlediğini gerçekleştiriyor olmanın hazzı öylesine yoğun duyumsanmaktadır ki Züleyha'nın hazdan gözleri yaşarmaktadır. Züleyha'nın Anadolu deneyimleri ile Sâra'nınkiler arasında önemli koşutluklar gözlemlenmektedir:

Züleyha, İstanbul'da biraz çekingen ve silik bir kızdı.
Fakat burada kendisine verilen ehemmiyetten şımarıyor, her
şeyde birinci olduğunu görmekten doğmuş bir emniyetle
etrafındakileri avucunun içine alıyordu.

[....]

Onu, kasabadan daima kalabalık bir dost kafilesi uğurlardı. Züleyha, bu insanların kendisini beğendiklerini hatta aralarından birkaç gencin – açık bir şey söylemeye cesaret edememekle beraber – kendisini sevmeye başladıklarını bilir, babasıyla annesini son defa öperken, bütün kalabalığı öpüyormuş gibi, koket mimikler yapardı. Bir kalabalık tarafından beğenilmek ve sevilme!.. (37)

Bu sahnede Züleyha'nın narsisizmi ortadadır ve Anadolu, narsisistik tatminin kaynağı olarak görülmektedir. Üstelik elde edilen başarıların ve yapılan “fetihlerin” sağladığı tatmin duygusu ve bunun sonucunda yaşantılanan özgüven deneyimi yeni başarıları da tetiklemektedir. Her zaman düşlerini kurduğu, girdiği her ortamın odağında yer alma, dikkati üzerine çekme isteği narsisistin yaşadığı tatmin duygusunun ana kaynağıdır.

Züleyha'nın Anadolu'da yaşadıklarında kendisine biçtiği rol de son derece önemlidir:

Nihayet, dayısı ona Anadolu için, bir nevi medeniyet misyonerliği vazifesi de vermişti. Zavallı Anadolu kadınına yeni hayatı, onun gibi iyi yetişmiş hot sosyete kızlar öğretmezse kim öğretecekti?

Züleyha, bu işlerde dayısının iyi bir talebesi olarak yetişmişti. Onun İstanbul'da yaptığını, kendisi Anadolu'da yapıyor, fırka ve belediye bahçelerinde sık sık garden partiler ve danslı kız gezintileri tertip ediyordu. (37)

Romanda Züleyha'nın, babasının karşıtı, Mütareke'nin işbirlikçisi olarak sunulan dayının “iyi talebesi” olmasının roman anlatıcısının bakış açısından

Züleyha'ya verilen olumlayıcı bir niteleme olmadığı açıktır. Ayrıca, Züleyha'nın Anadolu'da dayısı tarafından belirlenen rolünün "misyonerlik" sözcüğüyle niteleniyor oluşu da önemlidir; karakterin medeniyet götüren rolünden çok gittiği yere yabancılığının altı çizilmektedir. Kendini kurgu yoluyla otantikleştirdiği bir mekândaki İngiliz Mis'i olarak algılayan Züleyha'nın konumu, Afrika ya da Hindistan'a medeniyet götüren misyonerinkinden çok farklı değildir; asıl sorun Züleyha'nın "kendi vatanında" yabancı olmayı yeğlemesi ve bunu bir statü göstergesi olarak algılıyor oluşudur.

Züleyha, kolejden mezun olduktan sonra, babasının zorlamasıyla Anadolu'da onların yanında yaşamak zorunda kalır. Avrupa ya da Amerika'ya gitme düşleri kurarken kendini Silifke'de yaşamak durumunda bulan Züleyha, babasının kızını "şahsiyetinin teşekkülü devresinde bulunan bir çocuk" olarak görmesi ve "birkaç sene [İstanbul'daki] havanın dışında" tutmak istemesi nedeniyle Anadolu'da yaşamak zorunda kalmıştır (44). Bu, onun tercihi değildir. Bu nedenle babasının, onu İstanbul'da maruz kaldığı etkilerden arıtmak amacıyla bulduğu bu çareyi bir tür despotizm olarak algılar. Nitekim tatiller sırasında dahi yabancılaşıarak deneyimlediği Anadolu, onu bu zorunlu ikamet döneminde iyice sıkır. Öyle ki ilgi ve hayranlığın odağında olmak, ona arada sırada eski neşe ve canlılığını iade ediyor gibi olsa da, yaşamında açılan bu yeni sayfanın anlatıldığı ilk satırlar, başlangıçta yaşadığı depresif dönemi imler:

Beğenildiğini ve etrafında heyecan uyandırdığını görmek, kendini bu muhitte herkesten yüksek bulmak bazen onu harekete getirir gibi oluyordu. Fakat bu neşe, uzun

sürmüyor, pek az sonra eğlencelerin iptidailiği, dekor ve insanların sadeliği karşısında yine kendini ye'se kaptırıyordu.

[....]

O sene yaz, son derece sıcak ve sıkıntılı geçiyordu. [....]
Karşıda derenin hafif akıntısı içinde bir mavra ağır ağır dönüyor, genç kız, elleri ensesinde kilitli, kanı ve nefesleri bu mavra kadar ağırlaşmış, sandalyesinde yarı baygın yatıyordu. (45-46)
[....]

Damarlarımdaki kanın hareketi ağırlaştı. Vücudum ve zihnim uyuştı. Hiçbir şeye el sürmek içimden gelmiyor. Saçlarım dalga dalga uzayıp karışıyor; kaşlarım büyüyor, bakımsız cildimi çil, alnımı kıl basıyor. Konuşmak, gülmek zevkini kaybettim. Daha biraz zaman geçerse havaya alışımlı, tamamiyle bir yerli kadın şeklini, hâlini almış bulunacağım. (50)

Züleyha'nın taşrada geçirdiği değişim ve ruh durumunu yansıtan bu satırların önemi, onun İstanbul'daki okul, deniz, partiler arasında yorulmak bilmeksizin sürdürdüğü enerjik yaşamıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Genç kız âdeta, taşranın yaşam döngüsüne fiziksel olarak uyum sağlayamamıştır ve taşra sıkıntısını tüm yoğunluğuyla yaşamaktadır. Bu dönüşümü, kendiliğini tehdit eden bir durum olarak algılamakta ve taşra kadınlarına benzemekten korkmaktadır. Kişiliği ve bu tedirginliğin de etkisiyle, etrafındaki herkesi hor gören eleştirel gözlerle bakmakta, kendisini muayene etmeye gelen bir doktoru antipatik bulmakta, bir parti düzenleme komitesi azasını "civık civık" (53) görmekte, kısacası kasaba insanlarını bütünüyle değersiz bulmaktadır.

Bu nedenle eve kapanır ve kendisini ziyarete gelen kasaba kadınlarıyla dahi görüşmeye yanaşmaz. Bu yüzden adının kibirliye çıkmasını umursamaz:

Ben, Silifke'ye gittiğim zaman bizim eve bir misafir akınıdır başlamıştı. Zaten canımla uğraştığım için, bunlardan bir kısmının yanına hiç çıkmamıştım. Annemin zoru ile kabule mecbur olduğum bir kısmını da vahşi tavrım ve sükûtumla ürkütmüştüm. Bu hâl, tabii kadınlar arasında benim kibirli, delibozuk bir şey olduğuma dair dedikodular çıkarmıştı. (53)

Bu noktada, Züleyha'nın kibrinin sadece taşra insanlarına karşı takındığı tavrın bir uzantısı olmadığı, insani ilişkilerinde sürekli kendini hissettiren bir tavrın taşradaki yansıması olduğu hatırlanmalıdır. Züleyha, sadece taşra insanlarına değil, genel olarak samimi insan ilişkilerine uzak durmaktadır. Ancak bu tavrın taşrada daha çok göze batıyor oluşu, taşrada kurulan ilişkilerin niteliğinden kaynaklanmaktadır. Züleyha'nın İstanbul'da göze batmayan samimi ilişkilere uzak tavrı, "[t]aşrada, samimiyetin doğal zemini olan küçüklük ve iç içeli[k]" nedeniyle daha görünür kılınmaktadır (Birkan 315).

Merkez-çevre karşıtlığı bağlamında, romanda Züleyha ile Yusuf arasındaki ilişkinin simgesel niteliğine de göz atmak gerekmektedir. Züleyha, sonradan kocası olacak Yusuf'la ilk kez, Anadolu'ya yaptığı yolculuk sırasında karşılaşır. Babası, Yusuf'u Züleyha'yı karşılaması için istasyona göndermiştir. Bu ilk karşılaşmada Yusuf'u "saf bir dışarlık beyi" olarak nitelendiren Züleyha, taşra sıkıntısını tüm yoğunluğuyla yaşadığı dönemde Yusuf'u, belediye başkanlığını yaptığı kasabanın gövdeleşmiş biçimi olarak

algılayarak ona derin bir tepki duyacak ve her davranış ve sözcüğünü yerecektir:

Dünyada hiçbir belediye reisi memleketini bunun kadar iyi temsil edememiştir. Görünüşte iri yarı, hatta güzelce denecek bir genç adam. Fakat ruh yok. Gayet basit, iptidai ve can sıkıcı... Bütün konuşmaları yol, su, toprak ve belediye bütçesi üzerine... (47)

[....]

Bu genç derebeyini gördüğüm zaman, buradaki hayatın iptidailiği, renksizliği ve can sıkıcılığı insan şeklinde karşıma dikilmiş sanıyorum. (48)

Züleyha, Yusuf'u yetiştirdiği toprakların ruhunu yansıtan boş ve saf bir derebeyi, onun Silifke belediye başkanı olarak sürdürdüğü yaşamının ayrıntılarını "mektepe çocuğu dedikoduları" (47), kasabayı medenileştirme çabalarını gülünese saçmalıklar olarak niteler: "Sonra, haspam, yeniliği ve medeniliği de kimseye vermiyor. Kasabayı süratle asrileştirmek iddiasında" (47-48).

Yusuf'un içine doğup büyüdüğü taşrayı modernleştirme çabalarının, merkezden gelmiş Züleyha tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan "asri düğün" hazırlıkları ve gecesi, romanın en önemli bölümlerinden birini oluşturur. "Alaturka düğün" isteyen erkek tarafı ile, "balo" isteyen kız tarafının, geleneksel-modern karşıtlığında romanın bu aşamasında karşı karşıya geliyor oluşu, Züleyha ile Yusuf arasında romanın sonraki bölümlerinde yaşanacak gerilimin habercisidir. Kasabanın ileri gelen aileleri arasındaki bu gerilimi, "hem alaturka saz [...] çalınacak, hem [de] dans edilecek" olan bir bahçe eğlencesiyle (50) gidermeye çalışan Yusuf'un çabalarının ne kadar

boş olduğunu düşün gecesı yaşananlar ortaya koyacaktır. Yusuf'un, bu geceyi düzenlemek üzere oluşturdukları komiteye başkanlık etmesini rica ettiği Züleyha'nın bu dilek karşısındaki tavrı, onun taşradaki duruşunu ve taşra modernleşmesi konusundaki düşüncelerini ortaya koymaktadır: "Benim bildiğim eğlenti denen şeyde rasgele eğlenilir. İsteyen şarkı söyler, isteyen oynar, yahut içki içer. Böyle şeyler programa sığmaz ki komitesi olsun..." (50). Züleyha'nın hor gördüğü insanlarla birlikte bu düzenleme işine girmemek için söylediği bu sözler, gerek Yusuf'u, gerekse babasını kızdıracaktır. Ancak Yusuf, komutanının kızı karşısında nezaketini koruyarak ısrarını sürdürecektir:

– Maksudımız, bu gibi toplantıları daha medeni bir şekle sokmak, dedi. Tabii aklımızın erebildiği nisbette... Siz, iyi yetişmiş bir hanımefendisiniz... Bu gibi işlerin bütün inceliğini bilirsiniz... Bize bilmediğimizi öğretmekten belki kaçınmazsınız, diye... Yoksa rahatsız olursanız... (51)

Yusuf'un bu sözleri çevrenin, taşranın merkez karşısında kendisini nasıl konumlandırığını, merkezin taşra için ürettiği "geri kalmışlık" söylemini nasıl içselleştirdiğini göstermektedir. Ancak bu ilişkide medeni olanın, medeniyet "misyonerliği" rolünü üstlenmiş olanın, medeniyet götüreceği taşralılar karşısındaki "kibirli", diyaloğa kapalı tavrı yalnızca aradaki "uçurum"u derinleştirmektedir:

Komitede asri sosyete eğlencelerine, Fikri Bey kadar akllı eren kimse olmadığı için balolu düşün, yahut düşünlü balo programını ne kadar zahmetse ben onunla konuşacakmışım.

Belediye reisi bana kendisini tokatlamak arzusunu veren
bir aptallıkla bu teklifi yaptığı zaman, şaşırdım. (54)

Züleyha'nın, Yusuf'u yaptığı "aptalca tekliften" dolayı tokatlama isteği
duyması, onun taşralı karşısındaki küstahlığının derecesini ortaya
koymaktadır. Nitekim, bu küstah, kibirli, diyaloga kapalı tavrını, her ayrıntısını
"gülünesi" bulduğu düğün gecesinde de sürdürür. Şükrü Argın, "Taşraya
İçeriden Bakmak Mümkün müdür?" başlıklı yazısında merkez-çevre ilişkisi
bağlamında modernleşme çabalarının anlamını irdeler ve şu saptamayı
yapar:

Büyük şehre benzeme, onu taklit etme hevesi ve çabaları,
kasabayı büyük şehrin gözündeki 'komik' duruma düşürür. 'Taşra
kasabaları'nda sergilenen içi boş şehir taklitleri, sağa sola
serpiştirilmiş sözde şehir imajları gerçekten komiktir; ancak,
elbette sadece 'komik' de değildir bütün bunlar. Zira hem şehir
olma arzusunu yansıtan 'trajik' bir yana; hem de, büyük şehrin
kendisine başka bir yerden aşırılmış olduğu taklit ve imajları
anımsatan 'ironik' bir boyuta sahiptirler. (286)

Gerçekten de dans etmeyi, ecnebi kızları gibi at binmeyi, modernleşmekle eş
tutulan batılılaşmanın öncülleri olarak gören zihniyetten, modernleşme
çabalarına destek bekleyen taşralının durumu trajiktir. Kendine
yabancılaşmış Batı taklidi şehirliyi taklit ederken taşra, kendine iki kez uzak
düşer. Sorunun çok daha derinlerde olduğu, Züleyha'nın da hazırlıklarına
yardım ettiği düğün gecesinde, kasaba kadınlarının düğüne getirilmesi
konusunda yaşanan gerilimde ifadesini bulur:

Lüks masalarda, tek boş iskemle kalmamış bulunmasına rağmen bazı belli başlı aile kadınlarının gelmemiş, daha doğrusu babaları, kocaları, kardeşleri tarafından getirilmemiş olmalarından şikâyet edenler vardı.

Bir iki masa ötemizde oturan şişman ve kırmızı yüzlü bir adam, yanından geçen belediye reisini elinden yakaladı, etraftan işitilecek bir sesle:

– Ne iştir bu beyim... Bizi teşvik edenler hani neredeler? Bizimkiler, helâl da, kendilerinininki mi haram, dedi.

İri vücudunun bir an için küçülüp çöktüğünü gördüğüm Yusuf Bey, ne cevap verdi bilmiyorum. Fakat o gittikten sonra, kırmızı yüzlü adam masasında oturan kızlarına çıkıştı:

– Mantolarınızı sırtınıza giyin bakalım... Dansa kalkacak olursanız ayağınızı kırarım. (56-57)

Romanda, kırmızı yüzlü adamın sorusu karşısında, dev cüsseli Yusuf'un çaresizliği bir "küçülüp çökme" refleksiyle ve Yusuf'un yanıtı "sessizlikle" temsil edilir.

Anadolu-İstanbul karşıtlığı, *Eski Hastalık*'ta İstanbullu-"dışarıklı" gerilimiyle simgelenir ve bu gerilim karı-koca aracılığıyla tartışılır. Züleyha ile Yusuf'un evliliği bir anlamda İstanbul ile Anadolu'nun birlikteliğinin olanaklarını sorgulamaktadır. İstanbul'un kadın, Anadolu'nunsa erkek tarafından temsil ediliyor oluşu, Züleyha'nın Yusuf'a karşı takındığı kibirli, mesafeli ve soğuk tavır bu bağlamda yorumlanmalıdır. Romanda Züleyha'nın bilincine yakın durduğu halde anlatıcının söyleminde olumlanan karakterin Yusuf olması, Anadolu-İstanbul geriliminde anlatıcının tavrının hangi kutupta

yer aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Züleyha, yakınlığına sürekli direndiği Yusuf'un karşısına, romanın şimdiki zaman anlatısında yaralı ve bakıma muhtaç bir çocuk olarak yerleştirilir. Romanın şimdiki zamanında Züleyha'nın Yusuf'la olan ilişkisinde sürekli bir çocuk gibi betimleniyor ve nitelendiriyor oluşu, Yusuf'un ise bakan besleyen, gözeten, sarıp sarmalayan konumuna yerleştirilişi şu satırlarda ifade edilir:

[Yusuf], hiç telaşsız yatağa yaklaştı; eğildi ve karısını saçlarından öptü. Sonra çocuk okşar gibi bir hareketle başını sev[di]. (15)

Genç kadın, kocasının bu icatlarını evcilik oyunu oynamaya hazırlanan bir çocuğun hevesiyle gözden geçirdikten sonra, tekrar yukarı çıktı. (22)

[....]

Yusuf, [...] biraz sonra kolunda bir battaniye ile döndü; karısını yattığı yerde çocuk kundaklar gibi, sarıp sarmalamaya başladı. (39)

İnsani ilişkilerinde ikinci konumda kalmaya ve “merhamet” duyulmaya sürekli direnen ve Yusuf'u evliliklerinde dahi kendisinden uzak tutan Züleyha'nın bu tavrı nasıl yorumlanmalıdır? Daha da önemlisi kadına özgü nitelikler olarak kültürde yer etmiş bakma, besleme, şefkat gösterme özelliklerinin Yusuf'un kişiliğinde somutlanıyor oluşu romanda içkin söylem hakkında hangi ipuçlarını sunmaktadır? İstanbul'un sevgisiz, kibirli, hırçın ve soğuk bir “çocuk” kadın, Anadolu'nunsa sevebilen, şefkat dolu bir “erkek”, kuşatıcı bir “anne” erkek tarafından temsil ediliyor oluşu, toplumda yerleşik kadın-erkek rollerinin bu şekilde ters yüz edilmesi dikkat çekicidir. Romanın yazıldığı

dönemin koşulları da göz önüne alındığında, yapıtta içkin söylemin merkez-çevre karşıtlığında anlatıcının konumunu saptamak açısından ipuçlarını ters yüz edilen bu ikilikler aracılığıyla kodladığı söylenebilir. Ancak Güntekin'in bu romana gelinceye kadar kaleme aldığı yapıtlarında da benzer bir Anadolu yansıttığı gerçeğinden yola çıkarak kendi kurgularının eleştirisine yönelip yönelmediğini sorgulamak gerekmektedir. Züleyha'dan önceki karakterlerin de, Anadolu'yu çoğu zaman, onun gibi deneyimledikleri ve yansıttıkları hatırlandığında, anlatıcının bilincine yakın durduğu karakterin okurun gözünde anlatı sürecinde sürekli daha sevimsiz kılınmasını nasıl yorumlamak gerektiği sorusu önem kazanmaktadır. Yusuf ile Züleyha'nın evliliği Anadolu ve İstanbul'un simgesel birlikteliği anlamına geliyorsa, bu evliliğin imkânsızlığı ve Züleyha'nın romanın sonunda kaybeden konumunda bırakılışı ne söylemektedir?

Güntekin'in *Çalıkuşu*'ndan 16 yıl sonra kaleme aldığı *Eski Hastalık*'ta, Anadolu'yla kurduğu ilişkinin niteliği açısından Feride'den bambaşka bir roman kişisi yarattığı söylenebilir mi? Güntekin'in, tezde irdelenen diğer romanlarında da *Eski Hastalık*'ın Züleyha'sı gibi narsisist karakterler açısından yansıttığı taşra deneyimini, bu romanda üçüncü tekil şahıs anlatıcının kullanımı sayesinde sorunsallaştırmasının anlamı ve bu sorunsallaştırmanın bir kadın karakter üzerinden kurgulanmasını önemi tezin dördüncü bölümünde değerlendirilecektir.

Bu noktada, Feride'nin de özellikle anlatının başlangıcında, Anadolu'yu Züleyha'dan çok da farklı görmediği ileri sürülebilir. Anadolu, Feride'nin İstanbul'dan kaçmak zorunda olduğu için gittiği bir mekândır. Romana sahne olan tarihsel dönemde de, Anadolu'nun memurların gitmek

istemedikleri bir yer olduğu, iş için yardımına başvurduğu şube müdürünün “Gönlünün rızasıyla Anadolu’ya gitmek isteyen muallimeye ilk defa tesadüf ediyorum. Ayol, biz muallimlerimizi İstanbul’dan çıkarıncaya kadara akla karayı seçeriz” sözlerinde dile gelmektedir (125). Feride, başlangıçta Anadolu’yu bilinen klişeler aracılığıyla betimlemektedir. Teyzesinin konağından kaçtıktan sonra sığındığı annesinin dadısı Gülmisal Kalfa’ya betimlediği Anadolu bunu göstermektedir:

– Ah, kalfacığım, diyordum, kim bilir gideceğim yerler ne kadar güzeldir. Ben, Arabistan’ı hayal meyal biliyorum. Anadolu herhalde ondan daha çok güzeldir. Oradaki insanlar bize benzemezlermiş. Kendileri fakirmiş, fakat gönülleri öyle zengin, öyle zenginmiş ki, hiçbiri değil fakir bir akraba çocuğuna, hatta düşmanına ettiği iyiliği başına kakmak mürüvvetsizliğinde bulunmazmış. (119)

Bu satırlarda betimlenen Anadolu bir masal diyarıdır âdeta; Feride’nin kullandığı zaman kipi de masal atmosferini kurmaya yardım etmektedir. İyi insanların yaşadığı güzel ülke masalı, ütopyanın başladığı anı imler; ancak ütopyalar, distopya potansiyelini içlerinde barındıran düş ülkelerdir. Feride’nin İstanbul’da hayalini kurduğu Anadolu ile karşılaştığı gerçek mekân arasındaki uçurum kısa zamanda ortaya çıkacaktır. Ancak sığındığı mekânda yaşama ve başarma zorunluluğu, düşü uzatma çabasıyla belirginleşir. B.’deki coğrafya ve resim öğretmenliğinden, kurulan bir tuzak nedeniyle kendi rızasıyla istifa eden Feride, Maarif Müdürü’nün övdüğü Zeyniler köyünü ancak İsviçre köyleriyle karşılaştırarak hayalinde canlandırabilmektedir: “Hava güzel, manzara güzel, yiyecek içecek ucuz, ahalisi iyi. Şöyle böyle,

İsviçre köyleri gibi bir şey. [...] Gözümün önüne güneşli yollar, bahçeler, dereler, ormanlar geliyor, yüreğim şiddetle çarpıyordu” (151). Karakterin, hiç görmediği bir Anadolu köyünü, yine hiç görmediği bir İsviçre köy imgesi ile karşılaştırarak gözünde canlandırabilmesi, Anadolu gerçeğine “yabancılığının” göstergesidir ve çıkış noktasının yabancı bir ülke olması da dikkat çekicidir. Feride, Zeyniler’e atandığı müjdesini oteldeki Hacı Kalfa’ya da “Yaşadık, Hacı Kalfa, İsviçre gibi bir yere gidiyoruz” cümlesiyle iletir (154); ancak “Maarif Müdürünün sözleri üzerine şık bir Avrupa köyü gibi görmeye başladığı [...] Zeyniler” gerçeği Hacı Kalfa’nın anlattıklarıyla ortaya çıkar (154). Zeyniler köyüne bu hayallerin ardından gidişi, köyün gerçekliğini daha da çarpıcı kılar; şık, aydınlık, yeşillikler içindeki köy düşü, yerini yangın artığı bir mekân betimlemesine bırakır ve düş ile gerçeklik arasındaki çelişki şu sözlerle dile getirilir:

İlk bakışta Zeyniler bana, hâlâ yer yer dumanları tüten bir yangın harabesi gibi göründü.

Köy denince gözümün önüne yeşillikler arasında eski Boğaziçi yalılarındaki güvercinliklere benzeyen sevimli, şen manzaralı kulübeler gelirdi. Halbuki bu evler, çökmeye yüz tutmuş, simsiyah viranelerdi. (161)

Karakterin, karşılaştığı bu “Yapraklarına varıncaya kadar siyah görünen [...] köy” (162) manzarası karşısında derin bir şaşkınlık ve hayal kırıklığı yaşadığı düşünülebilir. Bu noktada Feride’nin de tıpkı Züleyha gibi Anadolu’yu, dış referanslarla kurguluyor olduğu saptanmalıdır. Ancak o başka seçeneği olmadığından, bu mekânı yaşanır kılmak için çabalayacaktır. Güntekin, Feride tipini şımarık genç kızların gerektiğinde zor koşullarla da başa

ıkabileceğini göstermek amacıyla yarattığını söyler (aktaran Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı* 37). Feride, karşılaştığı güçlüklerin üstesinden gelmeyi başarsa da, okura “acı” bir Anadolu gerçekliği sunar.

BÖLÜM IV

OYUN ve FETİH: AŞK İLİŞKİLERİNİN TEMSİLİ

Reşat Nuri Güntekin'in romanları, anlatının odağında yer alan aşk ilişkisi kadar içerdikleri melodramatik öğeler, kolay okunabilirliklerini sağlayan kurgusal ve dilsel özellikler, temsil ettikleri dünyada içkin değerler sistemi nedeniyle de popüler olmuşlardır. Ancak Güntekin'in söz konusu romanlarında temsil edilen aşk olgusunun, benzer klişelerle üretilmiş popüler romanlardan önemli farklılıklar arzettiği gözlemlenmektedir. Özellikle kadın okurların hedef kitle olarak görüldüğü popüler aşk romanlarında, aşkın mutlu sonla noktalanması, okuma hazzının temel kaynaklarından biridir; ancak daha önce de belirtildiği gibi Güntekin'in "duygusal romanları"nın "popüler aşk romanı" yapısından ayrıldığı temel nokta, kadın ve erkek karakter arasındaki aşkın, *Çalılıkusu* ve *Gizli El* dışındaki hiçbir yapıtta mutlu sona bağlanamıyor oluşudur; ayrıca *Gizli El*'in mutlu sonu da *Çalılıkusu*'nunki gibi tartışmaya açıktır. Söz konusu yapıtlarda aşkın öznesi ve / ya da nesnesi konumundaki karakterlerin kişilik özelliklerinin ve aşk konusundaki düşüncelerinin, romanların mutsuz sonlarının temel kaynağı olduğu düşünülebilir; çünkü kişilik özellikleri bu bölüme kadar farklı bağlamlarda tartışmaya açılan roman karakterlerinin, aşk ilişkilerini deneyimleyiş biçimlerinin de, ortaya konulan kişilik örgütlenmelerinden bağımsız olamayacağı ortadadır.

Yazarın bir aşk ilişkisinin başlangıç, gelişme ve sonuç evreleri etrafında biçimlenen *Harabelerin Çiçeği*, *Gizli El*, *Çalılıkuşu*, *Damga*, *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, *Bir Kadın Düşmanı*, *Eski Hastalık* ve *Ateş Gecesi* başlıklı yapıtlarındaki ana karakterlerin kişilik yapıları, çocukluk dönemlerine ilişkin deneyimlerinden, anne-babalarıyla ve diğer insanlarla kurdukları ilişkilerin niteliğinden yola çıkılarak tartışılmış ve bu karakterlerin zedelenebilirlikleri nedeniyle samimi insan ilişkilerine genellikle uzak durmayı yeğleyen, insanları kişisel tatmin kaynağı olarak gördükleri için fethettikleri kişileri değersizleştirerek yenilerine yönelen, eşduyum kurma yeteneğinden yoksun bencil bireyler oldukları saptanmıştır. Bu bölümde, bu karakterlerin aşkı nasıl deneyimlediği sorusunun yanıtı da, karakterlerin yaşamlarının diğer alanlarında sergiledikleri kişilik özellikleriyle tutarlılığı açısından araştırılacak ve roman kişilerinin kurdukları aşk ilişkilerinde de benzer davranış biçimlerini ve ilişki türlerini üretip üretmedikleri irdelenecektir. Aşkın öznesi konumundaki karakterlerin aşkı nasıl tanımladıkları, aşk nesnesini neye göre seçtikleri, kurdukları aşk ilişkilerinde temel güdüleyenin ne olduğu sorularına verilecek yanıtlar, Güntekin'in yapıtlarında aşk olgusunun temsiline ilişkin önemli ipuçları sunacaktır.

A. Aşk ve Oyun

Reşat Nuri Güntekin'in tezde incelenen romanlarında aşkın, özne konumundaki anlatıcı-karakterlerin çoğunluğu tarafından genellikle bir tür oyun olarak deneyimlendiği söylenebilir. Özellikle *Gizli El*'in Şeref'i, *Çalılıkuşu*'nun Feride'si, *Bir Kadın Düşmanı*'nın Sâra'sı, *Eski Hastalık*'in Züleyha'sı ve *Ateş Gecesi*'nin Kemal Murat'ı için aşk, güç ilişkilerinin de

devreye girdiği, kazananı ve kaybedeni olan bir oyundur. Kısaca, sevgiliyle birlikte olma arzusu olarak tanımlanabilecek zenginleştirici bir yaşantı olan aşk duygusu, bu karakterler tarafından güç dengelerinin incelikli oyunlarla sınındığı bir fetih ilişkisi olarak görülmektedir. Karakterler, kurdukları ilişkilerde çoğu zaman kendilerini seçtikleri nesneye kıyasla “çocuk” olarak tanımlar ve bu nedenle değersizleştirirlerken nesneyi de “yetişkinliği / büyüklüğü” ölçüsünde yüceltme eğilimi sergilemektedirler; ancak aşklarına arzuladıkları yanıtı alamayan ya da aşk nesnesini fethetmeyi başaran karakterlerin bu yüceltme-değersizleşme ilişkisini kısa süre içinde tersine çevirdikleri gözlemlenmektedir. Bu bölümde, Güntekin’in teze konu olan yapıtlarından sırasıyla *Ateş Gecesi* (1942), *Çalılıkusu* (1922), *Eski Hastalık* (1938) ve *Bir Kadın Düşmanı* (1927), diğer romanlara kıyasla aşk ilişkilerinin temsili hakkında sundukları yoğun ve kapsayıcı veriler bağlamında ayrıntılı olarak tartışılacak, diğer romanlara da yer yer göndermeler yapılacaktır. Böyle bir yöntem izlenmesinin temel nedeni, yapıtlarda aşk ilişkilerinin temsilinde gözlemlenen benzerlikler nedeniyle, bölüm boyunca yürütülecek tartışmada ortaya çıkabilecek yinelemelerden kaçınmaktır.

I. Aşk Oyununun Erkek Özneleri

Romanın şimdiki zamanında elli yaşlarında olan Kemal Murat’ın bakış açısından anlatılan *Ateş Gecesi*’nde, karakterin Afife ile kurduğu ilişkinin niteliğini, Kemal Murat’ın anne ve babasından uzak kalmak zorunda olan bir “çocuk” oluşu kadar Afife’nin “evli ve çocuklu” bir kadın oluşu belirler; burada yaşanan, birbirine denk iki yetişkinin karşılıklı aşkından çok, bakıma ve ilgiye muhtaç bir çocuğun oynadığı oyunlarla zenginleştirdiği ve zihninde süslediği

bir bağımlılık ilişkisidir. Karakterlerin yaşları kadar toplumsal statüleri arasındaki farkın da vurgulandığı yapıtta, Kemal Murat'ın Afife karşısında kendini nasıl konumlandığı son derece önemlidir ve anlatıcı, bu aşk ilişkisinin evrelerini karakterlerin konumlarının ve buna bağlı olarak güç dengelerinin değişimi çerçevesinde serimler.

Sürgün gittiği Milas'ta ilk defa bir yetişkin muamelesi gören, sürülüşünün özenle sakladığı gerçek nedeni kasaba halkı tarafından bilinmediği için etrafındakilerde saygı uyandıran, Rum mahallesindeki kızların ilgi odağı hâline gelen Kemal Murat, kendisinden yaşça büyük olan Afife karşısında bir “çocuk” konumundadır. Kemal Murat, kendisini “çocuksuluğu” nedeniyle değersizleştirirken, onun bakış açısından okura sunulan Afife, sürekli olarak yüceltilmektedir. Bu yüceltme-değersizleştirme pratiğinin, çocukluğa roman boyunca yüklenen anlam aracılığıyla yapıldığı gözlemlenmektedir; çünkü Kemal Murat için çocukluk, beceriksizlik, güçsüzlük, mahcubiyet, boynu büküklükle eşdeğerdir. Gerek anne ve babası gerekse Afife ve etrafındaki diğer insanlarla kurduğu ilişkilerin niteliği bu ilişkilerde anlatıcının “ne kadar çocuk” olduğuyla belirlenmektedir. Milas'ta büyüme savaşı veren ve büyük adam pozları takınan anlatıcının tüm otoritesi Afife'ye duyduğu aşkla yıkılır ve ilk defa büyümüş gibi davranan karakter, Afife karşısında kendini yeniden bir çocuk olarak bulur. İlişkideki güç dengesinin kendisinden büyük, evli ve çocuklu bir kadın olan Afife'nin lehine oluşu ve Afife'yi yüceltmiş oluşu karakterin Afife karşısındaki beceriksizliğini daha da artırmaktadır. Bu nedenle Kemal Murat onunla yaşadığı ilişkide sürekli “oyunlar oynayan”, başı sıkıştıkça ağlayan, beceriksiz bir çocuk olarak kalır. Güç dengesi, zaman zaman lehine döner gibi olduğunda da

saldırganlaşır ve Afife’yi oynadığı kelime oyunları ile tuzağa düşürmeye ve bir an için eline geçirdiği üstünlüğün süresini uzatmaya çalışır.

Afife ile ilişkilerinin rengini belirleyen Kemal Murat’ın bu çocuksuluğu, yapıtta özellikle, karakter ile Afife aynı ortamlarda bulunduğu anda vurgulanmaktadır; yoksa Kemal Murat, gerek Kilise mahallesindeki Rum kızlarıyla, gerekse ev sahibesi Varvar Dudu ile olan ilişkilerinde ipi elinde bulunduran taraf olarak resmedilir. Çevresindeki herkesi kendine hayran bırakmayı başaran Kemal Murat, Afife’nin bulunduğu ortamlarda âdeta küçülmekte, beceriksizleşmekte, çocuksulaşmaktadır. Selim Bey’in daveti üzerine Kemal Murat, annesi ve babasıyla birlikte Afifelere yemeğe gider ve ziyaret boyunca babası tarafından çocuksuluğu nedeniyle azarlanır. Kemal Murat’ın aradan geçen otuz yıla rağmen, çevresinden ilk kez “büyük adam” muamelesi görmeye başladığı bir dönemde yaşadığı bu aşağılanmayı hatırlayarak babasını değersizleştirilmesi, onun, çocuksu davranışları nedeniyle azarlanma deneyimini ne kadar önemsendiğini göstermektedir. Öyle ki Afife ile arasındaki ilişki, ilk karşılaştıkları Ateş Yortusu gecesinde de benzer biçimde kurulur. Kemal Murat, Rum mahallesindeki kızların kendisine zengin bir Rum tüccarının kızı olarak sundukları Afife ile karşılaşmasını şu sözcüklerle betimler:

Kilise mahallesinde bir prens, bir şehzade muamelesi görmeye alışmış olduğum için bu gece bu [...] kızın meclisinde ikinci plana düşmek bir parça kibrime dokunuyordu.

Kızların benimle onu, sosyetenin bu iki ehemmiyetli insanını birbirine tanıtmamaları garipti. (76)

Kemal Murat'ın, yanında "ikinci plana düştüğü" sosyetenin bu önemli kişisini sonradan kendisine aşk nesnesi olarak seçmesi şaşırtıcı değildir. Onun Afife'ye duyduğu aşk, aslında anne ve babasının kendisini ziyaret edişlerinden sonra girdiği depresyon sürecinde ortaya çıkar. Karakterin, bu dönemde yaşadığı depresyona, ayağını kırmasıyla fiziksel bir sakatlanma da eşlik etmektedir; bir anlamda karakter, hem fiziksel hem de ruhsal açıdan "sakatlanmaktadır". Kemal Murat, bu depresyon süreci ile Afife'ye duyduğu aşk arasındaki ilişkiye şöyle dikkat çekmektedir:

Bu [aşk], belki de ayağımın kırılmasına tekaddüm etmiş günlerdeki anlaşılmaz hastalığın kısa bir fasıladan sonra devamı, yahut daha vahim olan ikinci devresi idi. Bir kere her ikisinin de arazi arasında aşikâr bir benzerlik görünüyordu. İkisi de yüreğimin ucunu yakan aldatıcı merhamet ve şefkat krizleriyle başlamıştı. (142-43).

Kemal Murat'ın Afife'ye duyduğu aşk ile ebeveyninden—özellikle de ilk kez gerçek bir yakınlık gördüğü annesinden—ayrılışından sonra girdiği depresyon arasında kurduğu bağ, onun âşık olmak için neden Afife'yi seçtiğini de açıklamaktadır. Afife, bulunduğu anda yitirilen annenin ikamesi olarak Kemal Murat'ın yaşamında yer eder. Afife'nin evliliğinde sorunlar yaşayan bir kadın ve çocuğundan uzak kalan bir anne oluşunun da bu izlenimi güçlendirdiği düşünülebilir. Böylelikle bir "ateş gecesi"nde başlayan etkilenme, Kemal Murat'ın hastalığı sırasında ihtiyaç duyduğu ilginin kaynağına yönelen aşk olarak belirecektir. Afife'nin ağabeyi Doktor Selim Bey'in ısrarları nedeniyle iyileşme sürecini onların evinde, Afife'nin odasında geçiren Kemal Murat, bu dönemde kendisine bir nevi annelik eden Afife'ye

âşık olur. Afife, hastalığı boyunca Kemal Murat'ın yatağının başında nöbet tutar; kendisi de bir anne olan Afife, roman boyunca asla kendi çocuğuna annelik yaparken gösterilmez. Çocuğa anlaşılamadığı eşinin annesi bakmaktadır ve çocuk genç kadına karşı bir silah olarak kullanılmaktadır. Çocuğunu yitirme korkusuyla eşinden ayrılamayan Afife, babasının sürekli çocuksuluğunu vurguladığı Kemal Murat'a bir tür annelik eder.

Kemal Murat'ın kendisine aşk nesnesi olarak Afife'yi seçişinin bir diğer nedeni hakkında aşağıdaki satırlar önemli ipuçları sunmaktadır:

Evet, Afife'nin beni teşvik edecek hiçbir hareketi, hiçbir yakınlığı olmamıştı. Fakat, ihtimal ki, beni asıl çileden çıkaran şey de bu aramızdaki aşılmaz mesafe ve bu mesafenin onu benim için olduğundan başka türlü bir insan, bir muamma haline getirmesiydi. (144-45)

Afife ile aralarındaki mesafe, bu ilişkide Afife'nin lehine işlemekte ve uzaklığın yarattığı gizem ve ulaşılmazlık Kemal Murat'ın Afife'yi yüceltmesine olanak sağlamaktadır. Karakterin bir “şehzade” muamelesi gördüğü Rum mahallesinde etrafında pervane olan, Kaymakam'ın deyişiyle “üç, beş arşın basma mukabili” (118) elde edilebilecek Rum kızlarından herhangi biri yerine Afife'ye âşık olmasını sağlayan da budur. Mahalledeki kızlar özellikle toplumsal statüleri nedeniyle Kemal Murat için fazla kolaydırlar; onları ele geçirmek için herhangi bir çaba göstermesi gerekmemektedir. Kanımızca bu tarz bir nesne seçimi yapacağını düşünmek, bir narsisisti hafife almak olacaktır. Aşk narsistik ihtiyaçlarının tatmini için bir kaynak olarak gören karakter açısından aşk bir tür savaştır ve aşk nesnesi fethedilmelidir.

Fethedilecek olan ne kadar zorsa ve değerli ise fethin narsisiste sağlayacağı doyum da o oranda fazla olacaktır.

Kemal Murat'ın Afife'ye duyduğu aşkın, ikili arasında var olan mesafenin de etkisiyle devreye giren yüceltme ile başlaması kadar, okuduğu *Rafael ve Genç Werther'in Acıları* gibi kitapların etkisiyle büyüyerek gelişmesi de yaşanan aşkın niteliği hakkında ipuçları sunmaktadır. Edebiyatla ilgisi olmayan Kemal Murat'ın, bu yapıtları âşık olduğu dönemde elinden düşürmüyor ve kendisi ile yapıtların karakterleri arasında koşutluk kuruyor oluşu aşk hakkında oluşturduğu söyleme, hatta aşkı yaşayış biçimine de yansımaktadır. Aşkına asla karşılık bulamayacağını düşündüğü dönemde intihar fikrine odaklanması ve ayna karşısına geçerek "çocukça" intihar provaları yapması da aynı etkiyle açıklanabilir. Yaşadığı aşk kadar, intihar fantezilerinin de okuduğu romanlardan "çalıntı" olduğu düşünülebilir. Arzu nesnesini saptadıktan sonra Kemal Murat'ın tüm davranışları Afife'yi kurduğu oyunların içine çekerek onu fethetmeye yönelecektir. Karakterin aşkı ustalıklı, hesaplı hamlelerle oynanması gereken bir tür oyun olarak gördüğü şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

Halbuki ben, bu [aşk itirafını] âdeta yaşını, başını almış ve kadın kandırmayı sanat edinmiş profesyonel bir zendost sahtekârlığı ile, elindeki piyese göre bir aşk rolü oynayan bir aktör maniyerleriyle söylüyordum. [...] Hareketim ancak yaptığım şeyin bir oyun olduğunu zannetmemle izah olunabilirdi. (242)

Karakterin, yaşamının en önemli aşkı olarak nitelediği bir kadına yaptığı aşk itirafını, sahneye çıkmış bir aktörün rolünün gereğini yerine getirmesiyle

karşılaştırarak anlatıyor oluşu kanımızca şöyle açıklanabilir: Kemal Murat, “sahîh” duygular yaşayamayan bir bireydir ve yaşamının en temel deneyimlerinden birini kurguya dönüştürmekte, böylelikle deneyimlerine yabancılaşmakta, yaşadıklarına uzak düşmektedir. Aşk itirafı böylelikle bir taklide dönüşmekte, Kemal Murat da yaptığıının sorumluluğunu almamak için kendisine çıkış bırakmaktadır. Nitekim, karakter bu itirafın ardından yaşadıklarını şöyle betimleyecektir:

Havaya atıp tutmakla eğlendiği bir antika billûru düşürüp parçaladığını gören bir çocuk dehşetiyle titremeye ve ağlamaya başladım. [...]

[B]iraz evvel sükûnetimin verdiği parlak bakışlarla, derin sesle ve bütün jestlerimdeki hesaplı ve muammalı ahenkle hemen hemen zarif bir genç erkekken şimdi ceza korkusu ile afallamış bir mektep çocuğu gibi gülünçtüm. Gözyaşlarım dudaklarımın uçlarından ağzıma sızıyor, sesim kâh tikanıp, kâh açılıyor ve sivri, ince vücudumu bir örümceğe benzeten uzun kol ve bacaklarım sarsak otomat hareketleriyle oynuyordu.

Hasılı bir aşk sahnesi için ne kadar gülünç bir mahlûk tasavvuru mümkünse, [teessür] hakiki ve samimi bir insanı ne kadar zarafetsiz ve ahmak yapabilirse öyleydim. Zillet ve sefaletin son mertebesi... (243)

Bu satırlarda bir kez daha, Kemal Murat ile Afife arasındaki ilişkide, aşk itirafının yapıldığı anda dahi iki uç arasında salınan güç dengesinin belirleyiciliği vurgulanır. Karakter, aşkını ancak Afife'nin zayıf bir anını bulduğunda itiraf edebilmekte ve bu itirafı da kendi “çocuksuluğundan”

sıyrılmak amacıyla bir “aktör” gibi davranarak yapabilmektedir. Ancak Afife’den beklediği tepkiyi alamadığında âdeta tekrar çocukluğa gerilemektedir. Kemal Murat, Afife’nin kendisini yanıtlarken “sesinde [...var olan] hâkim sükûnet” karşısında sarsılır (244), ancak savaş meydanını terk etmeden önce kendilik saygısını kurtarmak amacıyla yeni bir “oyun” oynayacak ve Afife’yi intihar etme tehdidiyle etkilemeyi deneyecektir. Karakter, bu tehdit sayesinde Afife’nin “zayıf damarını” yakaladığı anda “hesaplı ve kendi[n]e hakim” oyununu sürdürür ve kendisini “zavallı [bir] hasta” (245) olarak niteleyerek onun hastalık konusundaki “za’fını dilediğin[ce] istismar” eder (246): “Ben artık haşin ahlaklı Afife karşısında suçlu bir çocuk değildim, sadece acınacak bir hastaydım” (246). Kemal Murat, Afife ile arasında gelişen ilişkiyi kendiliğini sınamak için oynadığı bir tür oyun olarak yorumlar, onun bakış açısından Afife’ye aşkını itiraf etmiş olmak dahi çocukluğuna karşı bir tür meydan okumadır ve bu yolla kendini büyümüş hisseder:

Mukabilinde beklenecek bir şeyim de olmasa evli ve çocuklu bir kadına kendisini sevdiğimi söylemeye cesaret etmiş olmak, bana âdeta bir büyük insan gururu veriyordu.

[....]

Afife, henüz bıyıkları bile çıkmamış bir çocuğa tenezzül etmeyecek. Fakat ne de olsa ben, onun için eski çocuk değilim.

(248)

Âşık olmak ve aşkını itiraf etme cesaretini göstermek karakteri çocuksuluğundan kurtaran ve onu yetişkinlerin mevkiine yükselten bir eylem olduğu için Kemal Murat tarafından böylesine önemsenmektedir. Karakter,

aşkını itiraf ettiği gecenin ardından da oyunlarını sürdürür: “Afife’ye karşı vaziyetim eskisinden çok daha mahçup, korkak ve miskindi. Fakat bu sadece bir hesap, bir hile, bir roldü. Kendimi yaptığımdan korkmuş ve utanmış göstermek istiyordum” (250). Ancak Afife’den beklediği karşılığı alamayan Kemal Murat’ın kısa süre içinde savunmaya geçtiği ve âşık olduğu kadını değersizleştirmeye başladığı gözlemlenir:

Fakat şimdi, [Afife’nin] her şeyi öğrendikten sonra bana bu kadar lakayt durması âdeta gücüme gidiyor, insanlık gururumu kırıyordu. Onun bu istihfafına karşı bir zaman sonra da içimde hafif bir kin duygusu belirmeye başladı. Bu kinin bir parçası da bana bu kadar tepeden bakan bir kadını sevmekte ısrar ettiğim için kendi kendime karşıydı. Afife’nin bana ait hiçbir hayal ve heyecanı bulunmadığına şüphem kalmadığı için ben de ona ait düşünce ve tahayyüllerimde artık eski zevki bulamıyordum. Hatıralar tesirlerini kaybetmeye başlamışlardı. Onun bazı sözlerine ve jestlerine kendi hayalimle izafe ettiğim kıymetleri birer birer geri alıyordum.

Hasılı, başımın üstündeki tılsımlı ağaç, beni hâlâ yapraklarının gölgesi ve esrarengiz hışırtılarıyla sarsmakta devam ettiği halde ötesinden, berisinden dal dal kurumaya başlıyordu. (252)

Kemal Murat’ın aşk itirafına olumlu yanıt alamaması, Afife’nin ona arzuladığı tatmini sunmaması, karakterin aşkının kısa sürede sona ermesine neden olacaktır. Yapıtta aşk itirafının yapıldığı gecedan sonraki süreç yalnızca beş sayfada aktarılır ve karakterin gençliğinin büyük aşkı neredeyse acısız olarak

nitelendirilebilecek bir biçimde sona erer. Nitekim karakterin de, büyük aşkının böylesine sıradan ve acısız sona erişine açıklama getirme ihtiyacı duyduğu hissedilmektedir: “Bu belki de ağacın kuruma zamanı hakikaten geldiği içindi. Kendimi hâlâ hasta zannetmememe rağmen kışı ve onu takip eden baharı oldukça iyi geçirdiğimi hatırlıyorum” (252). Özetle, Kemal Murat’ın kişisel tatmini için arzuladığı fethin bu dönemde gerçekleşmediği ve aşkına karşılık bulamayan anlatıcının kısa sürede büyük aşkından vazgeçtiği söylenebilir.

Asıl fetih, rollerin değiştiği, güç dengesinin Kemal Murat’ın lehine yeniden biçimlendiği on yıl sonra gerçekleşecektir. Bu dönemde, değişen güç dengesinin bir kez daha “çocukluk” metaforuyla dile getirildiği görülür: Milas’ta geçirilen sürgün yıllarının büyük aşkı olarak anlatıcı-özne Kemal Murat’ın bakış açısından yüceltilen Afife, artık orta yaşlı bir kadındır; yüzündeki kırışıklıklar, yıpranmış elleri ve zamanın yaşamından alıp götürdükleriyle çekiciliğini yitirmiştir ve beceriksiz halleri, zaman zaman parlayıp sönen neşesi nedeniyle yer yer bir “çocuk” olarak betimlenir. Anlatıcının çocukluğa atfettiği olumsuz anlam yükü dikkate alındığında, Afife’nin bu yolla on yıl önceki Kemal Murat’ın konumuna indirgenerek değersizleştirildiği söylenebilir. Bu dönemde karakterin, annesi ile Afife arasında kurduğu koşutluk da önemlidir. Yaşlı anne de çocuklaşmıştır ve Afife ile ikisi kızkardeşler olarak nitelendirilirler; ayrıca anlatıcı bu dönemden sonra annesiyle bir daha asla böylesine yakınlaşmadığını belirtir. Kemal Murat’ın annesi ile bir kez daha Afife’nin varlığında yakınlaşıyor oluşu ve artık arzulamadığını söylediği ama zaman zaman çocuksuluğu ve aczi nedeniyle annesine benzettiği Afife’yle birlikte olması göz ardı edilmemelidir.

Kemal Murat açısından bu on yıllık süreç son derece verimli geçmiştir, karakter on sekizinde yaşadığı sürgün deneyimi nedeniyle İttihatçılar tarafından el üstünde tutulmuş, eğitim için burslu olarak Almanya'ya gönderilmiş, dönüşünde de “okşandıkça artan enerji ve çalışkanlığı[yla]” (257) yıldızı bir anda parlamış ve vagon ticaretinden zengin olmuştur. Elde ettiği kolay başarılarla bir tür “zirvede bulun[an]” (257) karakter, oğlunu Kuleli'ye yazdırmak için İstanbul'a gelmiş olan Afife ile ağabeyinin köşkünde karşılaşır ve bir zamanlar âşık olduğu, zamanından önce yıpranmış bu kadını sürekli olarak değersizleştirir. Kemal Murat'ın “en güzel senelerinden birkaçını zehirlemiş büyük aşkı” olan “orta yaşlı fakir ve ürkek” Afife'yi (265) bir yandan değersizleştirirken diğer taraftan ona karşı kayıtsız kalamadığı gözlemlenir. Milas dönemine ilişkin anılarını aktarırken Kemal Murat'a egemen olan duyguda bu ikilik sezilmektedir:

Hayattaki kolay muvaffakiyetlerimden aldığım emniyetle, artık ne söylesem beğenileceğine dair olan derin kanaatimle o geceki toyluklarımı karikatürize ediyor, sofrta halkını kahkahalarla güldürüyordum. İki aziz ölü ve bir büyük aşk ile alâkası itibariyle hüznü ve kutsiyeti olan hatıradan [...] bir kahkaha mevzuu çıkarmak!
[....]

Afife'nin bilhassa kendisini sevdiğimi öğrendikten sonra aldığı haşin vaziyeti affedememiştim. (267)

Afife'nin, aşkına kayıtsız kalmasını aradan geçen zamana rağmen affedemeyen Kemal Murat, ona ilişkin anıları on yılın ardından yine bir yemek masasında karikatürleştirerek değersizleştirir. On yıl önce Afifelerde yenen

akşam yemeğinin karakter tarafından âdeta parodileştirildiği bu yemek sahnesi, güç dengelerinin Kemal Murat'ın lehine dönüşümünü de gözler önüne sermektedir:

Genç ve mağrur olmak sırası artık bana gelmişti.

Vaktiyle yirmi dört yaşının ve güzelliğinin verdiği gururla bana daima tepeden bakmış olan Afife, şimdi sofrada benim o zamanki yerime düşmüştü. Ara sıra ona karşıdan karşıya sualler soruyordum. Zavallı kadın, bunları daima çekinerek karşılıyor, başladıktan biraz sonra sesinin titrediğini ve bütün gözlerin kendisine baktığını hissedince şaşalıyor, kekeliyordu.

(268)

Kemal Murat'ın Afife'nin kendisine gençliği ve güzelliği nedeniyle tepeden baktığını ve kayıtsız kaldığını düşünmesi ve onun evli ve çocuklu bir kadın oluşunun bu duruma etkisini tümüyle göz ardı etmesi, olayı kendi bakış açısından yorumladığını göstermektedir. Karakterin karşısındaki kişiyi kendi gerçekliği içinde değerlendirme ve eşduyum kurma yetisinden yoksun oluşu bu tek yönlü bakış açısının temel nedenleridir. Diğer bir deyişle Kemal Murat, Afife'yi insani ilişkileri kendisinin yaşantıladığı biçimde deneyimlemekle suçlamakta, bencillik ve kibrini ona yansıtmaktadır.

Yıllar önce biten aşkına rağmen, “Afife, artık intikama da değmeyecek bir vaziyete geldiği halde” (268) Kemal Murat'ın onun “tarafından istihfaf edilmiş olmak kini [...] için için sür[mektedir]” (267); karakterin kendisi de Afife'yi değersizleştirme çabalarının altında yatan nedenlerin farkındadır ve intikamını almak amacıyla Afife'ye neyi kaybettiğini göstermek için bir kez daha rolünün gereğini yerine getirmeye başlar:

Biraz sonra Milas'ı da, Afife'yi de tamamiyle unutmuş göründüm. Fakat bütün sözlerim onda kendime karşı bir hayranlık uyandırmak içindi. Son seyahatimi, bu seyahatin lüks macera ve sürprizlerini, büyük insanlarla temaslarımı uzun uzun anlattım.

İki sene evvel bir merasimde heyet halinde önünden geçtiğimiz İmparator Vilhelm'i âdeta benimle konuşmuş ve elimi sıkmış gibi bir vaziyette tasvir ettim. [...]

İki yanımdaki çocuklarla şakalaşırken, biraz uzaktaki yengelerime yemek ve yemiş ikram ederken jestlerim son derece kolay ve zarif, sesim bir müzik kadar iradeli ve ahenkliydi. (268)

François Lelord ve Christophe André, *'Zor Kişilikler'le Yaşamak* başlıklı yapıtlarında, narsisist kişiliklerin “konuştukları kişi karşısında ses[ler]ini ustaca ayarlamayı başar[dıklarını]”, “karşı[lar]ındaki kişiyi amaçlarına en iyi hizmet edebilecek bir duruma sokabil[eceklerini]”, “oyuncu bir kişiliğe sahip oldu[klarını]” belirtirler (122). Kemal Murat'ın, karşısındaki insanları etkilemek amacıyla gerek mimik ve jestlerini, gerekse ses tonunu usta bir “oyuncu” gibi kullanabildiği açıktır. Burcu Karahan da, Kemal Murat'ın çocuksuluğuna dikkat çektiği “Bir Aşk Romanı Yanılsaması: *Ateş Geces'i*” başlıklı makalesinde, karakterin sürekli olarak rol yaptığını ve “‘-miş gibi’ oyunu” oynadığını belirtir (34). Kemal Murat'ın histrionik kişilik özellikleri taşıdığını savunan Karahan, karakterin “Afife'ye karşı, gerçekte son derece sıradan sayılabilecek olan ilgisini büyük bir ‘aşkmış’ gibi sun[duğunu]” da söyler (37). Kemal Murat'ın Afife'ye duyduğu aşkın sorunlu olduğu açıktır; ancak

Karahan'ın karakterin histrionik kişilik özellikleri sergilediği yolundaki saptaması tartışmaya açıktır. Kanımızca Kemal Murat'ın "oyunculuğu", Lelord ve André'nin dikkat çektiği gibi narsisizminin bir uzantısı olarak ortaya çıkmakta ve karakterin narsisist tatmin kaynağı olarak gördüğü kişilere yönelmektedir.

Kemal Murat, Afife'nin aşkına karşılık vermemesi nedeniyle aldığı narsisistik yarayı onarmak amacıyla, kendisini sevdiğini itiraf eden Afife'yle, İstanbul işgal güçleri tarafından bombalanır ve ağabeyinin köşkü, yakına düşen bombalarla sarsılırken yine bir "ateş gecesinde" birlikte olur. Kemal Murat'ın, kendisini on yıl boyunca bir kez bile görmediği hâlde sevmeyi sürdürmüş ve her şeyini yitirmiş bir kadın olan Afife ile, ortak bir geleceklerinin mümkün olmadığı ve ona karşı temelde horgörü hissettiğinin bilincine rağmen birlikte olması bencilliğinin ve kendisini yaralayana yönelen tükenmez kininin göstergeleridir. Karakterin Afife ile ilişkiye girip girmeme konusunda ikilem yaşadığı günlerde, konu üzerinde yürüttüğü fikirler ikiyüzlü ahlak anlayışının uzantılarından:

– Fazilet, ahlak, daha bilmem ne... Güzel, pek güzel ama bu kadar sıkıntıya değer mi? Onu[,] bu kadar senedir birbirimizi istedikten sonra bu belâhatte bu kadar ısrar niçin? Belli ki bu kadın, ufak bir teşvik bekleyerek yanıyor ve kendini hasta ediyor... [...]

Daha evvel de söylediğim gibi, otuz beşe yaklaşan yaşıyla artık geçmeye başlamış sayılan basit bir kadını sevmiş olmak ve münasebetimizin hâlâ devam ettiğini görmek ilk önce

kibrime dokunmuştı. Fakat şimdi bunun için de mazeret bulmuştum.

– Aşk denen şey haddizatında toy çocuklara ve budalalara mahsus bir şeydir, diyorum. Bunun, Afife'nin şahsı ile alâkası yok. Ben, kime âşık olsam yine böyle kendimi küçülmüş görerek utanacaktım. (288)

Kemal Murat, sürgün yıllarında çocuk olmadığını, büyüdüğünü ispatlamanın yolu olarak gördüğü âşık olma ve bunu itiraf etme eylemini, on yıl sonra “çocuklara ve budalalara mahsus bir şey” olarak niteleyerek aşkın kendisini değersizleştirme ihtiyacı duyar. Karakterin, bu aşamada aşkı neden bu biçimde değersizleştirme gereksinimi duyduğu sorusunun yanıtı verilmelidir: “Büyük adam olmuş”, kendini kanıtlamış Kemal Murat'ın artık üstesinden gelinmesi gereken bir “çocuksuluğu” yoktur; böylelikle kibrine dokunan Afife gibi “basit bir kadını sevmiş olma” sürecini çocuksu olmakla açıklayabilmektedir. Böylelikle on yıllık bir süreçte karakterin aşk konusunda dile getirdiği birbiriyle çelişen görüşler, olumsuz anlam yükü değişmeyen “çocukluk” kavramı aracılığıyla dile getirilmiş olur. Aşk önce “yetişkin”, daha sonra da “çocuk” olma durumlarıyla özdeş görüldüğü için önce idealleştirilen, ardından değersizleştirilen bir kavram olarak belirir.

Aşkı değersizleştiren karakterin, beraber olduğu kadını da değersizleştirdiği gözlemlenir. Birlikte olduktan sonra Afife'yi, ilişki yaşadığı salon kadınlarıyla kıyaslar ve onun ahlakça düşmüş olduğunu düşünür. Kemal Murat'ın Afife hakkındaki, ikiyüzlü bir ahlak anlayışının ürünü olarak ortaya çıkan bu yargıları kadar yaşamı boyunca herhangi bir kadınla uzun süreli, nitelikli bir beraberlik yaşamamış, ancak değersizleştirdiği salon

kadınlarıyla cinsel ilişkiye girmiş oluşu da, onun kadın algısını ortaya koymaktadır. “Kime âşık olsa [...] yine böyle kendi[n]i küçülmüş görerek utanacak” (288) bir karakterin uzun süreli, nitelikli bir aşk ilişkisi yaşayarak kendini “zedelemesi” zaten beklenemez. Evli olmadığı hâlde, var olan apartman dairesinin yanı sıra bir de garsoniyer tutma ihtiyacı duyan karakterin, kokotlarla yaşayacağı ilişkiler için kendisine bu yolla ayrı bir yaşam alanı oluşturmaya çalıştığı düşünülebilir; böylelikle ideal olan, değersiz olandan mekânsal olarak da ayrıştırılmış olur. Otto Kernberg, *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji* başlıklı yapıtında şöyle der:

Daha hafif seyreden erkek narsisistik hastaların aşk ilişkilerinde, erkeğin ergenlik döneminden kalma tipik “azize-orospu” ikilemi bütün hayat boyu süren bir kalıp olarak kalabilir. Bu kalıp pederşahi toplumlardaki kültürel olarak hoş görülen ve desteklenen ikiye bölünmüş ahlak kurallarına uyduğu oranda, erkeğin narsisistik patolojisi tıpkı aşk ilişkilerinde kadının mazoşistik patolojisi gibi kültürel olarak pekiştirilir. (214)

Romanın sonuna doğru Kemal Murat, “aşk ilişkisini” bir tür fetih olarak gördüğünü ve bütünüyle kendi tatminine yönelik olarak yaşadığını şu sözleriyle bir kez daha ortaya koymaktadır: “Kendisinden istenecek bir şeyi kalmayan kadın, gözümde bütün cazibe ve mistiğini kaybederdi” (322). Karakterin bu sözleri, Afife ile yaşadığı ilişkinin sonu açısından da belirleyici olmaktadır. Affife’ye verdiği söze rağmen İstanbul’dan ayrılırken onu uğurlamaya gitmeyen Kemal Murat, yaşamının “ilk” ve “aşk” olarak nitelediği tek ilişkisinin nesnesini de sıradan ilişkiler yaşadığı tüm diğer kadınlarla birlikte değersizleştirerek siler:

— Elbette geleceğim, diye teminat verdim. Bu, yalandı. Çok acı olacağını tahmin ettiğim ayrılık sahnesini göze alamamıştım. Sonra, yabancılar arasında bir kriz ve rezalet sahnesinden de korkmak lâzımdı. Bütün bunlar benim Afife'yi uğurlamaya gitmemem için ciddi sebeplerdi. Fakat, itiraf etmeliyim ki, en doğrusu bu kadından artık isteyecek bir şeyimin kalmamış olmasıydı.

Vapur, karanlıkta Galata rıhtımından kalkarken Afife, kimbilir ne kadar çarpınıp çırpınmıştı ve ben, kimbilir o saatte nerelerde kimlerle beraberdim. (324-25)

Kemal Murat, Afife'nin İstanbul'dan ayrılışına ilişkin olarak düşlediği sahneyi dahi kişisel doyumuna, kendiliğinin şişirilmesine yönelik olarak kurgulamaktadır; tanık olmadığı bir ayrılık sahnesinde Afife'yi, onu son bir kez daha görebilmek için çırpınırken betimleyen karakter, kendisini de niteliğini hatırlamadığı ancak ima ettiği “eğlencelerin” öznesi olarak temsil eder.

Kemal Murat, yaşam anlatısını romanın sonunda şu sözlerle tamamlar:

Gençliğimde kalbim ve zevkimden ziyade gurur ve nahvetimi (kibir, ululanma) doyurduğu için bana yüksek görünen maceralarım olmuş ve Sklavaki'lerin yoksul ve bedbaht kızı bana [...] ihmal edilecek, hatta bir parça utanılacak bir peri gibi görünmüştür. (326)

Anlatıcı, bu sözleriyle insani ilişkileri tümüyle bireysel tatminine yönelik olarak yaşadığını, karşısındaki kişiyi sadece narsisistik doyum kaynağı olarak

gördüğünü ortaya koymaktadır. Kalbinden çok gururunun doyurulmasına yönelik ilişkiler kuran bu karakterin “sevilmek yerine hayran olunmaya ihtiya[ç]” duyduğu söylenebilir (Kernberg, *Aşk İlişkileri Normallik ve Patoloji* 210).

Dudaktan Kalbe’nin erkek kahramanı Hüseyin Kenan’ın da, kadınlarla kurduğu ilişkilerde benzer güdülenmelerle hareket ettiği gözlemlenmektedir. Sahip olduğu “prenses” unvanı ve dahil olduğu “yüksek sosyete” nedeniyle toplumsal statüsü kendisinden yüksek olan nişanlısı Cavidan’la yapılacak evlilik, “gururunu” doyuracağı için, Hüseyin Kenan, hayranlık dolu gözlerle geceler boyu keman çalışını dinleyen Lamia’yla birlikte olduktan sonra onu yüzüstü bırakır. Yıllar boyunca çabalayarak elde ettiği ün ve toplumsal statüyü, Lamia gibi hor gördüğü basit bir kız çocuğuyla evlenerek mahvetmeyi göze alamayan karakter, Lamia’ya evlenme teklif ederken de samimi değildir:

Kenan, [...] Lamia’yı fikrinden döndürmek için pek çok şeyler söylemişti. Fakat söyleyen yalnız dili idi. Kalbi, hayali hep başka şeylerle meşguldü. Hayatını bu küçük Kınalı Yapıncak’a hasretmek fikri onu gizliden gizliye hırçınlaştırıyor, kaybettiği şeyleri başka bir cazibe ve füsün ile güzelleştiriyordu. [...]
[Kenan’ın b]ir şey[l]e alakadar olması için onu kaybetmesi, bir şeyi sevmesi için ondan ümit kesmesi lazımdır. (132)

Hüseyin Kenan kendisini, kurtulmak için yıllar yılı didindiği “sıradan” insanların yaşam döngüsü içine geri çekecek olan Lamia yerine Cavidan’la evlenmeyi tercih eder; çünkü güzelliğiyle çevresindeki herkesi kendisine hayran bırakan mağrur Cavidan’a sahip olmak, onunla yan yana hasetle

izlenen bir mutluluk tablosu sergilemek, hayran olunmayı arzulayan Hüseyin Kenan açısından kaçırılmayacak bir fırsattır: “[Cavidan] güzeldi. Hem de muhteşem bir surette güzel... Bir halk tabirince, bir gören, bir daha görmek için başını çeviriyor, ona hayret, bana hasetle bakıyordu” (252). Hüseyin Kenan’ın Cavidan’la birlikteliği sayesinde, hasedin öznesi olmaktan kurtulup nesnesi hâline geldiği için derin bir tatmin yaşadığı düşünülebilir; kanımızca, karakterin de çevrelerindeki herkes gibi Cavidan’la arasında büyük bir aşk olduğuna inanmasının ve “kendi[sini] çılgın bir âşık san[masının]” altında yatan temel etken budur (252). Kernberg, adı geçen yapıtında “hayran olunmaya muhtaç [...] [narsisistin] bilinçdışı bir biçimde hayranlığı haset karşısında intikam hissiyle dolu bir savunma olarak ötekilerden talep ettiğini” belirtmektedir (210). Hüseyin Kenan’ın içindeki haset duygusunun yansımaları çevresindeki insanların bakışlarında seyretmesine ve böylelikle bu yıkıcı duyguyla baş etmesine olanak tanıyan bu evliliği, kendisinin nasıl deneyimlediğinden çok, diğer insanların nasıl algıladığıyla ilgili olduğu gözlemlenir:

Harfi harfine aklımdadır. Evlendiğimiz gün zevcemin akrabalarından bir ihtiyar hanımefendi şöyle söylemişti: “Altmış yaşındayım... Şimdiye kadar çok şey gördüm... Fakat birbirine bu kadar yakışan bir çiftte tesadüf etmedim. Bu çocuklar birbirlerini çok sevecekler”. (252)

Kernberg, *Aşk İlişkileri*’nde şöyle der:

Bazı [narsisistler de], güzel bir çiftin kamuoyundaki görünüşü narsisistik ihtiyaçların tatmini açısından görece güvenilir bir kaynak haline gelecek şekilde, kendi ‘ikizlerini’ seçer. Öteki

erkeklerin kıskanacağı bir kadını seçmek [...] narsistik [...]
güdüleri tatmin edebilir. (213)

Kenan'ın yaptığı evlilik sayesinde gerçekten de “kendi ikizini” seçtiği düşünülebilir, çünkü Cavidan sadece güzelliği ile Kenan'ın cazibesini tamamlamakla kalmaz, gururu, mağrurluğu ve iç dünyasını kocası da dahil olmak üzere diğer insanlara kapalı tutma eğilimiyle kişilik özellikleri açısından da Kenan'a benzemektedir. İki karakterin de birbirinin iç dünyasına uzak durduğu, sevecenlikten uzak bir birlikteliği sürdürdüğü ortadadır. Ayrıca, Cavidan'ın da Hüseyin Kenan'ı aşk nesnesi olarak seçerken benzer güdülerle hareket ettiği söylenebilir; Cavidan, Hüseyin Kenan'la ünlü bir müzisyen olduğu için evlenmiştir.

Cavidan ile birlikte, arzuladığı pırıltılı yaşamda daha da yükselebileceğini düşünen karakter, sürdürdükleri hareketli yaşamın kendisine sağladığı kısa süreli tatminin ardından bu evlilikten sıkılır. Bu aşamada evliliğin yürümemesi konusunda tüm sorumluluğu Cavidan'a yükler. Aynı süreçte, annesinin ölüm haberini alarak depresyona giren Hüseyin Kenan, Cavidan'ın bu hüznünü yeterince paylaşmayışını aralarındaki yabancılığın somut bir verisi olarak yorumlayacaktır. Karakter, İstanbul'da sürdürülen tüm o hareketli yaşam boyunca annesini ya da kızkardeşini pek de aklına getirmemiş olduğunu düşünmeksizin eşinin, acısını paylaşmamasından yakınır. Benzer şekilde, evlilikleri Cavidan açısından da tüm cazibesini yitirmiştir; çünkü Hüseyin Kenan beste yapamaz olmuş ve müzik kariyerinde hızla tırmandığı basamakları aynı hızla inmeye başlamıştır.

Karakterin sanatsal yaratıcılık açısından kısır döngüye saplandığı dönemin, evliliğinin kendisine sağladığı tatminin sona erdiği ve birlikteliğin

sıkıntıya dönüştüğü süreçle örtüşüyor oluşu, Cavidan ve Kenan'ın karşılıklı narsisistik güdülenmelerle kurulmuş beraberliğinin sonunu hazırlar.

İstanbul'daki yaşamda aradığını bulamayan Kenan için geride bırakmak için çırpındığı Bozyaka'daki sıkıcı taşra yaşamı birdenbire bütün ayrıntılarıyla önem kazanır. Orada sürdürülen dingin yaşam, karakter açısından sanatsal yaratıcılığını besleyen öğeleriyle yüceltilir; özellikle annesi ve Lamia, geçmiş güzel günlerin vazgeçilmez öğeleri olarak betimlenir. Hüseyin Kenan'ın, Bozyaka anılarına sığındığı bu dönemde annesi ile Lamia'yı bir arada düşünüyor oluşu, Kemal Murat'ın *Ateş Geces*'nin sonunda Afife ile annesi arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatmaktadır:

Annemi göremeyeceğim; fakat onun dolaştığı yerlerde dolaşacağım, elini sürdüğü yerlere alnımı, dudaklarımı süreceğim; oturduğu yerlerde oturacağım. Ondan en ziyade Kınalı Yapıncak'a bahsedeceğim... Niçin bilmiyorum, fakat içimden öyle geliyor...

Annemle Lâmia, birbirlerini ne sevmişler, ne de hatta iyi tanışmışlardı. Öyle olduğu halde onları bir ana kız gibi birbirine yakın zannediyorum. (260)

Hüseyin Kenan, kariyerinde başarısız olarak depresyona girdiği dönemde, yaşamı boyunca nazlandığı tek kişi olan ve kendisine “tatlı bir şefkat ve merhamet” (260) gösteren anne imgesine ve geçmişe sığınır; annenin yokluğunda ona “yakın” bulduğu, kendisine koşulsuz hayranlık besleyen Lâmia, bir anne ikamesi olarak sığınacağı kucaktır. “[Kendisini] bütün sevenlere karşı [...] hodgâm ol[an]” (260) Kenan'ın bu dönemde, birdenbire aslında “hep Lâmia'yı sevmiş” olduğunu düşünmesinin altında yatan temel

neden, ihtiyaç duyduğu narsisistik tatmini sağlayabilecek tek kişinin o olduğunu sezmesidir. Ancak Bozyaka’da aradığını bulamayacak, İstanbul’da karşılaştığı Lâmia’nın kendisini reddetmesi üzerine intihar edecektir.

*Gizli E’*in anlatıcı karakteri Şeref de, kadınlarla kurduğu ilişkilerde Kemal Murat ve Hüseyin Kenan gibi narsisistik tatmine yönelik deneyimler yaşar ve kendisine aşk nesnesi olarak seçtiği Seniha karşısındaki konumunu bir tür güç ilişkisi çerçevesinden algılar. Seniha’nın babası Aziz Paşa’nın isteği üzerine genç kıza vermeye başladığı özel dersler sırasında filizlenen “aşkını” asla dile getirmemeye karar verir. Kendisini toplumsal konumu nedeniyle Seniha’ya layık görmediği için gururuna sığınmaktadır ve yapılacak bir itiraf karşısında Seniha’dan gelebilecek olumsuz bir tepkiyle ve aşağılanmayla baş edebilecek psikolojik donanımdan yoksundur. Aslında Seniha’ya duyduğu aşkı kendine dahi, Paşa ve çocuklarını ziyarete gelen akrabalarının arasında gördüğü genç bir adama duyduğu yoğun tepki nedeniyle itiraf eder. Bu dönemde genç adam ile Seniha arasında bir ilişki olduğunu düşünen Şeref’in, elinde herhangi bir kanıt bulunmadığı hâlde onu “aşifte” olarak niteleyerek değersizleştirmesi, kısa süre sonra da genç adamın gruptaki bir başka kadınla yeni evlenmiş olduğunu öğrendiğinde gözyaşlarına gömülmesi uçlarda salınan ruh hâlinin yansımalarıdır.

Şeref’in Seniha ile yaptığı evlilik sonrasında sergilediği davranışlar ise, onun “âşık olduğu kadını” kişisel tatminine yönelik olarak sömürdüğünü düşündürmektedir. Düşlemekten dahi kaçındığı bir evliliği kendisini destekleyen doktor ve Paşa sayesinde gerçekleştiren Şeref’in, bu evliliğin kendine sağladıklarıyla yetinemediği, sürekli yeni tatmin kaynakları aradığı

görülür. Evliliğinin ilk günlerinde Seniha karşısındaki konumu hakkındaki endişelerini şöyle dile getirmektedir:

Seniha ile evlendiğim ilk günlerde içimi durmadan kemiren bir kurt vardı. “Bu yüksek sosyete dediğimiz muhit[t]e, bir Fransız mektebinden yetişmiş bir genç kız yanında ben, bir köylü gibi kalmıyacak mıyım?” diyordum. Masallardaki çobana âşık köylü kızı gibi bir zaman için gözü benden başka bir şey görmemek istiyebilir. Fakat, ya daha sonraları, aşkımızın ilk hızı geçtikten sonra?.. Başka bir hayatı, başka türlü insanları düşünmeğe başlamayacak mıdır? (113)

Şeref’in özgüvensizliği nedeniyle duyduğu endişelerin dile getirildiği bu satırlarda karakterin Seniha için öngördüğü değişimi, romanın sonraki bölümlerinde kendisinin yaşaması, yansıtmanın devreye girdiğini göstermektedir. Nitekim Seniha ile evlenmeyi başardıktan kısa bir süre sonra, karakterin tüm düşleri bir kez daha büyük adam olmak üzerine odaklanacaktır. Kendisini yeniden “memleketi susta durduran” güçlü bir işadamı (20) ya da Birinci Dünya Savaşı’nın patlak verdiği günlerde, atı üstünde meydanlara atılan bir kahraman olarak düşlemek yoluyla tatmin arayacaktır (93). Çünkü Seniha’yı elde ettikten sonra, bu evliliğin sundukları ile yetinemez.

Şeref için de aşk, kazananı ve kaybedeni olan bir “oyun”dur.

Seniha’yla ilişkisinde temel saplantısı, karısına kendisini sevdiğini söyletebilmektir. Ancak duygularını dile getirme konusunda son derece sakıncalı davranan Seniha, bu itirafı yapmaya sürekli olarak direnir ve bu direniş Şeref’in bir fetih olarak gördüğü aşk ilişkisini, tam bir doyum kaynağı

olarak yaşamasını engeller. Tüm zorlamalarına karşın Seniha'nın esirgediği iki sözcük, Şeref'te bir takıntıya dönüşmektedir. Bu noktada Seniha'nın da, Güntekin'in Cavidan ve aşk ilişkisini deneyimleyiş biçimi ileride tartışmaya açılacak olan Züleyha gibi iç dünyasını savunma amaçlı olarak gizleyen bir kadın olup olmadığı sorusu ortaya çıkar. Ancak eşinin mutlu olması için İstanbul'a giderek orada Murat Bey'in kendisi için hazırladığı ticaret işine girmesini ve tatminini destekleyen Seniha'nın bencil olmadığı düşünülebilir. İlişki boyunca, sonu gelmeyen ihtiyaçları sürekli olarak gözetilen kişi Şeref iken, Seniha fedakârlık yapan kadın olarak temsil edilir.

İstanbul'da girdiği ortamların Şeref'e çok sevdiğini söylediği karısını birdenbire unutturması önemlidir; fethedilen geride bırakılırken karakter yeni doyum kaynaklarına yönelmektedir. İstanbul'daki yaşam sürecinde elde ettiği kolay başarılarla özgüveni pekişen Şeref, aynı dönemde Seniha'yı "zavallı saf" (115) bir kadın, bir köylü kadını olarak nitelemek yoluyla değersizleştirir. Evliliğinin ilk günlerinde Seniha'nın yanında köylü gibi kalarak horgörülmekten korkan karakterin, karısını benzer klişelerle değersizleştiriyor oluşu dikkat çekicidir. Şeref, bu dönemde duymayı çok arzuladığı o iki sözcüğün de nihayet Seniha'nın dudaklarından döküldüğüne tanıklık edecektir:

"Öp beni Seniha!" dedim. Sırnaşmama meydan vermek istemiyor gibi acele öptü ve geri çekildi[.] "Ne olur söyle beni sevdiğini" dedim. Ondan daha acele, "Elbette seviyorum," dedi. Birdenbire dondum kaldım. Ne olmuştuk biz? [...] Bu sözü onun sesinden bir kere işitmek için bütün ömrümce yanıp kudurmuştum. [...] Onu, bir sabah uyanınca gözlerimin içini ve

ufkunu baştanbaşa kaplamış gördüğüm zamanki yanaşılmaz,
erişilmez peri çehresi haline gelmiş bulurdum. [...] Ondaki
bütün esrarlı kudret “Seviyorum!” kelimesindeymiş gibi onun
ağzıyla tekrar edince büyü birden bire bozuluyordu. O artık her
kadın gibi bir kadın, bir iyi hayat arakadaşıydı. [...] [Çehresinde]
ne hayal, ne esrar kalmıştı. Buna ben sebep olmuştum. (118)

Bu satırlarda, Seniha'nın ulaşılmazlığı ölçüsünde “peri çehresi” gibi algılanan
yüzünün, fethedildiği anda büyüsunü yitirisi kadar, Şeref'in sürdürdüğü
yaşama duyduğu tepki nedeniyle ona yabancılaşan Seniha'nın dönüşümü de
aktarılmaktadır. Kernberg, *Aşk İlişkileri*'nde şöyle der:

[I]htiyaç duyulan şeye karşı duyulan bilinçdışı öfke ele geçirilen
şeyin bozulmasını gerektirir; özne sonunda her zaman bir
boşluk ve ketlenmişlik duygusuyla başbaşa kalır.

Aynı şekilde, ötekinin sunmak durumunda olduğu şeyin
iyiliğinin bir haset kaynağı olduğunu düşünürsek, sevilen bir
nesneye bağlılık imkânsız hale gelir ve reddedilmelidir[.] (210)

Kernberg'in bu saptaması Şeref'in Seniha'da yol açtığı dönüşümü yorumlama
konusunda yardımcı olmaktadır; sevgi ve emek verebilen Seniha'ya yönelen
öfke ve haset, onda iyi olanı yok etmektedir. Seniha'nın kendisine
yabancılaştığını gösteren bu itirafının ardından Şeref, “Ben artık, çocuk
değildim. Daima tekrar ettiğim gibi kuvvetimin ölçüsünü vermiş bir adamdım.
Kendimi elbette idare edebilirdim” (118) sözleriyle Seniha'ya zaten ihtiyaç
duymadığını dile getirecektir. Ancak *Gizli El*'in son satırlarında da, *Ateş*
Gecesi ve *Dudaktan Kalbe*'de olduğu gibi, derin bir boşluk duygusunun içine
savrulan erkek anlatıcı açısından sevilen kadın ile anne imgesi içiçe geçecek

ve büyüdüğü için Seniha'ya ihtiyacı kalmadığını düşünen karakterin çocukluğa gerilediği gözlemlenecektir:

[Seniha]:

— Doktor ölünceye kadar bana daima şunu tekrar etmiştir: “[Şeref], kendini büyük sanan bir oyuncak çocuktur. Ona acımak ve... sevmek lâzımdır... Sen ise, küçük yaşından beri çok büyüksün. Ona ana olacak kadar büyük.” [...]

Artık yüzüne bakmağa cesaret edemiyordum. Hakikaten bir genç anne çehresi almağa başlamıştı. [...] Baktığımı görünce gülümseyerek: [...]

— Doktorun bir sözü daha aklımdan çıkmamıştır, dedi.

Çocuğun gözlerine bakmalı. (140-41)

Böylelikle yapıtın sonunda hapisten çıkan kocasını affeden Seniha, Şeref için bir tür anne ikamesi olarak temsil edilmekte ve yeterince iyi “bakılmadığı” için yaşamında bir kısırdöngüyü üreten karakterin kendisine görüldüğünü hissettirecek bir anne kucağına bırakıldığı gözlemlenmektedir. Seniha'nın zora düştüğü her anda Şeref'ten desteğini esirgemeyen ve onun doğruyu bulmasına önderlik eden “melek”i simgelediği ve “yeterince iyi anne” adayı olduğu söylenebilir.

Reşat Nuri Güntekin'in erkek roman karakterlerinin kurdukları aşk ilişkilerinde, aşkın nesnesi konumundaki kadını, kendi ihtiyaçlarına yanıt verecek özelliklerini yücelterek seçme eğilimi gösterdikleri söylenebilir. Büyümekte zorlanan bu erkek karakterler, “âşık” oldukları kadınları birer anne ikamesi olarak algılamakta, ancak çeşitli “oyunlarla” etkilemeyi ve elde etmeyi başardıkları kadınları kısa süre içinde değersizleştirmektedirler.

II. Feride: Büyüyemeyen Çocuğun Aşk Oyunu

Çalılıkusu'nun Feride'si de tıpkı *Ateş Geces*'nin Kemal Murat'ı gibi kendini birdenbire bir aşk oyununun içinde bulur. Aşk süreci, bu yapıtta da oyun metaforuyla aktarılır; dolayısıyla çocukluk / yetişkinlik olguları bir kez daha devreye girmektedir. Çocukluk olgusu Feride ile Kâmrân arasında yaşanan ilişkide belirleyici bir rol oynar ve Feride, romanda İstanbul'dan Anadolu'ya geçtiği döneme kadar bir çocuk olarak betimlenir. *Çalılıkusu*'nda çocukluğa yapılan göndermelere odaklanan bir okuma, Feride'nin bir türlü büyüyemeyen bir karakter olduğunu ortaya koyacaktır. Karakterin, yaramazlıkları, haşarlıkları nedeniyle gerek teyzeleri gerekse Kâmrân tarafından tekrar tekrar eleştirildiği, büyüklerle bir arada olmanın ve onlar gibi davranmanın onun için ayrıksı bir durum olduğu, çevresindekiler tarafından "yetişkin bir genç kız" olarak görüldüğü dönemde dahi etrafına sürekli çocukları toplayarak onlarla oyunlar oynadığı gözlemlenir. Bir türlü büyüyemeyen bu kız çocuğunun, aşkı da bir çocuğa yakışır biçimde bir tür oyun olarak deneyimlemesi ve Kâmrân'ın bu ilişkide Feride'nin karşıtı olarak betimlenmesi dikkat çekicidir.

Yapıtta, Feride'nin Kâmrân hakkındaki ilk sözlerinin bile, onun olgunluğuna, ağırbaşlılığına ve Feride'nin başını çektiği çocuklar grubundan farklılığına odaklandığı hatırlanmalıdır:

Akraba çocukları arasında yalnız birine karşı anlaşılmaz bir çekingenlik ve cesaretsizliğim vardı: Besime Teyzenin oğlu Kâmrân. Mamafih ona çocuk demek de pek doğru olmazdı. Bir kere yaşça büyüktü. Sonra çok uslu ve ağırbaşlıydı. Çocukların

arasına karışmaktan hoşlanmaz; elleri ceplerinde kendi kendine deniz kenarında dolaşır, yahut ağaçların altında kitap okurdu.

Kâmran'ın kıvrırcık sarı saçları, beyaz nazik, parlak bir cildi vardı. O kadar parlak bir cilt ki, cesaretim olsa da kulaklarına yapışsam, yakından yanaklarına baksam, aynada gibi, kendimi göreceğimi sanırdım. (18)

“Baygın düşünceye kadar gürültü ve yaramazlık ede[n]”, sürekli olarak orasını burasını kesen, yaralı bereli, geçimsiz Feride'nin (16), karşıt kutbunu temsil eden “uslu ve ağırbaşlı”, “nazik” (18) Kâmran karşısında duyduğu çekingenlik ve cesaretsizlik, Kemal Murat'ın Afife karşısındaki durumunu hatırlatmaktadır. Okura Feride'nin bakış açısından sunulan Kâmran, yalnızca hâl ve tavırlarıyla “çocuk olmama durumu”nun temsilcisi olmakla kalmaz, o, fiziksel açıdan da Feride'nin “öteki”sini temsil etmektedir.

Karakterlerin kendilik kurgularının tartışıldığı tezin ikinci bölümünde, Feride'nin kendi beden imgesi hakkında duyduğu derin endişeye dikkat çekilmişti. Yusuvarlak bedeni, kısa boyu, kırmızı yüzü ve siyah saçlarıyla kendisinin çekici bir genç kız olmaktan uzak olduğunu düşünen Feride'nin, güzelliği, ince, uzun, zarif bir beden ve sarı saçlarla özdeş gördüğü hatırlanacak olursa, Kâmran'ın aslında Feride'nin güzellik idealinin simgesi olduğu düşünülebilir. Bu noktada beliren temel sorun, Feride'nin kadın için kurguladığı güzellik idealinin Kâmran'da somutlaşıyor oluşudur:

Kız ayağı gibi küçücük ayaklarında beyaz podüsuet iskarpinleri, ipek çorapları, yürürken ince bir dal gibi sallanıyor zannedilen narin vücudu, sadakor gömleğinin açık yakasından çıkan uzun

beyaz boynu ile erkekten ziyade kıza benzeyen [Kâmrân'a] son
derece içerdim. (25)

Erendiz Atasü de, Şebnem Atılgan'ın yaptığı “Toplumsal ve Kişisel Bir Yaşadönümü Rüyası: Erendiz Atasü” başlıklı söyleşisinde *Çalıkuşu*'nun Kâmrân'ının kadınsı özelliklerine dikkat çeker ve onu “cinsel yönelişi biraz bulanık”, “eşcinsel bir yanı olabilecek” bir karakter olarak niteler. Kanımızca bu noktada, Kâmrân'ın cinsel yönelişinden çok Feride'nin onu nasıl algıladığına ve temsil ettiğine odaklanmak daha anlamlı olacaktır. Kâmrân'ı, kendisinde bulunmayan zerafet ve inceliklere sahip bir karakter olarak betimleyen ve kendisinde bulunmadığını düşündüğü bu özelliklerden dolayı ona “haset” ettiği için “erkekten ziyade kıza benze[mekle]” suçlayarak değersizleştiren Feride'dir. Romanın üçüncü tekil kişi tarafından aktarılan son bölümünde Kâmrân'ın kadınsılığı böylesine vurgulanmaz; Feride, kuzeninin “kız gibiliğinden”, özellikle, Kâmrân'ın kendisine “uslulu[k] [...], nazikli[k], terbiyesi” nedeniyle rol modeli olarak sunulduğu, Kâmrân'ın kendisini çocuk olmakla suçladığı ya da ilgisinin başka kadınlara yöneldiği anlarda söz eder. Yapıtta içkin bu ayrıntılar da Feride'nin Kâmrân'a haset duyduğu konusundaki savımızı desteklemektedir. Özünde hayran olunma ve onaylanma ihtiyacıyla yanıp tutuşan Feride'nin, kendisini grubun elebaşısı olarak gören “küçük gönüllü” (25) mahalle çocuklarıyla bir arada olmayı yeğlediği, yerildiği ortamlara uzak durduğu ve bu ortamlarda saldırgan olarak nitelenebilecek davranışlar sergilediği gözlemlenir. Özetle Feride, çocukluk dönemlerinden itibaren ağırbaşlı, nazik, kız gibi zarif kuzenini kendisinin karşıtı olarak görür ve ilişkide “çocuk” olarak konumlandırılan Feride, Kâmrân'ı, onun kişiliğinde temsil edilen “yetişkin olma durumu”na gıpta ettiği

için eleştirmektedir. Çünkü büyükler gibi insan içine karışmanın gururunu tatmin ettiğini belirten karakterin, çocuk olduğu için aldığı eleştirilerden rahatsız olduğu hissedilmektedir.

Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi *Çalıkuşu*'nda da büyüyememe durumu, Feride ile Kâmrân arasında gelişen aşk ilişkisinin niteliğini belirleyen önemli bir olgu olarak belirmektedir; ikili arasındaki aşk ilişkisinin gelişimini hızlandıran süreç irdelendiğinde bu sorun netlik kazanmaktadır. Feride ile Kâmrân arasındaki gerilimin aşka evrilmesinde Feride'nin okuldaki kızlara oynadığı âşık rolü belirleyici olur. Feride beden imgesine ilişkin kaygılarının yoğunlaştığı bir dönemde, okuldaki kız arkadaşlarının birdenbire büyüyüp erkeklerle flört etmeye başladıklarını ve bunun kendisinin dışlanmasına, hatta hor görülmesine neden olduğunu düşünmektedir. Bu konudaki endişelerini başına kiraz çekirdekleri attığı komşuya da aktarır: "Kızlar [...] genç erkeklerle kur yaparlar [...] Ben, daha böyle bir şey beceremediğim için yanlarında küçük düşüyorum. Yüzüme karşı bir şey söylemeye cesaret edemiyorlar amma, muhakkak benim ahmaklığımla eğleniyorlar" (33). Feride ile okul arkadaşı Mişel arasında geçen, tezin ikinci bölümünde aktarılan konuşma da bunu somutlar niteliktedir. Aşk konusunda "bir gourde" olmayı kendisine yediremeyen Feride, arkadaşlarına kuzeni Kâmrân ile flört ettiklerini söyler. Böylelikle arkadaşları tarafından alay konusu edilmekten kurtulmuş, okuldaki kızlar grubunun ilgi odağı hâline gelmiş olur. Ancak Feride, kurguladığı bu yalanı süslerken hayal gücünden değil, Kâmrân'ın başka bir kadınla flörtünden esinlenmektedir. Konağa gelip giden "şen dul"la Kâmrân arasında geçen, üzerine tünediği bir ağaçtan tanıklık ettiği flört sahnesini, arkadaşlarına kendi deneyimi gibi aktarır (44-45).

Kâmran'ın bir ziyareti sırasında, Mişel tarafından harita odasından gözetlendiklerini zanneden Feride, yalanının ortaya çıkmasından korkarak bir aşk sahnesi kurgular ve Kâmran'ı da bunun içine çeker:

Birbirine kur yapan iki insan sıfatıyla, o bizden mutlaka fevkalade bir şeyler bekliyordu. [...] Mademki bir *rol* yapmaya başlamıştık, sonuna kadar devam edecekti.

Mişel, mektep arkadaşlarımdan çoğu gibi Türkçe bilmezdi. Şu halde söylediğimiz lakırdıların ehemmiyeti yoktu. Elverir ki ses ve jestler sevişen iki insanın jestlerine benzesin... (53, vurgu bana ait)

Arkadaşlarının Türkçe bilmemesinden yararlanarak, mimik ve jestleriyle bir aşk sahnesi kurgulayan ve rolünün gereğini yerine getiren Feride, “sevmek denen şeyin rolü bu kadar insanı yakıp titretecek bir şey olursa, kendisi, kim bilir neydi?” (55) sözleriyle sahneyi kapatacaktır. Pek çok kadın okur tarafından “aşk ikonu” olarak görülen Feride'nin aslında “âşık olmuş” rolü yaparken kendini âşık bulan bir karakter olduğu ve *Çalılık*’unda mutlu sona ulaştıran bir oyun olarak kurgulanan aşkın *Eski Hastalık* ve *Bir Kadın Düşmanı*’nda karakterler için yıkıcı ve ölümcül boyutlara ulaşabileceği görülür.

B. Soğuk Kadınlar ve Ölümcül Aşk Oyunları

Reşat Nuri Güntekin’in yapıtlarında aşk, gerçek duyguların bir oyun kurgusunun içinde dile getirilebildiği, zaman zaman da yitirildiği bir deneyim olarak temsil edilir. Aşkın, güç dengelerinin sınıandığı oyunlara dönüşmesi ve karakterlerin narsisistik ihtiyaçlarına yanıt verdiği ölçüde sürdürülmesi,

zedelenebilirliğin öngörüldüğü durumlarda ise oyunun onu başlatan tarafından birdenbire kesilmesi dikkat çeker.

Reşat Nuri Güntekin'in "âşık" olduktan sonra, seçilen nesneyi fethetmek amacıyla türlü oyunlara girişen erkek karakterlerine kıyasla kadın karakterlerinin, daha sorunlu aşk ilişkileri yaşadıkları söylenebilir. *Eski Hastalık*'ın ana karakteri Züleyha, kendini beğenmiş, insanlarla yakın ilişkiler kuramayan bir birey olarak kurgulanır. Züleyha'nın samimi ilişkiler kurma konusundaki tutukluğu Yusuf'la ilişkisinin niteliğini de belirler. Züleyha ve Yusuf adlarının, kasaba halkında çağrıştırdığı efsanenin uyandırdığı atmosfere rağmen Züleyha'nın, narsisizmi nedeniyle kendisine âşık olan Yusuf'la yakınlaşamadığı gözlemlenir. Yusuf'a da, çevresindeki diğer insanlara olduğu gibi horgörüyle yaklaşan Züleyha, ölmek üzere olan babasının Yusuf'la evlenmesini arzuladığını belirtmesi üzerine bir gece odasına kapanır; "dışarıdaki kuvvetli mehtabın hayal uyandırmasından ve romanesk rikkat dalgalarıyla düşüncelerinin selâmetine tesir etmesinden korkarak pencere kepenklerini kapa[r]" (110) ve soğukkanlı hesaplar yapar. Züleyha, kendi konumundaki bir genç kız için Yusuf'la yapılacak evliliğin bir fırsat olduğunu kabullenir. Yusuf'a karşı herhangi bir duygu hissetmeyen Züleyha, babası ölünce yapayalnız kalacağını hesap ederek ve İstanbul "sosyete[si] içinde evlenecek bir adam avlamak" amacıyla "*maniyer* ve *koketörü* yapmak [...kendisine] eski tertip evlenmelerden daha az küçültücü görünm[ediği]" için onunla evlenmeye karar verir (111). Bu koşullarda Züleyha'nın "âşık olarak" evlenmek gibi bir varsayımı aklına dahi getirmediği gerçeği göz ardı edilmemelidir; bunun temelinde karakterin âşık olma yetisine sahip olmamasının yattığı düşünülebilir. Züleyha, Yusuf'u fiziksel açıdan

beğenmekte, “ahlakına da itimad et[mektedir]” (116); ancak Yusuf’un belediye başkanlığı gibi “miskin rütbe ve mevki hırsları” Züleyha’ya göre onu bayağılaştırmaktadır (112). Yine de Züleyha, kendi gibi azimli bir kadının “[Yusuf’tan] bir asri erkek tipi çıkarabil[ceğini]” düşünerek âdeta *Pygmalion*’daki kadın-erkek rollerini tersyüz eder ve kendini yaratıcı olarak konumlandırır; ancak elindeki “hammadde”nin niteliğinden ve yazarın niyetinden habersizdir (112); çünkü romanda değişimi öngörülen karakter kendisidir.

Züleyha, evliliğine ilişkin meseleleri babası, kayınvalidesi olmaya aday Enise Hanım ve Yusuf’la konuşurken zorlanır. Yaptığı konuşmalarda temel kaygısı üstünlüğü kimseye kaptırmamaktır. Bu nedenle babasının ilettiği teklife ilişkin yanıtını kendi vermek ister ve evlilik konusunu Enise Hanım ile Yusuf’a önce kendi açar: “Züleyha, ilk sözü kendi söyler, bu alım satımı mutat merasim ve vasıtalarla kurtarırsa haysiyetini daha ziyade korumuş olacağını zannediyordu” (113). Züleyha’nın kendisine âşık olan Yusuf ile evliliğini bir tür alım satım olarak görmesi ve Yusuf’u değersizleştirme eğilimine rağmen temelde özgüven sorunları yaşıyor oluşu, sürekli olarak gururunu koruma çabasının altında yatan temel nedenlerdir. Evliliğin karara bağlanmasının ardından da gerek ne tür bir tören yapılacağı, gerekse yeni evlilerin nerede yaşayacağı sorun olur. Züleyha, Yusuf’un Silifke’de yapmayı arzuladığı danslı toplantıyı da, Enise Hanım’ın köyde yapmayı arzuladığı düğünü de “gülünç” bulur (114): “Kendini bu nevi düğünlerden birinin gelini olarak hayalen bile görmek, onu tiksinti ve istihfaf ile doldurmaya yet[er]” (114-15). Evliliğin ardından yaşanılacak yer konusunda da anne tercihini çiftlikten, Yusuf ise Silifke’den yana kullanır. Züleyha, evliliğe ilişkin

formaliteleri nikâh dairesinde “sessiz, sedasız bitir[meyi]”, çiftliğe de “bir *şatlen* vaziyetinde yerleş[erek] [...] sık sık Avrupa’ya ve İstanbul’a seyahatlere gi[tmeyi]” planlar. Silifke’de yerleşmeyi reddetmesinin temel nedeni, Yusuf’un politikaya atılma arzularının yeniden uyandığını fark etmesi ve onun bu tür hırsları karşısında “boğuk bir kinle dol[masıdır]” (115).

Züleyha, arzularını gerek Yusuf’a, gerekse annesine kabul ettirir, ancak “evlenmeye karar verirken en korktuğu şey Yusuf’un modası geçmiş aşk tiratlarıyla kendisine kur yapmaya kalkması[dır]”; çünkü kendisinin bu durumda Yusuf’a “aynı ton üzere mukabele etmeye muvaffak ol[amayacağını]” farkındadır (116). Züleyha’nın özellikle duygusal bir yakınlaşmaya direneceği açıktır:

[Züleyha], Yusuf’u erkek olarak beğeniyor; fazla olarak ahlakına itimad ediyordu. Tamamıyla mesut denemezse bile, normal bir aile ocağı kurmak için bu, kâfi sayılmak lazım gelirdi. Zaten aşk denen şeyin, bu asırda manası kalmamıştı. O, eski romanesk zamanlara ait bir efsane, cüzzam gibi mikrobu ihtiyarlamış bir eski hastalıktı. Evet, bu asırda herkes böyle düşünüyor, bunu söylüyordu. Aşkın bir mahlûku demek olan romanlar bile bugün onu gülünç bir kelime addediyorlar, sayfalarından kovuyorlardı. Hayvanlarda da olduğu gibi, erkekle dişinin birbirinden bekledikleri maddî zevkler vardı ve hepsi bundan ibaretti. Gözlerini [y]umarak muayyen bir çehrenin çizgileri ve renkleri üzerinde rüyaya dalmak asrın yeni insanına yaraşmayacak ayıp bir eskilikti.

Yusuf'un maddi güzellik itibarıyla beğenilecek bir erkek olmasına mukabil, ocuk ve köylü tarafları vardı. Fakat o, fikirce kendinden üstün bir insan da olsaydı, Züleyha, yine ona asıl benliğini teslim etmeyecek, felce uğramış bir irade ile onu rüyalarının hâkimi haline getirmeyecekti. (116-17)

Eski Hastalık'ta Züleyha'nın aşk konusundaki düşünceleri de, taşra ile kurduğu ilişkide olduğu gibi modernleşme bağlamında tartışmaya açılmakta ve asri kadının aşkla kurduğu ilişki tipi olarak ortaya konulmaktadır. Ancak yazarın modernleşmenin sorunsallaştırılmadığı yapıtlarında da, karakterlerin aşk hakkında benzer görüşleri dile getiriyor oluşları, sorunun temelde bu duyguyu anlamlandırma ve deneyimleme biçiminden kaynaklandığını düşündürmektedir. Diğer bir deyişle, romanlarda aşkın nasıl deneyimlendiğini temelde karakterlerin kişilik özellikleri belirlemektedir. Züleyha'nın aşk konusunun toplumsal bağlamı hakkında dile getirdiği düşünceler, kanımızca, dilde sezilen ironi nedeniyle, âşık olmayan karakterin bu konudaki tıkanıklığına getirmeye çalıştığı açıklama olarak görülmelidir. Ya da Güntekin, dönemin olumsuz etkilerini babadan uzak büyümüş bir genç kızda karikatrleştirmektedir. Nitekim aşk konusundaki düşüncelerin dile getirildiği yukarıdaki alıntıda anlatıcı, başlangıçta âdetâ Züleyha'nın zihninden geçenleri aktarıırken, son paragrafta Züleyha'dan bağımsız şekilde onun hakkında bir saptama yapar. Züleyha'nın benliğini bir başkasına açma konusunda yaşadığı derin endişe hakkındaki saptama, rüya metaforu aracılığıyla dile getirilir. Ryaya dalmak, aşka düşmeyi imler ve yukarıdaki alıntıda bir başkasını rüyalarının hakimi yapmayacağı söylenen Züleyha'nın bu ilişkiyi de bir iktidar ilişkisi olarak gördüğü sezdirilir.

İlişkilerinde güç dengesinin sürekli kendisinden yana olmasını takıntı hâline getirmiş olan Züleyha'nın evliliğinin ilk gecesinde de bunun için savaş verdiği görülür: “[B]aşka gelinlere benzememek, hâkim bir erkek tarafından yarı zorla alınan âciz ve eski zaman kızı mevkiine düşmemek... Böyle gecelerin [...] sahneleri[ni], zekâ ve gurur sahibi bir yeni insan için tahammül edilmez bir şey addediyordu” (121). Bu nedenle Yusuf karşısında elde ettiği üstünlüğü korumak amacıyla, “oynamaya hazırlandığı sahne için, [...] dudaklarına ruj süre[r]” (121) ve Yusuf’un kendi odasına gelmesine fırsat bırakmaksızın onun odasına gider. Karakter, tüm bunları yaparken kendisini bir tiyatro oyununda rolünün gereğini yerine getiren başrol oyuncusu gibi algılamaktadır. Nitekim Yusuf’un odasında geçen sahnede de oyun sürer: “[K]ocasının kapısını yavaşça açıp içeri girdiği zaman kendisine hâkimdi; kuliste bir trak geçirdikten sonra, kendini sahnede, halk karşısında görünce rolünün istediği sükûnu birdenbire bulan bir aktris gibiydi” (122). Züleyha, Yusuf’un heyecanlandığını gördüğünde “vaziyete hâkim kaldığını görmekten doğan bir gurur ile âdeta kendinden geç[er]” (123). Ancak bu noktada anlatıcı ses, Züleyha hakkında şu saptamayı yapar: “Boy[u], Yusuf’unki yanında çok küçük kalıyordu. Fakat vücudunu biraz yana çevirerek, başını geri atarak ona bakışında, iri yapılı bazı zararsız hayvanların boynuna atılmaya hazırlanan bir küçük canavar hali vardı” (122-23). Züleyha’nın nazlı eski zaman kızlarına benzememek için gösterdiği çabaya getirilen yorum bu satırlarda gizlidir. Züleyha gerçekten de rolleri değiştirerek duruma hâkim olmayı bilmiş ancak bunu yaparken saldırgan, küçük bir canavar olarak temsil edilmiştir. Erkek ve kadının güç ekseninde belirlenen klişeleşmiş rollerinin değişimi Yusuf’un “bir misafir, bir ufak çocuğa” benzetilmesiyle sürer (123); böylelikle Züleyha,

mekânın ve gücün hâkimi olarak konumlandırılır. Güntekin'in roman karakterlerinin çocukluğu, âciz olma durumuyla özdeş gördüğü hatırlanmalıdır.

Züleyha'nın "gerçek" duygular yaşama konusundaki tıkanıklığı şu sahnede bir kez daha ortaya çıkar. Yansımalarını köşedeki aynada gören Züleyha, "sinemada seyrettiği bir sahneyi hatırla[r]" (123):

[G]ece yarısından sonra, bir bar köşesinde Yusuf gibi ceketsiz ve kravatı bozulmuş temiz bir gençle yarı çıplak bir meşhur aktris arasında geçen bir sahne... Aktris, sefahat[i] kanıksamış, hayalsiz ve bezgin bir kokottu. Züleyha, genç arkadaşının hayat hakkındaki masum fikirleriyle alay eden bu kadının tavrına, oturuşuna, hatta boyalı dudağına, kendi tavrını, oturuşunu dudağını benzettiler. Ve bu benzetiş onu ürkütmek şöyle dursun, bilâkis memnun etti. (123)

Züleyha ile Yusuf'un, Züleyha'nın bencilliği ile biçimlenen ilişkileri uzun sürmez ve ikili arasındaki en güçlü bağ olan Züleyha'nın babasının ölümünden kısa bir süre sonra sona erer.

Eski Hastalık'ta "kutsal yuva"nın çökmesine neden olan narsisistin yıkıcı gücü, *Bir Kadın Düşmanı*'nda ölümcüllüğe evrilir. Romanın ana kadın karakteri olan Sâra, tatil için gittiği küçük tatil köyünün ilgi odağı olur. Çevresindeki herkesi güzelliği ile büyüleyen ve kendine hayran bırakan genç kızın bakışları, kendisine karşı duyarsız kalan, etkisi altına almayı başaramadığı Ziya'ya yönelir. Sâra, Ziya ile karşılaşmalarını şöyle betimler:

Sahneye en son giren ben oldum. Takdim edildik. En büyümlü bakış ve tebessümle güldüm. Çekik gözleri bir saniye

üzerimde durdu. Ellerinden birini cebinden çıkardı. Ağzındaki sigarayı çıkarmaya lüzum görmeden, “Memnun oldum,” dedi. Sonra, arkasını dönerek ötekilerle konuşmaya devam etti.

Şımarık Sâra, genç kızlar arasına geçtikten sonra ilk defa böyle bir muameleye uğruyordu. [...] [Sâra’nın güzelliği] ilk bakışta bir füsün gibi yüreklere işlerdi. Erkek olsun, kadın olsun, yüzüne bakanların daima hayret ettiklerini, dakikalarca gözlerini alamadıklarını görmüştü. [...]

Halbuki bu Homongolos, bana tesadüfen yoluna çıkmış bir kedi yavrusu kadar ehemmiyet vermiyordu. (56)

Sâra, başdöndürücü güzelliğine direnmeyi başaran Ziya’yı affedemez; çünkü narsisistik tatminin ana kaynağı olan güzelliğinin onaylanmadığı ve Ziya’nın gözlerinden hayranlığın yansımaları içemediği bu sahne onun için bir hakarettir. Bu reddedilişi, hafifsenişi telafi etmek için Ziya’yı kendisine âşık etmek, ayaklarına kapanmasını sağlayarak aşağılamak, yaşamının amacı hâline gelir.

Bu kararı aldıktan sonra Sâra, çevresine topladığı kadın yandaşlarıyla birlikte kurmaca bir dünya yaratır ve Ziya’yı bu dünyanın içine çeker. Ustalıkla oyunlarla, Ziya’yı kendisinin ince, duyarlı bir genç kız olduğuna, ona karşı derin duygular beslediğine inandırmaya çalışır. Figüranların özverili çabalarıyla gerçeklik yanılsaması yaratan bu oyunlar meyvelerini verir. Ziya, Sâra’ya âşık olur, ancak son anda, yaşanan her şeyin, Sâra’nın kendisine gösterdiği ilginin ustalıkla kurulmuş bir oyunun parçaları olduğunu anlayarak intihar eder. Böylelikle, *Bir Kadın Düşmanı*’nda ana karakter Sâra’nın

narsisistik tatmin arayışı uğruna oynadığı “aşk oyunu”nun, erkek karakterin ölüm yolculuğunu hazırladığı görülür.

Kanımızca, Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında erkek karakterler ile kadın karakterler arasındaki temel farklılık bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yapıtlardaki kadın ve erkek karakterler benzer kişilik özellikleri göstermelerine karşın, aşk ilişkilerini deneyimleme sürecinde farklılıklar sergilerler. Güntekin’in roman kurgusundaki asıl çelişki de burada yatmaktadır. Ziya, Şeref, Hüseyin Kenan, Kemal Murat gibi erkek karakterler, bizzat anlatıcısı konumunda oldukları yapıtlarda kendilerini, narsisistik kişilik örgütlenmelerine karşın sevebilen ve sevgilerini dile getirebilen karakterler olarak temsil ederler. Oysaki, Züleyha ve Sâra gibi kadın karakterlerin sevmeye yetisinden neredeyse tümüyle yoksun bireyler olarak temsil edildikleri gözlemlenmektedir.

C. Aşk Romanı Yazmanın İşlevleri

Romanlarda yaşanan aşk ilişkilerinin niteliklerine ilişkin bu saptamalardan yola çıkarak Reşat Nuri Güntekin’in aşk izleği çevresinde biçimlenmiş popüler romanlarının, aşk romanlarından önemli noktalarda farklılaştığı savlanabilir. Gerek olay örgülerinin kurgulanışı, gerekse içerdikleri melodramatik öğelerin yoğunluğuna karşın, yazarın duygusal romanlarının, aşk romanlarının klişeleşmiş yapısını yer yer dönüştürdüğü ileri sürülebilir. Güntekin, bu başarısını yapıtlarında tutarlı, derinliği olan karakterler yaratma çabasına borçludur. Bu çaba, yapıtlarda içkin aşk anlayışı ve sunulan psikolojik malzemenin zenginliği ve tutarlılığında kendini göstermekte ve söz konusu yapıtlar tüm bu özellikleriyle okurlara daha nitelikli bir okuma süreci

sunmaktadırlar. Kanımızca, Güntekin'in duygusal romanlarının bu yönleri nedeniyle, yazın tarihinde sıradan aşk romanlarından farklı bir konuma yerleştirilmeleri gerekmektedir.

Yine de, bu roman türünde kendine özgü bir çizgiyi yakalamış ve kadın özgürlüğünün simgesi hâline gelmiş Feride gibi bir kadın karakteri yaratmış olan Güntekin'in yapıtlarında ataerkil sistemin nasıl yansıtıldığı sorusunun yanıtı da verilmelidir. Bu soruya verilecek yanıt, Güntekin'in söz konusu türde yarattığı dönüşümün sınırlarını netleştirmeyi sağlayacaktır.

Janice A. Radway, "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri" başlıklı makalesinde aşk romanlarının Ann Douglas, Tania Modleski ve Ann Barr Snitow gibi feminist eleştirmenler tarafından yerildiğini belirtir. Bu eleştirmenler "sevda romanlarının daha güçlü olan erkeğin kollarına kendini bırakan yardıma muhtaç, edilgin ve zayıf kadınlar hakkında olduğunu ileri sür[mektedirler]" (130). Diğer bir deyişle, bu yapıtlar, var olan ataerkil sistemi yeniden ürettikleri savıyla eleştirilmektedir.

Güntekin'in, erkek ve kadın karakter arasındaki çatışma odaklı ilişkinin mutlu sonla çözümlendiği klasik aşk romanı döngüsünü üreten tek yapıtı *Çalılıkuşu*'dur ve romanın ana karakteri Feride, daha önce de belirtildiği gibi Türk edebiyatında yazıldığı dönemde kadın okurlar için hem "özgürlük simgesi" hem de bir "aşk ikonu" (Oktay, "Reşat Nuri Güntekin" 717) hâline gelmiştir. Nezihe Araz da, "Sigaramın Dumanı..." başlıklı yazısında Feride'nin kadın okurlar için bir simge hâline geldiğini şöyle belirtir:

[A]ltmışlı yılların başında, çeşitli şehirlerden derlenmiş iki bin lise öğrencisi üzerinde yaptığımız bir yazılı ankette "en

sevdiğiniz roman” sorusuna bu iki bin gencin bin dokuz yüzü *Çalikuşu* cevabını vermişti. “En beğendiğiniz roman kahramanı” sorusunu ise “*Çalikuşu*’nun Feride’si” diye yanıtlamıştı. “Kim gibi olmak istersiniz” sorusunun karşılığı, büyük bir kız kalabalığı tarafından “Feride gibi” diye gelmişti. (152)

Bu noktada, Güntekin’in, eleştirmenlerin ataerkil sistemi yeniden ürettikleri için eleştirdiği popüler aşk romanı döngüsünü üreten tek yapıtı olan *Çalikuşu*’nda, ne tür bir kadın özgürleşmesi modeli sunduğu sorusu gündeme gelmektedir.

Çalikuşu’nda, okur, romanın kurgusu nedeniyle “kendi yaşam öyküsünü” kaleme alan bir kadın karakterle karşı karşıya kalmaktadır. Anlatıcı ses olarak Feride’nin konumu, onu deneyimlerinin öznesi olarak belirlemektedir. Kadın, *Çalikuşu*’nda Feride’nin anlatıcı-özne konumuna karşın “temsil edilen” ve toplumsal olarak belirlenmiş cinsiyet rolleri uyarınca “üretilen” olmaktan kurtulabilmiş midir? Bu noktayı ancak Feride’nin söylemini tezde incelenen diğer yapıtlardaki ben anlatıcıların söylemlerinde dile gelenlerle karşılaştırmak yoluyla ortaya koyabiliriz.

Çalikuşu, kurgusu nedeniyle “aşk romanı” olarak okunmayı özendiren bir yapıttır. Ancak Feride’nin Anadolu’ya kaçışıyla birlikte romanda ortaya çıkan yeni boyut, “aşk anlatısını” askıya alır ve Feride’nin deneyimlerinin mekânı olarak Anadolu coğrafyası, insanlarıyla birlikte romanın odağına yerleşir. Bu noktada, Feride’nin anlattıkları kadar anlatamadıklarına da odaklanmak gerekmektedir. Romanın her bölümünün sonu, güncesinin başına oturmuş, yaşadıklarını kaleme alan, ama aslında dile getiremedikleriyle susturulan bir anlatıcı-özneyi imlemektedir. Oysaki, benzer

konumdaki erkek anlatıcılar, aşkları hakkında Feride'ninki gibi bir sessizliğe gömülüğü yaşamazlar; onların anlatısında aşk, ayrıntılı olarak dile getirilen, irdelenen, anlatının odağındaki temel yaşam deneyimi olarak belirir.

Feride'nin anlatısının tersine, erkek karakterlerin anlatılarında Anadolu bir odak değil, fon oluşturmaktadır. Çoğu, tıpkı Feride gibi, İstanbul'dan Anadolu'ya geçmiş olan bu karakterler, Anadolu'yu anlatırken, aşklarının anlatısını askıya almak zorunda kalmazlar. Bu açıdan bakıldığında Güntekin'in duygusal romanlarında, kadının aşk anlatısının öznesi olamayışı ve sessizliğe gömülüğü göz ardı edilmemelidir.

Aslında *Çalılıkusu*'nun klasik aşk romanı döngüsünü üreten mutlu sonu da tartışmaya açıktır. Daha önce de belirtildiği gibi romanın sonunda Feride ile Kâmrân'ın kavuşmaları, Adalet Ağaoğlu'na göre inandırıcı olmaktan uzak ("Reşat Nuri Güntekin'in 'Dezanşanteler'i" 143), Erendiz Atasü'ye göre de yapıtın en zayıf yönüdür ("Erendiz Atasü ile Söyleşi: 10 Yıl Önce Bu Romanı Yazamazdım"). Kâmrân tarafından aldatılışına isyan ederek Anadolu'ya kaçan ve yaşadığı tüm zorluklara karşın ayakta kalmayı başaran Feride'nin yıllar sonra Kâmrân'a dönüşü ve "evinin kadını" ve Kâmrân'ın çocuğunun annesi olmayı kabullenışı, aşk romanının döngüsünü tamamlar; ancak rahatsız edicidir. Feride, tüm isyanına karşın, ataerkil sistemin temel kalesi olan evlilik kurumu içinde, bakan, besleyen, gözeten, affeden, kabullenen kadın rolüne uyum sağlamıştır. Romanın son sahnesinde Kâmrân ile Feride arasında yaşanan kovalamacanın bir "teslimiyet" gibi sunulması da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Romandaki Aziz Enişte'nin sözcükleriyle ifade etmek gerekirse *Çalılıkusu* sonunda "kafese gir[miştir]" (403); ancak bu kafese girişin yıllar yılı kaçtığı "ihanete uğramış yuva"nın yeniden inşasını temsil

ettiği düşünülebilir. Böylelikle yapıtta, dış dünyadaki yaşama ancak “kafes”in ardından seyirci olarak katılabilen kadının yaşam döngüsü yeniden üretilmiş olur. Feride, romanın sonundaki “Gittiğime benim de pişman olmadığımı mı zannediyorsun” (405) sözleriyle, pek çok eleştirmen tarafından yapıtın temel zenginliği olarak nitelendirilen, yazıldığı günlerde “eserin hudutlarını da aşan” “Anadolu’ya kaçışını” (Tanpınar, “Reşat Nuri ve Eserleri” 441), bir pişmanlık olarak nitelendirerek bir anlamda geçersizleştirir. Kanımızca yapıtı okumayı tamamlayıp kapağını kapatan okur, Feride tarafından dile getirilen bu pişmanlıkla birlikte geçersizleştirilen zengin Anadolu deneyiminden izlenimler yerine, karakterlerin geleceklerine ilişkin umutlar ve “mutlu yuva” vaadiyle baş başa kalmaktadır.

Çalılıkusu’nda toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenimi, yapıtın kadın okurlar tarafından bir özgürlük anlatısı olarak alımlanışı hakkında yapılan tüm gözlemlere karşın, “kadın özgürlüğü” konusunda son derece geleneksel önermeler içermektedir. Kâmrân’ın kendisini aldattığını öğrendiği için konaktan kaçan Feride’ye, romanın iyilikseverlikleriyle ön plana çıkan olumlu ikincil karakterlerinden Gülmisal Kalfa ve Doktor Hayrullah Bey’in bu aldatma olayı hakkında söyledikleri, ikiye bölünmüş toplumsal ahlakın yeniden üretimi gibidir: Gülmisal Kalfa, “Feride, sen çocukluk etmişsin, Kâmrân Bey bir cahillik etmiş. Tövbe eder, bir daha yapmaz!” sözleriyle (117); Hayrullah Bey de, “Ah, deli kız, çok yanlış hareket etmişsin, ne olursa olsun, bu sersem oğlanın yakasını bırakmamalıydın. Mutlaka mesut olacaktın” diyerek (327) Feride’nin aldatılışına duyduğu isyanın anlamsız (gereksiz) olduğunu ima ederler. Nitekim, (B...)'deki otelde Feride’nin yan odasında kalan, eşi tarafından üzerine kuma getirilmiş olan Manastırlı kadın da, Feride’nin “İnsan kendini

aldatan bir erkeği nasıl sever? Ben bunu anlamıyorum” deyişine, “Siz daha pek çocuksunuz, hemşireciğim. Bu acıları çekmemişsiniz, bilmiyorsunuz” yanıtını verecektir (143). Feride’nin, evlenmesine iki gün kala aldatıldığını öğrendiği için evlenmekten vazgeçerek “yabancı bir memlekete kaç[an]” bir kız tanıdığını söylemesi üzerine Manastırlı komşu, “Sonradan pişman olmuştur o kız, hemşireciğim” sözleriyle (143), romanın sonunda Feride tarafından da dile getirilecek olan pişmanlığın zeminini hazırlamaktadır. Ahmet Oktay, “Reşat Nuri Güntekin” başlıklı yazısında *Çalılıkuşu*’nda geleneksel cinsiyet rollerinin yeniden üretimi hakkında şu saptamayı yapmaktadır:

Özellikle Güntekin’in yöneldiği orta tabakaya bağlı genç kızlar bu anlatıda kendi aşk beklentilerine ilişkin öğeler bulmaktadır: geleneksel ahlak anlayışına uygun düşen, namus duygusu, sadakat düşüncesi, kadının dayanma gücü, iyilikseverlik vb. (717)

Feride’nin Kâmran’ın ihanetine verdiği tepkinin, yapıttaki diğer karakterler tarafından “çocukça” olarak nitelendirilişi, yaşadığı aşk ilişkisinde kendi çocuksuluğunun altını sürekli olarak çizen Feride’nin söylemiyle örtüşmektedir. Bu anlamda, bir büyüme ve bilinçlenme anlatısı olarak da okunabilecek bir yapıt olan *Çalılıkuşu*’nda, Feride’nin yaşitlarından farklı çocuktan deli dolu genç kıza, ele avuca sığmayan genç kızdan olgun, bağışlayıcı, anlayışlı ve sevecen bir “yuva yapan dişi kuş”a evrilişi anlatılmış ve kadın böylelikle ataerkil yapıdaki rolüne çekilmiş olur. Yazar, Feride’nin böylesine tepki duyduğu aldatılışını bağışlamasının zeminini sağlamlaştırma ihtiyacı duymuştur. Kâmran’ın gecikmiş özrü ve açıklamaları, “olgunlaşmış”,

toplumsal olarak belirlenmiş kadınlık rolüyle uyum içinde olan bir Feride'ye hitab edecek cinstendir:

Dağlarda ismini bilmediğim bir ot yetişir. Feride, insan, onu daima koklarsa, bir zaman sonra kokusunu daha az duymaya başlar. Bunun ilacı, bir zaman kendini ondan mahrum etmektir. Hatta bazen—sırf o eski güzel kokuyu yeniden bulmak hırsıyla—herhangi bir kokuyu, mesela bir manasız “Sarı Çiçeği” yüzüne yaklaştırır. (407)

“Manasız sarı çiçeğin” Kâmrân'ın çocuğunun annesi olduğu hatırlanmalıdır.

Aslında Anadolu'ya kaçıışı ve karşılaştığı güçlüklerin üstesinden gelme yetisiyle kadın özgürlüğünün simgesi olarak algılanagelen Feride'nin kaçışını hazırlayan süreç ve nedenler gözden geçirildiğinde, bu kaçışın bir seçimden öte bir zorunluluk olduğu da söylenebilir. Bu nedenle kanımızca, Reşat Nuri Güntekin'in yapıtlarında kadının “seçme özgürlüğü” konusundaki en radikal tavrı, *Dudaktan Kalbe*'nin Kınalı Yapıncak'ı Lamia sergilemektedir. Lamia'nın Hüseyin Kenan'la beraber olduktan sonra, “büyük müzisyen”in sergilediği kibirli tavır karşısındaki duruşu çok nettir ve romanın o noktasına kadar silik bir gölge gibi olan varlığı birdenbire yücelir. Nitekim, bu aşamaya kadar Hüseyin Kenan'ın yaşam öyküsünün aktarımı olarak biçimlenen roman, kadın karakterin sevgisiz bir evlilik yapmayı reddettiği noktadan itibaren Lamia'ya odaklanacaktır. Güntekin, âdeta yarattığı kadın karakterin çekimine kapılıp sürüklenmiş gibidir; çünkü diğer romanlarında, romanın kurgusunu da önemli ölçüde zedeleyen böylesine çarpıcı bir odak kayması görülmez. Zaten yazar, yapıtın son bölümünde odağa bir kez daha Hüseyin Kenan'ı alarak onun yarım bıraktığı öyküsünü, birinci tekil kişi anlatıcıya da geçiş yapmak suretiyle

tamamlayacaktır. Lamia ile yaşadıklarını, başlarına gelen “bir felaket” olarak niteleyen ve “çok acı ol[sa]” da (129) nişanlısı Cavidan’dan ayrılarak kendisiyle evleneceğini söyleyen “hodgâm ve iradesiz” (133) Hüseyin Kenan’a Lamia’nın verdiği yanıt şudur:

— Kenan Bey, beni ne kadar küçük, ne kadar hakir görüyorsunuz. Benim de bir genç kız olduğumu, benim de başkaları gibi bir kalbim, bir izzetinefsim olduğunu niçin düşünmek istemiyorsunuz? (129)

[....]

— Benim kalbim, izzetinefsim var Kenan Bey. Israr etmek beyhude. Ölssem sizinle evlenmeyeceğim. (133)

Lamia’nın Hüseyin Kenan’la evlenmeyi reddedişinin temelinde kırılan gururu vardır; ancak genç kız, Kenan’ın evlenme konusunda samimi olmayan ısrarlarına direnirken bir yandan kendisinin onun gibi büyük bir sanatçıyı mutlu edebilecek özelliklere sahip olmadığını söyleyerek âdeta kendini değersizleştirirken, diğer taraftan da “Size zevce olmam mümkün değil. Razi olduğum dakikada benden nefret edeceksiniz. Hiç sevilmeden yanınızda yaşamaya nasıl tahammül ederim. [...] Zaten o felaket olmasaydı bile ben Nâzım’a varmayacaktım ki. Bir kadın, birisini severken nasıl başkasının zevcesi olur” sözleriyle dile getirdiği ahlaki duruş nedeniyle yücelmektedir (132). Nitekim, Güntekin yapıtının sonunda Hüseyin Kenan’ı intihara sürükleyecek, Lamia’yı ise yaşadığı tüm mutsuzlukların ardından “mutlu bir evliliğin” eşiğinde bırakarak ödüllendirecektir.

Reşat Nuri Güntekin’in tezde incelenen *Çalılıkusu* dışındaki yapıtlarında kadınlar, yazarın tüm birinci tekil kişi kullanma tercihlerine rağmen anlatıcı-

özne olarak konumlandırılmazlar. Yalnızca, bir mektup-roman olan *Bir Kadın Düşmanı*'nın Sâra'sı, mektupları aracılığıyla "sesi olan" bir kadın olarak kurgulanır. Bu yapıtta ben anlatıcı kullanılmasının temel nedenini, romanlarında dile getirilenlerin sorumluluğunu, sözü birinci tekil kişi anlatıcıya bırakmak yoluyla üzerinden attığını söyleyen Güntekin'in yaptığı bilinçli bir tercih olarak saptamak mümkündür (aktaran Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı* 18). Yazarın Sâra gibi, bencilliği bir erkeğin yaşamına mal olmuş bir kadını yaratmış olma sorumluluğunun yükünden Sâra'yı anlatının öznesi konumuna yerleştirmekle kurtulduğu söylenebilir. Ancak Sâra'nın mektuplarıyla açılan roman, Ziya'nın mektuplarıyla tamamlanmaktadır. Yapıtın bu biçimde kurgulanması iki karakterin kişilik yapılarındaki zıtlığın serimlenmesini olanaklı kılmaktadır. Böylelikle romanda Ziya'nın sert kabuğunun altındaki sevecen, fedakâr erkek yüceltilirken, bencil kadın küçülür ve sessizliğe gömülür. Sâra, hayran olunma ihtiyacını doyurmak amacıyla oynadığı oyunlarla Ziya'yı ölüme sürükleyen bir "femme fatale" olarak çizilmiştir. Ölümcül güzelliğini erkeği baştan çıkarmak için bir silah olarak kullanan Sâra, yalnızca Ziya'nın ölümüne neden olmakla kalmaz; etrafındaki herkesin hayran olduğu kişi olma ihtiyacı nedeniyle kuzeni Vesime'nin nişanlısı Remzi'yi de ayartır. Böylelikle, erkek egemen edebî gelenekte temsil edilen nesne olarak konumlandırılan kadın—anlatının öznesi olduğunda dahi—Güntekin'in yapıtında bir kez daha klişeleşmiş tanı kategorilerinin içine hapsedilmiş olur. Melek / şeytan kadın kutuplaşması, yapıt içinde Sâra ve kuzeni Vesime'nin kişiliklerinde somutlanır. Ancak Vesime'nin, bu kutuplaşmada söylemin öznesi olan narsisist Sâra tarafından silikleştirilerek bir gölgeye indirgendiği söylenebilir; çünkü karakterin gözleri

kendisinden başkasına yönelmemekte, diğer insanlar Sâra'nın dünyasına silik gölgeler olarak sızabilmekte ve yüceltilmiş imgesini ona yansıttıkları oranda fark edilebilmektedirler. Karakterin, “görmediğinin” nitelikli bir temsilini sunması olanaksızdır.

İlginç olan, ana karakteri Sâra'nın, birinci tekil kişi anlatıcı kullanımına rağmen sevgisizliği ve bencilliği nedeniyle okur tarafından yergi odağı olarak alımlandığı bir yapıt olan *Bir Kadın Düşmanı*'nin okura sunuluş biçimidir. Arka kapak yazısında yapıt, okura şu cümlelerle sunulmaktadır:

Bir Kadın Düşmanı, psikolojik çözümlemeleri,
Anadolu'nun gerçeklerini yansıtmadaki ustalık ve içtenliğiyle
yoğunlaşan bir roman. Güntekin bu kitabında halktan kişileri
başarıyla tipleştiriyor. Yıllar yılı, toplumumuzda kadınlara
bakışın yanlışlığını ibretle gözler önüne seren bir eser...

Gerek yapıttaki psikolojik derinliği vurgulayan, gerekse romanın Anadolu gerçekliğini yansıtmadaki başarısını saptayan değerlendirmelere katılmamak olanaksızdır. Ancak, Reşat Nuri Güntekin'in Feride'yi yaratmış bir yazar olarak toplumsal algılanışının nasıl biçimlendiği düşünülecek olursa, romancının “toplumumuzda kadınlara bakışın yanlışlığını ibretle gözler önüne seren bir eser”i nitelemesinden olumsuz bir içerik iminin beklenemeyeceği ortadadır. Yapıtın aslında sadece ironik olabilecek başlığından ne tür bir anlam yükü çıkarsandığını bu muğlak ifadeden yola çıkarak saptamak zorlaşmaktadır. Kadın karakterin, kendi söylemi aracılığıyla böylesine “sevimsiz” bir birey olarak temsil edilebildiği bir anlatının, “ikinci cinse” bakışı zaten sorunlu olan bir “toplumu[n bu] bakışındaki yanlışlığı [...] serg[ilemesi]” mümkün görünmemektedir.

Güntekin'in anlatı boyunca olumsuzlanan kadın karakterlerinden bir diğeri de *Eski Hastalık*'ın Züleyha'sıdır. Anlaşılan yazar, Sâra'yı yaşadıklarının anlatıcı-öznesi olarak kurgulamakla gösterdiği sorumluluğu üzerinden atma başarısını bu yapıtta sergileme ihtiyacı duymamıştır. Züleyha'nın bilincine yakın duran üçüncü tekil kişi anlatıcının kullanıldığı romanda, anlatıcının Züleyha'nın davranışlarını onaylamadığı bölümler ironik bir dil kullanımıyla sağlanmaktadır. Elif Aksoy, "*Eski Hastalık*'ta Bir Genç Kızın Eğitimi" başlıklı makalesinde anlatıcının konumu hakkında benzer bir saptama yapmaktadır:

Züleyha'nın bilgisiyle sınırlı olan [anlatıcı perspektifinin] [...] Züleyha'nın [bakış açısını] bütünüyle benimsediği sonucuna varabilir miyiz? Anlatıcının, Züleyha'nın düşünce ve davranışlarından çıkarsadığı "yeni evlilik anlayışı" kalıplarını aktarırken benimsediği ironik üslup, bunun tersine kanıtlar sunmaktadır. (75)

Bu yapıtta öncelikle anlatıcının hangi noktalarda ironiye başvurduğu saptanmalıdır. Züleyha'nın, Millî Mücadele döneminde düşmanla işbirliği içinde olan, zaferin ardından bir yolunu bularak Cumhuriyet'in kadrolarına da yakınlaşmayı başaran dayısının etkisinde kaldığı için edindiği modernleşme konusundaki düşünceleri kadar aşk ve evlilik hakkındaki "modern fikirleri" de anlatıcının ironisinden nasibini almaktadır.

Batılılaşmayla özdeş görülen modernleşme çabalarının Osmanlı aydınında yarattığı kaygılar, edebiyatımızın en çok sorunsallaştırılan izleklerinden biri olagelmıştır. Bu konunun yine Batı'dan ithal bir tür olan romanın da temel sorunsallarından biri olduğu bilinmektedir. Modernleşme

hareketinin yarattığı endişeyi “babalar ve oğullar” eğretilmesiyle irdeleyen Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Kökenleri* başlıklı incelemesinde, Tanzimat dönemi romanlarındaki alafranga züppe tiplerinin babasızlığına işaret eder. Güntekin’in roman dünyasında ise babasızlığın, trajik bir yazgı gibi “düşüş”ünü hazırladığı erkek karakterlerin yerini kadın karakterlerin alması kanımızca önemli bir dönüşüme işaret etmektedir. Yazarın romanlarında modernleşme sorunsalı, babalar ve oğulları arasındaki ilişkiden çok babalarla kızları arasındaki ilişki aracılığıyla sorunsallaştırılır. Parla tarafından irdelenen babasızlık durumunun Osmanlı’nın eril bireyi üzerindeki olası olumsuz etkileri, Güntekin’in yapıtlarında babasız kız çocuğu üzerinden tartışılır. Yazarın roman kurgularında, “babasızlık”, babanın yokluğu kadar, zaaf içindeki babanın otoritesinin yok oluşuyla da temsil edilmektedir. Nurdan Gürbilek, kendisine yabancı bir edebî tür olan romanda etkilene endişesi yaşayan Osmanlı yazarının, bu endişeyle baş edebilmek için onu yapıtlarındaki “roman okuyan” kadın karakterlere yansıttığını savladığı “Erkek Yazar, Kadın Okur” başlıklı makalesinde, modernleşme sorunsalının kadın karakterler aracılığıyla tartışılması hakkında şu saptamayı yapar:

Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği mahrem alanın uzantısı, cemaat ve ulusun manevî simgesi olarak görüldüğü için, yani “dış”a karşı “iç”le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu hep kadın. (285)

Bu bağlamda *Eski Hastalık* romanının ana karakteri olan Züleyha’nın durumu özellikle ilgi çekicidir. Babası, Millî Mücadele’ye katılmak için Anadolu’ya

geçtiği için babasız büyüyen Züleyha, anlatı boyunca olumsuzlanan dayısının etkisiyle büyür. Züleyha'nın dayısını algılayışı ile anlatıcının ironi yoluyla kurguladığı dayı imgesi arasındaki uzaklık önemlidir. Züleyha'nın dayısıyla kurduğu ilişki aracılığıyla, onun dayısıyla ilgili gerçeği görececek sağduyudan yoksun oluşu kadar kötü etkilere açık oluşu da tartışmaya açılmaktadır. İstanbul'daki zamanının önemli bir bölümünü, hastalıklı evinden ve suskun annesinden uzak geçiren Züleyha, sık sık dayısının köşkünde kalır:

Züleyha, birçok defalar, babasını büyük dayısıyla mukayese etmişti. Şevket Bey, yaşlı olduğu halde, ondan ne kadar daha yeni fikirli, zeki ve medeni bir insandı. Ailesini ne güzel yaşatıyordu. Düşmanlar bile onu ne kadar beğeniyor ve hatırını sayıyorlardı. Babasını Adana'da öldürmeye çalışan Fransızlar, dayısını burada el üstünde tutuyorlar; sefarethaneelerde, zırhlılarda çaylara, balolara çağırıyorlar; hastalandığı zaman üniformalı ecnebi zabitleri vasıtasıyla hatırını soruyorlardı. İşte iki adamın arasındaki fark. (27)

Dayı ile baba arasında yaptığı karşılaştırmada, yanında olmayan babaya, düşmanın iltifat ettiği dayıyı tercih eden Züleyha, bu dolayımında iki adamın temsil ettiği dünya görüşleri ve duruş arasında da bir tercih yapmış olmaktadır. Bu tercihi nedeniyle düşmanla işbirliği içindeki dayının tavrını ve onun Millî Mücadele ve Anadolu hakkındaki düşüncelerini benimsiyor oluşu, anlatıcının ironisi sayesinde olumsuzlanmaktadır. Genç kızın tercihleri, babanın yokluğunda, eğriyi doğrudan ayıramama ve kötü etkilere açık olma nitelikleriyle belirlenmiştir.

Züleyha'nın babasının yokluğunda açık olduğu etkiler dayısınınkiyle kısıtlı değildir. Reşat Nuri romanında, Züleyha'nın karakteri aracılığıyla Amerikan karşıtı bir söylem de kurgulamaktadır. Amerikan Koleji'nde okuyan Züleyha, buradaki hocalarının etkisiyle kendi kültürüne, gerçekliğine, hatta kendine yabancılaşmış bir genç kız olarak temsil edilmektedir. İstanbul'daki yaşamı işbirlikçi dayı, Amerikan Koleji ve "Rum ve [E]rmeni kızlarıyla beraber denizde, yahut deniz kenarında geç[e]n" ve "evine ancak bir misafir gibi uğra[yan] Züleyha'nın geleceğe ilişkin düşlerinin niteliğini de kurduğu ilişkiler belirler:

Mis Lorley'in ve okuduğu [A]merikan romanlarının telkinlerinden, Boğaz'dan İstanbul'a iner gibi, ellerinde bir çanta ile Avrupa, yahut Asya seyahatine çıkan Amerikalı kız muallimlerin, üç beş sene kolejde okuduktan sonra muhakkak bir yolunu bulup Amerika'ya aşan Ermeni kızlarının hayatında meydana gelmiş idealleri vardı. "Herkes kendi hayatını yaşamalıdır"; "Hiçbir sevgimiz bizi mukadderatımızın yolundan alıkoyacak bir ayak bağı olmamalıdır" şeklinde roman cümlelerini daima tekrar eder ve annelerinin dizleri dibinde yaşayan, onların verdiği kocaya benliğini esir eden Türk kızlarını istihfaf ederdi. (28)

Züleyha'nın okuduğu Amerikan romanlarının etkisiyle oluşmuş arzuları ve düşünceleri onun yaşam döngüsünü olumsuz yönde etkileyecektir:

[Zaten] roman okuru etkiler; onda arzu uyandırır; başkasının arzusunu, bir başkası olma arzusunu doğurur. [...R]omanesk arzu özellikle kadınları etkilemiştir; başkalarının hikâyesinden

etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası olma
arzusuna daha yatkındır kadınlar. (Gürbilek, “Erkek Yazar,
Kadın Okur” 285)

Okuduğu romanlar nedeniyle böylesine yanlış hayal ve düşüncelere kapılan
Züleyha’nın tersine Yusuf, Fransa’da eğitim aldığı hâlde kendi kültürüne
yabancılaşmamayı başarmıştır. Böylelikle yapıtta kolay etkilenen “ikinci
cinsin” karşıt kutbu, etkilere direnen erkek olarak belirir. Savaş sonrasında,
dayısının Züleyha üzerindeki etkisi sürer gider: “İhtiyar diplomat, bu
ehemmiyetli terbiye meselesi karşısında, derin ve düşünceli bir tavır
takınıyor, kütüphanesinden özene bezene seçtiği bir takım Fransız
romanlarını yeğenine veriyordu” (36). Züleyha’nın yaşamına Amerikan
romanlarından sonra bir de Fransız romanları dahil olmaktadır.

Züleyha’nın, yazarının kendisi için Anadolu’da hazırladığı yaşama hiç
hazır olmadığı ortadadır. Reşat Nuri, karakterini, düşlerini süsleyen mekân ve
insanların uzağına, Anadolu’ya sürükleyerek farklı bir gerçeklikle
yüzleştirecek ve “alay” ettiği Türk kızlarının yaşamını onun için yeniden
üretecektir. Züleyha’nın roman boyunca süren ve onu, ancak romanın şimdiki
zaman anlatısında, boşanmaları gerçekleştikten hemen hemen bir yıl sonra
sevmeye başladığı bir zamanlar “kocasını olmuş” erkekten gözü yaşlı ayrı
düşüren neden, kendi yolunu “roman cümleleriyle” çizmesi ve benliğini
kocasına kapalı tutmasıdır. Aslında Züleyha, tercihini sürekli yanlış
erkeklerden yana yaptığı için bu sonu hazırlamaktadır: babası yerine dayısı,
Yusuf yerine İstanbul züppeleri.

Görüldüğü üzere, *Eski Hastalık*’ta modernleşme eleştirisi, olumsuz
etkilere maruz kalmış kadın karakterin yanlış seçimleri aracılığıyla tartışmaya

açılmaktadır. Ancak yapıtta içkin bir başka anlam katmanı da Doğu edebiyat geleneğiyle kurulan ilişki aracılığıyla üretilmektedir. Züleyha, kendisini sürekli olarak Amerikalı kızlarla, İngiliz prensesleriyle özdeşleştiredursun, Yusuf ile aralarındaki ilişkinin niteliği, Yusuf ile Züleyha kıssasına yapılan göndermelerle belirlenmektedir. Kıssaya yapılan ilk anıştırma, Züleyha ile babası arasında geçen bir konuşmada gündeme gelir:

— Birbirleriyle çok yakın münasebeti olan iki ailede
evlenecek bir kızla bekâr bir erkek bulunursa...

— Acaba bir dedikodu mu yaptılar, baba?..

Ali Osman Bey, kızının سوالini işitmemiş gibi, daha
ziyade gülerek devam etti:

— Hele birinin adı Yusuf, birininki Züleyha olursa...

Bu sefer, Züleyha da güldü:

— Benim Züleyha gibi Yusuf'u kovaladığımı
zannetmesinler sakın baba? (107)

Yusuf ile Züleyha kıssası, çevrelerindeki insanların iki karakter arasındaki ilişkiye yükledikleri anlamı da belirlemektedir: “[Masal] hayalleri tahrik etmişti. Memleket bu izdivacı [...] mukadder bir aşk izdivacı, bir idil gibi görüyor, hatta yine masalın telkinine uyarak ilk teşebbüsün Züleyha’dan geldiğine inanmaya meylediyordu” (114). Ancak kırlarda birlikte at gezintisi yapan nişanlıların insanlara ilham ettiği düşler ile Yusuf ile Züleyha arasında geçen konuşmalar arasındaki karşıtlık yapıtta “kıssa”nın farklı bir çağrışım yüküyle devreye sokulduğunu göstermektedir. “*Kur’an*’ın kıssaların en güzeli diye tanımladığı *Yusuf ile Züleyha* kıssası” aslında, kadının mecâzî aşkı nedeniyle zelîl oluşunu anlatmaktadır (Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde

Haysiyet ve Zillet II” 217) ve kıssa *Eski Hastalık*’ta sevmesi gerektiği biçimde sevemeyen, aşkı bedensel arzuların tatminine indirgeyen Züleyha’yı böylelikle geleneğe eklemeler. İslamiyette cinsel çekiciliği nedeniyle fitnenin kaynağı olarak görülen ve erkeği baştan çıkaran kadının Guntekin’in romanında Züleyha’nın kişiliğinde bir kez daha canlandırılması düşündürücüdür. Tıpkı efsanedeki gibi romandaki karakter de, erkeğe duyduğu cinsel arzuyla yanıp tutuşmaktadır ve davranışlarında bencildir. Züleyha, aşkı “eski zamanların bir gülünç hastalığı” (125) olarak niteler ve Yusuf’a kalbini açmazken, cinsel açıdan son derece talepkâr bir kadın olarak betimlenmektedir. Yusuf’un yapıt boyunca, “vücut ve çehre itibarıyla güzel erkek” (111) olarak nitelendirilişinin ve iyiliğinin, memleketine hizmet arzusunun vurgulanması da (81), kıssadaki kadın erkek rollerinin özleri korunarak modern dünyada yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Zeynep Sayın, anılan makalesinde *Yusuf ile Züleyha* kıssasının, Kur’an’da “kıssaların en güzeli” olarak nitelendirilmesinin nedenini “yasal bakışa karşı gelen ve zilletini açık eden Züleyha’nın hikâyesinin sonunda iffetlenmesi[yle]” açıklamaktadır (231):

Malik ile memlûku, âşık ile maşuku, kıskanan ile kıskanılanı, erkeğin iffetiyle kadının zilletini anlatan bu kıssanın Sâ mânîler devrinden on dokuzuncu yüzyıl sonlarına değin Osmanlıca ve Farsça defalarca nazmedilmiş ve resmedilmiş olmasının nedeni, Züleyha’nın aşkının sonunda yasal düzene yedirilmesidir. (231)

Eski Hastalık’ta da, Züleyha’nın İstanbul’da geçirdiği kazanın ardından Yusuf’la birlikte tekneyle yaptığı deniz yolculuğu sırasında, Yusuf’un

kendisine gösterdiği sevgi, ilgi ve hoşgörü nedeniyle geçirdiği dönüşüm bu bağlamda yorumlanmalıdır. Yapıtın şimdiki zaman düzleminde, kadın karakterin erkek karakterin etkisiyle doğru yolu bulması, âdeta insanileşmesi anlatılır. Taşucu teknesinde yapılan yolculukta Züleyha, Yusuf’un kendisine gösterdiği özen ve sevecenlik sonucunda ilk kez kocasıyla yakınlaşır. Bu yakınlaşma, kadının yaşamı boyunca hor gördüğü karakterlerle de iletişim kurmasının yolunu açacaktır. Züleyha, teknede çalışan miço, kaptan ve doktorla, onların “basit yaşam öykülerinin” çekimine kapılacak denli yakınlaşacak, insanlarla eşduyum kurabilme yeteneği de gelişecektir. Tüm bunların Yusuf’un Züleyha’ya gösterdiği anlayış sayesinde gerçekleşiyor olması, Yusuf ile Züleyha kıssasında erkeğin erdemi yoluyla hidayete eren kadın imgesinin yeniden üretildiğini göstermektedir. İslamiyetin olumsuzladığı insani özelliklerinin başında gelen kibrini ve bencilliğini Yusuf’un “doğallığına ve alçakgönüllülüğüne” kapılarak zaman zaman aşmayı başaran ve böylelikle daha önceleri hor gördüğü insanların arasına karışan Züleyha’nın kişiliğinde, erkeğin önderliğinde “doğru”yu bulan kadın efsanesi dile getirilmektedir. Böylelikle Güntekin’in Doğu mitolojisinde olumsuz kadının simgesi olan Züleyha’yı, Yusuf ile Züleyha kıssasının anlam ve çağrışım yükünü roman boyunca göndermeler aracılığıyla yapıtına taşıması ve yeniden üretmesi, Züleyha’yı romanın çerçevesi dışına taşan bir söyleme eklemlenmektedir.

Kanımızca *Dudaktan Kalbe*’de, Hüseyin Kenan’la evlilik dışı bir cinsel ilişki yaşayan “âşık” Lamia’nın karşısına evli ama âşık olmayan, fakat cinselliğini yaşayan bir kadın olarak Züleyha’nın çıkarılıyor oluşu, Güntekin’in roman evreninde kadın cinselliğine nasıl yaklaşıldığını göstermektedir. Yazar, daha önce de belirtildiği gibi kurguda Lamia’nın aşkınının değerini bilmeyen

Hüseyin Kenan'ı intihara sürüklerken, Lamia'yı mutluluğa eriştirerek “şiişel adaleti” gerçekleştirmiş olur. Benzer şekilde Züleyha da sonradan çekimine kapıldığı Yusuf'u sonsuza dek kaybeder; çünkü Yusuf, sevdiği kadının adının başka bir erkekle anılmasına dayanamayacağını söyleyerek onunla birlikte olmayı reddeder.

Kadın karakterin erkek karakterin “önderliğinde” doğruyu bulduğu tek Reşat Nuri Güntekin yapıtı, *Eski Hastalık* değildir; yazar, *Akşam Güneşi*'nde aynı temayı bir kez daha işleyecektir. Annesini yitirdikten sonra, konsolos olan babası ile birlikte Avrupa'nın farklı kentlerini dolaşarak büyümüş olan Jülide, kızına duyduğu büyük sevgi nedeniyle onun üzerinde yeterince otorite kuramayan babasının şımarttığı bir çocuktur. Baba otoritesinin yokluğunda Ali Rıza Bey'in ailesinin de bir “yaprak dökümü” yaşadığı hatırlanmalıdır. Jülide, Avrupa'da aldığı yanlış etkiler nedeniyle yapıtın anlatıcı-karakteri Nazmi tarafından sürekli olumsuzlanır. Jülide'yi (M...) adasına getiren vapuru karşılamaya giden Nazmi ve eşi şükran, genç kızı “vapurun sarhoşlarla dolu salonunda piyano al[arak]” insanları eğlendirirken bulurlar (130). Bu ilk karşılaşmanın kendisinde bıraktığı olumsuz izlenimleri, Nazmi şöyle betimlemektedir:

Bu ilk karşılaşma saatini böyle mi tahayyül etmiştim?

Vapura bindiğimiz zaman güvertenin bir köşesinde peçesinin altında ağlayan bir genç kız görecektik. Jülide ile şükran titreşerek, hıķırarak birbirlerine sarılacaklardı. Birkaç dakika içinde bütün mazi, ölüler de dahil, hep bir arada kalacaktık. Sonra ben de onu eskisi gibi kollarıma alacak yanaklarından öpecektim. Bu geceden itibaren yetişmiş bir kızımız olacaktı.

[....] Halbuki beklediğimiz evlat yerine bize yabancı bir misafir
geliyordu. (130)

Nazmi'nin düşledikleri ile karşılaştığı gerçek arasındaki uçurum, iki karakterin ilişkisinin çatışma odaklı kuruluşunu sağlamaktadır ve bu çatışma, Taylan Altuğ'un "Reşat Nuri'nin Üç Romanında 'Öldüren Aşk' Teması" başlıklı incelemesinde de dikkat çektiği gibi romans kurgusunun temel öğelerinden biri olmakla beraber (148), Güntekin'in romancılığı bağlamında düşünüldüğünde yapıtta bunun da ötesinde işlevler yüklenir. Nazmi'nin kurduğu, Jülide'nin "beklenen evlat" olarak eklenmesiyle bütünlüğü sağlanacak olan mutlu ve huzurlu yuva düşünün, Batılılaşmanın olumsuz etkileriyle yetişmiş, şımarık bir "yabancı" tarafından parçalanması, Jülide'nin "bu ılık sakız kokularıyla dolu sessiz ve masum adadaki 'neşesiz fakat temiz aile ocağını yadırgaması' " (Altuğ 148) genç kızın maruz kaldığı olumsuz etkilerden kaynaklanmaktadır. Jülide, hâl ve tavırlarıyla Nazmi'nin kurduğu temiz aile ocağının havasını kirletmekte, evlatlıkları Ayşe'yi de olumsuz yönde etkilemektedir. Bir zamanların Avrupa'da eğitim almış, Paris salonlarında kadınların gönlünü fethetmiş, çapkınlıklarıyla ün salmış "Prens de Bosphor"u olan Nazmi, Jülide'yi yererken Batı kültürüne bütünüyle yabancı bir konumdan konuşmamaktadır. Böylelikle Nazmi de, tıpkı *Eski Hastalık*'ın Yusuf'u gibi Avrupa'ya gidip gelmiş, Batılılaşmanın olumsuz etkilerine direnç göstererek özünü korumayı başaran bir karakter olarak sunulur. Oysaki kadınlar, Gürbilek'in anılan makalesinde de belirttiği gibi, erkek egemen söylemde kolay etkilenen cins olarak temsil edilirler, bu nedenle "aşırı Batılılaşmanın yol açtığı bozulma" (303), Güntekin'in romanlarında da kadın karakterler üzerinden gündeme getirilir. Batı'ya açılan

pencereyi imleyen roman okuma eyleminin bu yapıtlarda, Kemal Murat'ın durumunda olduğu gibi erkek karakterlere, Saray tarafından yasaklanmış olan metinlerin dahi okunmasının tavsiye edilişyle, kadınlara ise Jülide'nin durumunda olduğu gibi yasaklanışıyla gündeme gelişi dikkat çeker. Nazmi, Jülide'nin kütüphanesinden faydalanmak istemesi üzerine ona “salonda[ki] resimli mecmualar[ı], gazeteler[i]” okuyabileceğini söyler (176). Ancak Jülide bunları “ele alınacak şeyler değil ki” (176) sözleriyle niteleyerek yazınla kurduğu ilişkinin Nazmi'nin bir kadına uygun gördüğü seviyenin üstünde olduğunu ima eder. Nazmi'nin kadın ve kitap arasındaki ilişkiye dair düşünceleri, şu sözlerle özetlenebilir:

Ben, bu adaya geldikten sonra, müthiş bir kitap düşmanı kesilmiştim. İnsanlara bütün zehrin ondan geldiğine kanaat ediyordum. Kitap, bizi hiçbir zaman hakikat olmayacak rüyalar, arzularla zehirleyip çıldırtıyordu. Etrafımızdaki sakin hayata razı olamıyor, ömürlerimizin mütevazı nasibine kanaat etmiyorduk. Benim fikrimce insanlara kitap okutmak, kanatları kesilmiş, ayakları bağlanmış kuşlara geniş ufukları göstermek nev'inden bir zulümdü. Jülide gibi [...] bulanık ve karışık muhitte büyümüş bir buhran çocuğu için kitaptan daha korkunç bir tehlike olamazdı. [...]B]u narin genç kızı, kitap sayfelerinden esecek sert rüzgârlara maruz bırakabilir miydim? (176)

Ancak Nazmi'nin onu “acı kitapların zehrinden muhafaza etmek” (181) amacıyla koyduğu yasağı delen Jülide, Güntekin'in romanlarında *Werther* okuyan biri erkek diğeri kadın iki karakterden gerçekten intihar etmeyi deneyen tek kişi olacaktır. Kendisine uygun görülen resimli dergiler yerine,

gizlice girdiği kütüphanede bir merdiven basamağı üzerine oturarak zayıf mum ışığında *Werther* okuyan Jülide'ye biçilen bu kader sayesinde kütüphanenin kapıları kadın okurun yüzüne kapanır.

Nazmi'nin Jülide'yi "saf, sade, kısa emelli, bahtiyar bir köy kızı gibi yetiştirmek" (alıntılayan Fethi Naci 97) istemesi, "iyi kadın" imgesinin eril söylemde nasıl kurulduğunu somutlar niteliktedir. Tıpkı Yusuf'un etkisiyle olumlu yönde değişme belirtileri gösteren Züleyha gibi, Jülide de Nazmi'nin çabaları sayesinde değişime uğrar. Sıkıntıdan boğulduğu (M...) adasındaki yaşama ve insanlara alışan Jülide değişim geçirerek Nazmi'nin olmasını arzuladığı genç kıza evrilir. Böylelikle başlangıçta Nazmi'nin yuvasının huzurunu tehdit eden şımarık yabancı "evi[n] şen, sıcak kızı[na]" dönüşür (226). Ancak Jülide'nin temelde Nazmi'ye duyduğu aşk nedeniyle dönüşüm geçirdiği de hatırlanmalıdır. "Bir sene evvel her şeye yüksekten bakan mağrur Jülide'nin" (*Akşam Güneşi* 235), alçakgönüllü, uysal kadına dönüşümü, *Yusuf ile Züleyha*'nın kibirli kadınının erkeğin aşkıyla kibrinden arınışını hatırlatmaktadır.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra gelinen aşamada, Reşat Nuri'nin duygusal romanlarının birer "eril anlatı" olarak kurgulandıkları saptaması yapılabilir. Janice A. Radway, anılan makalesinde, kadınların sevda romanlarını "bir kadın zaferi olarak gör[düklerini]" (130) belirtir. Radway'ın konu hakkında birlikte çalıştığı kadın okurlara göre, bu romanların kadın karakteri, "erkek kahramana, kendisine nasıl şefkat gösterilmesi gerektiğini ve kadına nasıl onun dilediği gibi değer verileceğini öğretmeyi başaran, olağan dışı bir kadın"dır (132). Sevda romanları bir anlamda erkeği olumlu anlamda dönüştüren kadınların öyküleri olarak okunmaktadırlar; erkek

karakterin kadına, güvenilirliğini, sevecenliğini kanıtlaması gerekmektedir. Değişmesi gereken, soğuk, haşin ve mağrur olarak sunulan erkek karakterdir. Oysaki Güntekin'in aşk anlatılarında değişime uğrayan genellikle kadın karakterlerdir. Bu bağlamda *Çalıkuşu*'nun Feride'sinin şımarık, yemek ve temizlik yapmayı, sökülük tamir etmeyi bilmeyen kız çocuğundan, olgun, becerikli bir kadına dönüşümünün anlatıldığına dikkat edilmelidir; yapıtta Feride'nin Gülmisal Kalfa'dan yemek, Hacı Kalfa'nın karısından reçel tarifleri aldığı sahnelerin ayrıntılı olarak anlatılışı bu açıdan bakıldığında anlam kazanmaktadır. Romanın başlangıcında "akrabadan birkaç hanımla, kadın tuvaletinden bahsed[en]" (26) Kâmran ile bir bluzu yamamayı dahi beceremeyen kendisini kıyaslayan Feride şunları söyler:

— [Kâmran], sen hanımlarla tuvalet konuşurken
düşündüm ki, Allah seni yanlış yaratmış... Kız olacaktıydın...
[...] Deminden beri bir karış yeri dikinceye kadar parmağımı
delik deşik eden ben de [...] bir erkek... [...] Sonra [...], Allah'ın
emriyle, Peygamber'in kavliyle seni kendime alırdım, olur
biterdi. (27)

Feride'nin bu sözlerine misafirlerinden biri, "Bu, şimdi de mümkün Feride [...] Kâmran'a varırsın... O, senin tuvaletlerinle uğraşır, sökülüklerini diker... Sen de sokak işlerine bakarsın..." diyerek yanır verir (27). Misafir kadının sözlerini niteleyen "münasebetsizlik" sözcüğü, Feride'nin bakış açısından Kâmran'la Feride'nin birlikteliğinin olanaksızlığını belirtmek için kullanılmıştır; ancak aynı zamanda kadın ve erkeğin kültürel olarak belirlenmiş rollerinde böyle bir kırılmanın "münasebetsizliğinin" de imlendiği düşünülebilir. Ayrıca, Feride'nin de bu sözleriyle kadın ve erkeğin toplumsal açıdan belirlenmiş yerleşik

rollerinde herhangi bir değişim önermediği belirtilmelidir. O, aslında Kâmrân ile yer değiştirirken Kâmrân'ı “kadınsı” olana hapsetmek yoluyla sistemi yeniden üretmektedir. Kâmrân'ın “kadınsı” özelliklerinin Feride tarafından alay konusu edilmeleri de bu savı desteklemektedir. Romanın sonunda Tekirdağ'da geçen sahnelerde Feride'nin elleriyle yaptığı çörekleri Kâmrân'a yedirmesi ve onun çocuğuna annelik yapması, genç kadının artık bir yuvanın dişi kuşu olmaya hazır olduğunu imlemektedir.

Güntekin'in duygusal romanlarının, *Çalıkuşu* ve *Gizli El* dışında, asıl erkek ve kadın karakterler açısından çoğu zaman gerilimli bir ilişki sürecinden sonra mutlu bir birliktelik vaadi ve kurulan yuva yerine, mutsuz ve yıkılan yuvalarla sona eriyor oluşları, bir anlamda aşk romanlarının vadettiği romantik aşkın çöküşünü de imlemektedir. Yazarın söz konusu romanlarında, mutlu bir yuvanın kuruluşunun anlatıldığı romans yapısının yerini, yuvanın kuruluşunun imkânsızlığının ya da bir biçimde kurulmuş yuvanın yıkılışının ima edildiği anlatıların almasından genellikle kadın karakterler sorumludur. Bu yapıtlarda mutlu yuvanın kurulamıyor oluşu, yuvayı yapması gereken “dişi kuşlar”ın, narsisizmleri nedeniyle erkeği dönüştürecek sevgi ve ilgi gösterme kapasitesinden yoksun oluşlarıyla belirlenmektedir. Narsisistik kişilik özellikleri açık olan Ziya, Süleyman, Şeref, Hüseyin Kenan ve Kemal Murat gibi erkek karakterlerin bu romanlarda sevme kapasitesine sahip, âşık olabilen bireyler olarak sunuluyor oluşları, buna karşın Züleyha ve Sâra gibi bu erkek karakterlerle benzer psikolojik profillere sahip kadınların âşık olamayan, sevemeyen, kibirli ve bencil, kendinden başkasını düşünmeyen, zedelenebilirliklerinin bilinciyle insanlarla yakınlaşmaya direnen bireyler

olarak temsil edilmeleri daha önce de belirtildiği gibi Güntekin'in roman evrenindeki temel çelişkidir.

SONUÇ

Türk edebiyat kanonunun önde gelen yazarlarından biri olan Reşat Nuri Güntekin, kullandığı yalın Türkçe ve yapıtlarındaki izlekler nedeniyle, bugüne kadar yapılan çalışmalarda “millî edebiyat romancısı” olarak nitelendirilmiştir. Yazarın yapıtları da, sundukları Anadolu’ya ilişkin verilerin ışığında yorumlanmış, romanlarda anlatılanlardan yola çıkılarak, metinlerde yansıtılan tarihsel döneme ilişkin toplumsal gerçekliklerin izi sürülmüştür. Bundan dolayı romanların gerek kurgusal nitelikleri, gerekse karakterleri, eleştirel metinlerin odağında yeterince yer almamıştır.

Güntekin’in popülerliği de, söz konusu eleştirel tavrın etkisiyle, çoğu zaman Anadolu’ya yönelişine, toplumun ahlaki değerlerini yansıtmak konusundaki hassasiyetine ve kolay okunan bir Türkçeyle yazıyor oluşuna bağlanmış ve yazarın romanlarında baskın bir öge olan aşk izleği yeterince irdelenmemiştir. Böylelikle, Güntekin’in edebî etkinliğinin ortalama kadın okura çekici gelen boyutu da gözden kaçmıştır. Oysaki yazarın teze konu olan *Harabelerin Çiçeği*, *Gizli El*, *Çalıkuşu*, *Damga*, *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, *Bir Kadın Düşmanı*, *Eski Hastalık* ve *Ateş Gecesi* başlıklı duygusal romanları, Anadolu hakkında sundukları zengin malzemenin ötesinde, içerdikleri aşk söylemi ve karakter temsilleriyle de Güntekin’in edebiyatçı kimliği konusunda önemli ipuçları sunmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin’in, söz konusu romanlarında dile getirdiği aşk anlayışının tartışıldığı bu tezde, aşk konusunda üretilen söylemin, romanların

genellikle anlatıcısı konumuna yerleştirilen ana karakterlerin kişilik özelliklerinden bağımsız olamayacağı, aşk deneyiminin niteliğini bizzat onu yaşayan öznelerin belirlediği savından yola çıkılmış ve karakterlerin kişilik örgütlenmelerine odaklanılmıştır. Bu amaçla, öncelikle roman kişilerinin çocukluk deneyimlerinin ve ebeveynleriyle kurdukları ilişkilerin niteliği tartışılmıştır.

Güntekin'in roman evreninde soğuk, sessiz ev betimlemeleri ve bu dekorla uyum içinde olan içine kapanık, sessiz, hasta anne figürleri ile uzak, otoriter baba imgeleri, karakterlerin çocukluk deneyimlerinin odağında yer almaktadır. Annesinin hastalığı nedeniyle ikame anneler tarafından yetiştirilmiş Feride'nin, eşinin ölüm haberinin beklentisiyle içine kapanan ürkek annesinin, içinde bir hayal gibi gezindiği evden uzak durmak için arkadaşlarıyla ve dayısıyla zaman geçiren Züleyha'nın ve uzandığı koltukta günden güne solarak sessizce ölümü bekleyen annesinden görmediği ilgiyi Nazmi'de bulan Jülide'nin deneyimlerini, erkek karakterler de farklı biçimlerde paylaşırlar. Gerek güzelliğiyle birlikte anne-babanın ilgisini yitiren Süleyman ve çirkinliği nedeniyle ailesi tarafından sürekli reddedilmiş olan Ziya'nın, gerekse evi, kendini gerçekleştiremediği bir ortam olarak algılayan Kemal Murat ve "bir ölü evi" olan yuvasından babasının isteğiyle uzaklaştırılan Nazmi'nin yatılı okullarda büyümeleri dikkat çeker. Ebeveynler, roman kişilerine, çocukluk döneminde gerektiğinde sevgi ve ilgi gösterememekte, onların ihtiyaçlarına eşduyumlu yanıtlar verememektedirler. Bazı romanlarda, erken yaşta yitirilmiş ya da uzağında büyümüş ebeveynlerin, tam bir "yokluk"la temsil edildikleri de gözlemlenmiştir.

“Yeterince iyi annelik” almamış roman karakterleri, aynı zamanda çözüme ulaşmamış oidipal çatışmanın da izlerini taşımaktadırlar. Bu, anneler ile oğulları ve babalar ile kızları arasında, romanların şimdiki zamanında yaşanan yakınlaşmaların betimlenmesinde kullanılan dilin içerdiği erotizmde açığa çıkar. Kemal Murat ile annesi arasında Milas’ta yaşanan yakınlaşmanın, karakterin anneden ilk kez büyüdüğü onayını aldığı hissettiği ve babası ile arasındaki gerilimin açıkça ortaya çıktığı döneme rastlaması tesadüf değildir. Züleyha’nın da, savaşın sona ermesiyle birlikte yaşamına dahil olan babasıyla yaşadığı yakınlaşma, bir baba ile kızıdan çok, birbirine karşı yoğun bir çekim hisseden kadın ve erkek öznenin deneyimi olarak aktarılır.

Yeterince iyi annelik almadıkları ve oidipal çatışmanın üstesinden gelemedikleri için sağlıklı bir kendilik geliştiremeyen roman karakterlerinin gerek kendilik algılarında, gerekse çevreleriyle kurdukları ilişkilerde benzerlikler bulunduğu gözlemlenmiştir. Güzellik konusunda takıntılı, giyim kuşamına düşkün, kibirli, eleştiriye açık olmayan, sürekli şan ve şeref düşleri kuran, sevmekten çok hayran olunmaya meraklı, eşduyum kuramayan bu karakterler, çevrelerindeki insanları da kişisel tatmin kaynağı olarak sömürme eğilimi sergilemektedirler. Ancak kadın karakterler ile erkek karakterlerin doyum kaynakları farklılık göstermektedir. Kadınlar, gereksinim duydukları hayranlığı elde etmek için temel yatırımı güzelliklerine yaptıklarından sürekli olarak beden imgeleriyle uğraşmaktadırlar. Feride’nin kendisini güzel bulmadığını her fırsatta yinelediği ve kurduğu ilişkilerde, bir türlü içselleştiremediği güzelliğini onaylatmanın yollarını aradığı gözlemlenmiştir. Ancak romanın ortalarında yer alan bir sahnede, aynada yansıyan görüntüsü

karşısında tapınırcasına bir kendinden geçiş yaşaması, karakterin güzelliği hakkında dile getirdiği kaygılar konusundaki içtenliğini âdeta geçersiz kılar. Züleyha ve Sâra gibi kadın karakterler de, kendilerini çoğu zaman sahneye çıkmış birer “aktrist” olarak algılamaktadırlar. Böylelikle yaşam deneyimlerine yabancılaşmakta ve sürekli rol yapmaktadırlar.

Romanların odağında yer alan erkek karakterlerse, toplumsal saygınlığı elde etmeye yönelik olarak, niteliği zengin ve / ya da ünlü olma çabası / düşleriyle belirlenen yaşam deneyimlerinin özneleri olarak sunulurlar. Çoğunun da, bir şekilde zengin ve / ya da ünlü olmayı başardığı görülür. İffet, Şeref ve Kemal Murat savaş zengini, Hüseyin Kenan da ünlü bir müzisyen olur. Ancak Hüseyin Kenan’ın sanatkârlığı gerçek bir duyarlık ve emek yatırımına dayanmaz ve beste yapamayan müzisyen kısa zamanda unutulur. İffet, Şeref ve Kemal Murat’ın yasadışı yollarla elde ettiği servetlerse, romanlarda hem toplumsal eleştirinin çıkış noktasını oluşturur, hem de narsisistin, kendisi gibi “sıra dışı” biri için geçerli olamayacağını düşündüğü yasaları nasıl çiğnediğini örnekler.

Kadın ve erkek karakterlerin kendilikleri arasındaki bu farklılaşma, temelde kadın ve erkeğin toplumsallaşma süreciyle belirlenen rollerinden ve çocukluk dönemindeki yaşam deneyimlerinin niteliğinden kaynaklanmaktadır. Güntekin’in, romanlarının odağında yer alan “eşduyum kurma” yetisinden yoksun bu narsisist karakterlere karşın, “sevgi” ve “acıma” gibi duyguların, insani ilişkilerde yaratabileceği “mucizeler”i anlatan bir yazar olarak nitelendirilebilmesi ilgi çekicidir. Kanımızca, yazar hakkındaki bu genellenmenin de tezde ortaya konan değerlendirmeler ışığında yeniden gözden geçirilmesi yerinde olacaktır.

Romanlarda aktarılan yaşam öykülerinin öznesi konumundaki narsisistler, “Anadolu” söyleminin niteliğini de belirlemektedirler. *Çalılıkı* ile Türk romanında Anadolu’ya yönelişi başlatan yazar olarak ünlenen romancının söz konusu yapıtlarında taşra deneyimi, çoğu zaman “sıkıntı” ile özdeşleştirilmektedir. Bu romanlarda Anadolu, İstanbul’da yetişmiş, eğitilmiş, bazıları Avrupa görmüş roman karakterleri tarafından temsil edilmekte ve genellikle geri kalmışlığının altı çizilmektedir. “Kibirli” anlatıcılar açısından İstanbul-taşra karşıtlığında taşranın, sürgün olma durumunu ve “mezara girme”yi imlediği gözlemlenmiştir. Anadolu insanı ise, çoğu zaman karakterlerin hayran olunma ihtiyacını karşıladığı ölçüde anlatıya dahil edilmektedir. Taşra, daha çok, İstanbul’dan, Avrupa’dan gelene gösterdiği ilgi ve hayranlığın narsisist roman karakterlerine sağladığı doyum nedeniyle “mutlu olunabilecek” bir mekân olarak sunulmaktadır.

Bu romanlarda aşkın öznesi ve nesnesi konumundaki karakterlerin narsisist kişilik özellikleri sergiliyor oluşları, yapıtlarda dile getirilen dünya görüşünü, değerler sistemini ve insani ilişkileri olduğu kadar aşk deneyiminin niteliğini de belirlemektedir. Yapıtlarda aşk, ana karakterler tarafından genellikle bir tür “oyun” ve “fetih” ilişkisi olarak algılanmaktadır. Karakterler, âşık oldukları kişileri ilişkinin başlangıç aşamasında yüceltme, fethedemediklerinde ya da fethettikten sonra ise hızla değersizleştirme eğilimi sergilerler; uzun süreli, nitelikli birliktelikler yaşayamazlar.

Çoğu büyümekte zorlanan erkek roman kişilerinin, genellikle kendiliğın ihtiyaçlarına yönelik nesne seçimleri yaptıkları ve bakan, gözetken, koruyan anne ikamelerine “âşık” oldukları(nı zannettikleri) gözlemlenmektedir. Gerek Afife, gerekse Seniha, Kemal Murat ve Şeref’e kıyasla daha olgundurlar.

Hatta Seniha, aşk ilişkisinin başlangıç evrelerinde, kapatıldığı alan toplumsal yaşama katılımını önemli ölçüde kısıtladığı hâlde erkek karaktere “doğru”yu gösterme yetisiyle donatılmış bir “melek” olarak sunulur. Lamia da, Hüseyin Kenan’la arasındaki yaş farkına karşın, romanın sonunda erkek karakterin annesiyle özdeşleştirilir ve kötü günlerde sığınılacak bir liman olarak algılanır.

Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında erkek karakterler, aşk ilişkilerinin niteliğini de belirleyen tüm kibir ve bencilliklerine karşın “âşık olabilen” ve bunu dile getirebilen bireyler olarak sunulurlar. Oysaki, *Bir Kadın Düşmanı*’nın Sâra’sı ile *Eski Hastalık*’ın Züleyha’sı, âşık olma yetisinden neredeyse tümüyle yoksun karakterler olarak kurgulanmışlardır. Gerek Sâra, gerekse Züleyha için erkek, yalnızca hayran olunma ihtiyacının doyurulması için yönelinen bir nesne konumundadır. Çevresinde güzelliğini onaylamayan herhangi birinin bulunmasına katlanamayan Sâra, Ziya’yı kendisine kayıtsız kalmayı başaran tek erkek olduğu için bir tehdit olarak algılar ve aşk oyunları ile onun sonunu hazırlar. Hayran olunma ihtiyacının giderilmesine yönelik olarak oynadığı oyunlarla “ölümcül” bir güç olarak sunulan Sâra gibi Züleyha da, kibri nedeniyle kendisine âşık olan kocası Yusuf’un yıkımına neden olur.

Reşat Nuri Güntekin’in, narsisist kadın ve erkek karakterlerinin çocukluk deneyimleri, kendilik kurguları, çevre ve insan ilişkileri koşutluklar gösterir ve bu uyum, yazarın gözlem gücünün ve tutarlı kendilikler yaratma konusundaki başarısının göstergesidir. Ancak aşk ilişkileri, söz konusu karakterlerin yaşam deneyimlerindeki tutarlılığın kırıldığı bir alan olarak belirir. Yazarın, narsisist kadınları sevme yetisinden neredeyse tümüyle

yoksun bireyler olarak temsil etme konusundaki ısrarı, bu yapıtları “aşk romanı” olarak okuma konusunda önemli bir güçlük doğurur.

“Millî edebiyat romancısı” nitelemesi, bugüne değin Reşat Nuri Güntekin ve yapıtları hakkında kuşatıcı bir saptama olarak kullanılmış ve romanlardaki aşk ilişkileri, genellikle, uzak durulan bir alan olagelmıştır. Kanımızca bu tavır, yazarın duygusal romanlarında yer alan ana karakterleri kurgularken gösterdiği özenin ve gerek çocukluk dönemine ilişkin deneyimleri, gerekse ebeveyn, çevre, insan ve aşk ilişkileri açısından “tutarlı” kendilikler yaratma konusundaki başarısının da göz ardı edilmesine neden olmuştur. Oysa Güntekin, aşk romanlarının geleneksel yapısını kırdığı ya da dönüştürdüğü ve bunu, söz konusu yapının vazgeçilmez öğeleri olan klişeleşmiş kadın ve erkek karakterlerin içini doldurduğu, onları narsisistlerin o kendine özgü “çekicilikleri”yle donattığı için de böylesine geniş bir okur kitlesine ulaşmayı ve kalıcı olmayı başarmıştır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

A. BİRİNCİL KAYNAKLAR

- Güntekin, Reşat Nuri. *Acımak* (1928). 32. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Akşam Güneşi* (1926). 19. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Anadolu Notları* I-II. 20. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Ateş Gecesi* (1942). 13. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Balıkesir Muhasebecisi / Tanrı Dağı Ziyafeti*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.
- . *Bir Kadın Düşmanı* (1927). 21. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Çalıkuşu* (1922). 43. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Damga* (1924). 24. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Değirmen* (1944). 18. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Dudaktan Kalbe* (1925). 22. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Eski Hastalık* (1938). 4. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Gizli El* (1920). 14. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Gökyüzü* (1935). 14. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Harabelerin Çiçeği* (1918). 15. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . “İlk Gözağrılarım”. *Argos* 16 (Aralık 1989): 131-37.
- . *Kan Davası* (1955). 12. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Kavak Yelleri* (1950). İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Kızılıcak Dalları* (1932). 21. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.

- . *Leylâ ile Mecnun*. 14. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Miskinler Tekkesi* (1946). 15. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Olağan İşler*. 11. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . “Reşat Nuri Güntekin Ne Diyor?” *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar: 50 Sanatçı*. Mustafa Baydar. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, 1960. 87-90.
- . *Son Sığınak* (1961). 13. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Sönmüş Yıldızlar*. 15. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Tanrı Misafiri*. 26. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Yaprak Dökümü* (1930). 33. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- . *Yeşil Gece* (1928). 25. baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.

B. İKİNCİL KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, Adalet. “Reşat Nuri Güntekin’in ‘Dezanşanteler’i”. *Argos* 16 (Aralık 1989): 140-43.
- Aksoy, Elif. “Eski Hastalık’ta Bir Genç Kızın Eğitimi”. *E* 52 (Temmuz 2003): 74-79.
- Altuğ, Taylan. “Reşat Nuri’nin Üç Romanında Öldüren Aşk Teması”. *Argos* 16 (Aralık 1989): 146-50.
- Araz, Nezihe. “Sigaramın Dumanı...”. *Argos* 16 (Aralık 1989):151-52.
- Argın, Şükrü. “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?” *Bora* 271-96.
- Atasü, Erendiz. “Erendiz Atasü ile Söyleşi: On Yıl Önce Bu Romanı Yazamazdım”. Söyleşiyi yapan: Serpil Gülgün.
<<http://www.adanasanat.com/>>

- . “Toplumsal ve Kişisel Bir Yaşadönümü Rüyası: Erendiz Atasü”. Söyleşiyi yapan: Şebnem Atılgan. <<http://www.erendizatasu.com/>>
- Birkan, Tuncay. “Taşraya Bahar Hiç Gelmez mi?” Bora 297-317.
- Bora, Tanıl, der. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Cevdet Kudret (Solok). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 2: Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadar (1911-1922)*. İstanbul: İnkılâp, 1998.
- . “Millî Edebiyat”. Cevdet Kudret 9-16.
- . “Reşat Nuri Güntekin”. Cevdet Kudret 261-307.
- Çelik, Hüseyin. “Reşat Nuri Güntekin”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 14. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1996. 307-09.
- . *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Sosyal Tenkit*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- de Beauvoir, Simone. *Kadın “İkinci Cins” I: Genç Kızlık Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi, 1993.
- DSM-IV-TR Tanı Ölçütleri Başvuru El Kitabı*. Çev. Ertuğrul Köroğlu. Ankara: Hekimler Yayın Birliği, 2001.
- Emil, Birol. *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası I (Harabelerin Çiçeği’nden Gökyüzü’ne)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984.
- Enginün, İnci. “Acımak Romanı ve Sosyal Tenkit”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 216-29.
- Erten, Yavuz. “Psikanalizden Dinamik Psikoterapilere”. *Defter* 24 (Yaz 1995): 35-57.
- Evren, Cüneyt. *Narsisizm*. İstanbul: BDS Yayınları, 1997.

Fethi Naci. *Reşat Nuri'nin Romancılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Gürbilek, Nurdan. "Erkek Yazar, Kadın Okur". *Kadınlar Dile Düşünce*:

Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet. Der. Sibel Irzık ve Jale Parla.

İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 275-305.

Karahan, Burcu. "Bir Aşk Romanı Yanılsaması: Ateş Gecesi". *Varlık* 1162

(Temmuz 2004): 32-38.

Kernberg, Otto. *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji*. Çev. Abdullah Yılmaz.

İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

———. *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Çev. Mustafa Atakay. İstanbul:

Metis Yayınları, 1999.

Klein, Melanie. *Haset ve Şükran*. Çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten.

İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Kohut, Heinz. *Kendiliğin Çözömlenmesi: Narsisistik Kişilik Bozukluklarının*

Psikanalitik Tedavisine Sistemli Bir Yaklaşım. Çev. Cem Atbaşoğlu ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

———. *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*. Çev. Oğuz Cebeci. İstanbul: Metis

Yayınları, 1998.

Lelord, François ve Christophe André. *"Zor Kişilikler"le Yaşamak*. Çev. Rıfat

Madenci. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Oktay, Ahmet. " 'Kızılıcık Dalları'nda Efendi/Köle İlişkisi". *Argos* 16 (Aralık

1989): 153-56.

———. "Reşat Nuri Güntekin". *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*.

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993. 709-38.

Parla, Jale. Babalar ve Oğullar: *Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*.

İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

- Radway, Janice. "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri". *Kadın ve Popüler Kültür*. Der. ve çev. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınevi, 1995. 119-46.
- "Reşat Nuri Güntekin". *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 386-90.
- Sağlık, Şaban. "Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi". *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ed. Köksal Alver. Ankara: Hece Yayınları, 2004. 181-217.
- Sayın, Zeynep. "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I". *Defter* 39 (Bahar 2000): 159-204.
- . "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II: İslami Beden Temsili ve Zillet". *Defter* 40 (Yaz 2000): 195-234.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Reşat Nuri ve Eserleri". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 439-43.
- Tura, Saffet Murat. *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . "Winnicott ve Geçiş Deneyimi". Winnicott 7-13.
- Turan, Güven. "Taşra Coğrafya mıdır?" *Kitap-lık* 73 (Haziran 2004): 51-53.
- Türkeş, A. Ömer. "Orda Bir Taşra Var Uzakta..." *Bora* 157-212.
- Weiner, Myron F. "Healthy and Pathological Love—Psychodynamic Views". *On Love and Loving: Psychological Perspectives on the Nature and Experience of Romantic Love*. Ed. Kenneth S. Pope, et.al. San Francisco ve London: Jossey – Bass Publishers, 1987. 114-32.

Winnicott, D. W. *Oyun ve Gerçeklik*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Yalçın, Alemdar. "Aşk Romanları". *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002. 217-46.

ÖZGEÇMİŞ

Beyhan Uygun Aytemiz, 1998 yılında Bilkent Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2001 yılında “Halide Edib-Adıvar ve Feminist Yazın” başlıklı teziyle Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden master derecesini alan Uygun Aytemiz, aynı bölümde doktora çalışmalarını sürdürmektedir.