

AYŞE KULİN'İN "HAYATI, SANATI, ESERLERİ"

(DOKTORA TEZİ)

Vedat YEŞİLÇİÇEK

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AYŞE KULİN'İN "HAYATI, SANATI, ESERLERİ"

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN

Hazırlayan

Vedat YEŞİLÇİÇEK

Çanakkale 2010

TAAHHÜTNAME

Doktora Tezi olarak sunduğum "Ayşe Kulin'in Hayatı, Sanatı, Eserleri" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

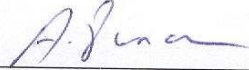
24/12/2010

Vedat YEŞİLÇİÇEK

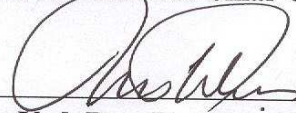
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne
Vedat Yeşilçiçek'e ait Ayşe Kulin'in "Hayatı, Sanatı, Eserleri" adlı çalışma, jürimiz
tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında

DOKTORA TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

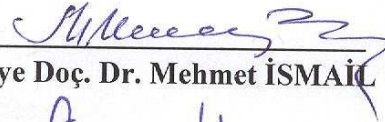


Üye Prof. Dr. Alev Sınar UĞURLU

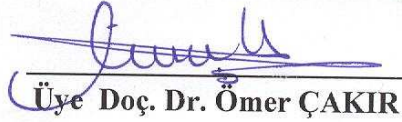


Üye Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN

(Danışman)



Üye Doç. Dr. Mehmet İSMAİL



Üye Doç. Dr. Ömer ÇAKIR



Üye Yrd. Doç. Dr. Hülisi GEÇGEL

Tez No : 390204

Tez Savunma Tarihi : 24.12.2010

ONAY



Prof. Dr. Yücel ACER

Enstitü Müdürü

...../...../20.....

ÖZET

Bu çalışma (**Ayşe Kulin'in Hayatı, Sanatı, Eserleri**), Ayşe Kulin hakkında hazırlanmış biyografik bir çalışmadır. Çalışma bu anlamda iki ana bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde, Ayşe Kulin'in hayatı, aldığı eğitim, aile çevresi, doğup büyüdüğü çevre, sosyal çevresi, yazarlığa başlaması...vb ayrıntılar ele alınmış; ikinci bölümde ise yazarın, çalışmamızın bitiş tarihine kadar meydana getirdiği bütün eserleri, bilimsel bir metodla değerlendirilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümü oluşturulurken, yazarın bizzat kendisiyle çeşitli defalarda görüşülmüş, kişisel katkılarının yanısıra, yazarın şahsi arşivi, çalışma notları, kendisiyle yapılmış olan mülakat, röportaj, gazete veya televizyon haberi...vb gibi önemli ayrıntıları barındıran bilgilerden faydalanılmıştır. "Hayatı" genel başlığıyla sunulan bu bölümde ayrıca, edinilen bilgi ve kanaatler, yazarın kendisiyle paylaşılmış, böylece, azami ölçüde bu anlamda en doğru bilginin çalışmada yer almasına gayret edilmiştir.

İkinci bölümde ise, yazarın bugüne değin yayımlamış olduğu dokuz roman,beş öykü kitabı ve biyografi, deneme, araştırma, masal gibi türlerde yazdığı beş ayrı eseri incelenmiştir. Bu bölümde yapılan değerlendirme ve tespitler, çalışmanın bu bölümüne geçmeden önce yapılan geniş bir literatür taraması, yerli ve yabancı uzmanların bu sahaya ilişkin ortaya koydukları bilimsel yaklaşımların rehberliğinde oluşturulmuştur.

Bu bağlamda, Ayşe Kulin'in son yıllarda en çok okunan yazar, eserleri televizyonlara dizi şeklinde en çok uyarlanan bir isim olmasına da vurgu yapılmış, dolayısıyla akademik bir perspektifle yazarın Çağdaş Türk Edebiyatı içerisindeki yeri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın bu özellikleriyle, edebiyatımızda eksikliğinden öteden beri bahsedilen biyografik çalışmaların azlığı meselesine olumlu bir katkı sunması yine bu açıdan, Türk Edebiyatı Tarihi çalışmalarına küçük de olsa destek sağlayacağı umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ayşe Kulin, biyografi, Türk romanı.

ABSTRACT

This dissertation is a biographical study about Ayşe KULİN (**Ayşe Kulin'in Hayatı, Sanatı, Eserleri**). The dissertation is consisted of two parts:

In the first part, Ayşe Kulin's life, her education, her family, the environment in which she was born and grew up, her starting writing, etc. have been studied, and in the second part the works of the writer she has created until the end of our study have been assessed in a scientific method.

For the first part of the dissertation, I have visited the writer several times in person, and have benefited from her personal archive, her notes, the interviews made with her, news about the writer both in newspapers and on television as well as her personal contribution. I have shared this part of the dissertation called "Her Life" with the writer so that I could accumulate and give the most accurate information.

In the second part, I have studied nine novels, five stories, and five other works of the writer including a biography, an essay, a tale. The evaluations made in this part have been made in the light of a comprehensive literature review and the scientific approaches employed by the experts.

With these features, the dissertation, I hope, will contribute to the studies in the field of Turkish Literary History positively as a small answer to the problem that the biographical studies are not enough.

Key Words: Ayşe Kulin, Biographi, Turkish novel.

ÖNSÖZ

Türk Edebiyatı, bugünkü milli sınırlarımızın dışında çok geniş bir coğrafyada varlığını sürdürmektedir. Türkçe ve onun bağrından doğan Türk Edebiyat'ının bu özelliği, millet olarak bizim tarihsel varlığımızın da en güçlü göstergesidir. Bu anlamda roman ve hikâye, özellikle 19. asırdan itibaren söz konusu durumun önemli bir parçası konumuna gelmiştir.

Edebi ürünlerin en geç gelişmiş türü olan roman ve hikâye, farklı milletlerin edebiyatında teorik anlamda daha sağlam bir zemine oturtulmuşken, Türk edebiyatında bir dizi tartışmanın yaşandığı bilinen bir gerçektir. 19. asırdan itibaren bu sahada –teorik açıdan- yaşanan belirsizliklerin günümüzde de varlığını devam ettiriyor olması söz konusu durumun anlaşılması bakımından dikkate değerdir. 1980 sonrası hızla artan neşriyatı da düşündüğümüzde, bu sahada yaşanan teorik belirsizliklerin artmış olduğu sonucuna ulaşmak zor olmayacaktır.

Bu anlamda, biyografik çalışmaların bundan sonraki dönem için, prolemlerin çözümüne ve sistematize edilmesine katkı sağlayacağı kaanatini taşımaktayız. Bu yüzden çağdaş roman ve hikâye yazarlarımızın ürettikleri eserler, biyografik çalışmalar biçiminde ele alınmalıdır. Böylece, bir yönüyle Türk edebiyatı tarihi çalışmaları alt yapısına katkı sağlamış olacak, bir yönüyle de roman ve hikâye türüne ait eserler alanındaki teorik yaklaşımlara bilimsel bir zemin hazırlanmış olacaktır.

Çalışmamız, bu temel amaç ve prensipler doğrultusunda hazırlanmıştır. Yaşayan bir yazarın, hayatı ve eserleri üzerinde yapılan çalışmaların bazı sakıncalar ortaya çıkaracağı farkındayız. Ancak yetmişli yaşlarını idrak eden ve son birkaç yıldır “en çok okunanlar” listesinde olan bir yazarın, hayattayken ilmi çevrelerce fark edildiğini görmesi; kendi eserleri ve hayatıyla ilgili ayrıntılara müdâhil olabilmesi, eleştiri ve değerlendirmelere kendi sesi ve kalemiyle cevap veriyor olması, az önce bahsettiğimiz “sakınca”ları göz ardı etmemiz için yeterli olduğu düşüncesini taşımaktayız.

Çalışmamız, “Kulin’in Hayatı” ve “Eserlerinin İncelenmesi” genel başlıklarıyla özetlenebilir. Dolayısıyla, birinci bölüm özelde bir biyografik içerik, ikinci bölümse bir değerlendirme ihtiva etmektedir. Çalışmanın birinci bölümü, bizzat yazarın kendisine, kendisine ait arşivine dayandırılarak teşekkür ettirilmiştir. Bu aşamada, yazarın bizzat kendisiyle görüşülmüş, eserleri ve yazarlığı hakkında çıkmış bütün dökümanların

toplandığı kişisel arşivinde çalışma yapılmıştır. Yazarın eserleri, eserlerinin içerikleri, içeriklerin meydana geliş biçimi ve evreleri, tematik yapısı, şahıslar kadrosu, zaman, mekân dil ve üslubu gibi konular, bu aşamada yazarın kendi görüşleri ve söyledikleri doğrultusunda çalışmamıza alınmıştır. Ayrıca bu bulgu ve değerlendirmeler, tekrar tekrar yazarın kendisine sunulmuş ve son şekli verilmiştir. İkinci bölümse, bu sahada geçerliliğini sürdüren ilmi metodolojilerin kılavuzluğunda hazırlanmıştır.

Ortaya çıkan bu çalışma, umulur ki, Türk Edebiyatı'nın yayıldığı bu geniş coğrafyada ve sahip olduğu büyük kıymetlere küçük bir katkı sunsun... Öteden beri şikayet edilegelen, bütüncül bir “edebiyat tarihi” çalışmasının olmayışı tespitine, sahanın bütün uzmanlarının katıldığı bilinen bir gerçektir. Bu çalışma ve benzerlerinin, özellikle bu alandaki boşlukların doldurulmasına da katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

Bu süreçte, bize her şeyden önce gönlünü, sonra evini ve arşivini açan değerli yazar Ayşe Kulin Hanımefendi'ye teşekkür ederim. Kulin'in kendisi ve eserleri hakkında yayınlanmış söyleşi ve röportajları, gazete haberleri, romanlarda konu ettiği şahısların birçoğuna ait özel not, fotoğraf veya bilgi notlarıyla, kendi çalışma notlarını değerlendirme yapmamız için bize açmış olduğunu belirtmek isterim.

Ayrıca çalışmamızın ilmi bir perspektif kazanmasında; yönlendirme ve bilgilendirme anlamında sürekli desteğini gördüğüm danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN'a, yine tez izleme komitesi üyeleri hocalarım, Doç. Dr. Ömer ÇAKIR'a ve Yrd. Doç. Dr. Hulusi GEÇGEL'e teşekkür ederim.

Vedat YEŞİLÇİÇEK

Çanakkale 2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER.....	V
KISALTMALAR.....	Viii
GİRİŞ.....	1
AYŞE KULİN'E KADAR TÜRK ROMANI.....	1
1. Ana Hatlarıyla Roman ve Hikâye'nin Doğuşu.....	1
2- Türk Edebiyatında Roman – Hikâye ve Bu Edebi Türlerle Edebiyatımıza Taşınan Teorik Meseleler	6
3- Ayşe Kulin'in Roman Yazma Tekniği ve Anlayışı	20
1. BÖLÜM.....	24
1.1. AYŞE KULİN'İN HAYATI.....	24
1.1.1. Doğumu, Aile Çevresi, Çocukluğu.....	31
1.1.2. Öğrenim Hayatı.....	36
1.2. AYŞE KULİN'İN SANATI VE SANAT ANLAYIŞI.....	38
1.2.1. Edebiyatla İlgisi ve Edebiyat Hayatına Başlayışı	38
1.2.2. Edebi Kişiliği ve Sanat Çevresi	42
1.2.3. Sanat Faaliyetleri, Başarıları, Aldığı Ödüller	50
1.2.4. Sanat Anlayışı	52
1. 2.5. Ayşe Kulin'in Eserleri	62
2. BÖLÜM:.....	63
AYŞE KULİN'İN ESERLERİNİN İNCELENMESİ.....	63
2.1. ROMANLARI.....	63
2.1.1. Adı: Aylin.....	63
2.1.2 Sevdalinka	66
2.1.3 Füreya	71
2.1.4. Köprü	80
2.1.5. Nefes Nefese.....	87
2.1.6. Gece Sesleri	92
2.1.7. Bir Gün.....	98
2.1.8. Veda	103

2.1.9.Umut	109
2.2.AYŞE KULİN'İN ROMANCILIĞI	117
2.2.1.Romanlarında Olay Örgüsü Anlatım Teknikleri.....	117
2.2.2. Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	125
2.2.3 Romanlarında Zaman	177
2.2.4.Romanlarında Mekân	211
2.2.5.Romanlarında Şahıslar Kadrosu.....	253
2.2.5.1. Fonksiyonları Bakımından Şahıslar Kadrosu	256
2.2.5.2.Sosyal Durumları Bakımından Şahıslar Kadrosu	293
2.2.5.3.Karakter Teşkili	314
2.3. ROMANLARINDA TEMATİK YAPI	323
2.3.1 Aşk Unsuru	323
2.3.2.Din Unsuru ve Bu Unsurun Bireysel ve Toplumsal Yaşam Alanında Yüklendiği İşlev.....	336
2.3.3.Göçmenlik/Muhacirlik ve Vatan Duygusu	347
2.3.4.Aile Olgusunun Sosyal Hayat ve Sosyal Tarih Bilincinin Geliştirilmesindeki Yeri.....	355
2.3.5.Aile İçi İlişkiler ve Mutluluk Temasının Romanlarındaki Yeri.....	366
2.3.6.Tarih-İnsan İlişkisi ve Tarih Bilinci.....	377
2.3.7.Çevre/Eşya İmgeleri ve İnsan.....	386
2.3.8.Bireysel Özgüven ve Karalılık	397
2.3.9.Eğitim Anlayışı	406
2.3.10.Gelenek –Modernizm Çatışmaları	412
2.3.11.Batılı Yaşam Tarzına Ait Unsurlar	421
2.3.12.Feminist Yaklaşımlar.....	429
2.3.13.Didaktik Öğeler	440
2.4.ROMANLARINI OLUŞTURAN ORTAK YAPI.....	454
2.5.HİKÂYE KİTAPLARI.....	461
2.5.1.Güneşe Dön Yüzünü	461
2.5.2.Foto Sabah Resimleri	471
2.5.3. Geniş Zamanlar.....	488
2.5.4. Bir Varmış Bir Yokmuş	501
2.5.5. Taş Duvar Açık Pencere	520

2.5.6. Hikâyelerinde Tema	521
2.5.7. Hikâyelerinde Olay Örgüsü.....	536
2.5.8. Hikâyelerinde Bakış Açısı ve Anlatıcı	547
2.5.9. Hikâyelerinde Kişiler	550
2.5.10. Hikâyelerinde Zaman ve Mekân	555
2.5.11. Hikâyelerinde Ortak Yapı	564
2.6. DENEME-ARAŞTIRMA-İNCELEME VE BİYOGRAFİK ESERLERİ.....	572
2.6.1. Bir Tatlı Huzur	572
2.6.2. Babama.....	574
2.6.3. İçimde Kızıl Bir Gül Gibi	577
2.6.4. Kardelenler	581
2.6.5. Tek ve Tek Başına Türkan	585
2.6.6. Sit Nine'nin Masalları.....	587
2.7. AYŞE KULİN'İN ESERLERİNDE DİL VE ÜSLUP	589
SONUÇ	606
KAYNAKÇA.....	614

KISALTMALAR

A.A.K.K. : Arnavutköy Amerikan Kız Koleji

Ank : Ankara

Bkz : Bakınız

bs : Baskı/ Basım

b. e. y : Basım evi yok

b. t. y : Basım tarihi yok

b. y. y : Basım yeri yok

C : Cilt

Çev : Çeviren

Ç.T.Ç.K. : Çağdaş Türkiye'nin Çağdaş Kızları

Ç.Y.D.D. : Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği

Der : Dergi/ Dergisi

Fak : Fakülte/ Fakültesi

F.S.R. : Foto Sabah Resimleri

Hızl : Hazırlayan

İst : İstanbul

K.B. : Kültür Bakanlığı

K.K.M. : Kabataş Kültür Merkezi

K.T.B. : Kültür ve Turizm Bakanlığı

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

Neşr : Neşreden

NH : Nazım Hikmet

NN : Nefes Nefese

s : Sayfa

S : Sayı

TDK : Türk Dil Kurumu

TED : Türk Eğitim Derneği

TTK : Türk Tarih Kurumu

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UNICEF : United Nations International Children's Emergency Fund

vb : Ve benzeri

Yönder : Homeros'un Odysseus adlı eserinde, oğlu Telemakhos'a hocalıkyapmağın ricada bulunduğu arkadaşı "Mentor"un adından esinlenerek "yol gösterici" anlamında kullanılmıştır.

500. Y. V. : 500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi

GİRİŞ

AYŞE KULİN'E KADAR TÜRK ROMANI

1. Ana Hatlarıyla Roman ve Hikâye'nin Doğuşu

Bir tür olarak roman ve hikâyenin, diğer edebi türlere göre geç dönemde ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir. Roman ve hikâye, gelişimini tamamlayarak 19.yy.da zirveye ulaşmıştır. Ancak, tanımından kapsamına, işlevine ve iç-dış yapı özelliklerine kadar her yönüyle hâlâ tartışılmaktadır.

Jeremy Hawthorn, romanı tanımlarken kurgusal kurmaca (Hawthorn 2000:153-154) tanımını yapar. Bu kurgusal kurmaca, kişilere ve vaka düzenine sahip, belli bir uzunluğu olan yazılardır.

Hawthorn, roman ve hikâyeyi birbirinden ayıran temel özellikleri belirlerken, “Uzunluk-kısalık” meselesi üzerinde durur.

“...Bu konudaki yaygın kabul ise böylesine bir kompleksliğe imkân tanımak için belirli bir uzunluğun gerekli olduğudur. Bunun için biz, pratikte, yirmi, otuz sayfalık ya da daha küçük hacimdeki bir mensur anlatıma “kısa hikâye”deriz ve öte tarafta da kırk, elli ila yüz sayfa arasında bir uzunluğa sahip, kısa hikâye ile romanın sınırları arasında acemice gidip gelen eserleri, “kısa roman” olarak tanımlarız”(Hawthorn 2000: 7).

Hawthorn'un romanı tanımlama, özellikle hikâyeden ayrılan yönlerini tespit etme çabası, problemin karmaşıklığını da ortaya koymaktadır. Aynı eserde, romanın gerçek hayatın temsilcisi olan kişi ve olaylardan kurgulandığı, bu yönüyle de efsane ve destanlardan ayrılabilceği vurgulanır.

Bununla beraber Hawthorn, romanın tarihini “ kurmaca anlatımlar, hemen hemen ilk yazılı belgeler kadar eski bir tarihe sahiptir”(Hawthorn 2000: 7). şeklinde belirler.

Bu bilgi, başlangıçta verdiğimiz genel kabulle çatışıyor gibi görünse de Hawthorn, bu ilk örneklerin, çoğu zaman “gerçekle” ilgilenmeyen ve az önce sayılan temel unsurlardan mahrum olduğu görüşünü dile getirir.

Aynı eserde, romanı ve batı dillerindeki karşılığı “novel” kelimelerinin anlam ilişkisi üzerinde durur. Hawthorn bu konuda,

XII. Yüzyıl Fransa’sında gelişen ve efsanevi kahramanlar yerine, hayli stilize ve idealize edilmiş saray hayatını anlatan şövalye romansı katı ama incelmış davranış kuralları üzerinde yükselir. Şövalye romansı da yerini aldığı destan gibi çoğunlukla tabiat unsurlarını içerir. Bu özellik onu modern romandan ayırır. Bu anlamda iki üç yüzyıl önce yazılmış “Abumadis of Gaul”, “Orlando The Furiour” gibi eski romanlar, Hawthorn’a göre; sihirler, sihirbazlar, canavarlar vb. ihtimal dışı unsurlarla oluşturulmuştur. Hâlbuki modern romanların çoğu, “muhtemelin” değil “mümkün”ün sınırları içinde kalır (Hawthorn 2000:7-8). Değerlendirmesini yapmaktadır.

Arnold Kettle’de romanın tarihsel süreç içerisinde yaşadığı evrimi anlatırken, romancının kaçınılmaz bir biçimde “hayat”a ya da “model”e doğru bir eğilim gösterdiğini vurgular (Hawthorn 2000:8).

Böylece roman, içinde barındırdığı fantastik unsurlarla, gotik romandan, bilim kurgu ve “Yüzüklerin Efendisi”(1954) romanına kadar, bu girift ilişkinin yansımalarını barındırır (Hawthorn 2000:8).

Hawthorn, bilinen modern şekliyle romanın çıkışını 18.yy. olarak gösterir. Böylece tiyatro ve şiirle karşılaştırıldığında onu “küçük bir çocuğa” benzeter (Hawthorn 2000:8).

Hawthorn, eserin devamında Charles Dickens’in romanlarının yaygınlığı ve Victoria döneminde yüksek sesle roman okuma geleneğinin bu türe ilgiyi arttırdığını, matbaanın ise yaygınlığı arttırdığını söyledikten sonra, pazar ekonomisi ve “roman sosyolojisi” gibi kavramlara atıfta bulunarak bu türün yazar ve okuyucu arasında bir pazar ilişkisi kurduğunu söyler (Hawthorn 2000:9).

Ian Watt’ın “Romanın Yükselişi”(1957) adlı eserinde ise, romanın yükselişi ile “Orta Sınıfın” yükselişi arasında bir paralellik kurulduğu görülmektedir.

Watt, kişilerin bireyselleştirilmesini ve onlara çevrelerinin ayrıntılı bir şekilde sunulmasını, roman içeriğinin tipik özelliği olarak görür.

Ona göre, roman kendisinden önceki türlerde olduğu gibi bize sadece “tipik” özellikler sunmaz.

“Biz; Tom Jones, David Copperfield, Maggie Tulliver ve Paul Morel’e kişisel özellikleri ve mizaçlarıyla, farklı bireyler oldukları için ilgi duyarız” (Hawthorn 2000:9).

Watt, bu farklılıkları roman türünün, 19.yy.dan başlayarak zirvede bir tür hâline gelmesinin nedeni olarak görmektedir.

Bir bireyin şahsında teşekkül eden özelliklerin genişleyerek, toplumun çeşitli katmanlarında, benzer “şey” lerle karşılaşan insanların duygularına yaşantılarına ve beklentilerine tercüman olması, roman türünün Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında ilgi görmesinin sosyolojik nedeni olmalıdır.

Cevdet Kudret, Türk edebiyatında roman ve hikâyenin gelişim seyrini anlatırken;

“Divan edebiyatımızın Leyli vü Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Yusuf ü Züleyha vb. mesnevilerini, Halk edebiyatımızın Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kanber vb. hikâyeleri ile bunların dışındaki meddah hikâyelerini, ayrıca Battal Gazi, Hayber Kalesi, Kan Kalesi vb. gibi dinsel-tarihsel hikâyeleri bir kenara bırakırsak, Avrupa’daki anlamıyla “hikâye ve roman” türü Türkiye’ye “Tanzimat edebiyatı” ile girmiştir. İlk çeviri yoluyla giren, daha sonra “taklit” ve “tanzir”(nazire yazma) yoluyla ilk yerli ürünlerini vermeye başlayan bir tür...”(Kudret 1998:11).

cümlelerini kullanır. Kudret’in çok genel çizdiği hatların ayrıntılarına inildiğinde de Hawthorn ve Watt’ın romanın evrimi ile ilgili görüşlerine ulaşılması kaçınılmazdır.

Cahit Kavcar, “Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı” (Kavcar, 1985) adlı eserinin girişinde, Tanzimatla başlayan yenileşme hareketine vurgu yaparken, aslında değişen hayat ve insan tipinden bahseder. “Bab-ı Ali Kalem Efendisi” (Kavcar 2000: 13) bu sürecin, farklılaşan insan tipini ortaya koyması bakımından önemlidir. Eserde, bu değişim, hürriyet, kadın hakları ve sosyal adalet, zevk, giyim kuşam ve güzel sanatlar... gibi başlıklar altında tasnif etmiştir.

Farklı araştırma eserleri değerlendirildiğinde de, roman ve hikâyenin, insanın sosyal çevresinde, bilim ve teknolojiye, zevklerinde vb. unsurlarda yaşanan gelişme ve değişimin bir sonucu olarak ortaya çıktığı kanaatinin hâkim olduğu görülecektir. Nitekim Tanzimat Döneminin bu türü edebiyatımıza taşırken, aslında sosyolojik anlamda benzer kaygılardan hareket ettiği bilinen bir gerçektir. Bu anlamdaki değerlendirme ve tespitlerimiz ileride daha da ayrıntılandırılacaktır. Tahkiyeli bir metnin olması ya da muhtemeli geniş kitlelere ulaştırma ve paylaşma gayretini yani, roman ve hikâyenin, özünde “anlatma” olduğunu da gözden uzak tutmamalıyız.

Sadık Tural,

“İnsanın, kendi “ben”i veya “ben”lerle ilişkisi sırasında, yakaladığına ve kendi dışındaki ile dil aracılığıyla paylaşmaya karar verdiği, bir vakaya dayanarak, makul, malum, maruf ve mazur ilişkiler dünyası haline dönüştürdüğü özel bütünlüğe “heka” denir” (Tural 2000:13).

tespitini yaparken “anlatma”yı vurgular. Elbette anlatımda esas olan, farklılaşan “genelden ayrılanı” yakalamaktadır. Tural bu anlatının “merak” unsuru etrafında şekillendiğini vurgular.

“Tahkiye, hafızanın imkânlarını, hayal ve düşünce eleğinden geçirecek, kendine veya başkalarına ait yaşantıları, merak ile temellendirip kelimeler aracılığıyla, estetik/teknik bir sıraya konulmasıdır. Vak’a uygun tahkiye kazanınca, edebi metinleşme yoluna girer”(Tural 2000: 13).

Benzer, bir görüş Mehmet Tekin tarafından ifade edilir. Mehmet Tekin’e göre de “nesrin en güçlü ifade vasıtası, şüphesiz ki romandır”(Tekin 1989: 1) Tekin,

“Başta destan olmak üzere “tahkiyeli” türlerin sağladığı ‘vasatta’ kendini bulan roman, sosyal şartların teşviki, okuyucu taleplerinin değişmesi, nihayet hayatın gerçeklerine çok yönlü ve ifade etmenin zaruretiyle ‘zamanımızın’ iki büyük edebiyat dalından biri mevkiine yükselir” (Tekin 1989: 1).

tespitini yaparken bir yönüyle R.Wellek- A.Warren’dan (Wellek- Warren 1983: 290) faydalanır. Farklı kaynakların bu konudaki benzer yaklaşımları aslında düşünsel anlamdaki paralelliği ortaya koyması bakımından önemlidir. Bütün bu ilgiye rağmen başta da belirtildiği gibi bu türün teorik alt yapısının oluşumunda, yeniliğinden kaynaklanan problemlerin varlığı da yine benzer kaynaklarca ayrıca dikkatlere

sunulmaktadır. Bu anlamda, Havser, romanı “geri kalmış bir sanat türü” (Havser 1984: 37) olarak görür. Bütün bu bilgilerin ışığında araştırmacıların birleştiği bir nokta 17.yy romanın başlangıç, 18.yy oluşum, 19.yy da altın çağı olduğu kanaatidir.

Aynı konuda Cemil Meriç,

“18.yy. romanın gelişme katetdiği dönemdir. Bu dönemde roman, muarız eleştirilenler ve cizvitlerin hücumlarına rağmen, gelişme kaydeder” (Meriç 1980: 140) demektedir.

Thomas Mann’ın

“...Modern hayatın anlatım çabasına tabii bir şekilde uyuşu, kendisini çağın temsilci sanat biçimi ve orta çapta bir romancıyı dahi modern sanatçı tipi haline sokan toplumsal ve psikolojik konulara tutkuyla bağlantılıdır” (Mann 1964: 12)

şeklindeki tespiti Hawthorn’nun “bireyselleşme” teziyle uyduğu kadar modern dönemin ya da erken dönemin bir edebi türü olduğuna vurgu yapar.

Sonuç olarak denilebilir ki romanın bu hızlı gelişimi ve gördüğü olağanüstü ilgi, bir yönüyle ona yüklenen işlevin ağırlaşmasına, öbür yönüyle de teorik zeminin hazırlanmadan oluşumunu tamamlamasına yol açmıştır. Süreç böyle işleyince kaçınılmaz olarak ortaya, bazen birbirini tamamlayan, ancak çoğu zaman çelişen teorik yaklaşımlar çıkmıştır.

Milan Kundera’nın

“...Dünyanın mahremiyetini insana sunan, izafi hakikatlerini ve belirsiz oluşunun hikmetini açıklayan roman, Husserl’in deyimiyle bizi var olmanın girdabına kaptırmış, modernliğin zulmünün, üniversal tek biçimliliğin, süratin, kitle haberleşme araçlarının mantığının, kısacası kendisine zıt olan her şeyin esiri durumuna düşmüş, onlar tarafından yutulmuştur”(Kundera 1986: 26)

şeklindeki savunması, sürecin bir özetidir. Tartışmaya açık olmakla beraber, hemen bütün dallarla ilintisi olan romanın bu savunmada; nihayetinde kaçınılmaz kaderle baş başa kalmış olarak algılanması dikkate değerdir. Roman sanatının teorik olarak irdelenmesi sırasında bütün bu değerlendirmelerin yanı sıra Lukacs’ın edebi eseri tanımlarken söz ettiği bir organizmadan ziyade, inşa edilen bir bütünlük olduğu (T. Eagleton Edebiyat Eleştirisi Üzerine, Tarihsiz: 50) görüşü, gözden kaçırılmaması

gereken bir husustur. Buraya kadar genel hatlarıyla verilen bilgiler romanın doğuşu ve beraberinde getirdiği teorik meselelere ilişkindir. Meselenin bir başka boyutu da roman ve hikâyenin incelenmesine ilişkindir ki bu da oldukça karmaşık bir durumdur.

Roman ve hikâye türünün incelenmesi aşamasında Wellek'in şu sözü kanaatimizce yol gösterici olmalıdır:

“Edebiyat alanında ilmi çalışmalara başlamanın en tabii ve makul şekli edebi eserlerin kendilerini incelemek ve yorumlamaktır” (R. Wellek 1983: 185).

Roman ve hikâyenin önünde duran bu karmaşaya Philip Stevick'in şu cümlelerini de ekleyince, önümüzde duran problematiğin sınırları daha iyi anlaşılacaktır.

“Herhangi bir edebi türden ziyade romanın öldüğünü bildiren, mesela Flaubert, James veya Joyce'nin eserlerinde romanın son nefesini verdiğini söyleyen bıktırıcı hükümler arasında, romanın teorisini ihtiva eden ‘poetika’ gibi bir eserin bulunmadığını, böyle bir eserin bulunamayacağını ve bulunmaması gerektiğini ifade eden inançlara da sık sık rastlıyoruz” (Stevick 1988: 1).

2- Türk Edebiyatında Roman – Hikâye ve Bu Edebi Türlerle Edebiyatımıza Taşınan Teorik Meseleler

Yukarıda değerlendirmelerine başvurduğumuz araştırmacıların tespitleri, aslında Türk roman ve hikâye geleneğinde bu türden teorik bir tartışmanın, bu türün bize gelişle başlayıp başlamadığı konusunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ancak, bu türle Batıdan çok sonra tanışma imkânı bulan edebiyatımız, teorik tabanlı değerlendirmeler için -Tanzimatta görülen birkaç dağınık değerlendirme hariç- 20.yy.1 beklemek zorunda kalacaktır.

Bu durum iki yönlü bir sonucu da beraberinde getirir. Birincisi, Batı bu süreci yaşarken eser ve müessir olgunluğunu da pekiştirmiştir. Bizde her ikisi de geç kalacaktır; ki bu da meselenin diğer boyutudur.

Roman türünün bizdeki ilk örneği (tercüme olarak) olarak gösterilen “Telemak”, Yusuf Kamil Paşa tarafından (öl.1875) çevrilmiştir. Eserin,1859'da

çevrildiği, 1862, 1863-67 ve 1870’de çeşitli defalarda basıldığı görülür. (Kudret 1998: 12) Eserin, klasik edebiyatımızda gördüğümüz ve “inşa” denilen (Divan nesri) usulüyle ve seci’li diyebileceğimiz bir anlatımla dilimize aktarıldığı; dil açısından da “Hamse-i Nergisi” den esinlendiği görülmektedir. (Kudret 1998: 10-12). Orijinalinden özetlenerek dilimize aktarılan Telemak’ın bu denli ilgi görmesinin bir sebebi de –bu yüzden- “anlatıma” bağlanmaktadır. Yusuf Kamil Paşa ise, eserin girişinde Telemak’ı bir roman ya da hikâyeden çok, aslı “hikmet” olan bir “ahlâk kitabı” olarak görmenin doğru olduğunu söylemektedir (Kudret 1998:12).

Dönemin Maarif Nazırı Kemal Efendi ve Sami Paşa’nın yazmış oldukları “takriz”ler dikkate alındığında, eser, bu kez de bir “siyasetname” hatta zaman zaman “tasavvufi” öğeler barındıran bir esermiş gibi algılanmıştır.

Dönemin önemli bir ismi olan Şinasi’nin “Tasvir-i Efkâr”daki ilanında, Telemak’tan bir “bilgelik kanunu” ihtiva eden eser olarak bahsetmesi dikkate değerdir.

Ancak gözden kaçırılan şey (o dönem için), bizim anlatım biçimimizle de olsa, Yunan mitolojisinin edebiyatımıza bu eserle nüfuz edecek olmasıdır.

Ahmet Vefik Paşa’nın da (1823-1891) aynı eseri 1881’de çevirmiş olması münevverlerimiz tarafından esere gösterilen ilginin boyutlarını göstermektedir. Bununla beraber bu çevirinin asıl nedeni Vefik Paşa’nın ilk yapılan çeviriyi beğenmemiş olmasıdır.

“Ruzname-i Ceride-i Havadis”te tefrika edilen, “Mağdurin Hikâyesi” (1279-1862, no.480-503) bizdeki ikinci çeviri eserdir. Tefrikada çevirinin kim tarafından yapıldığı belirtilmemiş, ancak Dündar Akünal’ın “İlk Sefiller Çevirisi Üzerine” (Milliyet Sanat Dergisi, yeni dizi no.8, 1980) adlı yazısında çevirinin Münif Paşa’ya (1828-1910) ait olduğu kanıtlanmıştır (Kudret 1998:13).

Hugo’dan daha sonra farklı çeviriler de yapılacaktır. Bu arada Daniel Defoe’nun “Robinson” adlı eseri, Vaka-nüvis Ahmet Lütfi Efendi (1816-1907) tarafından, “Hikâye-i Robinson” (1866-1874-1877) adıyla, Arapça çevirisinden

dilimize aktarıldığını görmekteyiz. Aynı eseri 1864'te "Robenson" adıyla Şemsettin Sami de çevirecektir (Kudret 1998:13).

Chateaubrian'dan Türkçeye çevrilen ve "Son Serac'ın Sergüzeşti" şeklinde Türkçeleştirilen eserin çevirmeni "Kirgor Çilingiryan"dır. Çeviri İzmir 1860 tarihini taşır. Ve Ermeni harfleriyle basılmıştır. Ancak, Chateaubriand'dan çevrilen ve daha fazla tanınan eser, Recai-zade Mahmud Ekrem'in (1874-1914)"Hadayık-ül Vekaayi" dergisinde tefrika ettiği, "Atala" adlı eserdir. Eser 1869'da tefrika, 1872'de kitap halinde yayınlanmıştır (Kudret 1998: 14).

Bernardin de Saint-Pierre'in "Paul ve Virginie" adlı romanı, (Mümeyyiz gazetesinde tefrika 1870, kitap halinde basımı 1873, çeviri Sıddık) başka bir çeviridir.

Voltaire'den "Hikâye-i Hikemiyye-i Mikromega" adlı eser ilk mizah dergimiz olan "Diyojen'de 1871'de Ali Bey tarafından çevrilip tefrika edilmiş, yine aynı eser 1871'de Ahmet Vefik Paşa tarafından "Hikâye-i Feylesoffiyye-i Mikromega" adıyla kitap olarak basılmıştır.

Çeviri serüveni, Alexandre Dumas Père'den Teodor Kasap (1835-1905) tarafından çevrilen ve önce Diyojen'de tefrika edilip (1872-1873, no.66-123) sonra fasiküller halinde yayınlanmış Monte- Kristo (1873) ile devam eder. Bu çeviri Türk edebiyatına –tahkiyeli eserler açısından- en çok tesir eden eserlerden biri olacaktır.

Yine, Swift'in "Gulliver'in Seyahatnamesi" (1872, çev: Mahmut Nedim), Lesage'den "Topal Şeytan" (1872, çev: Kadri), Lamartine'in iki kez çevrilen "Graziella"sı ilkin Ermeni harfleriyle Türkçe basılmış(1871) sonra 1878'de Yunus Neyyir tarafından ikinci kez dilimize aktarılmıştır.

L'Abbé Pévost'tan "Manon Lescaut" (1879, çev: Mahmut Şevket), Alexandre Dumas Fils'ten "La Dame aux Camelias" (1879, çev: Ahmet Mithat), Octave Fevillet'ten "Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi" (1880, çev: Ahmet Mithat) gibi eserlerin yanı sıra, bu dönemde, Paul de Kack, Xavier de Montégin, Eugéne Sue gibi "polis romanı" yazarlarından da çeviriler yapılmıştır (Kudret 1998: 15).

1860 ile 1880 yılları arasında gösterilen bu çabalar, roman türünün tanınmasına yönelik faaliyetler olarak görülebilir. Nitekim 20 yıl gibi kısa bir sürede roman, hem yazarlar, hem de okurlar açısından son derece yüksek bir ilgi gören bir tür haline gelecektir.

1880'den, "Servet-i Fünun" dönemi dediğimiz ve başlangıcını 1896 olarak verdiğimiz tarihe kadar geçen 16 yıllık sürede de çeviriler yapılmıştır. Alphonse Daudet, Emile Zola, Maupassant gibi yazarlardan ağırlıklı olarak yapılan çevirilerle, realist ve natüralist çizgilerdeki eserlerle de Türk okuru tanışmış olur.

Servet-i Fünun'a gelinceye değin yapılan bu çevirilerle birlikte, Türk aydını sosyal bir değişim sürecinin, romanın katkılarıyla daha da hızlanmasına katkı sağlamış olacaktır. Ancak, bu eserlerin "dil" sorununun yanı sıra "ahlâk anlayışı" sorunu, bu dönemde uzun uzadıya tartışılan problemler haline gelecektir.

1860'dan başlayan çeviri süreci, bir süre sonra "te'lif" eserler üretmemizin önünü açacaktır.

1870'te yayınlanan ve Ahmet Mithat'a ait olan "Kıssadan Hisse" ve "Letaif-i Rivayat" adlı eserler, bu tür çalışmaların ilk örnekleri olarak kabul görmektedir.

Emin Nihat'ın "Müsameretname" (1872) adlı 7 hikâyeden oluşan kitabı da bir diğer örnek olarak karşımıza çıkar. Bu hikâyelerin bazıları 50-60 sayfa tutan uzun hikâye, bazıları da 130-140 sayfa tutan, neredeyse roman, kısa roman diyebileceğimiz metinlerdir. Bu kitabın yazılışıyla ilgili, önsözünde verilen bilgiler ışığında, Emin Nihat'ın "Decamerone" (On gün) adlı eserden etkilendiğini söyleyebiliriz.

Şemsettin Sami'nin (1850-1904) "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat" (1289-1872) adlı eseri ise bizdeki ilk te'lif roman olarak gösterilmektedir.

Bu süreçte Namık Kemal'in İntibah yahut Sergüzeşt-i Ali Bey (1293-1876) ile "Cezmi" (1298-1880) adlı romanları, roman türünün yine ilk dönem örnekleri içerisinde değerlendirilir.

Sami Paşa-zade Sezai'nin, "Sergüzeşt" (1305-1889) adlı romanı ile "Küçük Şeyler" (1308-1892) ve "Rümüz-ül Edeb" (1316-1900) adını taşıyan hikâyeleri de bu iki türün gelişim evresindeki önemli aşamalarıdır.

Mehmet Murat'ın "Turfanda mı Yoksa Turfa mı?" (1308-1890-91) adlı romanı, Recai-zade Mahmut Ekrem'in "Araba Sevdası" (yaz. 1305-1889, Servet-i Fünunda tefrikası, Şubat 1311-Eylül 1312-1896 c, X-XII, no.258-291. Kitap halinde basımı 1314-1898) adlı romanı ile "Saime" (İkdam gazetesinde tefrika 1896), "Muhsin Bey-yahut- Şairliğin Hazin Bir Neticesi" (yaz. 1304-1888, kitap haline getirilişi 1307-1891) Şemsa (1313-1897) adlı hikâyeleri, Nabi-zade, Nazım'ın "Zehra" (Servet-i Fünun'da tefrika 1311-1895, no. 254-272, kitap halinde basımı 1312-1896) romanı ile uzun hikâye diyebileceğimiz "Karabibik" (1307/1308-1890-91) adlı eseri ve diğer 8 hikâyesi, bir yönüyle bu hazırlık sürecinin, adeta geçiş döneminin temel taşını oluştururlar.

1896-1901 yılları arasındaki faaliyetleri ile "Edebiyat-ı Cedide"çiler veya yaygın ismi ile "Servet-i Fünun" edipleri hemen her faaliyet gösterdikleri alanda isimlerinden söz ettirmişlerdir.

Roman ve hikâyede, Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Mehmet Rauf (1875-1931), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Müftüoğlu Ahmet Hikmet (1870-1927), Safveti Ziya (1875-1929) gibi isimlerle, Türk edebiyatında "Batılı anlamda" ilk te'lif ürünler verilecektir.

Halit Ziya'nın sekiz romanı, dört uzun hikâye diyebileceğimiz hikâyeleri ve 12 hikâyesi bu türe verdiği katkının sayısal bakımdan göstergesidir. Ancak, "Mai ve Siyah" (Servet-i Fünunda tefrikası: Mayıs 1311- Mart 1313, 1896-1897, c. XI-XIII, no. 273-317; kitap halinde basımı 1313-1897), "Aşk-ı Memnu" (Servet-i Fünun tefrikası: Ocak 1314- Mayıs 1316, 1899-1900, c. XVI-XIX.,no.413-479; kitap halinde basımı 1316-1900), "Kırık Hayatlar" (Servet-i Fünun tefrikası: Mayıs- Şubat 1317, 1901-1902, c. XXI-XXII, no: 532-565, kitap halinde basımı 1924) isimli romanları, özellikle de "Aşk-ı Memnu" adlı eseri Türk romanının halen en başarılı kurguya sahip romanları arasında gösterilmektedir.

Mehmet Rauf'un "Eylül" (Servet-i Fünun tefrikası Mayıs 1316- Mart 1317-1900-1901, c. XIX-XXI, no: 482- 522, kitap halinde basılması. 1317-1901) romanı dışında kalan on ayrı romanı ve 11 ayrı hikâye kitabı,

Hüseyin Cahit Yalçın'ın (1874- 1957) "Hayat İçinde" (Servet-i Fünun tefrikası: Şubat 1313- Temmuz 1314-1898, c. XV, no: 365-384; kitap halinde basımı 1317 -1901) ile "Nadide" (1308-1890) adlı romanları ile üç ayrı hikâye kitabı,

Müftüoğlu Ahmet Hikmet'in (1870-1927) "Gönül Hanım" (1971, Tasvir-i Efkâr'da tefrikası: 1 Şubat- 20 Mart 1920) adlı romanı ile "Haristan" (1317-1901) ve "Çağlayanlar" (1338-1922) adını taşıyan hikâyeleri,

Safveti Ziya'nın (1875-1929), "Salon Köşelerinde" (Servet-i Fünun tefrikası: Temmuz- Ocak 1314, 1898-1899, c. XV-XVI, no: 385-412, kitap halinde basımı 1328-1912) ile "Yıldız Böcekleri" (yarım kalmış)adlı romanları ve dört ayrı hikâye kitabı, bu sürecin önemli eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca, bu dönemle çağdaş olmakla birlikte edebi hayatını bu topluluğun dışında sürdüren Vecihi'nin (1869-1904) 20 romanı ile iki ayrı hikâye kitabını,Türk edebiyatının en güçlü kalemlerinden biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın(1864-1944) kırk ayrı romanı ve dokuz ayrı hikâye kitabını, Fecr-i Ati döneminin iki ayrı tahkiyecisi Cemil Süleyman (Alyanakoğlu)(1886-1940) ve İzzet Melih (Devrim) (1887-1966)'in eserlerini,yine aynı dönemde eserler vermeye başlayan ve Fecr-i Ati'nin dışında kalmayı tercih eden Ebubekir Hazım Tepeyran'ın (1864-1947), "Küçük Paşa" (1326-1910) adlı romanı ile "Eski Şeyler" (1326-1910) adını taşıyan hikâye kitabını, aynı şekilde Bekir Fahri İdiz'in (1876-1938) "Jönler" (1326-1910) adlı romanı ile hikâye kitapları, roman ve hikâye geleneğimizin temel metinleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Roman ve hikâye türünün bu serüveni içerisinde yaşanan ve hızlı gelişen süreç, Cumhuriyete ve bize doğru ulaştığında ise –teorik- tartışmaların dışında bir yığın problem ve bilgi karmaşasını da beraberinde getirecektir.

Alemdar Yalçın, "Cumhuriyet Devri Türk Romanı" adlı eserinin "Giriş" bölümünde ayrıntılı olarak bu temel meselelere değinir.

“...Türkiye’de roman sanatı ile ilgili kaynaklar bir araya getirilerek araştırmacılarımıza sunulamamış; 1920’den sonra ülkemizde yayınlamış romanların tamamının bibliyografyası hazırlanamamıştır. Bu yüzden Cumhuriyet devri Türk romanıyla ilgili değerlendirmeler çoğunlukla eksik olmakta, objektif bir inceleme için elverişli bir zemin hazırlanamamaktadır” (Yalçın 1992: 3) tespitini yapmaktadır. Yalçın, roman ve hikâyenin 1860’lı yıllardan başlayan ve bizim de ana hatları ile vermeye çalıştığımız genel gelişim seyrinin Cumhuriyet dönemiyle ulaştığı farklı problemlerine işaret eder. Yalçın bu konudaki temel meselelerinin sınırlarını belirlemeye çalışırken, 1920-1980 yılları arasında yayınlanmış 3400 roman tespit ettiklerini, bu sayının, özel kitaplardaki sayıların da elde edilmesiyle artabileceğini ifade eder (Yalçın 1992:5).

Bu yoğun neşriyatı, bir ilginin sonucu olarak değerlendirebileceğimiz gibi öte yandan Yalçın’ın ifade ettiği ve iki kısımda topladığı problemler yumağı olarak da algılamamız mümkündür.

Yalçın’ın bu dönemin meselelerini;

1- Belge, kaynak ve dokümanlarla olanlar
2- Tasnif, tahlil ve değerlendirmelerle ilgili olanlar (Yalçın 1992:3)
şeklinde tasnif etmiştir.

Yalçın’ın her iki mesele ile ilgili tespitleri, önerileri ve çalışmalarına paralel olması bakımından şu küçük hatırlatmayı yapmak gerekir:

Son yıllara kadar Türk roman ve hikâyesini konu edinen araştırmalarda, köy romanı ve hikâyesinin ilk örneğinin “Karabibik” (1308-1890) olduğu tekrar edile gelmiş, ancak, bu konuda bugün ulaştığımız bilgiler ise Ahmet Mithat’ın “Bir Gerçek Hikâye” (1293-1876) ve” Bahtiyarlık” (1302-1885) adlı eserlerinin, “Karabibik”ten çok daha önce köy ve köy hayatından bahsettiği yönünde değişmiştir (Kaplan 1997:8-9).

Bu konuda, Cahit Kavcar (Kavcar 1976), Orhan Okay (1988) ve Kenan Akyüz’ün (Akyüz 1979: 63) de benzer değerlendirmeleri mevcuttur.

Araştırmacılarımızın Türk roman ve hikâye geleneği ile ilgili yaklaşımlarını zenginleştirmek mümkündür. Tanpınar’ın

“Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lazım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, ananenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir”(Tanpınar 1985: 57).

Biçiminde aktardığı keyfiyet, doğal olarak beraberinde hem teorik hem de edebiyat tarihi çalışmaları bakımından bir dizi meseleyi getirecektir.

Benzer, yorum, ifade ve tasnifi çeşitlendirmek mümkündür. Ancak, roman ve hikâye türü bütün bu problemlerin dışında 1860’tan 2010’lu yıllara ulaşan çizgide varlığını, artan bir ilgiyle sürdürmeyi başarmıştır.

Cumhuriyet devrinde, romanların yayınlandıkları tarihte, bazen son derece ilgi gördüğü, ancak daha sonra bu romanların gözden düştüğü veya tam aksi bir sürecin yaşandığı da görülür.

Alemdar Yalçın, 1946-1960 yılları arasında gazete ve sanat dergilerinde, üzerinde en çok durulan, büyük roman örneği olarak takdim edilen, Mahmut Makal’ın “Bizim Köy” ve Sunullah Arısoy’un “Karapürçek” isimli kitaplarını örnek göstererek, bunların artık değerli çalışmalar olarak kabul edilemeyeceğini vurguladığını görmekteyiz. Yine, Tanpınar’ın “Huzur” romanı üzerinde 1970’li yıllara kadar neredeyse hiç yazı neşredilmezken aynı romanın bugün Türk romanının en başarılı 10 romanından biri olarak gösterildiğini belirtmektedir (Yalçın 1992: 7). Buna bağlı olarak bu süreçte itimat edilebilecek araştırma ve değerlendirmelerin azlığını ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet devrinde, roman ve hikâyeciliğin gelişimi ve bu döneme ait ürünlerinin tanım, tasnif ve değerlendirmelerinde Yalçın’a göre “roman mesajı” hep önemli olagelmıştır. Eğer mesaj belirli bir ideolojinin savunucusu ise hem roman hem de romancı başarılı sayılmıştır. Bu tür değerlendirmelerde yapılan yanlış Yalçın;

“Unutulmamalıdır ki edebiyat bir şeyi anlatmak değildir” (Yalçın 1992: 8).

şeklinde özetler.

Yalçın'ın tasnifinde 1920-1946 bir dönem olarak algılanmış, gerekçe olarak da aydınlarımızın, rejimin etkisiyle derin görüş ayrılıklarına düşmeyişi gösterilmiştir (Yalçın 1992: s. 8-9). Bu kanaat, dönemin önemli mecmualarından verilen örneklerle belgelenmeye çalışılmıştır. Bu anlamda Hüseyin Cahit'in çıkardığı "Fikir Hareketleri", Nahit Sırrı, Faruk Nafiz, Necip Fazıl v.b. isimlerinin bulunduğu "Hayat Mecmuası", Enver Ziya Karal, Mustafa Nihat Özön, Pertev Naili Boratav v.b. isimlerinin bulunduğu "Oluş Dergisi", Ahmet Kutsi Tecer, Ceyhun Atif Kansu, Samet Ağaoğlu, Mehmet Kaplan v.b. isimlerinin bulunduğu "Ülkü Halkevleri Dergisi" gibi dergilerdeki yayınlar örnek olarak gösterilmiştir.

Çok partili hayata geçiş ve burada doğan çok seslilikle beraber, bu isimlerin çoğu, kendi görüş ve düşüncelerini yayan dergilerde yazmaya başlayacaktır.

Yalçın daha sonra, bu döneme ait romanları muhtevalarına göre tasnif etmiş, son olarak da 1920-28 yılları arasında (harf inkılâbına kadar olan) yayınlanan romanların listesi ile 1928-46 yılları arasında yayınlanan romanların listesini vermiştir.

Issı'nın roman ve hikâyenin doğuşu ve gelişimi ile ilgili yaptığı "dinleme ve okuma" ihtiyacının, bu türü geliştirdiği (Issı 2002: 17) tespiti çok genel bir kabul olmakla beraber, ayrıntıya inildiğinde, toplumsal katmanların, ihtiyaçları, eğitimleri, kabulleri, psikolojik yapıları, ekonomik şartları, siyasi tercihleri ve sayısız etkenin, bu türün ilgi alanına girdiği dolayısıyla bu türün, teorik yapılanması ve tasnifinin genelleştirilmesini zorlaştırdığını belirtmek gerekir.

1946 sonrasının bu anlamda bir tasnife ve değerlendirilmeye tabii tutulması, bütün bu bilgiler ışığında görülüyor ki oldukça güç olacaktır. Edebiyat tarihi niteliği taşıyan ansiklopedik eserlerin birçoğunda daha "terminoloji" bakımından farklılıkların görülmesi de bu yüzden olmalıdır. Kabul edilmelidir ki Yalçın'ın söz ettiği "ideolojik" sınırlar ve kırılmalar bu tür çalışmaların halen en belirleyici ögesi durumundadır. Dolayısıyla 1946-50 sonrası, Türk tefekkür hayatında tespit ettiğimiz, gelişmeler, açılımlar ve farklılaşmalar, roman ve hikâyenin de bu süreç içerisindeki gelişim seyrinin ipuçlarını taşıyacaktır.

Araştırmacıların bu konuya farklı tasniflerle yaklaşması, özünde bir düşünce zenginliğinden değil, sahanın barındırdığı güçlüklerden kaynaklanır. İçeriğine göre, yazarın doğum yılına göre, romanın yayın tarihine göre v.b. tasnifler sıkça karşımıza çıkar. Dönem ve ekollere göre tasnifler de yapılmaktadır. Olcay Öner toy'un 1923'ten başlayarak 1983'e kadar her bir yıl için roman dizini (Öner toy 1984) hazırladığını ve "Türk Roman ve Öyküsü" adlı eserinin sonuna eklediğini görüyoruz. İnci Enginün de "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı" (Enginün 2002: 239-385) adlı eserinde, Hikâye ve Roman başlığı altında, yazarların doğum tarihlerini esas alarak bir tasnif denemesi yapmıştır. Burada temel ayraç olarak "1923-1945", "1946-1950" tarihlerini kullanır.

Roman ve hikâyenin paylaştığı bu problemler yumağı, araştırmacılar tarafından tespit edilmekle beraber, ortak bir noktada buluşulamamış olması bir gerçektir. Roman ve hikâyenin, zaman bakımından doğuşu ve gelişimi ile kavramsal uzantıları hakkında ise Batı'dan Doğu'ya bütün kaynakların aşağı yukarı müşterek bilgiler verdiğini görüyoruz. Bu anlamda, buraya kadar verdiğimiz bilgilere katkısı bakımından Hasan Boynukara'nın şu tespitini de dikkate sunmak gerekir.

"Hikâyenin gelişmesi büyük ölçüde 18.yy.la başlar. Bu aynı zamanda romanın da doğmaya başladığı dönemdir..."(Boynukara 2000: 42).

Bu karmaşık yapıdan, bu türlerin tanımı ve doğuşu ile gelişme zamanlarını ayırdıktan sonra, Türk Edebiyatı için, sınırları biraz daha kalın çizilmiş tasnif çalışmalarını; Tanzimattan (1860'tan 1896'ya) Servet-i Fünun'a, Servet-i Fünun'u ise ikinci bir dönem, Fecr-i Ati'yi de farklı bir dönem olarak algılandıktan sonra, dördüncü dönem olarak 1920-1946 yılları arasını bu alanın ana hatları olarak belirleyebiliriz. 1950 sonrasında yapılacak ya da yapılan çalışma ve değerlendirmelerde ise en belirleyici unsurun, devrin siyasi atmosferi ve ideolojik yapılanmaları olduğu bilinen bir gerçektir.

Tekrar en başından taranacak ana kaynaklar, bu çerçevenin çok dışına çıkamazlar. Tanpınar, roman ve hikâyenin bu durumunu -Tanzimat romanı için olsa bile- şöyle özetler.

“... Yenileşme hareketimizin, cemiyet ve kültür meselelerini dikkatle mütalaa eden, hayatın ve insanın değişme istikametlerini münakaşa eden ciddi bir tefekkürden, hatta onun hazırlık evresinden mahrum olduğunu söylemiştik. Tanzimat’ın bilhassa fikir cephesi, bu ilk devirde pusulasız ve dümensiz, suların akışıyla bırakılmış bir yolculuğa ne kadar benzer”(Tanpınar 1985: 286).

Pusulasız ve dümensiz çıktığı yolculukta roman ve hikâye, bu eksikliklerinden günümüzde de tam anlamıyla sıyrılmış sayılmaz.

Hüseyin Tuncer’in iki ciltlik “Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı” isimli çalışmasında, roman ve hikâyenin Cumhuriyetle başlayan serüveni bir tam sayfayı bulmayan değerlendirmelerle geçiştirilir. Bu kaba hatlar, 1920-1940 yıllarına vurgu yapan ve birinci dönem olarak algılayacağımız bir değerlendirme ile çizilmeye başlanır. Atatürk, Cumhuriyet, Kurtuluş Savaşı, İnkılâplar v.b. unsurlar bu dönem romanının içerik açısından esasını oluşturmaktadır.

1940-1960 arasında özellikle “köy” romanının bir gelişme kaydettiği vurgulandıktan sonra, Psikolojik durumları irdeleyen romanların sayısında artış görüldüğü, yine tarihi konulara ve geçmişe yönelen romanların ağırlık kazandığı vurgulanır. Bu dönemin belirleyici bir muhtevası da Tuncer’e göre,deniz adamlarının yaşantılarının anlatılmasıdır. Hikâye ve romanın 1960’lı yıllardan sonraki serüveninde: Tuncer’e göre “siyasal olaylar” belirleyicidir. Geçim sıkıntısı ve gecekondulaşma yaşantısını konu eden eserler ve nihayet dış Türkleri ve onların yaşantılarını konu eden eserler (Tuncer 1996: 3-18) şeklinde yapılan tasnif, bazen özelleştirilerek, bazen zenginleştirilerek sahaya ait tüm temel kaynakların başvurduğu, yer verdiği başlıklar olarak karşımıza çıkar.

Bu anlamda Robert P. Finn’in şu değerlendirmesi kayda değerdir.

“...Zamanla, Türk toplumunda yaşam ve düşünme tarzlarının değişmesi, romana da yansdı; öyle ki bugün Türk romanının derinlemesine bir incelemesi, geçen yüzyılda Türkiye’de yaşanan değişikliklerin de önemli bir dökümünü verebilir” (P. Finn 1976: 12).

Finn’in yaptığı bu değerlendirme doğal olarak yaşadığımız yüzyıl için de geçerliliğini korumaktadır denilebilir.

Nitekim Durali Yılmaz,

“Roman, her ne kadar hayatı model olarak alıyorsa da, kendine mahsus bir âlem kurar. Okuyucuyu bu âleme sokarak, gerçek hayata başka türlü bakmasını öğretir” (Yılmaz 1999: 37).

derken, roman ve hikâyenin insanla ve onun yaşadıklarıyla olan ilgisine vurgu yapar.

Edebiyatımızda öteden beri var olan bu tür meseleler üzerinde araştırma yapılırken Ahmet Mithat’ın “Hikâye Tasvir ve Tahriri” (Mithat 1873: 4) adlı makalesi gözden kaçırılmamalıdır. Burada, Ahmet Mithat’ın hikâyeleri şahısları ve vaka tertiplerine göre tasnif ettiğini görüyoruz. Ona göre dört çeşit hikâye (hikâye ve romanın bu dönemde aynı adla anıldığı unutulmamalıdır) vardır. Birincisinde tek vaka ve tek şahsın ön plana çıktığına, başkahraman ve çevresinin zenginleştirildiğine, üçüncüsünde vakanın tek olmakla birlikte, kahramanların çeşitli tipleri temsil ettiğine, dördüncüsünde ise kahramanların karakterlerinin birbirinden farklı olduğu gibi her birinin macerasının da farklı olduğuna işaret eder.

Ahmet Mithat’ın burada yapmaya çalıştığı şeyin, daha çok kurgu (plot) yapısı ile ilgili bir kıymetlendirme çabası olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım belki de en objektif sonuçları elde edeceğimiz bir çalışma şeklidir. Ancak bu türden yaklaşımların günümüzde de halen çok eksik olduğu akademik çevrelerin de malumudur.

Edebiyat Fakültelerinde ders kitabı mesabesinde okutulan ve bu türden çalışmaların ilk örneği olarak da bilinen Mehmet Kaplan’ın “Hikâye Tahlilleri” de nev-i şahsına münhasır “Devir Şahsiyet Eser” ölçütlerini esas olarak şekillenmiştir. Bu eser hâlen akademik çevreler de dâhil olmak üzere başvuru kitabı olarak görülmektedir. Kaplan bu eserin önsözünde,

“Hikâyeyi tahlil etmek demek, bir bakıma insan hayatına karışan, ona şekil veren veya onu bozan, mesut ve bedbaht eden unsurları, bir kelime ile ‘gerçek insanı’ incelemek demektir” (Kaplan 1978:9).

Derken, tahkiyeli eserlerin, insan gerçek ve hayal arasında duran dengesini vurgular. Kaplan’ın “Metin tahlil metodu”da her esere uygulanacak bir metodun olmayışını (Kaplan 1978: 8) açıkça ortaya koymuş olması ise, bizim baştan beri temel kaynaklara başvurarak, belirtmeye çalıştığımız meselenin bir boyutunu ortaya koymaktadır.

Berna Moran, “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış” (Moran 1997) adlı eserinin, “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı” adını taşıyan birinci bölümünde;

“Biliyoruz ki bizde roman, Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani Batılılaşmanın bir parçası olarak. Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi, romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da geriliğin bir işareti sayarlar” (Moran 1997: 9).

değerlendirmesini yapar. Moran’ın işaret ettiği bilinen bu genel çerçevenin içerisindeki ayrıntı, Türk aydınının neredeyse bir “aşağılık psikolojisine” kapılarak, bu ezikliğin etkisi ile roman ve hikâyeyi bir tür olarak edebiyatımıza taşıdığıdır. Sürecin böyle işlediği düşünülürse tabii olarak, yazarlarımızın ilk dönemde orijinalikten uzak “taklit”i ön planda tutan çalışmalara yöneleceği sonucuna varılabilir. Bu görüşümüze destek yapabileceğimiz bir değerlendirme Zeynep Kerman’ın “Tanzimat Devri Türk Edebiyatında ‘Esaret Temi’ ve Sergüzeşt Romanı” (Kerman 1998) başlığıyla yazdığı bir yazıda karşımıza çıkar. Kerman, yaptığı tahlilin sonunda beş maddelik bir sonuç ekler. Bu maddelerden dördüncüsü şöyledir:

“Sami Paşazade Sezai, esareti yalnız doğuya has bir müessesese gibi göstermiş, Amerika’daki köleliği ve Avrupa sömürgeciliğini görmezlikten gelmiştir” (Kerman 1998: 44).

Biz bu değerlendirmede, “Sergüzeşt” romanını eğer bir hareket noktası alır ve asıl olarak aydınlarımızın “bakış açılarına” yoğunlaşırsak; Kerman’ın da Moran’la ve diğer araştırmacıların birçoğunun tespitiyle paralel bir düşünce sistematiğini işaret ettiğini görürüz.

Ahmet Oktay gibi araştırmacılar ise bu ayrımı, ideolojik bir zemin üzerinde daha derin çizgilerle tasvir ederler. Oktay, “Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı” (1923-1950) adlı çalışmasında, Cumhuriyet ile öncesinin birbirinden ayrılan özelliklerini anlatırken, yeni dönem için, yani Cumhuriyet ve sonrası için “büyük kaçış” (Oktay 1993: 5) başlığını kullanır. Bu başlığın ideolojik ayrışmaları çağrıştıran yönü gözden kaçırılmamalıdır.

Ahmet Kabaklı, bu tespite cevap niteliğinde şu satırlara yer verir.

“...Ayrıca belirtelim ki, bunların pek azında objektif ve ilmi ölçüler kullanılmıştır. Büyük kısmı maalesef kendi çizip ve çevrelerini övmüşler veya kendilerine “karşı” bildiklerini yermişlerdir. Kimileri, yeni eski dönemlerine bütünüyle "ideolojik" açıdan bakmış, “bizdendir, bizden değildir” ayrımlarıyla uğraşmışlardır. Canım edebi verimlere düşman gözüyle bakmışlardır. Dolayısıyla edebiyat ve tenkid eserleri yerine ‘probaganda’ kitapları yazılmıştır. ‘kendinden olanlar’ utanç verici biçimde ‘şişirilmiş’, ‘kendilerinden olmayanlarını’ inkâr edilemeyecek ölçüde yerilmiş, pek fazla tanınmamış olan gençler ise ‘yok’ sayılarak, varlıkları yadsınarak yok edilmek istenilmemiştir”(Kabaklı 1994: 1).

Bu alana ilişkin tüm kaynak eserlerde aynı kaygıların var olduğu, Ömer Lekesiz’in “Yeni Türk Edebiyatında Öykü” (Lekesiz 1997) adlı eserinin sunuş bölümünde şöyle dile getirilmektedir:

“...Yerli öykücülük üzerine bu zamana değin yapılan/ yazılan seçki ve değerlendirmelerdeki belirgin ideolojik tercihlerin, bu tercihlere dayalı görüşlerin, yazar emeğine ve ürün kalitesine saygı esasıyla aşılması yolundaki yaygın düşünce ile yalnızca seçki ya da yalnızca değerlendirme çalışması, yerli öykücülüğün fotoğrafını tam vermediğinden...” (Lekesiz 1997: 9).

Görülüyor ki, teoriden, tasnifine, roman ve hikâye bir dizi problemle varlığını sürdürmektedir. Bu farklılaşan anlayışlar 80 sonrasının da çözüm bekleyen meselesidir. Buna artan, yoğunlaşan neşriyatı da eklediğimizde mesele daha da derinleşecektir. Kanaatimizce biyografik çalışmalar, ilerleyen dönem için, bu karmaşanın bir nebze sistematize edilmesinde faydalı olacaktır. Dolayısıyla vakit kaybetmeksizin çağdaş nesircilerimizin biyografik çalışmalarının yapılması, ürettikleri eserlerle beraber değerlendirilmesi, hem var olan sorunların çözümüne katkı yapacak hem de Türk Edebiyatı Tarihi çalışmalarının alt yapısını oluşturacaktır.

Jean Paul Sartre’nin şu sözleri, yapılacak bu çalışmaların gereğini vurgulaması bakımından önemlidir.

“...XVIII. Yüzyılda kalıplar kırılmıştır, her şeyin yeni baştan yapılması gerekmektedir; zihinsel yapıtlar, az ya da çok başarıyla ve belli değer ölçülerine göre kesilip biçilecek yerde, her biri ayrı buluş gibi, edebiyatın yapısı, değeri ve amacı konusunda yazarın verdiği bir karar gibi durmaktadır. Her yapıt kendi öz kurallarını ve kendini yargılamaya yarayacak ilkeleri beraberinde getirmektedir; her eser edebiyatı bütünüyle bağlamak ve yepyeni yollar açmak istemektedir. O çağın en

kötü yapıtlarının aynı zamanda geleneğe en fazla bağlı kalmak isteyenler oluşu bir rastlantı değildir: Trajedi ve destan sıkıca kendi içine kapanık bir toplumun meyveleriydi; paramparça bir toplulukta bunlar ancak birer kalıntı ve nazire gibi yaşayabilirlerdi...” (Karaalioğlu 1980: 19).

Karaalioğlu'nun, Sartre'den yaptığı bu alıntıdaki esas, her yapıtın kendi öz kuralları ile edebiyata mal olduğu tezi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Öyleyse az önce söylendiği gibi Çağdaş Türk Edebiyatında, bütününün parçalarını oluşturan her bir yazar ve eser, kendi öz kuralları ile sınırlı olarak mı değerlendirilecektir?

Karaalioğlu'nun, Aytmatov'dan aldığı şu sözler, bunun da tek başına yeterli olmadığını göstergesi gibidir.

“Çağdaş yaşamın gittikçe çoğalan karmaşık koşullarında, edebiyatın dünyayı iki boyutlu yansıtan bir ayna olması yeterli değildir. Edebiyat yaşamın ve insanlığın yazgısının tüm karmaşık yapısını, inançla yeniden yaratan çok yüzlü prizma olmak zorundadır. Zamanımızı ve emeğimizi işte bunun için harcıyoruz” (Karaalioğlu 1980: 19).

3- Ayşe Kulin'in Roman Yazma Tekniği ve Anlayışı

Edebebi bir metin olarak “roman” türünün özgünlüğü, onda kullanılan yazım tekniği ile paralel düşünülmektedir. Burada esas olan şey, bu sahaya ait kaynakların verdiği bilgiler doğrultusunda bir metodoloji belirlemektir.

Metodoloji konusunda birbirini takip eden yayınları bir yana bırakırsak, Stevick'in Batı edebiyatının yazar ve eleştirmenlerini referans alarak biçimlendirdiği “metodolojik” yaklaşımların, son derecede aydınlatıcı, bilgilendirici olduğunu görürüz. Modern romanın, okuyucuyu, yaratılan roman dünyasına çekebilmek için belirgin üç metodu (daha fazlası olmakla beraber) kullandığını söyleyen Stevick, onları;

- a- Dramatik metot
- b- Diyalogların kullanışı
- c- Sınırlı bakış açısı (Stevick 1988:250)

şeklinde başlıklandırır.

Dramatik metod'un amacını, Joseph Warren Beach'ın, The Twentieth Century Novel: Studies in Techniave adlı eserinden yaptığı bir alıntıyla;

“Dramatik metodun amacı: Şimdiki zamanın psikolojik eşini yaratmaktır” (Stevick 1988:250).

şeklinde açıklar. Buna göre, bu metodun amacı, roman materyalini aracısız ifade etmektir. Böylece okuyucuya, roman ve hikâyedeki olayları, bu olayların olduğu yer ve zamanda yaşatmak, bu metodun özünü oluşturur.

Olayın bütünü dışında kalan düşünceler, yorumlar, okuyucunun yargılarının şekillendirilmesine, hoşlanacağı karakterleri seçmesine yardım eden imalar, yazarın roman dünyasının içinde olduğunu gösteren delillerdir (Stevick 1988: 251). Bunun bir karakterin çağrışım yoluyla ve haldeki olayları birleştirerek geçmişi hatırlatması arasında büyük bir fark vardır. Yazarın, girişten itibaren yaptığı betimlemeler, özellikle tabiat tasvirleri, eserin dramatik yapısını bozduğu gibi, yazarın hikâyedeki varlığını hissettirir. Karakter, tespiti ve tasvirinde de benzer tanımlamalar yapmak mümkündür. Sonuçta, dramatik metot ve olayın roman dünyasının içinde bulunan bir yazar tarafından anlatılması, birbiriyle hiçbir şekilde uzlaşmayan iki metoddurlar (Stevick 1988: 251).

Diyalogların kullanışı ise hem roman ve hikâye için, hem de sahne eserleri için olayın canlılığı ve kalıcılığı açısından son derece önemlidir. Hikâye etme tekniği ve diyalog metodu arasında var olan “nakil yoluyla ifade” (represented speech) metodu da romanların teknik kurgusunu oluşturabilir.

“Diyalogların doğrudan doğruya veya nakil yoluyla verilmesinin uzlaştırılmasından oluşan bu teknik, karakterleri, yazarı ve okuyucuyu, ayrılıkların daha az hissedildiği bir bütün içinde birleştirir ve onların birbiriyle özdeşleşmelerini sağlar (Stevick 1988:253).

Vaka tertibinde, “her şeyi bilen yazar”ın sağladığı faydaları feda etmeksizin diyalogların olduğu gibi kullanımına imkân veren “iç monolog” ve “Bilinç Akışı” tekniklerini de bu başlıklar altında, ama bütünleştirici iki ayrı teknik olarak algılayabiliriz. Bu teknikler sayesinde, bir çerçeve içindeki resme bakar gibi, insan dimağındaki olayları görmek mümkün olmuştur.

Stevick, bütün bu metodları çevreleyen ve tamamlayan bir teknik de “Sınırlı Bakış Açısı” (restricted point of view)dir der. Modern roman tekniğinin esasını oluşturan bu üç esastır. Büyük oranda Ayşe Kulin’in romanlarına da bu açıdan

yaklaşmanın doğru olacağı kanaatindeyiz. Bu iç içe girmiş, farklı ama sonuçta birbirini tamamlayarak, “bir” teknik haline dönüşmüş metodla, yazar, romanda her şeyi tek bir karakterin bilinç süzgecinden geçirerek verir veya hiç olmazsa romanın büyük bir bölümünde roman dünyasına tek bir karakterin bakış açısından bakar. (Stevick 1988: 254). Öteki karakterler, bu merkez yansıtıcının bakış açısından, davranışları ve yaptıkları işler bakımından değerlendirilirler. Bu metot, her şeyi bilen hikâyecisi ve otobiyografik tekniklerin uzlaştırmasıyla elde edilir. Her şeyi bilen yazarın, hikâyeyi sunni bir şekilde anlatması yerine, vaka ve vaka tertibinin seyir süreci romandaki karakterlerden biri tarafından anlatılır. Böylece, birinci tekil şahıs anlatım kullanan romanlardaki katılık ve bunun ortaya çıkaracağı eksikliklerden uzak durulmuş olur (Stevick 1988:254).

Bu metod, hem okur – karakter özdeşleşmesini daha kolaylaştırır hem de romanda yaşanan olayların anlatımını dolaysız bir şekilde okura ulaştırır. Bunun nedeni vaka ve bu vakanın içindeki insanların, gerçek dünyadaki vaka ve davranış biçimleri ile aynılık göstermesidir.

Bu açıdan baktığımızda, **Adı: Aylin** de Aylin’in, **Sevdalinka**’da Nimeta’nın, **Gece Sesleri**’nde Ayda’nın, **Füreye**’da Füreye’nin, **Nefes Nefese**’de Sabiha ve Selva’nın, **Bir Gün**’de Nevra ve Zeliha’nın, **Umut**’ta Salih Zeki ve ailesinin, **Veda**’da Ahmet Reşat ve Kemal’in durumları ve yükledikleri görev daha iyi anlaşılacaktır.

Kulin’in, hareket noktası, insanın kendisini, başkalarının gördüğü gibi görememesi gerçeğidir. İnsan, içinde yaşadığı durumun etkisiyle, geçmişin baskısını hissettiğinde, eyleme dönüştürülmüş veya dönüştürülmemiş güçlerin iticiliğini ve çatışmalarını hisseder. Kendisini ve kendi iç dünyasını bilen insan, başkalarını ise sadece gözlemleyebilir. Onların duyguları, işleri ve davranışları ise bize onlarla ilgili sadece tahmin imkânı sağlar. İç dünyalarını dolaysız görme imkânımız yoktur.

Kulin’in, romanlarında yarattığı ana karakterlerin temel özellikleri işte bu esaslar üzerinde inşa edilmiştir. Elbette Kulin’in bu tekniğe, “tarihsel” bir fon eklendiğini de göz ardı etmemek gerekir. Bireysel olarak gelişen olayların zamanın

özellikleri ile bütünlenen “tarihsel bir anlatıya” dönüşmesi, Kulin’in bu tekniğe monte etmeye çalıştığı bir ayrıntı olarak göze çarpar.

Kulin’in yazım tekniğini biçimlendiren yapıya ilk baktığımızda “birey” üzerine yoğunlaştığını görebiliriz. Aylin, Nimeta, Ayda, Ahmet Reşat, Füreya vb. ana karakterler bu tespitimizi güçlendirecek türden kahramanlardır. Ancak, Kulin, vaka tertibini zenginleştirirken, bu sınırlarda kalmaz. Söz konusu kahramanların özenle seçildiği de bu noktada önem kazanır. Füreya’nın elit olsa bile sıradan hayatı, Atatürk ve Kılıç Ali’yle kesişen noktada, toplumsal hafızamız açısından farklılaşır, tarihi bir perspektif kazanır. Nimeta’nın sıradan sayılabilecek aile hayatı, bildik bir aldatma ya da ihanetle romana hâkim bir olaylar bütününe dönüşmekten çok, Onun hayatı ile (mesleği) Bosna’da yaşanan insanlık dramı kesiştirilerek ehemmiyet kazandırılır. Süreç **Veda** ve **Umut**’ta da böyledir. Salih Zeki, Ahmet Reşat gibi kuşatıcı karakterlerin yönlendirdiği vaka tertibi, Sabahat’ın Ermeni Aram’la aşk yaşaması, Mehpere’nin Kemal’le olan vb. ilişkilerle zenginleşir. Ancak, bu olaylar zincirinin her birinde yakın tarihimizle ilintiler bulunması, Kulin’in tercih ettiği metodun ayrıntılarını anlamamız bakımından önemlidir.

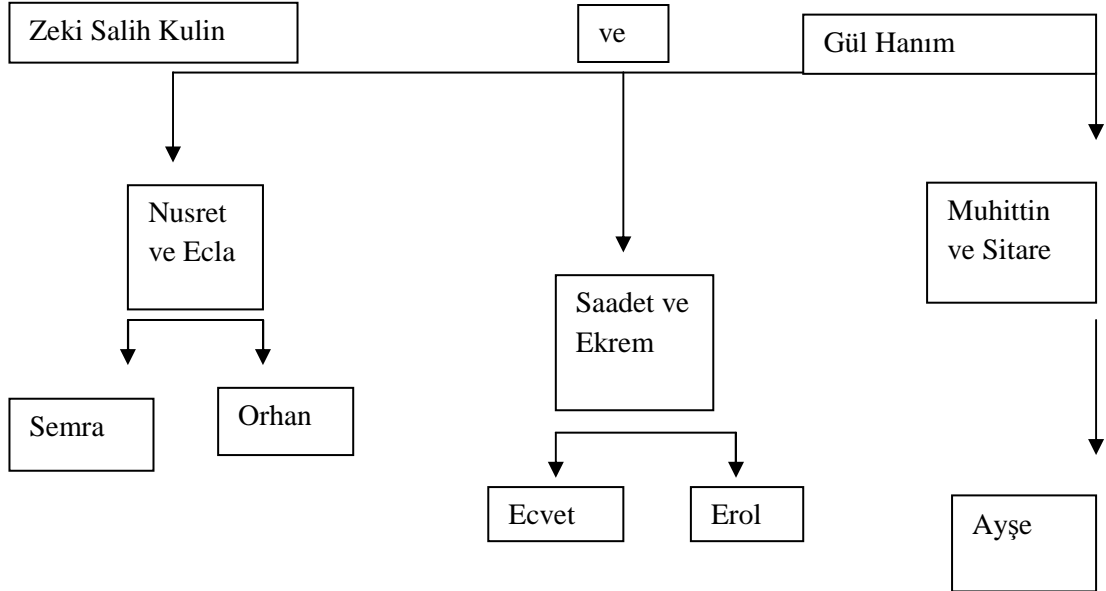
Kulin’in “her şeyi bilen yazar” konumlanması, bakış açısını yansıtmak amacıyla kullandığı “iç monolog”lar, eserlerinde sıklıkla rastladığımız metodik unsurlardır. Kulin, böylece romanını salt “tarihi” roman ya da salt “aşk” romanı sınırlarının da dışına taşımış olur.

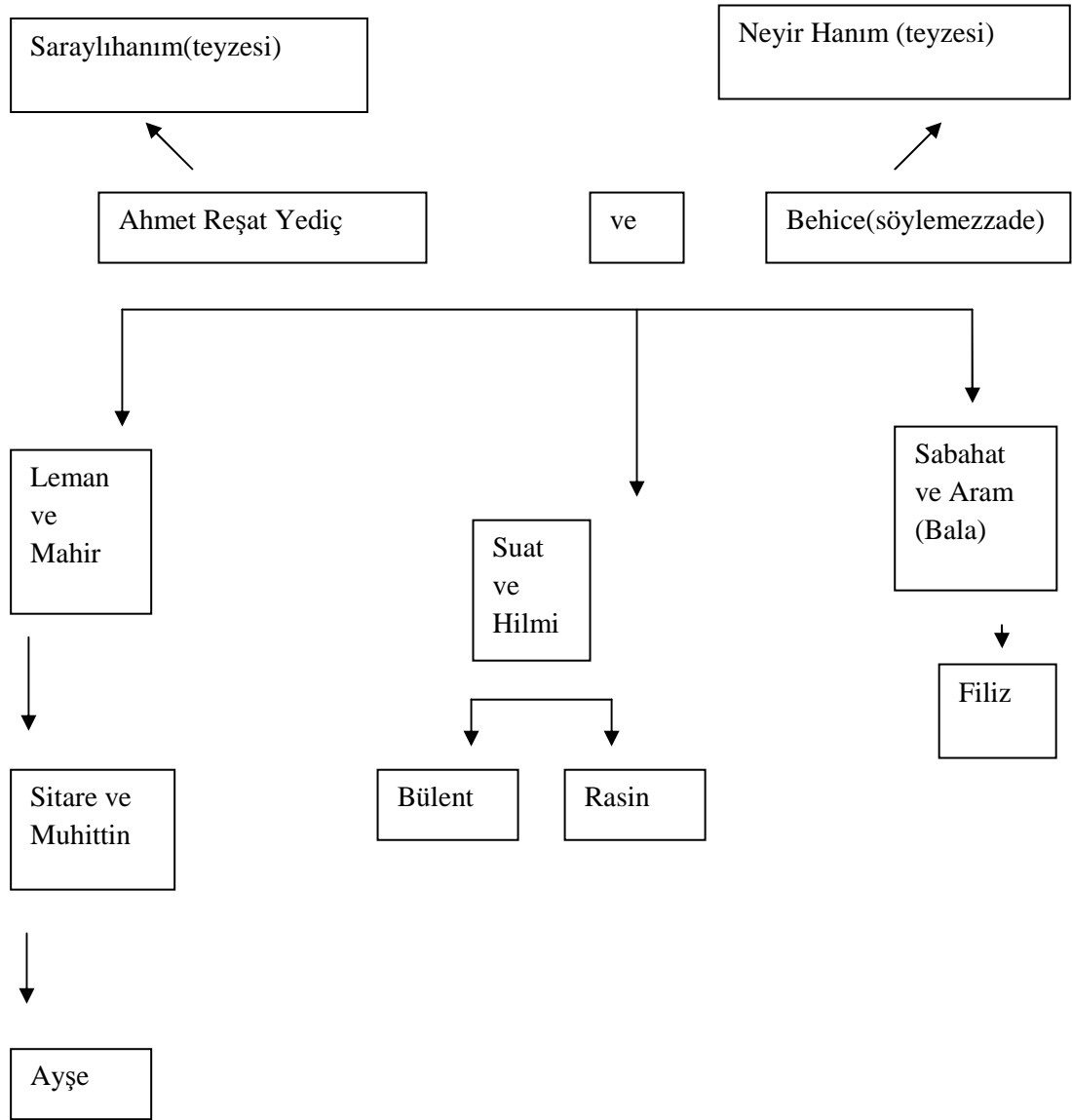
1. BÖLÜM

1.1. AYŞE KULİN'İN HAYATI

Kulin 7/9/1941 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. 17 Mart 2010 tarihinde kendisiyle halen yaşamakta olduğu İstanbul Şişli'de yaptığımız mülakatta, ailesi ve soy kütüğüne ilişkin bilgilerle ilgili olarak, **Umut** adlı romanının hemen başında yer verdiği 'soy kütüğü şemasını' doğrulamaktadır. (Kulin, 2010: Mülakat)

Şema, babası tarafından gelen aile köklerini aşağıdaki biçimde göstermektedir.





Yukarıdaki şema ise, annesi tarafından aile köklerini göstermektedir (Kulin 2008).

Kulin,

“Normal bir doğumla hastanede dünyaya geldikten bir gün sonra Nişantaşındaki Narmanlı Apartmanına yeni taşındığımız evimize getirildiğim için Narmanlı Apartmanı, Nişantaşı doğumluyum”(Kulin 2010: Mülakat) demektedir. Fakat yazar aynı mülakatta iki aylıkken babasının işi nedeniyle Ankara’ya taşındıklarını söyler (Kulin,2010: Mülakat).

Kulin'in dünyaya geldiği Narmanlı Apartmanı, Anneannesinin elli yıl boyunca yaşadığı bir mekândır. Narmanlı, İstanbul ve Ada yazarın kişiliği ve edebi şahsiyetinin oluşmasında çok önemli rol oynayan mekân unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bir yazar olarak edebi çevrelerce tanınacak olan Kulin'in, vak'a tertiplerinin çok büyük bir kısmının bu mekânlarda geçen olaylarla ve bu mekânlara hayat veren aile bireyleriyle ilişkili olduğu görülecektir.

Kulin, Babası tarafından 'Boşnak' bir aileden geldiğini ifade etmektedir(Kulin2010: Mülakat). Dedesi Zeki Salih, Balkan Harbinden önce İstanbul'a göç etmek zorunda kalan varlıklı ve soylu bir ailenin temsilcisidir. Ancak bu göç Kulin'e göre bir hüznün ve ayrılık içerse de diğer göçler gibi trajik unsurlar barındırmaz. Çünkü bu göç az önce de ifade edildiği gibi Balkan Harbi'nin öncesine rastlar (Kulin 2010: Mülakat).

Kulin, 1896-1897 yıllarında babasının ailesinin bu topraklardan çıkarılışını yaşamamış olsa da, bu durumun ailesinde bıraktığı izlerden hareketle, olay bir"sürgün" atmosferinde algılamaktadır.

1890'lı yıllara kadar, tarihi termonolijisine uygun olarak bir "Derebeyi" sülalesi olan ailenin, İstanbul'a geldiklerinde yerleştikleri yer Rami bölgesidir. Ancak bir toprak zengini olarak yaşamış bu ailenin, geldikleri yerde yapacak bir işleri yoktur. Zaten aile fertlerinin böyle bir alışkanlığı da bulunmamaktadır.

"Babama bir keresinde sormuştum... Çünkü, bana aktarılanlar ışığında, yaşadığım hayata, çevreme bakıyor, ekonomik anlamda onların hayatının bizimkiyle, baba ve anne evlerimle uyuşmadığını görüyordum, hani büyük ailelerdik, o halde niye zengin değildik? İşte o zaman babama sormuştum: Dedem ne iş yapardı? Mesleği var mıydı? Neyle geçinirdi? diye... Cevabı çok ilginçti benim için o zamanlar... Babam, "dedenin bir işi yoktu" demişti bana. Kafam almamıştı bir insanın nasıl işi olmaz! Sonradan anladım tabi... Bosna'da "Bey" dediğimiz zümre çalışmazmış, hatta çalışmaları ayıp karşılanırmış. Dedem zamanın "Bey"lerinden olduğu için bir işi, mesleği yok doğal olarak... Geniş toprakları, işçileri var... Buradan gelen iratlarla geçinirlermiş. Yani Anadolu'da gördüğümüz "Ağa"larla bir tutulabilir, böyle bir benzeşme kurulabilir... İlginç olan şey dedemin, yazı veya okuma olarak, sadece Bosna Bey'lerinin kendi aralarında kullandığı bir yazıyı biliyor olmasıdır. Ama ailemin bazı bireyleri, mesela, kuzeni

olamaktan her zaman övünç duyduğum, ressam Ferruh Başağa –ki onun dedesi Fehim Efendi Osmanlı Meclisinde Bosna Mebusudur-yüksek tahsilini Saray Bosna’da yaptığı için, çok iyi Sırpça bilir, Sırpça’yı okur yazar fakat Boşnak dilini yazamaz. Boşnak alfabesi 40’lı yıllardan sonra unutuldu gitti. Bunun nedenini ben Tito’ya bağlarım... Çünkü o siyasi olarak “Boşnak” kelimesini yok etmeye çalışmış ve bunu başarmıştır. Şunu da ifade edeyim. Benim ailem – baba tarafım- Tito devrine kadar, Bosna’dan gelen erzak ve paralarla geçinmiş ama Tito dönemiyle bu gelir de ortadan kalkmıştır. Kısaca aile yılların içinde giderek yoksullaşmamış. Sultanahmet’teki kocaman konaklarını onar yıllık aralıklarla bölük pörçük, kiraya verir olmuşlardır. Ben çocukken evin iki katının bir bölümünü ve bahçeyi kullanırlardı. Liseyi bitirdiğim yıl, üst katın birkaç odasına sığıştılar. Nişanlımı el öpmeye götürdüğümde bu durumdan biraz rahatsız olmuş, babama keşke üst kata ben evlendikten sonra taşınalardı diye sızlanmış ve babamdan o yaşında hayatımın esaslı azarlarından birini işitmişim” (Kulin 2010: Mülakat).

Zeki Salih’in küçük oğlu Muhittin, Kulin’in babasıdır. Zeki Salih’in çocuklarının eğitimi için gösterdiği gayret, **Umut** ve **Veda** romanlarında ayrıntılı bir biçimde anlatılır. Nitekim, Muhittin, Almanya’da tahsil görmüş, yurda dönüşte Anadolu’nun çeşitli yerlerinde mühendislik projeleri yürütmüş, başarılı bir bürokrattır.

“Dedem Zeki Salih Kulin’in Gül Hanımla evliliğinden üç çocuğu dünyaya gelmiş; Nusret, Saadet, Muhittin... Dedemin tek arzusu onları okutmak olmuş. Okumuş, bu yeni vatan edindikleri topraklara hizmet edecek, tam birer vatansever olmaları için çok gayret etmiş...

Makine mühendisi olan Nusret Kulin, büyükelçilik de yapmış olan Orhan Kulin’in babasıdır. Orhan Kulin’in eşi uzun yıllar “Aksanat” idareciliği yapmış birisidir. Babam Muhittin, Nusret amcamdan altı yaş küçüktür ve 1903’te Rami’de doğmuştur. Mühendis mektebinde okumuş, Almanya’ya inşaat mühendisliği tahsiline gitmiştir. Size bir şey söyleyeyim: Bugün “DSİ” diye bildiğiniz yani Devlet Su İşleri İdaresini ilk kuran ve başına yönetici olarak ilk atanan kişidir, babam... Yani Anadolu’da inşa edilen ilk şose yollarda, özellikle ilk barajlarda ilk trafolarla, kalkınma hamlelerinde babamın emeği vardır. Bu benim için en büyük övünç ve gurur kaynağıdır, biliyor musunuz? Bir şey daha söyleyeyim... Süleyman Demirel’in ilk memuriyet yılları da bu döneme rastlar... Yani babamın maiyetinde çalışan genç mühendislerden birisiydi, Süleyman Demirel...”(Kulin 2010: Mülakat).

Kulin babasının tam bir devlet adamı ciddiyeti ve vakarına sahip olduğunu ısrarla belirtirken, önce CHP yönetimiyle, sonra da ondan iktidarı devr alan Demokrat Parti yönetimiyle anlaşamayıp görevinden istifa ettiğini belirtmektedir.

Annesi –Hatice Sitare- tarafından ise Kulin “Çerkez” bir aileye mensuptur.

“Anneannem ve annem hep bu etnik kökenleriyle övünmüşlerdir. Çerkezler’in “Bijeduh” kolundan geldiklerini söylerlerdi. Giyim kuşam, yemek, ev hanımlığı vs konularda Çerkezlerin çok farklı ve baskın bir yanları vardır. Annemlerin övünç kaynağı bu olsa gerektir. Benim anne tarafımın soyu, bildiğim kadarıyla “Kamçirika Hasan” adlı bir Çerkez beyine dayanıyormuş. Ancak anne tarafından ailem 93 Harbi denilen savaştan sonra Anadolu’ya yani Türkiye’ye gelmişler” (Kulin 2010: Mülakat).

Kulin, sözkonusu mülakatta, kişilik özelliklerinin büyük bir bölümünü annesinin tarafından aldığını ifade ettikten sonra, ‘bizim ailemizde kadınlar her zaman baskındı’ ifadesini kullanır (Kulin 2010 mülakat). Bu durum yazarın hemen her romanında ve öyküsünde karşımıza çıkan bir unsurdur. Kulin’in vücuda getirdiği eserlerde vak’ayı asıl sürükleyen kişilerin “kadın” olmasının; bir yönüyle onun bir kadın yazar olma gerçekliğiyle örtüştüğünü, fakat en az bunun kadar bir gerçeklik payı ile onun çocukluğu ve ailesiyle ilgili olduğunu unutmamak gerekir.

Burada vurgulanması gereken bir husus da şudur: Çok uluslu bir devlet olan Osmanlı Devleti, buna paralel, kucaklayıcı ve kuşatıcı bir medeniyet ve yaşam tarzı meydana getirmiştir. Kulin’in bir tarafıyla, “Boşnak”, öbür yönüyle “Çerkez” köklere dayanan ailesi adeta bu karışımın bir numunesi olarak karşımıza çıkar. Yazarın, kişiliğinin ve edebi şahsiyetinin teşekkülü bu zengin kültür ortamında şekillenecektir (Kulin 2010:Mülakat).

Anne tarafından dedesi Ahmet Reşat’ın Osmanlı Devleti’nin son “Maliye Nazırı” olması, Kulin’in beslendiği zengin kültür kaynağına işaret etmesi bakımından da son derece önemlidir.

“Annem Hatice Sitare, Son Osmanlı Meclisi’nde Maliye Nazırlığı yapmış olan Reşat Bey’in torunudur. Onun da babası yine maliyeci olan Raif Bey. Ben, anneannemin anne ve babasını görme mutluluğuna eriştim. Ama asıl söylemek istediğim Tanrı’nın bana bahşettiği şanstır. İki tarafı soylu, köklü, eğitimli

bir ailenin içinde büyüdüm. Elbette ben birçok insanın kitaptan okuyarak hayal veya tahmin etmeye çalıştığı Osmanlı Kültürü ve beyefendiliği ya da hanımefendiliğini yakından gördüm, yaşadım...” (Kulin 2010:Mülakat).

Reşat Bey’in Leman, Suat ve Sabahat adlı üç çocuğu olacaktır. Suat Hanım bir topograf olan Hilmi Bey’le evlenecek ve “Soydan” soyadını alacaktır. Sabahat Hanım ise aşık olduğu Ermeni gençle (Aram-Bâlâ), ancak otuz yıl sonra evlenebilecektir.

Bu süreçler bir yönüyle Nefes Nefese’de bir yönüyle de Veda ve Umut adlı romanlarda öyküleşecektir.

Kulin’in anneannesi Leman Hanım ise bir askeri doktor olan Mahir Hasan Bey’le evlenmiş, bu evlilikten Kulin’in annesi “Sitare” hanım dünyaya gelmiştir.

Kulin’in zamanla genişleyen akraba ağının bir koluyla “Hacı Bekir Şekerlemeleri”nin sahiplerine dayanması farklı bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kulin’in hayatında çok önemli bir mekân unsuru olarak karşımıza çıkan ve dedesine ait olan Beyazıt’taki konak, Kulin’in doğum yılı olan 1941’de satılmış ve aile Nişantaşı’na yerleşmiştir. Kulin bu taşınmanın sebebini,

“Dedem, Rey kardeşlerin babası olan Ahmet Reşit Beyle yakın ahabtı. Onunla yakın oturmak istemişti. Zaten ikisi de 150’likler listesine girme korkusuyla kader birliği edip kaçmışlardır. Böyle derin, güvene dayalı bir bağ vardı aralarında” (Kulin 2010: Mülakat) şeklinde ifade eder.

Kulin, hem anne hem baba tarafından doğumundan önce vefat eden büyükbabalarını göremese de anne tarafında anneannesinin annesini ve babasını görebilmiştir (Kulin 2010 mülakat). Yazarın bu geniş aileyle özellikle de, dedesiyle olan birlikteliği ilköğretim dördüncü sınıfa kadar devam edecektir (Kulin 2010: Mülakat).

İlköğrenimine daha sonra adı TED olarak değişecek olan ilköğretimde, yabancı dilde eğitimle başlar. Burada, Pınar Kür, Ankara Valiliği yapmış olan Kemal Aygün’ün kızı ve şimdi Mehmet Ali Bayar’ın annesi olan Baysan Bayar, Hıfzı Oğuz

Bekata'nın kızı Yüksel ve Ömer Çavuşoğlu gibi isimlerle sınıf arkadaşı olma imkânına kavuşur.

Kulin daha sonra Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ne kaydedilir. Annesi, büyük teyzesi ve eniştesi de bu kolejin mezunlarıdır. Kulin'in 1961'de buradan mezun olduğunu görüyoruz. İpek Ongun, Dikmen Gürün, Alev Bilgen, Çetin Emeç'in eşi Bilge Emeç, Nazlı Eray, Tomris Uyar gibi isimler Kulin'in bu dönemde edindiği yeni arkadaşlar olacaktır.

“Ben 1960'lı yıllarda siyasi nümayişlere katılan bir gençtim. Hep doğru bildiklerim ve inandıklarım uğruna dik durmaya çalıştım. Eski Bayındırlık Bakanlarından Muammer Çavuşoğlu, Süreyya Ağaoğlu gibi isimler benim babamın yakın arkadaşlarıydı. Babamın pek çok DP'li yakın dostu vardı ama DP'nin iktidara gelişinin ikinci yarısında keskin bir muhalif kesilmişti. Babam hiçbir partinin adamı olmamıştı, kendi uzmanlığını ilgilendiren konularda iktidardakilerle sürekli çatışırdı. Hiç kimsenin karşısında eğilmemiştir. Benim çok sevdiğim sınıf arkadaşım Işıl, Nihat Erim'in kızıydı. Nihat Erim ise babamın ömrünü vakfettiği işlerinden istifasına sebep olan bir başbakanı, CHP'nin iktidarı zamanında. Üstelik babam istifa ettiğinde ben tifo mikrobi kapmış, ölümle pençeleşiyordum. Evde annem iki gözü iki çeşme...O süreçte dahi babam bana Işıl'la olan dostluğumu asla bozmamamı telkin etmiştir. Böyle bir kamil insandı anlatabiliyor muyum? Bana tarafsız adil olmak konusunda her şeyi öğretti babam”(Kulin 2010 mülakat).

Kulin bu ifadeleri dile getirirken bir yönüyle geniş elit çevresini ama asıl yönüyle kendi hayat duruşunu özetlemektedir.

“Abdi İpekçi, Ercan Arıklı, Çetin Emeç gibi her zaman ulaşabileceğim, arkadaşım diyebileceğim dostlarım oldu... Onlarla gurur duyuyorum tabii... Ama ben gazeteciliğe onlardan medet umarak, bir şey isteyerek başlamadım... Zaten çok geç dönemde olmuştur mesleğe girişim...”(Kulin 2010: Mülakat).

Şeklindeki ifadeleri de aynı konuya ilişkin anlayışını ortaya koymaktadır.

“Abdi'ye gazetecilikle ilgili sorular soruyorum, gazetede çalışmak istediğimi ima ediyorum. Öyle kolay değildi o zamanlar gazeteci olmak, pat diye gel şu köşe senin olsun demiyorlardı... Bir gün ben yine sorunca bana “atla git İngiltere'ye, kraliçeyle röportaj yap getir, alayım seni” demişti. Görüyor

musunuz? Önce yap, başar, sonra gel... Ama şimdi öyle mi?" (Kulin 2010: Mülakat).

şeklindeki cümlelerini diğerleriyle ilişkilendirdiğimizde Kulin'in "liyakat"a ne kadar önem verdiğini görmekteyiz.

Kulin, 1960 yılında Mehmet Sarper'le evlenmiş, bu evlilikten Mete ve Ali adını taşıyan iki çocuk dünyaya getirmiştir. 1967'de ikinci evliliğini gerçekleştiren Kulin, Eren Kemahlı adlı eşinden, Kerim ve Selim adlı çocuklarını dünyaya getirmiştir.

Kulin birinci evliliği ve boşanma sürecinde önce bir anne ve sonra kadın olarak çok acı çektiğini ifade etmektedir. Gerek yaşadığı duygusal travma gerekse düştüğü maddi sıkıntıları aşmak için 1967'den itibaren iki yıl boyunca bir otomobil dergisinin yazı işleri müdürlüğünü yapar. 1977 yılı ise yine bir boşanmanın yaşandığı sıkıntılı bir dönemdir. Kulin bu süreci de Cumhuriyet gazetesinde işe başlayarak aşacaktır. 1982'ye kadar Cumhuriyet'te kalan Kulin, bir süre de Dünya gazetesinde çalışmıştır. Yine Sabah grubuna ait ve 1 Numara adıyla çıkan dergide bir süre çalışmıştır. Kulin'in **Adı: Aylin** romanını yayınlanıp yoğun bir ilgi görmesi üzerine bir süre de Milliyet gazetesine geçmiş ve köşe yazmıştır.

Günümüzde, Çağdaş Türk Romanı denilen sahada kitapları en çok satan, bu alanda en çok tanınan, sonuç olarak yaptığı işten dolayı en çok geliri elde eden birkaç romancımızdan biri olan Kulin, edebi hayatına, ulaştığı bu başarıların katkılarıyla devam etmektedir.

1.1.1. Doğumu, Aile Çevresi, Çocukluğu

Osmanlı Devleti'nin Maliye Nazırlığını yapan Ahmet Reşat'ın torunu ve genç Cumhuriyetimizin önemli bir bürokrati olan Muhittin Bey'in kızı olarak yetişen Kulin'in neredeyse bütün eserleri bu geçiş sürecinin yansımalarına ayrılmıştır.

Kulin'in romanlarındaki aile tipinin, bütün yönleriyle onun gerçek hayatından neşet ettiği görülür. İstanbul Nişantaşı gibi seçkin, elit bir yerde doğan Kulin'in, içine doğduğu "kabuller dünyası" da o ölçüde elit bir mahiyet arzeder. Tarihsel bir gerçeklikle, Boşnak'ların ilk "Ban" ları yani kralları olan bir sülaleyle, Osmanlı

Devleti'nin Maliye Nazırlığını yapmış, bu rütbeye yükselmiş bir bürokratının teşekkül ettirdiği aile nizamı, Kulin'in sadece zengin bir kültürel mirasla buluşmasına değil aynı zamanda o ölçüde zengin ve elit bir hayatla tanışmasına da vesile olacaktır.

Özel bir hoca gözetiminde piyano dersleri alması, Ressam Ferruh Başağa ile babası tarafından kuzen olması ve ondan resim dersleri almış olması, bu elit ve kültürel zengin çevreyle olan ilişkilerini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Kulin'in dedesi Zeki Salih'in Bosna'dan İstanbul'a göçtüklerinde Rami'ye yerleştiklerini ve uzun süre Bosna'da bırakmak zorunda kaldıkları mülklerinin kirasıyla geçindiklerini biliyoruz (Kulin 2010: Mülakat).

Yazar, anne tarafından dedesi olan Nazır Ahmet Reşat yoluyla da Osmanlı sarayının zerafetine şahitlik yapacaktır.

“Anneannemin, anne ve babasını görmekle ben, Osmanlılık ya da İstanbul beyfendiliği denen o ince çizgiyi çok yakından tanımış, bilmiş oldum”(Kulin 2010: Mülakat) diyen Kulin'in, hikâyelerinde ve romanlarında yarattığı karakterlerin ve kurguladığı olayların alt yapısında bu mazinin yattığı kuşkusuzdur.

Kulin'in Ankara'da yaşadığı yıllarda her yaz İstanbul'a, özellikle de dedesinin Ada'daki köşküne gelmesi, beslendiği kültür kaynaklarını anlamamız bakımından önemlidir.

Birçok eserinin zaman, mekân, olay ve karakterleri bakımından neşet ettiği bu dönem yazarın ifadesiyle “Onun en mutlu olduğu, adeta cenneti yaşadığı bu dönemdir” (Kulin 2010: Mülakat).

Kulin, bu romanlarında ilk planda 'ataerkil' bir aile profili çizer. Ancak, bu görüntünün ayrıntılarına inildiğinde 'ataerkil' teriminin pek de içermediği, dominant bir 'kadın' ögesi göze çarpar. Kulin, kendisiyle yaptığımız mülakatta bunun doğruluğunu kabul ederken, ailenin erkeklerinin anladığımız anlamda bir otoritenin olmasa da aileyi geçindiren, saygın, kariyer sahibi insanlar olarak ağırlıklarının

olduğunu ifade eder. Kulin'e göre bir aile profilinde, aslolan; kadınların beklentileri, istekleri ve mutluluklarıdır (Kulin 2010: Mülakat).

Böyle bir yapı içerisinde, bir kız çocuğu ve tek çocuk olarak yetişen Kulin, bundan son derece memnun olduğunu, her fırsatta ifade eder. Bu yüzden "kiskanmak nedir bilmem" (Kulin 2010: Mülakat) cümlesini hemen her mülakatında dile getirdiğini görmekteyiz.

Bu süreç, Kulin'e elit bir çevre, iyi bir eğitim, dolayısıyla zengin bir kültür ortamını hazırlayacaktır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş süreci ve hemen arkasından yaşanan köklü değişim, bir yönüyle pozitif olguların hatlarını kalınlaştırırken, öbür taraftan toplumsal katmanlardaki ayrışmaların ortadan kaldırılmasıyla ilgili çalışmaların alt yapısını hazırlamaktadır.

Almanya'da mühendislik eğitimi alan bir babanın ve son derece elit bir çevre ve ailede yetişen annenin tek çocuğu olarak dünyaya gelen Kulin'in, Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ndeki tahsil hayatı, ona yabancı bir dili dolayısıyla kültürü erken yaşlarında tanıma imkânı verecektir.

Çocukluğundan itibaren Türkiye'nin en seçkin aileleri ile beraber yaşayan Kulin'in, eserlerinde bunları bir materyal olarak kullanması kaçınılmaz olacaktır. Nitekim, **Adı Aylin** romanın kahramanı Aylin'le hısımlık olması, **Füreyya** romanının kahramanı Füreyya'yla, çevre anlamında bağlarını olması... vb. durumlar bu anlamda algılanmalı ve değerlendirilmelidir.

Buradan genişletilecek ilişkiler bizi –ki bunlar romanlarında ayrıntıları ile verilmektedir- bugün de adlarını yakinen bildiğimiz; bilim, sanat ve iş dünyasının önemli isimlerine götürecektir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde bu unsurlar bütün ayrıntılarıyla irdelendiği için ayrıca burada değerlendirmeye gerek görmüyoruz.

Kulin'in Ankara'da bir süre yaşamış olmasına rağmen, İstanbul ve Ada'dan çok etkilendiği daha önce de belirtilmişti. Ancak bu iki mekânın barındırdığı sosyo-kültürel zenginliğin yanı sıra, bu zenginliğin ve birikimin bir uzantısı, sonucu olarak demografik bir farklılık barındırdığı da gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü, söz konusu

birikimler, tıpkı Kulin'in ailesinde olduğu gibi farklı kültürleri bir potada eritip kendine özgü, estetik bilinci yüksek, dünyaya örnek bir sosyal yaşam ortaya çıkarmaktadır. Kulin'in kurgu zenginliğini besleyen asıl unsur, yazarın çocukluğunu bu ortamda geçirmiş olması ve bu farklılıkları "birlikte var olma" ilkesiyle yaşarken görmüş olmasıdır.

Teyzesi Sabahat'ın Aram -Bâlâ- adlı bir Ermeni vatandaşıyla evlenmesini hareket noktası olarak alırsak, Kulin'in bu kozmopolit yapıyı, **Sevdalinka** da **Nefes Nefese**'e de, **Adı: Aylin**'de ve birçok hikâyesinde vurguladığını görüyoruz. Bu unsurların doğduğu kaynak hiç kuşkusuz yine yazarın çocukluk yılları ve çevresiyle ilgilidir.

Kulin'in romanlarında gördüğümüz "ılımlı feminist" yaklaşımların da yine bu dönemle ilintili olduğunu vurgulamak gerekir. Daha sonra ayrıntılarıyla ele alacağımız bu unsurun en önemli göstergesi Kulin'in romanlarında birkaç isim dışında ana kahramanların kadın olmasıdır. Bu tespiti burada aile reisliği anlamında algılamak gerekir. Kulin, erkeklerin varlığı ve gücünü inkar etmeden, bu gücü ve varlığı, nezaketi, çekiciliği, kibarlığı ve güzelliğiyle perde gerisinden yöneten 'kadın'ın romanlarını yazar. Bu ikili yönetim ya da yaşam tarzı adeta gizli bir anlaşmayla ve uyum içersinde Kulin'in ailesine nüfûz etmiştir. Bu durum, yazarın çocukluğunu sonra da geleceğini inşa eden temel unsurlardan biridir. Kız ve erkek çocukları arasında hiçbir ayırım yapılmadığı, hatta kız çocuklarının bir adım önde olduğu bir çocukluk dönemi Kulin'in kişiliğinin yanı sıra edebi şahsiyetinin de zeminini oluşturur.

Kulin'in Ankara'da yaşadığı yıllarda TED Koleji'nde, İstanbul'da ise Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'de eğitim görmesi -1961'de bitirmiştir- yazara kendiliğinden zengin ve farklı bir çevrenin varlığını sunacaktır. Dikmen Gürün, Nazlı Eray, Baysan Bayar, Pınar Kür, Tomris Uyar, İpek Ongun gibi isimler bunlardan sadece bazılarıdır. Çocukluğu ise Osmanlı'nın maliye nazırlarından Ahmet Reşat ve bu ailenin geniş dost çevresini oluşturan, Ahmet Reşit Rey, Hasan Ali Yücel, İsmail Hüsrev Tökin, Süreyya Ağaoğlu gibi aile dostlarının arasında geçmiştir.

Kulin'in bu sosyal çevre içersinde, özellikle de Ankara'da siyasi bilincini geliştirmiş, bu konudaki kararlarını yaşadığı bu sosyal çevrenin de etkisiyle pekiştirmiş olduğunu görürüz.

“Ben hep sosyal demokrat oldum...Hep sol partilere oy verdim. Mesela: Menderes ve Demirel'i siyaseten sevmem. Solcuydum ama klasik anlamda bir devrimci de değildim. Bu benden beklenemezdi de... Çünkü evlendim çoluk çocuğum oldu, bir aile hayatım oldu... Hep sosyal nizamın sınırları içersinde var olan bir siyasetten yana oldum. CHP'ye oy verdim ama bir keresinde “İşçi Partisi”ni de destekledim. Maksadım onun da bir düşünce olarak Meclis'te var olmasıydı. Yoksa temel anlamda onların görüşlerini harfiyen destekleyemem, işçi değilim ki. Fakat davalarına sempatiyim vardır...” (Kulin 2010: Mülakat).

şeklinde konuşan Kulin'in 1960 ve sonrasında ortaya çıkan siyasi ortam içersinde, nümayişlere katılan genç bir kız olması, onun aktif kişiliğinin farklı bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Kulin'in değerlendirme ve tespitlerinin, hayatı ve siyasi düşünceleriyle ilgili verdiği bilgilerin asıl oturduğu zemin ise “Atatürkçü” düşünce sistematığıdır. Kulin'i ve düşüncelerini asıl tarif edecek unsur bu olmalıdır.

“Ailemin kökleri Cumhuriyetin öncesine dayanır. Köklü bir ailem var... Osmanlı Devlet'inin Maliye Nazırlığına yükselmiş bir soy kütüğünün temsilcisiyim. İnkâr etmiyorum onlardan çok şey öğrendim, biriktirdim... Bu birikimi roman ve öykülerimde kullanıyorum. Büyük bir sevgi ve saygıyla geçmişimi yad ediyorum... Kültür, nezaket, estetik değerler gibi önemli unsurların bu aile kökleriyle birleşen, örtüşen çok yanı vardır. Ama babam, adeta Cumhuriyeti, bu genç, yeni ve çağdaş devleti inşa eden, onu yükseltmek için taşrada ömür geçirmiş bir bürokrattı. Bu çağdaşlaşma ve gelişme projesi Atatürk'ün projesiydi ve yeni dünyaya ait modern bir projeydi. İşte ben bu çağdaşlaşma öykülerinin içinde, dışarıdan duyan biri olarak değil bizzat içinde, onu, o gelişmeleri yaşayarak, görerek büyüyen biriydim. Dolayısıyla siyaseten durduğum yer bu modernliğin, çağdaşlığın temsil edildiği yer olmalıydı... Böyle bir ailenin kızı gerici olamazdı mesela... Onun için hep bu çizgiyi takip ettim... Fakat şunun da iyi anlaşılması gerekir: Ben siyasetin bu yelpazesinde oldum ama hep demokratik bilincin yükselmesinden yana tavır takındım. Silah, şiddet böyle şeyler aklımın ucundan dahi geçmez... Ben, yeni kurulan bu Cumhuriyetin laik, çağdaş temeller üzerinde yükseleceğine inanmışım... Halen de böyle... Atatürk ve İnönü benim için bu yeni projenin en büyük mimarları ve önderleridir...

Benim siyasi tezlerimin veya analizlerimin temelinde de bu proje yatar...” (Kulin 2010: Mülakat).

Kulin’in bu tavrı, çok baskın bir şekilde daha sonraki yıllarda eserlerine yansıtacaktır. **Köprü** romanında, dönemin Erzincan Valisi Kemal Yazıcıoğlu’nun yaptığı uygulamaların vicdan muhasebesini, empatik bir yolla ve Valilik bahçesinde duran İnönü büstüyle yapıyor olması bu anlamda önemlidir. Yine **Füreyya** romanının zaman zaman Füreyya’nın biyografisi sınırlarını aşarak, adeta Atatürk’ün son birkaç yılına odaklanıyor olması ve yine **Gece Sesleri** adlı romanındaki siyasi yaklaşımlarla **Veda**, **Umut** gibi son romanlardaki tarihsel dokuyu pekiştiren siyasi değişimlerin analizleri, onun bu tavrını ortaya koyması bakımından önemli ayrıntılardır.

Kulin’in, bütün sosyo-kültürel ve ideolojik alt yapıyı Ankara’ya ve buradaki hızlı yaşanan siyasi gelişmelere borçlu olduğu söylenebilir. Yazar Ankara’dan İstanbul’a taşındıklarında bu havanın değiştiğini, farklılaştığını ifade etmektedir.

“Ankara yıllarımız siyasetle iç içeydi. Zaten ben hep siyasetin içinde bir bürokrat olan babamın, Muhittin’in kızıydım. Yeni gelişmeler, ikinci dünya harbi ve sonrasında dünyayı bekleyen yeni durumlar... Türkiye’nin bu konjüktürde ‘dik’ durma, onurlu kalma çabası... Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda memlekette hiçbir şey yok... Ekonomi sıfır... Üretemiyoruz... Eğitim deseniz öyle... Okur-yazar oranı yüzde bir-üç, işte bu rakamlarda... Aynı akış içerisinde bunları düzeltmeyi amaçlıyorsunuz... Tabi Ankara bu anlamda hep kaynıyor... Orada yaşayıp, bu mücadeleleri idrak edip etkilenmemek veya siyasetle yatıp kalkmamak mümkün mü...” (Kulin 2010: Mülakat).

şeklinde konuşan Kulin’in İstanbul hayatı bundan çok uzak kalmasa da farklılaşacaktır. Denilebilir ki, Ankara Kulin’i siyaseten eğiten, yoğuran bir mekânken, İstanbul ona sanat ruhunu üfleyen bir mekân olmuştur.

1.1.2. Öğrenim Hayatı

Kulin’in kendi tarifıyla yaşadığı burjuva hayatı (Kulin 2010:Mülakat) doğal olarak iyi bir eğitim almasının da önünü açacaktır. Ankara TED Koleji ve ardından ailenin bir geleneği haline gelen Arnavutköy Amerikan Kız Koleji’nde gördüğü eğitim 1961’de sonuçlanacaktır. Bu süreç daha önce de belirttiğimiz gibi Kulin’in hayatına çok farklı yönlerden tesir edecektir. Gerek Ankara’da yaşadığı eğitim

süreci, gerekse Amerikan Kız Koleji öğrenciliği, ona her şeyden önce bir batı dilini, kaynağında ve tam manasıyla konuşma imkânı sağlayacaktır. 1950’li, 60’lı yılların Türkiyesinde Kulin’in bu eğitimi almış olması kendiliğinden bir farklılığı beraberinde getirecektir.

Türk edebiyatının ana devirlerini, dönemlerini tanımlayan cümleler kurulurken; Tanzimat dönemi Türk edebiyatıyla, hemen ardından bir ekol dönem olarak karşımıza çıkan Servet-i Fünûn döneminin temsilcileri arasındaki temel farklılıklardan birinin bu ayırım olduğu görülür. Aslında hemen bütün kaynaklar, Tanzimatçıların büyük çoğunlukla kendi çabalarıyla dil öğrendiklerini, Servet-i Fünûn’cuların ise ‘‘kolejli’’, ‘‘sultanili’’ olduğunu işaret ederler.

Bu durum, bir bireyin şahsiyetinin gelişmesinde bu türden farklılıkların etkili olduğu tezini ortaya koymaktadır.

Süreci tamamlayamadığı için hiçbir zaman özgeçmişine yansıtmasına rağmen, Londra’da gördüğü iki yıllık sosyoloji öğrenimini de (London scholl of Economics) beraber düşündüğümüzde, onun edebi şahsiyetinin ve kişiliğinin oluşum evrelerini görmüş oluruz.

Kulin’in öğrenim hayatında gördüğümüz bu farklı eğitim aşamaları yazarın edebi şahsiyetinin oluşum aşamaları gibidir. Çünkü gerek Ankara gerek İstanbul yıllarında okuduğu okullar yani TED ve Amerikan Kız Koleji ona farklı kültür dünyalarının kapılarını da aralayacaktır. Bu aşamalara London scholl of Economics’i eklemek gerekir. Bu seçkin çevrenin algı, yorum ve analizleri, hayatı yorumlama biçimleri, Türk siyasi hayatına ve kültürel varlıklarına yaklaşımları, Kulin’in gözlemleriyle birleşince, bir yazarın hayal dünyasının daha doğrusu ‘yaratma’ melekesinin alt yapısını oluşturacaktır.

Nihayet, çağdaş, modern anlayışlarla biçimlenmiş, yabancı bir dili zamanında ve yeterli düzeyde öğreten bu süreç, Kulin’in yazarlık alt yapısı bakımından da son derece önemlidir. Ancak, Kulin, mülakatın ilerleyen bölümlerinde, bu durumun kendisi için daha sonraki dönemlerde avantajdan çok dez-avantaja dönüştüğü ifade etmektedir.

Bu ayrıntıların yanısıra, yine kolejli bir annenin ve yurt dışında eğitim görmüş mühendis bir babanın yazar üzerindeki etkisi de gözden kaçırılmamalıdır.

Kulin'in iç dünyasında çok önemli bir yeri olan babası Muhittin Bey'in bir mühendis olarak Anadolu 'nun yeniden inşası için sarfettiği gayretler, bu süreçte yaşadığı olaylar, siyasi ve sosyal ilişkileri Kulin'in eğitim sürecini ve düşünce tekamülünü son derece yakından etkileyecektir.

Kulin'in 1941'de başlayan hayatı, ilk çocukluk döneminde II. Dünya Savaşı, ilk gençlik döneminde ise darbe ve ihtilallerle devam edecektir. İşte bu süreçte ailesi ve çevresinin tutumu, aldığı eğitimin gerekleriyle örtüşecek ve onun düşünce sistematığının alt yapısını oluşturacaktır.

Kulin'in eğitimine katkı yapan bir başka faktör ise, onun toplumun sosyo-kültürel ve siyasal anlamda büyük bir değişimi idrak ederken, bu değişim süreçlerini içinden yaşayan bir aile yapısı içerisinde bulunuyor olmasıdır.

1.2. AYŞE KULİN'İN SANATI VE SANAT ANLAYIŞI

1.2.1. Edebiyatla İlgisi ve Edebiyat Hayatına Başlayışı

Kulin bu konuda:

“Babam önce bana piyano çalmam için bir hoca tuttu. Ama piyano hocam ve babam gördüler ki bu konudaki çabaları beyhudeydi. Ben de bunun farkındaydım... Ben daha çok kalemlerle yapılan işlere yatkındım. Nitekim Ferruh Başağa – Baba tarafından kuzenimdi-ünlü bir ressamdı, bana resim dersleri vermeye başladı... İlerleme de kaydettim. Çünkü neticede kalemin hakim olduğu bir faaliyetti.

Fakat asıl kabiliyetimin, “yazma” ve “anlatma” da odaklandığımı söyleyebilirim... Daha küçük bir çocukken, bonbonların sarıldığı kağıtlarda yazan manileri ve küçük hikâyeleri hemen ezberler, onları ailemin diğer bireyleriyle paylaşmaktan büyük zevk alırdım... Ailemin bireyleri, annem babam benim bu kabiliyetime hayrandılar. Bu da benim takdir görme duygularımı okşardı... Ortaokul yıllarımda, halen arkadaş olduğum üç dört arkadaşla birbirimize roman tefrikaları yazardık... Bu metinlerin bir kısmı halen elimdedir... Yani ben başka bir şey değil, yazar olmak için doğmuşum...” (Kulin 2010 Mülakat) demektedir. Fakat

Kulin'in yazar olma süreci kendi ifadesiyle neredeyse yirmi beş yılını alacaktır.

“Yazıyorum, hep yazıyorum ama, sarışın, kolejli, burjuva bir kızın, heyecanları gibi algılandı yıllarca...” (Kulin 2010 Mülakat) ifadelerini kullanan Kulin'in ilk baskısını 1984'te yapan **“Güneşe Dön Yüzünü”** adlı hikâyesinin neredeyse bir ‘ ‘fiyasko’ ’ (Kulin, 2010: Mülakat) olmasını bu nedenlere bağlar. Kulin,

“1960'lı 1970'li yılların sonunda yayın hayatında bir sol hegemonyanın varlığı hakimdi. Solcu değilseniz yazar sayılmazdınız. Ben sol eğilimli bir insan olmama rağmen bu dönemde bir çok zorlukla karşılaştım... Solcuydum hep sol partilere oy verdim. Hatta meclis'te olsun diye İşçi Partisi'ne bile oy verdim ama onların anladığı anlamda bir “devrimci” yazar değildim. Zengin bir aileden gelmiyordum ama zengin bir yaşamım var gibi algılanıyordu... Halbuki ben o yıllarda nerdeyse varlığını tamamen yitirmiş ama “kuyruğu dik tutmaya” çalışan biriydim. Bunu yayıncılara anlatamamıştım...” (Kulin 2010: Mülakat).

şeklinde devam eden ifadelerle bu zor sürecin panoromasını çizer.

Kulin;

“O dönemde başında Atıl Ant Bey'in olduğu Afa adlı yayınevi dünyada ün yapmış kadın biyografileri serisi hazırlıyordu. Bana böyle bir çalışma yapıp yapamayacağım sorulduğunda kabul ettim. Türkiye'de bir kadın yazardan yine ve bir kadının biyografisini yazmasının istenmesi ilkti. Bu beni müthiş heyecanlandırdı ve yazma şevkimi ikiye katladı... Mutluluğumu anlatamam... Ancak süreç beklediğim gibi gelişmedi... İlk yüz sayfalık bölümü yayına verdim... Adam bana tekrar dönüp bilgi vermedi... Defalarca ve aylarca onu telefonla aradım... Ancak cevap alamadım. Anladım ki beğenmemişti... Bu dönem benim için, kariyerim için çok sıkıntılı bir dönemdi...” (Kulin 2010:Mülakat). demektedir.

Aslında Kulin'in hayatı dikkate alındığında, bu sürecin tam aksi yönde gelişmesi beklenebilir ya da tahmin edilebilir. Ancak Kulin, kendi açısından yazar olmak ve bu uğurda bir kariyer elde etmenin, böyle bir çevrede yaşamaktan çok “yetenekli” olmakla ve bunu ispatlamakla mümkün olduğunu ifade eder (Kulin 2010: Mülakat).

Yazarlık hayatında bu zor süreci yaşayan Kulin'in, anneannesinin ölümü ve ilk eşinden boşandığı dönemde çocuklarına dair yaşadığı sıkıntıları bir yazar

hassasiyetiyle öyküleştirdiğini görüyoruz. Hayat arkadaşının tavsiyesiyle bu iki öyküyü, 1995'teki ‘‘Haldun Taner Öykü Ödülü’’ yarışmasına gönderir. Ancak Kulin'in yaşadıkları onun beklentilerini zayıflatmıştır.

‘‘...Çünkü ben öykülerimin bir kısmını yayıncı Erdal Öz'e göndermişim... Bu arada ‘‘Güneşe Dön Yüzünü’’ adlı çalışmam bir fiyaskoya dönmüştü... Erdal Öz'ü her pazartesi arkadaşlarımla gittiğim ‘‘Çiçek Bar’’ dan, uzaktan tanırdım... Ona bu öykülerden bahsettim... ‘‘Bakalım’’ dedi... Ben öyküleri ona gönderdikten sonra, yani bir hafta sonra yine ‘‘Çiçek Bar’’ da karşılaştım... Adeta hayatımın en önemli meselesiydi... Çünkü yazar olmak tutkusuyla dolusunuz ve beklentileriniz var... Erdal Öz, ilgilenmeyen bir tavırla, henüz okumadığını söyledi... Ben bir hafta sonraki karşılaşmayı nasıl beklediğimi anlatamam... Aynı gün aynı yerde yani Çiçek Bar'da bir hafta sonra tekrar karşılaştık... Parmağıyla bana ‘‘gel’’ hareketi yapmasını unutamam... Ama heyecanlıyım ve beklentilerim var. Kalkıp yanına gittim... Benden adresimi istedi... Halbuki gönderdiğim zarfta bunlar mevcuttu... Bir süre sonra bana içinde kendi gönderdiğim zarfın da bulunduğu bir sarı zarf geldi... Ben öyle zannediyorum ki öykülerimi okumamıştı... İkiye katlanmış bir kağıdın, bir yüzüne ‘‘Sayın Kulin, bu öyküleriniz eskisinden de kötü’’ notunu yazmış ‘‘sizin için üzgünüm’’ cümlesini eklemişti... Hayatımda en çok üzüldüğümü hissettiğim anlardan biriydi... Üzgündüm... O kadar... Ve yapacak bir şey yoktu...’’ (Kulin 2010: Mülakat).

Kulin'in yazarlık hayatının başlangıcında yaşadığı bu olumsuz gelişmeler, yine aynı dönemde yaşadığı olumlu bir gelişmeyle etkisini yitirecektir:

‘‘ Bu olaydan üç gün sonra evimdeki telefonun ses kayıt cihazını dinlerken duyduğum haber beni heyecanlandırırsa da bunca yaşananlardan sonra arkadaşlarımla muzip bir şakası gibi gelmişti. Cihazdaki ses, ‘Sayın Kulin, Haldun Taner Öykü Ödülünü kazandınız, ödül verme günümüz şudur, teşekkürlerinizi bekliyoruz’ diyordu. Dedim ya bir şaka hiç üzerinde durmadım. O günlerde telgraflar henüz geçerliliğini yitirmemişti ... Ben bunun muzip bir şaka olduğunu düşünürken bu kez de telgraf aldım. Telgraf, dönemin Kültür Bakanı Fikri Sağlar'ın imzasını taşıyor ve beni tebrik ediyordu. İnanın ben inanmadım ve hatta postacıya ‘siz gerçekten postacı mısınız?’ diye sordum... Evet yazarlık hayatımda büyük ilginç gelişmeler yaşadım. Zaten bir yıl sonra da, 1996 Sait Faik öykü ödülünü aldım... Demek ki Erdal Öz yanılmış...’’ (Kulin 2010: Mülakat).

derken, bir yönüyle başarıya giden yolun ilk aşamalarını, öbür yönüyle de bu aşamaya gelirken çekilen sıkıntıları dile getirmektedir.

Kulin'in yazarlığa adım atmasına neden olan ve bu süreci farklılaştıran olaylar dizisinden sonra onu 2010 yılı itibariyle en çok satan yazarlar arasında görüyoruz. 2008-2009 ve 2010 yıllarında kitapları en çok baskı yapan ilk üç yazarımız arasında olan Kulin, bu ilk denemelerinden sonra edebi şahsiyetini teşekkül ettirecek eserler verecektir

“Ben bu süreçte Sel yayınları için Münir Nurettin'i hazırlıyordum. Yayıncının bu gelişmelerden sonra beni arayıp ‘Ayşe Hanım bir rüzgar yakaladık şimdi tam zamanı bu öyküleri bir kitap haline getirelim’ teklifi, beni çok şaşırttı. ‘Nasıl yapacağım?’ diye şaşkınlıkla sormuşum... Bana ‘siz yazar değil misiniz?’ diye sorunca şaşkınlığım iki kat arttı, anlatabiliyor muyum? Birisi, bir yayıncı bana ‘yazar’ sıfatıyla hitap etmişti... Bunu hiç unutamam...” Hemen ‘Foto Sabah Resimleri’ adlı kitabımı hazırladım. Bu kitap da zaten az öncede söyledim 1996 Sait Faik öykü ödülünü almıştı...” (Kulin 2010:Mülakat).

Kulin, yazma tekniği, yazdığı ve takip ettiği, tesirinde kaldığı akım, ekol ya da kişiler konusunda ise,

“Özellikle bir yazın tekniği..... Klasik, varoluşçu, romantik, tecrubî... vb peşinde değilim. Bu tür sınıflandırmalar ancak yazıldıktan sonra önem kazanır. Yazar üretir sonra bu üretilenler bilimsel bir titizliklr tasnif edilir, bu da benim işim değil... Ben, bir konu üzerinde yoğunlaşır, içimde demlenmesini bekler, sonra yazarım... Tarifi güç neredeyse anlık odaklanmalardır bunlar... Elbette bir konu üzerinde çalışırım... Mesela, Sevdalinka bu anlamda çok zamanımı aldı... Çok çalıştım üzerinde... Nefes Nefes'e yine öyle... Bunu yaparım, ama yazma bir anda oluverir... Yazmaya başlarım... Vakti geldiğinde bilgisayarımın önüne veya kağıdına yazıveririm... Plan, akış, kurgu, karakter, meken, zaman bu ilk hamleden sonra gelişir... Big Bang... Büyük patlama gibi... Olur ve genişleyerek devam eder...” (Kulin 2010:Mülakat).

Kulin'in yazarlık serüvenindeki güçlükler aşıldıktan sonra ardı ardına gelen başarılarla karşılaşırız.

Kulin'in 1984 yılında yayınladığı Güneşe Dön Yüzünü adlı eserindeki “Gülizar” adlı bir öykü “Kırık Bebek” adıyla senaryolaştırılmış ve bu film 1986'da Kültür Bakanlığı ödülünü almıştır.

Daha sonra Kulin, 1986'da "Ayaşlı ve Kiracıları" adlı dizinin sahne yapımcılığı ve sanat yönetmenliğini üstlenir. Bu çalışması, Tiyatro Yazarları Derneğince "En İyi Sanat Yönetmeni" ödülüne layık görülecektir. Asıl çıkışı ise romancı kimliği ile gerçekleştirecektir.

Adı: Aylin romanı 1997 yılında yayınlandığında çok büyük bir ilgi görür. Bu biyografik roman çalışması, İstanbul İletişim Fakültesi tarafından "Yılın Yazarı" ödülüne layık görülecektir. Yine, 1998'de yayınlanan **Geniş Zamanlar** adlı kitabı İletişim Fakültesi tarafından, yine "Yılın Romanı" ödülüne layık görülmüştür. Kulin'in aynı kitabı televizyon dizisi şeklinde senaryolaştırılmıştır yazarın **Köprü** adlı romanı da senaryolaştırılarak dizi şeklinde televizyonlardan yayınlanmıştır. Kulin'in son çalışması olan "Tek ve Tek Başına Türkan" adlı eseri de yine dizi şeklinde senaryolaştırılmış ve televizyonda yayımlanmıştır.

1.2.2. Edebi Kişiliği ve Sanat Çevresi

Güneşe Dön Yüzünü ve **Foto Sabah Resimleri** adlı öykülerle başlayan yazarlık serüveni, Kulin'in **Adı Aylin**, **Sevdalinka**, **Köprü** ve **Nefes Nefese** gibi çok beğenilen romanlarıyla pekişecektir. Ortaokul yıllarında arkadaşları arasında sürdürdükleri roman tefrika etme faaliyetleri ve daha erken dönemlerde şiire duyduğu ilgi bugün geldiği noktanın ilk işaretleri olarak algılanmalıdır.

"Babam öldüğünde eşyalarını toplarken, cüzdanından daha 10-12 yaşlarında ona yazdığım şiiri bulmuştum" (Kulin 2010:Mülakat).

Diyen Kulin, aslında edebiyata olan ilgisinin erken yaşlarda başladığına işaret etmektedir.

Kulin'in TED'de okuduğu yıllar ile Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde edindiği çevrenin de bu eğilime katkı sağladığı kaçınılmaz bir gerçektir. Kulin'in bugün Türk kültür hayatının özellikle de sanat faaliyetlerinin önemli isimleriyle kurduğu arkadaşlıkların da bu anlamdaki katkısı unutulmamalıdır. Nazlı Ece, Pınar Kür, İpek Ongun, Tomris Uyar, Zeynep Oral gibi önemli isimlerin yer aldığı bu

çevre, Kulin'in edebiyata ilişkin eğilimlerini tetikleyen, olumlu anlamda katkı yapan bir hava teşekkül ettirecektir.

Ancak kanaatimizce en önemli öge, Kulin'in etrafında zengin bir kültür atmosferi oluşturan ailesidir. Ahmet Reşat, Salih Zeki ve onların etrafında şekillenen bu elit aile hayatı Kulin'in edebi şahsiyetinin şekillenmesinde en temel unsur olarak göze çarpmaktır.

Zeki Salih ve onun Boşnak kökeninin beraberinde getirdiği neredeyse bin yıllık geçmişe, Bosna'dan İstanbul'a "göç" hikâyeleri eklenince kendiliğinden ortaya çıkan müthiş bir birikimin varlığıyla karşılaşırız. Kulin bu zengin malzemeyi azami ölçüde kullanmaya gayret etmiştir. **Sevdalinka**, **Veda**, **Umut** gibi romanlarının yanı sıra, birçok hikâyesi, bu olayların ve bu olayları yaşayan, onlara bizzat şahitlik eden insanlara ithaf edilmiştir.

Bosna'dan göçün yarattığı travmalara Kulin;

"Anneannemin ölümü ve ilk evliliğimin sona erdiği yıllarda çocuklarımın hiç istemediğim halde yaşadıkları mahkeme safahatı benim hayatımın iki önemli travmasıdır" (Kulin 2010 Mülakat).

cümleleriyle atıfta bulunur.

Bosna, baba tarafından "vatan özleminin" merkezileştiği bir imge durumuna gelir. Türkiye ikinci vatan olmakla birlikte, soylu, asil ve varlıklı bir ailenin yeniden hayata başlaması anlamına da gelmektedir. Bu durum beraberinde, çok farklılıklar olmasa da, kültürel travmaların yaşandığı bir dönemi getirecektir. Yeni bir hayatı oluştururken yaşanan bu kültürel adaptasyon süreci, işi ve mesleği olmayan bireylerin ekonomik sıkıntılarla karşılaşması anlamına da gelmektedir. Çünkü bu aile asırlarca mülklerinden edindikleri akaretler, kiralar yoluyla geçinmeye alışmış seçkin bir aile iken, İstanbul Rami'de hayata yeni baştan başlayan ancak bu konuda neredeyse hiçbir bilgisi ve deneyimi olmayan bireylerden müteşekkil bir aileye dönüşecektir.

Kulin, romanlarının, dolayısıyla edebi şahsiyetinin ana merkezini bu unsurlar üzerine inşa edecektir. Öte yandan Ahmet Reşat gibi son derecede önemli bir şahsiyetin hayatının son dönemlerini de olsa idrak etmesi, bu şahsiyetin etrafında teşekkül eden sosyo-kültürel hatta siyasi atmosferi de yakinen müşahade etmesine yol açacaktır.

Bir Osmanlı nazırı olan Ahmet Reşat'ın saraya olan yakınlığı aileye, toplumsal mirasımızın zirvesinde yaşanan bir kültürel hayatın kapılarını açacaktır. Yaşam tarzları, kıyafetleri, davranış biçimleri, konuşmaları, hayata bakışları, eğitim anlayışları, estetik tavırları ve kültürel derinlikleriyle bu hayat Kulin'in, yazmaya hazır zihninde derin izler bırakmıştır. Bu kültürel miras, 19. yüzyılı 20. yüzyıla bağlarken bir evrim geçirmiş ve bu süreçte yaşanan her türlü sıkıntı yine Kulin'in edebi şahsiyetini etkilemiştir. Ailenin en küçük torunu ve tek kızı olarak büyüyen Kulin, büyük bir mirasın önemli bir parçası olan dedelerinin hikâyelerini dinleyerek büyüyecektir.

Saray ve ona ait hayat tek başına bitmek tükenmek bilmez bir yazı kaynağı olacaktır. Bu hayatı yaşayan ancak Cumhuriyetle birlikte farklı bir toplumsal değişim yaşayan bireylerin travmaları, şaşkınlıkları, sapmaları elbette bu zengin birikimin ilk dikkat çeken öğeleri olacaktır. Bunların beraberinde getirdiği ekonomik ve siyasi çalkantılar ise Kulin için, iki farklı kültürel dünyanın karşılaştırmasını yapacak doneleri barındırmaktadır. Varlıklı bir durumdan daha yoksul bir duruma düşmek, bürokrasinin zirvesinden sıradan vatandaşa dönüşüvermek, konak hayatından apartmana, bahçivanlı, aşçılı, halayıklı bir yaşamdan kendi kendine yetmeyi öğrenmek çabaları, Kulin'in edebi şahsiyetini besleyen farklı, gizemli, trajik, dramatik sonuçlar barındıran öykülerin kaynağı şekline dönüşecektir.

Saray kültürünün temsilcisi olan büyükannelerin letafet ve nezaketi, sarayın içinde yetişen bir bürokratin hayatı anlayış ve yorumlayışı, eğitime verdiği önem, çocuk terbiyesi vb unsurlar karşısındaki tavırları kendiliğinden öyküleşen olaylar barındırmaktadır. Neticede bu şaşalı hayat, bu aristokrat yapı, çağdaş, medeni bir sürecin zorlamasıyla tarz değiştirmek, yeni yeni anlayışların ve yorumların doğmasının önünü açacaktır.

Kulin bu süreci, hatıralarını da barındıran hafızasına işlemiş, daha sonra karşılaştığı farklı gelişmelerle birleştirerek romanlarına yansıtmıştır. Dolayısıyla hemen hemen bütün eserlerinde karşımıza çıkan realist tavrı teşekkül etmiştir.

Müşahede yanı son derecede kuvvetli olan Kulin'in, otobiyografik özellikler barındıran çoğu eseri, didaktik yanlarının yanı sıra sosyolojik değişimlerin dramatik yansımalarını barındıran "sosyal tarih" vesikalarına dönüşür.

Bu süreçte Kulin, vakalarının merkezine "aile" ögesini yerleştirir. Bu, Kulin'in eserlerinde vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kökleri mazide kalan ve yeni sosyo-kültürel ve siyasi değişimlerle travmalar yaşayan bu aileler ve onların bireylerinin yaşadıkları dramatik hayatlar, Kulin için zengin bir anlatı kaynağı oluşturacaktır.

Aile imgesi bu zorunlu evrim sürecinin adeta bir aynası konumundadır. Romanlarına konu olan ailelerin şahsileştirilmiş gibi görünen hayatları dikkatle gözlemlenirse, aslında onların toplumun aynası konumuna getirildikleri, buralarda yaşananların, toplumsal boyutta anlam taşıdıkları görülecektir.

Kulin'in hususi bir hayatı ele alarak onu toplumsal mesajlar barındıran bir boyuta taşıması, yazarlık kariyerinin en önemli başarısı olarak görülebilir. Bir sosyal tarih bilinciyle hareket eden yazarın, biyografik çalışmalara eğilim gösteriyor olmasının ana nedeni de burada gizlidir. Şahsi bir noktadan hareket eden vak'a zenginleşerek ve genişleyerek toplumsal değişim süreçlerinin aynası haline gelir. Bu, Kulin'in romanlarındaki kurguyu, müşahhaslaştıran önemli bir ayrıntıdır.

Bireysel hayatların, aşk, sosyolojik ve siyasi travmaları barındıran cepheleri Kulin'i asıl mesaja taşıyan, o hedefe doğru sürükleyen ayrıntılardan ibarettir. **Nefes Nefese** romanında Sabiha'nın bir Yahudi gençle evlenmiş olması, Kulin için, sadece odaklanmış olduğu Nazi katliamları ve Türklerin onurlu duruşunu yansıtmaya amacına hizmet eder. **Sevdalinka**'da tutkulu bir aşk yaşayan Nimeta'nın kocası ve sevgilisi arasında yaşadığı dramatik sapmalar, Kulin için, Sırpların Bosnalılara yaptıkları insanlık dışı katliamın anlatımını zenginleştiren bir unsurdan öteye geçemez. Belki de Kulin'i çok okunan bir yazar haline getiren bu çok yönlülüğüdür. Vakayı gerçek

bir zemine yaslayan Kulin, hem bireysel hem de toplumsal mesajlar barındıran bir zenginliğe ulaşır. Kadın yazar olarak, bu çok önemli toplumsal hadiselerin içine yerleştirdiği ‘kadın’ karakterler aracılığıyla Kulin, çok farklı okur tiplerine ve onların beklentilerine cevap vermeyi başarmıştır.

Edebi kişiliğini kuşatan bu önemli unsurların yanı sıra, Kulin’in edebi şahsiyetinin oluşumunda önemli bir yer tutan öge kanaatimizce onun kadın-erkek ilişkileri üzerine yoğunlaştığı vakalarda takındığı tavidir.

Kulin’in takdir görmesinin en önemli sebeplerinden biri bu olmalıdır : özgür, kendine güvenen, kendi ayakları üzerinde durmak için hiçbir mücadeleden kaçmayan, bitti denilen yerde yeniden doğrulabilen kadın profilleri, Kulin’in Türk edebiyatına kazandırdığı farklı, özel karakterlerdir. Kadınlığını kullanma, entrik vakalarla üstünlük sağlama yerine, Füreya, Nimeta, Aylin, Sabiha, Selva, Sabahat, Ayla vb. karakterlerin temsil ettiği, ‘ güçlü kadın’ profillerini okuyucuya sunması, okuyucunun özgüvenini okşayan, bu anlamda farklılık yaratan bir atmosferin oluşmasını sağlamış olmalıdır.

Vakanın kuşattığı atmosfer içinde bu karakterler ele alındığında şu unsurların ön plana çıktığını görmekteyiz. İstedikleri için evlenen, bu konuda hiçbir baskıyı önemsemeyen fakat her türlü sonuçlarına katlanan bu karakterler, yeniden aşık olabilen, aşkı tıpkı erkekler gibi varlığın ve yaşamın bir parçası olarak algılayan kadın tipleridir. Anelik ve aileye bağlılığı da erkekler gibi algılayan bu kadınlar, yaşamın onlara sunduğu yeni fırsatları değerlendirmekten de feragat etmezler... Bu ayrıntıları zenginleştirmek mümkündür. Kulin böylece, klasik çizgilerin dışına çıkmayı başarmış belki de çok az anlatılanı anlatmayı başarmıştır. Hep farklı algılanan, farklı görülen bu tür hayatların merkezine inen Kulin, burada ‘normal bir insan’, olması gereken insan portresini teşekkül ettirir. Böylece okuyucu, yaşamasa da özlediği, en azından takdir ettiği tipolojik bir tahlille, daha doğru bir tabirle kendi ‘şuur altıyla’ yüzleşir. Bu durum Kulin’in edebi şahsiyetini belirginleştiren en önemli ayrıntı olmalıdır.

Bütün bu özelliklerin yanı sıra, tarihsel bir süreç içerisine gizlenmiş nostaljik unsurlar da Kulin’in edebi şahsiyetini kuşatan öğelerdir. Modern hayatın timsali

Cumhuriyet'in karşısında Osmanlı kültür ve geleneği, İstanbul'un seçkin yerlerinde ve Ada'daki konakların yerine inşa edilen apartmanlar, her iki mekânın ve dönemin kendine mahsus gizemli ve nostaljik hayatlarını barındırır. Geçmişin bütün ihtişamını taşıyan ninelerin karşısında onları anlatmayı başaramayan ama hayranlığını da gizlemeyen torunların durumu da bu çerçevede algılanmalıdır. Kulin, bütün bu farklılıkları, andıran kültürel, siyasal ve sosyal ayrılıkları gökkuşağını andıran bir bütünün parçası olarak yansıtmayı başarır.

Yakın tarihimizin önemli hadiseleri de Kulin'in edebi şahsiyetini kuşatan, onu daha iyi anlamamızı sağlayan bir unsurdur.

“ Ben hep şanslı bir insan olduğumu düşündüm bu konuda. Çünkü ben Osmanlı denilen ve onun meydana getirdiği kültür ve medeniyeti canlı örnekleriyle gördüm, bir nevi onu yaşadım... Küçüktüm ama hatırlayabiliyorum... Ayrıca buna ilişkin olayları, hikâyeleri adeta bir masal tadında birinci elden dinledim... Asil bir Osmanlı Beyefendisi nasıl giyinir, nasıl davranır, aile içinde nasıl bir kimliğe bürünür, adab-ı muaşeret kurallarını nasıl işletir, eğitime, çocuklara, eşine, maiyetinde çalışanlara nasıl bakar?.. Bunları görme imkânı buldum ve tabii bunlar bana çok şey öğretmekle kalmadı, beni çok derinden etkiledi... Saraylı bir hanfendi düşününüz.Planı programı, giyimi kuşamı, konuşması, tavırları... Bunlar bugün bize çok uzak şeyler... Ama müthiş etkileyici, kuşatıcı yönleri var bunların benim üzerimde... Onları görmesem o kadar canlı bir şekilde eserlerime yansıtamazdım elbette...” (Kulin 2010 Mülakat).

Kulin'in burada söz konusu ettiği şahsiyetlerin, tarihsel süreç içerisinde taşıdıkları, yüklendikleri anlamı irdelemek gerektiği kanaatindeyiz. Çünkü Kulin, bu tür karakterlerin yardımıyla vaka tertibine “karşılaştırma” esasını taşımayı başarmıştır. Bu durum Kulin'in eserlerini, doğal olarak tarihsel olayların belirgin bir biçimde kendilerini gösterdiği eserlere dönüşür.

Ahmet Reşat'ın taşıdığı resmi kimlik elbette altı yüzyılı aşkın bir süre dünyaya hükmetme başarısı gösteren bir imparatorluğun azametini, gücünü, kudretini yansıtırken, aynı zamanda bu kültür ve medeniyetin ayrıntılarını barındırır. Yani Ahmet Reşat ve çevresi bu anlamda tekdüze bir şahıs olmanın ötesinde temsil kabiliyetine ulaşmış bir karaktere dönüşür. Onun fikirleri, çabaları, eylemleri doğal olarak bir devletin yönetim zihniyetinden ayrıntılar barındırır... Kıymetli, muteber

ve arifanedir. Kulin, bu temsil kabiliyetinin karşısına, farklı bir temsil kabiliyeti taşıyan, yani, yeni, modern, çağdaş Cumhuriyetin temellerini atan karakterler yerleştirerek ‘tezli roman’ örneklerine yaklaşan bir vaka tertibi oluşturur. **Veda** ve **Umut, Sevdalinka, Nefes Nefese** hatta biyografik roman örneği olarak verdiğimiz **Füreya**’da da bu derinliği görmemiz mümkündür.

Füreya’nın (roman kahramanı) hayatının kırılma noktalarıyla, Cumhuriyetimizin kuruluş aşamasındaki dönüm noktalarının örtüşmesi bu anlamda önemlidir. Kulin böylece Füreya’yı –sanatçı kimliğiyle önemli de olsa- statik, durağan bir kimlikten, müthiş derecede önemli gelişmeleri müşahede eden böylece de didaktik öğeleri baskınlaşan bir karaktere dönüştürür. Okuyucu Füreya’nın hayatını, bu anlatı içinde ikinci planda algılayarak daha çok onun müşahede ettiği olaylar zincirinin cezbedici aksiyonuna kapılır. Çünkü Füreya, Kılıç Ali’yle yaptığı ikinci evlilik sayesinde, Atatürk’ü ve onun son birkaç yılını en yakından takip eden bir konuma gelecektir.

Kulin’in edebi şahsiyetini şekillendiren ayrıntıları bu anlamda zenginleştirmek mümkündür. Ancak, **Gece Sesleri, Geniş Zamanlar, Bir Varmış Bir Yokmuş, Köprü, Sevdalinka** gibi eserlerinde mazinin daha yakın boyutuyla ilgilendiği görülür. Bu eserlerin bir kısmında, yakın dönem bürokrasi tarihimizden ilham alarak, dürüst bürokratların, doğru işleri yaparken, nasıl hiç hak etmedikleri muamelelere maruz kaldıklarını anlatma maksadı güder. **Köprü** bu anlamda önemlidir. **Sevdalinka**, Kulin’in kökleri itibariyle bağlı olduğu coğrafyanın trajik, içinde insanlık suçu barındıran hadiselerle maruz kalmasının romansı anlatımıdır. **Geniş Zamanlar**, farklı sosyal statülere ait kadınların, neredeyse ortak olan kötü kaderini öyküleştiren. **Gece Sesleri**, benzer özellikleri barındırmakla beraber, Anadolu’da içten içe varlığını hissettiren feodal yapının, kadın penceresinden yansıyan kritiğidir.

Kulin’in roman ve hikâyeleriyle diğer eserlerinde gördüğümüz bu gerçekçi tavır, geniş okur kitlelerine ulaşma başarısının da anahtarı olmuştur. Hemen yanımızda veya anılarımızda veyahut muhayyilemizde yaşattığımız kahramanların ve

onlara ait aşına anlatıların romana ve hikâyeye yansımış halleri, Türk okurunun samimiyetiyle ödüllendirilmiş olmalıdır.

Kulin,

“ Her romanı ve ona hayat veren kahramanları kendi kültür ve çevrelerine göre konuştururum. Kurgu her şeye müsaade eder, ancak ben gerçek imgelerle okuyucuyu yönlendirmeyi tercih ederim. Yani kişiler de zaman da mekân da okuyucu için inandırıcı olmalıdır. Dolayısıyla bana göre en kurgusal metinlerde bile, yapay olmaktan uzak kalınması gerektiği düşüncesindeyim. Tabii bu benim oluşturduğum vaka tiplerinin merkezini oluşturur. Mesela: ailem hep sürgün hayatı yaşamış, ben bunu iliklerimde hissetmişim, bu acıyı, travmayı yaşamışım... Birinci elden dinlemişim... Göç nedir? Vatandan sökülüp atılmak nedir? Bu, insana nasıl ve neye mal olur? Hangi acıları yaşatır bunu bilirim. Dolayısıyla “empati” yapmam zor olmaz. Bu ayrıntıların romanıma gerçek sahneler halinde yansması aslında benim romancılığımın ve edebi şahsiyetimin özeti mahiyetindedir.

Ben bütün bu acı ve sürgünlere rağmen devletimin yanındaydım... Onun güçlü, dünyayı kendine hayran bırakan yani demokrasi, insan hakları, özgürlükler anlamında diyorum... Bir devlet olması için tabiri caizse çırpınıyorum... Ben bu tarafımla onur duyarım... Ama biliyorsunuz ailemde Ermeni yani Ermeni ırkından gelen biri var... Bunun da beraber düşünülmesi lazım... Burada şunu da belirtmek isterim:Yurtdışında bulunan, okuyan, yaşayan bir insan olarak söylüyorum bunu... Batı – bir zamanlar inanmış olmama rağmen- tarihi olaylar karşısında son derecede taraflı ve bencil... Bosna örneği de... Şimdi yaşadığımız olaylar da öyle... Dolayısıyla ben, güçlü bir Türkiye'nin demokratik bir Türkiye'nin, birlik ve beraberlik içinde bir Türkiye'nin önüne konan engelleri aşacağına inanıyorum... Zaten burada yaşayan ve ülkesini seven birinin başka bir düşüncede olması düşünülemez.

İşte eserlerimi kurgularken, bu hedeflere hizmet etsin isterim... Okuyan oradan bir şey alsın, öğrensın... Atatürk kim, bizler için neler yapmış, Cumhuriyet ne, nasıl kurulmuş, Osmanlı kim, nelerden ve kimlerden müteşekkil? Orada yaşayanlar kim, Anadolu'yla bağları ne? Niye kalkıp göçmüşler, Bosna'da neler yaşanmış? Müsebbipleri kim? ... Bunları çoğaltabiliriz... Bir de “kadın” var tabii...Yıllarca yok sayılan, ezilen, insan yerine konmayan... Onun mücadelesi var romanlarımda... Yani ben bir nevi tercümanım, öyle olayım istiyorum... Tabii durduğum yer,

ulaştığım, elimin vardığı kadarıyla... Çabamı böyle tariflendirebilirim...' (Kulin 2010 Mülakat).

cümlelerini sarfederken, özünde bu samimiyet, içtenlik ve yakınlığa vurgu yapmaktadır. Kulin'in edebi şahsiyetini oluşturan bu ana eksenin "gerçekçi" tavır olduğu aşıkardır. Buna bağlı olarak tahkiyeli metinlerinin zaman, mekân ve karakter düzleminde aynı kaygıyla şekillendiği görülecektir.

1.2.3. Sanat Faaliyetleri, Başarıları, Aldığı Ödüller

Kulin'in, **Foto Sabah Resimleri** adlı öykü kitabıyla başlayan –asıl anlamda-yazarlık serüveni, "Haldun Taner Öykü Ödülü" ve ardından "Sait Faik Hikâye Ödülü" almasıyla çok daha aktif bir döneme girecektir. Basın, sinema ve televizyon gibi çok daha aktüel sayılabilecek faaliyetlerinin de yazarlık sürecine ve kendi tabiriyle "ünvanına" (Kulin 2010 Mülakat) ulaşmasının alt yapısını oluşturacaktır.

Kulin'in bu noktadan itibaren ilgi çeken, aldığı ödüllerle şöhreti yayılan ve bu sayede artık çok okunan bir yazar konumuna geldiği görülecektir. **Adı: Aylin**'in yarattığı etki, **Sevdalinka**, **Füreva**, **Nefes Nefese**, **Gece Sesleri** gibi eserlerle genişleyecek, **Veda**, **Umut** gibi romanlarıyla da zirveye ulaşacaktır.

"Ben film çekimleri sırasında bile yazmanın peşinde, onun ateşiyle yanan tutuşan biri oldum... Film çekimlerinden önce figüranları toplardık... Farklı sahnelerde kullanmak, oynatmak için... Onlar genellikle "düşmüş" insanlar olurdu... Yani çoğunu kastediyorum... Mesleği, belli bir geliri olmayan, yevmiyeci tabir edilen insanlardı... Düşmüşten kastım o... Başkalarının yani ekibin içindeki diğer insanların çok dikkatini çekmezdi... Umursamazlardı bile... Konumuzun dışında ama söyleyeyim... Haklılar da... Bir işe odaklanmıştınız... Bitirmeniz lazım... Ayrı bir dünya o... Neyse... Ben onlarla ilgilenir, konuşurdum... Bu işi on iki yıl yaptım. Öyle enteresan, ilginç, çekici öykülerle, yaşamlarla karşılaştım ki anlatamam... Her insan adeta bir öykünün, hatta romanın kaynağı... Müthiş bir malzeme... Onları not ederdim... Hafızama alırdım... Daha sonra karakter oluşturma aşamasında bu tecrübelerimden çok faydalandım... Hatta bu alışkanlığımı hala bırakmadım... İstanbul'da bir yerden bir yere gideceğim zaman vaktim varsa, otobüse, dolmuşa binerim... İnsanlarla yakın olurum... Bu, beni toplumun bütün katmanlarına yakın tutar... Onları kendi doğal ortamlarında, çevrelerinde gözlemlerim... İşe gidış gelişleri,

yüzlerinde o sabah erken kalkmanın ve monotonluğun verdiği ıstıraba çalan hüznü, birbirleriyle konuşmaları, iletişimlerini, hayal ve ümitleri... Hepsini, hepsini orada görüp, onlardan almak isterim..." (Kulin 2010 Mülakat).

şeklinde konuşan Kulin, sanatsal faaliyetlerinin merkezini tarif eder adeta... Televizyon çekimleri, toplantılar, mülakatlar, konferanslar ve imza günleri gibi bu sürecin vazgeçilmez faaliyetlerinin yanı sıra, ifadeleriyle yazın hayatının kaynağını oluşturan unsurlara dikkat çeker Kulin.

Kulin'in bu tavrını esas alarak evrensel anlamdaki "kabül"üne de göz atmak gerekir. Kaynağı milli de olsa evrensel anlamda "tek" olma özelliği gösteren insanoğlunun, yani iç dünyası, duyguları, özlem, umut ve beklentileriyle tek bir varlık olan insanın, kendini anlatan bir öyküyü, şiiri, romanı veya diğer sanatsal bir faaliyeti hangi dilden olursa olsun benimsediği görülecektir. Bu "klasik eser" mantığının da özünü oluşturur.

Bu anlamda; **Nefes Nefese** romanının bugün on altı dilde okunduğunu, buna ek olarak, İspanyolca, Sırpça ve Fransızca baskılarının şu sıralarda çıkmak üzere olduğunu, yine, **Sevdalinka**'nın, Boşnakça ve Sırpça da yayınlandığını, **Füreyâ**'nın, Gürcüce'ye çevrildiğini belirtmek gerekir. Bu baskıların birer nüshası yazarın kişisel arşivinde mevcuttur.

Türkiye'de hâlâ yayında olan, ulusal kanal ve ulusal medya organlarında, röportaj, mülakat ve söyleşisi yayınlanan Kulin'in "Paris Match" "MR(Mister)", "Aktüel", "Kapis", "E" vb yerli ve yabancı dergilere konu olduğunu görmekteyiz.

"Kayzer'in Almanyası", "Amerika Sahnede", "Bir İmparator", "Rusya Ayaklanıyor", "Anarşistler" adını taşıyan çeviri çalışmaları da bulunan Kulin'in bu anlamda çok yönlü bir kişilik olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Kulin'in 1986 yılında, "Gülizar" adlı öyküsünün "Kırık Bebek" adıyla senaryolaştırılıp Kültür Bakanlığı ödülünü almasından sonra, 1995'te "Haldun Taner Öykü Ödülü'nü", 1996'da "Sait Faik Hikâye Armağanı'nı", 2007'de **Veda** adlı romanıyla "Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü'nü" ve **Nefes Nefese** adlı romanıyla

“European Consil of Jewish Comunities” kurumu tarafından “Yılın En İyi Romanı” ödülünü almıştır. Yine “**Veda**” adlı romanı, Temmuz 2010 tarihinden itibaren, Cemil Cahit Yavuz tarafından 108 sayfalık bir çizgi roman haline getirilerek yayımlanmıştır.

İstanbul İletişim Fakültesi başta olmak üzere birçok üniversite, okul ve kurum tarafından ödüle layık görülen Kulin, baskı adedine göre yapılan değerlendirmeler ışığında 2008 ve 2009 yılında, Orhan Pamuk ve Elif Şafak’la birlikte “en çok satan” ilk üç yazar arasındadır. Bu konuda, 9 Ocak 2010 tarihli Star gazetesi, Kanal Türk Haber yayını, 3 Mayıs 2010 tarihli “Forbes” dergisinin haberi, 3 Mayıs 2010 tarihli gazeteciler.com internet sitesi haberi, 1 Eylül 2009 tarihli Haber7 adlı internet sitesi haberi, 3 Mayıs 2010 tarihli Bugun.com.tr adlı internet sitesi vb. haberler, bu bilgiyi doğrular niteliktedir.

1.2.4. Sanat Anlayışı

Kulin’in sanat anlayışını buraya kadar verdiğimiz bilgiler ve kendi ifadeleri doğrultusunda: Vakalarını gerçekçilik anlayışına bağlı olarak seçen, bu vaka tertibinin bir gereği olarak, gerçek kişi, zaman va mekân unsurlarını tercih eden bir sanat anlayışıyla biçimlendiren bir yazar olarak özetlememiz mümkündür.

“En kurgusal metinlerde bile yapaylıktan uzak durmaya gayret ederim” (Kulin 2010 Mülakat) diyen Kulin’in, hikâyelerinde zaman zaman “yapay” davrandığı söylenebilir. Özellikle “**Bir Varmış Bir Yokmuş**” adını taşıyan hikâyelerinde adeta “masalımsı” bir anlatıma ulaşan Kulin, bu hikâyelerde “rüya”yı andıran bir “bilinç altı” helezyonu meydana getirir. Ancak dikkatle bütün eserleri okunduğunda ana karakterlerin, gerçekle ve toplumsal, sosyolojik olgularla bağlantılarının bir biçimde devam ettiği görülecektir. Bu Kulin’in, yaşadığı toplumun, ulaşabildiği veya kendini ona ait hissettiği katmanlarıyla bağlarının ne kadar güçlü olduğunu ortaya koymaktadır.

Romanlarında ise Kulin, reel hayatın yansımalarından uzaklaşmaz. Çoğunlukla otobiyografik özellikler taşıyan romanlar yazması bu yönünü ortaya koyması bakımından önemlidir.

Kulin, bu yolla herhangi bir alanda sıradanlaşmanın ötesine ulaşamayacak kişilerin bireysel dünyalarını araştırırken, uzantıları sosyolojik, tarihi boyutlara ulaşan ayrıntılara vakıf olur. Bu anlamda oluşturduğu metin, ferdi sergüzeşterin anlatımından sıyrılıp, toplumsal değişimlerle ve çalkantılarla kuşatılmış, didaktik öğelerle beslenmiş bir anlatıya dönüşür. **Füreyâ** romanının kahramanı Füreyâ'yı seramik sanatçısı kimliğinden ayırmadan, Cumhuriyet tarihimizin en nazik döneminin müşahidi konumuna getiren anlayış bununla ilgili bir durumdur. **Adı: Aylin** romanının ana kahramanı olan Aylin'in delifışek hayatı aynı anlayışla, feminist bir anlayışın manifestosuna dönüşecektir. Aynı şekilde, **Nefes Nefese** romanını klasik bir aile içi hayatın travmatik anlatımından kurtaran, bu öyküye monte ettiği Türk Dış Politikası ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Nazi zulmüne direnişidir. **Köprü**, Erzincan'ın Kemah ilçesine ait bildik bir öykü olmaktan, Vali Yazıcıoğlu'nun farklı uygulamalarıyla kurtulur. Aynı öykünün içine giydirilen İnönü dönemi ise öykünün "karşılaştırma" boyutunu temsil edecektir. **Gece Sesleri** romanının, bildik bir anne-kız çekişmesinden kurtaran şey, yine Kulin'in bu vakanın içine monte ettiği farklı öykülerdir.

Bu örnekleri, Kulin'in bütün eserlerinde görmek mümkündür. Gözden kaçırılmaması gereken şey, Kulin'in bu vaka tertiplerinin zeminine yerleştirdiği ana unsurlardır.

Bunları şöyle özetleyebiliriz:

- a- Mutlaka bir aile etrafında şekilleniyor olması,
- b- Bu ailede "kadın" unsurunun edindiği önemli yer,
- c- Vakanın bu düzlemde mutlaka toplumun yaşadığı siyasi ve sosyal olaylarla kesişiyor olması.

Kulin'in çerçevesini bu şekilde çizebileceğimiz vaka tertibine, aşk, olayların vuku bulunduğu zamana ait tarihi ayrıntılar, kadın imgesi gibi farklı unsurları da

eklemek mümkündür. Bu ana unsurların kuşattığı alan, Kulin'in edebi şahsiyetinin de özelliklerini yansıtan alandır diyebiliriz.

Vaka tertiplerini realist gözlemlerle oluşturan Kulin'in, bu vakalara hayat veren karakterleri de çoğu zaman gerçek hayattaki isimleriyle ve varlıklarıyla olaylara dâhil ettiğini görmekteyiz. Bu durum Kulin'in romanlarının okuyucu üzerinde etkisine ve kalıcılığına etki eden bir başka unsurdur. Okuyucu, yakın dönemden aşina olduğu veya kendisinin de bir biçimde haberdar olduğu olay ya da karakterleri, okuduğu anlatı içinde daha yakından tanıma imkânına kavuşurken, merak ettiği birtakım unsurların da açıklığa kavuştuğunu görmek imkânını yakalamaktadır. **Köprü** romanı da bu anlamda önemli bir örnektir. Vali Yazıcıoğlu esas olmakla birlikte, İnönü, Süleyman Demirel gibi önemli siyasi simaların, vaka tertibine sağladıkları katkı, okurun algılarını zenginleştirmektedir.

Kulin'in bu didaktik tavrına yön veren önemli özelliklerinden biri de mutlaka romanlarının ve çoğu zaman hikâyelerinin bir "sosyal mesaj" barındırmasıdır.

Kulin,

"Ben aslında hep sol tandaslı biri oldum. Düşüncelerim, dünya görüşüm, olaylara bakışım sosyal demokrat bir özellik taşır. Bu benim kararım... Ama klasik anlamda bir devrimci değilim, olmadım... Yani daha burjuva bir hayatım oldu... Var... Evlendim, çocuklarım var... Bunu anlatmakta da güçlük çektim ben... Hep sol partilere oy verdiğimi, hatta mecliste bulunsun diye bir dönem İşçi Partisi'ne oy verdiğimi söylemişim. İşçi falan değilim, olmadım da... Bu benim hayat bakışımla ilgili bir durum..." (Kulin 2010 Mülakat).

derken, bu konudaki tespitlerimizin de doğruluğunu ve verilen mesajın kapsamı hakkındaki ayrıntıları da bir yönüyle ortaya koymaktadır. Ancak, buradan hareketle Kulin'in klasik anlamda ideolojik bir roman ya da hikâyeci olma gayretinde olduğu sonucuna varılmamalıdır.

Bu tezler, farklı romanlarında ve hikâyelerinde farklı vaka tertipleriyle işlense de sonuçta benzer bir amaca hizmet eder. **SevdaLinka** romanında Nimeta'nın dinle ilgili kaygıları sadece annesinin ve kızının davranışlarına göre ön plana çıkacaktır. Kızının komşularından etkilenecek örtünmeye kalkışmasına verdiği cevap, salt bir

karşıtlık içermez. Aksine özgün –kendinin durduğu yerden- modern bir analiz barındırır. Aynı şekilde samimi bir mü'min olan annesi, bu tavrıyla adeta ailenin manevi gücünü ve yönünü temsil eder. Aynı durum **Adı:Aylin** romanında da karşımıza çıkmaktadır. Kökeni itibariyle Müslüman olan Aylin'in farklı dinlerle olan erkeklerle evlilikleri, hatta çocuk sahibi olma uğruna bir Yahudi'yle evlenip o dini benimsemesi, özünde dinlerin aslında ortak bir sistematığe sahip olduğu teziyle ilgilidir. Nitekim romanda buna ilişkin ayrıntılar da bulunur. Bunlar daha sonraki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde çalışmamız içerisinde irdelenmiştir. Benzer bir yapılanma **Nefes Nefese**'de daha lokalize bir biçimde; Alevi-Sünni ayrımını ele alan bir tarzda **Köprü** romanında da mevcuttur. **Geniş Zamanlar** adlı hikâyesinde ve farklı hikâyelerinde de bu durum çok aşık bir biçimde işlenir.

Kulin'in bu süreçte kritize ettiği durum, “bağnazlık”, “gericilik” şeklinde özetlenebilir. Yani Kulin, insanların inanma ihtiyacına özünde saygı duyar. Fakat bunun sosyal hayatın her alanına şamil edilmesi özellikle de siyasi rant unsuru haline getirilmesiyle mücadele etmeyi hedefler. Bu anlamda buraya kadar zikrettiğimiz romanlarının yanı sıra son eseri **Türkan (Tek ve Tek Başına)** ve **Kardelenler** adlı eserleri, tamamen bu amaca ma'tuf kaleme alınmış eserlerdir.

Türkiye'nin bu sosyolojik çalkantılarını hareket noktası olarak alan Kulin, bir sevk-i tabi olarak, siyasi çalkantıların tesirinde de kalmaktadır. Buna ilişkin tavrı hemen her romanında ve hikâyesinde belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Kulin'in bu anlamda bir model toplum teşekkül ettirme arzusunda olduğu düşünülebilir. Fakat bu, yazar ve üreten her insan, her aydın için kaçınılmaz bir hedef olmalıdır. Nitekim **“Bir Gün”** adlı eseri Türkiye'de yaşanan etnik bir ayrışımın nedenleri ve çözümlerine hasredilmiştir. Eserin Kürt karakteri Zelo (Zeliha) 'nun ve karşısındaki gazeteci Nevo (Nevra) 'nun tartışmaları en geniş anlamıyla bugün yaşanan tartışmalarla örtüşür. Kulin,

“Bu romanı kugulayarak yazdım. Yani yüzyüze bir görüşmem olmadı. Talep ettim ama olmadı... Orada çok hümanist davrandığımı itiraf edebilirim. Yani henüz bu boyutta değildi. Şehitler, baskınlar falan... Çok tırmandı şimdi. Ve ben bunca iyi niyete rağmen olayların tırmanışını, haklı insancıl nedenlerle

açıklayamıyorum... Yani bugün, o gün yazdıklarım gibi düşünmüyorum...' (Kulin 2010 Mülakat).

derken, zaman içinde görüşlerinde bir değişim olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak bizim asıl maksadımız, Kulin'in içinde yaşadığı toplumun geçirdiği, sosyo-kültürel ve siyasi değişim ve buna bağlı travmalarla yakından ilgilendiği tezimizi pekiştirmektir. Bu durum Kulin'in ve onun dünya görüşünün paralelinde gerçekleşmektedir. Nitekim, bir kadın yazar olarak ''kadın-erkek''imgeleri ve onların ilişkilerine de, mensup olduğu cinsiyetin nazarıyla temas eder. Fakat, Kulin egoist tavrılarından çok, konulara eleştirel yaklaşmayı, analitik bir tavır takınmayı hedefler. **Bir Gün** adlı romanın, etnik ayrışmalar bağlamından kopup, iki kadının ortak kaderine, yaşamlarına döndüğü anlarda, Kulin'in bu analitik tavrı daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkar.

Romanın gazeteci kahramanı Nevo, mülakat sırasında, Zelo'yla çocukluk arkadaşı çıkacaktır. Doğal olarak eser, o günlere ve sonrasına döner. İki kadın da birbirlerine hayatlarını, evliliklerini, çocuklarını anlatırlar. Nevo'nun eşini terk etmesinin sebebi bu anlamda çok ilginçtir. Kocasını Murat doğumgünü hediyesi olarak ona bir mutfak robotu hediye eder. Halbuki o, diğer arkadaşlarında gördüğü yeni bir araba beklemektedir. (Kulin,2005) Kulin'in bu ironik tavrı, kadının tutumunu eleştirmeye yöneliktir. Aynı durumu **Gece Sesleri** adlı romanında farklı formatlarda görmek mümkündür. Söylemeye çalıştığımız, Kulin'in kronik bir ideolojik tavır ya da marazi bir feminist eğilimle hareket etmediğidir.

Kulin, yaşadığı sosyal çevrenin ve imkânlarını kullandığı burjuva hayatının nimetlerini de inkar etmez eserlerinde. Bu yaşam tarzının ve kültürünün bir yönüyle savunuculuğunu da yapar. **Füreye** romanında Füreye, Bursa'lı bir Türkmen çiftlik ağasına aşık olur ve her şeyi göze alarak ailesinin uyarılarına rağmen onunla evlenir. İlk şoku, çiftlik evine gittiğinde yaşayan Füreye, bu basit köhne eve, tuvaleti dışarıda olan viraneye Sabahattin'e duyduğu tutkulu aşkın etkisiyle katlanacaktır. Daha sonra onun sarhoş olup ona şiddet uygulamasına da bir müddet bu şehvetli tutkusuyla katlanır. Ancak trajik bir biçimde bebeğini kaybetmesi bu büyüünün bozulmasına neden olacaktır... Bu durum Kılıç Ali'yle yaptığı evlilikte rutin akışına döner... Burada Kulin'in, Füreye'nin gözüyle yaptığı değerlendirmeler, konumuzla yakından

alakalıdır. Füreya, kolejli, seçkin bir ailenin kızıyken, Sabahattin onca mal varlığına rağmen eğitilmemiş, kaba ve köylüdür. Dolayısıyla Kulin'in sınırlarını çizdiği dünyada bu evliliğin süresi, şehvetin ne kadar kalıcı olduğuyula sınırlıdır.

Yazarın yetiştiği çevrede, kızların nasıl ve kimlerle evlenebileceği –yaşadığı sosyal çevre dâhilinde- belirlidir. 1950-60-70 'li yıllarda kızların koca bulmak için ev partileri verdiği **Nefes Nefese** romanının hemen girişinde, Sabiha, Selva ve annelerinin konuşmalarıyla ortaya konur (Kulin 2002).

Kulin'in her yazar gibi, edebi şahsiyetini soyal çevresi, eğitimi, ailesi, kabulleri vb unsurlar belirlemektedir. Dolayısıyla Kulin, en iyi bildiği, en çok aşına olduğu malzeme üzerine yoğunlaşmış olması doğal karşılanmalıdır.

Bu hayatın ortaya çıkardığı zorunluluklar, başkaları için absürd görünebilir. Ama Kulin, bu yöndeki samimiyetiyle geniş kitlelere ulaşmakta, sonuçta bu durumu bir dezavantaj olmaktan çıkarabilmektedir.

Piyano, şan ve dans eğitimi alan, kolejde okuyan, hatta mezuniyet dönemlerinde, güzellik yarışmalarında yarışıp dereceler alan, özgürce sevdiklerini, aşklarını ebeveynleriyle konuşan, günlük –zamanına göre- kıyafet giyme zevki gelişmiş, Avrupa'ya sıkça gidip gelen, Marga'da –Ankara'daki ilk bale okulu- bale kursu olarak büyüyen, haftada birkaç kez sinemaya ve gece kulüplerine gitmeyi – ailece- adet edinmiş karakterlerin yaşamlarındaki ayrıntıların her kesimden okuyucuya ilgi çekici geliyor olmasının izahı yine az önce zikrettiğimiz gibi yazarın samimi ve gerçekçi tavrı olmalıdır. Kulin'in hayatlarını anlattığı –biyografik eserlerde- kadınların belirgin bir biçimde ‘paraya, zenginliğe’ olan tutkularının da okur tarafından izole edildiği aşikardır. Kulin, belki de bu konulardaki tavrını gerçeklere yasladığı için yaygın bir kabul görmektedir. Yani Kulin, gördüğünü, çok yakinen işittiğini anlattığını baştan itiraf etmekte, bu yolla ulaştırmak istediği mesajlarını gerçeklerle birleştirerek okuruna ulaştırmaktadır.

Bütün bu özellikler, özünde bizi Kulin'in bir ‘zümre’ edebiyatı anlayışıyla hareket ettiği sonucuna, kanısına ulaştıracağı doğrudur. Geniş bir perspektifle bakıldığında başka bir sonuca varmanın mümkün olmadığı görülür. Zaten Kulin'in

daha önce de söylendiği gibi elindeki edebi malzeme de budur. Ancak Kulin'in bu zengin malzemeyi kullanarak sıradan hayatlarla irtibatlandırıyor olması, Kulin'in yazarlık başarısının da anahtarıdır.

Kulin bu korelasyonu, yarattığı tipler ve onlara ilişkin tipolojik tahliller yoluyla sağlar. **Adı:Aylin** romanında, Aylin'in bir biçimde ilişki kurduğu kahramanlar zaman zaman ait olduğu sosyal statünün dışından kişilerdir. Bu anlamda romanda, geniş psikolojik tahlillerle ele alınan Hulusi, farklı sosyal katmanların birbiriyle olan ilişkilerinin ortaya konmasında etkin rol oynar.

Gece Sesleri adlı romanda çok önemli bir yer tutan Ziyet tipi –ki neredeyse romanın tüm vaka tertibinin merkezinde yer alır- konakta bir halayık olmasına hatta birçok istismara maruz kalmasına rağmen sosyal katmanlar arasındaki bağlantının roman boyunca sürmesini üstlenir.

Benzer durumları hikâyeleri için de söylemek mümkündür. Bu anlamda **Geniş Zamanlar** adlı eseri önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Kugusal yapı itibariyle birbirini takip eden bu hikâyelerde, Kulin dezavantaj gibi görünen bu durumu vaka tertibine kattığı zenginlikle aşar. Söz konusu hikâyenin asıl kahramanı Ayla gibi görünse de hikâye, zamanla Zehra'nın trajik hikâyesine dönüşür. Zehra'nın kocası Aydın bu trajik vakanın müsebbibi olmaktan ileri geçemez. Kulin, **Gece Sesleri** romanında olduğu gibi, **Geniş Zamanlar** adlı hikâyesinde de “kadın”ın hakim olduğu bir entrik kurgu vücuda getirir. Fakat esas olan şey, sosyal statüleri, eğitimleri, kabulleri ve kültürel derinlikleri bakımından iki ayrı merkez oluşturmasıdır. Ayla'nın “havası” temsil ettiği düşünülürse, bir o kadar önemli bir karakter olan Zehra da “avamı” temsil eder. Kulin'in realist bir öngörüyle perçinleştirdiği feminist tavrı tam da burada kendini hissettirecektir. Çünkü Kulin, okuyucunun beklediği bir sona taşımaz eserini... Bu iki sosyal katmana ait kadınların, aynı toplum içinde benzer bir kaderi yaşamaları bu anlamda önemlidir.

Aynı durumu, etnik ve mezhebe dayalı ayrımları işlerken de kullanan Kulin, özellikle **Bir Gün** adlı eserinde bu türden bir çatışmanın öyküsünü kaleme alacaktır.

Etnik köken itibariyle Kürt olan Zelha'nın, böyle bir bağlantısı olmayan Nevra'yla "kadın" olma paydasında birleştiği, daha önemlisi anlaştığı görülecektir. Kulin'in bu romanında işlediği "uzlaşma"nın, kadın eliyle vücut bulması, yazarın bakış açısını yansıtan önemli bir imge olduğu kanaatindeyiz.

Köprü romanı da bu perspektifle değerlendirilmesi gereken bir romandır. Esasında Erzincan Valiliği görevini sürdüren Yazıcıoğlu'nun, Fırat Nehri üzerine yaptırmaya çalıştığı bir köprünün öyküsünden ibaret olan roman, içerisine, Türk bürokrasisinin yıldırın, bıktıran ayrıntılarını, dürüst bir bürokratin doğru işler yaparken karşılaşıcağı trajik-komik engellemeleri, Alevi-Sünni ayrımının Anadolu'da halen süregelen dogmatik varlığını vb unsurları olarak genişler. Bu zenginlik içerisinde "vali" gibi üst düzey bir kamu görevlisiyle, sıradan insanların diyalogları, az önce örneklendirdiğimiz anlayışın esasıyla paralellik arzeder. Kulin'in sosyal katmanlar arasında kurduğu bu ilintiler, onun eserlerinde ilk planda göze çarpan "zümrecilik" anlayışını da perdelemiş olur. Bu armonik geçişlere zemin hazırlayan en önemli unsurun, müteaddid defalarda söylendiği gibi, Kulin'in gerçekçi tavrı olduğu gözden ırak tutulmalıdır. Çünkü, gerçek zaman, kişi ve mekânlarla oluşturulan vaka tertipleri sadece bu yönleriyle bile geniş okuyucu kitlelerinin dikkatini çekecektir. Bu malumun ilanı olan bir tespitmiş gibi görünüyorsa da konumuz açısından irdelenmeye değerdir. Yazar, buradan aldığı güçle, eserini, hatırat, biyografi gibi türlerin avantajlarıyla donatmış olur. Bu anlatı, bir sevk-i tabi olarak, içerisinde "tarih" gibi çok zengin bir alanı da alarak zenginleşmektedir. Dolayısıyla Kulin, bu geniş yelpazenin kendisine sağladığı imkânları kullanarak eserlerini oluşturur.

Tipolojik tahlillerinin bu ana eksen üzerinde kıymetlendirildiği eserlerinde, zaman zaman karakterlerin aniden ortadan kaybolması böylece fark edilmemiş olacaktır. Olay zincirinin akışı içerisinde ortaya çıkan bazı karakterler, görevini icra ettikten sonra yok olurlar... Bu, Kulin'in televizyon dizisi yönetmenliği ve sinemayla olan ilgisine de bağlanabilir. Çünkü bu tür yapıtlarda önemli olan vakayı sürükleyen ana karakterler ve bizzat vakanın kendisidir. Figüratif yapının bu ana resme bir fon katmanının dışında bir görevleri yoktur.

Kulin'in eserlerinde edebi şahsiyetini ortaya koyan –karakter yaratma anlamında- önemli bir unsur da onun, klasik anlamda, “kötü”, “bütün yönleriyle negatif” tipleri kullanmıyor olmasıdır. Yalancı, hırsız, sapık, sapkın, katil vb yönleriyle, benzer eserlerin entrik yapısını güçlendiren tipler, Kulin'in eserlerinde neredeyse hiç görülmez. **Bir Varmış Bir Yokmuş** adlı hikâye kitabında yer alan “**Soytarı**” adlı hikâyenin kahramanı olan “Halil” belki de Kulin'in tipolojik anlayışında en negatif portredir. Ancak Halil bile özünde, yoksulluktan kurtulmak için “jigololuk” yapan, bunu yapmak zorunda kalan bir tip olarak karşımıza çıkar. Benzer bir karakter de **Gece Sesleri** romanında karşılaştığımız “Yağız Ormankulu”dur. Halil ve Yağız'ın benzeştiği yön, ikisinin de zengin olmak için imkânlarını kullanması ve bu yolda her türlü entrikayı deniyor olmalarıdır.

Bu durum, Kulin'in romanları ve öyküleri için vakayı belli bir düzeyde disipline etme imkânı da vermektedir.

Kulin,

“Hayatım boyunca yaşadığım toplumla iç içe omaya özen gösterdim. Evet elit, burjuva denilebilecek bir sosyal katmanın insanıydım... Orada büyüdüm. Ancak bu benim çevremle ilişkimi kesmem anlamına gelmez. Gazetecilik yani basınla uğraşmam, bu sahada çok tecrübem olmasını da bu arada söyleyeyim. Çünkü gazete haberi yapmak bizatihi toplumun bütün kesimleriyle haşırneşir olmak anlamına gelir. Bir haberi kovalarken, bir öykünün peşindeyken, bütün izleri takip edersiniz. Yüzlerce insanla ve onlara ait davranışlarla karşılaşsınız... Bu müthiş bir zenginlik katmıştır hayal dünyama... Zengin, yoksul, eğitilmiş, eğitimsiz, kadın, erkek, evli, bekar, işli, işsiz, bütün bunları bu çalışmalar ve araştırmalar sırasında görebilirsiniz.

Eğer bir yazar hassasiyeti, kabiliyeti içinizde varsa, sıradan olmayı zaten görürsünüz... Bu, bindiğiniz bir takside, dolmuşta da karşınıza çıkabilir, deniz kenarında oturan veya balık avlayanlar arasında da... Yahut bir yerde oturmuş çay içerken size servis yapan garson da olabilir. Ama bu, onun öyküsünü yazmak anlamına gelmez. Zaten kafanızda var olan, biçimlenen, üzerinde çalıştığınız bir vakanın –buna resim de diyebiliriz- renklerini, ayrıntılarını oluşturmanızda yardımcı olur” (Kulin 2010 Mülakat).

şeklindeki ifadelerinde, az önce belirtmeye çalışmış olduğumuz olguların, altyapısına ilişkin ayrıntılar bulunmaktadır.

Kulin'in karakter tipolojisinde gördüğümüz ayrıntılı psikolojik tahlillerin ardında yatan unsur da bu olmalıdır. Kulin'in yarattığı kahramanların iç dünyalarına girerek ortaya çıkardığı zenginlik onun edebi şahsiyetini pekiştiren önemli bir ayrıntıdır.

Bu ayrıntılarda Kulin, her zaman ferdi veya hep toplumsal bir çizgi takip etmez. Her iki alanın izdüşümünün yarattığı bir çeşitliliğin peşindedir. Böylelikle toplumsal katmanların bireyler üzerinden tahlilini yapma ustalığına erişir. **Gece Sesleri** romanında üç temel karakter olan Ziyet, Sıdika Hanım ve Sultan Hanım gibi isimler, sadece bir birey olarak değil, üzerlerinden yapılan psikolojik ve sosyolojik tahliller aracılığıyla, ait oldukları sosyal katmanın canlı bir imgesi durumuna getirilirler. Bu durumu Ahmet Reşat – Kemal karakterlerinde de görmemiz mümkündür. Bir geleneği ve sosyal statüyü temsil eden Ahmet Reşat'ın yeğeni Kemal'le giriştiği tartışmalar, sosyo-kültürel ve siyasi ayrıntılar barındırır. Kulin, bu derinlik içinde, anlatıcı konumunun ona verdiği rahatlıkla bu karakterlerin iç dünyalarını yansıtır. Bu ayrıntılarda ise sosyo-kültürel ve siyasi travmalar yaşayan ve temsil kıymeti belirginleşmiş bireylerin ferdi savrulmaları açığa çıkarılır. Böylece Kulin, parçadan bütüne ulaşan sonuçlara ulaşmış olur. **Köprü** romanının valisi ile Valilik bahçesinde bulunan İnönü büsbütün empatik diyalogları, Kulin'in anlatımında yakın tarihimizin manifestosuna dönüşür. Benzer bir durumu **Füraya**'da Füreya ile ilgili olarak da söyleyebiliriz. Aslanan bu iki eserde de Vali ve Füreya'dır. Ancak onları bireysel travmaların kısır döngüsü içerisinde yitip giden bireyler olmaktan kurtaran Kulin'in onlara yüklediği toplumsal işlevdir. Birey Kulin'in romanlarında çevresinde olanlardan arındırılmaz. Bu bütünlük içerisinde ele alınan birey, ilk planda bir çekirdek ailenin daha sonra ise cemiyetin bir parçası olarak kurgulanır.

Kulin'in edebi şahsiyetine yön veren bu anlayış, bireyin iç dünyasındaki sapmalar, travmalar, buhranların seyriyle toplumun yaşadığı benzer durumlar arasında kurulan paralellikle biraz daha derinleşecektir.

Sevdalinka adlı romanının kahramanı olan Nimeta'nın ailesi ve iç dünyasında yaşadığı çelişkilerle, Saray Bosna'nın yaşadığı trajedi arasındaki dikkate değer kolerasyon bu anlamda önemlidir.

Nefes Nefese romanında Sabiha ve Selva kardeşlerin iç dünyalarında gizliden gizliye varlığını sürdüren travmayla, özel anlamda genç Türkiye Cumhuriyeti'nin genel anlamda dünyanın yaşadığı siyasi travmalar birbiriyle paralel gelişen bir olaylar zinciriyle okura yansıtılır.

Aşk, sosyal statü veya kariyer arzusu, zengin bir hayat, para, güzel görünme arzusu, her durumda ve özgürce aşkı yaşayabilme arzusu vb durumlar Kulin'in karakter tipolojisinde ilk aşamadır. Olaylar, bu ferdi dalgalanmaların içine toplumsal çalkantıları da alarak genişlemesiyle bir anlatıya dönüşür. Yani Kulin, Zeki Salih'in, Ahmet Reşat'ın, Ziyet'in, Aylin'in, Nimeta'nın, Sabiha ve Selva'nın, Ayla'nın, Zehra'nın, Nevra'nın, Fürey'a'nın... romanını yazar gibi görünse de bu karakterlerin etrafında gelişen olaylarla, daha zengin ve daha önemli mesajlar barındıran bir derinliğe ulaşır. Bu durum onun realist tavrıyla örtüştürülerek değerlendirilmelidir.

1. 2.5. Ayşe Kulin'in Eserleri

Ayşe Kulin, 1997 yılında yayımladığı Adı:Aylin romanından önce kısa hikâyeler kaleme alarak edebi hayatına başlamış ancak asıl yazarlık şahsiyeti ve geniş okur kitlelerine ulaşması **Adı:Aylin** romanıyla gerçekleşmiştir. Yazarın kaleme aldığı eserlerin kronolojik dizilişi şöyledir:

Romanları:

Adı:Aylin 1997, **Sevdalinka** 1999, **Fürey'a** 2000, **Köprü** 2001, **Nefes Nefese** 2002, **Gece Sesleri** 2004, **Bir Gün** 2005, **Veda** 2007, **Umut** 2008

Hikâyeleri:

Güneşe Dön Yüzünü 1984, **Foto Sabah Resimleri** 1996, **Geniş Zamanlar** 1998, **Bir Varmış Bir Yokmuş** 2006, **Taş Duvar Açık Pencere** 2009

Deneme Araştırma ve Biyografik Eserleri:

Bir Tatlı Huzur 2006, **Babama** 2002, **İçimde Kızıl Bir Gül Gibi** 2002, **Kardelenler** 2004, **Sit Ninenin Masalları** 2008, **Tek ve Tek Başına Türkan** 2009

2.BÖLÜM:

AYŞE KULİN'İN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

2.1. Romanları

Bugüne kadar Kulin'in dokuz ayrı romanı yayımlanmıştır. 1997'de ilk baskısını yapan **Adı:Aylin**'den sonra sırasıyla, 1999'da **Sevdalinka**'yı, 2000'de **Fürevâ**'yı, 2001'de **Köprü**'yü, 2002'de **Nefes Nefese**'yi, 2004'de **Gece Seslerini**, 2005'te **Bir Gün**'ü, 2007'de **Veda**'yı ve 2008'de **Umut** adlı romanını yayımlamıştır.

Kulin, farklı edebi alanlarda da eser vermesine karşın romancılığıyla tanınmaktadır. 1997'de yayımladığı **Adı:Aylin** adlı romanı onun geniş kitlelerce tanınmasının önünü açacak, edebi şahsiyetinin oturmasında da ilk adımı teşkil edecektir.

2.1.1. Adı: Aylin

1997'de Remzi Kitabevi tarafından ilk baskısı yapılan eserin, 2004 yılına kadar aynı yayınevi tarafından 85 ayrı baskısı daha gerçekleşmiştir. 2005-2009 yılları arasında ise Everest Yayınları tarafından yedi ayrı basımı (toplam 94) yapılmıştır. Eser 23 ayrı bölümden ve albüm bölümü hariç 384 sayfadan oluşmaktadır.

Eser, yazarın tanımlamasıyla “Deli Fişek” (Kulin 1997: VIII) bir hayat süren ve yazarın yakınlarından biri olan Aylin adlı bir kadının hayatını konu eder.

Romanın hemen girişi “başat” kahramanın ölümü üzerine düzenlenen cenaze töreni ile başlar. Yazar “son”u “başlangıç” yaparak kurguladığı öyküsünü tamamen gerçekçi bir zemine oturtmuştur.

Aylin'in ölüm tarihi 19 Ocak 1995'tir. Dikkat edilirse romanın ilk basım tarihi ise 1997'dir. Yazar, roman boyunca olayların gelişme evrelerini, yer, zaman ve gerçek kişileri vermek suretiyle, okuyucuyu “gerçek” bir öykünün, olayın sınırları içinde tutmaya özen gösterir.

Romanın “Avare Yıllar” (Kulin 1997: 182) adlı bölümünde yazar da kendi adıyla romana bir kahraman olarak dâhil olur. Bu bölümde Kulin, amcasının kızı Aylin’le Londra’da 20 yıl sonra görüşme imkânı bulacaktır.

Avrupa, Amerika ve Türkiye’de çok farklı mekânları ve buralara ait motifleri, kahramanları, çevre unsurlarını kullanan Kulin’in romanında, okuyucu “başat” kahraman dışındaki olayları ve kişileri ayrıntıları ile takip etmekte zorlanır. Bu belki de yazarın okuyucuyu tutmak istediği noktadır. Böylece okuyucu “merak”ını farklı olay ya da kişilerle dağıtmamış olur.

Roman kahramanı Aylin’in farklı bir kişilik, alışılmışın dışında çok farklı bir “kadın” olduğu, onun cenaze töreni anlatılırken okuyucuya hissettirilir.

“Tek bir ülkeye, tek bir ilkeye sığmayacak kadar güçlü, tek bir eşle, tek bir meslekle ömür tüketmeyecek kadar hızlı esen bir bora. Bir meltem aynı zamanda...” (Kulin 1997:2).

Okuyucu “aykırı” diyebileceğimiz bir kadın kahramanın hayatının ilginç ayrıntılarını okurken, farkında olmadan, aynı zamanda yakın tarihimizin buhranlı yıllarını ve bu buhranın “Cumhuriyet”in ışığıyla dağılışını izleyebilmektedir.

Aylin’in önce köklerini vermeyi hedefleyen, ancak genetik yapısının ipuçlarını da ima eden “Giritli Deli Mustafa Naili Paşa” (Kulin 1997: 10) başlıklı bölüm, bu anlamda önemlidir. Bu bölümde yakaladığımız ipuçları, Aylin’in hayatını şekillendiren, zaman zaman ona güç veren, ancak çoğu zaman ruh dünyasını anlamamıza yarayacak ayrıntılar barındırır.

Üç-dört sayfalık bu bölümde, Naili Paşa’nın, valilikten üç kez sadrazamlığa uzanan ve 1798’den 1870’li yıllara kadar ulaşan, hırçın, delidolu bir Osmanlı Paşasının hayatı özetlenir. Bu “delişmen” (Kulin1997: 14) hayat betimlenirken, kırk cariye, yetmiş bin altın, doksan dokuz çiftlik, iki yüz ev gibi maddi bir varlıktan bahsedilir.

Romancı, iki nesil geriye giderek, aslında Aylin’in genetik yapısına, hayatı algılayış ve yorumlayışına, asi bir o kadar azimli karakterine etki eden bir başka hayatı taşır romanına. Bundan itibaren okuyacağımız, “çok ülkeli, çok eşli, çok işli”

deli fişek Aylin'i anlamının sırrı, bir yönüyle bu satırlarda gizlidir. Olaylar, Naili Paşa'nın iki oğlu ve evlilikleri ile geçen yüzyılın başına, onların çocukları yani Aylin ve çevresi ile de yakın döneme taşınır..

Dikkat edilmesi gereken bir nokta da, romana konu olan aile ve kişilerin, bir yönüyle son Osmanlı elitleri olmasıdır. Bu elit hayatın sağladığı, avantajlar, farklı hayat tarzı ve dünya görüşü de romanın ayrıntılarında, ayrıntılı betimleme ve anlatılarla okuyucuya sunulur.

Aylin'in bu çevrede aldığı eğitim, edindiği dünya görüşü, öğrendiği diller ve elbette genetik yapısı, onu İstanbul-Ankara'daki hayatından daha ötelere Avrupa'ya-Amerika'ya taşıyacaktır.

Romanın bu genel çerçevesinin içini asıl dolduran, belki de okurun da en çok ilgilendiği şey ise Aylin'in özel hayatıdır. Daha önce verilen ve daha çok biyografisini yansıtan bu bilgiler, Aylin'in evlilikleri, aşkları ve bu uğurda yaşadığı sınır tanımaz tutkuların gölgesinde kalır. Buna bir kadının “çocuk” sahibi olma arzusu, annelik duygusunu da eklemek gerekir. Aylin'i bu hızlı, değişken, asi ve bir o kadar da hayal kırıklıkları ile dolu hayata iten sebeplerden biri de “yaptığı düşüklükler” ve bir daha çocuk sahibi olamamasıdır, denilebilir.

Yazar, bu geniş yelpazede, bir yandan hiç alışık olmadığımız bir hayatı sürdüren-üstelik kadın- kahramanı verirken, öte yandan maddi anlamdaki hedeflerine ulaşmakta her şeyi göze alan ve mutlaka istediğini -ne pahasına olursa olsun- elde eden “başarılı” bir kadın portresi de çizer.

Aylin, üstün başarıları, okuyucunun saymakta zorlanacağı eşleri (Erkan Mermerci,Polat, Prens Ben Tekkouk Senusi, Mişel Radomisli, Afgan asıllı Paswak, Jean-Pierre, Yahudi asıllı Joseph Cates gibi isimler romanda bölüm ayrılarak bahsedilen isimlerdir.), sayamayacağı beraberlikleri, birbirinden farklı ülkelerdeki hayatı (Türkiye, Fransa, İngiltere, Amerika), konuştuğu diller (İngilizce, Fransızca), üzüntüleri, hayal kırıklıkları olan, ancak mutlaka bunlara karşı ayakta durabilen bir “kadın” tipidir. Dikkatli okurlarca gözden kaçırılmayacak belki de en önemli olan

yan ise yalnızlığı, bu eserin çok geniş kesimler tarafından -özellikle kadınlar- okunmasının temel nedeni olarak görülebilir.

2.1.2 Sevdalinka

1999-2004 yılları arasında Remzi kitabevi tarafından 52 ayrı basımı yapılmış 2005-2008 yılları arasında ise Everest yayınları tarafından 8 ayrı basımı (toplam 60) yapılmıştır. 6 ayrı bölümden ve 338 sayfadan oluşur. Romanda ithaf ve teşekkür başlığı altında iki ayrı bölüm bulunmaktadır. Bu tür için alışık olmadığımız bu yapı, bir yönüyle romanın olayları ve kurgusunun oturduğu “gerçeklik” zeminini ifade eder.

Burada yazarın, romanı yazmadan evvel olayların geçtiği yer olan “Bosna”ya seyahat ettiğini, böylece zaman ve mekân açısından Adı: Aylin’de olduğu gibi “gerçeklerden” hareket edeceğini ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Kulin’in;

“Kitapta yazılan olaylar belgesel nitelikli, tarihi ve siyasi kişilerin dışındaki karakterler kurgudur” (Kulin 1999:IX).

cümlesi, romanın bu yapısını ortaya koymasından önemlidir.

Romanda olaylar, Eylül 1986’da (Kulin 1999: 1) Saraybosna’da başlar. Romanın başat kahramanı “Nimeta” bir kadındır. Evli iki çocuklu olan Nimeta mutlu gibi görünen bir evliliğe sahiptir. Bu ilk görüşteki mutluluk, Nimeta’nın yani “kadın”ın iç dünyasına yöneldikçe farklılaşır. İç dünyasında yaşadığı, yaşattığı arzu ve beklentiler, kocası tarafından karşılanmayınca, **Adı: Aylin** de olduğu gibi Nimeta da “yasak aşka” yönelir. Böylece roman Nimeta merkezli olmakla beraber, iki ayrı erkeğin duygu dünyasını da işlemiş olur. Nimeta bu erkeklerden Burhanla -kocası- çocukları ve eviyle aslında “sadakati”, Stefan -sevgilisi- ile ise özgürlüğü, aşkı ve duygusal coşkunu yaşamaktadır. Bu çelişki ve tezat unsurları romanın olaylarının oturduğu ana zeminlerdir.

Kurgu aslında oldukça basittir. Nimeta, Stefan'la aynı gazetede çalışırken, Burhan iş için sık sık dışarı çıkan bir mühendistir. Bu ayrılıklarla sürüp giden evlilik artık monotonlaşmış, Nimeta, Burhan'ı çok sevmesine karşın Stefan'la yakınlaşmıştır.

Nimeta'nın hisleriyle bu durum, bir iç monolog şeklinde şöyle özetlenir:

“Burhan, her zamanki gibi, bu akşam da yorgun argın ve toz toprak içinde dönecekti evine. Çocuklarına ve karısına sarılmadan önce, doğru banyoya koşup, Nimeta'nın hazır ettiği sıcak su dolu küvete bırakacaktı kendini. Dağ başında geçen günlerin yorgunluğunu atmak ister gibi, dakikalarca yatacaktı sıcak suyun içinde. Sonra yemekte, erik rakılarını karşılıklı yudumlarırken, Nimeta'yı hiç ilgilendirmeyen mühendislik projelerini anlatıp duracaktı, en ufak ayrıntısına kadar. Hep o konuşacak, o anlatacaktı. Nimeta'nın yaptığı iş değilmiş gibi sanki aklına bile gelmeyecekti karısına neler yaptığını sormak. Yemekten sonra, çocuklarla şöyle bir ilgilenecek, Fiko'nun derslerini nasıl gittiğini öğrenecek, Hana'nın ısrarla söylediği yeni okul şarkısını dinler gibi yapacak, televizyona bakarken Bozo'yu kucağına alıp usul usul okşayacak, sonra da karısını yatak odasına sürükleyip, çocukların odaya dolmasına karşı kapıyı kilitleyecek, Nimeta'yla sevişmek isteyecekti. Günün en zor anı da o zaman başlayacaktı işte” (Kulin 1999:3).

buradaki ayrıntılar sadece “Nimeta Burhan” ilişkisine has değildir aslında. Bir kadın yazar olarak Kulin'in, burada adeta evrensel bir “kadın erkek” ilişkisi ve “evlilik” resmi çizdiğini görürüz. Satır arasında gizlenen şeyse çoğu zaman “erkeklerin” umursamazlığı, kadın ruhundan anlamayışlarıdır.

Nimeta'nın bu şikâyetleri, iki çocuklu bir aileyi dağıtmaya ya da “ihanete” sürüklemek için yeterli midir? Nimeta bu ağır sorunun altında aslında ezilmektedir.

“Ona karşı hiçbir kusuru olmayan kocasına nasıl izah ederdi? Çocuklarına, ailesine, arkadaşlarına ihanetini nasıl anlatırdı”(Kulin 1999:4).

Romancı, olabildiğince Nimeta'ya ve yaşadıklarına dışarıdan bakmaya çalışsa da, eserin tümü dikkate alındığında, bu ihanette tek suçlunun Nimeta olmadığını gösterme gayretindedir.

Olaylar, bu aşk ekseninden, Nimeta ve Stefan'ın gazetecilik meslekleri vasıtasıyla "Saraybosna"da yaşanan insanlık dramına" taşınır. Sırların, Boşnak'lara uyguladığı "soykırım" bir gazeteci gözlemciliği, hassasiyeti ve ayrıntısıyla romana yansıtılır. Okuyucu için, Nimeta'nın gizli aşkı, ikincil bir olay olarak kalır. Hatta çoğu zaman unutulur da. Roman bu süreçte tarihi bir belgesel görünümüne ulaşır.

1983 yılında başlayan bu sıkıntılı yıllar, Bosna'dan İstanbul'a yapılan "göçleri" de hızlandırır. Bu göçler, romana yakın tarihimizin çok açığa çıkmamış "aile dramlarını" da taşıyacaktır.

Kulin'in, bu bölümlerde ısrarla, iki toplumun ve bu iki şehrin - Bosna-İstanbul -"kültür birliğine" vurgu yaptığını görürüz.

"İstanbul, ayrı düşen ana oğullar, karı kocalar, kardeşler, sevgililer demektir. Sönen ocaklar, solan bahçeler demektir. Dönüşü olmayan gidişler, hasreti bitmeyen gurbetler demektir. Ne zaman birileri gitmeye kalksa Bosna topraklarından İstanbul'a doğru, acı ve özlem eşlik ederdi gidene, sonsuza kadar.

Bosna ve İstanbul, aynı kaynaktan fışkıran ama değişik yataklarda çağıldayan iki nehir gibi, asırlardır birbirlerine kavuşmadan akıp duruyorlardı mecralarına doğru, İstanbul'a, Bursa'ya, İzmir'e, Adapazarı'na göç veren Bosna, huzuru, güveni, mutluluğu yakalamak için beş parmağını açarak, elini Trakya üzerinden Anadolu'ya uzatan güçsüz düşmüş bir dev gibiydi.

Ve bir kaçıştı İstanbul. Umudun yitirildiği noktaydı. Gözyaşları sel gibi akmaya başladığında, önüne katar İstanbul'a sürüklerdi umutsuzları" (Kulin1999:17).

Bu ayrıntılarda gizlenen dram Kulin'in,

"İstanbul, kızlarını sevmeyen baba demektir" (Kulin 1999:21).

cümlesi ile daha da belirginleşir.

Yazar, hemen bütün romanlarda baskın bir şekilde kullandığı "geri dönüşlerle" bu noktada, Nimeta ve Burhan'ın tanışmalarında da böyle bir göç dramının yattığını anlatır.

Roman, bu ailenin dramı ile Bosna'nın yaşadığı dramı birbirine paralel olarak işler. Ancak Kulin, bütün eserlerinde olduğu gibi burada da "kadın" ve onun sosyal hayattaki yerini irdeleyen ayrıntılara yer verir.

Nimeta'nın arkadaşı olan ve trajik bir şekilde öldürülecek olan "Mirsada"nın kocasından ayrılış sebebi anlatılırken, kocasının tek taraflı beklentileri şöyle verilir.

“Erkek dediğin, akşam eve gelince kurulu sofrasını, yemeğini ve düzenini isterdi” (Kulin 1999: 35).

Bu genellemeler, farklı ayrıntılarla desteklenir. Bu anlamda “Mirsada”nın tıpkı Aylin gibi dört düşük yapmış olması ilginç bir benzerliktir.

Kulin, Sevdalinka’da hemen bütün romanlarında gördüğümüz, farklı milletler, dinler ve mezhepler arası ilişkileri bu farklılıkların bireysel plandaki yansımalarını kurgulamıştır. Dokuz romanında da benzer olaylarla karşılaşmak mümkündür.

Nimeta’nın sevgilisi Stefan ve Mirsada’nın sevgilisi Peter’in ilişkileri bu türden ilişkilere aittir. Yine Aylin’in evlilikleri aynı paralelde düşünülebilir. Burada, insanların kendi dinlerini yaşayarak, başkaları ile beraber yaşayabilme olgusuna, bir medeni yaklaşım olarak vurgu yapılır. Dikkate değer bir ayrıntı da Müslüman olan Mirsada’nın din değiştirme hatta isminin değiştirilme çabalarına karşı tepki vermesine rağmen, Batı’ya ait hayat tarzına itiraz etmeyişiştir.

Benzer bir durum da, Nimeta ve kızı Hana arasında yaşanan ‘örtünmeye’ yönelik bir diyalogda karşımıza çıkar. Hana, komşularının etkisiyle örtünmek ister. Durumunu annesine iletir. Bunun Allah’ın emri olduğunu annesine söyleyince yaşanan diyalog dikkate değerdir.

“Allah örtün dememiş mi anne böyle uzun bir eşarpla?

- “Allah’ın moda desinatörlüğü yaptığı nerede görülmüş kızım”(Kulin 1999: 42).

Benzer bir yaklaşım da Adı: Aylin’de Aylin ve kuzeni Tayyibe arasında geçer. Böylece yazar, tarihsel bir olayın karmaşası içerisinde yitip giden aşk öyküsünün içine toplumun bugün de tartıştığı ve “kadın” üzerinden sürdürdüğü bir dizi siyasi, sosyal yaklaşımları da serpiştirmiş olur.

Birbirinden çok ayrı gibi görünen bu olaylar dizisi, Nimeta’nın kendi evi için yaptığı şu betimlemeyle, aslında bu olayların bir bütünün parçaları olduğunu ortaya koyar.

“Bu evde üç değişik görüş hâkim sürüyor, diye düşündü; çalışan kadınlara saygı duyan ama kendi karısının evinde isteyen kocam, çalışan kadın fikrinden nefret eden annem ve ne istediğini bilmeyen ben!

O günlerde Yugoslavya’da üç değişik görüş hüküm sürüyordu: Ülkeyi tek bir bütün olarak tutmakta ısrarlı ordu, başka cumhuriyetlerin topraklarında yaşayan Sırları Sırbistan’a bağlamaya kararlı Miloseviç ve Yugoslavya’dan ayrılmayı kesinlikle kafasına koymuş olan Slovenya ile Hırvatistan. Bir de henüz ne istemesi gerektiğini bilmeyen ama iç savaşı önlemek için elinden geleni yapmaya hazır Bosna vardı” (Kulin 1999: 65-66).

Roman, Miloseviç’in tehlikeli yükselişini ve siyasi oyunlarını yansıtan “tarihi belgesel” niteliği taşıyan bölümlerle devam eder. Nimeta bu süreçte Türkiye’ye gelir. Ankara Kızılay’da halkla Bosna’ya asker gönderilmesi ile ilgili röportaj yapar. Olayların tırmandığı süreçte özellikle Zvornik’te yaşanan ve beş bin kişinin katledildiği olaylara yer verilir (Kulin 1999: 118).

Bosna’da çok vahim bir hal alan etnik ayrımcılık ve etnik milliyetçiliğin zararları anlatılır.

İzzet Begoviç’in Sırlar tarafından kaçırılışı, iç savaşın yaşandığı bu topraklarda vahşeti tırmandırır. Aynı şekilde Burhan’ın karısının “ihneti”ni öğrenmesi ve gerilla savaşı için “dağ” a çıkması olaylar arasındaki anlam paralelliğini vermesi bakımından önemlidir.

Boşnak’ları diğer etnik gruptan ayıran en belirgin unsurun “din” olduğu Kulin’in sürekli vurgu yaptığı bir durumdur. Olayların çıkış sebebinin de bu olduğu yazar tarafından kabul edilir. Ancak, Kulin, İslam dini ve bu topraklardaki yorumu ile Anadolu’da yaşayan şekli arasındaki yorumu üzerinde Nimeta’yı esas alarak şu değerlendirmelere yer verir.

“Nimeta, Müslüman olduğuna şükretmişti. Hiçbir Müslüman’ın, en amansız düşmanına bile böyle davranamayacağına içtenlikle inanıyordu.”

Yine;

“Arap İslamiyet’inden ayrılan Anadolu Müslümanlarının tasavvuf felsefesini ve Alevilerin Tanrı’ya yaklaşımını andıran bir din anlayışı idi bu” (Kulin 1999:68).

Yazarın aslında teolojik bir tartışma konusu olan bu yaklaşımlara romanda yer vermesi, böyle bir ihtiyaç hissetmesi, Bosna’da yaşanan trajik durumun nedenlerini araştırmaya yönelikmiş gibi görünse de, daha çok bugün yaşanan meselelere yazarın bakışını yansıtmaya kaygısından kaynaklandığını söylemek daha doğru olacaktır.

Kulin, bu süreçte Boşnak’ların etnik kökenleri ile Avarlar arasında da ilgi kuran bilgilere yer vererek, bu savaşın nedenlerini irdelemeye devam eder (Kulin 1999: 257). Boşnak’ların ilk “Ban”ları (kralları) ve yazarın soyuyla ilgili bağları da yine romanın bu bölümünde, bir tarihsel vaka şeklinde anlatılmaktadır.

Bu bölüm aynı zamanda, romanın “gerçek zamanında” yaşanan, Nimeta-Stefan aşkı ile 1202-1203 yıllarına uzanan ve ilk Boşnak krallığı döneminde kralın oğlu Stefan’la Boşnak sevgilisi arasındaki aşkla özdeşleştirilir. Kulin’in anlattığı bu tarihsel simetri, olay örgüsünün anlaşılması bakımından da önemlidir.

Yedi bölümlük romanın 6.- 7. Bölümleri, olayların çözüm bölümleridir. 6. Bölümde dağa çıkan Burhan ve ardından -gizli olarak- onun yanına giden oğlu Fiko’nun yaralanması ve Nimeta’nın onlara ulaşma çabaları ile Stefan’ın bu kurtuluş çabalarına yaptığı katkı anlatılır.

Yedinci bölüm Boşnak’ların 1992’de 1996’ya kadar süren varoluş mücadelesine ayrılmıştır.

Yine bu bölümde Nimeta, Burhan ve Stefan üçgeninde gelişen “aşk” ilişkisinin belirgin bir sonuca ulaşmaması, “hem dramın hem de umudun” aynı hayat içindeki akışıyla açıklanabilir.

2.1.3 Füreya

2000-2005 yılları arasında Remzi kitabevi tarafından 64 ayrı basımı yapılmıştır, 2005-2007 yılları arasında ise Everest yayınları tarafından 4 ayrı basımı (toplam 68) yapılmıştır. Roman Füreyya adlı kahramanın yaşam evrelerini bölümleyen üç ana bölüme ayrılmıştır. Ancak romanın kaynakça, son söz ve fotoğraf

albümü hariç 40 ayrı bölüm başlığı altında toplandığı görülür. Albüm bölümü hariç, roman 394 sayfadır.

Türk edebiyatının ihtiyaç duyduğu ve daha sağlıklı bilgilere ulaşmak için çok önemli olan “biyografik” çalışmalar, ait oldukları dönemle ilgili çok özel bilgilere ulaşabileceğimiz çalışmalardır. “**Füreyâ**” da bu anlamda oldukça önemlidir.

Roman, yazarın bilgi kaynaklarına ithafen yazdığı bir teşekkür bölümünün ardından “Şakir Paşa Ailesi”nin soy kütüğü şemasını vererek başlamaktadır.

Birinci bölüm “Ada’da ve Bursa’da Zaman” başlığını taşır. Alt başlık ise, daha sonra müteaddit defalarda bölüm başlığı olarak kullanılacak olan ve bir yağlıboya tablo kazındığında, altından çıkabilecek ikinci hatta üçüncü resim anlamına gelen “Pentimento”dur.

Kulin’in, başat kahramanı romanın adından da anlaşılacağı üzere bir “kadın”dır. Füreyâ, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, maddi ereklere uğruna her şeyi göze alan, cesur, yılmak bilmeyen, kuvvetli bir kadındır. Ancak özel hayatı ve eş(leri) bakımından diğer kahramanların kaderini paylaşır. Kısaca Kulin, kadın kahramanların iç dünyalarındaki başına buyruk, delifişek, akıllı ve zeki bir o kadar da başarılı yapılarının yanında, erkeklerle olan ilişkilerinde hep aradığını bulamayan kadın tipleriyle karşımıza çıkar.

Füreyâ romanın kahramanı olan Füreyâ’nın ilk evliliği hüsrarla sonuçlanır. Neden ve sonuçları romanda müstakil bir bölümde anlatılır. Ancak ikinci evliliği ile girdiği çevre, kendi ailesinin çevresi de dikkate alındığında, **Füreyâ** romanın otobiyografik yapısının önemi daha iyi anlaşılacaktır.

Roman 26 Ağustos 1992’de Osmanoğlu Kliniğinde (Kulin 2000: 3) yatan Füreyâ’nın mazisini hatırladığı bir iç monologla başlar. Daha sonra yazar, sıkça başvurduğu “geri dönüş” yöntemiyle zaman zaman Füreyâ’nın çocukluktan o güne değin yaşadığı olayları, zaman zaman da tekrar bu hastalık evresini, dönüşümlü olarak anlatır.

Füreyâ'yı bu anımsamalar girdabına sokan, pencerenin pervazında gördüğü “kuş”tur. Bu imge romanın sonuna kadar varlığını sürdürecektir önemli bir unsurdur. Pervazdaki kuş zaman zaman Füreyâ'nın sevdikleri ile özdeşleşir, sağlık, özgürlük, hatıralar gibi şeylerin yerini alan, bir imgesel varlığa dönüşür. Ancak romanın sonunda “kuş”un uçuşu, adeta Füreyâ'nın ruhunun da bedeninden ayrılışı gibi tasvir edilir. Kuş imgesinin, romandaki bu güçlü varlığının bir nedeni de sanatsaldır. Füreyâ'nın Türkiye'nin, dünya çapında önemli bir seramik sanatçısı olması ve bu türden imgeleri çalışmalarında kullanması, yazarın okura asıl vermeye çalıştığı imajla örtüşür.

Füreyâ'nın romanın hemen girişindeki şu monoloğu, söylenenleri doğrular niteliktedir.

“... Ama ben böyle geniş kanatlı kuşlar yapmadım ki hiç. Benim yoğurduklarım narin bedenli, küçücük başlı, uslu, durağan kuşlardı. Her an uçmaya hazır değil de uzun bir yolculuktan yeni dönmüş hissi veren, yorgun kuşlar. Sahi, neden benim kuşlarım durgun ve yorgundu hep? Onları yapmam ömrümün sonbaharına denk geldiği için mi?”(Kulin 2000: 3).

Romanın buna benzer diyalogları, anlatıma masalımsı bir hava da katar. Kuşun Füreyâ'nın çok sevdiği halasının silüetine dönüşmesi ve Füreyâ'yı “öte”ye çağırmasına Füreyâ'nın itirazı, bir yönüyle ölümle pençeleşen bir kadının duygusal çırpımını, bir yönüyle de onun güçlü mizacının ayrıntılarını barındırır.

“Ben hiçbir yere gitmiyorum hala. Yakında bu yataktan kalkıp, işlerimin başına döneceğim. Sergim var yakında. Sizinle gelemem ben” (Kulin,2000:6).

Romanın anımsama bölümleri roman boyunca devam eder. Füreyâ bu süreçte annesi Suriyeli olan Sara halasının ve kendisinin fiziksel portrelerini hatırlar. Kendisi güzel ancak Sara çirkindir.

Yazar, aslında dikkatli okurların gözünden kaçmayacak bir Osmanlı elit aile yapısı çizerken, onu şekillendiren karma yapıyı da anlatır. Boşnak, Gürcü, Libyalı, Suriyeli vb. köklere ait insanlar, şimdi o kadar rahat anlayamayacağımız bir sıklıkla ve genel kabulle evlenebilmekte ve köklerinin ait olduğu coğrafi bölgelerden, hiçbir

rahatsızlık duymaksızın bütün bunları sindirmiş bir medeniyet merkezi olan İstanbul'a gelebilmekte, burada kökleşip varlığını sürdürebilmektedir.

Sara, kendi hayatını ve bütün mal varlığını iki erkek kardeşi Cevat ve Şakir'in istikbali için harcamış bir kadındır.

Kulin, böylece Sara'nın dedesine kadar uzanan köklü ailesinin geçmişini anlatacak bir yol açar kendisine. Burada bu ailenin fertleri bütün yönleri ile romana dâhil edilir. Böylece Fürey'a'nın psikolojik yapısının temelleri de bu bölümde okuyucuya aktarılmış olur.

Sara'nın babası annesini aldatmış, kadın bu ihanetin acısıyla ölmüştür. Okuyucu başka bir olay gibi görünse de; "aşk, evlilik ve ihanet" in kol gezdiği bu gizemli hikâyenin ayrıntılarından sıkılmadığı gibi aslında bu "gerçek" öykülerin tarihsel bağlantılarını da görmüş olur.

Fürey'a'nın uyur uyanık, adeta bir rüya gibi anımsadığı ayrıntılarda, dramlar, trajediler gizlidir. Eşi hastalanan Asım Bey'in eşini hizmetçisi ile aldatması, kadının bundan sonra yaşadığı acı, Asım Bey'in pişmanlığı ayrıntılarla girer romana.

Fürey'a, bu geçmişin istemese de mirasçısıdır. Kader, benzer olayları ona da yaşatacaktır. Fürey'a'nın şu monoloğu hayatına ilişkin bu ayrıntılar bakımından dikkate değerdir.

"Bir sır saklar gibi saklamışım duygularımı tam seksen iki yıl... Yok, yalan söyledim sana, kuş... Çok önceleri böyle saklı değildi duygularım. Sevgiler, hayranlıklar coşkuyla fıskırırdı yüreğimden. Gönül kapılarımı sınımsız örtmem, o ölümden döndüğüm günlerin içinde olmuştu... Tahta masanın üstünde, karnımdaki bebeğimle birlikte öldüğüm, sonra sana tekrar dirilip dünyaya onsuz döndüğümde... Sevdanın, iyi niyetin, umudun ve kaybettiğim çocuğun acısının yüreğime sivri uçlu kırık cam parçaları gibi battığı günlerde yirmi yaşındaydım..." (Kulin 2000: 14).

Fürey'a, bu acı hatıralarını çocukluğunda yaşadığı mutluluklarla silmeye çalışır. İlk dönemde Büyükada'da Şakir Paşa'nın (büyük dedesi) konağında, akrabaları ile yaşadığı o güzel hatıraları şöyle yansıtır.

“Cennet, bir cami ile bir kilise arasında kalan bir yere inşa edilmiş, üç katlı ahşap bir Osmanlı konağı idi” (Kulin 2000: 15).

Roman, böylece, burada yaşayan konak halkının anlatımıyla genişler. Bu anımsama, zaman zaman karşılaştırmalar, eleştiriler içerse de bir bütün içinde Füreya'nın ait olmaktan mutluluk duyduğu bir çevredir.

Bu mutluluk dolu yıllar, savaşın başlaması ile bozulacaktır. Sadrazam olan Cevat Paşa'nın, azledilmesi Girit'e oradan da Şam'a 5. Ordu komutanlığına gönderilmesi (1895) kötü yılların başladığı dönemdir.

Ancak, bu elit aile, çocuklarını her halükârda yabancı okullarda okutacak, onların bir iki dil bilen “aydın” insanlar olmasına önem verecektir.

Roman, Cevat ve Şakir Paşaların geçmişleri üzerinden, okura, Osmanlı Devletinin son dönemini de yansıtır. Yani Kulin, yine romanı “tarihi belgesel” çizgisi ile Füreya'nın özel hayatı arasındaki dengeler içinde yürütür.

Şakir Paşa'nın savaş dolayısıyla zorlaşan maddi durumunu düzeltmek üzere, Afyon'da bulunan mülklerine yaptığı ziyaret sırasında oğlu Cevat tarafından (Halikarnas Balıkcısı) öldürülmesi, hem olayların heyecanını arttırır hem de çok “özel” aile bağlarını okura yansıtmış olur.

1914-1918 yılları, Osmanlı için nasıl felâket yılları ise, Füreya'nın cennetinin de cehenneme dönüştüğü yıllardır. Toprak kayıpları, hele İstanbul'un işgali tam bir felâkettir.

Kulin'in bu sürece ait şu analizi dikkate değerdir.

“O günlerde İstanbul adeta iç içe geçmiş birkaç halkadan oluşmaktaydı. En iç halka İstanbul'un Türk ve Müslüman halkıydı. Kan ağlayan bu halk, savaşa katılan ve savaştan dönen, aç, perişan, işsiz ve yüreği yaralı insanlardan oluşuyordu. Bu insanlar, o güne kadar inanmış oldukları değerlerin teker teker çözüluşüne seyirci kalıyordu. Tutunacak dalları kalmamıştı. Kadınlar vaktinden evvel çökmüş, erkeklerin çoğu sakat kalmıştı. Geçim derdi için, düğün takıları dâhil elde avuçta ne varsa satılmış, heder edilmişti. Çeyiz sandıkları boşalmıştı. Kilerler tamtakırdı. Müslüman halkın orta ve az gelirli tabakalarında, hüsrân, umutsuzluk ve çaresizliğin dışında tek bir şey kalmıştı; işgalin yürekleri yakan utanç duygusu.

İkinci halkada savaş zenginleri türediler, azınlık tüccarları, karanlık işlerden köşe dönmeyi bekleyen tilkiler ve dağılan köşkerlerin, konakların görkemli yaşamlarını sürdürebilmek için, her şeyi yapmaya hazır kişileri ile saltanat düşkünleri vardı... Bunlar, Pera, Şişli gibi kozmopolit mahalleleri mekân tutmuşlardı.

Son halka, Saray'dı. Artık kaynakları kurumuş, tükenmek üzere olan ve saltanatını sürdürebilmek için, her formülü kabule hazır Saray!"(Kulin 2000: 45).

Yazar, bu türden anlatılarla, ana olay ve romanın gerçek zamanı arasındaki ilgiyi, ilintiyi şekillendirir. Füreya'nın bu son dönemle, kendi hayatının zor anları beraber düşünülürse, tarihsel bir simetrisinin varlığından bahsedilebilir.

Kulin, bu umutsuzluğu, Mustafa Kemal Atatürk'ü romana dâhil ederek "umut"a çevirir. Romanın bu bölümünde, Mustafa Kemal'in işgalden bir ay önce İstanbul'a gelişi, Şişli de bir ev kiralaması ve faaliyetleri konu edilir. İzmir'in 15 Mayıs 1915'te işgali ise romanın diğer hüznü yönüdür.

Romanın "geri dönüş"lerle oluşturulan bir örgüye sahip olduğunu söylemiştik. Füreya, bu anımsamalardan zaman zaman hasta yatağına, oradan cenazesinin nasıl olacağını ortaya koyan monologlara döner. Bu süreçte Füreya, ailesinde yaşadığı cenaze törenlerine dönüş yapar. Bu bölümler, ayrıntılı bir biçimde romana yansır.

Füreya, bu ölüm anında adeta hayatını yeni baştan, bir sinema filmi gerçekliğiyle hatırlar.

Aldıkları eğitim, keman ve piyano dersleri, teyzesi Aliye'nin, yaşlı müzik hocaları Berger'e olan aşkı da bu süreçte anımsananlar arasındadır. Anacak en önemlisi Füreya'nın babası Emin Bey'in evinde yapılan "gizli toplantılar" ve Füreya'nın bu toplantılarda Atatürk'le ilk kez karşılaşmasıdır. Bu ilk karşılaşmanın Füreya'da bıraktığı etkiyi göstermesi bakımından şu tasvir son derece önemlidir.

"Tanrım! Onlar nasıl gözler öyle. Masmavi, çakmak çakmak bakışlar, Füreya'yı delip yüreğine saplandı sanki. O hiç bu kadar güzel bir erkek görmemişti, bugüne kadar" (Kulin 2000: 69).

Füreyâ'nın Bursa'da bir çiftlik ağası ile yaptığı ve daha çok "ihtiras"la açıklanacak dramatik evliliği ve bu evlilikte gördüğü şiddet, kaybettiği ve bir daha sahip olmayacağı çocuğundan sonra ikinci evliliğini Atatürk döneminin güçlü isimlerinden biri olan Kılıç Ali'yle yapması, romana ayrı bir özellik katar.

Kurtuluş savaşından sonra Atatürk'le Emin Bey'in arası açılmış, çocukken başlayan tanışıklığın yerini küslük almıştır. Yıllar sonra Yalova'daki karşılaşma hem yeni bir dönemi -Füreyâ için- hem de Kılıç Ali'yle evliliğin yolunu açacaktır.

Füreyâ'nın Kılıç Ali'yle olan evliliği, Ankara günleri ve üst düzey bürokrat çevresindeki seçkin hayatı; cumhuriyetin kuruluş yılları paralelinde yansır romana. Bu bölümlerde Atatürk'e olan yakınlığı -ve hayranlığı- yakın tarihimiz bakımından önemli olaylara şahitlik etmesini de sağlayacaktır Füreyâ'nın. Füreyâ, Atatürk'ün ölümüne iki üç ay kalana kadar en yakınındaki birkaç kişiden biridir. Kılıç Ali'nin etkinliği Atatürk'ün hayatını kaybetmesi ile ortadan kalkınca, tekrar sıkıntılı dönemler başlar Füreyâ için. Ancak, Füreyâ, kocasının aksine yaşadıkları sıkıntının sebebi olarak İsmet İnönü'yü görmez. Ancak Kılıç Ali'den de uzaklaşmaz. Burada Kılıç Ali'nin dört oğluna annelik yapması, özellikle Altemur Kılıç'la olan yakınlığı -üvey anne olarak- dikkat çekicidir.

Yine Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan isyanlar, -özellikle Şeyh Sait isyanı- Atatürk'e karşı yapılan suikast -özellikle İzmir suikast girişimi- girişimleri de romana yansır.

Kılıç Ali'nin araya girmesi ile dayısı Cevat Şakir (Kabağaçlı'nın) idamdan kurtulup, Bodrum'a sürgün edilmesi olayı da ilgi çekici bir ayrıntıdır.

Romanın, "yüzleşmeler" adlı 10. bölümünde ise, Füreyâ'nın ailesi içerisinde yaşanan tatsız olaylar konu edilir. Babasının rahatsızlığı nedeniyle Viyana'da tedavi görmesi, Aliye'nin Berger'in sevgilisi Maria'yı vurması, dayısının dedesini vurduğu o karanlık yıllarla örtüşünce, Füreyâ şu değerlendirmeyi yapacaktır.

"Sonuçta birbirini yiyen züppeler, katiller, çılgınlar barındıran bir aile"(Kulin 2000: 116).

Füreyâ, bu çalkantılı dönemleri hep Atatürk'ün çocukken hatıra defterine yazdığı “memlekete faydalı olunuz” cümlesini hatırlayarak atlatacaktır.

İlk kocası Sabahattin'le yaşarken çektiği sıkıntılar ve Kılıç Ali'yle özellikle Atatürk'ün ölümünden sonra yaşadığı zor dönemleri, bu ilkedен hareket ederek atlattığını başaracaktır.

Füreyâ'nın, Bursalı çiftlik ağası olan Sabahattin Bey'le olan evliliği sırasında yaşadığı şiddet ve ardından gelen “şehvet” anları, tutkulu bir evliliği yansıtırken aynı zamanda; İstanbullu elit bir kızın Anadolu'daki “ilkel!” şartlarla mücadelesini, bir karşılaştırma havası içerisinde yansıtır. Bu bölümler, bize kahramanların hem mekân olarak Bursa'da olmaları hem de karşılaştıkları zorluklar bakımından Reşat Nuri'nin “Çalıkuşu”nu hatırlatır.

Bu geriye dönüşler ve anımsamalar, romana, yaygın adıyla bir “yapboz”un parçalarını birleştirerek bütüne ulaşma evrelerini hatırlatır.

Yazar, Füreyâ'nın hasta yatağında hayatıyla ilgili evrelerini hatırlamasını, gözünün önünden geçirmesini “biyografik” bir yapıya dönüştürmeyi başarır. Birçok ayrıntının yanında, özellikle Atatürk'ün özel hayatına ilişkin bilgiler ise romana aslında yakın tarihimize ilişkin yeni bir perspektifle bakmamızı sağlar.

Füreyâ'nın sanat çalışmaları, sergileri, verem hastalığına karşı verdiği uzun savaş ve ağır tedavi süreçleri de romanın olaylar bütünü içine dağıtılmış diğer ayrıntılardır.

Kulin'in diğer romanlarında gördüğümüz, birden fazla evlilik ve ondan çok daha fazlasıyla yaşanan “aşk”lar, **Füreyâ**'da da karşımıza çıkar. Yani iki evliliğinin dışında, yazar, Füreyâ'nın önemli gördüğü birkaç aşkını da romana konu eder.

Romandaki olaylar örgüsü yakın döneme doğru yaklaştıkça, yakın tarihimizin ayrıntılarını da -elbette Füreyâ'nın faaliyetlerine bağlı olarak- ortaya koyar.

Bunlardan biri de Füreyâ'nın 1960 ihtilali öncesi gençlerle sokaklarda yapılan gösterilere, onlarla birlikte katılmasıdır.

Füreyâ'nın hastalığına rağmen, hatta yaşlılığına rağmen hem bu tür toplumsal olaylardan kopmayı hem de sanatsal faaliyetlerini sürdürmesi, onun "güçlü kadın" görüntüsünü pekiştirir. Ayrıca yakalandığı inatçı verem hastalığından kurtulmak için gösterdiği çaba, yurt dışında yattığı klinikler, geçirdiği ameliyata karşı direnci de onun bu yönünü vermek için romanda ayrıntıları ile işlenir.

Füreyâ'nın ölüm döşesinde belki de tek pişmanlığı çocuksuz bir hayat sürdürmesi değildir. Bu arzu ile sahiplendiği, annelik yaptığı yeğeni Sara'nın annesi ile yaşadığı çekişme, bir iç muhasebe olarak romana yansır. Ancak;

"Soğuk bir günde, bir taksi şoförünün yanına oturmuş, Şişli'ye gidiyordum. 'Aaa, kar yağıyor' demiştim uçuşan kar tanelerine bakıp.

- İnşallah taş da yağar, demişti çember sakallı şoför
- Niye taş yağsın oğlum, ne günahımız var ki, diyecek olmuştum,
- Böyle Allah'tan uzak olunca, taş da yağar, cehennem de gelir, inşallah bu memleket baştan aşağı yıkılır.

Anladım benim için söylüyordu. Çünkü beyaz saçlarıma inat, dudaklarım boyalıydı, süslüydüm. Ne çok vardı bu adamlardan çevremde. Sanki bir anda yerden biterek, şehrin tüm taksilerine el koymuşlardı. Uzun mantolu, tesettürlü kadınlar ise 'madam' değil de, Müslüman olduğumu anladıklarında, ters ters bakıyorlardı yüzüme. Ben ki inanılmaz bir coşkuyla yaşamıştım devrimleri, ülkenin insanların aydınlığa çıkışına, bilimle, sanatla buluşmasına, kadının kimlik kazanmasına tanıklık etmiştim... Tanrım al beni artık al, al!" (Kulin 2000: 385-386).

cümleleri ise, özel hayatında yaşadığı pişmanlıklardan daha baskın bir pişmanlık olarak çıkar karşımıza. Füreyâ bunları görmekten haz duymaz... Bu gördükleri belki de yaşadığı uzun hayatın sonlarında, görmek isteyeceği en son manzardır. Kulin, hemen her romanda, kahramanlarından hareket ederek, konuyla ilgili çoğu zaman da siyasi içerik taşıyan mesajlarını ulaştırır okuruna. Burada da benzer bir yaklaşımı sergilediğini görüyoruz. Bu durum yazarın roman tekniğini anlamamız bakımından da önemlidir.

Dayısı Cevat Şakir'in ölümünü hatırladığı an ile Sara'nın -yeğeninini- başında ona söylediklerini hatırlayan Füreyâ, çok sevdiği kızına cevap veremez.

Pervaza konan kuşun daveti ile ölüme merhaba der.

2.1.4.Köprü

2001-2005 yılları arasında Remzi kitabevi tarafından 41 kez basılmış, 2005-2007 yılları arasında ise Everest yayınları tarafından 49. basımı yapılmıştır. 16 bölümden, 240 sayfadan oluşur.

Roman, bir il valisinin, köprü yaptırmak için, bir yandan Erzincan'ın ve Fırat'ın doğa şartlarıyla, öte yandan, aşılmasız Ankara bürokrasisi ile verdiği mücadelenin anlatımından ibarettir. Valinin kişiliği, hizmet etme aşkı, dürüstlüğü ile şekillenen ana karakterin (Vali'nin) romana yansıttığı asıl mesaj ise, karşılıksız, ayırt etmeden ve gönülden isteyerek, bölge halkına hizmet etme tutkusudur.

Yazar, romana mükemmel bir doğa tasviri ile (Erzincan) başlar. Yazar, birinci bölümde diğer eserlerinde olduğu gibi tarih, yer ve zamanı, gerçek olaylara dayandırarak kullanır.

“Üç günden beri dur durak tanımadan esen deli rüzgâr birden kesiliverince, kar, Munzur ve Keşiş dağlarının koynuna sere serpe uzanmış Erzincan'ın üstüne, tül cibinlik gibi inmişti... Erzincan'ın ne zaman ne yapacağı belli olmazdı. Ne istediğini hiç bilmeyen şımarık bir kadın gibiydi. Karın bembeyaz örtüsü altında uyuşmuş yatadururken, birden bire miskinliğin öcünü almak ister gibi çalkalamaya başlardı kalçalarını. O böyle beşik gibi sallandı mı, yüce dağların yamaçlarını tutan kar, yükseklerden aşağılara iner, ovalarda çağıldayan akarsularla buluşur, yerle gök birbirine geçerdi... Üstelik daha çok da yeniydi kudurup azması... Dinlenme sürecindeydi...” (Kulin 2001: 3-4).

Bu betimlemelerde “şehir-kadın” eşleştirmesi ve kadına, kadınlığa ait özellikle, depremin hatırlatılması dikkate değerdir. Yazar, bu tasvirlerin ardından hemen okuyucuyu olayın içine çeker. Bir köylünün kucağında bebekle, şehrin sokaklarından geçip, kapısı vatandaşa hiç kapalı durmayan il valisinin odasına girmesiyle okuyucu, aksiyonun içine dâhil edilir.

Kulin, bu romanda, yerli halka ait diyaloglarda, “Erzincan ağzı”nın özelliklerini de kullanır. Kahramanlar o bölge “ağzı” ile konuşur.

Bayram, Karasu'yu köprü olmadığı için geçemeyen ve orada nice canları vermek zorunda kalan köylülerden biridir. Karasu'yu geçip karısını doğuma yetiştirmek isteyen Bayram, karısını bu mücadele sırasında kaybeder. Oracıkta doğan bebeğin göbeğini taşla keserek, bu acının sorumlusu saydığı devlete, yani Vali'ye, bakması için çocuğunu getirecektir. Bu aslında öfkesinin dışı vurumudur.

Bayram'ın karısını kurtarmak, hastaneye yetiştirmek için verdiği mücadele, o yöreyi bilenler için “bildik” bir hikâyedir. Ama bir o kadar da trajik ve insanlık ayıbı barındıran ayrıntılar taşır. Yazar burada, 21.yy. da, modern bir devletin vatandaşına uzanamayan elini anlatırken öte yandan o devletin onuru için vatandaşına her türlü desteği vermeye çalışan bir memurunu da onure etmiş olur.

Yazarın, eserlerinin tümü okunduğunda, Vali'yle, onun düşünceleri ve mizacı ile Kulin'in babasının arasında bir ilinti kurmanın mümkün olacağı görülecektir.

Vali, zaten açık olan kapısından, elinde yeni doğmuş bir bebekle giren köylüyü önce yatıştırır, çocuğa bakması için ebeye haber verilir. İlgileneceği sözü vererek, köylüyü gönderir. Bir yandan depremle savaştan Vali, Fırat'ın aldığı bu canlara da bir son verme zamanının geldiğine karar vererek, mazisi çok eski olan köprü yapımına başlamaya karar verir.

Bundan sonraki bölüm 1960'lı yıllardan başlayan köprü hikâyesinin nasıl yılan hikâyesine döndüğü, bürokrasinin nasıl ağır işlediği ve bölgeye nasıl zarar verdiğinin, işlendiği bölümdür. Buradaki ayrıntılar, Vali'nin incelemeye başladığı köprü dosyasının ayrıntılarıdır. Ayrıca Fırat'a neden Karasu dendiği de bu olaylara bağlantılı olarak romana yansıtılır.

Mesai saatlerinde çay içilmesini bile yasaklayan bu çalışkan Vali, bu dosyaları okurken kendi koyduğu yasağı iki kez ihlal edecektir.

Roman, Vali'ye getirilen bebeğin, bir başka köprü mağduru olan yeni sütanesi Elmas'a teslim edilmesiyle devam eder

Bundan sonra okuyucu Elmas'ın hikâyesine odaklandırılır. Elmas'ın sevdiğini alma, ona varmadaki kararlılığı, romancının diğer romanlarında da işlediği, kadın kahramanlar için üzerinde hep durduğu önemli özelliklerden biridir.

Anadolu'da yaşanan bildik bir çatışma çıkar karşımıza bu bölümde. Elmas'ın Alevi, sevdiği erkek Mevlüt'ün Sünni oluşu, evliliklerini çıkmaza sokunca bu iki genç -özellikle Elmas- her şeyi göze alarak kaçmaya karar verir.

PKK'nın bölgeye ve bölge insanına verdiği zararın boyutları sadece Köprü yapımıyla ilgili olarak değil, Elmas-Mevlüt ve Elmas'ın ağabeyi Erdal'ın yaşadıklarıyla, özellikle de Erdal'ın askerde karşılaştığı olaylarla bağlantılı bir biçimde romana yansıtılır.

Erdal, bir terör baskınından kurtulmuş ancak psikolojisi bozulmuştur. Eve döndüğünde kendini Elmas'la askerlik arkadaşı Mevlüt'ün evlenme problemleri içinde bulur. Erdal evlenmelerinden yanadır. Hatta PKK ile girilen çatışmada onu kurtaranların Sünni olduğunu söylemesi de babasını yatıştıramaz.

Yazarın, böylece Alevi-Sünni ayrışmasının toplumsal yapımızda açtığı derin yaraları da irdelediğini görürüz.

Elmas'ın, Erdal'a

“Sen hiç adam vurdun mu?” (Kulin 2001: 32-33).

Şeklinde başlayan diyaloglarla soru yöneltmesi, yazarın bu olaya getirdiği “insani” çözümlenmeleri de ortaya koyacaktır. Yazar, sadece bu mesele için değil, yaşanan tüm problemlerin çözümü için “İnsan Sevgisi”nin hâkim kılınması gerektiği kanaatindedir.

Elmas, yediği dayaklara rağmen Mevlüt'e kaçacağını ailesine ve ağabeyine söylemesi, Kulin'in her zaman ön plana çıkardığı kadın tipinin örneği olarak düşünülmelidir.

Erdal, bu kararlılık karşısında, kardeşini desteklese de, iki ailenin kavgası kaçınılmaz olur. Elmas'ın babası Hurşit'in, Mevlüt'ün babasına köy meydanında

“Sus ulan mumsöndü papazı...” (Kulin 2001: 36) şeklinde bağırması, yerleşen ve artık bağınazlığa dönüşen yanlış algıların dışı vurumudur.

Yazar, toplumumuzun yaşadığı sapmaları bir örnekle sınırlamaz. Ancak bunları çoğaltırken de “kadın” merkezli davranır.

“Ne olmuş? Kızı kaçan ilk baba o mu? Herkesin kızı kaçıp kaçıp gidiyor başlık parası derdine...” (Kulin 2001: 36).

Şeklinde sızlanan Elmas’ın annesi, Doğuda “kadın olmanın” güçlüğüne öte yandan da “başlık parası” denen illikliğin varlığını ön plana çıkarır.

Terör örgütünün Erdal’a kancayı takması, görüşmesi hatta işkence etmesi bu bölümün diğer önemli olaylarıdır.

Romanda anlatıcı, tekrar kendi gerçek zamanına döndüğünde, Vali’nin Kemaliye kaymakamı ile “devlet-millet” ilişkileri üzerine yaptığı sohbetle karşılaşır. Vali’nin “her şeyi devletten bekleme”nin ne kadar yanlış olduğu tespiti, bundan sonraki olay örgüsünün de esası olacaktır.

Yazar, Vali’nin de içinde olduğu bir sohbeti esas alarak, Vali’nin Kaymakamlık yıllarında yaşadığı ilginç olaylara dönüş yapar. Böylece okur, Vali’nin kafasına koyduğunu yapan, çalışkan, dürüst, inatçı mizacını da tanımış olur. Tokat valiliği sırasında sigaraya karşı koyduğu yasak bu anlamda önemli bir örnektir.

Sohbet, köprünün yapım işine gelince okura tekrar, sıkıntılı, kasvetli, bıktırıcı Ankara bürokrasi resmi belgelerden alıntılar yapılarak verilir.

Köprüleri sular altında kalan Kemaliye’liler önce Genel Kurmay dâhil, bütün devlet kurumlarını dolaşarak yenisini yapmak istediklerini söylerler. Hepsinden de red cevabı alırlar. Sonra kendileri yapmaya karar verirler. Para toplarlar ve çevre yol bağlantılarını da yine kendi çabaları ile yaparlar. Komşu ilde baraj nedeniyle su altında kalacak olan bir köprünün malzemelerini alırlar. Bu arada bu malzemelerde bulunan iki köprü dubasını da kullanarak kayık yaparlar ve Karayollarından bin bir rica ile aldıkları bir motorla bunu işletmeye başlarlar. Bu kez de karşılıklarına “İç Sularda Gemi Çalıştırma Tüzüğü” çıkar... vs.

Bu eğlenceli gibi görünen, ancak trajik olan anılara Demirel'in bölgeyi ziyaretinde söyledikleri de eklenince mesele traji-komik bir şekle bürünür.

Vali'nin köprüyü yaptırma hayaliyle döndüğü makam odası ve odanın penceresinden görünen İnönü heykeliyle yaptığı iç monoloğa dayalı sohbet bundan sonraki bölümün konusudur. Yazar, böylece Atatürk'ten sonra çalışkan, dürüst, kararlı bir devlet adamı ile O'na benzeyen bir Vali'nin benzerliğini bu olaydan hareketle vermeye çalışır. Aynı zamanda İnönü ve dönemini eleştirenler için da satır aralarında gizlenmiş bir "cevap" vermiş olur. Bu bölümde İnönü adına Kulin'in, Vali'yle girdiği diyalog, yakın dönem siyasi tarihimizin bir takım ayrıntılarıyla, İnönü'nün başarıları ve devlet adamlığı paralellinde gelişir.

Vali, bu iç monologdan sonra tekrar köprü dosyasını incelemeye koyulur. 1977'de Köprü Derneği ve Başpınar köylülerinin temsilcileri "Süleyman Beyi" ziyarete gitmiştir. Ziyaret sonuçsuz kalmıştır. Vali'nin bu bölümü okurken karşılaştığı bir ayrıntı, adeta bir değerlendirme anlamı taşıyan "sesli okuma"ya dönüşür. Bu yönüyle Türkiye'nin siyasi geçmişinin ayrıntılarını, bir yönüyle de Doğu'nun yıllarca unutilan, kimsesiz bırakılan hali yansıtmış olur.

"1977 yılında yine Köprü Derneği ve Başpınar Köylülerinin temsilcileri Süleyman Bey'i ziyarete gitmişler, sonuç alamamışlar. Neden alsınlar, Isparta'nın bir köyü değil ki Başpınar! Doğuda Allah'ın unuttuğu, insanın da ancak Munzur'u saatlerce dolandıktan sonra ulaşabileceği garip yer!" (Kulin 2001: 54).

Vali'nin kararlılığıyla, bir mühendise köprünün maliyeti güncellendirilir. Bu bölümden sonra Vali'nin kararlılığı, inatçı mizacı ve çalışkanlığını okura yansıtmak için, Kaymakamlık yaptığı yıllara dönülür. Adana'da rahat bir ilçe de iken kendi isteği ile Ağrı Hamur'a atanmış, buradaki çalışmaları yüzünden Ağrı Valisi tarafından kendisine "Buzlar Çözülmeden" lakabının verildiği anlatılmaktadır. Yine aynı şekilde Kalkandere'de yaşadığı olaylar, özellikle de "yol açma" çalışmaları sırasında yaşadıkları anlatılır. Bu anlatılar adeta Türk bürokrasinin hazin öyküsüdür.

Vali'nin iki Gürcü mühendisi (baba-oğul) köprü yapımı için çağırması ile devam eden romanda, Kemaliye'ye keşif için giden heyet aracılığı ile bu ilçenin, görünümü, insanları, yemekleri, töreleri ile ilgili önemli ayrıntılar konu edilir.

Kapı tokmaklarının erkek ve kadınlar için nasıl ayrı ayrı yapıldığını, Kemaliye’de Fırat’ı gören evlerin damına “rıhtım” dendiğini, evlerin en geniş odalarına “divanhane” dendiğinin romana yansıtılması, okuyucuyu, bölgenin kültürel hayatının içine çekmeyi ve bilgilendirmeyi hedefler.

Roman daha sonra Elmas-Mevlüt-Öksüz ve Bayram’ın hayatına döner tekrar. Bayram’ın (Öksüz’ün babası) Vali’yi görmeye gittiğinde onun su kayağı yapıyor olması ilginç bir ayrıntıdır. Bu bölümün devamında Elmas’la Mevlüt’ün sürekli yer değiştirerek yaşadıkları hayat ve bu süreçte biten aşkları konu edilir.

Bayram’ın Öksüz’e yakın olmak için girdiği köprü inşaatı ve bir türlü gelmeyen Gürcü mühendislerin yarattığı tedirgin bekleyişde romana farklı bir aksiyon katacaktır.

Romanın onuncu bölümü, tekrar araları soğuyan ve gittikçe birbirinden uzaklaşan Mevlüt ve Elmas’a ayrılmıştır. Saklandıkları köyün PKK’ca basıldıktan sonra, ortaya çıkan vahşet, Mevlüt’ün öldürülmesi ve Öksüz’ün bir ölünün altından Elmas’la tekrar kurtulması aksiyonu hızlandıran bölümlerdir. Öksüz bu felâketten de kurtulup tekrar Vali’ye götürülecektir. Ancak bu bölümde, terörün ortaya çıkardığı vahşeti yansıtması bakımından şu betimleme önemlidir. Terör örgütü köyü basmış ve eylemlerinin nedenini açıklayan bir not bırakmıştır:

“Bu eylem Sivas katliamına bir yanıtıdır... PKK’nın vahşet için bahaneye ihtiyacı varmış gibi?..

- Maksat bölücülük. Maksat nifak yaratmak. Bir vahim hatayı başka bir vahim hatayla çoğaltmak. Kanı kanla temizlemek! Asla affetmemek! Asla uzlaşmamak! Kürt, Türk, neyse ne, bizim insanımız hiç adam olmayacak mı?” (Kulin 2001: 121).

Vali’nin bu serzenişi, yaşanan vahşetin insanlar üzerinde bıraktığı yıkıcı, bıktırıcı, tiksindirici duyguların özeti gibidir.

Vali, eve gitmektense, bu vahşeti yaşadıkdan sonra gece üçte makam odasına gidip çalışmayı tercih eder. Bu belki de içinde yaşattığı çaresizliği ailesine yansıtma isteginden kaynaklanmaktadır. Gece boyunca çalışmaktan, yorulup makam odasının penceresinden tekrar İnönü’nün heykeline bakınca, bu iki devlet

adamının, “özeleştiri”yi anımsatan, telepatik diyalogları romana yansır. Yaklaşık dört sayfalık bu telepatik monoloğda, okuyucu cumhuriyetin kuruluşundan bugüne yapılanları ihtiva eden ayrıntıları okur. Bu ayrıntılar adeta bir siyasi manifesto özelliği taşır.

Vali, eve dönerken okumak için yanına aldığı kitabın “Genel Kurmay Belgelerinde Kürt İsyanları” adını taşıyor olması ilginçtir. Vali kitabın her sayfasında İnönü’nün sesini duyacaktır.

Romanın, 7 Ağustos 1924 yılına dönen ve Hakkâri Vali’sinin kaçırıldığı olayı anlatan bölümü, bölgenin kozmopolit yapısının tanıtılmasına, ayrıca terörün kaynağının tespit edilmesine yönelik tarihi bilgiler barındırır. Burada, Türkiye Cumhuriyeti yanlısı bir Nasturi ileri geleni olan Haşabe’nin ailesi ve iki oğlunun hayatı romana yansıtılır. Haşabe’nin kâhyası çocuksuzdur. Haşabe’nin tavsiyesi ile Hurşit ve Halit’i evlatlık edinir. Zilan kâhyanın çocuklarına verdiği öğütte, devlete millete sadık yararlı insan olmaları ile ilgili ayrıntılar önemlidir. Buna rağmen çıkan karmaşa da ve özellikle Şeyh Sait isyanında, Haşabe topraklarını terk edecek, Zilan’ın çocuklarından biri de dağa çıkacak ve trajik bir biçimde ölecektir. Karısı ve oğlunun tekrar Haşabe’yi bulma çabaları ise romana başka bir öykünün ve başka bir olayın taşınmasına yol açacaktır. Bu sürecin aynen Sevdalinka’da da işletildiğini görmekteyiz.

Romanın “yazgı” adını taşıyan 11. Bölümü, Başpınar katliamını yapan teröristlerin mahkemece salınacak haberlerinin Vali’ye ulaşması ile başlar. Yerinden fırlayan Vali savcıya gitmeye karar verir. Dışarıda bardaktan boşalırcasına yağın yağmurun altında kalan İnönü heykeli gözüne takılır. İnönü adeta Vali’yle birlikte ağlamaktadır. Belki de o gün Vali’yi anlayan tek devlet adamı İnönü’dür.

Bundan sonraki bölüm ise köprüyü yapmak için anlaşılan yeni mühendis ve onun özel hayatına ayrılmıştır. Okuyucu burada da farklı bir öyküyle; kocasından sıkılıp başka biriyle olmaya karar veren ve bu kararı sessizce kabul eden bir mühendisin hayatıyla tanışır. Mühendis, özel hayatında yaşadığı bu başarısız ilişkiye inat içinde bir o kadar başarılıdır.

Yeni mühendis ve onun yeni projesinin kabul ettirilmesi -hem halka hem de bürokrasiye- oldukça güç olacak, hatta alay konusu yapılacaktır. Ancak Vali, kararlı ve inatçılığıyla bunun da üstesinden gelir. Bu süreçte önceden tanıştığı ve çok güvendiği dürüst bir adam olan -müteahhit- Hüdai'nin kıskançlıkları Vali'yi yoracaktır.

Elmas'ın hayatına dönülen bölüm, bir hastane odasında, adeta ölümü isteyen, hiçbir tedaviyi kabul etmek istemeyen Elmas'ın, Öksüz'le tekrar buluşmasına ayrılmıştır. Bu buluşma, Elmas'ın tükenen umutlarını, onu hayata bağlayan umutlara dönüştürürken Bayram'ın ona olan yakın duygularını da ortaya çıkaran bölümdür.

Romanın son bölümleri ise Köprü'nün İstanbul'da inşa edilip, bölüm bölüm Erzincan'a taşınması ve montesi sırasında yaşanan aksaklıklara ayrılmıştır. Bu ilginç aksaklıklar, terslikler aşılanacak ve sonuçta Vali'nin sürekli rüyasını gördüğü köprü, devlet-millet kaynaşması ile Fırat'ın üzerine inşa edilecektir.

2.1.5. Nefes Nefese

2002-2005 yılları arasında Remzi kitabevi tarafından 12 basımı yapılmıştır. Everest yayınları ise 4 ayrı basımını (toplam 17) yapmıştır. 32 bölümden ve 372 sayfadan oluşur.

Eserin girişinde, Alman zulmüne maruz kalan Yahudilerin kurtuluşu için çaba gösteren yirmi Türk diplomatın isim listesi -500. Yıl Vakfı Türk Musevileri kaynak gösterilerek- verilir.

Roman "Ankara 1941" başlıklı bir bölümle başlar. Böylece buraya kadar gördüğümüz diğer romanlarında olduğu gibi, gerçek bir öykünün romana konu olacağına işaretini verir. Bu durumu aynı zamanda, romanın hemen başında kullandığı gerçek diplomat isimleri de teyit etmektedir.

Roman, Yahudilere karşı İkinci Dünya Savaşı sırasında uygulanan soykırımı direnen ve onlara yardım eden Türk diplomatların, hatıralarından esinlenerek kaleme alınmıştır.

Romancı, kişisel hayatların iniş çıkışları, buhranları ve girdaplarına paralel olarak, onların etrafında gelişen tarihi olayları kurgular... Bir bakıma bir ailede ya da bir aşk öyküsünde yaşanan sıkıntılarla, tarihsel olayların buhranları arasında kurduğu bir dengeyle romanlarını meydana getirir.

Özellikle “**Sevdalinka**”daki bu yapının bu romana da hâkim olduğunu görmekteyiz. Bir diplomat olan “Macit” ve eşi “Sabiha”nın arasında yaşanan soğuklukla, II. Dünya Savaşı’nın dünyada estirdiği soğuk rüzgârların at başı geliştiği bir roman olan **Nefes Nefese**, bireysel hayatlarla, tarihi olayların bulunduğu bir romana dönüşür.

Romanın girişinde, bireyden, aileye oradan topluma ve farklı ulusların yaşadığı buhranlara doğru genişleyen olaylar zinciri ve bunlara bağlı betimlemeleri görmekteyiz.

Yazar, yine “tarihsel gerçeklik” düzlemi üzerine oturmuş bir kurgu ile çıkar okuyucunun karşısına.

Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’dür ve bütün çabası, Bulgaristan’ı da alarak sınır komşumuz haline gelen Hitler’i Türkiye’den uzak tutmaktır. Dolayısıyla II. Dünya Savaşına ülkemizi sokmamaktır.

Macit, bu süreçte dışişlerinde bu hedefler için 24 saat çalışan diplomat takımımızın başarılı bir üyesidir.

Bu olaylar ve kahramanlar bütünü düşünümüzde, Kulin’in bu kez Ankara’da yaşayan yine “elit” bir ailenin hikâyesini okuyucuya taşıdığını görürüz.

Romanın ayrıntılarında, Marga’ya gitmek (Ankara’daki bale okulu), briç partileri vb. unsurlar bu elit hayatın özellikleri olarak gösterilebilir.

Yazar, romana İkinci Dünya Savaşı ve onun doğuracağı kötü şartları hissettiren cümlelerle başlasa da, aslolan Macit ve Sabiha’nın bir süredir yolunda gitmeyen evliliğidir. Macit’in sabahlara kadar çalışması, Sabiha’ya ayıracak vakit bulamaması Sabiha’yı mutsuz etmektedir. Macit adlı kahramanın romanın başındaki monoloğunda, savaşa girerken bile kadınların -Sabiha’nın- özel hayatını ve

eğlencesini özlemesi ona anlaşılmaz geldiği belirtilmektedir. Macit, Atatürk'ün kadınlara bu kadar hak tanmasına karşın hâlâ mutsuz olmalarını da anlamamaktadır.

Macit'in evinin, balkonunda yaptığı muhasebe -bir iç monolog olarak- adeta dünyanın, kaynayan bir kazana dönüştüğünü ortaya koyar.

Roman bu genel çerçeveden sonra bir geri dönüşle, Sabiha ve kız kardeşi Selva'nın çocukluğuna uzanır.

Selva ve Sabiha'nın çocuk olmalarına rağmen -özellikle Sabiha'nın- aralarında yaşadıkları "güzellik" rekabeti, hatta zengin, yakışıklı "koca bulma" hevesleri romanın önemli bir ayrıntısıdır. Ancak bu rekabette Sabiha, hem yaşca büyük olduğu hem de Selva'yı kendisinden daha güzel bulduğu için haksız davranışlar içerisine girecektir. Bu tutumu, onu ilerleyen yaşında yani romanın gerçek zamanında sürekli rahatsız edecektir.

Hem bu rekabeti hem de az önce söylediğimiz beklentileri yansıtmaları bakımından Selva ve annesinin şu diyalogu dikkat çekicidir.

"- Kızların bu çaylara koca bulmak için gittiğini bilmiyor muyum sanki?

-Bu da nereden çıktı şimdi?

-Ablamla arkadaşlarını aralarında konuşurken duydum, işleri güçleri koca bulmak.

-Ne olmuş yani! O çaylara iyi ailelerin çocukları davet ediliyor. Tahsil görmüş, dil bilen, efendi çocuklar. Üstelik bu çaylar hep ailelerin evlerinde veriliyor, büyüklerin nezaretinde" (Kulin 2002: 22).

Sabiha bu tür toplantılarda tanıdığı Macit'i, kadınlık içgüdüleri ile Selva'dan kıskanırken, Selva'nın Rafael'le yakınlaşmasına yardımcı olacaktır. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Selva'nın Rafael'le, Paris'te savaşın ortasında kalmasından ve babasının istemediği bir evliliği yapmasından, Sabiha içten içe üzüntü duyacak, kendini suçlu hissedecektir.

Yine romanın ilerleyen bölümlerinde bu kez Selva'nın Rafael'le olan yakınlaşması anlatılır. Aileleri özellikle babaları karşı çıkınca, Selva'nın yeni

evlenen ve Ankara'ya yerleşen, ablası Sabiha'nın yanına, oradan Kıbrıs'taki dayısının yanına gönderilmesi, birçok kişiyle tanıştırılıp evlendirilmeye çalışılması Selva'yı bu aşktan vazgeçirmeyecektir. Hatta babaları Fazıl Reşat Paşa, bu evlilik yüzünden intihar girişiminde bulunsa da Selva Rafael'den vazgeçmez.

Romanın bu süreçteki akışı, romanın gerçek zamanı ve geri dönüşlü zaman arasında kurgulanır. Bu iki zıt yönlü akışı tetikleyen olaylar zinciri, kurgunun da esasını oluşturur.

Sabiha'nın Ankara'da yaşadığı sıkıcı hayat, Macit'in ağır işi ve Sabiha'nın vicdan azabıyla birleşince; derdini açabilecek ve hissettiklerini anlatacak birini aramasına neden olacaktır. Bunun Macit değil de, onun genç asistanı Tarık Arca olması dikkat çekicidir. Bu parlak eğitimli genç Sabiha'dan Fransızca dersi alırken, onun sırdaşı haline gelecektir. Tarık'ın içinde filizlenen aşksa hep platonik olarak kalacaktır.

Ankara'da Dışişleri Bakanlığındaki yoğun savaş mesaisi ve Tarık'ın Paris Elçiliğine kâtip rütbesi ile atanmasıyla romandaki olaylar, Ankara-Avrupa özellikle de Paris hattına taşınır.

Bu süreçte roman artık nefes nefese diyebileceğimiz bir hızla gelişir. Tarık'ın Paris'e gidişi ve İstanbul'a dönüşü anlatılır. Tarık'ın yerleşeceği otelin önünde patlayan bomba yüzünden yaralanması, bu dönemdeki terör eylemlerini yansıtması bakımından önemlidir.

Yazar, bu bölümden sonra Selva ve Rafael'in Marsilya'daki hayatına döner. Rafo'nun buraya alışamaması, İstanbul'u ve yemeklerimizi özlemesi ilginç bir ayrıntıdır (Kulin 2002: 63).

Selva, bu süreçte Marsilya'da birkaç Yahudi çocuğuna İngilizce dersi vermektedir. Ancak şehir işgal edilip, bir Yahudi avı başladığında, kocası dâhil bütün Yahudiler ölümle burun buruna gelir. Tek güvence, Türk vatandaşlığına geçmiş Yahudiler için vardır.

Romanın yedinci bölümü, Sabiha ve Macit'in hayatına dönüldüğü bölümdür. Macit ve kayınpederi Fazıl Reşat Paşa'nın, yaşanan siyasi olaylar üzerinde ileri sürdükleri görüşler, bir yönüyle geçmişte kalan bir bürokratik anlayışla, çağdaş Cumhuriyetin yeni, genç ve dinamik diplomasi anlayışının karşılaştırması gibidir. Bu bölümde, Paşa'nın küçük kızı Selva için yıllar önce verdiği kararında bir yumuşama olduğunun izlerini de görürüz.

Tekrar, Selva'ya ve Marsilya'daki hayatına döndüğümüzde, Sabiha'nın tavsiyesi ile Selva'ya ulaşan Tarık'ın, buradaki diplomasi çalışması ve Yahudileri kurtarma faaliyetleri anlatılır.

Fransa'da yaşanan bu karmaşa ve ölüm korkusu ile Türklerin ve Türk diplomatların, takdire şayan çabaları, ilerleyen bölümlerin de ana konusunu teşkil eder. Ancak 11.bölümde (Lyon adını taşır) Yahudilerin İspanya'dan kovulmalarını ve II. Beyazıt'ın onları Osmanlı topraklarına davet ederek kurtarması işlenir. Yazar, adeta, o yıllarda İspanyolların, şimdi de Almanları uyguladığı insanlık dışı katliamlara hep Türk'lerin karşı durduğunu, tarihin bu anlamda tekerrür ettiğini anımsatır.

Tekrar Ankara'ya dönüldüğünde, Selva'nın annesi Leman Hanım'ın kızının resimlerine (Selva'nın) bakarak yaşadığı hüznü okuruz. Kızına kızgın olan Fazıl Paşa'nın bu olaylar sırasında kalp krizi geçirmesi de kızının hayatından duyduğu endişe ile ilgilidir.

Marsilya'da ise çember daralmaktadır. Rafo'da Nazilerin eline düşmüş, Selva büyük bir çaba göstererek kocasını kurtarmayı başarmıştır.

Ankara'da da Sabiha'nın yaşadığı sıkıntıdan dolayı bir psikoloğa gitmesi konu edilir. Bundan sonraki bölümde Sabiha ve psikoloğun yakınlaşmasına yer verilir.

Türk diplomatları Fransa'da özellikle Paris'te ortaya koydukları çabayla, dünyaya bir insanlık dersi vermişlerdir. Onların arasında Tarık Arca'da bulunmaktadır.

Romanın bu bölümünde Arca'nın tanıştığı bir Macar kızla yaşadığı yakınlık konu edilir. Romancı, bu tür ayrıntıları bir fon olarak kullanır. Aslolan bütün bu olayların yaşandığı süreçte, Türk'lerin Yahudileri Nazilerden kurtarmak için gösterdiği çabadır.

Bu çabanın son aşaması, Türk diplomatların bir tren vagonuna doldurdukları Yahudi dostlarını ve ulaşabildikleri diğerlerini, Fransa-Almanya üzerinden Türkiye'ye getirmektir. Bu riskli ve heyecan dolu yolculuğun ayrıntıları dikkate değerdir. Trenin bu dehşet dolu ama bir o kadar da "umut" dolu yolculuğu Sirkeci garında biterken, Selva'nın babasının onu affedip affetmediği endişesine de cevap buluruz. Fazıl Paşa, Sirkeci garında kalabalığın uzak bir köşesinde kızını ve torununu beklemektedir.

2.1.6.Gece Sesleri

2004-2005 tarihleri arasında, Remzi kitabevi tarafından 12 ayrı basımı yapılmış olan roman, 17 bölümden ve 256 sayfadan oluşur.

Roman, yoğun kar yağışı nedeniyle ertelenen uçak seferleri yüzünden, kahramanın Esenboğa havalimanındaki bekleyişi ile başlar. Bir süre sonra kalkan uçakta, kadın kahramanımızın yanına oturan anne-kızın konuşmaları ve davranışları, onu çocukluğuna taşıyacaktır.

Bundan önceki romanlarında gördüğümüz, iki kadının "güzellik" çekişmesi, bu romanın da esas unsurlarından biridir. Kahramanımız, babasını boşayıp, zengin bir koca bulan annesinin hem bu davranışından hem de güzelliğinden dolayı hayatı boyunca ona kızmış, aynı zamanda kıskanmıştır.

Romanın girişinde konu edilen yolculuğun, kahramanın, hastalanan ve hastanede bulunan annesine yapılan ziyaretle ilgili olduğunu, ilerleyen bölümlerde anlıyoruz.

Bu süreç işlerken, kahramanın çocukluğuna ve annesi ile ilgili anılara dönüşü, Kulin'in sıklıkla başvurduğu yazım tekniğidir.

Bu uçak yolculuğu sırasında yanında oturan küçük kızın annesine sürekli sorular sorması, ona çocukluğunda ve gençliğinde, annesi ile yaşadığı bazı diyalogları hatırlatır. Bunlardan en önemlisi Ayda'nın (kahramanımızın adı: ilk kez romanın 15.sayfasında geçer) annesine, babasını niye terk ettiğini sorduğu andır. Annesinin cevabı, babasının anlattıkları ile uyuşmayınca, Ayda'nın annesine olan gizli kını artacaktır.

Annesinin evlendiği yeni kocası Nedim Bey ise Ayda'yı çok sevecek ona gerçek anlamda babalık yapacaktır. Hatta bir kardeşi olduktan sonra da durum değişmeyecektir.

70'li yıllarda Ayda'nın girip çıktığı siyasi olaylarda Nedim Bey hep Ayda'nın arkasında olmuştur. Ayda, yaptığı iç muhasebede annesine olan kırgınlığının yeni kocasından değil, onun karşı konulmaz güzelliğinden dolayısıyla, kıskançlığından kaynaklandığını itiraf edecektir.

Bu anımsama süreci uçağın inişe geçmesi ile son bulur. Yazar, bu süreçte anlatacağı öykünün sınırlarını da çizmiş, okuru, öykünün vaka tertibiyle tanıştırmış olur.

Ayda, annesinin yattığı hastaneye gitmek için bindiği takside, şoförün hastanenin yerini bilmediğini duyunca sinirlenir. O andaki düşünceleri bir monolog şeklinde romana yansır ve dikkat çekici ayrıntılar barındırır. Bu ayrıntıların **Füreyâ** adlı romanda da benzer biçimde bulunması dikkatlerden kaçmamalıdır.

“Neden kızıyorum Allah'ın köylüsüne adresi bilmiyor diye! Memleketinde hayvanı güdecekken, gelmiş oturmuş bir arabanın direksiyonuna, tanımadığı şehrin karmaşık sokaklarında, kendine Marslılar kadar yabancı gelen insanları oradan oraya taşıyarak ekmek parası kazanmaya çalışıyor. O mu yaptı ithalat serbest bırakıp et fabrikalarını kapatarak doğuda hayvancılığı öldüren hükümet politikasının mimarlığını? O mu başlattı adı konmamış iç savaşı? O mu istedi toprağını bırakıp bu keşmekeşe göçmeyi ve burada sefalet çekmeyi? Başımı koltuğa yaslamış, uykusuzluktan yanan gözlerimi kapatmışım, hepimiz suçluyuz diye düşünüyorum, Nedim babamın söylediği gibi, suçluyuz hepimiz...” (Kulin 2004: 20).

Ayda'nın akademisyen kimliği, 70'li yıllarda karıştığı olaylar ve bütün bunların alt yapısını oluşturan düşünceleri de okura böylece tanıtılmış olur.

Bu monoloğu daha da açıklayan bir anımsama -ki gençlik yıllarına ait- da şöyledir. Ayda karakoldan Nedim babasının nüfuzuyla kurtulmuş, evde annesiyle tartışmıştır. Çok sinirlenen annesi ona vurmak için elini kaldırıncaya şu diyalog gerçekleşir.

“-Az daha vuruyordun bana anne! Demiştin.

- Geç kaldım kızım, sana vurmakta geç kaldım. Seni, bir şehir eşkıyasına dönüşmeden önce dövmeliydim.

- Yok canım! Sen değil miydin 27 Mayıs öncesinde Allah'ın günü Harbiye'den Taksim'e yürüyen?

- Yürüdüm de ne oldu? Üç kişinin başı gitti, ülkenin siyasi itibarı o gün bugündür yerden kalkmadı. Üstelik hiçbir şeyde değişmedi.

- Hani Türkiye'nin en çağdaş anayasası 27 Mayıs sonrasında yazılmıştı. Hani bu ülkenin görüp göreceği en aydınlık günlerdi onlar.

- Ben öyle zannettiğim yıllarda gençtim Ayda! Tıpkı senin gibi; bende doğruları sadece ben biliyorum sanıyordum.

- Kaç yıl önce sen bile düzeni değiştirmek için yollara düşmüşsen, şimdi benim bir şeyleri değiştirme isteğime neden kızyorsun?

- Ben düzeni değil iktidarı değiştirmek için yürümüştüm. Bizim elimizde sadece Atatürk'ün nutku ve resimleri vardı; silah, sopa, bomba yoktu. Böyle kırarak, dökerek, yakarak bir yere varamazsınız. Sokun bunu kafanıza. Vurulup vurulup gidiyorsunuz serseri kurşunlara. Babanla karar verdik, doğru Bozova'ya gidiyorsunuz yarın erkenden” (Kulin 2004: 21).

Bu anımsamalar, taksi yolculuğu sırasında gerçekleşmektedir. Kulin aynı zamanda diğer romanlarında olduğu gibi olay örgüsünü, bu diyaloglar ve anımsamalar yoluyla tarihsel gerçeklik zeminine oturtmuş olur.

Buradaki konuşmaların yakın tarihimize ilişkin anekdotlar içermesi de okura farklı açıdan bilgilenme yolunu açmakta, aynı zamanda da yazarın olaylara bakış açısını netleştirmektedir.

Hastanede yatan annesinin ameliyat olacağını da bu bölümde anlar okuyucu. Ameliyathaneye giderken yapılan tasvirler, bütün kırgınlıkları geride bırakan; bir anne-kız vedalaşmasına yöneliktir. Annesi baygınken Ada'nın ona kalbiyle, yüreğiyle söyledikleri oldukça başarılı bir şekilde betimlenir.

Annesi ameliyathaneye alınan Ayda, yıllarca, inatla nasıl ondan uzak kalmayı başardığını ve bunun ne büyük bir hata olduğunu düşünür. Ardından, bununla ilgili geçmişte yarattığı bahaneleri hatırlar.

Siyasetle ilgilenen bir ailenin kızıdır. Annesi de onun gibi “sol” görüşlü biridir. Ama Nedim babası “sağ” tandanslı biridir ve annesi onunla evlenebilmiştir. O yıllarda yaşadıkları soğukluğu bir nedeni de Ayda'ya göre bu olmalıdır.

Ayda'nın pişmanlıkları, bu hastane köşesinde, annesinin ameliyattan çıkışını beklerken depreşecektir.

Çocukluklarında, Bozova'daki çiftlikte dadılık yapan “Ziynet”in hastaneye gelişi ve anlattıkları ile Nedim Bey'in de öldüğünü anlarız.

Artık roman, olayların -romanın- çok önemli bir figürü olan “Ziynet” üzerinde gelişir. Roman bu süreçte adeta Ziynet'in romanı olur.

Ziynet'in küçükken Bozova'daki çiftliğe alınışı, burada serpilip genç bir kız oluşu, evin büyük hanımı Sultan Hanım'la olan ilişkisi ve evin büyük dadısı (emektarı) Satı Hanım, romanda ayrıntılı bir biçimde anlatılır.

Ziynet'in çocuk yaşta çiftliğin küçük Beyi Yusuf tarafından cinsel istismara maruz bırakılması, hamile kalışı ve çocuğunun kürtajla alınıp, sonra da ona öldüğünün söylenmesi, romanın bundan sonraki olaylarını çözmek bakımından son derece önemlidir. Ziynet'in doğmadığını sandığı çocuk da romanın ilerleyen bölümünde önemli bir figür olarak romana girecektir.

Kulin, bu anlatıyı genişletirken, olay örgüsünü “ironik” bir yapıya büründürür. Cinsel istismar, bunu görmezden gelme, kocakarı ilaçları ve toplumsal yapımızdaki sapmalara bu yolla değinilir. Böylece okuyucu, bu ayrıntılarda birbirinden farklı dersler çıkarmış olur.

Bozova’da yaşanan bu çarpık ilişki, üstü örtülmeye çalışılsa da, kader ağlarını örecektir, yıllar sonra, bu cinsel istismarın sonuçları bütün aileyi etkileyecektir.

Ziynet, halayıklığın verdiği “kaderine razı” olmak ilkesiyle Yusuf’la olan gizli beraberliğini yok sayacaktır. Zaman zaman içinde uyanan cinsel arzuları bastıracaktır.

Romanın bu bölümündeki karmaşık yapı bundan ibaret değildir. Ziynet bu süreçte yeni doğan Nedim’in (Ayda’nın üvey babası) sütannesi görevini üstlenecek, bu kez de karşımıza bir bebeğin cinsel istismarı çıkacaktır. Bu istismar, daha Nedim’in 10’lu yaşlara geldiğinde ise, bu kez cinsel ilişkiye dönüşecektir. (Ziynet ve Nedim arasında)

Ayda ve annesinin hastanedeki öyküsü bu süreçte neredeyse unutulur. Yani roman yine gerçek zamanından geçmişteki zamana, olayların ilk başlangıç dönemine yönelir.

Olaylar, Bozova’da Yusuf ve Ağabeyinin ticaret ve siyaset faaliyetleri ile gelişir. Yusuf Bozova’da bir fabrika açıp başına geçerken, ağabeyi Ankara’ya mebus olarak gidecektir. Cinsel temalarla yüklü girift ilişkilerse biçim değiştirerek varlığını sürdürecektir.

Romanın 6. Bölümünde, tekrar Ayda’ya ve kızıyla yaşadığı (Aslı) sorunlara dönülür. Bu ilişki, Ayda’nın annesi ile yaşadığı ilişkiye çok benzemektedir. Aslı’nın arkadaşlarından birinin tesettürlü oluşu yaşanan problemlerden biridir.

Kocasının bu arkadaşlığa itirazı vardır. Ayda’nın şu cevabı;

“Kapıya tesettür giremez, diye mi yazayım.” (Kulin 2004: 84).

İlginçtir. Kocasının, kızını bu arkadaşlıktan soğutmak için önerdiği yol ise son derece güncel bir öneridir.

“Kızı ikna etmeye çalışabilirsin...” (Kulin 2004: 84-85).

Ayda, bütün bu olayları annesi ile yaşadığı soğukluğun, uzaklığın bir bedeli olarak görmektedir.

Roman, Ayda'nın annesinin yattığı hastaneden çıkışıyla gerçek zamanına tekrar döner. Bu süreçte Ziyet'in geçmişe ilişkin anlatıları önemlidir.

7 ve 8.bölümler, Neriman ebenin oğlu olarak bilinen Yağız'ın, Yusuf'un yanında işe başlamasına ayrılmıştır. Yağız'ın yıllar önce Ziyet'in öldü denilen çocuğu olduğu, sadece büyük hanım (Sultan Hanım) ve Satı tarafından bilinmektedir.

Roman bu süreçte Yağız'ın önlenemez yükselişi ve Yusuf'la olan yakınlaşmasına odaklanır. Genç Nedim ise bu yakınlaşmadan rahatsızdır. Ancak amcası yeğeninden çok, bu işbilir, çoğu zaman düzenbaz işler yapan Yağız'ın tarafını tutmaktadır.

Aynı süreçte Yusuf'un ağabeyi Kerami Bey'in izlenimleri yoluyla siyasetin din eksenli yükselişi de verilir.

Romanın gerçek zamanına, yani Ayda'ya döndüğümüzde, Ayda'nın üvey babasının (Nedim'in) da mebus olduğu yılları hatırladığını görürüz.

Yusuf ve Kerami'nin Yağız'ın oyunları ile aralarının açılması başka bir entrika olarak romana yansır.

Romancı, romanın gerçek zamanını “kış” olarak betimlemiş; anımsamalarla, geçmişe döndüğünde ise sürekli “yaz” aylarında geçen olayları anlatmıştır. Bu bizi, Ayda'nın annesinin yattığı soğuk ameliyat odası ile birlikte düşünüldüğünde, Kulin'in bilinçli bir şekilde bu tezdı geliştirdiği sonucuna ulaştırır.

Ayda'nın annesinin ölümü üzerine yaşadığı üzdntü ve Ayda'nın son kez vedalaşmak için annesinin ölüsünün yanına uzanması, oldukça duygusal ve bir o kadar başarılı betimlemelerle verilir.

Ayda'nın, annesinin evine gidip, onun günlüğünü bulması ve oradan bölümler okuması, çok gecikmiş bir pişmanlığın derin hüznünü yansıtır.

Romanın son bölümünde Ziyet'in hiç sevmediği Yağız'ın kendi oğlu olduğunu bizzat Yusuf'un ağzından öğrenmesi ise oldukça dramatik bir sahnedir.

2.1.7. Bir Gün

2005 tarihinden itibaren Everest yayınları tarafından toplam 5 ayrı basımı yapılmıştır. Roman 7 ayrı bölümden ve 202 sayfadan oluşur.

Nevra adlı bir kadın gazetecinin, yine kadın bir Kürt milletvekili ile görüşmek üzere, arkadaşları ile hapisaneye doğru yaptığı bir yolculukla başlar roman. Nevra tutuklunun kendisiyle görüşmek isteyip istemeyeceğinden, sorularına cevap verip vermeyeceğinden emin değildir.

Ancak Zeliha Bora adlı tutuklu, Nevra ile görüşmeyi kabul eder. Böylece soru cevaplı bir diyalogla roman, yıllardır tartışılan bölücü faaliyetlerin hedefleri, amaçları gibi son derece kritik bir konu üzerinde gelişmeye başlar.

Nevra, Zeliha'nın beklentilerinin aksine, ona özel hayatı ile ilgili sorular sormaktadır. Zeliha'nın iki evlilik yapması, üç anneli (çocukluğuna ilişkin bir ayrıntı) bir çocuk olmanın zorlukları gibi ayrıntılarla yazar, aslında hem Zeliha'nın psikolojik altyapısını hem de bu bölgede yaşanan terör olaylarının asıl kaynağını – kendi bakış açısı içinde- okura tanıtmak ister. Konuşma her ne kadar sorunların demokrasi içerisinde çözülmesi anlayışına geliyorsa da Zeliha, yapılan terör faaliyetlerinin haklılığından yanadır.

Nevra, Zeliha'nın, kültürel haklar ve dil konusundaki görüşlerinin –hak vermekle beraber- tehlikeli yanlarını, bu tür hakların şiddetle elde edilemeyeceğini söyleyince, röportaj bir tartışmaya dönüşür ve Zeliha, Nevra'yı görüşme odasından kovar.

Bu tartışmalar yakın tarihimizin özellikle son 20-30 yılın bir siyasi bilançosu gibidir. Zeliha'nın keskin, katı tavrına karşın Nevra'nın önce hümanist fakat daha çok, resmi ideolojinin argümanlarını kullanarak verdiği cevaplar tartışmanın esasını oluşturur.

Karşı tarafın kendini soyutlanmış, ikincil vatandaş konumuna düşmüş gibi göstermesine Nevra, net ve mantıklı cevaplar verince, Zeliha odayı terk etmeye kalkar. Nevra onu engeller. Bu bölümün sonunda aslında onların iki çocukluk arkadaşı olduğu da ortaya çıkacaktır.

Böylece roman, diğer bütün romanlarında olduğu gibi Nevo ve Zelo'nun çocukluğuna döner.

Şimdi iki yetişkin kadın olan bu iki arkadaş, birbirlerinden ayrıldıkları ânı beraberce hatırlarlar. Ondan sonra ne yaşadıklarını, ne yaptıklarını birbirlerine anlatma ihtiyacı hissederler. Böylece, romanın mesajını da oluşturan “kardeşlik” teması bu yaşanan örnekle okuyucuya hissettirilir.

Nevo'nun babası Kaymakamlığı sırasında Zelo'nun memleketinde bulunmuş, Zelo'nun annesi onların evine yardımcı olmak için –ev işlerinde- gelip gitmiştir. Bu süreçte Zelo ve Nevo çok yakın arkadaş olmuşlardır. Bölgeye has bu tür kısaltmalar bir yönüyle samimiyetin ifadesi olarak da algılanmaktadır.

Bu sohbet sırasında, Zelo'nun itirazlara rağmen, her şeyi göze alarak, Alişan adlı bir gence kaçması anlatılır. Ancak olaylar Zelo'nun beklediği gibi gelişmeyecek Alişan, Zelo'ya kuma getirecektir. Zelo bunun üzerine yine her şeyi göze alacak ve yaşadığı çiftliğe, ailesinin yanına dönecektir. Şiyar adlı kendinden çok yaşlı biriyle evlendirilen Zelo'nun, üç çocuğu olur. Şiyar'ın milletvekili oluşuyla Zelo'nun Ankara yılları başlar. Kocasının tutuklanması üzerine ise Zelo, kendini siyasi bir mücadelenin içinde bulur.

Nevo'nun hayatı da oldukça ilginçtir. Roman bu kez Nevo'nun evliliğine, boşanma kararını aldıkları kahvaltılık sofrasına döner. Nevo, son derece mülayim evine bağlı olan kocası Murat'ın, kadınları anlayamayan, anlamayan tavrından şikâyetçidir. Onu heyecanlandıracak şeylerden, romantizmden habersizdir Murat. Bu soğuk, monoton hayat Nevo'yu sıkışmış, işyerinde kendisine ilgi duyan Ferdi'nin ona yakınlaşmasına izin vermiştir. Kocasının doğum gününde ona bir mutfak robotu(!) alması ise kavganın başlama sebebi olacaktır.

Bu bölümü anlatırken Nevo, benzer şeylerin kendi ailesinde de yaşandığını hatırlar. Hatta Nevo Lise 2. Sınıfta iken anne ve babası boşanmışlardır.

Boşanmanın sebebi, maddi zorluklardır. Nevo, o dönemde annesini hep suçlu görecektir. Çünkü annesi zengin bir koca bulmuş, Nevo'yu Üniversiteye giderken pahalı hediyelerle ziyaret edip, hiç tartışma çıkarmadan ikna etmeye çalışmıştır.

Nevo, artık annesini boşandığı için kabahatli görmemektedir. Çünkü bunca zaman sonra, kadınsı bir algıyla annesinin de haklı olduğu kanaatine varacaktır.

Nevo, kocası ile tartışıkları günün akşamında, dostları ile gittikleri yemeği hatırlar. Kocasını yemek seçimine bile karışmayacak kadar pısrık biridir onun için. Yemekle beraber alınan içkinin etkisiyle tartışma kontrolden çıkar. Arkadaşları doğum günü için Renault marka araba almış, Murat' sa mutfak robotu almıştır. Bu dayanılmaz bir şeydir...

Murat, bu olaylar üzerine daha önce kabul etmediğı Hollanda işini kabul edecek ve evden ayrılacaktır. Çocukları Cengiz de babası ile gider. Nevo ise zaten evli olan Ferdi ile yaşamaya başlar. Romanın bu bölümünde de Ferdi ile olan hayatının ayrıntılarını okuruz.

Bu bölüm, yazarın çok sık yaptığı "kadınsı" bir savunmaya dönüşür. Nevo'nun ağzından yapılan bu savunmada, bir kadının ihtiyaçları, beklentileri, arzuları ayrıntılı bir şekilde anlatılırken, bunlara duyarsız erkeklerin ne kadar iyi, evine bağlı olursa olsun, bir yönüyle yanlış yaptıkları tezi ileri sürülür.

Nevra, daha sonra uzun yıllar görüşmediğı üvey kardeşi Orhan' la annelerinin ölümünde buluştuklarını anlatır Zelo' ya iki ayrı dünyanın insanı gibi görünen bu insanların, Kapadokya' ya yaptıkları bir gezi sonrasında, aslında durumun hiç de öyle olmadığını anlamaları, unutulmuş aile bağının yeniden kurulmasına yol açacaktır.

Söz, Zeliha' ya ve bu olayların içine nasıl girdiğine gelince, Zeliha, çiftlikte bilge kişiliğı ile bilinen "dedesini" kaynak göstererek, durumu anlatma yolunu seçer.

Bu açıklama, adeta bir tarih dersi gibidir. Destanlarda, türkülerde yaşatılan Kürt tarihi, Botan Emiri Bedirhan Bey' in isyanı, Tanzimat' la gelişen yeni olaylar silsilesi, Hamidiye olayları meselesi anlatılır. Böylece yazar, Kürt aydınlarının tezlerinin dayandığı kaynakları okura sunmuş olur. Nevra, bu anlatılanların eksik, yanlış ve hatalı yanlarını bilmekte ve Zeliha' ya sırası geldikçe söylemektedir. Böylece roman tarihi tezlerin tartışıldığı bir platforma dönüşür.

Zelo, Nevo'nun ileri sürdüğü bir kısım düşünceleri özellikle şiddetin ortadan kaldırılması ile ilgili düşünceleri kabul ediyor gibi görünse de, bu konuda ikna olsa da “dil”le ilgili konulu kendi tezinde ısrarlıdır.

Romanın akışı tekrar sorularla Zelo'ya döndüğünde, Zelo bu kez yine dedesinin ağzından 1936'daki ilk isyanı anlatmaya başlar.

Bu kez okuyucu, çoğu okuyucunun bilmediği, tanımadığı Şeyh Sait'in portresi ile karşılaşır. Şeyh Sait'in isyan öncesi faaliyetleri, ticari zekâsı anlatılırken, daha önce yaşanan, Nasturi isyanından bahsedilir. Böylece Kulin, eserini yine “tarihsel gerçeklik” zeminine oturtmuş olur. Roman adeta bir gayr-i resmi tarih formatına bürünür.

Dede, Şeyh Sait'in şariatçı devlet özlemini anlattıktan sonra, bu süreçte yaşanan sürgünleri hatırlatır. Kendilerinin Konya'ya gönderilişlerini ve dönüşlerini 1948 tarihini vererek anlatır. Dede, sürecin nasıl çığırından çıktığını anlatmak için oğlu Cengiz'in başına gelenlerden bahseder. Bu anlatılar aslında Zelo'nun savunma güdüsünün, dolayısıyla Kürtlerin var dediği problemlerin de kaynağıdır.

Dede ve ailesinin devlete bağlı tutumları ve iyi giden işleri bir gün örgütün onlardan haraç istemesiyle bozulacaktır. Önce aile haraç vermeyi reddetmiş, ancak, kamyonlarına, mallarına zarar verilince, gizlice bir kereye mahsus ödeme yapmaya karar vermişlerdir. Ödeme, Cengiz tarafından yapılır. Ancak asker durumu anlamış ve suçüstü yaparak Cengiz'i tutuklamıştır. Aile, askere (Devlete) bunun örgütlü bir şey olmadığını, Devletle kavgalarının olmadığını, örgütü benimsemediklerini anlatamaz. Yani iki ateş arasında kalmışlardır. Cengiz'in hücre günleri ve gördüğü işkenceler, korkunç eziyetler yansır romana.

Cengiz, beş ay sonra Nevo'nun babasının (Kaymakam) araya girmesiyle, insanlıktan çıkmış bir halde bulunacaktır. Artık, Cengiz ve etrafındakilerde hâkim olan duygu, “Acı ve Nefret'tir” (Kulin 2005: 169).

7. bölümle beraber tekrar hapisane odasına vakanın, gerçek zamanına ve röportaja dönülür. Bu bölüm bir yönüyle Zelo ve Nevo'nun çözümlemeler yaptığı

bölümdür. Yine Cengiz'in "dağa" çıktığını da bu bölümde öğreniriz. Zelo'nun anlattıkları karşısında Nevo'nun yaptığı değerlendirmeler dikkate değerdir.

"Boğazımda bir tıkaç var, ne aşağı iniyor ne de yukarı çıkıyor. Söyleyecek söz bulamadan oturuyorum öylece. Kime yanayım, Cengiz'e mi, babama mı, dedeye mi, Türk olsun, Kürt olsun, dağlarda olan gençlerine mi, vurmaktan, kırmaktan, küfürden ve işkenceden başka çıkar yol insanlarına mı bu cennet vatanın? Kime küfredeyim, kime kızayım bizi buralara getirdikleri için? Politikacıya mı, milliyetçiye mi, bölücüye mi, askere mi, esnafa mı, hacıya mı, hocaya mı, yobaza mı? Kime? Kime?" (Kulin 2005: 171).

Nevo, bu söylemiyle aslında bu işte herkesin biraz suçu olduğunu kabul eder. Olayları değerlendirirken, babasının erken emekli edilmesinin nedenini de Cengiz'in yaşadıkları ile ilgili olduğunu anlar. Babasının, oğlu Orhan'ı farklı bir memuriyet değil de üniversite de bilim adamı yapmak için uğraşmasının nedeni de bu olaylardır. Nevo, karışık duygular içindedir. Komşusunun oğlu Tamer'in de bir terör olayında yaralandığı aklına gelir. Bu düşünme sürecinde, iç monologda Köprü romanının olay zeminini anımsatan meseleleri hatırlar. İki tarafı da yaralayan bu olaylara bir son vermek gerektiği konusunda anlaşsalar da, Nevo'nun artık Zelo'nun eve dönmesi fikrine Zelo karşı çıkacaktır. Konuşmalar böyle devam ederken, özellikle Doğu'da "kızların" okutulması fikrinde birleşirler. Nevo adeta yazarın, "Kardelenler" adını taşıyan eserindeki fikirlerin sözcülüğünü yapar. İki kadın, bu kötü olayları bitirecek kardeşlik ve sevgiyi egemen kılacak tek şeyin "kızların" okutulması olduğu fikrinde birleşirler. Görüşme bitmiş, ayrılık vakti gelmiştir. Zelo'nun ayrılırken Nevo'ya "Davamıza sahip çıkacak mısınız?" sorusuna Nevo'nun verdiği cevap, romanın özeti gibidir.

"Davanız kimliğinizi kazanmanızsa, eşitlik ve özgürlüğünüzse, evet. Şerefınızı kurtarmaksa, hayır." (Kulin 2005: 194).

Zeliha'nın sözü, bölücü başına getirerek onu bir lider olarak tanıma girişimi ve Nevo'nun cevabı da hayli ilginçtir.

"...Bir halkın bayrağı haline gelmiş birini ipe çekerseniz o halkla anlaşabilmeniz mümkün olur mu?

... Bir çılgın kendini baş ilan edip, otuz bin kişinin ölümüne sebep olduysa, bu adama canı denir. Zelo, Kürtler Cumhuriyet devrinde daha önce de yirmi sekiz kere ayaklanmışlar. Bir devlet isyankâr

çocuklarını yirmi sekiz kere bağışladıysa, yine bağışlamasını bilir... Ama bu adam için hiçbir şey isteme” (Kulin 2005: 195).

Bu konuşmalar, sıcak bir vedayla sonlanır. Romanın sonunda Nevra içi umut dolu, kadınların bu kötülüğü durduracağına emin bir ruh haliyle hapisneden ayrılır.

2.1.8.Veda

2007-2008 tarihleri arasında Everest yayınları tarafından 4 kez basılmış olan roman, 24 bölümden ve 390 sayfadan oluşur.

İstanbul'a vakitsiz yağan bir kar manzarası ile başlayan roman, Ahmet Reşat'ın adı İttihatçıya çıkan yeğeni Kemal'i evinde nasıl sakladığını anlatan bir bölümle devam eder.

Daha sonra, Kemal'in hem sarayla hem de İttihatçılarla arasının açıldığı, yine Sarıkamış'ta askerken vereme yakalandığı anlatılır.

Roman böylece Osmanlı son döneminin, önemli bir siması olan Ahmet Reşat; onun konağı ve ailesi etrafında genişleyen bir olay örgüsü ile başlamış olur. Yazar, bu yolla olayları tarihsel gerçeklik zeminine oturtarak, çöken Osmanlı imparatorluğunun da bu döneme ait bir fotoğrafını okuyucusuna sunmuş olur.

Ahmet Reşat vekâleten “maliye nazırlığı” gibi önemli bir mevki de bulunmaktadır. Dönemin önemli isimleri, Enver, Talat, Cemal Paşalar, yurt dışına kaçmış, İstanbul ise iki yıldır işgal altındadır. Ankara'daki hükümetin ise başarılı olup olamayacağı belli değildir.

Yürekten, devletine ve milletine bağlı bir bürokrat olan Ahmet Reşat'ın bu manzara karşısında gözleri yaşarır.

İkinci bölüm konakta yaşayanlarının tanıtımına ayrılmıştır. Ahmet Reşat'ın karısı Behice bu sıkıntılı dönemde kocasıyla yaşadığı eski mesut günleri hatırlar. Kendisi varlıklı bir Çerkez ailesinin çocuğu olan Behice, babası tarafından zengin bir koca yerine bu okumuş adama verilmiş, mutlu süren evlilikleri Kemal'in eve gelişiyle yerini sıkıntılı bir sürece bırakmıştır.

Behice'nin kocası, bütün kızgınlığına rağmen her akşam Kemal'le siyasi münakaşalar yapmakta, Behice'ye zaman ayırmamaktadır. Behice, bunu erkeklerin dünyasına ait bir özellik olarak algılar (Kulin 2007: 17).

Bir diğer kahraman, Kemal'e bakmakla yükümlü evin hizmetçisi Mehpare'dir. Romanın ilerleyen bölümünde Mehpare birincil öneme sahip bir figür haline gelecektir.

Bu bölüm, Ahmet Reşat'la ile içten içe çok sevdiği yeğeni Kemal arasında dönemin siyasi gelişmelerinin tartışıldığı bir diyalogla devam eder. Ahmet Reşat, yeğenin görüşlerini tehlikeli görse de, aslında ona hak vermektedir.

Romanın önemli bir kahramanı haline gelecek olan Dr. Mahir'in Kemal'i muayene ettiği bölüm, aslında iki hürriyet perver gencin, durumu kendi aralarında mütalaa etme imkânı buldukları bölümdür. Bu bölümde, yazar, ayrıca Mehpare'nin Kemal'e olan duygusal ilgisini de okuyucuya hissettirir. Kemal, Mehpare'nin bu ilgisinden memnundur ve böyle bir konak hayatında alışık olunmadığı üzere o da Mehpare'ye samimi bir ilgi duymaktadır. Ancak mecburen onu hafiye olarak kullanmak zorunda kalacaktır. Diğer bir şahıs ise, evin büyük hanımı (Saraylıhanım)dır. Otoritesi, asilliği ve güzelliği ile konağa hâkim olan, Saraylıhanım, Kemal'e de çok düşkündür. Ancak, Behice ile aralarında bildik bir gelin-kaynana çekişmesi de yaşanmaktadır.

Mehpare'nin hafiyelik denemesi bir bombanın patlaması ile sonuçsuz kalır. Dr. Mahir'in oraya yetişmesi ile Mehpare karakola düşmekten kurtulur. Ahmet Reşat'ın durumu anlaması, Kemal'e pahalıya mal olacaktır. Bu bölümdeki şu diyalog, yazarın kadın duyarlılığını ortaya koymasından önemlidir.

“Allah aşkına dayı, bundan ne çıkar? Kadınlar artık çalışmaya başladı bu şehirde. Naciye Sultan himayesinde kurulan teşkilat tarafından, çalışmaya teşvik ediliyorlar. Yani sizin muhafazakâr saray mensuplarınız dahi artık kadınların evlerde hapis kalmalarından yana değiller. İstanbul Belediyesi, kocaları muharebelerde ölen kadınları, evlerine ekmek götürsünler diye işe almaya başlamış. Biz burada yedi göbekten tahsilli bir ailenin fertleri olarak neyi tartışıyoruz, kuzum? Mehpare neden tek başına sokakta yürümüş! Bunu mu tartışıyoruz” (Kulin 2007: 63).

Bu diyalogun, Kemal'in dayısının dikkatini başka tarafa çekmek için kullanmış olduğu da dikkatlerden kaçmaz. Bu bölüm Ahmet Reşat'ın karısının yanına inişi ve asaleten maliye nazırlığına atandığının haberini verişiyle bitecektir.

Sabah kahvaltısına, Ahmet Reşat'ın maliye nazırlığına atanmasına ilişkin konuşmalar damgasını vurur. Nazırın evinden işine yürüyerek gidiyor olması önemli bir başka ayrıntıdır. Konağa yapılan tebrik ziyaretleri, özellikle de Ziya Paşa'nın eşinin ve kızı Azra'nın ziyareti ve bu ziyaret sırasında kadınların sosyal hayatta ve siyasette varlıklarını hissettirmelerini ön plana çıkaran sohbetler önemlidir. Bu konuşmalarda sözü edilen "Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti"(Kulin 2007: 80) dikkate değer bir ayrıntıdır. Yazar daha sonra Kemal ve Mehpare'nin herkesten gizli yaşadıkları şehvetli anların tasvirini romana taşır.

Romandaki bazı ayrıntılar diğer romanlarla birebir örtüşür. Evin küçük kızı Leman'ın, piyano, erkek çocuğunun ise keman çalıyor olması buna örnek olarak verilebilir. Saraylıhanım'ın Mehpare'ye ud çaldırıyor olması ise romanda bir karşılaştırma unsuru olarak kullanılan gelenek ve modern yaşamın imgeleri durumundadır. Burada dikkatli bir okuyucu Peyami Safa ve Fatih-Harbiye'yi hemen hatırlayacaktır.

Roman, konağın bahçivanı, Aret Efendi'nin günün siyasi olaylarını haber vermesi ile olay akışı bakımından hızlanır. Meclis basılmış, seri tutuklamalar başlamıştır. Kemal'in bu konakta kalıyor olması son derece tehlikeli gelişmelere neden olacaktır. Kemal kadın kılığına sokularak, Mehpare'nin fikriyle evden kaçırılıp Ziya Paşa'nın konağına götürülür. Ancak, kocası öldükten -şehit olduktan- sonra hiç evlenmeyen Azra Hanım, Mehpare için bir rakip olabilecek durumdadır. Yazar, bu kadınsı güdüyü ayrıntılı bir şekilde, Mehpare'nin iç monoloğu ile bize yansıtır.

Azra, Mehpare'nin bu duygularını anlamakta gecikmez. Fakat Mehpare'nin sandığı gibi bir düşüncenin içinde değildir. Bu tehlikeli kaçış, Azra ve Kemal'in gizli bir teşkilat olan "Karakol"a üye olmalarıyla sonuçlanır.

Kaçış sırasında Kemal, bir süre bir tünelde soğuk zeminde yatmak, saklanmak zorunda kalmış, hasta bedeni ve ruh hali onu Sarıkamış'ta yaşanan trajik günlerin acı hatıralarına sürüklenmiştir. Sarıkamış gazisi Kemal'in, Mehpere ile olan şu diyalogu bu anlamda önemlidir.

“Uyumak, ölmeye yatmak demekti Sarıkamış'ta... Ne kadar anlatsam yüreğimdiki yarayı göremezsin, isyanımı anlayamazsın. Arkadaşlarımın donarak öldüğü, aç kurtlara ve Ermeni çetelere yem olduğu o seferden beri, beni acıtan bambaşka bir şeydir Mehpere. Vatan için donaydık, vatan için öleydik, gam yemeyecektim. Bizler, o karlı dağlara tırmandık, bilir misin? Ruslarla savaşan Almanların hatırı için. Rus kuvvetlerini peşimize düşürelim de, Alman askerleri rahatlasın diye, bir Şark cephesi açması baskı yapıldı Osmanlı'ya. Enver delisi sürdü bizleri beyaz cehenneme, doksan bin genç adamı, gözünü kırpmadan sürdü dağlara. Arap çöllerinden gelenler üzerlerinde incecik kumaştan üniformalarla, bizler ayağımızda kösele postallarla, karın üzerinde günlerce yürüdük. Rüzgârda buzdan kalıplara dönmüş kaputlarımızın içinde, kollarımızı kıpırdatamıyorduk. Buz tabutlara konmuş gibiydik. Eldivenlerimizin içinde, parmaklarımız önce üşüdü, sonra yandı acıdan, daha sonra hissizleşip dondu. Dövüşmeden, bir kurşun atmadan teker teker dondurdu bizi. Öldürdü bizi Enver” (Kulin 2007: 110-112).

Mehpare'nin yardımıyla tekrar Azra'nın evine giden Kemal'in ağzından, Sarıkamış faciasının diğer ayrıntıları da romana yansır. Bu arada Azra'nın evinde, masada yemek yeme, geleneğin artık değişmeye başlamasını gösteren önemli bir ayrıntıdır.

Tekrar, konağa döndüğümüzde -Kemal ve Mehpere ile- Ahmet Reşat'ın çılına dönmüş sinirli haliyle karşılaşırız. Meclis'in basılması Ahmet Reşat'ı çileden çıkarmış, ancak çaresizlik onu çılına çevirmiştir. Kemal ve Ahmet Reşat'ın bu süreçteki şu diyalogları önemlidir. Ahmet Reşat, Sultan'ın hiçbir şey yapmıyor gibi görünmesine şu cevabı verir.

“Oğlum, arka çıkmıyor mu zannediyorsun? Silah teslimatı yapmayarak, emirlere itaat etmeyerek mukavemet gösteren paşalara müsamaha eden sadrazamları makamlarına kim tayin ediyor? Onu yerli yersiz, hiçbir şey bilmeden suçlama, rica ederim” (Kulin 2007: 126).

Kemal'in bu açıklamaya pek inanmaması üzerine Ahmet Reşat çok geniş başka bir açıklama yapar. Yazar, böylece İstanbul'un işgal günlerinde yaşanan siyasi manevraları okurla bir başka açıdan paylaşmış olur.

Bu sohbet devam ederken, dışarıda tutuklamalar da devam etmektedir. Günün akşamında her şeye, her türlü gerginliğe rağmen Kemal ve Mehpare'nin ateşli bir sevişme sahnesine yer verilir.

Yazar bu bölümden sonra, olayların bir değerlendirmesini de kadınların ağzından yaptırır. Behice, Azra ve Saraylıhanım'ın bu bölümdeki konuşmaları hem siyasi hem de sosyal açıdan önemli ayrıntılar barındırır. Özellikle eğitimle ilgili konuşmalarda, “evde eğitim” “okulda eğitim” tartışması ve Saraylıhanım'ın çocukların okula gönderilmesine karşı çıkışı, farklı dönemin kadınlarının, farklı görüşleri ortaya koyması bakımından önemlidir. Yeni açılan “Fevziye Mektebi”ndeki yeni eğitim usulleri ve müdürünün bir kadın oluşu da önemli bir ayrıntıdır. Bu bölümde, ayrıca evin çocuklarının -Leman ve Suat'ın- çekişmeleri de okuyucuya hissettirilir.

Azra'nın bu konuşmalardan sonra, Behice'yi bir kadın teşkilatının toplantısına götürmesini, Behice'nin orada fenalaşması takip eder. Yazar, böylece nazır karısı olsa bile Behice'nin -Osmanlı kadınının- sosyal hayatın ne kadar dışında olduğunu vurgulamaya çalışır.

Roman, Ahmet Reşat'ın yeni kurulan Damat Ferit hükümetinde görev alışıyla devam eder. Asıl önemli olan ayrıntı ise Kemal ve dayısının konuşmaları, münakaşalarıdır. Bu bölümler, İstanbul hükümeti ile Ankara hükümetinin birbirinden çok farklı çalışmaları ve amaçlarını ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu diyaloglar, okuyucuya adeta yakın dönemi konu eden bir tarih dersi gibi yansır.

Dr. Mahir'in konağa gelişi, Ziya Paşa konağına işgalciler tarafından el konulması ve Azra'nın Ankara hükümeti lehine Kemal'le yaptığı çalışmaların anlatımı bu bölümün önemli konularıdır.

1920 Temmuz-Ağustos aylarını konu eden 9. Bölüm, Ahmet Reşat'ın maliye nazırlığını vekâleten yürüttüğü döneme ait olayları irdeleyen bölümdür. İşgalle yaşanan çaresizlik ve umutsuzluğu, konak çalışanları üzerinden bir genelleme yaparak nasıl bütün insanımıza hâkim olduğunu ortaya koyan ayrıntılar, bu bölümün önemli olaylarıdır.

Aile, Ada'daki yazlıktan döndükten sonra olaylar değişecektir. Behice, bu sıkıntılı dönemde kocasını anlamaktansa, onun başkasına âşık olduğunu düşünecek, Mehpare ve Azra “Hilal-i Ahmer” cemiyetine bağlı olarak Anadolu'ya geçmeye karar verecektir. Yine Saraylıhanım'ın Kemal'i Mehpare konusunda sorgulaması da önemli bir ayrıntıdır. Sonuçta Kemal, Mehpare ile evlenme kararı alır. Nikâhın ardından Kemal evden ayrılacaktır. Kemal'i bu süreçte Milli Mücadeleye lojistik destek sağlayan bir çiftlikte ve buradaki faaliyetleriyle takip eder okuyucu.

Konakta ise, Ahmet Reşat'ın hem İstanbul hükümeti kabinesinde olup hem de Ankara hükümeti ile olan yakınlaşmasının ayrıntılarını görürüz.

Mehpare'nin kocasına ulaşma, onu görebilme çabaları da romanın aksiyonunu sürükleyen bir diğer olaydır.

Behice'nin üçüncü çocuğa hamileliği ve doğumu ile Rusya'dan kaçan askerlerin Osmanlıya sığınmalarının yarattığı sıkıntı, romana aynı paralelde yansır. Bu askerlerin, Karadeniz bölgesine konuşlandırılmaları sırasında Ahmet Reşat önemli rol oynar.

Roman boyunca Dr. Mahir'le Leman'ın yakınlaşmasını ima eden yazar, olayları yavaş yavaş çözümlenmeye başlar.

Romana bu süreçte Saraylıhanım'ın bir yakını olan Dilruba Hanım iki kızı ve oğlu Recep'in dâhil edildiğini görüyoruz. Yine Kemal'den -Ankara'dan- gelen mektuplar, Ahmet Reşat'ın konağında heyecanlı dakikalar yaşatır.

Mehpare'nin hamileliğinin son dönemi, kocası Kemal'in şehit olduğu haberi ile birleştirilerek verilir okuyucuya. Böylece yazar, merakın azaldığı süreçte, olayı tekrar ilgi çekici bir hale getirir.

Bu sıkıntılı dönemde Mehpare'ye, Antep'te bulunan Azra'nın “taziye”ye mektubu yazarken yaşadığı duygusal anlar da eklenince, roman daha farklı bir boyut kazanır.

Vahdettin'in İstanbul'daki son günleri, son selamlığının konu edildiği bölüm, bir devrin artık kapandığını, Ankara hükümetininse zaferini ilan etmeye

hazırlandığını yansıtan bölümdür. Vahdettin'in İstanbul'dan ayrılışı, Ahmet Reşat'ın sürgüne gönderilişi, aslında yeni bir romanın, "Umut"un da konusunu teşkil edecek bir ayrıntıdır.

Dr. Mahir'le, Leman'ın evliliği, hak etmese de Ahmet Reşat'ın sürgüne gönderilmesi ile roman son bulur.

2.1.9.Umut

2008 yılında Everest yayınları tarafından yüz bin adet olarak basılmıştır. Roman, 61 ayrı bölümden ve toplam 381 sayfadan oluşur.

Roman, Bosnalı önemli bir ailenin son temsilcisi olan Zeki Salih'in, yurdunun Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarafından tehdit edilmesinin verdiği acıyla, çektiği sıkıntıların betimlemeleri ile başlar. Bunun öncesinde ise Zeki Salih'in, Ayşe Kulin'e uzanan soy ağacı romana alınmış, böylece yazar, olay örgüsü kendisi ile bağlantılı bu romanın, bir yönüyle, biyografik özellikler taşımakta olduğunu da ortaya koymuştur.

Bosna'nın elden çıktığını duyan Zeki Salih, büyük bir acıyla evine gelip, hiçbir şey söylemeden odasına çıkar. Çekmecedeki silahı alıp bahçedeki kavaklara ateş eder. Zeki Salih böylece sinirinin yatışacağını zanneder. Karısı onu teskin ederken, okuyucu, köklü bir aile olan Kulin'lerin, vatanlarından ayrılışlarının verdiği hüznü de okumuş olur.

Önce, Bosna'ya benzediği için Bursa'ya taşınmayı düşünen eşinin yerine o İstanbul'u seçer yerleşmek için.

Kulin, bu acının hafifletilmesi için ailenin kurduğu rakı sofrasından bahseder ki bu, yazarın bir yaşam tarzı olarak diğer romanlarında da kullandığı önemli bir sahnedir. Romanın bu bölümünde, Zeki Salih'in çocuklarına, vatan sevgisi ile ilgili verdiği öğütler dikkate değerdir. İstanbul'da Rami'ye yerleşen aile daha sonra Sultanahmet'e taşınacaktır.

Romanın bu bölümünde, Zeki Salih'in, Bosna'da edindiği gelenekleri İstanbul'da nasıl yaşatmaya çalıştığını görürüz. Yardımsever, ramazanda yemekler veren, herkesle iyi geçinen soylu bir ailenin temsilcisidir Zeki Salih. Yine bu bölüm, tafsilatlı bir Bosna tarihi gibidir. Bosna'nın yaşadığı sıkıntılar, Sırp zulmü, İstanbul'a göçler ayrıntılı bir şekilde anlatılır.

Bu ailenin daha önce İstanbul'a gelen kolları olduğunu da öğreniriz. Ali Bey semtine ismini veren Ali Bey Zeki Salih'in akrabasıdır. Bu örnekler, ailenin yaptığı işlerle bağlantılı olarak ve çoğaltılarak romana alınır. Böylece romanın bu bölümü, bir yönüyle Bosna'yı, Girit'i, Balkanları elinden çıkaran, çaresiz Osmanlı'nın son yıllarını, öte yandan elden çıkmış topraklarda yaşanan dramları konu etmiş olur.

Soydaş ailelerin vatan sevgisi ise Zeki Salih'in iki çocuğunun, Girit'in 1913'te Yunanistan'a ilhakını protesto eden bir mitinge katılmış hatta ölüm tehlikesi geçirmiş olmaları ile anlatılır.

Romanın üçüncü bölümü Veda'nın devamıdır. Orada bıraktığımız aileye ve onların hayatına tekrar döneriz. Ahmet Reşat'ın sürgün yılları, Mahir'le Leman'ın evlilikleri ve bu evlilikten doğan Sitare adlı kızlarını bu romanın kahramanları olarak görürüz. Evin diğer kızlarının, Mehpere'nin not defterini bulup okumaları, Umut'la Veda romanlarının birbirini tamamlamalarına vesile olacaktır.

Bu defterde, Ahmet Reşat'ın 1340 Eylülünde sürgünden dönüşünü anlatan ayrıntılar oldukça önemlidir. Ahmet Reşat, yeğeni Kemal ve onun gibilerin sayesinde kurulan yeni Cumhuriyeti benimsemekle beraber, Sultansız, halifesiz bir hayatı tasavvur edemez. Rıhtımda bir süre alıkonup, sonra Ankara'ya yargılanmak üzere gönderilir.

Defteri okumayı bırakan Leman, babasının beraat edip döndüğü yılları hatırlar. Ancak, kızların bu defteri izinsiz okuyup okumamak konusundaki tartışmaları sırasında, küçük kardeşleri Sabahat'ın tavrını ve onun Ermeni sevgilisi Aram'ı da, okuyucu tanımış olur.

Roman Ahmet Reşat'ın, önce İtalya ve sonra Romanya'da yaşadığı sürgün hayatının anlatımıyla devam eder. Ahmet Reşat'ın dış basından ülkemizdeki

gelişmeleri de elinden geldiğince takip etmeye çalıştığını görüyoruz. Döndükten sonra Ahmet Reşat artık bütün enerjisini çocuklarının iyi bir eğitim alması için harcayacak, onları birkaç dil bilen, aydın insanlar olarak yetiştirmeyi hedefleyecektir.

Yazar, iki roman arasındaki bağlantıyı canlı tutarak devam eder romanına. Mehpare ve oğlu Halim'in ilişkileri, onu çok seven Mehpare'nin, oğlunun ilgisizliğini Ahmet Reşat Bey'in sevgisine bağlaması ise olayların gelişim seyrini değiştirecektir. Halim, Ahmet Reşat'ı dedesi gibi görmektedir, hatta bir sohbet sırasında en çok dedesini sevdiğini söyleyecektir. Romanın bu bölümünde ayrıntıları ile verilen konak hayatı bu itirafla kırılmaya uğrayacaktır.

Mehpare çok sevdiği oğlunun ilgisini kazanmak, onu kendine bağlayabilmek için yıllardır reddettiği evlilik tekliflerinden, Galip Bey'in teklifini kabul edecek ve konaktan ayrılacaktır.

Halim'in hem dedesine duyduğu sevgi hem de içten içe ilgilendiği Sabahat'la arasına artık, "sınıf"ın dışında "mekân" farkı da girecektir.

Sabahat'ın okuma arzusuna karşın Sitare'nin tembelliği ve Sitare'ye ders vermek üzere Ermeni Aram'ın konağa çağırılması ile, çok farklı bir vakanın romana dâhil edildiğini görürüz.

Ahmet Reşat'ın konağı, yaşam standartları ve zevkleri bakımından son derece farklı bir hayatı barındırır. Bu hayatın inceliklerini anlamak, romanda gelişen diğer olaylara bakışımızı da netleştirecektir. Bir akşam toplantısını tasvir eden şu bölüm, bu anlamda önemli ipuçları barındırmaktadır.

“Akşam yemeğinden sonra, oturma odasında gramafonun başında toplanmışlardı. Çocuklar Sabahat'ın Fransızca taş plaklarını çalmasını bekliyorlardı. Mahir Paris'te ihtisas yaparken öğrendiği bir iki dans figürünü gösterecekti karısına ve baldızlarına” (Kulin 2008: 70).

Bu eğlencenin sonunda Sitare'ye ders vermek amacıyla Aram Balyan'ın konağa gelişi, hem olayların akışında hem de Sabahat'ın dünyasında önemli değişikliklere yol açacaktır. Yazar bu süreçte Aram ve ailesinin üzerinden 1915 olaylarına ait ayrıntıları romana taşır.

Aram'ın fiziki portresinin de verildiği bu bölümde, Aram'ın ailesinin Merzifon'daki hayatları, babasının götürülüşü ve ailesinin İstanbul'a taşınışı ayrıntılı bir şekilde anlatılır.

Bölümdeki bu olaylarla, Ahmet Reşat'ın torununa ders verecek olan Aram'ı tanımak isteği örtüştürülerek, vakaya bir bütünlük kazandırılır.

Süreç, bu kez Sabahat ve Aram'ın ilk tanıştıkları güne kadar götürülür. Sabahat'ın yeni kaydolduğu okulda burslu okuyan Aram, çalışkanlığı ve dürüstlüğü ile tanınır. Sabahat'sa okula girdiği ilk günden itibaren, fiziğiyle Aram'ın dikkatini çekecektir. Bu yeni alevlenen aşkta tek problem "din" ayrılığıdır. Bu problem ikilinin hayatını dolayısıyla romanın akışını çok etkileyen olayları da beraberinde getirecektir.

Romanın 7.bölümünde adeta "zaman" durur. Bu kez Aram'ın hayatına dönülür. Bu süreçte gelişen olaylar, Aram'ın hayatı, Sabahat'la tanışması ve akabinde gelişen olaylarla şekillenir.

Aram'ın konağa gelirken duyduğu heyecan, seçtiği hediye ve bu konuda annesi ile geliştirdiği diyaloglar bu sürecin diğer ayrıntılarıdır. Burada Ermeni bir gencin imrenerek, bir elit Türk ailesinin konağına gelişi ve Ahmet Reşat gibi önemli bir isimle tanışma anı, Aram'ın ağzından etkileyici betimlemelerle verilir.

11. Bölümde ise Zeki Salih'in konağına döner, romancı. Böylece iki ayrı konakta süregelen yaşantıyı, daha sonra nasıl birleştireceğinin de işaretlerini vermiş olur. Ayrıca birbirinden farklı gibi görünen iki ayrı olayı paralel olarak romana taşımış olur.

Zeki Salih'in yeni aldığı ev, yeni hayatı ve komşuları tanıtılır. Bu komşulardan birinin Recep Peker olması önemli bir ayrıntıdır. Zeki Salih geleneksel hayat tarzına son derece bağlıdır. Bu durum, Zeki Salih kızının bir "şekerciye" uğramasını bahane göstererek, kızını okuldan alması olayıyla örneklendirilir.

Oğullarından Nusret makine mühendisi, Muhittin ise inşaat mühendisi olmuş ve her ikisi de Almanya’da ihtisas görmüştür. Bu süreç de uzun uzun anlatılır. Bölüm Muhittin’in zor şartlarda çalışmak üzere Adana’ya gidişi ile biter.

Roman tekrar 13. Bölümden itibaren Beyazıt’taki konağa, Ahmet Reşat’ın ailesine özellikle Aram’a yoğunlaşır. Aram’ın dersleri sayesinde Sitare’nin notları düzelmiş, Aram’da her istediğinde Sabahat’ı görme imkânına kavuşmuştur. Bu arada Sabahat annesini razı ederek, Amerikan Kız Lisesinin leyli (yatılı) bölümüne kayıt yaptıracaktır.

Ahmet Reşat Bey’in kabinde beraber görev yaptığı, Reşit Bey’le buluşma arzusu, giyinmek için çıktığı odada kızlarının “tiyatro” çalışmalarına tesadüf etmesine neden olacaktır. Bu farklı, giyim ve söylemler, bir an Ahmet Reşat’a, çocuklarını yabancı okullarda okutmanın zararlı olduğu fikrini uyandıracaktır.

Olayların akış seyri içinde, Mehpere’nin evliliği de okurlara -farklı bir olay olarak- unutturulmaz. Mehpere, istemeyerek(!) gittiği ve hiç beraber olmadığı Galip Bey’le, rüyasında Kemal’i gördüğü bir gece beraber olmuş ve hamile kalmıştır.

Roman, ailesinin Ada’da olduğu bir yaz gününde Sabahat’ın İstanbul’daki konağa gelişi ve bu evde Aram’la yaşanan monoloğlarla devam eder. Yemek yapıp, Ada’daki eve götürmek isteyen Sabahat’a yardım için Aram’da gelecek ve ilk kez aşkını resmen burada ilan edecektir.

Muhittin’in Adana’da yaptıkları, burada bulunan halası ve onun kızına ilişkin duygularıyla devam eden roman, soyadı kanunun çıkışı ile Muhittin’in Kulin soyadını alışıyla akışını sürdürür. Muhittin, burada ve bundan sonraki bölümlerde, genç Cumhuriyetimizin kalkınması için, fedakârca çalışan bir mühendis portresi çizecektir.

17. Bölüm tekrar Sabahat ve Aram’ın aşkıyla Ahmet Reşat’ın konağındaki aile hayatına dönüldüğü bölümdür. Konaktaki büyük hanımların çatışması, Behice’nin bunlardan doğan sıkıntılarla cebelleşmesinin yanı sıra, bebeğini doğurmak istemeyen Mehpere’nin ikna edilişi bu bölüme ait olaylardır. Ayrıca,

Halim'in annesine yakınlaşacağına, dışarıda serseri bir hayat sürmeye başladığını da bu bölümde öğrenir okur.

Suat ve Leman'ın küçük kardeşleri Sabahat'ın Aram'a olan aşkını deşifre etmeye çalıştıkları bölüm de oldukça ilginç entrikalarla süslenerok okura yansıtılır.

Romanlardaki olaylar, kronolojik paralelliğe dikkat edilerek ve birbirini tamamlar şekilde verilir. Muhittin'in Anadolu'da sarf ettiği gayret ve başarılı projeleri, çektiği sıkıntılarla birleştirilerek romana yansıtılır. Muhittin, görevli olarak Ankara'ya gelmiş, Vali'ye yakın bir konumda çalışmaktadır. Sert ve uyumsuz mizacı ile herkesi sindiren Vali, Muhittin'e iyi davranmakta, hatta genç bir kız olan yeğeni ile beraber onu sosyal aktivitelere zorlamaktadır. Muhittin'in bu durumdan memnun olduğu söylenemese de Vali'nin yeğeni saygıdeğer bir hanımefendidir. Muhittin, hala kızından sonra, Vali'nin yeğeni ile aynı amaçla bir araya getirilmektedir. Oysa Muhittin henüz aradığını bulamadığı kanaatindedir.

Bu olaylarla okuyucu bu kez de Muhittin'in dünyasına çekilmiş olur.

Hayat, birkaç mekânda, aynı anda akmaya devam etmektedir. Ahmet Reşat'ın Ada'daki evinde toplanan aile içinde durum böyledir. Sabahat okulu bitirmiş, Anneleri Behice'de kızlarının ikbali için kafasında farklı kararlar vermiştir.

Ancak Sabahat'ın, Aram'la olan yakınlaşması, aileden habersiz devam etmektedir. Aram'ın önce okulda gördüğü baskı, okulu bırakışı, sokakta birkaç kez Sabahat'la gezdiği için Türk gençlerinden –serserilerden- yediği dayak, sadece Sabahat'ın eniştesi Mahir ve Aram'ın ailesi tarafından bilinir. Aram'ın annesi de bu beraberliğe şiddetle karşı çıkar. Bu kez, Sabahat ailesine nedenini söylemeden, Aram için okulu bırakır. İki gencin bir süre birbirinden uzak durma kararı, romana birbirine yazdıkları mektuplarla aktarılır. Sabahat, Kulin için dediğini yapan, kararlı, gözü kara, aşkı için her şeyi göze alan bir kadın tipidir. Sabahat, onu evlendirmek için yapılan partilerde bulursa da Aram'dan başkasını sevemez. Hatta böyle bir partide evlenmek üzere tanıştırıldığı Ekmel'le iyi bir dost olur. Hatta Ekmel onun Aram'la görüşmelerinde aracı olacaktır.

Bu arada Mehpare ve Halim'in hayatı da unutulmaz romanda. Ahmet Reşat, oğlu gibi sevdiği Halim'in taksi şoförlüğü yaptığını öğrenince ona bir taksi almaya karar verir. Yine Muhittin, Vali'nin, yeğeni ile evlenme baskısı yapması üzerine görevinden istifa etmiştir. Aynı zamanda evin küçük kızı –torun- Sitare de babası Mahir'in gözünde bebek olsa da genç kızlığa adım atmaktadır.

Muhittin'in Elektrik Etüt İdaresinde çalışmaya başlaması ve ömrü boyunca çok seveceği Karadeniz'de göreve başlaması, romanın diğer bir ayrıntısıdır.

Sultanahmet'teki hayata ise, bir Boşnak böreği pişirme tarifiyle 31. Bölümde tekrar dönülür. Hemen ardından da Beyazıt'taki konak ve Suat'la Mehpare'nin doğumlarına dönüş yapılır.

Bu bölümlerin ardından da Sabahat ve Aram'ın aşkı yine mektuplar yoluyla okuyucuya hatırlatılır. Ancak Ahmet Reşat bu ilişkiyi Sabahat'ın ağzından duyunca, kızını vazgeçiremeyeceğini anlayıp intihara teşebbüs edince olayların akışı birden değişir.

Bu kez konağın erkekleri, intihar teşebbüsünde ölmeyen Ahmet Reşat Bey'i rahatlatmak maksadıyla Aram'ı nüfuzlarını kullanarak Aşkale'ye sürdürürler.

Suat ve Hilmi'nin işleri için konaktan ayrılıp Ankara'ya yerleşmelerini anlatan bölümde, Hilmi'nin de oldukça ayrıntılı bir şekilde ruhi portresi verilir. Ahmet Reşat'ın iyileşip eve dönmesi ve damatlarının ona Sabahat'ın durumunu anlattıkları bölüm oldukça ilgi çekicidir. İki genci ayırmayı başaramayan konak erkekleri, Aram'ın Müslümanlığı seçmesi halinde bir çıkış yolu bulabilecekleri umudunu taşırlar.

42. Bölüm ise çok farklı bir konunun romana yansıdığı bölümdür. Özellikle Cumhuriyet baloları ve kadınların bu sosyal hayat içerisindeki seçkin yerleri bu bölümde ayrıntılı bir şekilde işlenir. Yazarın bu bölümde kurduğu şu cümle dikkate değerdir.

“...Balolarda insanlar sadece eğlenmekle kalmıyorlardı, asırlardır erkek erkeğe içki içerek eğlenmiş ve eğlenceyi hep sarhoş olup nara

atarak, kurşun sıkarak, şiddetle veya hüznle sonlandırmış bir ataerkil millet şimdi kadınıyla birlikte eğlenmeyi öğreniyordu”(Kulin 2008: 299).

Okuyucunun, belki de en çok şaşırdığı, hiç beklemediği gelişme, Sitare'nin merkez alınarak anlatıldığı bölümdür. Bu beklenmedik gelişme Mahir'in ani ölümüdür. Bu olay, Sabahat dâhil herkesi çok etkileyecektir. Elbette kızı Sitare ve eşi bu olaydan en çok etkilenenler olacaktır.

Yine, Muhittin'in dâhil olduğu çevrede kız kardeşinin eşi tarafından aldatılıp, boşanma kararı alması da önemli bir olaydır. Muhittin böylece apar topar İstanbul'a gelmek zorunda kalacaktır. Sitare ve annesi ise yaşadıkları ani travmanın etkisinden kurtulabilmek için Ankara'ya taşınan teyzesinin yanına gelir. Bu arada Ankara'ya Gölbaşındaki görevine dönen Muhittin, kısa bir süre sonra bir arkadaşının vasıtasıyla, istemeye istemeye Sitare'yle tanışacak, ama bu istemeyerek gerçekleşen tanışma, iki genç için hayatlarının akışını değiştirecektir.

Mahir'in cenaze töreni ve taziyeler, Sabahat'ın Aram'a yazdığı mektuplarla yansır romana. Az önce anlatılan karşılaşmanın gerçekleşmesi, Leman ve kızı Sitare'nin, kardeşi Suat'ın yanına Ankara'ya gelişleri ile gerçekleşecektir.

Sitare'nin bu süreçte, okumaktansa evlenmeyi düşünüyor olması ve ailenin etrafındaki dostların -özellikle Raif Bey'in- ona bu konuda yardımcı olmaları gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır.

Sabahat ve Aram'ın mektuplarını bir yana bırakırsak, Ankara Özen pastanesindeki Muhittin-Sitare buluşması -tanışması- romanın önemli bir dönüm noktasıdır.

Sabahat'ın mektupları, ailenin safahat'ı hakkındaki ayrıntıları da barındırır. Bu mektupların birinde, Saraylıhanım'ın ölüm haberi de verilir.

Muhittin ve Sitare'nin evlilik kararları, ikinci büyük hanımın -Neyyir Hanım'ın- ölümüyle aynı bölümde işlenir. Böylece yazar, bu köklü ailelerin, bir neslin hayatını sonlandırırken, yeni bir neslin hayata tutunuşunu anlatır.

Yazarın, romanda 11 kez kullandığı bölüm başlığı olan “Hayat Akan Bir Sudur” (53. Böl.)adlı bölümde, Sitare’nin aile fotoğraflarına bakarak geçmişi yâd ettiğini görürüz. Sitare ve Muhittin’in Ankara’da yaşadıkları hayatın ayrıntıları ile devam eder roman. Bu hayat adeta genç Cumhuriyetimizin de henüz başında olduğu yıllarla örtüştürülerek yansıtılır okura. Yani okuyucu, bu genç çiftin hayatını okurken, Cumhuriyetimizin kuruluş evresindeki, sosyal hayatı da tanımış olur. 1937 “Dersim” ayaklanmasının bu paralelde romana yansıtılması önemli bir ayrıntıdır.

10 Kasım 1938 adını taşıyan 59. Bölüm, doğal olarak Atatürk’ün acı kaybı ve İnönü’nün bir kargaşa çıkmadan iktidarı devralmasına ayrılır. 1939’un 1 Eylülünde Hitlerin Polonya’ya girişiyle başlayan sıkıntılı süreç ve Erzincan depreminde Muhittin’in iki aylığına buraya gidişi yine önemli ayrıntılardır.

Sitare’nin hamileliği ve İstanbul’a gelişi, ailenin kalanlarını bir araya getirecektir. Muhittin’den uzakta doğum yapan Sitare’nin, kızına Ayşe adı verilecek Muhittin’in uzun ve sıkıntılı bir yolculuktan sonra kızını ilk kez kucağına alışı ile roman bitecektir.

2.2.AYŞE KULİN’İN ROMANCILIĞI

2.2.1.Romanlarında Olay Örgüsü Anlatım Teknikleri

Bu bölümdeki tetkiklere geçmeden önce Jean Paul Sartre’nin, roman türü ve bu tür üzerinde yapılan/yapılacak incelemeleri işaret ederek söylediği; “her yapıt kendi öz kurallarını ve kendini yargılayacak ilkeleri beraberinde getirir”(Karaalioğlu 1980: 19) şeklindeki sözlerini hatırlamak gerekir.

Yine hatırlamak gerekir ki “Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinler” (Aktaş 2005: 11) olayı okuyucuya anlatma yoluyla ulaştırır. Tiyatro ise anlatma yerine “gösterme” tekniğini kullanır. Buna bağlı olarak vakanın/vakaların oluşumu, birbiriyle olan bağlantıları ve tezahür ediş biçimleri bu tür metinlerin ana iskeletini oluşturur. Vakanın tanzimi, bütünü oluşturan parçaların birbiriyle olan ilintisi gibi hususlar ise; “Anlatım ve Bakış Açısı” dediğimiz bir başka konuyla ilgilidir.

Ayşe Kulin'in, **Adı: Aylin'den** başlayarak, hemen bütün romanlarındaki vaka tertibi bu anlamda birbirine benzer. Eserlerinde, merkeze alınan bir kahramanın etrafında gelişen olaylar ve bu olaylara farklı yapıları ile hayat veren diğer kahramanların oluşturduğu vaka zinciri şekil verir.

Adı: Aylin'de, Aylin, romanın merkezine yerleşmiş ana kahramandır. Ailesi, kardeşi, eşleri, sevgilileri, dostları vb. ise bütünü oluşturan diğer parçalardan ibarettir.

Kulin'in bu romanını ve diğerlerini birlikte okuduğumuzda, Çetişli'nin tabiri ile yazarın eserlerini adeta bir "insan galerisine" (Çetişli 1999:254) dönüştürdüğünü görürüz.

Aylin, romanın merkezinde, olayları asıl sürükleyen kahraman olmakla beraber, farklı yönlerle ilişkili olduğu insanlar -hatta insan dışı varlıklar- romanın olay örgüsünü, zenginleştirir. Eğer bu ilişkiler ağını romandan soyutlarsak **Adı: Aylin**; talihsiz evlilik(ler) yapmış, düşük yaptığı için çocuk sahibi olamamış bir kadının, her kötü olaydan sonra, yılmamış yeniden başlamayı becerebilen, yeniden sevebilen; istediği şeyi elde etmek için ne gerekiyorsa yapan -mesleki anlamda- bir kadının sıradan öyküsüne dönecektir.

Hâlbuki yazar, sıradan gibi görünen ya da abartılı görülebilecek bu olayı Aylin'in esrarengiz ölümü ve cenaze merasiminden başlatarak daha başlangıçta ilginç bir hüviyete sokar.

Daha sonra Kulin, romanın gerçek zamanını bırakıp, Aylin'in köklerine, çocukluğuna döner. Bu süreçte okur, bir yönüyle Aylin'i ve çevresini, aldığı eğitimi ve ait olduğu kültür çevresini tanırken, öbür yandan bu elit çevrenin birbiriyle olan ilgisi hakkında bilgi edinir. Yazar yine bu anlatım sürecinde verdiği gerçek isim ve bunlara bağlı olarak anlattığı olaylarla, okurun zihninde zaten var olan yakın dönem olaylarının serencamını, gerçek tanıkların -kahramanların- ağzından anlatmış olur. Bu bölüme örnek olması bakımından: Aylin'in ablası Nilüfer (Gülek) yakın dönem siyasi tarihimizin önemli bir siması olan Kasım Gülek'le ikinci evliliğini yapmış olması ilginç bir ayrıntıdır. Kızları Tayyibe'nde (Gülek) Aylin'in yanında eğitimini

Amerika’da sürdüreceğ olması dikkate değerdir. Bu ilişkiler ağı zenginleştirmek mümkündür. Zaten yazar, olayları, suya atılan bir taşın vücuda getirdiği halkalar düzeninde tertip eder. Geriye ya da ileriye yaptığı sıçramalarla da vakanın zenginliğini pekiştirir.

Roman, az önce de söylediği gibi, Aylin’in kişisel hayatını anlatmakla yetinmez. Siyasi, sosyo-kültürel mesajları da barındırır.

Her şeyden önce, Giritli Deli Mustafa Naili Paşa konağı ve bu ailenin Osmanlı’nın son elit halkasını oluşturan yapısı ile Cumhuriyetle değişen sosyo-kültürel hayatın bu sülale üzerindeki etkileri, önemli bir “kültürel farklılaşma” tanıtımıdır.

Cumhuriyet öncesinde Naili Paşa ve onun çocukları-torunları üzerinden anlatılan sosyo-kültürel hayata dair ayrıntılar; eğitim düzeyleri, yabancı okullar, müzikle ilgili tutkuları, piyano, dans dersleri vb. unsurlarla; bu ailenin -sülalenin- çocukları ve torunlarının Cumhuriyete çarçabuk intibak etmesi, çoğunlukla yeni siyasal düzenin de önemli isimleri ile olan tanışıklıkları, romanın vaka tertibini oluşturan bir diğer önemli ayrıntıdır.

Bütün bunların yanı sıra, bu geçiş sürecinde yazar, okuyucuyu en çok “kadın” ve kadının sosyal hayatta değişen, gelişen, farklılaşan yeni yeri ile meşgul ederken, bu anlamda geçmişte yaşanan bütün olumsuzluklara da eleştirel bir yaklaşım sergiler.

“Melek’e söz hakkı düşmedi. O yıllarda modern ailelerde bile iyi bir koca bulundu mu, kızların fikri sorulmazdı...” (Kulin 1997: 17).

Cümlesi, daha başlangıçta yazarın, nasıl bir kadın tipi çizeceğinin de işaretlerini taşır.

Yazar, olay örgüsünü tanzim ederken, merkeze aldığı kahraman dışında, onunla ilgili kahramanların öykülerini romana taşıyarak, olayları zenginleştirmeyi hedefler. Böylece iç içe girmiş birçok hayatı, farklı bölüm başlıkları altına alarak inceler. Yazar, bu yolla okurun parçaları adım adım birleştirerek bütüne ulaşmasını hedefler. **Adı: Aylin**’de, Aylin dışında, Nilüfer, Melek, Leyla, Hasip Bey, Giritli Naili Mustafa Paşa, Hulusi, Mişel Radomisli, Josep Cates, Jean Piere... vb. gibi

birçok kahramanı ve onların Aylin'le olan ilişkileri münasebetinde hayatlarını okuruz. Bu yoğun olaylar dizisi ve zengin kahraman kadrosu, belki de yazarın halletmesi gereken en önemli meseledir. Kahramanların birçoğu -Aylin'le ilintileri devam ediyorsa- okuyucu tarafından sık tekrarlandığı için tanınıyor ve takip ediliyorsa da bazıları, sahnede görevi bitmiş figüranlar gibi bir bölüm sonra ortadan yok olurlar. Yazarı bu süreçte okurun merakını, tekrar ana kahramana yoğunlaştıracak hamlelerle olay örgüsünün ana ekseninden sapmasını engeller.

Olay örgüsünde temerküz eden konulardan biri de elbette kadın-erkek ilişkisi ve buna bağlı olarak gelişen, aile, aşk, cinsellik vb. konulardır. Aylin'in 4 evlilik ve birçok beraberliği, 7 düşük 2 kürtaj yaşaması, bunun bir örneği olarak algılanabilir. Yazarın, **Sevdalinka**'da Nimeta'nın evlilik dışı ilişkiyi, **Füreye**'da Füreye'nin tutkularını, ilk kocası ile olan beraberliğinin şehvete bağlı bir evlilik olması, **Nefes Nefese**'de iki kız kardeşten Selva'nın aşkı için ailesi ile ters düşmesi, **Bir gün** adlı eserinde Nevra'nın kocasını Ferdi'ye olan aşından dolayı terk etmesi vb. unsurları kullanması bu anlamda algılanabilecek örneklerdir.

Yazar, vaka tertibinde bu konulara yoğunlaşırken bir sevk-i tabi olarak meselelere, olayların oluşumuna “kadın” açısından bakmıştır. Böylelikle Türk romanında çok rastlamadığımız bir yaklaşımı da romanlarına taşımış olur. Bu türden ilişkileri işlediği pasajlarda Kulin, olayın temposunu arttıracak, çoğu zaman, aşkı, tutkuya zaman zaman da şehvete dönüştürecek sahneleri betimlemekten kaçınmaz. **Gece sesleri** adlı eserinde Ziyet adlı çocuk yaştaki “halayık”ın çiftliğin küçük beyi Yusuf'a –başlangıçta istemeyerek de olsa-“yataklık” yapmasını anlatırken yaptığı cinsel betimlemeler, yine Füreye'nin ilk eşi Sabahattin'e olan tutkusu, şehvetli aşkları, zaman zaman ayrıntılı bir biçimde romanlara yansır. Ancak Kulin'in özellikle **Gece Sesleri**'nde yine **Veda** ve **Umut** adlı romanlarda -Mehpare ve Kemal'in gizli aşkları- aslında evin hizmetçileri ile beyleri arasında gelişen çarpık ilişkilere -aşk olsa bile- eleştirel yaklaştığını, sosyal yapımıza o süreçte yerleşen çarpıklığı eleştirdiğini görürüz.

Kulin'in olay örgüsünü bu anlamda şekillendirmediği romanlarından biri **Köprü**, diğeri ise **Bir Gün**'dür.

Köprü, televizyona ve sinemaya da aktarılmış gerçek bir bürokrasi öyküsü, yalın bir Anadolu dramı niteliği taşır. (Burada, daha sonra ayrıntılı bir şekilde değinilecek olan “gerçeklik” konusuna da kısa bir cümleyle yer vermek gerekir. Kulin, hemen bütün eserlerinde vaka tertibini “gerçeklik” üzerine kurar. Yani bu sadece Köprü’ye has bir özellik değildir.)

Olay örgüsü ya da vaka tertibi dediğimiz olgu burada da diğer romanlarının aynıdır. Anlatıcı yine yazarın kendisidir.(Anlatıcı yazar) Roman kısaca, dürüst, temiz, kendini milletin hizmetine karşılıksız olarak adanmış bir bürokratin, Vali’nin, Erzincan’da Fırat üzerine bir köprü yapmak isteyince, karşılaştığı zorluların anlatımından oluşur. Romandaki olay tertibi tam da bu güçlükler üzerine inşa edilmiştir. Ancak, Vali’nin şahsi özellikleri, çalıştığı yerler, prensipleri ve bu köprüyü inşa ettirirken, tanıştığı, karşılaştığı kişiler, olay örgüsünü zenginleştirir. Bu zenginliğin kaynağı, yörede yaşanan terör belası ile güçlendirilir. Böylece, okuyucu romanı okurken, bir yandan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin yapmak isteyip de yapamadıklarını, ağırlaşan, hantallaşan bürokrasisini ve elbette Vali aracılığıyla iyi niyetini okurken, öte yandan ona karşı düşünülen bütün hain planları da tanımış olur.

Anadolu’nun sadece bu yöresine has olmayan, terör, zor iklim şartları, cehalet, mezhep çatışmaları ise, merkez kişi olan Vali’nin çevresindeki diğer kahramanlarla şekillenerek vaka tertibini zenginleştirir. Bu anlamda Elmas, Mevlüt ve Erdal önemli karakterlerdir.

Elmas’ın bir Alevi kızı olarak, her şeyi göze alıp Sünni komşusu Mevlüt’e kaçması ve bundan sonra gelişen olaylar, Kulin’in diğer romanlarında uyguladığı anlatım tekniğine uygundur. **Adı:Aylin**’den başlayarak, **Füreyâ**’da, **Sevdalinka**’da özellikle **Nefes Nefese** adlı romanlarında yabancı biriyle evlenmek, farklı dinden insanlarla beraber olmak konusu bilinçli bir şekilde işlenmiştir. **Köprü**, bu kez Anadolu’da birçok dramın yaşanmasına sebep olan Alevi-Sünni meselesi üzerine kurgulanmış bir aşkı konu etmektedir.

Bir Gün romanı ise, Kürt kökenli bir milletvekili olan Zeliha’nın, Nevra adlı bir kadın gazeteci ile ayrılıkçı terör üzerine yaptıkları mülakattan, röportajdan ibarettir. Ancak roman, Nevra ve Zeliha’nın çocukluk arkadaşı olmalarının ortaya

çıkışı ile bu yıllara döner. Bu süreçte okuyucu, terör konulu bir röportajın dışında belki daha geniş yer tutan bu iki kadının dramatik yaşam öyküsünü okur.

Zeliha'nın başından geçen ilk evliliğin “kuma” yüzünden bozulması ve kendisinden yaşlı ikinci kocasına verilmesi ile başlayan süreç, kocasının milletvekili oluşu, tutuklanması ve Zeliha'nın bayrağı ondan devralıp bir lider haline gelmesi ile devam eder. Kaymakam olan babasının görev yerinden dolayı Zeliha ile tanışan Nevra'da bir evlilik yaşamış, hiçten bir sebepten -Ferdi'yle olan yakınlaşmasından dolayı- kocasından ve çocuğundan ayrılmak zorunda kalmıştır. Annesi de babasını paralı bir koca uğruna terk etmiştir.

Roman, bir terör sorununu çözümlene şeklinde gelişirken, birden bu iki kadının hayatına döner. Yazar zaman zaman romanın gerçek zamanına dönerek, bu iki kadının farklı bakış açıları ile Doğu'nun kanayan yarası olan terörün, insanlar üzerinde yarattığı olumsuz etkileri okura yansıtır.

Adı: Aylin, Füreya, Gece Sesleri isimli romanlarında Kulin, başat kahramanların öykülerini anlatırken ölüm ya da ölüme yaklaştıkları anları irdeleyerek konuya girer. Olay örgüsü bu romanlarda, bu noktadan başlayarak geriye doğru kronolojik olarak gelişmez. Yazar, böyle bir başlangıcın ardından, yoğunlaşacağı olayların merkezi olarak seçtiği bir zaman dilimine ve mekâna döner. Olaylar, oradan başlayarak kronolojik olarak romanın başlangıcına yani “son ana” doğru geliştirilerek aktarılır.

Adı: Aylin ve **Füreya**'da bu durum çok belirgindir. **Gece Sesleri**'nde de aynı teknik kullanılmakla beraber, romancı “anlatı” işini başat kahraman gibi görünen “Ayda”ya bırakır. Bu romandaki olaylar zinciri, aslında Ayda'nın annesinin hastanedeki son anlarına yetişmeye çalışması şeklinde gelişiyor gibi görünse de bu noktadan geriye doğru sıçrayan olaylar dizisinde, roman Ayda'nın da hayatının büyük bir bölümünün geçtiği Bozova'ya odaklanır. Burada başat kahraman artık evin hizmetçisi ve cinsel istismara uğrayan Ziyet'dir. Okur, aslında olayların büyük bir bölümünü Ziyet'in ağzından dinler ve onun dünyasından izler. Ziyet'in Bozova'da yaşadığı hayat, onun bildiklerinin dışında sürprizleri barındıran bir hayattır. Ziyet bunları ömrünün son deminde, yani Ayda'nın annesinin hastalığı sırasında öğrenir.

Köprü ve **Bir Gün** adlı romanları bu tasnifin dışına çıkarırsak, **Veda** ve **Umut** adlı birbirini, zaman, şahıslar ve mekân olarak da tamamlayan iki romanı beraber düşünmek gerekir. Çünkü **Veda**, **Umut**'la başlayan olaylar dizisinin İstanbul ayağını oluşturur. **Veda** ve **Umut** umutla Bosna'dan yola çıkan, ancak geride birçok hatıra, özlem ve mal varlığı bırakan Zeki Salih ve ailesi etrafında gelişen olayları, Son Osmanlı Maliye Nazırı Ahmet Reşat'ın ailesinin yaşadığı olaylarla kesiştirerek veren iki romandır. Bu iki roman, yazarın da hayatının önemli bir parçasını oluşturan olayları konu eder. Bu ailelerden biri Bosna felâketini yaşarken, diğeri Osmanlı'nın çöküş felâketini yaşamış ve daha sonra ikisi birden Cumhuriyeti idrak etmiştir. İşte bu süreçte büyüyen çocukların kaderi Ankara'da kesişecektir. Bu iki romanın örgüsü ana hatları ile böyledir. Ancak okuyucu özellikle bu iki romanın olay örgüsünde, Bosna'nın elimizden nasıl çıktığını, oradan İstanbul'a göç etmiş Zeki Salih'in şahitliği ile okur. Ahmet Reşat'sa nazırlığını yaptığı Osmanlı Devleti'nin çöküşüne şahitlik etmektedir. Bu ana eksenini zenginleştiren ve aşkı esas alan ilişkiler yumağı ise bu iki romanın bir diğeri aksiyon kaynağıdır.

Nefes Nefese, aslında genetik kökleri itibari ile bu iki romandan çok uzak değildir. Ancak romandaki olay örgüsü, yakın tarihimizin başarı ve gurur dolu diplomasisi ve diplomatlarının anlatımı üzerinde şekillenmiştir. Olayın merkezinde duran iki kız kardeşin -Sabiha ve Selva- aileleri, çocukları yine olayların temeline yerleştirilmiş, onların evlilikleri ve yeni hayatları ile de olaylar zinciri genişletilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında, İnönü ve onun diplomat takımında yer alan Sabiha'nın kocası Macit'in evliliklerinde yaşadıkları ve daha çok Sabiha'dan kaynaklanan soğukluk, olayları, diğeri kız kardeş Selva'nın bütün itirazlara rağmen Yahudi Rafael ile yaptığı evliliğe ve yerleştikleri Fransa'ya taşır. Bu akışı değiştiren şey II. Dünya Savaşı'nın çıkışı ve Hitlerin Yahudilere uyguladığı soykırımdır. Olayların Ankara ayağında savaşa girmemek için olağanüstü gayret sarf eden İnönü ve Macit'in içinde bulunduğu diplomat takımı varken, Fransa ayağında kocası da Yahudi olan Selva'nın kocası ile etrafındaki diğeri Yahudi dostlarını ölümden kurtarma çabaları şekillendirir. Türk diplomasisinin bu çabalara verdiği destek, romanın olay akışını çevreleyen bir diğeri konudur. Dolayısıyla roman, olaylar geliştikçe, Sabiha ve Selva'nın hayatını ikinci plana iterek onları gölgeleyecek bir

diplomasi başarısının öyküsüne dönüşür. Yazarın, bu anlatı seyri içerisinde takındığı tavır, yani bakış aşırı doğal olarak bu diplomasi faaliyetini sürdüren başta İnönü ve onun diplomat takımına duyulan hayranlıkla özetlenebilir.

Sevda türküleri anlamına gelen “**Sevdalinka**”da da benzer bir dönüşüm görmek mümkündür.

Sevdalinka, Nimeta'nın öyküsü olmaktan çok, belki de temsil ettiği Bosna'nın öyküsüdür. Nimeta'nın kocası Burhan'la aslında sorunsuz yürüyen bir evliliği ve iki çocukları vardır. Ancak Nimeta, uzun periyotlarla evden iş için ayrılan Burhan'ın, onu ihmal ettiği gerekçesi ile “sevdiği” halde ondan uzaklaşır. Yaşadığı bu boşluluğu gazetede beraber çalıştığı Stefan ile doldurur. Roman, bir yönüyle bu “ihanetin” yaşattığı vicdan azabı ile gelişirken, bir başka ihanetin, Sırların, Bosna'ya ihaneti ile şekillenecektir. Sevdalinka'daki olay tertibi bu iki eksen üzerinde gelişir.

Nimeta, bu iki sürecin de, dolayısıyla romanın da başat kişisidir. Yazar, hemen her romanında uyguladığı tekniği buraya da taşır. Bir ailenin içsel olayları ile o ailenin ait olduğu çevre, toprak ya da etnik grubun yaşadığı o zamana ait felâketler, olaylar, savaşlar at başı verilir. Çoğunlukla hangisinin önemli olduğu okuyucunun tercihine bırakılmış gibidir. Ancak Kulin'in, iki olay ağını, birbirinden ayırmadan vermesi, onun romanlarında, tarihsel gerçekliklere vurgu yapma arzusunu ortaya koyar. Bu Kulin'in bu tür romanlarında kendi geçmişi ile doğrudan bağlantılı olayları kullandığı, bir yönüyle “biyografik” çalışmalar yaptığı gerçeğini de ortaya koyar.

Sevdalinka, romanın orta yerinde, Boşnakların etnik kimlikleri, tarihleri, kurdukları ilk devletle ilgili ayrıntılara dönülür.(Boşnaklar 5.böl. 210-320) ilk “Ban”ları, prensleri Kulin'den başlayarak onların Bosna'daki tarihi varlıkları ve inançları anlatılır. Yazarın, onların inanç sistematiği ile Anadolu'daki Alevilik arasında bir ilinti kurması dikkate değerdir.

Sevdalinka, böylece sadece Nimeta'nın romanı olma aşamasından çıkar, bir yönüyle Boşnakların, öbür yönüyle de Sırların son dönemde, dünyanın gözü önünde Boşnaklara uyguladıkları insanlık dışı vahşetin romanı olur. Yazarın bu dağınık olay

yelpazesinde, başarısı; olayları belli bir düzen içerisinde birbirine bağlamasıdır. Yani kurgulamadaki maharettir.

2.2.2. Romanlarda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Şerif Aktaş anlatma esasına bağlı metinlerde, zaman, mekân, şahıslar dâhil, bakış açısı ve anlatıcı konusunda şu tespiti yapar.

“...Yazar, üzerinde yaşadığımız gerçek dünyaya ait varlıktır. Anlatıcı ise itibari âleme aittir” (Aktaş2005: 78).

Böylelikle, Aktaş, bir roman ve hikâyede ne anlatılırsa anlatılsın bunların tümünü yazarın görmesi ve yaşamasının mümkün olmadığını ifade eder.

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş 2005: 78).

O halde, anlatıcı bu tür eserlerde, itibari âleme her yönüyle hâkim bir noktadan bakarak olayları nakleder. Aktaş, bu anlatıcı durumuna “ilahi” demektense “hâkim bakış açısı” demenin doğru olacağını savunur. Anlatıma dayalı eserde, okuyucu kimin, neyi nasıl anlattığından çok, olaylar üzerine odaklanır, tespitini yaptıktan sonra bu türden eserlerdeki anlatıcıya “yazar-anlatıcı” adının verilmesinin doğru olduğunu söyler (Aktaş 2005: 83-89).

Kulin’in romanlarında da karşımıza çıkan Aktaş’ın bu tespitini, çalışmamızın bu bölümünde yönlendirici bir bilgi -metot- olarak değerlendireceğiz. Ancak bazı romanlarda ise “kahraman anlatıcının bakış açısı” unsurunu kullanmak gerekecektir. Müşahit anlatıcıya ait bakış açısının ise Kulin’in romanlarına uyarlanması oldukça güçtür. Çünkü hemen hemen bütün romanlarında, yazar sadece müşahedelerini değil, kahramanların geçmişlerini, hayatlarını, gelecekle ilgili düşünce ve kaygılarını, hatta zihinlerinden geçenleri de esere nakleder. Böylece müşahit-anlatıcı bakış açısından uzaklaşır.

İlk romanı olan **Adı: Aylin**'deki anlatımın “yazar-anlatıcı” esaslı bir anlatım olduğunu görüyoruz. Romanın vaka tertibi bu hususiyete göre şekillendiğinden okuyucu, anlatıcının anlattığı kadarıyla olayları idrak etmektedir. **Nefes Nefese**, **Gece Sesleri**, **Füreya**, **Sevdalinka** gibi romanlarda da benzer unsurları görmek mümkündür. Böylece okuyucu, anlatıcının itibari âlemde şekillendirdiği vakalar zincirine, şahıs, zaman ve mekân gibi unsurlara, yine onun kıymetlendirdiği ölçütlerde nüfuz eder.

“Tek bir ülkeye, tek bir ilkeye sığamayacak kadar güçlü, tek bir eşle, tek bir meslekle ömür tüketmeyecek kadar hızlı esen bir bora. Bir meltem aynı zamanda...” (Kulin 1997: 2).

Adı:Aylin'den alınan ve Aylin'in en öne çıkan ya da en karakteristik özelliğini yansıtan bu satırlar, hâkim anlatıcının okuyucuya sunduğu ölçütlerdir. Satır aralarında gizlenmiş “kabuller” aynı zamanda yazar-anlatıcının kabulleri, dolayısıyla bakış açısıdır.

Romanın ilk bölümlerinde, bakış açısı ve anlatıcının durduğu yeri tespit etmek anlamında birçok örneğe rastlanır. Bu örnekler, romanın şahıslar kadrosunu tanımak bakımından da önemlidir. Aynı zamanda okuyucu bu süreçte karşı karşıya kaldığı anlatımın, hangi sosyal çevrede, hangi mekân ve zamanda cereyan ettiğini de öğrenmiş olur.

“Bayındırlı çocukların her biri Türkçenin yanı sıra, ana dilleri kadar iyi Rumca, Fransızca ve İngilizce konuşuyorlardı. Rumcanın evlerindeki örneği Hasip Bey'in babaannesinin Kios Adası'ndan bir papazın kızı olmasından kaynaklanıyordu. Evde her zaman bir veya birkaç Rum hizmetkâr ve mutlaka bir Rum Paramana(dadı) bulunuyordu. Ayrıca çocukların Fransızca öğrenmeleri için bir de mürebbiyeleri vardı. Melek Hanım ve Hasip Bey, gelirleri, iratları azalmış, köşkleri ve konakları satılmış ama yüksek standartlı yaşam tarzları ve beklentileri devam eden tipik birer son dönem Osmanlı aristokratıydılar” (Kulin 1997: 20).

Yukarıda gördüğümüz ayrıntılar, okuyucunun, nasıl, hangi evsafa bir ailenin hayatını okuyacağına dair imalar barındırır. Yazar-anlatıcı dediğimiz anlatıcının bakış açısı ise eserin tümü okunduğunda daha da netleşecekse de amaç bu tarz hayatı eleştirmek değildir. Bu anlamda bir sosyal mesaj aramanın doğru olmayacaktır. Eser okundukça ortaya çıkan ayrıntılar yazarın bakış açısını daha da netleştirecektir. Vaka

zincirinin değişik halkaları, roman ilerledikçe zenginleşerek okurun karşısına çıkar. Yukarıda anlatılan hayat tarzının ve eğitim-kültür standartlarının beslediği çocuklardan biri olan Aylin'in hayata bakışı ve kabulleri ise olay örgüsünün çeşitlemesinin yolunu açacaktır.

Aylin'in aldığı temel eğitim, ilk evliliğini bir Arap'la yaşaması, bu süreçte yaşadığı gizli aşk sonrasında bir entrikayla boşanması, diğer kocaları ve sevgilileriyle gelişen hayatına, hep kendi kararları ile yön verışı, ünlü bir psikolog olma süreci ve ani bir kararla Amerikan ordusuna katılması, yazar-anlatıcının, hâkim bakış açısı ile okura sunulur.

Yazar-anlatıcının özellikle ön plana çıkardığı “kadın” tipi; çağdaş dünya düzeninde, eskinin prangalarından kurtulmuş, sosyal hayatın bütün aşamalarında tıpkı bir erkek gibi kendini ilgilendiren kararları alabilme özgürlüğüne sahip, yanlış da olsa bu kararlarının arkasında duran, her yönüyle özgür bir kadın tipidir. Kadınlar açısından daha özendirici görünen bu prototip, arkasında yazar-anlatıcının özlemleri ve beklentilerini de barındırır.

“Hayatı boyunca akıl sınırlarını zorlayan bir korkusuzluğa sahip olacaktı. Oysa gözü pekliği, atılganlığı, cesareti, silahlara ve atlara olan düşkünlüğü ile huy olarak bir kızdan çok erkeği andıran Aylin'i...”(Kulin 1997: 32).

Bu satırların ifade ettiği anlam ile yazar-anlatıcının bakış açısı arasındaki paralellik dikkat çekicidir.

Bakış açısı ve anlatıcının durduğu yeri göstermesi bakımından Amerikan Kız Koleji ile ilgili şu değerlendirme de dikkate değerdir. Sınıfında ve okulda her türlü yaramazlığı yapan Aylin, yine kötü bir eyleminden sonra cezalandırılacaktır. Ancak Aylin olan biteni aynen -doğru bir şekilde- anlatınca cezalandırılmaz. Bu bizde olmayan özenilen bir yapı olarak romana yansır.

“...Okulun ahlâk politikası doğruyu söyleyeni ödüllendirmeye yönelikti” (Kulin 1997: 44).

Benzer değerlendirmeler, romanın ilerleyen bölümünde hâkim bakış açısını netleştirecek ayrıntılarla zenginleştirilir. Aylin'in Paris Üniversitesindeki eğitimi

sırasında, teyzesinin onu ziyaret ettiğini ve lüks bir otelin lobisinde buluştuklarını okuduğumuz bölümde, Aylin'in aynı lobide Libyalı bir prensle karşılaşması anlatılır. Prensın onunla ilgilenmesi teyzesini rahatsız eder.

“... Hiç hoşlanmam Araplardan... Bakar tabii, Arap işte, kendi memleketinde peçe gerisindeki kadın suratlarını göremiyor ki, ne yapsın zavallı” (Kulin 1997: 63).

cümleleri, hâkim bakış açısının ayrıntılarını barındırır. Yazar-anlatıcının bu tavrı şuur altında bir ideolojik ayrışmayı barındırır. Çağdaşlık ve bağnazlık arasında konumlandırabileceğimiz bu tavır, asıl yönüyle kadının çağdaş dünyadaki sosyal konumunun tanımlanması bakımından da önemlidir.

Aylin'in bir Yahudi ile olan beraberliği de bu anlamda dikkate değerdir. Yazar-anlatıcının, bu tür beraberliklerin son derece doğal olduğu bir dünyanın ve yaşam tarzının betimlemelerini yapar. Ancak Mişel'in İstanbullu bir Yahudi olması ve Türkçe bilmesi farklı bir ayrıntıyı romana taşır.

“...Bir İstanbul çocuğunun, başkalarına benzemeyen o tuhaf cazibesi!.. Ve Türkçe... Sevişirken, itişirken, kızgınken, üzgünken, sevinçliyenken, o en doğal, en sıcak dil, ana dili” (Kulin 1997: 125).

Bu satırlarda gizlenen, ırk ve din ayrımı yapılmaksızın “İstanbullu” tabiri önemli bir bakış açısıdır. Hümanist yaklaşımları barındıran bu değerlendirmenin ortak paydasının “dil” olması bir başka önemli ideolojik tanımlama olarak algılanabilir.

Aylin'in kız kardeşi Nilüfer'in küçük kızı Tayyibe'yi Amerika'ya, eğitimini yaptırmak için götürmesinin bir nedeni elbette kendi çocuğunun olmayışıdır. Ancak, Tayyibe'nin yanında başörtüsü ve Kur'an götürmesi Aylin tarafından hoş karşılanmayacaktır. Bu süreçteki bir diyalogun sonunda Aylin'in ağzından yaptırılan şu değerlendirme, teolojik konulara, yazar-anlatıcının mesafesini göstermesi bakımından önemlidir.

“İyi yürekli, ahlâklı, dürüst bir insan olmak için namaz kılmanın yetmeyeceğini biliyorsun değil mi Tayyibe?” (Kulin 1997: 138).

Aylin, Müslüman doğmuş ama daha sonra bir çocuk yapabilme uğruna Museviliği seçmiştir. Yukarıdaki alıntıyı pekiştirmesi bakımından bu ayrıntı da önemlidir.

Aylin'in Mişel'in istememesine rağmen boşanmaya karar vermesi, dikkate değer bir ayrıntıdır. Aylin'in planına göre karı koca haftada iki kez birbirlerine "özgür olma" (Kulin 1997: 149) izni vereceklerdir. Yazar-anlatıcının, şekillendirdiği itibari âleme ait bu ayrıntı, hâkim bakış açısını ortaya koyması bakımından önemlidir. Ancak, Aylin'in bu özgür günlerde kocasını başka bir kadına kaptırmasına verdiği "şarklı" tepki, onun genetik kimliğini ortaya koyar.

Türkiye'de yetişmiş ancak hiçbir minnet borcu hissetmeyen, milli değerlerden yoksun, dini inançlarını kaybetmiş, vatana bağlılığı olmayan ancak; kökleri itibariyle bir Osmanlı paşasına uzanan Aylin tipinin bir gençlik idolü olarak algılanmasının sakıncalı olacağı kanaatindeyiz.

Benzer yaklaşımları **Sevdalinka**'da da görmek mümkündür. **Sevdalinka**'nın başat kahramanı Aylin kadar güçlü değildir aslında. Ancak yaşadığı yasak aşkı, dolayısıyla ihanetinin vicdan azabını hissetse de, aşk her zaman çekici ve heyecan vericidir, Nimeta için.

Eylül 1986'da başlayan olaylar zinciri içerisinde, yazar-anlatıcı iki vaka tertibini birbiriyle çatıştırmadan iç içe yansıtır romana. Birincisi, Nimeta-Burhan evliliği ve çocuklarına rağmen Nimeta'nın Stefan'la yaşadığı gizli aşk. İkincisi ise Saraybosna'da, insanlığın yaşadığı en büyük trajedilerden biri olan Sırp katliamlarıdır. Kanaatimizce hangisinin önemli olduğu, okurun tercihi ile ilgilidir. Ancak Nimeta'nın yaşadığı çelişki, yazarın okur profili de düşünüldüğünde daha baskın olabilecek bir yapıya sahiptir.

Romancının, eserin başında hem etnik köklerini araştırmak hem de ailesinin göçtüğü bu toprakları yakından tanımak amacı ve elbette eserini vücuda getirmek amacıyla Bosna'ya gittiğini, araştırmalar yaptığını söylemesi önemlidir.

Romanın, başlangıç ve gelişim evreleri arasında okuyucunun tahminleri dışında gelişmeler olur. Yazar-anlatıcı, eserin girişinde, uzun bir süre Nimeta'nın

yaşadığı çelişkiyi bir “çatışma” unsuru halinde okura yansıtır. Bu çatışmanın esasında Nimeta’nın kocasına ihanet edişi, bunun nedenleri, ancak bu nedenlerin çevresindekiler tarafından, hatta kendisi tarafından bile haklı bulunmayacak, tutarsız yanları büyük yer tutar.

Stefan’la bir konuşmasında Nimeta,

“Beni ecel değil, bu aşk öldürecek, kocamı da benim günahım, Stejo” (Kulin 1999: 3).

Derken, yaşadığı çelişkiyi ortaya koymuş olur.

“Burhan, her zamanki gibi, bu akşam da yorgun argın ve toz toprak içinde dönecekti evine. Çocuklarına ve karısına sarılmadan önce, doğru banyoya koşup, Nimeta’nın hazır ettiği sıcak su dolu küvete bırakacaktı kendini. Dağ başında geçen günlerin yorgunluğunu atmak ister gibi, dakikalarca yatacaktı sıcak suyun içinde. Sonra yemekte, erik rakılarını karşılıklı yudumlarırken, Nimeta’yı hiç ilgilendirmeyen mühendislik projelerini anlatıp duracaktı, en ufak ayrıntısına kadar. Hep o konuşacak, o anlatacaktı. Nimeta’nın yaptığı iş değilmiş gibi sanki aklına bile gelmeyecekti karısına neler yaptığını sormak. Yemekten sonra, çocuklarla şöyle bir ilgilenecek, Fiko’nun derslerini nasıl gittiğini öğrenecek, Hana’nın ısrarla söylediği yeni okul şarkısını dinler gibi yapacak, televizyona bakarken Bozo’yu kucağına alıp usul okşayacak, sonra da karısını yatak odasına sürükleyip, çocukların odaya dolmasına karşı kapıyı kilitleyecek, Nimeta’yla sevişmek isteyecekti. Günün en zor anı da o zaman başlayacaktı işte” (Kulin 1999: 3).

Yazar-anlatıcının ağzından yaptırılan bu değerlendirme, monotonlaşmış, heyecanını -en azından Nimeta açısından- yitirmiş bir evliliğin, rutin işleyişi, bildik bir fotoğrafıdır. Anlatıcının, hem bu bölümde hem de romanın ileriki sayfalarında benzer anlatıları tekrarladığını göreceğiz. Nimeta’nın, iki çocuğunun babası olması ve bu anlatılan tavrı dışında başka bir hatası olmayan Burhan’ın yanındaki bu bıkkın tavrı, Stefan’ın yanında kontrolsüz bir heyecana dönüşecektir. Ancak, yazar-anlatıcının bu tavra belirgin bir eleştiri getirmemesi, meseleye bakış açısı bakımından önemlidir. Yukarıdaki alıntının satır aralarında gizli olan da budur. Burhan bütün iyi niyetine rağmen Nimeta’nın iç dünyasındaki fırtınalardan habersizdir. Onu dinleme zahmetinde bulunmaz. Böylece, kadın-erkek ilişkileri üzerinde kronik diyebileceğimiz bir problemin de esere yansıtıldığını görürüz. Ancak olayın Nimeta’nın tarafından bakılarak yansıtıldığını unutmamız gerekir. Olayların gelişim

evresinde, Nimeta'nın iç dünyasındaki çalkantılar, sıkıntılar ve ihanet, Bosna'nın yaşadığı benzer olaylarla bütünleştirilerek ve bir paralellik içerisinde okura sunulduğu görülür.

Yazar-anlatıcının bu süreçteki değerlendirmelerine, Bosna'dan İstanbul'a asırlardır yapılan göçler de katılır. Buradaki bakış açısı da önemli bir ayrıntıdır.

“İstanbul, ayrı düşen ana oğullar, karı kocalar, kardeşler, sevgililer demektir. Sönen ocaklar, solan bahçeler demektir. Dönüşü olmayan gidişler, hasreti dinmeyen gurbetler demektir. Ne zaman birileri gitmeye kalksa Bosna topraklarından İstanbul'a doğru, acı ve özlem eşlik ederdi gidene, sonsuza kadar.

Bosna ve İstanbul, aynı kaynaktan fıskıran ama değişik yataklara çağıldayan iki nehir gibi, birbirlerine kavuşmadan akıp duruyorlardı mecralarına doğru, İstanbul'a, Bursa'ya, İzmir'e, Adapazarı'na göç veren Bosna, huzuru, mutluluğu, güveni yakalamak için beş parmağını açarak, elini Trakya üzerinden Anadolu'ya uzatan güçsüz düşmüş bir dev gibiydi.

Ve bir kaçıştı İstanbul. Umudun yitirildiği noktaydı. Gözyaşları sel gibi akmaya başladığında, önüne katar İstanbul'a sürüklerdi umutsuzları” (Kulin 1999: 17).

İstanbul ve Bosna'nın birbirini tamamlayan bir tarihe, iç içe geçmiş bir kültüre sahip olduğunu vurgulayan bu bakış açısında, meseleye sadece Bosna tarafından bakıldığı görülecektir. Göçlerin hep böyle zorluklardan kaynaklandığı iddiası oldukça aşikar bir noktadan metne hâkimse de, aslolan İstanbul'un umudun yitirildiği nokta olarak görülmesidir. Kanaatimizce yazar, burada vatan özlemi ve onu yitirme kaygısı ile meseleye bakmıştır. Çünkü İstanbul, bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Bosna'nın umudun tükendiği nokta değil, en çaresiz anında ona kucak açan, şefkati ve sadakati hiç tükenmeyen, asırlarca devam eden bir anne sıcaklığını temsil etse gerektir. Yazar-anlatıcının bakış açısına hâkim olan nokta elbette Bosna'nın son dönemde Sırp canilerinden çektiği, onların sayesinde yaşamak zorunda kaldığı insanlık dramıdır. Benzer hadiseler tarihin evvelki safhalarında da yaşanmıştır maalesef. Ancak İstanbul'un bu hadiselerde Bosna'nın yanında olmaktan gayri bir kabahati yoktur. Olmasa gerektir. Bakış açısını temellendiren olaylar zinciri dikkatle takip edildiğinde benzer bir sonuca ulaşılacağı görülecektir.

Bu bakış açısının farklı yansımalarını, romanın ilerleyen bölümlerinde de görmek mümkündür.

“İstanbul, çocukların analarından ayrı düşmesi demektir... İstanbul, kızlarını sevmeyen baba demektir” (Kulin 1999: 21).

Şeklindeki değerlendirmeler, özü itibari ile Bosna’da yıllarca yaşanan acının boyutlarını işaret etmeye matuf ayrıntılardır.

Yazar-anlatıcının, anlatı süreci içerisinde hiç dikkatlerden kaçırmadığı bir nokta da, baştan beri ısrarla üzerinde durduğu “kadın-erkek” ilişkilidir. Bu ilişkilerin seyri, özellikle de “kadın” cephesinden değerlendirilmesi, hâkim bakış açısının da izlerini, işaretlerini taşır.

Nimeta’nın kız arkadaşı Mirsada, kocasından ayrıldıktan sonra, muhabir olarak Belgrad’da çalışmaya başlamış, bu tavrı da Nimeta tarafından desteklenmiştir. Belgrad’daki büroda çalışmaya başlayan Mirsada, kendisi gibi bir gazeteci sevgili edinmiştir. Böylece onun meslek hayatını anlayabilecek bir erkekle beraber yaşamaktadır. Hâlbuki kocası onun çalışmasını istememiş, düzenli bir hayat için ısrar etmiştir. Yazar-anlatıcının bu genel çerçeveyi çizdikten sonra yaptığı şu genelleme, hâkim bakış açısını ortaya koyması bakımından önemlidir.

“Erkek dediğin, akşam evine gelince kurulu sofrasını, yemeğini ve düzenini isterdi” (Kulin 1999: 35).

Mirsada’nın ağzından yaptırılan bu değerlendirme, aslında “kadın-erkek” ilişkileri üzerine -kadınlar yönünden- erkeklerin hatalarını özetlemektedir.

Yazar-anlatıcı, asıl konudan ayrılmamak kaydıyla, vaka zincirinin halkaları içerisine farklı sosyolojik, kültürel, siyasi meseleleri ve bu meselelere bakış açısını da romana eklemeyi başarır.

Nimeta’nın kızı Hana ile yaptığı bir konuşmada konu, Hana’nın Saliha adlı bir arkadaşından esinlenerek başörtüsü örtmek isteğine gelir. Nimeta’nın bu konudaki tavrı, yazar-anlatıcının durduğu yeri göstermesi bakımından önemlidir.

- “Allah örtün dememiş mi anne böyle uzun bir eşarpla?”

- “Allah’ın moda desinatörlüğü yaptığı nerede görülmüş kızım”(Kulin 1999: 42).

Bosna’da yaşanan bu hadiseler zincirinin içerisinde, -romanın yayınlandığı tarihte dikkate alınarak- Türkiye’deki yaygın bir siyasi tartışmayı da kapsayacak şekilde olayların genişletilmesi ve yazar-anlatıcının hâkim bakış açısıyla romana taşınmış olması dikkate değerdir. Hana’nın sorusu ve Nimeta’nın cevabı elbette teolojik tartışmaların, değerlendirmelerin, siyasetin ve yasaların problemidir. O denklem içerisinde çözülecektir. Ancak yazar-anlatıcının tıpkı **Adı:Aylin**’de olduğu gibi net bir tavır koymuş olması önemlidir.

Romanda hâkim olan düşünceyi, romanın vaka zincirini ve nihayet en sarıh biçimde yazar-anlatıcının bakış açısını özetlemesi bakımından Nimeta’nın şu monoloğu önemlidir.

“Bu evde üç değişik görüş hâkim sürüyor, diye düşündü; çalışan kadınlara saygı duyan ama kendi karısının evinde isteyen kocam, çalışan kadın fikrinden nefret eden annem ve ne istediğini bilmeyen ben!

O günlerde Yugoslavya’da üç değişik görüş hüküm sürüyordu: s. Ülkeyi tek bir bütün olarak tutmakta ısrarlı ordu, başka cumhuriyetlerin topraklarında yaşayan Sırpı Sırbistan’a bağlamaya kararlı Miloseviç ve Yugoslavya’dan ayrılmayı kesinlikle kafasına koymuş olan Slovenya ile Hırvatistan. Bir de henüz ne istemesi gerektiğini bilmeyen ama iç savaşı önlemek için elinden geleni yapmaya hazır Bosna vardı”(Kulin 1999: 65-66).

Buradaki ayrıntıların bir önemi de daha önce olay örgüsü bölümünde vurguladığımız gibi insan ve çevresinde gelişen olayların birbiriyle olan paralelliğidir. Romanın vaka tertibinin iskeletini oluşturan bu alıntıların daha önce de kullanılmış olmasının nedeni de budur. Aynı zamanda, yazar-anlatıcı burada Nimeta ile birlikte ait olduğu coğrafya ve milletin başından geçen olayların, bir uyum içerisinde anlatılacağına işaretini verir.

Romanın Bosna’daki yaşamı konu alan ve eski ile şimdiyi (romanın gerçek zamanı) karşılaştıran bölümlerinde, yazar-anlatıcının çizdiği tablo tezatlar içerir. Eski anlatılırken hiçbir sorunun olmadığına vurgu yapılması bakış açısı bakımından önemli bir ayrıntıdır. Burada Tito döneminden övgüyle bahsedilmesi, o dönemde

Bosna'nın kardeşçe bir yaşamı tattığının söylenmesi hâkim anlatıcının olaylara yaklaşımı bakımından bir önem taşımaktadır.

“Beş yüz yıldan beri birlikte yaşıyordu bu insanlar. Mahallelerini, işyerlerini, okullarını zaten hiç ayırmamışlardı. Tito devrimi sonrasında ise bu kaynaşma günlük yaşamlarında her türlü etnik ve dini ayrımı silmiş gibiydi. Her çocuk, doğduğu andan itibaren, komşu evdeki çocuk her kimse, onunla en yakın arkadaş olarak büyüyordu...” (Kulin 1999: 105).

Buradaki değerlendirmeler, farklı yaklaşımlarla ve yorumlarla eleştirilebilir, kabul görmeyebilir. Nihayet, böyle bir kardeşliğin var olduğu söylenen topraklar yüz binlerce Boşnak'ın mezarı olmuştur. Yazar-anlatıcı bu bölümün ilerleyen satırlarında her şeyin sütlüman olmadığını, ancak bir kardeşlik ortamının da genel itibari ile tesis edildiği görüşündedir. Bunu örneklerle de destekler. Bir takım provokatörlerin, özellikle de Miloseviç'in oyunları ile Bosna'daki huzurun bozulduğu kanaatindedir, yazar.

Bütün bu eylemlerin temel sebebinin, burada yaşayan Müslümanlar olduğunun da farkındadır anlatıcı. Roman, bu anlamdaki mesajlarını, gelenek boyutunu da temsil ettiği kanaatiyle, yaşlılar üzerinden vermeyi tercih eder. Diğer romanlarındaki hâkim bakış açısı ile benzerlik gösteren bu yaklaşımları, bazen de yaşlılardan daha etkili olan, çocuklar üzerinden yansıtılır. Bu iki durum Sevdalinka'da mevcuttur. Hem Nimeta'nın kızı Hana aracılığı ile hem de annesi Raziyanım aracılığı ile bu yaklaşım okurlara ulaştırır. Nimeta'nın kardeşi Raif ile içki içtiğini gören Raziyanım onları uyarır. Bu uyarıdaki ayrıntılar, bir yönüyle yazar-anlatıcının bu meseleye bakışındaki ironiyi de besler.

“...Kalkıp araba kullanacaksın, içme evladım, iyi bir Müslüman ol, içki içeceğine git namazını kıl” (Kulin 1999: 116).

Ancak, romanın ilerleyen bölümlerinde, insanlık dışı olaylar, kelimelerle anlatmanın kifayet edemeyeceği manzaralar yansır romana. Sırp'ların, sırf Müslüman oldukları için Boşnak'lara uyguladığı vahşet, akıl sınırlarını zorlayan bir duruma gelir. Kadın, erkek, yaşlı, çocuk, hamile demeden insanları, hatta onlara ait hayvanları hunharca katleden Sırp'ların bu vahşeti karşısında, yazar-anlatıcı

Nimeta'nın ağzından, Müslümanlığın ne kadar saygın bir din olduğu itiraf edilecektir.

“Nimeta, Müslüman olduğuna şükretmişti. Hiçbir Müslüman'ın, en amansız düşmanına bile böyle davranmayacağına içtenlikle inanıyordu” (Kulin 1999: 211).

Nimeta'nın bu bakış açısı, kocasının onun ihanetini öğrendikten ve tek çare olarak silahlı özgürlük mücadelesine katılması, (ki bu bir kaçıştır) akabinde de oğlu Fiko'nun babasını gizlice takip etmesiyle pekişecektir. Oğlunun bir çatışmada yaralandığı haberini alan Nimeta, oğlu ve kocasını kurtarmak için her türlü tehlikeyi göze alan bir mücadelenin içine girer. Çaresizlik içerisindeki Nimeta'nın, annesinin Kur'an'ını eline alarak dua etmesi, bu anlamdaki görüşlerinin pekiştiği kanaatini güçlendirir.

“Allah'ım oğlumu kurtar... Allah'ım bak sana kitap üstüne yemin ediyorum. Oğlumu kurtar, onu bana sağ salim geri getir; bir daha Stefan'ı hiç ama hiç görmeyeceğim. Şartlar ne olursa olsun görmeyeceğim onu”(Kulin 1999: 247).

Ancak, bu satırlarda, yaşanan durumun, Nimeta'nın ihanetiyle bağlantılı bir ilahi cezalandırma hissi uyandırdığı gözden kaçırılmamalıdır. Nimeta, yaşanan bu olayların arkasında, kendi sadakatsizliğini bir sebep olarak görmekte ve pişmanlığını ortaya koymaktadır. Yazar-anlatıcı Nimeta'nın bu vicdani muhasebesini, benzer durumlarda, farklı birçok insanın da yaptığını da açık olmasa da ima eder. O zaman nasıl bir Müslümanlık? sorusunu da sormak zorunda kalacaktır. Bu kendiliğinden ortaya çıkan soru, açık bir şekilde -farklı zamanlarda ve bölümlerde olduğu gibi- cevaplanır.

“Arap İslamiyet'inden ayrılan Anadolu Müslümanlarının tasavvuf felsefesini ve Alevilerin Tanrı'ya yaklaşımını andıran bir din anlayışı idi bu” (Kulin 1999: 254).

Yazar-anlatıcı her ne kadar, Nimeta'yla ilgili, onun inançlarına ilişkin değerlendirmeler yapıyor gibi görünüyorsa da aslında, durduğu yeri, romana hâkim olan bakış açısının da esasını bu yolla vermektedir. Bu genellemenin doğru olup olmadığı farklı bir tartışma konusu olmakla beraber, Anadolu erenlerinin, Balkanlar'daki hizmeti, tarihi bir gerçektir. Yazar-anlatıcı, romanın finaline doğru,

Fiko bir ambulansda babasının dizlerinde yaralı bir şekilde yatarken, onun ağzından bu bakış açısını destekleyeceğine inandığı bir tarihçe sunar. Burada onların (Boşnakların) ilk inandıkları dinin anlatımı, ardından nasıl önce zorla Hıristiyan sonra da ilk inandıkları dine çok benzediği için Müslüman olduklarına dair bilgiler vardır.

Kulin'in, romanın başından itibaren dini konulara değinmek zorunda kalması, burada yaşanan savaşın dinsel kökleri ile ilgilidir. Kulin bu olay örgüsü içerisinde, aslında bir yönüyle kendisinin yaşadığı ya da şahit olduğu benzer tartışmalara da bir cevap hazırlamaktadır.

Yazarın 2010 itibari ile yayınlamış olduğu dokuz ayrı romanında benzer yaklaşımları, benzer bir duruşu görmek mümkündür.

Adı: Aylin romanının kahramanı, Aylin'le benzeşen birçok yönü olan ve söz konusu olacak romana adını veren Fürey'a'da da yazarın aynı tavrını sürdürdüğünü görürüz.

Fürey'a bir yönüyle biyografik bir çalışma özelliği taşır. Kulin, başat kahraman olarak "kadın" kullanmaya devam eder. Roman, "Pentimento" adı verilen ve kitapta birçok kere tekrarlanan bir bölüm başlığı ile başlar. Ana kahraman olarak, romanın bütün olay örgüsünü sürükleyen Fürey'a'nın ölümünden hemen önceki anımsamaları, romanın ana eksenini oluşturur.

Kulin burada da yazar-anlatıcı konumundadır. Vaka tertibi, zaman, mekân ve şahıslar, Fürey'a'nın merkezde konumlandığı bir düzen içerisinde vücut bulurlar.

Son anlarını yaşayan Fürey'a, koğuşunun (hastane odası) penceresine konmuş bir "kuştan" esinlenerek hayatının farklı safhalarını hatırlamaktadır. İlk başta kullanılan bu kuş imgesinin, romanın sonunda onun ruhuyla -ölümüyle- özdeşleşip, uçup gitmesi gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır. Fürey'a, önce kuşla yaptığı monologda, birçok kere hasta olduğunu, ilerlemiş yaşına rağmen hayata tutku ile bağlı olduğunu ve ölümü düşünmediğini, direneceğini anlatır. Yazar-anlatıcı, Fürey'a'nın hayatının ayrıntılarına inmeden önce, okura bu yolla, diğer romanlarında

gördüğümüz, güçlü kadın tipinin işaretlerini taşıyan bir kahramanı tanıtacağını hissettirmiş olur.

Füreyâ, pencerenin kenarına konan kuşu, daha önce ölen Sara Halasına benzetir. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Sara'nın onu yanına çağırıyor olduğunu görürüz. Ancak, Füreyâ ölüm için hazır değildir. Dirençli bir kadındır. Sara Hâlânın çirkin bir kadın olmasıyla Suriyeli bir kocaya varması arasında da bir bağlantı kurulabilir. Ancak aynı durumun Adı:Aylin'de de işlenmiş olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Sara, bu evliliğe, iki erkek kardeşi Cevat ve Şakir için razı olmuştur. Kocasının ölümünden sonra da hiçbir erkekle evlenmeyip, ömrünü ve servetini bu iki kardeşin istikbaline vakfedecektir.

Roman, böylece Sara'nın ve onun erkek kardeşlerinin öyküsüne dönüşür. Bu öyküde, Sara ve kardeşlerinin annesinin ölüm sebebi önemli bir ayrıntıdır Onların (Sara ve kardeşlerinin)babaları Asım Bey'in, eşi rahatsızlık geçirince, evin hizmetçisiyle beraber olması ve bu durumun anne tarafından fark edilmesi önemli bir ayrıntı olmakla beraber Kulin'in romanlarında çok bildik bir entrik unsurdur. Ancak aynı zamanda, erkeklerin bu durumda ilk yaptıkları şeyin bu olduğu iması da bakış açısını yansıtmaları bakımından önemlidir.

Füreyâ, bu olayları uyur-uyanık bir durumda, iç monologlar halinde hatırlamaktadır. Roman bu yüzden sık sık Füreyâ'nın hastalık haline yani romanın gerçek zamanına döner. Böyle ayrıntılarda romana hâkim olan şeyse ölüm, cennet, cehennem gibi konulardır.

Füreyâ için cennet, çocukluk yılları ve özellikle dedesi Şakir Paşa'nın (Sara'nın kardeşi) Ada'daki konağıdır.

“Cennet, bir cami ile bir kilise arasında kalan araziye inşa edilmiş, üç katlı ahşap bir Osmanlı konağı idi” (Kulin 2000: 15).

Bu ayrıntı oldukça yalın çağrışımları, derinliği olmayan satırlardan oluşuyor gibi görünse de, Füreyâ'nın cenneti dünyada hayal etmesi ve onu cami ile kilise arasına yerleştirmiş olması, dini meselelere bakışı açısından önemlidir. Hâkim bakış açısının, bu noktadan hareket edildiğinde dini unsur ve öğretilerin sadece

terminolojik boyutuyla romana yansıtıldığını, bizim anladığımız anlamda bir derinlik taşımadığını göstermektedir.

Füreyâ'nın bu anımsama nöbetlerinde, romanın olay örgüsünü, aksiyonunu etkileyecek diğer kahramanları, akrabalarını, "eşlerini", dostlarını da tanımaya başlarız. Bu uzun monologlar, Füreyâ'nın yaşadığı 82 yılın muhasebesi gibidir.

Bu geniş ve elit ailenin kızlarının anımsandığı bölümlerde "güzellik", "zengin koca" bulmak adına verilen ve alt yapısını "kıskançlığın" oluşturduğu öyküler romana yansır. Anlatıcı-yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkan bu yaklaşımı, bu durumun "kadın" dünyasının önemli bir parçası olduğu izlenimini de güçlendirmektedir.

Bir başka önemli merkez kişi de Şakir Paşa'dır. Sadrazamlık rütbesini de görmüş Şakir Paşa aracılığı ile yazar_anlatıcı; İttihat ve Terakki'den Enver Paşa'ya uzanan bir çizgide Osmanlı Paşalarının hayatlarına mahsus ayrıntıları, dolayısıyla son dönem Osmanlı tarihin bir parçasını okuyucuya ulaştırır. Bu ayrıntılar, romana konu olan kahramanların yaşadıkları elit hayatı anlamamız bakımından da önemlidir. Eğitim düzeyleri, zevkleri, eğilimleri ile bu ailenin her bir bireyi alışılmışın dışındadır.

Selanik, İstanbul, Afyon gibi yerlerde iratları bulunan Şakir Paşa, devlet dairesindeki işinden ayrıldıktan -azledildikten- sonra da bu malları sayesinde, bu seçkin hayatı sürdürebilmiştir. Ancak, bu sınıfsal farklılığa rağmen, ailede bazı tabular yıkılmış değildir. Yazar-anlatıcının bakış açısını yansıtması bakımından, bu bölümlerde ele alınan ve "görücü usulü" ile evlenmeleri eleştiren ayrıntılar dikkate değerdir.

Şakir Paşa'nın iratlarını kontrol için Afyon'a seyahati sırasında oğlu Cevat(Cevat Şakir Kabaağaçlı) tarafından öldürülmesi, aile için bir dönüm noktası olacaktır. Türk Edebiyatı'nın çok önemli bir hikâyecisi olan "Halikarnas Balıkcısı"nın hikâyesi de böylece romanın bir diğer gizemli tarafını oluşturmuş olur.

Yazar-anlatıcı bu anlatım sürecini 1914-1918 yılları arasında yaşanan ve ilgili bölümün de başlığı olan bunalımlı yıllara taşır.Balkanlar, Bosna, Girit, Rumeli ve

Trablusgarp'ta yaşadığımız hezimetler konu edilir. Burada yapılan değerlendirmeler, hâkim bakış açısını ortaya koyması bakımından önemlidir.

“O günlerde İstanbul adeta iç içe geçmiş birkaç halkadan oluşmaktaydı. En iç halka İstanbul’un Türk ve Müslüman halkıydı. Kan ağlayan bu halk, savaşa katılan ve savaştan dönen, aç, perişan, işsiz ve yüreği yaralı insanlardan oluşuyordu. Bu insanlar, o güne kadar inanmış oldukları değerlerin teker teker çözülüşüne seyirci kalıyordu. Tutunacak dalları kalmamıştı. Kadınlar vaktinden evvel çökmüş, erkeklerin çoğu sakat kalmıştı. Geçim derdi için, düğün takıları dâhil elde avuçta ne varsa satılmış, heder edilmişti. Çeyiz sandıkları boşalmıştı. Kilerler tamtakırdı. Müslüman halkın orta ve az gelirli tabakalarında, hüsrân, umutsuzluk ve çaresizliğin dışında tek bir şey kalmıştı; işgalin yürekleri yakan utanç duygusu.

İkinci halkada savaş zenginleri türediler, azınlık tüccarları, karanlık işlerden köşe dönmeyi bekleyen tilkiler ve dağılan köşkerin, konakların görkemli yaşamlarını sürdürebilmek için, her şeyi yapmaya hazır kişileri ile saltanat düşkünleri vardı... Bunlar, Pera, Şişli gibi kozmopolit mahalleleri mekân tutmuşlardı.

Son halka, Saray’dı. Artık kaynakları kurumuş, tükenmek üzere olan ve saltanatını sürdürebilmek için, her formülü kabule hazır Saray!”(Kulin 2000: 45).

Yazar-anlatıcının, İstanbul’un işgal günlerine ait güçlü betimlemesi, okuyucuya sunulan bir tarih dersi gibidir. Hâkim bakış açısının merkezinde ise “çaresizlik” vardır. Saray ile ilgili bölümse bu çaresizliğin son noktası olarak yansıtılır. Böylece ileriki bölümlerde yanacak “kurtuluş ışığı” ve “Mustafa Kemal”in sevk ve idaresindeki olayların kutsiyetinin, okuyucu zihninde hiçbir kuşkuya yer vermeksizin kabulün temelleri atılmış olur.

Romana bu süreçte, Şakir Paşa’nın damadı olan Emin Bey’in (Füreyâ’nın babası) evindeki toplantılar girer. Bu gizli toplantıların baş aktörü Mustafa Kemal’dir. Füreyâ’nın 9-10 yaşlarında bu toplantılardan birinde henüz genç bir subay olan Mustafa Kemal’le tanışması ve ona hatıra defterini imzalatması çok önemli bir dönüm noktasıdır. Bu küçük kız, bir daha hiç kimsede görmediği ve göremeyeceği “mavi gözlerin” meftunu olacaktır.

“Tanrım! Onlar nasıl gözler öyle, masmavi, çakmak çakmak bakışlar, Füreyâ’yı delip yüreğine saplandı sanki. O hiç bu kadar güzel bir erkek görmemişti bugüne kadar” (Kulin 2000: 69).

Bu tutuklu, gizemli aşkların benzerleri Füreya'nın etrafında hep var olacaktır. Neredeyse yaşıt oldukları Aliye teyzesinin ihtiyar müzik hocasına olan aşkı ve o uğurda, romanın ilerleyen bölümlerinde katil olması, hem aileyi tanımamız hem de yazar-anlatıcının bu türden ilişkilerde ortaya koyduğu duruşu görmemiz bakımından önemlidir.

Kurtuluş mücadelesinin kazanılması, tekrar Atatürk'le ve onun yanından hiç ayrılmayan Kılıç Ali'yle olan tanışma, romanın dolayısıyla Füreya'nın hayatı bakımından önemli bir diğer aşamadır. Kılıç Ali'nin (o zaman evli ve 4 çocuk sahibidir) Füreya'yı beğenip istemesi ve Füreya'nın bu evliliği kabulü az önceki bilgiler ışığında değerlendirilmelidir.

Roman bu süreçte, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı özellikle de Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllara odaklanır. Yazar-anlatıcı bu dönemde Atatürk'ün yaptıklarına bütün Türk ulusu gibi hayrandır. Kılıç Ali'nin araya girmesi ile baba katili Cevat'ın ölüm cezası Bodrum'a sürgüne dönüştürülür. Kulin, romanın olay örgüsüne bu tür ayrıntıları dâhil ederek, eserlerine“tarihi belgesel” görünümünü de kazandırmayı amaçlar.

Füreya'nın aile ile ilgili diğer anımsamaları vaka tertibinin önemli parçalarıdır. Ancak ilk evliliği ve Bursa'da geçirdiği dönem, bu anlamda önemli ayrıntılar barındırır.

Bursalı bir çiftlik ağası ile yaşadığı tutkulu aşk, evliliğe kadar gidecek, Füreya sadece hayallerinde görüp imrendiği ancak gerçekte hiç de öyle olmayan bir çiftlik hayatının içine girecektir. Zengin, görünüşte kibar bir insan olan Sabahattin, yakışıklılığının yanında cinsel arzuları ve şehvetiyle Füreya'yı etkiler. Ancak ne Sabahattin elit bir ailenin çocuğudur ne de Bursa İstanbul'dur. Bu karşılaştırmalar hâkim bakış açısını ortaya koymasından önemlidir. Temelde yaşanan bu zıtlık zamanla şiddete dönüşecek, Füreya bu tartışmaların birinde çocuğunu düşürecektir. Bir daha da çocuk sahibi olamayacak Füreya'nın, psikolojik alt yapısının anlamamız ve yine yeğeni “Sara”yı (halasının adı verilmiştir) evlatlık edinmesini bu çerçevede anlamamız gerekecektir. Füreya'nın Bursa'da karşılaştığı ilk ilkellik, sınıfsal farklılığı ortaya koymasından da dikkate değerdir.

“ -Tuvalet nerde, diye sordu Füreya

- Dışarıda
- Pardon?
- Dışarıda dedim, dışarıda, avluda
- Yatak odalarının yakınında, tuvalet yok mu? Gece... Yani ihtiyaç hâsıl olursa, ne yaparsınız?
- Dışarı çıkarız. Türk insanı yattığı yere sığmaz” (Kulin 2000: 125).

Romana hâkim bakış açısının, bu anlamda bir genelleme yapması, belki de Sabahattin’i Füreya’dan ayıran değerler bütünü daha anlaşılır hale getirmek içindir. Aksi takdirde Sabahattin’in görüşünü bir ulusun medeniyet görüşü haline getirmek son derece sakıncalı bir tavır olacaktır.

Kulin, romanı belli aralıklarla Osmanoğlu kliniğine ve Füreya’nın yattığı koğuşa döndürmese okuyucu, bir süre sonra romanın bir anımsamalar nöbeti olduğunu hatırlamayacak, unutacaktır. Hâlbuki bu ayrıntılar, Osmanoğlu kliniğinde ölüm döşeğinde yatan Füreya’nın bir film/film şeridi gibi gözünün önünden geçen hayatı ve geçmişi ile ilgili olaylar bütünüdür. Yazar-anlatıcının bu süreçteki müdahaleci tavrı, romanın hâkim bakış açısını da şekillendirmektedir.

Füreya’nın talihsiz Bursa yılları geride kalınca, tekrar Kılıç Ali’yle olan aşksız ama saygın evliliğine dönülür. Bu evlilik, Atatürk’ün ölümüne iki üç ay kalıncaya dek adeta bir tarihi tanıklığa döner. Bu süreç okuyucuya Atatürk’ü bir başka açıdan tanıtır ve sevdirecek, sevgisini, hayranlığını pekiştirecek ayrıntılarla doludur. Ancak Atatürk’ün ölümü ile bir devir de - Füreya-Kılıç Ali evliliği bakımından- kapanacaktır. Kılıç Ali’nin bu süreçte gözden düşmesi, bunun üzerine Füreya’nın onu tekrar eski haline döndürme çabalarının anlatımına dönüşür roman. Ardından, Füreya’nın zorluklara karşı direncini de ortaya koyan müzmin verem hastalığıyla savaştığı yıllar ve geçirdiği ağır ameliyat konu edilir. Füreya bu süreçte Paris ve İsviçre’de tedavi görecektir, Kılıç Ali’nin hayatta olmasına rağmen kendinden yine yaşlı Şevki Bey’le samimi bir aşk yaşayacaktır. Yazar-anlatıcı, kendi bakış açısından kaynaklanan bir sevk-i tabiiyle burada da Füreya’yı mazûr görecektir.

İstanbul'a dönüşü ve Kılıç Ali'den ayrılışı ile roman, Füreya'nın Avrupa'da başlamış olan sanat faaliyetlerine yoğunlaşır. Bu süreç üstün başarıların, uluslararası bir şöhretin ve ülkemiz adına temsil kabiliyetinin geliştiği bir süreç olacaktır.

22 Eylül 1992 tarihi ile başlayan 15. Bölümden itibaren ise Füreya'nın son anları dramatik betimlemelerle yansır romana.

Yazarın, romanlarında kullandığı, çok önemseydiği geriye doğru sıçramalarla bir vaka tertibi meydana getirmek, **Nefes Nefese** adlı romanın da olay örgüsünün esasını oluşturur. Yakın dönem diploması tarihimizin bir şeref vesikası olan ve 500. Yıl Türk Musevileri Vakfı'nın şeref listesi adıyla yayınlanmış olduğu listede bulunan isimlere teşekkürle romana giriş yapılır.

Romanın, bu olaylardan esinlendiği ancak hiç kimsenin yaşam öyküsü olmadığı (Kulin, 2002: VII) gözden kaçırılmamalıdır.

Yazarın, bireyden aile ve çevreye, oradan ulusa, sonra da dünyaya (evrene) doğru geliştirip zenginleştirmeyi sevdiği vaka tertiplerinin kullandığı bir roman da **Nefes Nefese**'dir.

Bu anlamda, Sabiha ve Selva'nın çocukluk yıllarından gençliklerine uzanan hayatları, birbirleri ile olan güzellik, zengin "koca bulma" gibi çekişmeleri ve bu olayların elit bir ailedeki yansımaları romanın başlangıç kısmını oluşturur. Bu iki kız kardeşin evlilikleri ve bu evlilikler sürecince yaşadıkları olaylar, bireysel hayat düzleminden toplumsal hatta evrensel konuların işlediği bir aşamaya doğru geçiş yapar.

Romana hâkim olan bakış açısının bir karşılaştırma eksenine oturduğunu görmekteyiz. Bunun bir tarafında, yazar-anlatıcının anlatılan olaylara bakışı ve bu olaylar karşısındaki tavrı ile "Biz", yine aynı şekilde "biz" in karşısındakilerin yani "onlar" ın, "Batı" tavrı vardır.

Antisemitist hareketlerin, 1492'yi esas alarak, Yahudilerin İspanya'dan kovulduğundan bu yana artarak geliştiğini, Hitler döneminde ise insanlık tarihinin

gördüğü en büyük soykırımı dönüştüğünü anlatan bu roman, bütün bu tarihi süreçler döneminde, Türk'lerin Yahudilere hep yardım ettiği tezi üzerinde gelişir. II. Dünya Savaşı sırasında da onlara sırtını dönen diğer Batılı uluslara inat, Türk diplomatları hatta orada yaşayan sıradan Türk ailelerin Yahudilerin canını kurtarmak için verdikleri mücadele anlatılır.

Bu temel düşünce üzerinde gelişen roman, doğal olarak iki ayrı mekân üzerine inşa edilir. Türkiye-Fransa ve bu ülkelerin önemli birkaç merkezi bu açıdan öne çıkan mekânlardır.

Romanda olayların akışı, Fransa'ya döndüğünde, insanlık dışı uygulamalar, vahşet, ölüm korkusu vb. duygulara; Türkiye'ye döndüğünde, bu kaygıları ortadan kaldıracak ümit verici gelişmelere odaklanır.

Yazar-anlatıcıda hâkim olan görüş, anlatımı şekillendiren düşünce yapısı da bu karşıtlığı esas alarak şekillenir. Sabiha ve Selva'nın evlilikleri, bu olayların anlatımına yol açan, buna vesile olan ikincil olaylar bütününi teşkil eder. Sabiha'nın yönlendirmesi ile babaları Fazıl Reşat Paşa'yı da intihara sürükleyecek Selva ve Yahudi asıllı Rafael evliliği, aslında Türk diplomatlarının, Avrupa'da yaşayan Türk asıllı Yahudileri kurtarma çabalarının anlatımda bir hareket noktası olarak kullanılır. Bu durum asıl olay örgüsünü güçlendiren farklı olayların da romana girmesine vesile olacaktır.

Romanın oturduğu bu karşıtlık zemininde, yazar-anlatıcı, birçok yönüyle karşılaştırmalar yapmak zorunda kalacaktır. Daha doğrusu kendisini böyle yapmak durumunda hissedecektir.

Bütün dünyayı kasıp kavuran Hitler politikalarına karşın, kendi milletini ve vatanını bu beladan uzak tutmaya çalışan İnönü ve onun diplomasi manevraları bunun güzel bir örneğidir. Herkesin canını kurtarma peşinde olduğu Avrupa'da, Selva'nın sadece kocası için değil, komşuları, Yahudi tanıdıkları için çırpınması, birçok tehlikeyi göze alması ise bir başka önemli örnektir. Bütün bunlara, bu karışık dönemde, diğer diplomatların aksine, hayatlarını ortaya koyarak faaliyet gösteren

Türk diplomatları ve Türk konsoloslukları eklenmelidir. Bütün bunlar bir araya geldiğinde romana hâkim olan bakış açısı da şekillenmiş olacaktır.

Romanın Ankara ayağını, buradaki hayatı ve gelişmeleri temsil eden; İnönü'nün bu başarılı diplomasi manevralarını planlayan takımına mensup Macit ve onun karısı Sabiha'nın hayatı oluşturur. Bu hayatı şekillendiren alt yapıdan başlayarak, mesela: Sabiha'nın eğitimi, Amerikan Kız Koleji yılları, birkaç batı dili bilmesi, piyano dersleri, zevkleri... vb. unsurlarla, elbette ona yakışan evsafıta genç diplomat olan Macit'in hayatları romana ayrıntıları ile yansır. Yazarın çok az eserinde bu yapının dışına çıkmış olması dikkate değerdir. Böylece romanlarında ortaya çıkan genetik ilinti giderek bir anlatım tarzına, tekniğine dönüşmüş olur. Sabiha'nın, Macit'le yaşadığı soğukluğun, iki ayrı sebebe bağlandığını görürüz. Birincisi Macit'in yaşadığı yoğun iş temposudur. Bu tempo, topyekûn bir milleti kurtarma azmine hizmet ederken, kızı ve eşini ihmal etmesine neden olacaktır. İkincisi ise, bu karışık dönemde, Sabiha'nın şuur altında yatan suçluluk psikolojisidir. Selva'yı kadınsı çekişmelerin yönlendirmesi ile Yahudi bir eşle evlenmesine yönlendiren ve bu yüzden babasının intiharına da zemin hazırladığını düşünen Sabiha, kendisini suçlu hissetmektedir.

Yazar, yoğun olayların yaşandığı bölümlerde, bütün romanlardaki hâkim bakış açısını şekillendiren belirgin vaka unsurlarından vazgeçmez. Bunlardan en önemlisi “kadın-erkek” ilişkileri ve elbette kadın'ın beklentilerine karşı; ne kadar eğitilmiş, kültürlü, yakışıklı, anlayışlı... vb. olursa olsun cevap vermekte yetersiz kalan erkekler meselesidir.

Sabiha'nın Fransızca dersi verdiği ve kocasının asistanı olan Tarık'la aralarında oluşan dostluğu kıskanan Macit'in eşiyle yaptığı şu konuşmadaki ayrıntılar, kadın-erkek ilişkilerinde, yazar-anlatıcının bakış açısını ortaya koymaktadır.

“... Sen Selva'dan kimselere bahsetmezken, baktım Tarık her şeye vakıf!

- Macit... O beni dinledi.
- Başka birine anlatmayı denedin de dinletemedin mi Sabiha?

- Kime anlatabilirdim ki?

- Birsen'e, Necla'ya, en az haftada bir görüştüğün Hümeysra'ya... Ne bileyim ben, hiç mi arkadaşın yok senin? Üstelik niye illa Selva'dan bahsetmek ihtiyacı hissediyorsun anlamıyorum doğrusu. Seni üzen bir konunun üstüne gitmenin faydası ne?

- Sen bunu anlayamazsın..." (Kulin 2002: 51).

Aynı şekilde yazar-anlatıcının, Selva-Rafael evliliğini anlatırken de bakış açısını yansıtan ayrıntıları okura yansıttığını görürüz.

Fransa'da yaşayan Selva ve eşi Rafael'in, Türk ve Fransız mutfağını tartıştıkları, karşılaştıkları bölüm de bu anlamda dikkate değerdir. Burada, Selva'nın Fransız mutfağını övmesi, Rafael'in ise Türk mutfağını övmesi önemli bir ayrıntıdır. İstanbul doğumlu bir Yahudi olan Rafael, etnik kökeni değil, yaşadığı ve kendisini ait hissettiği kültür dairesinin etkisiyle olaylara bakmaktadır.

"- Başkalarının yanında söyleme bari. Seni köylü zannedecekler, dünyanın en güzel mutfağını beğenmiyorsun.

- Ne zannederse zannetsinler. Dünyanın en güzel mutfağı Türk mutfağıdır. Onlar cahilse ben ne yapayım? Neden en iyi mutfak diye ünlenmişler, anlamak mümkün değil. O insanın midesini allak bullak eden ağır soslar, adı bile tiksinti veren sümüklüböcekler, salyangozlar, ayak kokulu peynirler..." (Kulin 2002: 63).

Böylece yazar-anlatıcı, bir yönüyle, etnik köklerden arındırılmış, zenginleştirilmiş bir "millet" tarifi de yapmış olur. Kendi kökleri ile de ilintilendirebileceğimiz bu tanım, yazarın, özlediği Türkiye'nin demografik yapısı ile de bağlantılıdır.

Bu tarifi içine gizlenmiş kültürel öğelerin en güçlüsü "dil"dir. Selva'nın yıllarca Fransa'da Rafael'in dışında kimseyle Türkçe konuşmaması, ona bu dilin yarattığı kültür zenginliğini özletecektir. Sabiha'nın yönlendirmesi ile Fransa'da Selva ile temasa geçen Tarık, onunla tabii olarak Türkçe konuşur. Bu konuşmanın Selva üzerinde bıraktığı etkinin betimlendiği bölüm bu anlamda çok anlamlı bir örnektir.

"...Rafo'nun dışında hiç kimseyle Türkçe konuşmamıştı. Ana dilini özlediğini de hiç itiraf etmemişti kendine. Şimdi hiç tanımadığı,

yüzünü bile bilmediği bir erkeğin sesinde İstanbul'un havası esiyormuş gibi, vatan özlemine gidermeye çalışıyordu..." (Kulin 2002: 94).

Dil-kültür-millet, bağlantısını ortaya koyan bu kısa anlatımda, Refik Halit Karay'ın "Eskici" hikâyesinin tadı ile Yahya Kemal'in dil hassasiyetini bulmamak, bunları birbirleriyle örtüştürmemek mümkün görünmemektedir.

Yazar-anlatıcı bu noktadan hareket eden ve bu tanımlamalarını, coğrafik konumlamalarla güçlendirmeye çalışan anlatımlara yer verir. Anadolu'nun, birçok millet, din ve kültürün ortak yaşam alanı olduğu tezi, birçok ilimizden örnekler verilerek anlatılır. Mesele, Yahudilerin de her coğrafyada yaşama hakkına sahip oldukları tezini güçlendirmektir. Yazar-anlatıcının doğal olarak Yahudilerin yanında yer aldığı bu anlatılarda, semitist bakış açısını kuvvetlendiren alıntılara yer verildiğini görmekteyiz.

Tarık'ın Fransa'da iken edindiği kız arkadaşı Macar asıllı bir Yahudi olan Margot'la sohbetinde geçen bir ayrıntı, bu anlamda önemli bir örnektir.

"...Yahudiler, rüzgârla savrulan ve düştükleri topraklara bereket taşıyan tohumlara benzerler" (Kulin 2002: 171).

Bu tür anlatımların tümü, yazarın bakış açısı da dikkate alındığında, Türk'lerin her dönemde ve devirde, insan hakkından ve adaletten yana bir devlet düzeni ile yaşadıklarını, gittikleri yere de bu erdemlerini taşıma gayretinde olduklarını ortaya koymayı hedeflediğini görürüz.

Marsilya'dan trene bindirilerek, insanlık dışı şartlarda bilinmeyen bir yöne götürülen yolculardan hiç olmazsa Türk uyruklu olanları kurtarmak için, Nazileri dikkate almadan trene atlayan Türk diplomat Nazım Kender'in tavrı ve cesareti anlatılırken, Türk'lerin bu yönü ortaya konmaya çalışılır:

"... O koskoca Türkiye Cumhuriyeti'nin Marsilya Konsolosu'ydu. Trenin içindeki zavallı insanlar ondan canlarını kurtarmalarını bekliyordu" (Kulin 2002: 188).

Bütün bu çabalar, Türk sefaretinin planladığı bir hareketle mutlu sona ulaşacaktır. İstanbul'dan getirilen bir vagona bindirilen Türk'ler ve Yahudi asıllı kurtarılabilen Türk'ler, nefes kesen bir yolculukla, Almanları da şüphelendirmemek

için Berlin'den geçerek İstanbul'a ulaştırılacaktır. Aşkı için yıllar önce İstanbul'dan ayrılan Selva'nın içindeki vatan özlemi ve evliliği yüzünden intihar girişiminde bulunan babasının Sirkeci garındaki buluşmaları, Batı ile Doğu'yu karşılaştıran imgeler taşıması bakımından da önemlidir.

“Şehrinin özlediği renkleri, çizgileri Selva'nın... Selçuklu üslubunu yansıtan hatları, renkli camlarıyla Doğu'ya mahsus o mistik havayı hemen estiriveren istasyonda kaynaşan kalabalık... Yükünü iplere sararak sırtına vurmuş iki büklüm hamallar, fötr şapkalı kruvaze ceketli beyler ve poturlu erkeler, şapkalı hanımlar, başörtülü kadınlar, analarına şımaran arsız çocuklar ve simitçi.(...) simitçiye görünce yaşlar süzölmeye başladı yanaklarından” (Kulin 2002: 370).

Kulin'in romanlarında, başat kahramanların yaşadığı herhangi bir olayın etkisi ile kendi yaşamlarının, geçmişlerinin bir bölümünü hatırlama süreci tematik güce hareket veren önemli bir aşamadır. Bu anımsama süreci, **Gece Sesleri** adlı romanda Ayda'nın karlı bir kış günü yaptığı uçak yolculuğu sırasında yanına oturan küçük kız ve annesinin diyaloglarının, Ayda'yı geçmişe taşıması ile kendisini gösterir.

Ayda'nın annesinin hastalanarak hastaneye kaldırılmış olması, Ayda'nın onun ameliyatına yetişmeye çalışması ise vaka tertibinin esasının oluşturur.

Ancak roman, bu klasik döngü ile gelişmez. Yazar-anlatıcı, Ayda'nın ağzından yapılan değerlendirme, gözlem ya da eleştirilerde, hâkim bakış açısını ortaya koyar. Bu yaklaşımlar içinde; sosyal hayatımızı, yakın tarihimizin siyasi olaylarına bakışı ve toplumsal katmanlar arasındaki uçurumu, hatta “toplumun bazı katmanlarında kendi gibi olmayanlara” karşı geliştirilen “ön yargı” gibi unsurlar önemli bir yer tutar.

Uçaktan inen Ayda (bir akademisyendir), Amerikan hastanesine gitmek üzere taksiye biner. Taksici, bu hastanenin yerini bilmemektedir. Ayda'nın bu cehalete(!) verdiği tepkiyi özetleyen monoloğu, toplumsal katmanlar arasındaki uçurumu, tabii aynı zamanda hâkim bakış açısını göstermesi bakımından da önemlidir.

“...Neden kızıyorum Allah'ın köylüsüne adresi bilmiyor diye! Memleketinde hayvanı güdecekken, gelmiş oturmuş bir arabanın direksiyonuna, tanımadığı şehrin karmaşık sokaklarında, kendine

Marslılar kadar yabancı gelen insanları oradan oraya taşıyarak ekmek parası kazanmaya çalışıyor. O mu yaptı ithal etti serbest bırakıp et fabrikalarını kapatarak doğuda hayvancılığı öldüren hükümet politikasının mimarlığını? O mu başlattı adı konmamış iç savaşı? O mu istedi toprağını bırakıp bu keşmekeşe göçmeyi ve burada sefalet çekmeyi? Başımı koltuğa yaslamış, uykusuzluktan yanan gözlerimi kapatmışım, hepimiz suçluyuz diye düşünüyorum, Nedim babamın söylediği gibi, suçluyuz hepimiz...” (Kulin 2004: 20).

Ayda'nın bu değerlendirmelerindeki ayrıntılar, hem soruların hem de cevapların aynı kişi tarafından yönlendirilip, cevaplandırılmasında gizlidir. Böylece okuyucuya aksi bir düşünce yolu uydurma ya da bulma imkânı verilmez. Taksicinin memleketini terk eden perişan biri olduğu kabul edilebilir bir gerçek olabileceği gibi, birkaç taksisi olan varlıklı biri olduğu da düşünülebilir... Ancak hâkim bakış açısı için, birinci seçenekle ikinci seçeneğin bir farkı yoktur. Kanaatimizce bu, “Allah'ın köylüsü” betimlemesinde gizlidir.

Roman, Ayda'nın hastaneye varması, annesinin doktoruyla görüşmesi ve annesini hasta yatağında, ameliyata giderken görmesi ile devam eder. Bu dramatik an, Ayda'yı yine geçmişe taşır. Burada da, diğer romanlarında da sık sık rastladığımız, iki “kadın”ın çekişmesi (özellikle güzellik bakımından) karşımıza çıkar. Böylece okuyucu, Ayda'nın annesinin güzelliğini nasıl kullandığını, para ve şöhret tutkusunu, ilk kocasını (Ayda'nın babası) bunları sağlayamadığı için terk ettiğini ve asıl taşıyıcı bir figür olan, Nedim Bey'le bu yüzden ikinci evliliğini yaptığını öğrenir. İkinci evlilik; romanında vaka tertibinin iskeleti olan Ayda'nın Bozova yıllarını tanımamıza, bu çiftlik evindeki şahısları ve bu şahıslar etrafında gelişen entrikaları öğrenmemize yol açacaktır.

Ayda'nın anımsama nöbetinden önce, annesinin baygın ama hala güzel(!) yüzüyle karşılaştığında onunla ilk önemli kavgalarından birini hatırladığını görüyoruz. Ayda, her zaman olduğu gibi siyasi olaylara, yürüyüşlere katılmış, polis tarafından nezarete alınmıştır. Yine her zaman olduğu gibi Nedim babası (üvey babası) onun yardımına koşmuş, nezaretten çıkarıp eve getirmiştir. Şimdi baygın yatan annesinin ona söyledikleri, Ayda'nın cevapları, yakın dönem siyasi tarihimizin bir hülasesi şeklinde gelişir.

“-Az daha vuruyordun bana anne! Demiştin.

- Geç kaldım kızım, sana vurmakta geç kaldım. Seni, bir şehir eşkıyasına dönüşmeden önce dövmeliydim.

- Yok canım! Sen değil miydin 27 Mayıs öncesinde Allah’ın günü Harbiye’den Taksim’e yürüyen?

- Yürüdüm de ne oldu? Üç kişinin başı gitti, ülkenin siyasi itibarı o gün bugündür yerden kalkmadı. Üstelik hiçbir şeyde değişmedi.

- Hani Türkiye’nin en çağdaş anayasası 27 Mayıs sonrasında yazılmıştı. Hani bu ülkenin görüp göreceği en aydınlık günlerdi onlar.

- Ben öyle zannettiğim yıllarda gençtim Ayda! Tıpkı senin gibi; ben de doğruları sadece ben biliyorum sanıyordum.

- Kaç yıl önce sen bile düzeni değiştirmek için yollara düşmüşsen, şimdi benim bir şeyleri değiştirme isteğime neden kıziyorsun?

- Ben düzeni değil iktidarı değiştirmek için yürümüşüm. Bizim elimizde sadece Atatürk’ün nutku ve resimleri vardı; silah, sopa, bomba yoktu. Böyle kırarak, dökerek, yakarak bir yere varamazsınız. Sokun bunu kafanıza. Vurulup vurulup gidiyorsunuz serseri kurşunlara. Babanla karar verdik, doğru Bozova’ya gidiyorsun yarın erkenden” (Kulin 2004: 21).

Bozova, romanın önemli bir mekânı, aynı zamanda da vaka tertibinin en önemli besleyicisidir. Roman, Bozova’yla farklı olay örgüsüne, kahramanlara ve entrik yapılanmaya bürünür. Yazar, Bozova’daki hayatı, bu çiftliğin ana kahramanları ile özdeşleştirerek romana yansıtır. Ziyet Dadı, Satı Kadın ve Sultan Kadın’ın merkezde olduğu bu olaylar bütününde yazar, “kadın-erkek” ilişkileri, bu çevrede varlığını koruyan “feodal yapı” ve bunun beraberinde getirdiği çarpık ilişkilerle genişleyen vaka zincirini, bakış açısını yansıtmak için ayrıntılarla da birleştirerek sürükleyici bir hale getirir.

Evin küçük beyi Yusuf’un, çiftlik çalışanlarından Ziyet’i cinsel arzularına alet etmesi, gebe bırakması üzerine, evin hanımı Sultan Kadın ile baş hizmetçi konumunda görünen Satı’nın, hem bu ilişkiye göz yummaları hem de doğan çocuğu öldü gibi göstermeleri, entrik yapıyı besleyen olaylar zinciridir. Yazar böylece, bu

türden ilişkilerin toplumdaki varlığını eleştirirken, öte yandan bu çarpık ilişkilerin beklenmeyen sonuçlarını okurlara yansıtır.

Cinsel istismar, burada yazarın üzerinde en çok durduğu konudur. Ancak aynı paralelde, kadının iç dünyasında kopan ihtiras fırtınaları da bu bölümün önemli bir ayrıntısıdır.

Ayda'nın kendi kızı, onun hayatı çevresi, arkadaşları ile ilgili bir değerlendirmesinde, memnuniyetsizliği ortaya çıkar. Hâkim bakış açısı, burada determinist bir yapıya ulaşır. Ayda adeta ettiğini çekmektedir. Ayda bu durumu kocası Sinan'la paylaşırken ortaya çıkan diyalog, dikkate değer birçok ayrıntı barındırır:

“-O kız geldi mi yine bugünlerde bizim eve?

- Geldi.
- Neden müdahale ediyorsun?
- Kapıya, bu eve tesettür giremez, diye mi yazayım?
- Kızı ikna etmeye çalışabilirsin.
- Senin kızının kafasına koyduğunu değiştirmek mümkün mü?
- Aslı'yı ikna et demedim, o kızını ikna et
- Nasıl?
- Konuşarak. Anlatarak. İyilikle.
- Sinan, ne kadar boş konuştuğunu biliyorsun.
- Senin ikna kabiliyetin güçlüdür.
- Kesem ikna kabiliyetim kadar güçlü değil ne yazık ki. Bu kızların ceplerine dincilerin koyduğundan daha fazlasını koyabiliyor muyum her ay?
- Hepsi değil elbette. Kimi para için örtünüyor, kimi baskı altında kaldığı, korktuğu veya çevresinden dışlanmak istemediği için.
- Aralarında inanarak kapanan yok mudur, sence?
- Bir kadının doğanın kurallarına karşı gelerek güzel gözükmemek için çaba sarf edebileceğine ihtimal verebiliyor musun?

- Kim bilir, ben kadın değilim ki?
- Ayol ben çocukken görmüştüm, Bozova'da köylüler bile ceketlerinin ceplerinde bir küçük aynayla tarak taşırlardı, erkek olmalarına rağmen. İnsanoğlu güzel görünmek ister.
- Ya bu kız eğer kapanması gerektiğine gerçekten inanıyorsa?
- O zaman, yavrucak ne yaradılış mucizesini ne de tasavvuf felsefesini hiç kavrayamamış, derim.
- Tamam, işte, benim de söylemek istediğim bu! Tanrı'dan uzaklaşmış, şekillere sıkışıp kalmış bir genç insanı doğru yola yöneltmek istemez misiniz?
- Hayır! Doğrusu böyle bir görev üstlenmeyi hiç düşünmüyorum. Misyoner papazlar her zaman tüylerini ürpertmiştir benim. İnsanların din konusunda rahat bırakılmalarından yanayım.
- O halde niye sinir oluyorsun örtünen kızlara?
- Kızlara değil, onların beyinlerini yıkayanlara sinir oluyorum.
- Kızlar da en azından sorgulayabilirler kendilerine bombardıman edilen talimatları, öyle değil mi? haydi diyelim ki, babalarından, ağabeylerinden ya da hocalarından korktukları için soru sormıyorlar. İnsan en azından yatağına yattığında, kendiyle baş başa kaldığında sorgulamaz mı? Yahu dünya yüzündeki bunca insan başını örtmüyor diye cehenneme mi gidecek yani, bu işte bir tuhaflık var demez mi? hoş, dese ne fark edecek! Kızların üstünde, kapanmaları için öyle korkunç bir baskı var ki!" (Kulin 2004: 84-85).

Roman, Ayda'nın ölüm döşeğindeki annesinin son anlarına yetişme telaşı ile başlamış, sonra kendi hatıralarına dönerek genişlemiştir. Ancak yazar, bu hatıralar sergüzeşti içinde hâkim bakış açısının da belirginleştiği, ülkemizin günlük siyasi meselelerini irdeleyen bir diyalogla, aynı zamanda bu konudaki çözüm önerilerini de okuyucuya ulaştırır.

Yazar-anlatıcı felsefi, dini ve sosyal boyutuyla aslında çok yönlü bir meseleyi, sadece kendi bakış açısından, bir yönüyle de siyasi olarak değerlendirmektedir. Diyalogda Sinan ve Ayda karı koca işlevlerinden sıyrılıp, bu konunun toplum katmanlarında tartışıldığı "iki taraf" mesabesine taşınır. Satır araları

iyi okunursa bu diyalog, Türkiye'nin özellikle 1990'dan sonra yaşadığı sosyo-kültürel ve siyasi tartışmaların odağına yerleşmiş olan ayrıntılar barındırır.

Romandaki bu siyasi tavır, bu kadarla kalmaz. Ayda'nın kendi kızı ile yaşadığı siyasi ayrışma da önemli bir yer tutar romanda.

“Ben onun gözünde sadece modası geçmiş bir solcu, bir dinozordum; tıpkı bir zamanlar annemin de benim gözümde militan bir Kemalist oluşu gibi. Anneme yakıştırdığım ‘tayırlu Cumhuriyet kumkuması’ benzetmesi, çocuğumun ağzından benim için 70’lerin avanak solcusuna dönüşmüştü...” (Kulin 2004: 86).

Yazar, her romanında olduğu gibi merkeze oturttuğu kadın kahramanın penceresinden izlediği bir anlatıyı aksettirir romanına. Burada elbette bu görevi Ayda üstlenmektedir. Fakat anımsamalara dönüldüğünde Ziyet ve Bozova’daki çiftliğin diğer kadınları da önemli bir figür haline dönüşür. Yazar-anlatıcı böyle bölümlerde sırası geldikçe bakış açısını “kadın” üzerine yoğunlaştırır. Kadınların toplum hayatındaki yeri, bu yerin şehirlerde ve taşrada farklılaşan yönleri, kadının istismarı... vb. konular romanda ağırlıklı bir şekilde yer alır.

Nedim’in (Ayda’nın üvey babası) gençliğinde, amcası ile Bozova’da fabrika işletmektedir. Burada kadınların çalışmasıyla ilgili yapılan tartışmada Nedim’in ve amcasının diyalogu yine bu açıdan önemlidir.

“Kızlar işten anlamaz. Onların işi evlerinde oturup kocalarına, çoluk çocuklarına bakmak!

- Artık kızlar da iş hayatına atılıyorlar. İyi okurlarsa pekâlâ onlar da söz sahibi olabilirler.

- Bizim çiftliğimizi de fabrikalarımızı da erkekler idare etti bugüne kadar. Bundan sonra da öyle olacak. Eski köye yeni adet getirmeye kalkışıp eksik etekleri başımıza sarma sakın... Bırak kadınlar entrikalarını evlerinde çevirsinler...” (Kulin 2004: 124).

Yazar-anlatıcının bakış açısını netleştiren, özellikle siyasi tavrını belirginleştiren ayrıntılar da önemlidir. Nedim’in babası Kerami bir Halk Parti milletvekilidir. Oysa iktidarda sağcı (romanın anlatım zamanına göre Demokrat Parti olmalı) hatta “dinci” bir parti vardır. Kerami kardeşi Yusuf’un zorlaması ile fabrikalarının bir işini halletmek için, bu partinin vekilleri ile -istemeyerek de olsa- görüşmek zorunda kalır. Bu görüşmenin romana yansıyan bölümlerindeki

betimlemeler, “genelleme” içeren itham edici ayrıntılar barındırır. Kerami, istemeyerek bir görüşme, randevu olarak bu partinin merkezine gider. Bu parti mensupları, yazar-anlatıcısının bakış açısının gereği olarak önce Kerami Bey ile ilgilenir gibi görünüp durumun “akçeli” bir iş olduğunu öğrenince ipe un sermek için önce namaza gitmişler sonra da “rüşvet” istemişlerdir. Buradaki mekân ve davranış betimlemeleri adeta duyulan nefretin ayrıntılarını barındırır.

Bu toplumsal katmanlardaki ayrım gözetken bakış açısı, romanın başında taksi şoförü, şimdi siyasetçi, aşağıdaki alıntıda ise Beyoğlu’na hâkim olan yeni sınıfın profilidir:

“Şehrin gündüz hali de iyice gerilemişti son geldiğinden beri. Bir zamanların en şık caddesinde Markiz, Lebon gibi bildiği lüks postaneler ve Abdullah Efendi gibi ağız tadıyla yemek yiyebileceği lokantalar çoktan yok olmuştu. Vitrinleri seyreden şık, bakımlı, güzel kadınlar da yoktu artık... Hırpani herifler, ellerinde birer, cigarayla yerlere tüküre, sümküre piyasa yapıyorlardı zevksiz vitrinlere bakarak. Tadı kalmamıştı Beyoğlu’nun...” (Kulin 2004: 134).

Kültürlü seçkin bir ailenin profili ise çok farklıdır yazar-anlatıcı için. Ayda’nın çocukluğunda annesinin eve piyano alması bu anlamda önemli bir işarettir. Annesinin Ayda’nın kızı Aslı’ya (torunu) piyano dersi aldırma ısrar etmesi, Ayda’nın da karşı çıkması, aslında böyle bir aile için en belirgin görgüsüzlük işaretidir (Kulin 2002: 182).

Romanın ilerleyen bölümünde, anne kızı (Ayda ve annesini) anlatan bölümler, dramatik bir anne kız vedalaşmasına dönüşür. Ameliyatta kurtulamayan annesine Ayda, şimdiye kadar söylemediği her şeyi ölüsüne sarılarak söyleyecektir. Aslında roman bu bölümlerle, son pişmanlığın, özünde annesini çok seven bir çocukta bıraktığı derin teessürün anlatımına dönüşür.

Yazar, **Veda ve Umut** adını taşıyan romanlarında da elit ailelerin etrafında gelişen olayları anlatmaya devam eder. Osmanlı’nın son nesli ile Cumhuriyet’in ilk neslinin oluşturduğu bu aile yapısı; gelenekle-modernite’nin evrilerek geliştiği birbirini tamamladığı bir toplum yapısının da imgelerini barındırır.

Bu aile yapısı mercek altında alındığında Kulin'in öteden beri işlediği kozmopolit yapıyla karşılaşırız. Evlilikler yoluyla genişleyen bu aile tipolojisinde, Arap damatlar, Çerkez hanımlar, Bosnalı beyler vb., merkezi İstanbul olan bir potada eriyip, Cumhuriyetimizin ilk yıllarının da elit ailelerini oluştururlar. Yaşam tarzları, eğitimleri, Batıyla olan ilişkileri, farklı dinden insanların -enişmelerin, gelinlerin- da karışımıyla, toplumun üst katmanlarını işgal eden bu ailelerin konu edildiği romanlarda, özellikle kadınlar ön plana çıkar. Bu Kulin'in elbette cinsiyeti ve hayata, olaylara bakışı ile yakından ilgilidir.

Umud, Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarını, çöküşünü, önce bir bürokrat sonra bir nazır olarak yaşayan Ahmet Reşat'ın bu durum karşısındaki duygularının tasviri ile başlar. Ahmet Reşat'ın çok sevdiği ve aynı zamanda Sarıkamış gazisi de olan yeğeni Kemal'in, ittihatçılarla hareket etmesi ise onun durumunu daha da güçleştiren diğer bir olaydır.

Aynı konakta, bir ittiatçı ve bir saltanat yanlısı iki bireyi barındırarak yazar-anlatıcı, bu geçiş sürecini daha gerçekçi bir perspektifle okuyucuya ulaştırmayı hedefler. Ahmet Reşat'ın düşüncelerinin zamanla evrilip Kemal'inkilere yaklaşması ise yazar-anlatıcının bakış açısının odaklandığı nokta olması bakımından önemlidir. Yazar, olayların hangi tarihi hadiselerle ya da bireylere dayalı entrikalarla geliştiğine bakmaksızın hemen her romanında olduğu gibi "kadın-erkek" ilişkilerine bu romanında da önemli bir yer ayırır. Evin hanımı Behice Hanım'ın bir süredir Ahmet Reşat'ın sıkıntıları yüzünden evliliğini sorgulaması; yine bütün bu zor durumlara ve yeğeni Kemal'e kızmasına karşın, her akşam onunla uzun uzun -tartışma da olsa- sohbet etmesini, kadınsı bir bakış açısıyla yorumlar.

"Behice, işgal altında bir şehrin sıkıntısını ve yokluğunu çekerken, bir yandan da evdeki fırtınaya göğüs germekten yorgundu. Birkaç aydan beri kocası evine ancak sabaha doğru gelmeye başlamıştı. Üstelik evdeki ender zamanlarını da Kemal'le siyasi münakaşalar yaparak geçiriyordu. Ne tuhaftı şu erkeklerin aralarındaki dayanışma!.." (Kulin 2007: 17).

Kemal ve dayısının ile sürdürdüğü bu türden tartışmalarda benzer durumlara rastlamak mümkündür. Bu ayrıntılarda, yazar-anlatıcının bakış açısını da yansıtan düşünceler hâkimdir. Evin hizmetçisi Mehpare, Kemal'in hastalığından dolayı

onunla yakından ilgilenir. Doğal olarak aralarında gizli bir aşk doğar. Bunu ateşli aşk geceleri, gizli sevişmeler takip eder. Kemal'in bu süreçte zorunlu olarak Mehpare'ye hafiyelik yaptırması aile içindeki gerilimi artırır. Bu duruma özellikle Ahmet Reşat çok kızar. Kemal'in durumu geçiştirmek, dayısının dikkatini dağıtmak için söyledikleri, kadının sosyal hayatımızda değişen yerini işaret etmesi bakımından önemlidir. Çünkü ne kadar elit bir aile, eğitilmiş, kültürlü bireyler olursa olsunlar, kadınların bu işlere karışması hatta sokağa yalnız çıkmaları erkekler tarafından hoş karşılanacak bir durum değildir.

“Allah aşkına dayı, bundan ne çıkar? Kadınlar artık çalışmaya başladı bu şehirde. Naciye Sultan himayesinde kurulan teşkilat tarafından, çalışmaya teşvik ediliyorlar. Yani sizin muhafazalar saray mensuplarınız dahi artık kadınların evlerde hapis kalmalarından yana değiller. İstanbul Belediyesi, kocaları muharebelerde ölen kadınları, evlerine ekmek götürebilsinler diye işe almaya başlamış. Biz burada yedi göbekten tahsilli bir ailenin fertleri olarak neyi tartışıyoruz, kuzum? Mehpare neden tek başına sokakta yürüyüş! Bunu mu tartışıyoruz”(Kulin 2007: 63).

Gibi ayrıntılarda yazar, kadının toplum içerisinde değişen yerini ve fonksiyonunu bu romanda ayrıntılı bir şekilde işler. Adeta bu ayrıntılar, kadın haklarının Türk sosyal hayatındaki gelişim sürecinin kronolojik basamakları gibidir. İşgal altında kalan İstanbul ve Anadolu'nun kurtuluşu için artık kadınlar da erkekler gibi görev almışlar, hatta kendi haklarını savunan bir dernek de (cemiyet) kurmuşlardır. “Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti” (Kadın Haklarının Koruma Derneği) (Kulin 2007: 80) bu türden bir cemiyettir.

Kulin'in romana konu ettiği süreç, Türk tarihi açısından son derece kritik bir dönemi ihtiva eder. Savaşların, işgallerin, yenilgi ve ricatların yaşandığı bu trajik dönem, Kemal'in yaşadığı Sarıkamış faciasından hareketle romana yansır. Romancı, bu süreci Kemal'in ağzından okura yansıtırken, o dönemin siyasi iradesinin yaptığı yanlışları da okuruna ulaştırmış olur. Bu hâkim bakış açısının, yakın tarihimizi kritize ederken kendisinin durduğu yeri de ortaya koymuş olur.

Kemal Sarıkamış'tan sonra verem olmuş, dayısının evinde hem gizlenmek hem de bu ölümcül hastalıkla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Ama Kemal'in özgürlükçü ve isyankâr ruhu, işgale başkaldırmış, bu haliyle dahi, Ankara

hükümetinin İstanbul ayağındaki bağlantıları ile işbirliği yapmaya devam etmiştir. Baskınlar artıp Kemal'in evden kaçma vakti geldiğinde, gizlendiği bir karanlık dehlizde Sarıkamış'ı hatırlar... O soğuk ve karlı günlerde “uykunun ölmeye yatmak” (Kulin 2007: 110) olduğunu, binlerce arkadaşının bu şekilde şehit olduğu aklına gelir. Onu bu durumdan Mehpere'nin gelişi kurtaracaktır. Bu süreçte romana yansıyan betimlemeler, bir yönüyle tarihimizin bu trajik sayfasının, bir yönüyle de bu olaylara yazar-anlatıcının bakışını yansıtır.

“Ne kadar anlatsam yüreğimdeki yarayı göremezsin, isyanımı anlayamazsın. Arkadaşlarımın donarak öldüğü, aç kurtlara ve Ermeni çetelere yem olduğu o seferden beri, beni acıtan bambaşka bir şeydir Mehpere. Vatan için donaydık, vatan için öleydik, gam yemeyecektim. Bizler, o karlı dağlara tırmandık, bilir misin? Ruslarla savaşan Almanların hatırı için. Rus kuvvetlerini peşimize düşürelim de, Alman askerleri rahatlasın diye, bir Şark cephesi açması baskı yapıldı Osmanlı'ya. Enver delisi sürdü bizleri beyaz cehenneme, doksan bin genç adamı, gözünü kırpmadan sürdü dağlara. Arap çöllerinden gelenler üzerlerinde incecik kumaştan üniformalarla, bizler ayağımızda kösele postallarla, karın üzerinde günlerce yürüdük. Rüzgârda buzdan kalıplara dönmüş kaputlarımızın içinde, kollarımızı kıpırdatamıyorduk. Buz tabutlara konmuş gibiydik. Eldivenlerimizin içinde, parmaklarımız önce üşüdü, sonra yandı acıdan, daha sonra hissizleşip dondu. Dövüşmeden, bir kurşun atmadan teker teker dondurdu bizi. Öldürdü bizi Enver”(Kulin 2007: 111-112).

Kulin, bu değerlendirmeye, roman boyunca Ahmet Reşat aracılığı ile cevap verir. Böylece, tarihi bir meselenin karmaşık boyutlarının, iki cepheden seçtiği kahramanlar aracılığı ile romana yansıtır. Ahmet Reşat'ın, Ankara hükümetini küçümsememekle beraber, gelenekçi yapısı onu Saltanat'ın yanında, onun yaptıklarının savunur konuma taşır.

“Oğlum, arka çıkmıyor mu zannediyorsun? Silah teslimatı yapmayarak, emirlere itaat etmeyerek mukavemet gösteren paşalara müsamaha eden sadrazamları makamlarına kim tayin ediyor? Onu yerli yersiz, hiçbir şey bilmeden suçlama, rica ederim...” (Kulin 2007: 125).

Ahmet Reşat ve yeğeni Kemal'in tartışmaları, Osmanlı İmparatorluğunun son taraftarları ile yeni Cumhuriyet'in temellerini inşa eden genç aydınların arasındaki düşünce farkını ortaya koyan bir mahiyet kazanır. Roman, bu bölümlerde, okuyucuya, Cumhuriyetimizin hangi zor şartlarda

kurulduğunu hissettirirken, öte taraftan yanılığarı ile işleri güçleştiren, zihinleri, anlayışları eleştirir. Böylece, roman hâkim bakış açısının genç Cumhuriyetimiz üzerinde odaklandığı bir vaka tertibiyle gelişir.

“Sen bu evin içinde hapsoldüğünden beri, birçok şeyden haberdar olamıyorsun haliyle. İşgalciler Ali Rıza Paşa’yı niye istifa ettirdilerdi sanıyorsun? Bahriye nazırımızın, Ankara’daki Heyet-i Temsiliye ile imzaladığı Amasya Protokolüne ifrit oldukları için düşürdüler hükümeti... Ne vardı bu protokolde? Vatanın tamamıyet ve istiklali vardı. Gayrimüslimlere, Türk hâkimiyetini ihlal edici imtiyazların verilmemesi vardı.

- Bu da doğru...

Konuşturmadı yeğenini Ahmet Reşat

- Ankara Heyetinin hatlarını çizdiği Misak-i Milli’yi, Osmanlı Mebusanı kabul etmişse, bunlar Sultan’dan habersiz mi olmakta sanmaktasın? Bu kadar mı budalasın, oğlum?

- Madem öyle, neden İstanbul’dakiler Ankara Heyeti’yle teşriki mesai yapmıyorlar dayı? Birleşsinler, bitsin bu iş.

- Bu son müessif olaydan sonra, zaten Zat-ı Şahaneleri, Anadolu ile irtibatın hemen teminini ferman buyurmuş. Daha önce de anlaşabilirlerdi, lakin Mustafa Kemal Paşa, Osmanlı Meclis-i Mebusanı’nı Ankara’da toplamak istiyor.

- Eee, iyi ya, hemen yapın dediğini Ankara işgal altında değil.

- Kemal çocuk gibi konuşmasana. İstanbul hilafet makamıdır. Yüzlerce senelik imparatorluk merkezidir. Meclisi başka yere taşımak, İstanbul’dan vazgeçmek olur.

- Yani sırf bu sebepten dolayı mı Ankara Heyeti ile anlaşamıyorsunuz?

- Kâfi sebep değil midir?

- Değildir, dayı.

- Yapma evladım Padişah. Peygamberimizin mukaddes emanetlerinin bekçisi olarak burada bulunmak zorundadır. Yoksa maazallah bu emanetlere başkaları el koymaya kalkar. O, sadece emanetlere değil, Osmanlı Hanedanı’nın hazinelerine de bekçilik etmek zorundadır. Laf aramızda, Sultan Vahdettin, bu hazineye İngilizlerin el koymasından fena halde endişe etmektedir.

- İlahi dayıçığım, hâlbuki bana ulaşan malumat, Sultan'ın İngilizlerle gizli bir muahede imzalamış olduğuna dairdi. Sultan İngiltere mandası altına gireceğini ve Hilafet makamının ruhani, manevi bütün kudretini İngiliz menfaatlerinin hizmetinde kullanacağını vaat etmiş bile, Hazineyi değil ama istiklalimizi gözden çıkarmış Sultan.

- Sultan sadece zaman kazanmaya çalışıyor, Kemal. O tahtında oturadururken, Millici Hareket mücadele etme imkânı buluyor.

- İnşallah öyledir.

- Öyle.

- Şunu da bilmeni isterim, Sultan zinhar kabinenin istifa etmesinden yana değildir” (Kulin 2007: 126-127).

Yazar-anlatıcının okuyucuya sunduğu bu diyalog, aslında kendi bakış açısına uygun olarak tarihi bir kritik yapmak arzusundan ibarettir. Elbette bu durum Ahmet Reşat'ın yanlıgılarını izole etme çabasıyla da yakından ilgilidir.

Yazar, evdeki bu son derece ciddi, tarihi münakaşalardan, dikkatini zaman zaman onların etrafında yaşayan kadınların hayatlarına yönlendirir. Bu ayrıntılarda gözden kaçırılmaması gereken ve hâkim bakış açısının ayrıntılarını besleyen olaylar bulunmaktadır. Bunlardan birisi de, evdeki gelenekçi yapıyı temsil eden Saraylıhanım'ın, diğer kadınlarla yaptığı ve evin kızlarının eğitimi ile ilgili ayrıntıları yansıtan tartışmalardır. Saraylıhanım eskiden olduğu gibi çocukların, özellikle kızların evde eğitim almasından yanadır. Hâlbuki diğerleri, yeni açılan modern mekteplere çocukların kaydedilmesinden yanadırlar. Saraylıhanım'ın bu durum karşısındaki değerlendirmesi dikkate değerdir.

“Suat'ı evde tahsil ettirmeyip mahalle mektebine yollamaya kalkarsanız, işte böyle şair mair olmaya kalkışır...” (Kulin 2007: 135).

Ancak, devir hızla değişmekte ve Osmanlı kadını, karşı konulmaz bir ilerleyişle, sosyal hayatın bütün aşamalarında, hak ettiği bütün mevkileri işgal etmektedir. Üsküdar'da yeni açılan “Fevziye Mektebi” (Kulin 2007: 137) nin müdüresi Nakiye Hanım, bu değişimin en modern yüzlerinden biridir. Yazar-anlatıcının değişen, modernleşen kadın tipi ve hakları ile Cumhuriyetimizin, yani değişen ve modern bir görüşle yapılanan yeni devletimizin at başı süren macerasını

birlikte vermesi, bir yönüyle, bu iki unsur arasındaki illiyet bağıını okura hatırlatmak hedefini güder.

Bu anlamda, Ziya Paşa'nın kızı Azra'nın, Mehpere ile beraber, Anadolu'ya geçip, milli mücadelede aktif rol almaları ve diğer kadın hareketlerinin romanda ayrıntılı bir biçimde işlenmiş olması önemlidir. Bu kadın cemiyetlerinin romana yansıyan bölümlerinde, Azra'nın önemli bir karakter olarak romanda ön plana çıkarıldığını görürüz. İstanbul'dan Anadolu'ya silah sevkiyatı ve diğer lojistik desteklerin yapılmasında bu derneklerin önemi çok büyüktür, Azra'nın ise bu cemiyetlerin modern, çağdaş yüzünü de temsil ettiğini gözden kaçırmamak gerekir. Azra, tıpkı Kemal, Ahmet Reşat, Dr Mahir gibi, romanın erkek kahramanlarıyla olayların içindedir. Yaptığı değerlendirmelerle meseleleri kavrayıp, çözümleyebilen çağdaş bir kadın profili çizer.

“...Para işgal kuvvetlerinden geliyor. Yani İngilizler Padişaha ödeme yapıyorlar, o da başta Şeyh Sait olmak üzere, İngiliz taraftarı şeriatçılara geçiriyormuş parayı. Fehime Sultan, padişaha laf arasında bunu bir söyletebilirse...” (Kulin 2007: 161).

Ancak, bütün bu yaklaşımların, yazar-anlatıcının bakış açısından beslendiğini unutmamamız gerekir. Aksi halde romanı tarihsel olayların ve vesikaların tartışıldığı bir metin olarak düşünmek zorunda kalırız. Hâlbuki yazar-anlatıcı bu süreci kendi hâkim bakış açısının ufkundan süzüp, roman kahramanlarına bu perspektifleri yorumlatmaktadır.

Kuvay-i Milliye'nin lağvedilme aşamasında da nazırlık görevini sürdüren Ahmet Reşat ile yeğeni Kemal'in arasında geçen, aynı konuyla ilgili diyalogu da bu yönüyle düşünüp yorumlamak gerekir.

“Ah Kemal, anlamıyor musun, bu bir tuzaktı. Muhtırayı kabul etmesek, hükümeti dağıtırlardı. Silahlı müfrezemiz yok dediğimiz taktirde, bu vazifeyi İzmit'te alesta bekleyen yüz bin kişilik Yunan Ordusuna verirlerdi. Devlet idare etmek incelik ister, oğlum. Devlet adamı, her attığı adımın on adım ilerisini görebilmelidir. Bizler de bu hain tuzağa düşmemek için alelacele bu teşkilatı kurduk ki, Kuvay-ı Milliye'yi bastırıyormuş gibi yapalım ve Millicilere güçlenmeleri için zaman kazandıralım. Sırası geldiği zaman da bu silahlı teşkilatımızı Anadolu'yu işgal etmiş Yunan'a karşı kullanalım...” (Kulin 2007: 167).

Romadaki bu değerlendirmeler dikkatle okunduğunda, Padişah'tan çok Damat Ferit'in bu durumlardaki tavrının, fırsatılığının ve bencilliğinin eleştirildiğini görürüz. Roman, diğer olaylar zincirinin alt yapısını oluşturduğu Kurtuluş Mücadelesi'nin seyrine ve nihayet, Vahdettin'in İstanbul'dan ayrılışına uzanan bir vaka tertibi ile gelişir. Romanın vaka tertibinde Vahdettin ve maiyeti, bu arada **Umut** romanının da besleyici figürü olan Ahmet Reşat'ın da sürgün edildiğini görürüz. Bu vaka tertibi bizi **Umut**'u okumaya mecbur bırakan ustaca manevralarla vücut bulmuştur. Vahdettin'in gidişi ve bunun Ahmet Reşat zerindeki tesiri bakımından şu monolog önemlidir.

“Sultan, yüzlerce yılın birikmiş hatalarını zayıf omuzlarına tek başına yüklemiş bir zavallıydı. Yüzyılların talanı, dolanı, rüşveti, cehaleti, oburluğu, kayırmacılığı, yobazlığı, din adına yapılan binlerce hata, fesat ve vurgun ve Avrupa devletlerinin arsız iştihası Vahdettin'in elinde patlamıştı, hem kendini hem etrafını yakarak” (Kulin 2007: 368).

Bu cümleler, bir devrin kapandığını ve yeni, modern, ağdaş bir dönemin yani Cumhuriyetin aydınlık yolunu işaret ederken; Ahmet Reşat'ın sürükleyici rolü ile **Umut** adlı romanın da vaka tertibinin ayrıntılarını imgesel anlamda okura taşımaktadır.

Veda ve **Umut** adlı romanların birbirini tamamlayan vaka tertibi, biten, geride kalan bir devrin mirasçısı olan iki ailenin yeni dönemde birbirleriyle örtüşen hayat maceralarını konu eder. Kapanan bu dönemim yarattığı sıkıntılar, sadece İstanbul ve Anadolu'da değil, belki daha fazla, bu merkezin etrafındaki Müslüman Türk yurtlarında acıya, hicrete ve parçalanmalarına neden olmuştur.

Umut, roman kahramanı Zeki Salih Kulin'in tabiri ile “bir kurşun bile”! atmadan elimizden çıkan Bosna'da yaşayan varlıklı bir ailenin İstanbul'a göçü ve zaten Veda'dan beri tanıdığımız Ahmet Reşat sülalesi ile birleşen yaşam çizgisinin romanıdır. Yazarın, romanın başına koyduğu “soyağacı” bilgileri ve şeması, aynı zamanda bu iki romanın özellikle de **Umut**'un Kulin sülalesinin de romanı veya hayat hikâyesi olduğunu ortaya koyar.

Vaka tertibinin entrik bağlantılarına nüfuz etmeden önce, okuyucu, bu romanın hemen başında “vatan”, “vatan sevgisi ve özlemi” gibi önemli bir temanın

işlenişi ile karşılaşır. Böylece yazar-anlatıcının hâkim bakış açısının hangi merkezde gelişeceğini de işaretini almış olur. Zeki Salih'in Bosna'daki varlıklı hayatı, "Beyliği", İstanbul'da bilinmese de, o hayatını aynı tarzda sürdüreceği, yardımseverliği, dost ve güvenilir kişiliği ile etrafına kendini sevdirecektir. İstanbul onun vatani olsa da, Bosna onun doğduğu yerdir ve hayatı boyunca Bosna'nın hayaliyle yaşayacaktır. Zeki Salih, vatandan ayrılmanın acısını yaşayan biri olduğu için çocuklarına öğreteceği, öğütleyeceği ilk duygu da "vatan sevgisi" ile ilgili duygular olacaktır.

"Annenizle benim iki vatanımız oldu. Birinde doğduk, diğerinde öleceğiz. Sizin tek bir vatanınız var. Bu vatani çok sevin, dağını taşıyı her şeyden hatta kendinizden de çok sevin ki kimse elinizden gelip almasın. İleride, ihtiyar olduğunuzda inşallah, emr-i hak, doğduğunuz topraklarda nasip olsun sizlere" (Kulin 2008: 5).

Yazar-anlatıcı, romanın bu bölümlerinde, vatan sevgisiyle İstanbul'a bağlanmış bu muhacir ailenin, Bosna'daki ve tabii alışkın oldukları hayatın ayrıntılarını da okurla paylaşır. Bu ayrıntılar dikkatle incelendiğinde, yazar bu ailenin hayata bakışı, olayları algılayışındaki farklılığını okura hissettirmeye çalıştığını görürüz. Zeki Salih son derece samimi bir Müslümandır. Namazını kılar, hatta çocuklarının kılmasını bizzat kendi takip eder. Ancak akşamları, özellikle meyhanede, bazen de karısının hazırladığı içki sofrasında içkisini içer. (bkz. s.45) Çizilen bu portre, aynı insan üzerinden anlatılan bu iki davranış biçimi, birbirinden çok uzak gibi görünse de ikisinin birlikte sürdürülebileceğinin mesajını taşır. Bu aslında yazar-anlatıcının diğer romanlarında da vurguladığı bir anlayıştır. Bu Kulin'in toplumsal yaşam modellemesinden siyasi anlayışına uzanan bir bakış açısıdır.

Romanın, Bosna'dan İstanbul'a göç bölümünü anlatan hüznü sahneleriyle, Zeki Salih ve ailesinin biyografisi, romanın bundan sonraki bölümlerini anlamlandırmamız açısından son derece önemlidir:

"Zeki Salih, topraklarından sökülürken yaşadığı acıyı sindirmişti, ama korkusunu asla itiraf edememişti. Kendine bile. Oysa şimdi aşına olduğu semtten yeni bir ortama taşınırken yine korkuyordu ve bu sefer bal gibi biliyordu korktuğunu.

Yeni odalara, yeni sokaklara, yeni komşulara, yeni kahvelere gidiyordu.

Kendini yeniden ispat edecek, yeniden anlatacaktı.

Yeni komşuları, Zeki Salih'in topraklarından sökülmiş herhangi bir muhacir değil, bir soylu olduğunu bilmeyecekler, bir türlü düzeltemediği şivesine gülecekler, bir yerde çalışmıyor olmasını kınayacaklar, Osmanlıca yazıyı bilmemesini cahilliğine yoracaklar ve onu boş gezenin boş kalfası zannedeceklerdi. Onun bir Boşnak beyi olduğunu, beylerin iş tutmayıp arazilerinden gelen iratla geçindiklerini ve tarlalarını süren yüzlerce köylüyü de ayrıca geçindirdiklerini, Boşnak beylerinin sadece aralarında kullandıkları alfabeyle okuyup yazdıklarını, bu yazıyla Balkanların en güzel şiirlerini ve en mükemmel tarihi okuduklarını, cahil olmadıklarını hiç bilmeyeceklerdi. Zaman içinde en azından iyi bir insan olduğunu öğreneceklerdi belki, ama yeterli miydi? Saraybosna'daki evini boşaltırken, memleketinde gördüğü saygıyı, yeni vatanında göremeyeceğini tahmin ediyor ama önemsemiyordu. Çünkü o ailesiyle İstanbul'a doğru yola çıkarken, hala balkanların efendisiydi Osmanlılar" (Kulin 2008: 7).

Bu alıntının son cümlesi, diğer romanları da düşünüldüğünde, yazarın bakış açısı bakımından son derece önemlidir. Kulin, Türk kelimesini kullanmakla beraber, özellikle "Osmanlı" kelimesini mensubiyet hissi veren bölümlerde kullanmaya dikkat eder. Bunun elbette kendi tarihsel kökleri ile ilintili olduğunu düşünmekteyiz. Osmanlı tabirinin etimolojik anlamından sıyrılarak, zamanla çok uluslu bir devlet adına dönüştüğü ve Kulin'in bu hissiyatla bunu kullandığı söylenebilir, ancak vakanın geçtiği zaman dilimindeki devletin adının bu olduğu da unutulmamalıdır.

Zeki Salih'in bir "bey", bir toprak ağası olması okurun aklına "feodal" çağrışımlar getirebilecektir. Yazar-anlatıcı, bunu Zeki Salih'in insancıl, yardımsever yönüyle okura hissettirmemeye çalışır. Yine "beylik" seçkin bir yapının işaretidir. Toplumsal katmanlardaki farklılığın da bir imgesi olarak algılanabilecektir. Ancak, yazar-anlatıcı bu yönde bir kaygı hissetmez. Bu farklılaşma doğal bir sürecin sonucudur. Aksi takdirde eğitimi, kültürü, algıları ve anlayışları ile farklılaşan; müzikten, giyim kuşamına kadar diğerlerinden ayrılan bir aile yapısı anlatmak mümkün olmayacaktır. Diğer romanları da beraber düşünüldüğünde Kulin'in, toplumsal yapıya, olaylara ve her türlü sosyal ve siyasal meseleye Zeki Salih'in durduğu yerden baktığını görürüz.

Roman üçüncü bölümünde, (Hayat Akan Bir Sudur, İstanbul 1928) başlığı ile Ahmet Reşat'ın konağına -**Veda**'ya- döner. Ahmet Reşat'ın sürgün hayatı, İstanbul'a dönüşü, Ankara'ya götürülüp yargılandıktan sonra suçsuz bulunması, romanın tarihsel boyutlarını şekillendirir. Ahmet Reşat'ın bu süreçte yaşadıkları, Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş sürecinin de özeti gibidir. Fakat değişen tek şey bu değildir Ahmet Reşat için. Aile fertleri büyümüş, böylece birbirinden farklı hayatlar Ahmet Reşat'ın merkez olduğu bir zeminde gelişmeye başlamıştır.

Ahmet Reşat'ın kızı Leman ve Dr. Mahir'in evliliği ve bu evlilikten doğacak torunu Sitare, vaka tertibine şekil verecek önemli bir gelişmedir. Mahir'in ani ölümü, Sabahat ve Ermeni "Aram" arasında doğacak aşk, bu romanda yazar-anlatıcının bakış açısını şekillendiren ana olaylar olacaktır.

Roman, iç içe girmiş bu yaşantıları, Zeki Salih ve Ahmet Reşat'ın liderliğini üstlendiğini iki aileden ve iki konaktan hareketle okura taşır.

Bu anlamda roman, iki ailenin hayatına yapılan dönüşler ve bu dönüşlerin birbirini tamamlayan olay zincirlerinin anlatımından oluşur.

Daha önce söylediğimiz vatan, vatan sevgisi şeklinde belirginleşen ve yazarın bakış açısını da şekillendiren bir başka tema da "Ermeni Meselesidir". Yazar bu meseleye Sabahat'ın sevgilisi "Aram" boyutuyla bakar. Aram ve Sabahat'ın aşkı, önce okudukları okulda, sonra üniversitede daha sonra çevrelerinde ve en sonunda da Ahmet Reşat'ta büyük travmalara yol açacaktır. Aram'ın ailesi de bu aşka karşıdır. Aram, Sabahat'la olan yakınlığından dolayı sık sık taciz edilmekte, hatta sokak serserileri(!) tarafından dövülmektedir (bkz. s.206-215). Annesi Rebeka'nın ağzından yaptırılan şu betimleme bu anlamda dikkate değerdir.

"Rebeka oğlunun yatağının ucundan üç saat boyunca kalkmadı. Aram hiç bitmeyen bir ağıt gibi içi daralarak, zaman zaman midesi bulanarak, bazen gözlerinden yaşlar akarak, annesinin anlattığı dehşetin, vahşetin, kıyımın hikâyesini dinledi. Ermeni erkeklerinin nasıl bir daha asla analarını, karılarını, çocuklarını görmemek üzere evlerinden sökülüp götürüldüklerini, genç kızların, çocukların yollarda avaz avaz ağlayarak ailelerini aradıklarını ve çoğunun Türk aileler tarafından evlat edinilip din değiştirdiklerini anlattı. Darmaduman olan aileleri, yanan evleri, yağmalanan mülkleri, parçalanan yürekleri, hatta kesilen kafaları,

çürüyen cesetleri, Hamidiye Ordularını, Osmanlı askerlerini, kanı, gözyaşını, ıstırabı anlattı. Anlattı. Anlattı. Sustuğunda ne gözünde yaş, ne ağzında tükürük kalmıştı. Tükenmişti. Savaştan çıkmış gibiydi. Yıllarca yüreğinde taşıdığı acıyı, omuzlarında taşıdığı ağırlığı nihayet boşaltmış, boşaltırken de perişan olmuştu. Bir-iki dakika kadar ana oğul derin bir sessizlik içinde kaldılar ve iç dünyalarına dönüp yüreklerinin sesini dinlediler. Rebeke elini uzatıp oğlunun sargılı parmaklarını tuttu, usulca, “şimdi anladın mı Aram, neden o kızdan uzak durmalısın...”

- Bütün bu anlattıklarının Sabahat’la ne alakası var mayrik?”(Kulin 2008: 213-214).

Alıntıdaki ayrıntılar, yazar-anlatıcının meseleye bakış açısını herhangi bir tartışmaya yer bırakmaksızın ortaya koymaktadır. Rebeke bir Ermeni annedir, dolayısıyla oğlunun bu durum karşısında yaşadığı, hissettiği duyguları romana yansımıştır, demek meseleyi böyle geçiştirmek, yüreği onlarca kat daha fazla yanmış, Fatma annelere, Ayşe annelere ve diğerlerine haksızlık olacaktır kanaatindeyiz.

Sabahat’in eniştesi aynı zamanda sırdaşı olan Dr. Mahir’in, Aram’ı ziyaret ettikten sonra, Sabahat’la Aram konusunda konuşurken, buranın medeni bir memleket olmadığını (Kulin 2008: 218) söylemiş olması da öfkeli bir anın betimlemesine yönelik bir ayrıntı olmaktan çok uzaktır.

Romanı bu temel yaklaşımdan uzaklaştırdığımızda, vaka tertibinin bir ipek böceğinin kozasını, ağını örmesi gibi birbirini tamamladığını görürüz.

Ahmet Reşat’ın kızları kendilerine çizilen yolu kat ederken, Zeki Salih’in oğulları da tahsilli birer genç olarak genç Cumhuriyetimizin kalkınmasına katkıda bulunacaktır. Özellikle Muhittin’in Anadolu’nun farklı yerlerindeki, baraj, santral yapımı, yol yapımı gibi işlerde geçen hayatının, Ankara’da Sitare’yle kesişmesi, romanın vaka tertibinin anahtarıdır. Muhittin ve Sitare evliliğinden doğan ilk çocuğun adı ise Ayşe Kulin’dir.

Anadolu’nun kalkınma hamleleri, bu yolda bütün yüreklerini ortaya koyarak çalışan bürokrat, siyasetçi veya sıradan vatandaşların konu edildiği bir roman da **Köprü**’dür. Roman vaka tertibiyle diğer romanlardan ayrılır. Çoğunlukla belgelere dayalı, bir gerçekliğin anlatımı şeklinde gelişir. Erzincan, Kemaliye merkezli bir mekânda, Fırat üzerine yapılacak bir köprü inşaatı sırasında ortaya çıkan bürokratik

ve yerel engelleri, bunları aşmayı kafasına koymuş bir Vali'nin çabaları doğrultusunda anlatan bir romandır. Yörenin zor şartları ve bölücü terör, romanın vaka tertibinin de diğer ayrıntılarıdır.

Burada yazar-anlatıcının bakış açısını belirleyen birkaç temel unsur dikkat çeker. Bunlardan birincisi Vali ve İsmet İnönü'dür. İsmet İnönü'nün valilik meydanındaki büstü ile Erzincan Vali'sinin empati diyebileceğimiz bir yöntemle kurduğu diyaloglar dikkate değer ayrıntılar taşır. Yazar-anlatıcı bu diyaloglarla, Vali'nin dürüst, çalışkan, inatçı, iş bitirici taraflarını İsmet İnönü'nün devlet adamlığı ile bağdaştırır.

En sıkıntılı anlarda Vali'nin İnönü'nün büstüyle kurduğu empatik diyaloglar ona yapması gerekenler hakkında cesaret verir.

Erdal, Elmas, Mevlüt gibi diğer önemli kahramanlar, figüratif yapıyı zenginleştiren ve olaylar zincirini farklılaştıran isimlerdir. Romanın bu isimler aracılığıyla, kanlı terör örgütünün yöre insanları üzerinde yarattığı dehşetin, cinayetlerin örneklendirmeyi hedeflediği görülür.

Elmas'ın Alevi bir vatandaşımız olması ve Sünni bir delikanlı olan Mevlüt'le kaçması ise bir başka önemli vakadır. Böylelikle, anlatıcı-yazar, romana hem birden çok olayı hem de bu meselelere karşı geliştirdiği hâkim bakış açısının ayrıntılarını yansıtmış olur.

Elmas'ın ağabeyi Erdal'la, askerlik ve terör olayları üzerine konuşurken ortaya çıkan diyaloglardan birinde şu değerlendirmeler göze çarpar.

“...Sen hiç adan vurdun mu, askerdeyken?

- ...?
- Sana bir soru sordum vurdun mu?
- Vurmuşumdur belki.
- Ne yani vurup vurmadığımı bilmiyor musun?
- Zifiri karanlıkta baskın oluyor. Davranıyorsun tüfeğine, kımıldayan her şeye ateş ediyorsun. Bazen teröristi öldürüyorsun, bazen katırları. Bilemezsin ki.

- Bir insanı vuracağını bile bile nasıl ateş ediyorsun?

- Düşünmeden yapıyorsun. Sen öldürmezsen, onlar seni vuracak. Vurmakla da kalmayacak, belki gözlerini de oyacaklar. Bir gün yolda bir öğretmen karı-kocanın cesetlerini bulduk. Otobüsle görev yerlerine gidiyorlarmış, indirmişler, kimliklerini öğrenince önce öldürmüş sonra da gözlerini oymuş, kafalarını taşla ezmişlerdi. Bunu yapan herifleri, o an, senin de temizlemek geliyor içinden. Yani o manzarayı gördüğüm akşam, şunlar bir elime düşse de göstersem onlara diye düşünmüştüm. Ama hep böyle hissetmiyorum elbet.

- Bütün bunlar nasıl... Nasıl?

- Çoğu ot çekiyor. Başka türlü olabilecek bir şey değil yoksa. Kafaları ezmek, gözleri oymak, insanların oralarını buralarını kesmek... Kafayı yemeden kimse yapamaz bunları, biliyor musun çoğu da neden savaştığının farkında değil. Git diyorlar, gidiyor, vur diyorlar, vuruyor. Çünkü gitmese, vurmasa onu vuracaklar. Aynı bizler gibi bir durumdalar. Biz isteyerek mi adam öldürüyoruz” (Kulin 2001: 32-33).

Bu alıntıdaki ayrıntıların tasnif ve tahlile muhtaç olduğu kanaatindeyiz. Ana hatları ile Doğu ve Güney Doğumuzda yaşanan olayların özeti gibi görünen bu ayrıntılardaki bazı bölümler, Türk Silahlı Kuvvetlerinin yürüttüğü güvenlik hizmetini anlatmaktan uzak görünmektedir. Erdal’ın bu ayrılıkçı terör hareketini bir savaş gibi algılaması her şeyden önce terminolojik bir yanıştır. Ayrıca Türk Silahlı Kuvvetleri her bir bireyi bilinçsizce adam öldürmek için değil, bu cennet vatanımızın hain emellerden, tuzaklardan ve kahteliklerden korunması için eğitmektedir. Bu türden bir bakış açısını, hümanist yaklaşımlarla açıklamanın kaybettiğimiz otuz birden fazla cana haksızlık olacağı kanaatindeyiz. Bu bakış açısındaki boşluk öyle tahmin ediyoruz ki görev tanımı ile yazar-anlatıcının kafasındaki boşluktan kaynaklanmaktadır. TSK’nın neferinden en rütbelisine kadar, her bir ferdi ve topyekûn Türk milleti, kendi can-mal ve ırz güvenliğine kasteden, eşkıyaya, bölücü, teröre karşı mücadele vermektedir. Durup dururken adam öldürmek gibi bir düşünceyle hareket etmemektedir.

Elmas’ın bu diyaloglardan sonra, sevgilisi Mevlüt’ün askerden sağ dönemi halinde ona kaçacağını söylemesi ise, okurun karşısına yine “güçlü kadın” tipini çıkarır. Elmas, Alevi olmasına rağmen, Sünni Mevlüt’e aşkı için kaçacak kadar, kararlı ve gözü pektir. Çünkü bu durum neticede aileler arası çatışma çıkmasına da

vesile olacak bir olaydır. Nitekim Elmas'ın babası Hurşit'le Mevlüt'ün babası Salih, bu kaçış olayından sonra karşı karşıya gelirler... Aralarında geçen diyalogun şu bölümü, bir yönüyle Anadolu'da yaygın şekilde bilinen bir "önyargının" eleştirisi özelliğini taşır.

"Sus ulan mum söndü papazı, Allah'ın adını ağzına senede bir kere alan herif..." (Kulin 2001: 36).

Roman, bu olay örgüsünü, zaman zaman bırakıp, asıl konuyu teşkil eden Köprü'nün yapımına, dolayısıyla Vali'ye döner. Vali, 1960'tan beri yapılması için girişimlerde bulunan köprünün, traji-komik hikâyesini resmi belgelerden okur. O yıllardan beri sadece terör yüzünden değil, insanlar en gerekli ihtiyaçlarını, nehirden geçemedikleri için karşılayamamışlar, fakat devlet her seferinde "komik" demenin hafif kalacağı gerekçeler, siyasi-bürokratik oyunlarla köprünün yapımını ertelemiştir. Arada kaybolan onlarca, yüzlerce can görmezlikten gelinmiştir. Vali bu aymazlığa isyan eder. Geç saatlere kadar bu konu üzerinde çalışırken zaman zaman odasının camından meydana bakarken İnönü'nün heykelini, büstünü görür. Bu anlarda yazar-anlatıcının kahramanlara kurdurduğu empatik diyaloglar, genç Cumhuriyetimizin, imar politikasından, sanayileşmesine, tarımdan hayvancılığa, oradan eğitim anlayışına uzanan bir çizgide adeta fotoğrafını yansıtır. Elbette bu ayrıntılar, hâkim bakış açısının da izlerini taşımaktadır.

"...İnönü'nün heykeli, 'devlet adamlığını kolay mı sandın?' der gibiydi... Vali, sanki heykel bunları gerçekten yüzüne haykırıyormuş gibi bir hisse kapıldı... 'Sevmediğim kadar varsın, be adam' dedi içinden.

Savaş afetini yaşamamış olan onun kuşağı, genelde kıymetini bilmezdi İnönü'nün. Din çığırtkanlarının oy avcılığına soyunduğu ellili yıllarda, İnönü'nün dışında, dini vecibelerle gösteri yapmayan devlet adamı kalmamış gibiydi. Bağnazlığın, ilkesizliğin adını 'demokrasi' diye tanıtan yeni siyasi kadrolar, alabildiğine kullanmışlardı bu metodu. İnönü'nün vahim hataları ön plana çıkarılırken, erdemleri göz ardı edilmişti. Vali'nin yetiştiği bölgede ve ortamda ise hiç sevilmezdi İnönü. Yine de kendine bile itiraf etmek istemediği gizli bir saygı duyardı İnönü'ye. Tıpkı kendi gibi ufak tefek, ince yapılı olan bu adamın, yine kendi gibi, tükenmek bilmeyen bir enerji ile cesur bir yürek taşıdığını bilirdi, en azından..." (Kulin,2001: 53).

Yazar-anlatıcı böyle durumlarda, kendine özgü geliştirdiği siyasi savunma mekânizmasını kullanmaktan hoşlanır. Ahmet Reşat ve Kemal’le Osmanlı ve Cumhuriyeti karşılaştıran Kulin, burada da Cumhuriyet’in içerisinde farklılaşan görüşleri kendi bakış açısının sınırları içinde ve doğrultusunda okura empoze eder. Bunu pekiştirecek ayrıntıları da çekinmeden romanına taşır yazar.

“1977 yılında yine Köprü Derneği ve Başpınar köylerinin temsilcileri Süleyman Bey’i ziyarete gitmişler, sonuç alamamışlar... Neden alsınlar, Isparta’nın bir köyü değil ki Başpınar! Doğuda Allah’ın unuttuğu, insanın da ancak Munzur’u saatlerce dolandıktan sonra ulaşabileceği bir garip yer!” (Kulin 2001: 54).

Yazar-anlatıcının siyasi geçmişimizde sıklıkla gördüğümüz bir kayırmacılığı, yine sağ görüşlü bir parti üzerinden örneklendirmesi dikkatlerden kaçmamalıdır. Ancak bu örnekleme yanlışı olduğu da düşünülmemelidir.

Başpınar’da PKK terör örgütünün işlediği cinayetler, vahşete dönüşen baskını anlatan bölümler, bu bölgede kanayan yaranın derinliğini göstermek adına ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Bu baskının Sivas’ta yaşanan vahşetle ilişkilendirmek istenmesi de, yazar-anlatıcının bakış açısından yansır romana.

“Bu eylem Sivas katliamına bir yanıtıdır.(...) PKK’nın vahşet için bahaneye ihtiyacı varmış gibi?(...)”

Maksat bölücülük. Maksat nifak yaratmak. Bir vahim hatayı, bir vahim hatayla çoğaltmak! Kanı kanla temizlemek! Asla affetmemek! Asla uzlaşmamak! Kürt, Türk, neyse ne, bizim insanımız hiç adam olmayacak mı?” (Kulin 2001: 121).

Vali’nin bu monoloğu, yazar-anlatıcının hâkim bakış açısının, olayları çözümlene tarzını ortaya koyar. Ağırlık, ayrılıkçı terörde olmakla beraber, iki tarafın da suçlu olduğu bir olayların tarifini yapmaktadır. Bu monologlardan oluşan bölümlerin aynı zamanda Kulin’in bakış açısını işaret ettiği gözlerden kaçmamalıdır.

Bu değerlendirmeler, Vali’nin çalışma odasından seyrettiği İnönü’nün büstü ile kurulan empatik diyaloglarda devam eder.

“Karanlığın içinde yine heyula gibi yükseliyordu İnönü. Yüzünün hatları seçilmiyordu ama ordaydı işte.

‘Ben sana daha ne vartalar bekliyor seni, demiştim, hatırladın mı?’ diyordu.

‘Hatırladım be,’ dedi ‘n’olacak?’

‘Henüz çilen bitmedi, oğlum’ dedi İnönü, ‘Hem sen buna çile mi diyorsun? Dua et ki savaş görmedin sen.’

‘Bu savaş değil de nedir? Adamlar ellerine silahı alıp birbirlerini patır patır vuruyorsa, nedir bu ha? Savaş ille de cephe de mi yaşanır? Sizlerin beceriksizliğinden kaynaklanmış bir savaş, işte bu.’

‘Böyle konuşma,’ dedi heykel, sesi de aynı yüzü gibi soğuktu, ‘Bizler şeriatın yerine çağdaş hukuku, aşiret düzeninin yerine devlet gücünü yerleştirmeye çalışmıştık. Ya siz ne yapmaktasınız? Aynını değil mi?’

‘O zaman bu zamandır aynı şeyle uğraşıyorsak, demek yanlış bir çözüm peşindeyiz.’ dedi Vali.

‘Ben ölüyüm, zamanın dışındayım oğlum, sadece seyircisiyim olayların, doğru çözümü sizin kuşak bulsun, bulabilirse.’

Biz, doğru bildiğimizi yaptık zamanında. Bizim doğrularımız yetmiş yıl içinde elbette değişti. Devlet adamlığı, çağla birlikte değişebilmek, zamanın şartlarına uyabilmektir. Hızla akan zamana göre değişmesini beceremezsen hiçbir çözüm üretemezsin. Ama biz Türk’ler değişimi sevmeyiz. Treni kaçırana kadar bekleriz değişmek için.”

Vali de biliyordu bunu. Daha birkaç gün önce, bazı bürokratlar ve emekli bir generalle, çok samimi geçen bir uzun sohbet gecesinde, Doğunun şiddet sorunlarına çözüm ararken, Vali, “Teslim olan bir PKK liderine sormuştum, ‘Halk, yerel meclisler aracılığıyla yönetime katılsa, sisteme ortak olsa, bu yeniden yapılanma dağdaki eşkiyayı nasıl etkiler?’ diye. PKK lideri, ‘İşte o zaman zeminimiz kayar, hapı yutarız’ diye yanıtlamıştı beni,” demişti. Yüzüne bakmıştı sofradakilerin. Çıt çıkarmamıştı kimseden. Emekli general lafı değiştirmişti hemen. Bu ülkede bürokratlar, siyasiler, askerler, esnaf, ağalar, şeyhler, şıhlar, rantiyeler, zenginler ve de yoksullar... Kimse ama hiç kimse değişiklikten yana değildi. Değişiklik isteyenlerin sesi, vurgulu sazlardan kurulu bir orkestranın ortasında tek başına çalan ince bir keman sesi kadar cılızdı. Elbette biliyordu o, Türk’lerin değişimi sevmediğini, yine de karşı koymak için, ‘Bu söylediğiniz, 1925’te yaptıklarınızla çelişiyor,’ dedi heykele.

“Hayır, çelişmiyor” diye yanıtladı heykel, “hatalı olabilirim ama tutarsız değilim. Yirmilerin otuzların faşisti diye bilinen ben, yetmişlerde kendi başımı yedirtmedim mi demokrasi uğruna? Neden? Zaman içinde değişmem gerektiğini kavrayabildiğim için! Evet, en sıkı tedbirleri alan, istiklal mahkemelerini kurduran, basına yasaklar getiren de bendim. Ama

ellerimizle kurduğumuz Cumhuriyeti muhafaza edeceksek, mecburduk buna. Doğrudur, vahim hatalarımız oldu... Şimdi itiraf ediyorum işte... Dengeleri bozduk...İyice bozduk... Çünkü çok aceleci davranmıştık. Yüreğimizdeki uygarlaşma ateşi öylesine harlı yanıyordu ki hatalarımızı görmüyorduk. Henüz ortaçağ devrini yaşamakta olan Doğunun ilkel şartlarına, Batı doktrinlerini ödün vermeden uygulamaya kalktık. Doğu yöresi ile ülkenin diğer bölgeleri arasındaki dengesizliği ortadan kaldırmadan, yeni düzeni haşince zorladık. Kürt aşiretlerini modern yaşamın adetlerine uymaya, şeyhlerin nüfuzlarını yıkmaya çalıştık. Merkezi idare, modern kanunlar, modern bir vergi sistemi!(...) Memleketin o parçası henüz modern yaşama geçmeye hazır değildi oysa. Göremedik bunu. Kemikleşmiş bir ortaçağ sistemini zorla ve süratle değiştirebileceğimizi sandık. Hata etmişiz!”

“Paşa, ölesiye yorgunum...”

“Ben de çok yorulduğum senin yaşındayken. Gecelerim gündüzlerime karışırdı. Hele Şeyh Sait İsyanı’nda tam bir hafta yastık yüzü görmemişti başım. Sait’in isyanı bile Kurtuluş Savaşı’ndan da pahalıya mal olmuştu, biliyor musun? Bu, Kurtuluş Savaşı gibi dış düşmana karşı verilen bir savaş da değildi üstelik iki ayrı dünya görüşünün çatışmasıydı. Ya laik ve çağdaş bir ulus olacaktık ya da din ve gelenek arasına sıkışmış İslami toplum. Ya hayallerimiz gerçekleşecekti ya da karanlıkta gömülecek, aydınlığı bekleyecek ancak sömürge olarak yakalayacaktık.”

Bu heykel... Bu tunç heykel... Tam hatasını kabullenirken, bir manevrayla kıvırtıvermesi... Tipik, tipik işte... Bu toprağın insanının, Türk olsun, Kürt olsun hata kabul etmez egosu! Vali, büyüklerine saygıda kusur etmeme kuralıyla yetiştirilmiş olmasına rağmen, tutamadı kendini:

“Hayali gerçeğe dönüştürmek için Takrir-i Sükûn’a başvurmak, adeta bir dikta rejimi kurmak, dindarlarla, doğu insanı ile arayı açmak pek mi akıllıca bir iş oldu?” diye sordu.

“Hayır, ama sert tedbirler devrimlerin yerleşmesini sağladı. Başladığımız işi bitirmeliydik. Şeyh Sait isyanı da diğerleri de her zaman olduğu gibi bir menfaat çarpışmasıydı. Onlar yapmaya kalkıştığımız reformlardan korktular... Çıkarlarının azalacağından. Biz modern bir devlet kurma hayaline kapılmıştık, onlar sömürü aynen sürsün istiyorlardı.

- Ama...

- Ama filan yok! Tam on sekiz kanlı isyan bastırdık doğuda. Elbette sert tedbirler aldık, isyanların elebaşlarını yakınlarıyla birlikte batıya sürdük. O günün şartları içinde alınan tedbirlerdi bunlar.

- Ne tedbirlermiş ama... Bir ihtiyar mareşalin kafasına uyup Kürt kökenli devlet memurlarını görevden alan, siz değil misiniz? Herifler biz Kürdüz dediklerinde hayır, siz Türksünüz diye dayatmak, biz Türküz dediklerinde ise hayır Türk değilsiniz diye işsiz bırakmak ya da sürgüne yollamak... Ne oldu? Tüm bu tedbirlerle isyanları önleyebildiniz mi? Yörede daha çok kırgınlığa ve rahatsızlığa yol açtınız!

- Yöre insanının hiç mi suçu yok? Onları ağa, şih esaretinden kurtarmaya çalışan devlete hiç durmaksızın başkaldırdılar. Oysa şihlar, ağaları anlatabiliyordu devletle işlerine geldiği zaman, isyanlar durduktan sonra, 1945'e kadar, aşiret reisleri ile işbirliği yapabiliştik. Devlet onların yerel çıkarlarını kolluyor, onlar devletin reformlarına destek veriyorlardı... Taa ki toprak reformu çalışmalarına kadar...

- Dedim ya, yorgunum paşa... Seni dinleyecek halde değilim. Bugün neler yaşadığımdan haberin var mı?

- Ne olmuş birkaç ölü gömdün diye? Bu işi yapacak adam mı yoktu?

- Yoktu ya, yoktu. Ulaşımı olmayan yerde insan kalır mı?

- Yolun, ulaşımının önemini bana anlatma çocuk, ben yıllarımı harcamışım vatani demir ağlarla örmek için.

- Bu köşeyi unutmuşsun paşa! Bu köşeyi sadece sen değil, senden sonra gelenlerde unutmuş. Yok saymışlar anlaşılan. Yirmi beş yıl geçmiş köprü sulara gömüleli, hala yerine bir köprü yapacak, devlet. Ama yağma yok! Bugünü de yaşadıkten sonra, bu köprü bir tutku oldu içimde. Bu köprü yapılmalı ki...

- Bu saatte ben de seni dinleyecek halde değilim, sabah oluyor neredeyse güneş doğacak. Kes artık. Köprünü gücün yetiyorsa yaparsın. Ben de görürüm.

- Görürsün elbet. O koca kaidenin üzerinde en şiddetli deprem bile sarsamaz seni. Benim ayaklarım taş kaideye mih gibi çakılı değil, Paşam, dua et de madem başlıyorum bu işe, köprüyü bitirene kadar dayanayım" (Kulin 2001: 126-130).

Bu uzun alıntıyı almamızın sebebi, sadece romanın özeti mahiyetinde olması değil, PKK sorununa ve çözümüne hâkim bakış açısının ayrıntılarını ihtiva ediyor oluşudur. Vali ve İnönü'nün diyaloglarındaki çözümler dikkat çekicidir. Vali'nin bir toplantıda, "yerel meclisler" yoluyla yönetime katılım teklifini dillendirmesi, dikkat edilirse bu konuda devletimizin geliştirdiği politik tavrı

çelişir. İnönü'nün doğu politikalarında yanlışlar yaptığını itiraf etmesi de, yazar-anlatıcının, kendi kafasında oluşturduğu çözüm yollarının haklılığını ortaya çıkarma gayreti ile ilgilidir. Yazar-anlatıcı anlatıyı bu çerçevede bırakmayarak, yerel çözümler yapar. İnönü'nün Şeyh Sait isyanını bastırma sürecini anlatırken, “Ya laik ve çağdaş bir ulus olacaktık ya da din ve gelenek arasına sıkışmış bir İslami toplum” değerlendirmesini yapması hiç de yabancı olmadığımız siyasi bir savunmadır. Şeyh Sait ve diğer isyanları, İslami öğreti ve anlayışlarla özdeşleştirip genelleme yapmanın, sosyolojik anlamda doğru saptamalar yapmak anlamına gelmeyeceği gibi Şeyh Sait ve benzerlerinin haklı bir dava uğruna isyan ettiklerini savunmanın da ulu önderimizin tabiri ile “dalalet” olacağı gözden kaçırılmamalıdır.

Yazar, asıl anlatması gerektiği olaylardan uzaklaşmış gibi görülse de özünde hedefi, temsil ettiği zümrenin Türkiye'nin geleceği için geliştirdiği planları okuyucuya, dolayısıyla topluma aktarmak olduğu unutulmamalıdır. Kulin'in ve ait olduğu zümrenin ulusal problemlerimize, bu türden çözümler ve yaklaşımlar getirmesi demokratik bilincin ve ortak aklın harekete geçirilmesi bakımından önemlidir.

Kulin'in vaka tertibiyle birlikte hâkim bakış açısının aynı konularda ve aynı şekilde yoğunlaştığı bir romanı da **Bir Gün**'dür. Bu roman tamamıyla Doğu ve Güneydoğu'da yaşadığımız ayrılıkçı terör örgütünün faaliyetlerine ve onların TBMM'deki uzantılarının düşüncelerine ayrılmıştır. Roman, gazeteci Nevra'nın, tutuklu vekil Zeliha (Bora) ile bir röportaj yapma isteği ve bu röportajın safhaları şeklinde gelişir. Ancak Kulin, geriye yaptığı dönüşlerle vakayı “tek ve sınırlı” olmaktan kurtarır. Anımsamalar yoluyla, şahıslar, mekân ve zaman unsurları zenginleştirilir.

Romanda, yaklaşık otuz yıldır Türkiye'nin başını ağrıtan problemlere iki “kadın”ın çözüm üretmesi ve romanın sonunda, yine bu iki kadının kesin çözüm önerilerinin eğitimden geçtiğini vurgulaması dikkate değerdir. Eğer bu ayrıntı dikkatle okunursa, Kulin'in gerçek hayatında, ilintili olduğu, destek verdiği sivil toplum örgütlerinin hedefleri de anlaşılabilir olur. Kaldı ki “Kardelenler” adlı çalışması hedefleri, çözüm önerileri bakımından tamamen “**Bir Gün**”le örtüşür.

Bir Gün'de yazar-anlatıcının (Nevra), Zelo'yla (Zeliha Bora Milletvekili) yaptığı röportaj, “PKK ve Kürt Sorunu” konusunda, iki tarafın “tez”lerinin çarpışması şeklinde gelişir. Ortaya çıkabilecek sertlik ya da kökten reddetme gibi davranışları ise bu iki kadının çocukluk arkadaşı olmaları engeller. Bu durum aynı zamanda romanın ortak hatıralar yığınınını da biçimlendirecektir. Böylece, Kürt ve Türk'lerin geçmişten beri beraber yaşadıkları ve -burada olduğu gibi- çok güçlü dostluklar kurdukları tezi işlenmiş olacaktır. Bu hatıraların ayrıntılarında, Nevra'nın ve Zelo'nun Dede dedikleri bir halk bilgesinin -Zelo'nun dedesidir- Kürt isyanları, bu isyanlara, yöredeki etnik ve dini grupların katkıları, tarihsel süreçteki diğer isyanlar, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bu isyanlara karşı tutumu ve aldığı tedbirler, romanı, bu sorunun tarihsel evrelerini de okuyucuya aktarma çalışan bir boyuta taşır.

Romanın hâkim bakış açısı ve verilen mesajlar sadece bu konu üzerinde yoğunlaşmaz. Kulin'in vazgeçilmezlerinden olan “kadın” her yönüyle romanın, bu anlamdaki unsurlarının da ana taşıyıcısıdır. Siyasi, sosyal ve kültürel hayatımızın biçimlenmesinde kadının rolü vurgulanırken, öte yandan, yazar-anlatıcının siyasi görüşlerinin aktarılmasında da kadın ögesi kullanılmaktadır.

“... İniyorum arabadan, kaldırıma çıkıp bekliyorum. Başımdan belime uzanan siyah örtüyle, bileklerime kadar inen gri mantonun içinde kımıldamadan heykel gibi duruyorum. Ne korkunç bir his bu, bir kuleye hapsedilmiş gibi. Bir insanın kendi özgür iradesi ile bezden bir kuleye hapsedilmeyi kabul edebilir mi? Neden bu kadar tepkisiz benim dinimin kadınları?” (Kulin 2005: 6).

Nevra ilk başta nedensiz gibi görünen bu kılığının sebebini, bu alıntıdan sonra açıklayacaktır. Hasan Bey adlı mesai arkadaşı, diğer gazeteciler veya muhabirler tarafından tanınmaması amacıyla onu görüşmeye giderken böyle giydirmiştir. (s.8) bundan son derece rahatsız olan Nevra, bu konuyla ilgili, az önce yaptığı monoloğa benzer monologları sürdürerek, asıl konunun dışında kalan bir başka bakış açısını ve bu konudaki düşüncelerini okuruna yansıtmış olur.

Bu giysinin, gizlenmek saklanmak üzere planlandığı ayrıntısını gözden kaçırmamalıyız. Bu anlayış da hâkim bakış açısının belirleyici bir yönüdür. Yazar-anlatıcı bu durum, bu anlayış pekişsin diye, infaz koruma memurlarının tek tip

lacivert kıyafetlerini örnek vererek değerlendirmelerine (monolog şeklinde)devam eder.

“... Tıpkı tüm din tacirlerinin badem bıyıkları, yuvarlak yüzleri, fıldır fiş gözleriyle, futbolcuların adaleli ve çarpık bacakları, sert hatlı gergin simalarıyla ya da milletvekillerinin fırça bıyıklarıyla birbirlerine benzemelerini çözemediğim gibi...” (Kulin 2005: 7).

Yazar-anlatıcının, romanda Nevra’yı Zeliha’yla görüştürmeye başlaması ile bu türden değerlendirmelerin yerini, romanın da asıl vaka tertibini oluşturan Kürt sorunu ve PKK alır. Bu görüşmede Zeliha’nın tavrı ve temsil ettiği kesim aşikârdır. Böyle bir konumda Nevra’nın devletimizin ideolojisini temsil ettiği düşünülmemelidir. Nevra elbette Zeliha’nın tarafından meselelere bakmaz, ancak durduğu yer ait olduğu ideolojik yapının ve çevrenin düşünceleridir. Bu, romanın genel havası içerisinde, hâkim bakış açısının sınırlarını belirlediği bir “demokratik” duruş olarak tanımlanabilir.

“...İki taraf olduğumuzu peşinen kabulleniyorsunuz yani?

- Ben tek bir ülkeye inanıyorum. Bu tek ülkenin insanların dilleri ve dinleri değişik olabilir. Mesela Amerika’da olduğu gibi... Ama bu ülkenin insanların birbirlerine düşmanca davranmasını hazmedemiyorum. Hele savaşmalarını asla.

- Ama hem düşmanca davranışlar sürüyor, hem de savaş var, öyle değil mi? Evler basılıyor, köyler boşaltılıyor, insanlar aşağılanıyor, işkence görüyor ve öldürülüyor. Kimileri de otel odalarında kebab ediliyor. Hepsinin belgeleri var.

- Evet, Zeliha Hanım, aynen öyle. Ben kendi hesabıma bu saydıklarınız adına utanç duyuyor, vicdan azabı çekiyorum. Ama sizin gibi ben de, köyler basılıyor, erkekler duvar dibine sıralanıp kuşuna diziliyor; evler, içindeki yaşlılarla, bebelerle ateşe veriliyor, yollara mayınlar döşeniyor, askerlik görevini yapmaya giden masum gençler taranıyor, bölgeye yol ve inşaat yapmaya giden iş makinaları bombalanıyor, öğretmenler öldürülüyor ve bu korkunç eylemlere katılmayanlara kendi taraftarlarıncasına işkence yapılıyor, diyebiliyorum, değil mi? Bu söylediklerimi, belgelerle, fotoğraflarla ben de kanıtlayabiliyorum. Kısacası kimse süttten çıkmış ak kaşık değil! Bu nedenle isterseniz bu suçlamalara hiç girmeyelim. İleriye bırakalım ne dersiniz?

- Bağımsızlıkları elde etme eylemlerinde, karşılıklı çatışma, şiddet ve ölüm olağandır.

- Bir devletin bu eylemlere karşı kendisini savunmasında çatışma, şiddet ve ölüm olağan değil midir?

- Öyledir. Ama insanlara pislik yedirmek... Karşınızdaki en azılı düşmanınız dahi olsa, bu kabul edilebilecek bir şey değil. Bunu kabullenebilen bir toplumda ne vicdan ne de namus kalmıştır.

- Birkaç sapıgın kişisel uygulamasını topluma mal etmeyin Zeliha Hanım. Bu söylediğimize akli başında olan her insan ve her kurum şiddetle tepki verdi. Toplumsal ahlâktan söz ederken çifte standart olmaz. Çocuğunun gözleri önünde vurulan polis memuru için, cinayet çarşının orta yerinde işlendiği halde, onca esnafın arasından tek bir görgü şahidi çıkaramayan toplumda vicdan kalmış mıdır, sizce? Bilmem hatırlar mısınız, Cudi Dağı'nın eteklerinde öldürülen çocuklar vardı. Bu çocukların cesetlerinin altlarını yazmak bana düşmüştü gazetede. Kaç yaşındaydılar biliyor musunuz? Kızların biri sekiz, diğeri dokuz, oğlancık da üç yaşındaydı. B. Köyü baskınında mesela, erkekleri cami duvarına yan yana dizip, çocuklarının, karılarının ve analarının gözü önünde taradılar. Bu eylemlere mi bağımsızlık savaşı diyordunuz, demin?

- ...

- ...

- Kimin adına geldiniz, benimle görüşmeye? Köşenizde kimin adına havlayacaksınız?" (Kulin 2005: 6-7).

Bu alıntının satır aralarında "iki tarafın" restleşmesi gibi görünse de, meselenin, iki taraf açısından, olayların seyri ile ilgili kanaatlerinin, tezlerinin ifşası şeklinde algılanmalıdır. Yazar-anlatıcı, iki tarafın haklı gibi gördükleri tezlerini karşılaştırarak, okura "benzer" algılamalar olduğu düşüncesini ulaştırır. Bu benzer algıların konuşarak, anlaşarak düzeltilebileceği düşüncesi ise hâkim bakış açısının ana tezi konumundadır. Son cümle ile tartışma artık bir kavgaya ve restleşmeye dönüşecektir. Zeliha bu durumda Nevra'yı odadan kovar.

"Beni kovuyorsunuz! Oysa biz sizi hiç kovmadık. Birlikte yan yana, omuz omuza hatta iç içe yaşamak istedik. Aranızdan milletvekillerimiz, bakanlarımız, başbakanlarımız çıktı. Ordu komutanlarımız çıktı. Profesörler, şarkıcılar, türkücüler, yazarlar, düşünürler, onca yokluğa, yoksulluğa rağmen nice zenginler hatta mafya babaları da çıktı içinizden. Bizim için değişik bir halk bile değildiniz. Siz 'biz'diniz. Siz böylesine her şeye sahip olabilecekken, neden bölünmeye çalıştınız, Zeliha?"(Kulin 2005: 26).

Nevra'nın, bütün savunmalarının ana eksenini oluşturan bu değerlendirme, son derece haklı ve mantıklı ayrıntılar içerir. Yöre halkının (bir kısmının) buna rağmen nasıl aldatıldığı ise Zeliha'nın cevabında saklıdır.

“... Kendi toprağımızdan kovulacak değildik herhalde, bu bir. İkincisi, ‘biz’, ‘siz’ olmak istemedik hiç. Biz ‘biz’ olmak istedik.” (Kulin 2005: 26).

Roman, bu ateşli siyasi tartışması ve restleşmeleri, bu iki kadının bireysel çocukluk arkadaşı olmalarını anlamaları –birbirlerine itiraf etmeleri- ile iki kadının hayatına döner. Çocukluklarında, aralarında kurulan dostluk, ailelerine de yansımış, saf, temiz, dürüst ve güçlü bağları olan bir dostluktur. Bu iki kadının özel hayatlarındaki ayrıntılar da zaman zaman birbiriyle örtüşür. Romanın bu bölümlerindeki ayrıntılar, aslında yazar-anlatıcının, ana tezinin de alt yapısını oluşturur. Burada, Nevra'nın sudan bir sebepten kocasından nasıl ayrıldığını, yaşadığı yasak aşkın vicdan azabını; Zeliha'nın sevdiği gence “kaçma” kararlılığını, ancak buna rağmen üstüne kuma getirilişini, ölümü bile göze alarak kaçan Zeliha'nın, bu kez aynı korkuyla ailesine sığınışını ve ikinci evliliğini, kocasının milletvekili oluşu sonra da bayrağı kendisinin devralışını okuruz. Dolayısıyla roman, doğulu ve batılı iki kadının ortak kaderlerini -kadın oldukları için- yaşadıkları sıkıntıların anlatısına dönüşür. Ancak, Kulin romanı yine ana ekseninde tutmayı başarır. Bu Zeliha'nın anlatımlarıyla gerçekleşir. Zeliha, az önceki anlatımlarının birçoğunu “Dede”si vasıtasıyla yapar. Dede, görmüş geçirmiş bilge bir figürdür romanda. Zeliha'nın öldürülmemesini, dışlanmamasını da sağlayan odur. Böylece, Nevra romanın büyük bir bölümünü karşı tezlerin anlatımına terk etmiş olur. Bu anlatım tekniği bakımından, “yazarın sözünü emanet ettiği kahraman” tekniğiyle de örtüşmektedir. Dedenin anlatımındaki ayrıntılar, ailenin başına gelenler, torunu Cengiz'in tutuklanması, işkence görmesi, PKK'nın ve Silahlı Kuvvetlerimizin iki taraftan yöre halkına baskı yapıyormuş gibi yansıtılması, Kürt isyanları... vb. konular, Dede'nin anlatımıyla, bir manifesto havasında yansır romana.

Nevra'nın, roman içerisinde kendi hayatıyla yüzleşmesi, iki toplumun mazisi ile yüzleşmesi şeklinde özdeşleştirilerek romana aktarılır. Nevra, saadetini, evliliğini yani kocası ve oğlunu; kocasının doğum günü hediyesi olarak ona “mutfak robotu”

almasına kızdığı için terk eder. Bu sudan sebeple roman içerisinde yüzleşir. Bu sudan sebep, aslında Ferdi ile yaşadığı aşkı ve ihaneti gizlemek için kullanılmıştır. Yazar-anlatıcı, bu bireysel hesaplaşmanın imgesel boyutunu, toplumsal yüzleşmenin çağrışımlarına dönüştürmek ister kanaatimizce... Romanın sonunda bu iki kadının anlaşabilmesi ve gelecek için “kızların okutulması, eğitilmesi” tezinde birleşmesi ise düşüncemizin haklılığını güçlendiren bir manzardır. Aynı noktadan hareket ederek Zeliha için de benzer bir konumlanma düşünebilir. Ancak Nevra'nın roman içindeki fonksiyonu düşünüldüğünde, bu tespitlerin daha çok Zeliha'ya uyduğunu söylemek doğru olacaktır.

2.2.3 Romanlarda Zaman

Roman ve hikâyede zaman unsurunun kullanımı ve önemiyle ilgili kaynak eserlerin ortak savı, bu unsurun vazgeçilmez bir unsur olduğudur.

Stevick, romanda zaman konusunu, “mekân”la beraber ele alıp değerlendirirken,

“...Roman, modern bir ifade şekli olduğuna göre, onun zaman bilincimizin çeşitli şekillerini ifade etmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Aynı zamanda roman, içinde yaşanan şartların çoğunun etkilendiği insan tecrübelerini sürekli bir şekilde ortaya serdiğine göre, insanın zaman bilincini ayrıntılı bir şekilde ve bu tecrübenin bir parçası olarak vermesi de tabiidir” (Stevick 1998: 231).

tespitlerini yapar. Ian Watt'ın “Romanın Doğuşu”(1988) adlı eserindeki değerlendirmelere de yer veren, Stevick,

“...Bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir” (Stevick 1998: 231).

tespitini yapmaktadır. Bu aynı zamanda, romancıyı, yani yazarı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını ele alıp adeta yeniden şekillendirdiği roman dünyasını aynı devirde yaşayan okuyucuları, yazıldığı günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan diğer okuyucuları da içine alan, bir ilişkiler ağını incelemek anlamına gelmektedir.

Stevick'in, romanda "zaman" unsuru ile ilgili değerlendirmelerini birkaç başlık altında topladığını görmekteyiz (Stevick1998: 232-250).

- Romanda Şimdiki Zaman (Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman)'dır: buna göre okuyucu geniş bir zaman dilimi içinde hareket eder ve onun romanı okuduğu zaman da, bu zamanın sınırları içerisindedir.
- Yazarın İçinde Yaşadığı Zaman, burada usta bir yazarın, çağının çok üstünde bir noktada durup, insan ve olayları seyrettiği vurgulanır. Ancak, bir eser hangi dönemi anlatırsa anlatsın, sonuçta kendi çağının mahsulüdür.
- Birinci Tekil Şahıs Hikâyecinin İçinde Yaşadığı Zaman, bu tür başlıktaki zaman anlayışı "anlatıcının" kullanıldığı romanlara hastır. Bu romanların, mektup, hatıra, otobiyografi şeklinde yazılmış olmaları durumu değiştirmez. Bununla anlatıcının, daha önce olup bitmiş olayları kaydederken, içinde yaşadığı zamanla olan ilişkisi kastedilmektedir. Bu yapıyla oluşturulan romanlar, adeta "iki zamanlı" romanlardır. Thomas Mann,

"...Kendimi hem olayların olduğu zamandan hem de olayların hikâyesi tarafından anlatıldığı zamandan buluşumun, yani olayları hem sübjektif hem de objektif göstermek için katlandığım zahmetin sebebini biliyorum..." (Stevick 1998: 235).

Derken bu anlayışı işaret etmektedir.

- Romandaki Hikâyenin Zamanı, burada, yazar ve konu ettiği vakanın tarihi ön plana çıkar. Yazar, konuyu kendi yaşadığı zaman diliminden veya kendisinden çok önce var olan bir zaman diliminden alabilir. Hatta bazen, eser kendi zamanının olaylarını yansıttığı halde, zamanın geçişiyle tarihi bir hüviyete bürünebilir. Alemdar Yalçın'ın "bilim kurgu" yu da işaret ederek "ileriye sıçramalı zaman" ve "geriye dönüşlü" tariflerini de buraya eklemek gerekir.

İsmail Çetişli'nin, Memduh Şevket Esendal'ın (Çetişli, 1999: 262) romanlarında zaman unsurunu incelerken kullandığı, "ferdi zaman" (Çetişli 1999:262) kavramlarını ise bir literatür oluşturma çabasından çok Esendal ve onun eserleri ile açıklanabilecek bir metot olarak değerlendirilmelidir.

Şerif Ataş'ın, vaka ve anlatma zamanı tabiri ile birleştirerek yaptığı "itibari" zaman tanımlaması (Aktaş, 2005) ise, Stevick'in zaman unsuru ile ilgili yaptığı metodolojik tasnifin yanında daha sade kalmaktadır.

Alemdar Yalçın'ın "Kozmik" zaman ve roman kahramanların yaşadığı iç zamanı işaret eden "Fictiv" zaman tanımlaması (Yalçın, 1982), aslında bu alanda yaşanan kavramsal farklılaşmaya rağmen, esasında benzer şeylerin ifade edildiğini de ortaya koymaktadır.

Nurullah Çetin'in, İskender Pala'nın "Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk" adlı romanın tahlilinde (Çetin Edebiyat Otağı:2008); zaman unsurunu anlatırken kullandığı "Vaka Zamanı" ve "Anlatma Zamanı" başlıkları da bu kanaatimizi güçlendirmektedir.

Kulin'in romanları büyük oranda, okuyucunun da şahit olduğu veya çok yakından izlediği "gerçek" bir zaman diliminde tezahür eder. Yazarın belirlediği merkez kişinin, ana karakterin hayatı ise zaman unsurunun romanlara yansırken biçimlenen kronolojisi bakımından önemlidir. Zaman kavramının romanda nasıl kullanıldığı veya kullanılacağına ilişkin tanım ve tasnifleri dikkate aldığımızda, Kulin'in hemen her romanında, "anlatıcı" konumundan hareket ederek, daha önce olup bitmiş olayları, içinde yaşadığı zamanla ilişkilendirerek anlattığı görülür. Buna göre Kulin'in romanları çoğu zaman "iki zamanlı" metinler şeklinde karşımıza çıkar.

Adı: Aylin, 19 Ocak 1915'te, Aylin Radomisli Cates'in ölü bulunduğunu bildiren bir bilgiyle başlar. Gerek romanın önsözü, gerekse bu önsözdeki teşekkür listesi kahramanın "gerçek" bir kişi olduğunun işaretidir. Böylece roman otobiyografik özellikler barındıran bir eser hüviyetine de bürünmüş olur. Kulin, romanı Aylin'in cenaze töreninden başlayarak, zamanda geriye doğru yaptığı dönüşlerle kurgular. Böylece, romanın anlatma zamanı, 24 Ocak 1995: 10:30, New York, tarihinden sonraki bir zamana, vaka zamanı ise bu tarihten önceki bir zamana tahsis edilmiş olur. Bu iki zaman arasındaki geçişler, başat kahraman Aylin'in hayat akışı ile bağlantılı bir biçimde kurgulanır. Kulin, Aylin'in hayatını bu zaman aralıklarının yardımıyla kurgulanırken, okuyucu da kahramanın ilginç, çekici ve bir o kadar "hızlı" geçen hayatını otobiyografik ayrıntılarla okur. Bu ayrıntıların, Aylin'in kişisel hayatından sıyrılıp, Naili Paşa, (Giritli Deli Mustafa)'nın, Hasip Bey ve ailelerinin hayatıyla genişlemesi, bu kez romanı hem zamanı hem de konusu itibari ile yakın tarihimizin şahitliğini üstlenen bir "gerçekliğe" taşır.

Kulin'in çağdaş romancılığımız içinde farklılaşan önemli bir yönü de burada kendisini hissettir. Yazarın da ait olduğu bu çevrenin önemli aileleri ve bu ailelerin hem kendi içlerindeki ilişkileri hem de yakın tarihimizde önemli mevkilerdeki insanlarla ilişkileri veya aile bireylerinin önemli mevkilerde bulunuşu, bu romanları bir "sosyal tarih" belgesi halinde okunmasını sağlar.

"Aylin Radomisli Cates, 19 Ocak 1995 Perşembe günü, evinin bahçesinde, o sabah evini temizlemeye gelen hizmetçisi tarafından, kendi arabasının altında ölü bulundu..." (Kulin 1997. VII).

Cümlesi romanın önsözünün girişidir. Bu önsöz, uzun bir teşekkür listesi ile devam eder. "Merhaba Ölüm" başlığını taşıyan birinci bölümse "24 Ocak 1995, Salı: 10:30, New York" alt başlığını taşır (Kulin 1997: 1). Böylece, romanın, anlatma zamanına ilişkin unsur, okuyucuya iletilmiş olur. Bu bölüm aynı zamanda Aylin'in Amerika'da gerçekleşen cenaze töreninin de tasvir edildiği bölümdür.

Romanın ikinci bölümü "Giritli Deli Mustafa Naili Paşa" adını taşır. Yazar-anlatıcı bu bölümde romanı vaka zamanına taşımış olur. Bu bölümde, Aylin'in genlerini taşıdığı Naili Paşa'nın 1798'den başlayan hayatı anlatılır. Üçüncü bölüm Naili Paşa'nın iki oğlunun tanıtımına ayrılmıştır. "Hilmi Paşa ve Genç Dinç Deli Hasip Bey" adlı bölümle romanın kronolojik zaman aralığı Aylin'e yaklaştırılmış olur (Kulin 1997: 14).

"Bayındırlı Kızları" adını taşıyan dördüncü bölüm, Aylin'in anne ve babasının tanışma ve evlenme serüvenine ayrılmıştır. Aylin'in romana dâhil edilmesi ise otuz ikinci sayfada aynı adı taşıyan bölümle gerçekleşecektir (Kulin 1997: 32).

"Aylin, 1938'in Ağustosunda, Aslan burcunun ve atalarının birçok özelliklerini taşıyarak doğduğunda..." (Kulin 1997: 32).

cümlesi ile başlayan bölüm, aslında asıl vaka zamanının da başlangıç tarihini vermektedir. Bu bölüm, Aylin'in doğuşu, çocukluk yılları, eğitimi ile ilgili ayrıntıları kapsar. Aynı zamanda, Aylin'in yaşadığı sosyo-kültürel çevrenin tanıtımı da bu bölümde yapılır. Kardeşi Nilüfer (Gülek)le, annesi Leyla'yla okuyucunun tanışması asıl anlamda bu bölümde gerçekleşecektir.

Nilüfer'in ilk evliliğini yaptığı Aziz, burada dekoratif bir figürdür. Aylin ve kendisinden yedi yaş büyük olan Nilüfer'in (Devrimler ailesi) bu ilk dönemleri Ankara'daki Soysal Apartmanında geçecektir.

“Soysal Apartmanı hiç kuşkusuz, yeni inşa edilmekte olan Ankara'nın en modern, en gözde apartmanıydı... Meşhur Süreyya Pavyonu, Ulus Sineması ve 1940'lı yılların Ankaralı küçük kızlarına bale ve ritmik dans öğreten Madam Marga Dans Okulu da bu binada bulunuyordu... Karşı dairede... Eda'nın kocası Nusret Kulin'in Sular İdaresi Reisi olan kardeşi Muhittin Kulin ve yeni evlendiği, Arnavutköy Amerikan Kolejli genç karısı Sitare, bir başka dairede Hasan Kavur ve ailesi... oturuyordu”(Kulin 1997: 34).

Kulin, yukarıya aldığımız alıntıda, hem vaka zamanının boyutlarını hem de başat kahramanın sosyo-kültürel çevresini okuyucuya tanıtmayı hedefler. Aynı zamanda, Kulin bu tanıtım paragrafı ile kendisinin bu çevreyle olan akrabalık bağını da okura yansıtmış olur. Böylece, gelecekte vaka tertibi ve zincirinin de müşahidi olduğunu hissettirmiş olur.

Altıncı bölüm, Aylin'in gençlik yıllarını anlatan bölümdür. Burada Aylin'in farklılaşan karakterinin izleri tanıtılır. O sırada Londra'da bulunan ablasının yanına gidişi ve eğitimini burada sürdürmek istemesi, 1959 da Cenevre'de yaşayan dayısının yanına gitmesi, Nilüfer'in Paris'e taşınması ile bu kez Paris'e gitmeye karar vermesi, birbirini takip eden gerçek zaman aralıkları ile romana yansır. Bu bölüm aynı zamanda Aylin'in annesini kaybettiğini okuduğumuz bölümdür.

Bu zaman aralıklarının, bölümler arasındaki geçişlerde de bir vasıta olarak kullanıldığını görürüz. Yedinci bölümün;

“Aylin 1958 yazını Hilmi dayısının Bostancı sahilinde yeni inşa edilen yalısında geçirdi” (Kulin 1997: 52).

cümlesi ile başlaması bunun örneklerinden sadece biridir. Roman büyük oranda bu kronolojik seyrin şekillendirdiği bir vaka tertibiyle devam eder.

“Nilüfer, Londra'dan Paris'e, 1960 yılında taşındı...” (Kulin 1997: 59).

sekizinci bölümün giriş cümlesidir ve Aylin'in ablası Nilüfer ve ilk kocası Aziz'in yaşantılarını yansıtan bölümdür. Aylin'in eğitimini tamamlamak maksadıyla

ablasının yanına gelişi, Aylin'in farklı özelliklerinin ortaya çıkmasına neden olur. Aylin'in burada Arap asıllı bir prensle aşktan çok parası yüzünden ilgilenmesi ve evlenmesi dikkat çekicidir.

Romanın dokuzuncu bölümü Aylin'in eşini genç Polat'la aldatmaya başladığı bölümdür. Bu süreç, onuncu bölümde, Jean-Pierre (bölüm aynı adı taşımaktadır)le başlayan yakınlaşmayla devam edecek, “Yeni Dünya- Yeni Ufuklar” adlı bölümde de Jean-Pierre ve Aylin arasındaki yeni aşkın anlatımıyla sürecektir.

“1971 yılının sıcaktan kavrulan bir temmuz gününde asistanlığını yapmak üzere New Rochell Hospital'a adım atarken...” (Kulin 1997: 113).

cümlesi, zaman akışının kesilmeden, birbirini tamamlayan olaylarla, bölümden bölüme aktarıldığının gösterilmesi bakımından önemlidir.

On ikinci bölüm Aylin'in Mişel Radomisli ile tanışıp yakınlaşmasına ayrılmıştır. Bu bölümün dikkat çekici bir gelişmesi de Tayyibe (Gülek)'in (Aylin'in yeğeni) romana dâhil edilmesidir. Bir başka figür de yine Aylin tarafından Amerika'ya götürülen Hulusi'nin (13. Bölüm) romana dâhil edilmesidir. On dördüncü bölüm bu kez Aylin'in kendisinden çok yaşlı olan George Kroner ile yaşadığı aşkı anlatır. (Avare yıllar, s.182-196, on beşinci ve on altıncı bölümlerde) sırasıyla Joseph Cates ve Aylin'in bir hastası olan Laure romana dâhil edilir. Aylin'in kocası Mişel'le başlayan Yahudi yakınlığı bu iki kahramanla sürdürülür. “Dördüncü Evlilik” adını taşıyan on yedinci bölüm Aylin'in Joseph'le olan evliliğine ayrılmıştır. “Rahibe Nancy” adını taşıyan on sekizinci bölümse, Nancy'nin tedavisi için Aylin'in izlediği yolun anlatıldığı bölümdür.

“Joe ve Aylin, Bedford'daki evi almaya 1988 sonunda karar verdiler (...), ancak 1989 Aralığında taşınabildiler” (Kulin 1997: 272).

şeklinde başlayan “Aşınan İlişkiler” bölümü romanın on dokuzuncu bölümüdür. Böylece vaka zamanının başlangıç tarihi olarak alınabilecek 1938'i yani Aylin'in doğumu esas alındığında, Aylin'in artık elli yaşına ulaştığı görülür.

“Aylin üniformasını, ilk kez 1992'nin soğuk bir ocak günü giydi üstüne.” (Kulin, 1997: 300)

cümlesi ile giriş yapılan, “Fort Sıll-Oklahoma” adlı bölüm romanın yirminci bölümüdür. “Zor Günler” adlı yirmi birinci bölüm Aylin’in hem maddi problemlerini hem de kocası Joe ile yaşadığı sıkıntıları ihtiva eder. “Telefon” adını taşıyan yirmi ikinci bölüm, Aylin’in aldığı esrarengiz tehdit telefonuna, “Geri Sayım” adını taşıyan yirmi üçüncü bölümse Aylin’in yorgun ve sıkıntılı dönemine ayrılmıştır. Bu bölümde Tayyibe ve daha önce tedavi ettiği Laure onun bu dönemdeki tek dostları olarak kalmışlardır. “Geri Sayım” bölümü aynı zamanda Aylin’in son günlerini yansıtan bir bölüm olduğu için, önemli olaylar, kronolojik olarak sıralanır. Böylece bu bölüm, bu tarihlerin verildiği alt başlıklar altında şekillenir. Yazar-anlatıcı, Aylin’i ölüme götüren bu süreçte, Aylin’in yakınlarını, onu son gördükleri yer, durum ve zamanı anlatmaları için bölüme dâhil eder. Cinayet ya da intihar hadisesinin gerçekleşme nedenleri, bir nevi “ifade” yoluyla okuyucuya aktarılmaya çalışılır.

“23 Aralık 1994, Cuma, Hulusi”, “7 Ocak 1995, Cumartesi, Aylin Gönensoy”, “9 Ocak 1995, Pazartesi, Bedford, Nilüfer”, “10 Ocak 1995, Salı, Bedford, Tayyibe”, “16 Ocak 1995, Pazartesi, Tayyibe”, “17 Ocak 1995, Salı, sabah, öğlen ve akşamüstü”, “17 Ocak 1995, Salı, 18:10-24:00, Timothy Childs”, “18 Ocak 1995, Çarşamba, Nilüfer”, “19 Ocak 1995, Perşembe, 08:20-08:50, Virginia”, “19 Ocak 1995, Perşembe, 09:00-09:30, Tayyibe”, “21 Ocak 1995, Cumartesi, Connecticut Belediye Morgu” (Kulin 1997: 353-380) başlıkları, bu bölümü adeta “polisiye roman” çizgisine taşır. Böylelikle, kronolojik olarak, hatta saat saat Aylin’in yaklaşık son bir ayı, bu süreçte yaptıkları, görüştüğü insanlar, durumu, halet-i ruhiyesi hakkında okuyucuya bilgiler verilir. Böylece muamma olan ölüm hadisesinin sonucu hakkında fikir geliştirmek için okuyucunun da bilinçaltı harekete geçirilmeye çalışılır.

Kulin, “Sevda Şarkıları” anlamına gelen “**Sevdalinka**” romanında da, **Adı: Aylin**’de kullandığı metodolojiyi, tekniği kullanır. Romanın, siyasi ve tarihi kişileri gerçek, diğerleri ise kurgudur (Kulin, 1999: IX) diyen yazar, asıl olarak Bosna’nın ve Bosnalıların tarih boyunca çektikleri sıkıntıları romanlaştırmak istediğini ifade eder. Böylece, ilk romanı otobiyografik bir tarza yakın dururken, bu ikinci romanı, “tarihi belgesel” özellikleri barındırır. Vaka’nın gerçek olaylara dayanması vaka zamanının da gerçek tarihlerle gelişmesine yol açacaktır. Kulin romanda, Bosna’da yaşanan ve

Sırpların uyguladığı vahşetin, çıkardığı savaşın ilk üç yılını konu eder (Kulin 1999: IX).

Romanın birinci bölümü “Sevdalinka” adını taşır. Alt başlığı ise “Saraybosna, Eylül 1936”dır. (Kulin 1999: 1) Yazar-anlatıcının tarih vererek anlatıma başladığı romanın, başlangıçta Nimeta ve ailesinin tanıtımına ve Nimeta’nın ihanetine (kocasına) ayrılması vaka tertibinin teşekkülünü yansıtmaya bakımından da önemlidir. **Adı: Aylin’de** bir cenaze töreni ile başlayıp geriye doğru dönen zaman kullanımını “iki zamanlı” bir roman örgüsünü karşımıza çıkarmıştı. Kulin burada da çok belirgin olmasa da aynı tekniği kullanır. Saraybosna’da yaşananlar vaka zamanının içinde cereyan ederken, Nimeta’nın Stefan’la yaşadığı gizli aşkın ayrıntıları daha uzak bir zaman dilimini işaret eder. Böylece bu iki zaman dilimi birbirini tamamlayarak asıl vaka zamanını biçimlendirir.

Vaka zincirinin birbirini takip eden ve tamamlayan olaylarla aksiyon kazanması, başat kahraman, Nimeta’nın gazeteci kimliği ile de alakalıdır. Yazar-anlatıcı bu yolla anlatmak istediklerini tarihi belgesel formatına dönüştürmeyi başarır. Gazete ve gazete çalışanları, olup bitenleri, halktan daha önce ve daha gerçekçi gözlemleyebilen bir meslek grubudur. Romancı bu avantajı, savaşın başlamasından önce olup bitenler ve savaşta yaşananları ayrıntılandırmak için kullanacaktır.

“Belgrad’da basılan 24 Eylül 1986 tarihli “Vecernje Novisti” gazetesinde Sırp akademisyenlerin hazırlamış olduğu bildirden bir alıntı vardı...”(Kulin 1999: 7).

Şeklinde başlayan paragraf -öncesiyle birlikte- adım adım savaşa sürüklenmek istenen Bosna’nın, üzerinde oynanan siyasi oyunların ayrıntısını verir.

Kulin, bireysel huzursuzlukları, çekişme veya sıkıntıları, toplumsal bir felâket veya buhranlarla özdeşleştirerek vermeyi, vaka tertibinin, kurgusunun esasına yerleştirmiştir. Sevdalinka, bu türden bir vaka tertibine sahiptir.

“... Düzmece haberlerle, Sırpların tehdit ve tehlike altında yaşadıklarını yayınlıyorlardı. Huzursuzluğun, kuşkunun sesi giderek yayılıyordu ülkeye.

Bu sesi ilk kez, Aleksandar Rankoviç'in cenazesinde duymuştu. Ve ne gariptir, hem Nimeta'nın özel yaşamını hem de Yugoslavya'yı alt üst edecek olayların tohumunu aynı tarihte atılmıştı: 20 Ağustos 1983'te" (Kulin,1999: 8).

Bu tarihle biz sadece vaka tertibini şekillendiren olaylar zincirini değil, aynı zamanda, romanda birbirini tamamlayan vaka zamanlarının da birincisin başlangıç tarihini öğrenmiş oluruz.

Ayşe Kulin'in, romanlarının hemen hepsi birbirini tamamlayan ya da birbiriyle örtüşen vakalardan, vaka tertiplerinden oluştuğunu görmekteyiz. Bu romanda "Gurbet Ne Yana Düşer, Usta?" (1878) (Kulin 1999: 18) başlığı altında Salih Zeki'nin Bosna'dan İstanbul'a zorunlu göçü anlatılır. Bu olaylar ağı yazarın daha sonra yayınlayacağı **Umut** ve **Veda**'nın da vaka tertibini oluşturacaktır. Buradaki başlık, Nimeta'nın İstanbul'a gelişi, kökleri itibariyle Boşnak olan Burhan'la tanışıp evlenmesi –eski aşkını çabuk unutarak- ile ilgili olaylar zincirini okura vermek için açılmıştır. Bu bölümün bir alt başlığı olan "Nisan 1987" (Kulin 1999: 27) Slobodan Miloseviç'in, Sırp Komünist Partisi içerisindeki adım adım ve sessiz yükselişine neden olan olaylara ayrılmıştır. "24 Nisan 1987"de Kosova Polye'de yaptığı miting, onun önlenemez yükselişinin ilk işaretidir. Nimeta'nın şahitliğinde gerçekleşen miting, Bosna'nın felâketinin de başlangıcı olacaktır.

Bu kronolojik ayrıntılandırma "Eylül 1987", "1988 Baharı", "Gazimestan-28 Haziran 1989" başlıklarıyla devam eder. Yazar-anlatıcı, Nimeta ve çevresinin içinde olduğu bu olaylar zincirini, onun gözlemleri yoluyla romana aktararak, adım adım Sırp ayaklanmasının tarihsel serüvenini okura yansıtır.

Romanın ikinci bölümü olan "Çözülmeler", "Knin Olayları (1990-1991)" adını taşımaktadır (Kulin 1999: 53). Yazar-anlatıcı, kronolojik bir tertiple ve belgesel tadında bir tarihçi titizliği ile olayların gelişim evrelerini anlatmaya devam eder.

"1990 yılının ilk ayları, Yugoslavya'da, medyada çalışan tüm habercileri nefes nefese bırakacak kadar hareketli geçti" (Kulin 1999: 53).

Cümlesi bu tarihi belgesel sunumunun bir örneği olarak verilebilir.

Zaman unsurunun romanda, bu tarihi olaylar anlatılırken doğal olarak bir noktadan ileriye doğru düzenli olarak aktığını, Nimeta'nın yaşantısına dönüldüğünde ise geriye doğru sıçramalar şeklinde kullanıldığını görürüz. Bu zıt akışın, Nimeta ve Bosna'nın birlikte yaşadıkları hüznü ve acıyı kuşatıyor olması gözden kaçırılmamalıdır. Bu bölümün tarihi olayların tırmanışını gösteren “Sloveya ve Hırvatistan'da Ayak Oyunları (Nisan 1990- Ocak 1991)”, “Mart-Haziran 1991” gibi başlıkları, bu bağlamdaki gelişmelerin bir başka örneğidir.

Romanın üçüncü bölümü, “Ne Giysek Alev ‘ Eylül 1991- Mart1992” başlığını taşır. Bosna'da oynanan oyunların uluslararası camiadaki yansımaları hakkındaki ayrıntıların anlatıldığı bölümdür. Burada tarihi olaylar, tarihsel gerçekliği olan belge ve kişilerin eylemleri ve şahitliği ile romana yansır.

“...Zaten Banya Luka'daki ‘Tank Eğitim Birliği’ni de bir süredir bu niyetle kullanmaktaydılar.

14 Ekim'de Sırpların bu oyunlarına çok canı sıkılan Aliya İzzetbegoviç, savaştaki tarafsızlığını yasallaştırmak için Meclis'te bir oylama istediğinde, Radovan Karadžić...” (Kulin 1999: 94).

Şeklindeki ayrıntılar, vaka zamanının akışı ile olayların gelişim evrelerindeki paralelliği ve gerçekliği vurgulaması bakımından önemlidir.

“5 Nisan1992”deki “Bosna'yı Bölmeyin” yürüyüşü, “8 Nisan 1992”, “9 Nisan 1992”, “10 Nisan 1992”, “2-3 Mayıs 1992”, “Mayıs-Haziran 1992” (Kulin, 1999: 104-181) gibi başlıklar, Nimeta'nın çevresinde gelişen ve Bosna'yı felâkete sürükleyen olayların, zaman zaman bireysel, zaman zaman da toplumsal boyutlarını gösteren ayrıntılara ayrılmıştır. Kronolojik bir tertip içerisinde yazar-anlatıcı Bosna'nın felâkete sürüklenişini, Sırpların mezalimini ve aynı zamanda Nimeta'nın kişisel anlamda yaşadığı travmaları bu bölümde okurlara yansıtır. Yazar-anlatıcı adım adım oluşturduğu bu vaka tertibini dördüncü bölümde, “Etnik Temizlik '1992 Yazı” (Kulin, 1999: 182) adını taşıyan bir başlıkla zirveye taşır. Bu bölüm Stefan ve Nimeta'nın Bosna'da yaşanan, vahşetin ve insanlık dramının uluslararası camiaya duyurulması çabalarına ayrılmıştır. “Mart 1993” tarihi bu bölümün alt başlığıdır. Burada Nimeta'nın gözlemlerinden Sırp vahşetinin ulaştığı inanılmaz boyutlar anlatılır.

“Evlerinden, yurtlarından edilerek göçmek zorunda kalan Boşnak kadınların ve çocukların doluştukları kamyonlara, taşlar atmış, kaynar sular dökmüştü pencerelerden Sırp kadınları...” (Kulin 1999: 211).

Roman, bu süreçte Bosna'nın yaşadıklarının belgelerle destekli tarih anlatımına dönüşmüş gibi görünse de, Kulin ustaca manevralarla, onu Nimeta'nın yaşadığı olayların kişisel alanına da çekmeyi başarır. Aradaki kopmaları birleştirmek için yazar, zaman unsurunun kullanım avantajlarına başvurur. Nimeta'nın savaş ortamında adeta koptuğu aile hayatı, kızı Hana'nın günlükleri ile karşılaşınca, yüzleşmek zorunda kalacağı bir başka problem olarak karşısına çıkacaktır. “2 Temmuz 1992” ve “7 Mart 1993” (Kulin 1999: 229-230) tarihini taşıyan ve günlüğün iki sayfasından yapılan alıntılar, özünde, bir çocuğun gözünden “savaşın” tiksindirici yanını yansıtmaktadır.

Bosna'da yaşanan drama, uluslararası camianın seyirci kalışı, Bosnalıların sivil kurtuluş milisleri kurmasına yol açacaktır. Bu çaresizliğin beslediği kahramanlık duygularına ve hareketlerine, Nimeta'nın kocasının da katılımı -itici nedenler farklı da olsa- romandaki aksiyonu ve zaman akışını hızlandıracaktır.

“Trebeviç-Mart 1993” (Kulin 1999: 247) bu olaylar zincirinin tırmandığı son nokta olarak yansır romana.

Zaman unsurunun, birbirini takip eden akışı, “Boşnaklar ‘Yayçe, 1180-1190’”(Kulin 1999: 250) başlığı ile kesilir. Geriye doğru neredeyse sekiz asırlık bir sıçrama yapılır. Yazar-anlatıcı sekiz asır önce, Bosna üzerinde oynanan ve ihanet kokan olaylar ile vaka zamanında anlatılan olaylar arasındaki benzerliği vurgular. Bu farklı zaman dilimlerindeki benzerlikler, yine Nimeta'nın yaşadığı ilişkiye benzer bir aşk kurgusu ile çevrelenerek okura yansır. Böylece okuyucu, vaka zamanında zaten alışık olduğu bir vaka tertibiyle iç içe geçmiş başka bir aksiyonu, birbirini tamamlayan iki unsurmuş gibi algılamaya sevk edilir. Yazar, bu yolla Boşnakların ve tabii kendi etnik kökenlerinin izlerini de okurla paylaşmış olur. İlk Boşnak krallığının (Ban'lık) kuruluşu ve ilk Ban'ın oğlunun adının Stefan oluşu, çağlar arasındaki mesafeyi kısaltan ve romandaki figüratif yapının birbiriyle örtüşmesini sağlayan imgelerdir.

“Trebeviç ‘Mart 1993’” (Kulin 1999: 318) başlığı, zamanı “Yayçe, 1202-1203”den, sekiz asır gerideki vaka zamanına döndürür. 1202-1203’de kısa süren Boşnak egemenliği, Stefan ve kardeşi Turtko’nun şahitliği ile sona ererken, Mart 1993’te yaşanan olaylar asırlar sonra tarihsel bir simetri oluşturmaktadır. Böylece romanda, bu bölümde akışın kesilip çok geriye doğru yapılan bir sıçramanın doğuracağı ilgisizlik hissinin giderilmesi hedeflenir.

Bu bölümleri birbirine bağlayan bir unsur da, Fiko’nun (Nimeta’nın oğlu) yaralı halde, adeta sayıklar gibi dayısı Raif ve babası Burhan’la yaptığı konuşmadır. Bu konuşmalar, Bosna tarihi ve onun bağımsızlık mücadelesine ilişkin ayrıntılar barındırır.

“Sonsöz” (Kulin 1999: 335) bölümü roman tekniğinde alışık olmadığımız bir anlayışı da karşımıza çıkarmaktadır. 1993 Mart’ında Saraybosanalılar’ın havaalanı altında tünel kazarak, yiyecek teminini sağladıklarını, 5 Nisan 1992’de başlayan savaşın 26 Şubat 1996’ya kadar sürdüğünü 1.600’ü çocuk olmak üzere 10.600 Boşnak’ın öldürüldükten sonra savaşın durduğunu söyleyen yazar, Kaynakça da vererek, romanın dayandığı tarihsel gerçekliği kanıtlamaya çalışır(Kulin 1999: 335-338).

Füreyya adlı romanın gerek vaka tertibi gerekse zaman unsurunun kullanımı ile ilgili ayrıntıları, **Adı: Aylin**’le benzerlik gösterir. Aşağı yukarı aynı zaman dilimi içinde yaşayan bu iki kadının hayata bakışları, hayatı algılamadaki benzerlikleri, özgüvenleri ve elde ettikleri başarıları; yaşadıkları ilginç, entrik özel hayatla birleştirilip romana yansıtılır.

Kulin’in, bir yönüyle otobiyografik bir yapıya sahip olan romanlarına “tarihi belgesel” anlamındaki katkıları, bu romanlara daha farklı bir yapı kazandırdığı yadsınamaz bir gerçektir.

Füreyya, yaşadığı süre içinde, evlilikleri ve bu yolla şahit olduğu olaylar dolayısıyla, roman boyunca tarihi bir kişilik olarak ele alınıp işlenmiştir.

Bu tür romanlarda (**Füreyya, Adı: Aylin, Veda, Umut**) Kulin, eserin girişine teşekkür bölümü ve anlatacağı kişinin soy kütüğü ile ilgili gerçek bilgileri

koymaktadır. Böylece okuyucunun roman boyunca kendi yaşadığı dönem ve tanıklık ettiği tarihi olaylarla, roman kahramanlarının yaşadıkları olaylar zincirini karşılaştırmalı bir biçimde idrak etmelerini hedefler. Roman kahramanlarının tanıklığında didaktik yaklaşımlar da barındıran bir anlayışla yakın dönem tarihimizin, tarih kitaplarında göremediğimiz yönlerini okura sunmayı amaçlar.

Füreyya, yazarın üç ana bölüm de tertip ettiği bir vaka tertibine, aynı zamanda da, birbirini kronolojik olarak tamamlayan bir zaman anlayışına göre şekillenmiştir. “Pentimento (Osmanoğlu Kliniği)” başlığını taşıyan bölümler, anlatma zamanına dönülen bölümlerdir.

Pentimento, bir yağlıboya tablo kazındığında, kimi kez altından çıkabilen, ikinci hatta üçüncü bir resim (Kulin 2000: 3) demektir. Yazarın, zaman sıçramalarında, vaka zamanına dönmek için kullandığı bu başlığın sanatsal çağrışımı, başat kahraman Füreyya’nın sanatçı kimliği ile bağlantıdır.

Ayrıca bu başlığın, romanın tümünün bir “iç monolog” olarak tasarlanmış olduğunu da bize gösteren bir başlıktır. Kulin, romanın birinci bölümünde, üçüncü, elli dördüncü ve yüz kırk üçüncü sayfalarda olmak üzere üç kez; üçüncü bölümde ise; iki yüz yetmiş beş, üç yüz bir, üç yüz yirmi dokuz, üç yüz altmış altı ve üç yüz seksen ikinci sayfalarda beş kez olmak üzere toplam on kez, vaka zamanına döner. Süreç yarım sayfadan oluşan ve Füreyya’nın ölüm tarihini veren “Sonsöz” bölümüyle tamamlanır.

“Füreyya Koral, yaşama 26 Ağustos 1997 yılında, Osmanoğlu Kliniği’nde veda etti” (Kulin 2000: 391).

Kulin’in böylece az önce söylediğimiz gibi romanı bir iç monolog şeklinde vücuda getirmiş olduğunu, Füreyya’nın Osmanoğlu Kliniği’nde hasta bir şekilde yatarken romana giriş yapıldığını ve bir hastanın sayıklamalarını anımsatan, hatıra zincirinin anlatımından oluşmuş olduğunu görürüz. Hastanın koma halinde “bilinçaltından” yaptığı bu anımsamalar, yazar-anlatıcının oluşturduğu bir vaka tertibiyle, otobiyografik roman özelliklerini taşıyan bir esere dönüşür. Bu başlığı taşıyan bölümler ayrıca, anlatma zamanı ve vaka zamanı arasındaki dengeli akışı takip etmememiz bakımından da önemlidir.

Füreyâ'nın klinikte yatarken dış dünya ile ilgisini kestiğini, adeta komaya benzer bir vaziyette yattığını, roman boyunca süren iç monologlardan anlıyoruz.

Füreyâ'nın yattığı odanın penceresine konan kuş, birkaç imgeyi birden barındırır. Öncelikle ona Hala'sı Sara'yı hatırlatır. Ancak zamanla ruhun bedenden uçuşunu, imgelemesi kaçınılmaz olacaktır. Bu figürün kaynağını, romanın son bölümünde dikkatli bir okuyucu hemen görecektir. Füreyâ, hayatının son döneminde yaptığı, seramik çalışmalarında kuş figürüne özel bir yer ayırmaktadır. Bu ayrıntılar, romandaki vaka tertibine kuvvet veren imgesel bağlantıların gücünü ortaya koyması bakımından önemlidir.

Füreyâ romanının hemen başında gördüğümüz “Osmanoğlu Kliniği- 26 Ağustos 1992” (Kulin 2000: 3) tarihi ile, son söz bölümündeki “26 Ağustos 1997”(Kulin 2000: 391) tarihi birleştirildiğinde, kahraman bu klinikte beş yıl kadar yatmış olduğu sonucuna ulaşırız. Bu sürecin, romandaki vaka zamanına aynen yansıtıldığı düşünülemez. Kulin'in, romanın vaka tertibinde, olaylar zinciri içerisinde kullanıldığı zaman, Füreyâ'nın bu kliniğe yatana kadar yaşadığı hayatla sınırlı olsa bile, vaka zamanı, Tanpınar'ın Huzur adlı romanında ya da Cengiz Aytmatov'un “Gün Olur Asra Bedel” romanında olduğu gibi, ölümüne yakın, çok kısa bir zaman aralığıdır. “Pentimento, Osmanoğlu Kliniği” başlığını taşıyan bölümler, zamanı geriye doğru genişleten ve tekrar aynı ana döndüren belirleyici (genişletici ve daraltıcı) bir unsur olarak kullanılmıştır.

Bu genel çerçeve içerisinde romanın birinci bölümü, Füreyâ'nın Sara adlı halası, onun hayatı ve kardeşleri için yaptıklarına, Sara'nın kardeşleri Cevat ve Şakir Paşaların parlak memuriyet yılları, Ada'da ve İstanbul'da Şakir Paşa himayesinde geçen mesut yılları anımsandığı bir iç monologla başlar.

“Kader, sanki Şakir Paşa ailesinin ve ülkenin dramını, müthiş bir ayarlamayla aynı zamana denk düşürmüştü. Hem Şakir Paşa'nın geride kalan eşi ve evlatları hem de ülke, 1914 yılının son aylarında, derin bir yeis ve şaşkınlık içindeydi” (Kulin 2000: 44).

Şeklinde başlayan “Buhanlı Yıllar” bölümü ile anlatıcı-yazar, romanın sadece bireysel bir hayatın dar çerçevesinde kalmayacağını, sınırlarını genişleterek, tarihsel bir düzleme oturacağını işaretini verirken, vaka tertibinin cereyan ettiği

zamanın da sınırlarını çizmiş olur. Bu iki düzlemde vücut bulacak vaka tertibi, tarihi gerçekliği olan zaman aralıkları ile çevrelenecek, “Pentimento” bölümleri ile de vaka zamanı arasındaki ilintiler kurulmuş olacaktır. Nitekim;

“İzmir, 15 Mayıs 1919’da işgal edildi...” (Kulin 200: 51).

Cümlesi ve Mustafa Kemal’in yükselişini ima eden birkaç cümleden sonra, Pentimento bölümüne, Füreya’nın iç monoloğuna dönülmesi bunun örneği olarak verilebilir. Ayrıca romanda, anlatım tekniği bakımından hem yazar-anlatıcı tekniği hem de yazarın sözünü emanet ettiği kahraman metodunun iç içe kullanıldığını da müşahede de ederiz.

“Işıklı Gözler” (Kulin 2000: 62) bölümünde okuyucu, Füreya’nın dokuz yaşlarında Atatürk’le tanışmasına ve çocuksu gibi görünse de hiç unutamayacağı bir duygusal travma yaşamasına neden olacak karşılaşmasını okur. Birinci bölümün ayrıntıları Füreya’nın özel hayatında yaşadığı hayati önemdeki evrelere tahsis edilmiştir. Atatürk’le tanışması, babası Emin Bey’in onun yakın arkadaşı olmasıyla ilgilidir. Bu çevre daha sonra onu Kılıç Ali’yle evliliğe taşıyacak bir olaylar zincirinin de gelişimine zemin hazırlayacaktır. Ancak, Füreya’nın hayatındaki olaylar düz bir çizgi de gelişmez. “Bursa’da Zaman” (Kulin 2000: 124) adını taşıyan ve birinci bölümün devamı gibi algılanacak bölümde, Füreya’nın zengin, ihtiraslı, tutkulu ve yakışıklı bir adamla (Sabahattin) yaptığı evlilik anlatılır.

Kulin, zaman unsurunu, başlangıcı ve sonu belli olan bir düzlemde statik bir akışta kullanmaz. İleriye ve geriye doğru yaptığı sıçramalarla vaka tertibinin aksiyonel cephesini canlı tutmayı amaçlar. Dolayısıyla birinci bölümü çocukluğu, ailesi, yetiştiği çevre ile onun çok dışında bir evliliğin anlatıldığı olaylar zincirinden oluşturur.

İkinci bölüm, birinci bölümde tanımlanan, şekillenen olayların uzantıları şeklinde gelişir. Çocuk yaşta gördüğü Mustafa Kemal, bu bölümde karşısına bütün heybetiyle Atatürk olarak çıkar. Belki bu hayranlık onu, kendinden çok yaşlı ve evli dört çocuklu olan Kılıç Ali’yle evliliğe taşır.

Roman zamanı böylece, “1935-1938 Ankara Yılları”na (Kulin 2000: 117) taşınmış olur. Kulin, Füreya’nın çocukluğuna dönerek yansıttığı zaman diliminde, çöken Osmanlı’nın kederini ve hüznünü yansıtırken, bu kez Atatürk’le yeni Cumhuriyet’in aydınlık ve çağdaş yüzünü vermeyi hedefler. Zaman unsuru böyle bölümlerde, ferdi sınırlardan genişleyerek, toplumsal değişimi kuşatan bir boyuta ulaşır. Füreya’nın şahitliğinde, Atatürk’ün son birkaç ayına kadar, hayatının ayrıntılarını, zekâsını, karizmasını, devlet adamlığını, kişisel ilişkilerini... vb. okumak romanı bir anda Füreya’dan uzaklaştırır. Ancak Atatürk’ün vefatından sonraya ait anımsamalarla “İstanbul Yılları (1939-1946)” (Kulin 2000: 186) tekrar Füreya’nın kişisel hayatına dönülür.

Romanın üçüncü bölümü zaman unsurunu kronolojik olarak ileriye doğru işletir. Bu bölüm, Füreya’nın büyük oranda sanatsal faaliyetlerine ayrılmıştır. “Yeni Hayat (1951)” alt başlığı ile başlayan bölüm, onun ulusal ve uluslararası sanat başarılarına imza attığı zaman aralığının anlatımından ibarettir.

Bu üç bölümdeki olayların tümünün bir iç monolog şeklinde gelişiyor olması düşüncesi, bölümlerin içine serpiştirilmiş “Pentimento” başlıkları ile canlı tutulur. Pentimento başlığını taşıyan bu bölümler, romanın “kozmetik” zamanını yansıtırken yapılan geriye dönüşler, romanın “fictiv” zamanı oluşturmaktadır.

Kulin’in “**Nefes Nefese**” (Kulin, 2002) adını taşıyan romanında karşımıza çıkan hem vaka tertibi hem de zaman yine, tarihi gerçeklik zemini üzerinde vücut bulur. Dolayısıyla romanın vaka zamanı 1941-1946 aralığını işaret eder. Ancak vaka zamanı ve bu zamanı idrak eden kahramanlar yoluyla yapılan geriye doğru sıçramalarla romandaki zaman unsurunun sınırlarını genişletilir.

Romanın “Ankara, 1941” (Kulin 2002: 1) adını taşıyan birinci bölümü, Macit’in ve Sabiha’nın evliliklerine ilişkin betimlemelerden oluşmaktadır, Macit’in dışişlerinde bir diplomat oluşu ve İnönü’nün, savaşa ülkemizi sokmama gayretini yürüten diplomat takımının içinde yer alışı hem vaka tertibi bakımından hem de zaman unsuru bakımından önemlidir. Çünkü okuyucu bu teknik yapılanma içinde, yine iki ayrı yöne akan zamanın kullanılacağını görmüş olur. Romanın vaka zamanı, büyük oranda 1941’den ileriye doğru kronolojik bir akış gösterirken, Sabiha ve

Selva'ya dönüldüğünde kardeşlerin hayatlarına doğru ters yönde bir genişleme gösterecektir. Bu Kulin'in romanlarında kullandığı zamanlama tekniğinin bir özelliğidir.

Macit'in bu yoğun çalışma temposu içerisinde evine ve eşine zaman ayırmaması eşi Sabiha'nın sınırlarını bozmaktadır. Ancak Macit'in bu süreçte bir iç monologla ileri sürdüğü bahaneler, bize romanın vaka tertibine ilişkin ipuçları da verir.

“Herhangi bir zaman diliminde yaşamıyorlardı ne zamandır. Her iki yanı da ateş olan, ince, uzun bir sırat köprüsünden geçiyordu Türkiye. Bir tarafta sadece kendi çıkarlarını düşünen İngiltere'nin kendi yanında savaşa katılmaları için bitip tükenmeyen ısrarları, diğer yanda Almanya'nın tehditkâr tavrı ve bunlar yetmezmiş gibi, başlarında Demokles'in kılıcı gibi sallanan, Kars'ta, Ardahan'da ve Boğazlarda hep gözü olan Rusya'nın aba altından gösterdiği sopa...Türkiye'nin kim olursa olsun, tuttuğu taraf ola ki savaşı kaybederse, Rusya'nın hemen önlerine koyacağı Boğazlara ilişkin ağır fatura, iki yıldan beri süren ve ne zaman ve nasıl biteceği belli olmayan bir kâbustu!...”(Kulin 2002: 3).

Macit'in bu çalışmaları yürüten bir takım içinde olması, eşinin mutlu olmasına yeten bir durum değildir. Kulin'in farklı, (**Adı: Aylın, Sevdalinka, Bir Gün, Gece Sesleri** vb.) romanlarında kullandığı bu çatışma, romanlarındaki zaman unsurunu da, birbirini önce iten sonra yine merkezdeki karakter aracılığı ile birleştiren yapının oluşmasına yardım eder.

“İstanbul, 1933” (Kulin 2002:24) başlığı bunun örneklerinden biridir. Romanın vaka zamanını oluşturan ana tarihten, Sabiha ve Selva'nın genç kızlık dönemine yapılan bu geriye doğru sıçramada, okuyucuya bu iki kardeşin ailesi, yetiştikleri kültür ortamı, aldıkları eğitim, yaşam tarzları ile ilgili bilgiler aktarılır. Böylece asıl vaka zamanının çevrelediği olaylar zincirinin alt yapısı da oluşturulmuş olur. Okuyucu, Sabiha'nın tatminsizliğini, kardeşi Selva'yı kıskanışını, Macit'le evlenme uğruna, Selva'nın Yahudi asıllı Rafael'e yaklaşmasını, hatta evlenmesinde rol oynayışını, bunun ailede özellikle de babası üzerinde ki olumsuz etkisini ve nihayet Selva'nın, vaka tertibi ve vaka zamanı içinde merkezileştiği Paris'e taşınmaları ve burada Nazi'lerin Yahudilere uyguladığı vahşetle karşılaşmaları gibi olaylar zincirini, bu zaman diliminde okur. Böylece vaka tertibinin sınırlarını

kavrayan okuyucu, zaman unsuru arasındaki geçişlerde tereddüt yaşamaz. Kulin, bu yapıyı hazırladıktan sonra “Ankara” (Kulin 2002: 41) başlığı ile yine asıl vaka zamanına döner. Türk Dışişleri ve diplomasi heyetinin çalışmalarını bu bölümde daha ayrıntılı bir şekilde okurken, yazar-anlatıcının bu dönem idarelerine ilişkin hayranlığını hissettiren ayrıntılarla karşılaşırız. Bu durumu, anlatma zamanına ilişkin gösterge olarak algılayabiliriz.

Romancının, romanlarında kullandığı “iki zaman” anlayışı buraya kadar gördüğümüz her romanında karakter temsilleriyle de güçlendirilir. Macit 1941 yılının genç, dinamik, bilgili bir diplomatıdır. Kayınpederi Fazıl Reşat Paşa ise bir dönemin ihtişamlı imparatorluğu Osmanlı’nın bir diplomatı, bürokratıdır. Bu iki isim, bir yönüyle “eski ve yeni” yi romana yansıtıp bir mukayese yapmamızın önünü açarken, öbür yönüyle romanda birbiriyle zıt yönlerde doğru genişleyen, iki ayrı zamanın karşılaşp, buluşması için kullanılırlar. Dolayısıyla bu iki ismin imgesel boyutları da zaman unsurunu belirleyen özellikler taşıır.

Nefes Nefese adlı romanda ise zaman unsuru, farklı mekânlarda eş zamanlı bir akışla karşımıza çıkar. Farklı mekânlarda eş zamanlı gelişen vaka tertibi bu romanın esasını oluşturmaktadır. Böylece okuyucu, Avrupa’da gelişen olumsuzlukları yerinde izleme imkânı bulurken, Ankara’ya dönüldüğünde de Türk diplomasisinin gelişmelere göre aldığı pozisyonun ve verdiği doğru kararları okuma imkânı bulur.

“Elindeki gazetenin manşetine göz atınca içi bulandı Selva’nın

Vichy hükümeti, yeni çıkarttığı kanunla, Fransa’daki tüm Yahudilerin hem kendilerini hem de mallarını ilgili makamlara kaydettirmelerini emretmişti. Bu emre uymayanlar ceza olarak temerküz kamplarına gönderileceklerdi...” (Kulin 2002: 91).

Vaka zamanının Marsilya’da işlenen boyutuna örnek olarak aldığımız bu satırlara karşılık, aynı anda, Ankara ve onun elçilikleri (Türkiye Cumhuriyeti), sadece kendi vatandaşları için değil, tüm insanlığın barışı için çaba sarf etmektedir. Bu anlayışları bakımından farklı ama zamanları bakımından aynılık gösteren vaka tertibi okuyucunun tarihi bilgilerinin pekişmesine de yol açar.

“... ”

- Hayır madam. Sizden bir rica da bulunacağım ama bu değil.
- Ben size ne yapabilirim ki?
- Siz Türksünüz... Öyle değil mi?
- Evet.
- Türk konsoloslğu Yahudilere çok yardımcı oluyormuş...”(Kulin 2002: 137).

Selva'nın 1942'de Marsilya'da yaşarken, bir komşusu ile yaptığı konuşmadan aldığımız bu bölüm, karşılaştırmanın izlerini taşıması bakımından önemlidir.

Kulin'in bu vaka tertibi içinde, bütün romanlarında hiç ihmal etmediği bireysel hayata ilişkin ayrıntıların da, Macit-Sabiha, Selva-Rafael ana ekseninde, bu romanda da yaşatıldığını söylemek gerekir.

Romanın “Dehşet Vagonu”(Kulin 2002: 185)adını taşıyan bölümüyle, zaten hızlı akan zamana yeni bir ivme kazandırılır. Nazım Kender adlı konsolosumuzun, toplama kamplarına götürölmek üzere Yahudilerin ve Türk asıllı Yahudilerin bir vagona doldurulup götürölmesine, trene binerek izin vermeyen kahramanca hareketinin anlatımıyla başlayan bu bölüm, Türk diplomatlarının bir planı ile Fransa'dan Türkiye'ye getirilecek insanların kurtuluş macerasının anlatımıyla tamamlanacaktır.

Vaka zamanı, romanda, ileriye doğru akarken kronoloji takip eder. Ancak geriye dönöldüğünde, aynı titizliğı göremeyiz. “Kahire, 1943” başlıklı bölümün,

“Kravatını bağlarken aynadaki yüzünü görünce korktu Macit. Gözlerinin altı uykusuzluktan mosmordu. Avurtları çökmüştü.

Beş gün içinde beş yaş ihtiyarlamış gibiydi. Hiç ara vermeksizin, ayın dördünden beri toplantıdaydılar. Cumhurbaşkanı İnönü, özel kalem müdürü, dışişleri bakanı, dışişleri genel sekreteri ve Macit... Amerikan başkanı Roosevelt'in, İngiltere başkanı Churchill'in Adana'ya yolladıkları iki ayrı özel uçağı binerek Kahire'ye vardıklarından beri, üç zirve toplantısı ve sayısız ikili, üçlü görüşmeler yapmışlardı...” (Kulin 2002: 229).

Hemen girişinden yaptığımız bu alıntı, vaka zamanının takip ettiği kronolojiyi göstermek bakımından önemlidir. Zamanın geriye döndüğü anlarda ise yazar, vaka tertibinin ihtiyaç duyduğu dönemleri seçecektir. Uluslararası düzeyde bu hızla gelişen olaylar zinciri, Türk diplomatların Fransa'dan Türkiye'ye kaçarmaya çalıştıkları insanların bindirildiği beş numaralı vagonun bağlı olduğu trenin hareketiyle, aynı hıza ulaşır. Süreç artık adeta nefes nefese işlemektedir. Trenin, Almanya sınırlarından geçip Edirne'ye oradan da İstanbul Sirkeci Garı'na ulaşması, hem Selva'nın ailesine, özellikle babasına kavuşması, hem de bir kahramanlık öyküsünü barındıran trenin yolcuları ile ölümün ürkütücü soğukluğundan, barışın sevinç ve özgürlük kokan iklimine ulaşması anlamına gelmektedir.

Köprü romanında zaman unsurunun kullanımı da **Nefes Nefese**'yle benzer özellikler gösterir. Romanın vaka zamanı hemen romanın başında verilen tarihle ortaya konur.

“Vali, Bayram ve Öksüz” (1993) (Kulin 2001: 3).

Başlığıyla başlayan bölüm güzel bir Erzincan tasviri ile devam eder. Yazar-anlatıcının bu betimlemede Erzincan'ın güzelliği ve geçirdiği depremlere ilişkin ayrıntılar hatırlatmayı amaçladığı görülür. Yazar-anlatıcının yine bu betimlemede, Erzincan'ın bu özelliklerinden hareketle onu ne yapacağı kestirilemeyen bir kadına benzetmesi önemli bir ayrıntıdır.

Köprü romanında vaka zamanının bir boyutu 1993 tarihinden ileriye doğru bir kronoloji izlerken, diğer romanlarında olduğu gibi, karakterlerin yönlendirmesiyle diğer boyutu geriye doğru genişler. Vali ve onun eylemleri, geriye doğru genişleyen zamanı tekrar vaka zamanına taşıyan unsur olarak kullanılır. Yazar-anlatıcı, bütün bu zaman şeridini iki binli yıllardan bakarak okura yansıtır. Böylece diğer romanlarında olduğu gibi vaka zamanı ve anlatma zamanı arasında ki mesafenin çok uzak olmadığı görülür.

Kulin vaka zamanını ve asıl vaka tertibini oluşturacak olaylar zincirinin alt yapısını diğer romanlarında (**Adı:Aylin**, **Füreye**, **Nefes Nefese**, **Gece Sesleri**)

olduğu gibi geriye dönerek oluşturur. Romanın ikinci bölümü “Köprü” (1950-1972) (Kulin 2001: 14) bu anlamda önemlidir.

“ 1950’li yıllarda, iktidar nihayet el değiştirdi, bir hareketlenme olmuştu memlekette. Suyun öte yanındakiler, doğa şartlarının ve unutulmuşluğun çaresizliği karşısında birleşmeye ve çözümü Ankara’da aramaya karar vermişlerdi. Ve öylesine baş koymuşlardı ki bu yola, sırf bu iş için Meclis’e soktukları milletvekilinin ısrarlı takipçiliği sonunda, 1957’de köprülerine kavuşmuşlar, kış aylarında Fırat’a kurban vermekten kurtulmuşlardı” (Kulin 2001: 15).

Burada Kulin’in vaka tertibinin esasını oluşturan ”Köprü” yaptırma macerasının başladığı dönemden itibaren gelişen ve gelişecek olan olaylar zincirinin alt yapısını oluşturduğu görürüz. Dolayısıyla vaka zamanının geriye doğru genişleyen sürecinde 1950’li yılların bir sınır olduğunu söyleyebiliriz. 1990 ve 1993 tarihleri ise zamanın o noktadan ileriye doğru aktığı aralığı işaret eder. Bu geriden başlayarak 1993’e kadar akan zaman, Kulin’in hemen her romanında gördüğümüz bir akış seyri izler.

1990’lı yıllar asıl vaka zamanı ve tertibinin yaşandığı yıllardır. Yazarın geriye dönüşü olayın geçmişi ile ilgili ayrıntıları da anlatması bu anlamdaki teknik anlayışını da ortaya koymaktadır. Vaka tertibi bu akış seyri içinde şekillenecektir.

Erdal, Elmas, Bayram ve Mevlüt’ün köprü inşaatı ile birleşen öyküleri vaka zamanını kuşatan diğer unsurlardır. Bu kahramanların, özellikle Elmas’ın yaşadıkları köprünün inşasında yaşanan güçlüklerle paralel verilir. Bu durum, bize Kulin’in buraya kadar ele aldığımız romanlarında görmeye alıştığımız bir teknik özelliğin bu romandaki kullanımını işaret eder.

“...1965 yılında Keban Barajı’nın temelleri atıldı...

...1966 yılının sonbaharında bir elinde evrak çantası, diğer elinde bastonuyla bir adam çıkageldi Başpınar’a...

...1969 yılının Eylül ayında, Başpınar ve köylerinin muhtarlığından oluşan yirmi yedi kişilik bir başka heyet, bir kez daha düştü yollara ve bu sefer, zamanın başbakanı Demirel’in karşısına divan durup el bağladı...

...Vali uzun bir süre dosyaları karıştırıp yazışmaları okuduktan sonra 1970 tarihli dosyayı seçti...

...1971 yılının 12 Martında, verilen bir muhtırayla hükümet değişmiş, yeni kurulan hükümet orada bir köprüye ihtiyaç olmadığı kararını almış ve Başpınar'a köprü yapımını tamamen iptal etmişti" (Kulin 2001: 15-17).

Buraya aldığımız alıntılar, Vali'nin, bizzat devlet arşivine girmiş dosyalardan, yazışmalardan çıkardığı bilgilerdir. Yazar-anlatıcı böylece okura bir sıra halinde Vali'ye gelene değin yapılmış çalışmaları, girişimleri vermiş olur.

Romanın dördüncü bölümü olan "Köprü" (1972-1992) (Kulin 2001: 51) ise yukarıda verilen tarihlerden itibaren sarf edilen yeni gayretlerin ve girişimlerin öyküsünü yansıtır.

Kulin bu bölümde, Vali'nin arşivden takip ettiği bu olaylar zincirinden bıkkınlık yaşayıp makam odasının camından İnönü'nün heykeline bakışını betimler. Burada Vali iç diyalog yoluyla İnönü'nün heykeliyle adeta sohbet eder. Böylece yazar-anlatıcı romanın geriye doğru genişleyen fictiv yapısıyla vaka zamanını birleştirir. Bu yolla okuyucuya vereceği mesajı ve kendi bakış açısının ayrıntılarını da netleştirmiş olur.

"Vali, sanki heykel bunları gerçekten yüzüne haykırıyormuş gibi bir hisse kapıldı, İnönü'den kurtulmak için pencerenin tülünü çekerken, 'sevmediğim kadar varsın, be adam!' dedi içinden" (Kulin 2001: 53).

Yazar-anlatıcının zaman aralığını daraltan, hatta romandaki iki ayrı zaman akışını birbiriyle örtüştüren tavrı roman boyunca devam edecektir. Romandaki bu iç diyaloglar, arasında mesafe olan iki dönemi bu anlamda yaklaştırma, birbirleri ile örtüşürme vazifesini de görmektedir. Vali, yaşadığı sıkıntıları ve açmazları bu pozisyonda ürettiği iç monologlarla aşacak, İnönü onun adeta bu dönemdeki –bilge kişiliği ve devlet adamlığı ile- danışmanlığını yapacaktır.

Kulin, diğer romanlarında vaka tertibinin içine yerleştirdiği ve genellikle bir Osmanlı paşası olan kahramanla bu tür karşılaştırmaları oluşturmuş, burada ise Vali'nin karşısına İnönü'nün konuşan heykelini çıkarmıştır.

"Buzlar Çözülmeden" (Kulin 2001: 59) romanın beşinci bölümüdür ve aslında bir yönüyle İnönü ve Vali'nin devlet işinde, dürüst, inatçı, yılmayan taraflarının nasıl örtüşüğünü okura vermek için özellikle romana dâhil edilmiştir.

“Vali’nin Erzincan’da makama gelişi, 1992 yılının Ağustos ortasına rastlamıştı...” (Kulin 2001: 59).

cümlesiyle giriş yapılan bölüm, Vali’nin bu yönlerini kanıtlamak maksadıyla geriye doğru genişleyen bir zaman diliminde ve Vali’nin kaymakamlık yıllarını ihtiva eden bir zaman şeridine uzanır.

Bu bölgede yaşanan terör olaylarının, çaresizliğin ve yazar-anlatıcıya göre unutulmuşluğun izlerini hatırlatmak amacıyla zamandaki geriye doğru dönüşler sık sık kullanılır. “Hangediği Olayı (7 Ağustos 1924)” adını taşıyan ve Hakkâri Valisi Halil Rifat Bey’in ayrılıkçı Kürtlerle işbirliği yapan Nasturilerce kaçırılışını anlatan bölüm de (Kulin 2001: 133-137) önemlidir. Bunu “Piran Olayı ve Şeyh Sait (13 Şubat 1925)” (Kulin 2001: 137-139) olaylarının anlatımı takip eder.

Kulin bu bölümlerde, vaka tertibine bağlı olarak zamanı geriye doğru taşır. Köprünün neden önemli olduğu, sosyal hayat ve güvenlik açısından ne kadar gerekli olduğunu vurgulamak için, yokluğunun zaman içinde neden olduğu olaylara dönüş yapmak zorunda kalır. **Köprü**’de Vali’nin gayretleri, aslında çok daha geniş kapsamlı olaylar zincirinin imgesel uzantılarını barındırır. Vaka zamanının kuşatıcılığı içinde sarf edilen gayretler de öteden beri üstü örtülen, görmezlikten gelinen bir dizi sorunun romanda aslında çözülebilir olduğunu göstermek asıl amaçtır.

Romanın bu anlatı çerçevesinin, statik zaman akışı “Aksamalar” (Kulin 2001: 196) bölümüyle hareket kazanır. Vaka zamanının akışı aksiyonel bir tarzda gelişirken vaka tertibinin düğümleri de aynı akışta ve hızda çözülmeye başlar.

Ocak 2001, Urla, tarihi ile romanın anlatma zamanı bakımında önemlidir.

Kulin’in “**Gece Sesleri**” ismini taşıyan romanı da şimdiye kadar incelediğimiz romanlarında var olan iki zamanlı bir yapıya sahiptir. Roman, başat kahramanı Ayda’nın, hastaneye kaldırılan annesini ziyaret etmek üzere İstanbul’a gelişi sırasında, uçuşların ertelenmesinin, onda yarattığı olumsuz duyguların betimlemesiyle başlar. Bu romanın birinci zamanı olarak algılanabilir. Ayda’nın uçuşu sırasında yanına oturan anne ve küçük kızın diyalogları ile kendi çocukluğuna

dönmesi ise ikinci zamanı oluşturur. Bu iki zaman, annesinin yattığı ve ameliyat olacağı hastanede, Ayda'nın ürettiği monologlarla birleşecektir. **Gece Sesleri** romanında da zaman, Ayda 'ya göre yine kozmik bir noktadan, geriye doğru genişlerken, zamanın sınırlarına girmiş olacaktır. Yazar böylece, sözünü emanet ettiği kahramanın gerçekle olan ilgisini olabildiğince kuvvetlendirmeyi amaçlar.

Zaman unsuru, diğer romanlarında olduğu gibi burada da vaka tertibini oluşturan olayların geliştirilmesi, izahı ve çözümlemelerinde aktif bir şekilde kullanılır. Zamanın geriye doğru geliştiği durumlarda Ayda'nın annesini, babasını; annesinin babasını boşadığını ve ikinci evliliğini zengin bir toprak ağası aynı zamanda milletvekili Nedim'le yaptığını; bu evliliğin Bozova'da ve İstanbul'daki serencamını, Ayda üzerindeki etkilerini ve en önemlisi Bozova'daki entrik çiftlik hayatını okuruz. Kulin vaka tertibinin bir boyutunu oluşturan bu olaylar zincirinde, her zaman olduğu gibi “kadın”ı ön plana çıkarır. Kadının iç dünyası, tutkuları, arzuları, istismarı...vb. konular, vaka tertibinin içerisine bilinçli bir şekilde serpiştirilmiş mesajlardır.

Önce geriye doğru genişleyip sonra Ayda'nın hastanede ve annesinin evinde statikleşen vaka zamanı, okuyucuya, **Adı: Aylın** ve **Nefes Nefese** adlı romanlarında da görmeye alıştığı anne-kız, abla-kardeş, daha doğrusu kadınsı bir çekişmenin olumsuz sonuçlarını da hatırlatan bir vaka tertibinin varlığını işaret eder. Bu, kadınlar arasında vazgeçilmez gibi görünen, güzellik, zenginlik temelli çekişme, Ayda ve annesini birbirinden uzaklaştıran bir öge olarak romana yansıyacaktır. Romanın hemen başında Ayda'nın ayna karşısında geliştirdiği iç monolog sıradan bir durum gibi görünse de roman ilerledikçe, Ayda ve annesi arasındaki mesafenin temel kaynağını imgelemesi bakımından önem kazanmaktadır.

“Aman Allah'ım! Tuvaletin çiğ ışığında, yaşlı, yorgun, kızgın ve bezgin bir cadı var aynada. Bu ben miyim? Gözlerimin altı mosmor, sabahın altısından beri tarak yüzü görmemiş saçlarım diken diken, iki kaşımın arasında ki derin çizgi bıçak yarası gibi alnımda” (Kulin 2004: 7).

Ayda'nın bu iç monoloğu uçak yolculuğu boyunca –yaklaşık yirmi sayfa boyunca- sürer...Yazar, burada daha çok annesinin babasından boşanma nedenlerini

ve yeni evliliğinin sebeplerini okura tanıtmış olur. Uçağın inişi ve Ayda'nın bir taksi ile Amerikan hastanesine hareketiyle bu süreç tamamlanır. Ayda'nın hastaneye ulaşması ve doktorla yaptığı görüşme sırasında ortaya çıkan diyalogu ve sonrasında oluşan iç monoloğu okuduğumuzda, yukarıya aldığımız alıntıyla ilintisi daha iyi anlaşılacaktır.

“-Hasta neyiniz oluyor?”

- Annem

Genç adam dikkatle yüzüme bakıyor, sonra gözlerini yataktaki hastaya kaydırıp bir kez daha bakıyor bana dik dik. Bakışlarından kaçmak için başımı pencereden yana çeviriyorum, camda yorgun, eskimiş, bakımsız yüzümün aksiyle karşılaşıyorum yine...

- Anneniz?

- Evet.

- Öz anneniz?

- Elbette.

Ben sabahın beşinden beri yollardayım, yorgun, bitkin ve bakımsızım ama sadece kırk dört yaşındayım diye haykırmak istiyorum avaz avaz. Benim birkaç yılda bir yüzümü gerdirecek, ayda bir peeling, botoks ya da bakım yaptıracak ne vaktim ne de param var diye bağırarak, mis gibi sabun kokan bu beyaz gömlekli zibidinin bacaklarını, çizmenin burnuyla tekmelemek istiyorum (Kulin 2004: 26).

Ayda'nın hastanede ameliyatı beklerken ürettiği iç monologlar yerini Ziyet Dadı'nın hastaneye gelişi ile bu kez Ziyet'in ağzından anlatılan hatıralara ve dolayısıyla romanı Bozova'da yaşanan olaylara ve yıllara taşır.

Zaman unsuru, Ayda'nın çocukluğunu geçirdiği, bu çiftlikteki entrik olaylar zincirini kuşatan bir boyutla işlemeye başlar.

Ziyet'in çocuk yaşta yaşadığı olaylar, baş dadı diyebileceğimiz Satı Kadın ve evin büyük hanımı Sultan Hanım'ın merkezde olduğu entrik olaylar zincirini Ayda artık dışarıdan izler konumdadır. Burada Ziyet'in, evin kadınlarının bilgisi doğrultusunda evin küçük beyi Yusuf'un “yataklığı” olması, hamile kalması ve çocuğunun doğduğu halde ondan saklanması anlatılır. Böylece vaka tertibinin içerisine zenginlik katacak olaylar alınmış olur.

Ziynet'in bu hadiselerden habersiz, yeni doğan Nedim'e sütannelik (Ayda'nın üvey babası) yapması ve bu ilişkinin farklı boyutlara evrilmesi hem çarpık ilişkiler ağını okura yansıtmak hem de vaka tertibini daha merak uyandırıcı bir hale sokmak için kullanılır romanda.

Rengigül'ün (Ayda'nın annesi) hastane odasından anımsamalar yoluyla oldukça uzağa taşınan zaman aralığı, yazar-anlatıcının istediği noktalarda yoğunlaşarak (Ayda'nın çocukluğu ve gençliği), Ayda'nın dâhil olacağı ana doğru yaklaştırılır.

Romanın üçüncü bölümü "1943 Kışı" (Kulin 2004: 55) adını taşır. Nedim'in babasının milletvekili oluşuna ait olayları yansıtan bölüm, Nedim'in geleceği ile ilgili imgeleri de barındırır. Hemen ardından gelen bölümler, ("1946 Yazı Tören") (Kulin 2004: 63-80) bu geleceğin teşekkül etmesinde önemli olan olaylar zincirini yansıtmaktadır.

"Gece Sesleri" (Kulin 2004: 81) bölümüne gelindiğinde anlatıcı-yazar Ayda'ya döner. Böylece zaman aralığı yazar-anlatıcının keyfiyetiyle belirlenen bir yerde kesilip vaka zamanının başlangıç dönemine döndürülmüş, taşınmış olur. Bu süreçte vaka tertibi de farklı bir düzlemde gelişir. Kulin'in başarısı, zamanla değişen vakayı birbirine bağlamadaki ustalığında aramak gerekir. Bir noktadan başlattığı zaman doğrusu üzerinde, farklı noktalarda yoğunlaşarak, bunları asıl vakanın birer parçası haline getirmek, sonra da hem zamanı hem de vaka tertibini başlangıç noktasına taşımak, Kulin'in romanlarında gördüğümüz ve başarıyla uygulandığı bir tekniktir. Kulin bunu romanlarına uygularken zaman zaman herhangi bir roman kahramanının "günlüklerini" de kullanır. **Sevdalinka**, **Füreye** bu türden uygulamaların denendiği romanlardır. Burada da "Geçmişin Peşinde" (Kulin 2004: 176) adlı bölümde, Ayda, annesinin onunla ilgili gerçek düşüncelerini o öldükten sonra gittiği evinde bulduğu günlükleri okurken anlayacaktır. Bu günlükler, aslında annesinin geçmişte durduğu siyasi noktayı da açıklaması bakımından önemlidir.

"Göz attığım sayfadaki yazının altında ise 16 Nisan 1960 tarihi var..."(Kulin 2004: 187).

Defterin bu bölümü yazar-anlatıcının isteyerek vaka tertibini yakın tarihimizdeki siyasi olaylara taşınmasında yardımcı olacaktır.

“27 Nisan 1960

Dün öğrenci lokalinde olaylar oldu. Güney Kore’de polis ateşiyle ölen öğrencileri, Tıpta okuyan arkadaşlar bir başsağlığı telgrafı çekmek için önerge vereceklerdi.(...)Bize emanet edilen değerleri biz gençler koruyamazsak, kim koruyacak?(...)

Hulusi, Namık Kemal’den bir mısra okudu.(...)Atatürk heykeli etrafında toplandık.(...)Bir anda kurşunlar yağmaya başladı üstümüze.(...)” (Kulin 2004: 187-189).

Böylece yazar-anlatıcı 27 Mayıs’ı hazırlayan nedenler zincirini de müşahit bir kahraman aracılığı ile okura sunmuş olur. Aynı zaman doğrusu içerisinde gelişen, önce bireysel, sonra toplumsal olayları, bir paralel de buluşturma çabasının ürünü olarak bunları değerlendirmemiz gerekir. “28 Nisan 1960” (Kulin, 2004: 193) tarihli günlük sayfası ise bu sürece ait zaman diliminin ayrıntılarına ayrılmıştır. Böylece vaka tertibini oluşturan hiçbir ayrıntının çözümlenmeden bırakılmamasına dikkat edildiği de görülmüş olacaktır.

“Bizi o gün asker gelip kurtarana kadar çok yaralı ve bir şehit verdik, Beyazıt Meydanı’nda hürriyet için” (Kulin 2004: 193).

Ayda, annesinin günlüklerinde, onu kendisine yaklaştıran siyasi düşüncelerin ayrıntılarını bulurken, okuyucu da yazar-anlatıcının bakış açısının kuşattığı bir noktadan bu siyasi olayların alt yapısını okumuş olur.

“Demokrasiyi o kadar çok özlemiştik ki milletçe, 1950 yılında ilk ve son olarak, bana ters düştüğünü bile bile, devrimleri yapanların partisine oy atmadım” (Kulin 2004: 193).

Bu türden ayrıntılar yazar-anlatıcının olaylara bakışını göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Romanın, “Yüzleşme”, “İtiraf” ve “Sır” (Kulin 2004: 211-246) gibi başlıkları Bozova’da yaşanan entrik olayların çözümlenmesine ayrılmıştır. Bu dramatik sonlar, Ayda için de geçerlidir. Nitekim “Veda” (Kulin 2004: 247-256) adlı bölüm, ömrü boyunca annesine katı bir inatla uzak duran bir kızın, annesinin ölümüyle yaşadığı üzüntünün sınırlarını çizmeye çalışan, dramatik bir bölümdür.

Romanda zaman unsurunun anlatım zamanından geriye doğru kayması, vaka tertibini oluşturan olaylara zenginlik katarken, zamanın tekrar anlatım zamanına döndürülmesi, iki ayrı zaman diliminin birbirleriyle olan ilgisini sağlar.

Kulin'in "**Bir Gün**" adlı romanında da zaman unsuru bakımından benzer bir yapı görürüz. Gazeteci Nevra ile tutuklu Kürt milletvekili Zeliha Bora'nın, cezaevindeki bir mülakatından ibaret olan roman, bu iki kadının çocukluk arkadaşı olmaları ile farklı boyut kazanır. Böylece roman, diğer romanlarda olduğu gibi, o noktadan geriye doğru genişler. Bu genişleme yine diğer romanlarında gördüğümüz üzere ikinci bölümle başlar.

“Kollarındayız birbirimizin. Birbirimize sımsıkı sarılmış, tek vücut olmuş sallanıp duruyoruz arabanın yanında. Gözyaşlarım arkadaşımın saçlarına damlıyor. Yüzünü göremiyorum, ama ince bedeninin sarsılmasından seziyorum onun da ağladığını.

- Haydi çocuklar, veda faslını tamamlayın, trene yetişeceğiz, diyor babam” (Kulin 2005: 28).

İkinci bölümdeki bu girişle, birinci bölümün son paragrafındaki:

“Bir anda kollarındayız birbirimizin. Birbirimize sımsıkı sarılmış, tek vücut olmuş sallanıp duruyoruz kapının önünde.(...) Yanaklarımıza yaşlar dökülürken kâh ağlıyoruz, kâh gülüyoruz, öyle sarmaş dolaş, ayakta” (Kulin 2005: 27).

Cümleler: iki ayrı zaman dilimine ait fakat birbirine çok benzeyen betimlemeleridir. Birinci bölümdeki betimleme, Nevra ve Zeliha'nın çocukluk yıllarına, ikinci bölümdeki betimleme ise, son yaptıkları görüşme sırasında birbirlerinin arkadaş olduklarını hatırladıkları an yaşadıklarına ilişkindir. Bir noktadan, geriye doğru bir zaman aralığına geçiş, Kulin'in bu anlamada sürekli uyguladığı bir tekniktir.

Bu zaman dilimi, romanda iki kahramanın hayatlarını esas alarak, kendilerinin ve çevresindekilerin yaşadıkları olaylara odaklanır. Bu iki kadının hayatlarında gördüğümüz benzer olaylar zinciri, özellikle Zeliha'nın hayatıyla toplumsal bir boyut kazanır. Zaman unsuru bu bölümlerde de yine alışık olduğumuz biçimde genişler. “Dede” (Kulin 2005: 119) başlıklı bölümde, Zeliha'nın Dedesinden

duyduğu Kürtler ve Kürt isyanlarına dair hikâye ile zaman ikinci kez geriye doğru bir noktaya genişler.

Bir Gün romanında hem vaka tertibi hem de zaman unsurunun periyodik sıçramaları “Nevra ile Zeliha” (Kulin 2005: 170) başlıklı bölümle birleşir ve çözümlenir.

Kulin’in 2007 ve 2008’de arka arkaya yayınladığı “**Veda**” ve “**Umut**” romanları hem vaka tertipleri hem de zaman unsurunun işleyişi bakımından birbirini tamamlayan özellikler ihtiva eder. Bu iki romanın, yazarın aile bağlarını ortaya koyması bakımından da önemli bir yanı vardır.

İstanbul’un üzerine yağın kar betimlemesi ile başlayan **Veda** adlı roman, Osmanlı imparatorluğunun son maliye nazırı Ahmet Reşat ve yeğeni Sarıkamış gazisi Kemal’in birbirine zıt düşüncelerini anlatarak devam eder. Bu zıtlığın, vaka tertibi için önemli bir ayrıntı olduğu gözden ırak tutulmamalıdır. Yazar böylece, İstanbul hükümeti ve Ankara hükümeti arasındaki anlayış ve duruş farkını ortaya koyacaktır.

“...Neredeyse iki yıldır işgal altındaydı şehir. Mondros Ateşkesi’ni İngiltere adına imzalayan Amiral Calthrope, Osmanlıların temsilcisi Rauf Bey’e İstanbul’a asker sokmayacaklarına dair söz vermiş fakat sözünde durmamıştı” (Kulin 2007: 8).

Cümleleri, bize vaka zamanının sınırları hakkında ipuçları vermektedir.

Böylece okur, merkezi İstanbul’un işgali ve Mondros olan bir zaman dilimi ile karşı karşıya olduğunu görecektir. Vaka tertibinin, Kulin’de alışık olduğumuz üzere, bu merkezden ileri ve geriye doğru genişlemeler yapması ise kaçınılmazdır. “Behice, Mehpere ve Saraylıhanım” (Kulin 2007: 13) adını taşıyan bölüm, bu genişlemenin yönünü ortaya koyması bakımından da önemlidir.

“Behice yanlış hatırlamıyorsa, kocasındaki ruhi bunalımlar, Kemal’in gencecik yaşında Sarıkamış seferine katılmasıyla başlamıştı. Aslında çetin cevizdi Reşat Bey, öyle seferberlik ya da savaş sıkıntılarına pabuç bırakan takımdan değildi. Enver Paşa Hükümeti, 1914 Eylül’ünde, İngiltere, Fransa ve Rusya’ya harp ilan eylediğinde bile kılı kıpırdamamıştı...” (Kulin 2007: 14).

Bu türden ayrıntılar, yazar-anlatıcının, vaka tertibini oluşturan alt yapının hazırlığı şeklinde algılanmalıdır. Bu süreçte zaman da tarihi gerçekliğe uygun bir sıra takip etmektedir. Bu anlamda romanın dördüncü bölümünün “Mart 1920” (Kulin 2007: 70) adını taşıması önemlidir.

Romanın vaka tertibinin merkezine yerleştirilen Ahmet Reşat, konağı ve bu konaktaki ailenin hayat serüveni ile İstanbul’un işgali ve kurtuluşuna giden yol, bu süreçteki gelişmeler, zorlukları, iniş çıkışları ile bir paralellik arz edecektir. Bu da Kulin’in tüm romanlarında gördüğümüz kurgusal yapının esasını oluşturur.

“16 Mart Faciası” (Kulin 2007: 120) başlığını taşıyan romanın yedinci bölümü, bu paralelliğin aile dışındaki çizgisini ortaya koyması bakımından dikkate değerdir. Ayrıca bu ayrıntı ile bu dönemde yaşanan çok önemli tarihi vakaların kronolojik seyrini de takip etmiş oluruz.

“...Ne mi oldu? Ne mi oldu? En fena şey oldu! İngilizler bugün Meclis’i bastılar! Kemal düşünebiliyor musun, küstah İngilizler, sefirlerini yollayıp izahata bile lüzum görmeden, İstihbarat Zabiti Bennett denen herifle Meclis’e ani bir baskın yaptılar ve Rauf Bey ile Vasıf Bey’i tevkif ettiler. Yüksek rütbeli devlet memurlarını eline kelepçe vurarak, çeşitli hakaretlere maruz bırakarak, kamyonlara doldurup götürmüşler. Meclis’i basmaları yetmezmiş gibi, Cevat Paşa’yla Doktor Esat Paşa’yı, giyinmelerine dahi müsaade etmeden, evlerinden pijamalarıyla çıkartmış utanmazlar, ellerini bağlayıp hırsız götürür gibi sürükleye sürükleye almışlar. Esat Paşa’ya yolda eziyet de etmişler.(...) Söylemeye dilim varmıyor, dövmüşler.(...)” (Kulin 2007: 122).

Bu alıntılar aracılığıyla, okuyucu İstanbul’daki işgalin zamanını ve yaşanan çok sıkıntılı dönemi yani vaka zamanını hem de bu zamanın Kurtuluş Savaşına doğru akan bölümüne tanıklık etmiş olur. Bu akışın tabii seyri içinde sosyal hayatta, özellikle kadınlara yeni haklar tanınması ve kadınların değişen statüsü romanın sekizinci bölümü olan “Nisan 1920” (Kulin 2007: 133) başlığı altında ele alınır. Ancak, roman tarihsel izlek’ten hiç kopmaz. “Temmuz-Ağustos 1920” başlıklı dokuzuncu bölüm, romanın tarihi olayların akışını ve evrelerini ortaya koymaktadır.

“1920 yazı çok sıcak geçiyordu.(...) Reşat Bey, ne yazık ki, bahçede akşamları bile oturmaya vakit bulamıyordu. Sadrazam barış şartlarını görüşmek üzere, Dâhiliye Nazırı ile birlikte yurt dışındaydı.

Dâhiliye Nazırı vekâletini Ahmet Reşat'a bırakmıştı.(...)" (Kulin 2007: 205).

Bu anlatının devamında, Ahmet Reşat'ın yeğeni Kemal'le yaptığı konuşma, İstanbul Hükümetinin, yanlışları dolayısıyla tükenişinin de izlerini taşır.

“..."

- Dayı.(...) hiç mi ümit yok.

- Kemal, Tevfik Paşa, Paris'te bize dayatılan Sevr Muahedesi'ni imzalamayı reddetti, biliyorsun. Paşa, İtilaf Devletlerinin aralarında anlaşamadıkları hususlar olduğunu idrak etmişti, bizler de bundan istifade etmek için muahedeyi inceleyip duruyor, vakit kazanmaya çalışıyorduk. Trakya'nın ani istilasını bütün hesaplarımızı alt üst etti"(Kulin 2007: 208).

“Ekim 1920” adlı on birinci bölüm, İstanbul hükümetinin etkisizleşmesi ve konak halkının özellikle Kemal'in Milli Mücadele saflarına katılma kararını almasına ayrılmıştır. Bu süreçte vaka zamanı, Kemal'e ve konakta bıraktıklarına ait olmak üzere aynı anı, ancak farklı mekânları kuşatarak akmaya devam eder. Bu anlamda, “31 Aralık 1920”, “Şubat 1921”, “Eylül 1922”, “17 Kasım 1922” gibi bölümler dikkate değerdir.

Bu bölüm başlıklarından “Şubat 1921” (Kulin 2007: 335), vaka tertibindeki olayların zirve noktasına ulaşması aynı zamanda vaka zamanındaki kurgusal kesişmeler bakımından önemlidir. Bu bölümde, Sarıkamış Gazisi Kemal'in Milli Mücadele içindeki faaliyetleri sırasında şehit oluşunu, yine aynı gün karısı Mehpare'nin onun çocuğunu doğurduğunu öğreniriz. Böylece, yazar-anlatıcı, **Umut** adlı romanın da kurgusal alt yapısında kullanacağı bir takım gelişmeleri şimdiden okura tanıtmış olur.

Bu çerçevede anlatılacak olaylar, **Umut**'a bırakılmıştır. **Veda**, aslında bir devrin bitip yeni bir dönemin başladığının da anlatıldığı romandır.

“Osmanlı Hükümdarı Sultan Vahdettin Han, on yedi gün var ki, padişah değildi. 1922 yılının 1 Kasım gecesi, saltanatın lağvedildiği kendine tebliğ edildiğinden beri, sarayında sadece Halife sıfatıyla oturuyordu”(Kulin 2007: 357).

Cümleleriyle başlayan “Fırar 17 Kasım 1922” adlı yirmi ikinci bölüm vaka zamanının, 1918’den başlayıp, 1924 yılları arasında gelişen bir zaman dilimi olduğunu da ortaya koyar.

“Ahmet Reşat, 17 Kasım günü Yıldız Camii’nin önünde, vükelaya ayrılan bölümde, tören kıyafetini giymiş olarak yerini aldı ve Cuma Selamlığı’na katılacak olan halifeyi diğer yüksek rütbeli zemat ile birlikte beklemeye başladı.(...) Çünkü biliyordu ki, İstanbullular, Cuma Selamlığı’nda beklerken, Sultan VI. Mehmet Han, General Harington’un himayesinde hazırlanmış bir kaçış planıyla, tam da o sıralarda vatanını terk etmekteydi” (Kulin 2007: 360-361).

Bu ayrılış, zorunlu olarak, Ahmet Reşat’ın da sürgünü anlamına gelmektedir. Yirmi üçüncü bölüm olan “Veda” (Kulin 2007: 364) bu hüznü ayrılışın öyküsüne ayrılmıştır.

Roman, Ahmet Reşat’ın “Haziran 1924, Bükreş” tarihini taşıyan bir mektubuyla son bulur. Bu tarih, aynı zamanda **Veda** romanının 1918’den başlayan olaylar zincirinin ulaştığı son nokta olarak algılanmalıdır. Nitekim **Umut**, bu zamanı tamamlayan bir roman olarak karşımıza çıkar. Ancak Kulin, beklendiği gibi “kaldığı yerden” devam etmez romana. **Umut**’un girişi, olaya yeni bir ailenin dâhil edilmesi ve bu ailenin Bosna’dan İstanbul’a göç etmesiyle başlayacaktır. Kulin’in romanın başında ailesinin soyağacını gösteren bir şemayı vermesi, bir yönüyle bu iki romanın vaka tertibinin birbirini tamamlayan yönlerini, bir yönüyle de zaman unsurunun birbirini tamamlayan unsurlarını ortaya koymak içindir.

Romanın “Umut ‘İstanbul, 5 Ekim 1908” (Kulin 2008: 1) adını taşıyan birinci bölümü vaka zamanının anlaşılması bakımından önemlidir.

Bu kısa bölüm Zeki Salih ve ailesinin Bosna’dan İstanbul’a göçü ve bu göçün nedenlerine ayrılmıştır. “Zeki Salih’in Yeni Hayatı” (Kulin 2008: 6) adını taşıyan ikinci bölüm, birinci bölümde verilen zaman diliminin kronolojik devamı şeklinde oluşturulmuştur. Romanın bu bölümlerinde kronoloji herhangi bir kesintiye uğramadan ileri doğru işler. “Hayat Akan Bir Sudur ‘İstanbul, 1928” (Kulin 2008: 17) adlı bölümde de bu akışın devamını görmekteyiz.

Ancak “Reşat Bey’in Yeni Hayatı” (Kulin 2008: 37) adlı dördüncü bölümde vaka zamanı geriye doğru sıçrama yapar. **Veda**’ın sürgün yıllarını konu eden bu bölümle, iki aile ve dolayısıyla iki romanın vaka tertibi ve zaman unsuru örtüşmüş olacaktır. Kulin’in okuyucunun zihnindeki parçaları birleştirmeyi hedeflediği bu vaka tertibi, vaka zamanını da yazarın keyfiyetiyle belirlediği yerlerde dondurup, geriye veya kaldığı yerden ileriye doğru sıçratmasına olanak sağlamaktadır.

“İmparatorluğun asırlara yayılan çöküşünün kapanış sahnesinde tanıklık eden son Maliye Nazırı Ahmet Reşat, Sultan Vahdettin’in bir İngiliz muhribiyle ülkeden ayrılmasından kısa süre sonra hazırlığı sürdürülen idamlıklar listesinde adının bulunduğunu öğrenince, kabinedeki bazı arkadaşlarıyla birlikte sürgüne gitmişti” (Kulin 2008: 37).

Cümleleri, romanın dördüncü bölümünün giriş cümleleridir ve vaka zamanının geriye doğru döndüğü dönemleri yansıtır. Yine,

“Ahmet Reşat, Latin harfleriyle eğitim gören torunlarına Osmanlıca okuma-yazma öğrenmeleri için bir hoca tutmuştu...” (Kulin 2008: 51).

Cümleleri, romanın beşinci bölümünden alınmıştır. Bu iki zıt yöne doğru akıtılan zaman, Ahmet Reşat ve Zeki Salih ailelerinin merkezde olduğu bir vaka tertibi içinde, 1908’den itibaren akan bir zaman diliminin kuşattığı olaylar zinciri içerisinde buluşturulacak, böylece vaka zamanı da şekillenmiş olacaktır.

Ayşe Kulin’in bu birbirini takip eden romanlarda, karakter yapısını teşekkül ettirmek için farklı bölümlerde, aile bireylerinin, dolayısıyla ana karakterlerin değişen yaşlarıyla romana dâhil edildiklerini görürüz.

Ancak, **Umut** romanının önemli bir karakteri olan ve bu ailenin eniştesi olan, Aram’ın, bu süreçte romana dâhil edilirken (Sabahat’ın sevgilisi), 1915 olaylarına dönüldüğü görülür. Kulin, böylece, Merzifon Ermenilerinden olan Aram ve ailesinin İstanbul’a gelişlerini de anlatmış olacaktır. Romanın iki temel aile yapısı üzerinde gelişen vaka tertibi bu üçüncü aileyle zenginleşse de yazar bu bölümden sonra daha çok Aram üzerinden sürüklenen bir olaylar zincirini benimsediği için roman içerisinde Aram’ın annesinden başka bir kahramanı -bu aileden- görmek mümkün değildir. Yazar-anlatıcının, zaman unsurunu bu bölümlerdeki kullanım biçimi, bu

anlamdaki kullanımı ona farklı olaylar karşısındaki duruşunu, okuyucuya yansıtılmasında da yardımcı olmaktadır.

Kulin, vaka tertibinin sac ayaklarını teşekkül ettirdikten sonra aynı zaman diliminde iki ayrı konakta yaşanan olayları ve dolayısıyla kesişmelerin yaşanacağı olaylar zincirini, yine aynı vaka zamanı içerisinde okuyucuya aktarır. Bu anlamda “Sultan Ahmet’teki Konakta Hayat” ve “Umut” ile “Hayat Akan Bir Sudur” (Kulin 2008: 100-121) bölümleri örnek olarak verilebilir.

Romanın vaka tertibinin, Sabahat-Aram ilişkisi ile Sitare-Muhittin tanışmasına doğru gelişen olaylar zinciri, vaka zamanını, Ayşe Kulin’in doğumuna doğru yaklaştıran sürecin de alt yapısını oluşturur. Kulin’in bu süreçte vaka zamanının gelişim evrelerini olabildiğince kozmik zamana yaklaştırdığını görürüz. Muhittin Kulin’in Ankara Belediyesi Su İşleri Fen Müdürlüğü Direktörlüğü’nden istifasını içeren “İstifa Mektubu”ndaki tarihsel vurgular bu anlamda önemlidir.

“Ankara Belediye Reislığı ve Valiliğine, 29.02.1936

02.09.1935 tarihinden beri başında bulunduğum Ankara Belediyesi Su İşleri Fen Müdürlüğü Direktörlüğü vazifemden, gördüğüm lüzum üzerine, istifamın kabulünü arz ederim.

Yk.Müh. Muhittin Kulin” (Kulin 2008: 196).

Romanın ilerleyen bölümleri Sabahat ve Aram’ın mektuplaşmalarına ayrılmıştır. Bu mektuplar hem ikili arasında her türlü zorluğa ve karşı koymaya rağmen derinleşen aşkı hem de vaka tertibini oluşturan olaylar zincirinin anlatımından oluşur. Bu bölümlerde, yazar-anlatıcı Sabahat’a ve Aram’a devredilmesinin önünü açar. Zaman bu bölümde kronolojik olarak anlatma zamanına doğru akışını sürdürür. Bu bölümlerde, Sabahat ve Aram’ın aşkı dışında en önemli gelişme Sitare ve Muhittin’in evliliğidir. Bu sürecin yani vaka zamanının akış seyrini tarihsel gerçeklikle örtüştüren bölümlerden biri de “10 Kasım1938” (Kulin 2008: 366) adını taşır. Sitare ve Muhittin’in hızlı gerçekleşen evliliklerini, duygusal ve mantıksal alanda sağlamlaştıran önemli olaylardan biridir, bu tarih.

“Karı-koca aynı ortak duyguda birleştiren ilk olay, 1938 yılına rast geldi. Sitare’nin hareketli, mutlu yaşamının ortasına bir bomba gibi düştü! Bir ölüm acısı! Atatürk,10 Kasım sabahı öldü” (Kulin 2008: 366).

Cümleleri zaman akışının seyrini de ortaya koyması bakımından önemlidir. Roman, Sitare’nin kocası Muhittin’in eskisi gibi Fırat dolaylarında genç Cumhuriyetimizin kalkınma hamleleri ile uğraşırken, Ayşe adlı kızlarının doğumunun gerçekleşmesi ile biter.

Kulin’in zaman anlayışı hemen her romanında görebileceğimiz benzer bir seyir takip eder.

Bu sürecin işleyişi ve romanlara yansımaları şöyle tasnif edebiliriz:

1. Asıl vaka zamanı.

2. Ana kahraman(ların) ilk çocukluk yıllarından ileriye doğru kronolojik olarak akıtılan zaman.

3. Ana kahraman(ların) aile büyükleri veya ataları vasıtasıyla geriye doğru genişleyen zaman.

Bu ana başlıkların zamansal kurgusu, vaka tertibiyle bir bütünlük içinde, doğru ilintiler kurularak romanlarda geliştirilir. Kulin, ikinci ve üçüncü madde başlıklarıyla genişlettiği zamanı, romanlarının belli bölümlerinde ve mutlaka sonunda birinci maddedeki ayrıntıyla buluşturur. Böylece hem zaman hem de vaka tertibi, okuyucuya bir bütün şeklinde yansıtılmış olur.

2.2.4.Romanlarında Mekân

Roman incelemelerinde “mekân” unsurunun önemi, bu alandaki teorik yaklaşımlar incelendiğinde temelde, bu unsurun vakanın ve şahıslar kadrosunun durumunu daha iyi ortaya koymak için önemli olduğu tespiti ön plana çıkar. Thomas Purney’in *Pastorals* (1717) adlı eserinin önsözünde:

“Zannederim, bütün yazı çeşitlerinde tasvirin nasıl kullanıldığını inceleyen bir araştırmaya ihtiyacımız vardır. Amaç, hangi nitelikleri, nasıl kullanarak hikâye için en uygun şartları yaratmanın tekniklerini göstermektir” (Stevick 1988: 284).

cümleleri, bu anlamdaki bir yargının ifadesidir. Robert Lidall'ın “Roman Üzerine Araştırma” adlı eserinde, klasik romanlardan yaptığı alıntılarla verilen açıklamalar veya Elizabeth Bowen'in, “Roman Yazma Üzerine Notlar” (Collected Impresions London 1950) adlı eserindeki “tasvirin romanla ilişkisi” şeklindeki tespiti benzer vurgular yapan açıklamalardır (Stevick 1988: 284-299).

Şerif Aktaş'ın,

“...Ayrıca mekânla eserde nakledilen vaka zinciri arasındaki münasebeti gözden uzak tutamayız. Metinde ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır suali, itibari âlemin bazı hususiyetlerini anlamamıza yardım ettiği gibi bizi, eserde tatbik edilen yapma ve yaratma tarzının eşiğine kadar götürür.” (Aktaş 2005: 127).

Şeklinde geliştirdiği tespitin de diğer açıklamalarla uyuştugu görülecektir. Teorik yaklaşımlar içeren veya bu unsuru romanda irdeleyen, inceleme eserlerinde de benzer bir metodun varlığı görülmektedir. İsmail Çetişli'nin, Memduh Şevket Esental (İnsan ve Eser) adlı eserinde, “Mekân ve Olay Örgüsü İlişisini” (Çetişli, 1999: 274) gösteren bir şemanın varlığı, yukarıda söz konusu edilen ilişkinin bir başka profilini yansıtmaktadır.

Bu tür çalışmaların kategorize ettiği alan ise, mekân unsurunun niteliği ile ilgilidir. “İç Mekân” ve “Dış Mekân” kavramları bu aşamada karşımıza çıkar. “Kapalı Mekân” veya “Açık Mekân” gibi kavramlar ise terminolojik tercihten başka bir şey değildir. Bu kavram yapısını “Sosyal Mekân”, “Ferdî Mekân” şeklinde de genişletmek mümkün olmaktadır.

Bu çalışmada mekân unsurunun olay örgüsü, vaka tertibi ile şahıslar kadrosu üzerindeki etkisi ve ilişkisi esas alınarak bir değerlendirme yoluna gidilmektedir.

Stevick'in

“...Başlangıcında romanın yapısı, karakterlerin sosyal ve fiziki çevrelerinin eski hikâyeye türü edebiyatta olduğundan daha iyi bir şekilde belirtilmesini gerçekleştirmiştir, çünkü bu karakterler, daha az evrensel ve daha çok yazarın yaşadığı zaman ve çağa aittirler. Karakterlerin yerlerinin tayini, somut bir şekilde yaratılan fiziki ve sosyal çevrelerin yaratılmasıyla mümkün olmuştur. Bu, tasvirlerin, önce genel anlamda

karakteristik özellikleri, sonra da karakterlerin ruh hallerini açıklamak amacıyla yaygın bir şekilde kullanılmasından çok eski değildir. Romanda ‘falan karakter çok üzücüydü’ deyip geçmek anlamsızdır. Tiyatro eserlerinde karakterlerin ruh hallerini paylaşmak, sanatçıyla seyirci arasındaki dolaysız iletişimle mümkündür; karakterlerin davranışlarında, seslerin tonunda, duraklamalarda ve bunun gibi şeylerde somutlaşır. Fakat romanda karakterlerin ruh haline katılmak, daha az dolaysızdır. Ve karakterle okuyucu arasında ilişki kurmanın bir yolu, tasvirlerin çağrışım yaratma güçlerinden geçer...” (Stevick 1988: 299).

Şeklinde yaptığı değerlendirme çalışmamamıza yön veren ana eksen olacaktır.

Yine, Mehmet Tekin’in

“Roman, esas karakterleri itibariyle bir terkiptir. Diğer birçok eleman gibi mekân da, bu terkipte meydana getiren önemli unsurlardan biridir. Önemlidir diyoruz: Çünkü, terkipte ‘asıl unsur’ konumunda bulunan vakanın ‘gerçek’ veya ‘muhayyel’ -hatta ütöpik- mutlak bir mekâna ihtiyacı vardır. Mekân unsuru, bir ‘tanıtım’ veya ‘takdim’ sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı, mekân unsurunu:

- a- Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak
- b- Roman kahramanlarını çizmek
- c- Toplumu yansıtmak
- d- Atmosfer yaratmak

Amacıyla kullanılabilir” (Tekin 1998: 129).

Biçiminde yaptığı değerlendirme, bizi benzer bir noktaya taşımaktadır.

Bu anlamda bakıldığında Ayşe Kulin, romanlarında mekânı hemen her zaman, başat kahramanları karakterini, dünya görüşlerini, algılarını ve zevklerini biçimlendiren bir unsur olarak kullanır. Okuyucu, roman kahramanlarının ait olduğu bu çevrenin yansıttığı çağrışımlarla, takip edeceği kahramanın ya da kahramanların ruhi yapıları dâhil, kültür düzeylerinden eğitimine, dünya görüşünden, tercih ve kabullerine uzanan bir çizgideki özelliklerini kavrar. Denilebilir ki Kulin’in romanlarında mekân, vaka tertibinin yanı sıra karakterlerin gelişerek vücut bulduğu, tekâmül ettiği alanlar olarak kullanılır. Böyle bakıldığında Kulin, mekân unsurunu, kahramanın tercih ve kabullerine göre genişletir. Ancak ne olursa olsun Kulin

romanlarında İstanbul'un ve zaman zaman da Ankara'nın merkez oluşturduğu bir mekânda yoğunlaşır. Nadiren Anadolu'nun diğer şehirleri, yaygın bir biçimde de Avrupa ve Amerika'nın mekân olarak karşımıza çıktığını da görmekteyiz. Mekânın Kulin'in romanlarında çoğunlukla bir konaktan, daireden başlayarak dışarıya doğru genişlettiği görülür. Bu genişleme, konak ya da evin, dairenin önemini azaltmaz. Yazar bu yolla ferdi ve toplumsal alandaki farklılaşan yaşam biçimlerini okura yansıtır. Bir tür "iç", "dış" çatışmasını, romancı bu süreçte, vaka tertibinin bir parçası haline getirir. Hem bireysel çatışmalarda hem toplumsal çatışmalarda hem de kültürel farklılaşmaların algılanmasında mekân unsuru çok önemli bir yer tutar Kulin'in romanlarında. Kulin, vaka tertibini oluştururken mutlaka zamanın tarihi gelişmelerinden destek alır. Bu yazarın roman tekniği ile ilgili bir durumdur. Hal böyle olunca Kulin'in romanlarında tarihi mekânların dominant olduğu görülecektir.

Kulin'in zaman unsurunu kullanırken başvurduğu, ileriye ve geriye doğru sıçramalar, doğal olarak mekânlar arasındaki geçişin hangi özenle yapıldığı ya da ne kadar dikkat gösterildiği sorusunu akla getirmektedir. Kulin zaman, mekân ve vaka tertibini şahıslar yoluyla şekillendirirken, bu geçişlere son derece dikkat eder. Zamanın değişken bir akış seyri takip ettiği romanlarda, zaman geriye doğru akarken, mekân da kahraman(ların) yaşam öykülerinin ayrıntılarına bağlı olarak değişir.

Adı: Aylin, '24 Ocak 1995: 10:30, New York (s.1) başlıklı bir yer ve zaman bildirimini ile başlar. Bu Aylin'in cenaze töreni, başka bir deyişle romanın çözümüdür. Bundan sonra roman zaman unsuru bakımından geriye doğru akarken, mekân unsuru da Aylin'in hayatına bağlı olarak ilgili yerlere doğru farklılaşacaktır.

Romanın hemen ikinci bölümündeki şu tasvir, bir yönüyle zaman unsurunun akışını bir yönüyle de mekânsal imgeleri barındırmaktadır.

“Osmanlıların çöküş yılları, imparatorluğun dört bir köşesinden ayaklanmaların baş gösterdiği, çalkantılı ve zor yıllardı.(...) nitekim Abdülmecit'in yirmi yıl süren padişahlığı sırasında yirmi iki defa sadrazam değiştirilmişti...” (Kulin 1997: 10).

Aylin ve onun sülalesinin sosyo-kültürel çevresini tanıtmayı hedefleyen bu tasvirler, içerisinde Aylin'in sonradan edineceği birçok davranışın izleriyle, kültürel manada edineceği davranışların ipuçlarını da taşır. Bu ailelerin eğitilmiş, elit bir aile

olması Osmanlı başkenti ve özellikle Paris’le olan ilintileri, Aylin’in teşekkül edecek karakterinin ayrıntılarını çağrışımlar yoluyla okuyucuya hissettirmektedir.

Romanın “Bayındırlı Kızları” adlı dördüncü bölümü bu anlamda önemlidir.

“...Melek Hanım’la Hasip Bey Birinci Dünya Savaşı patlak verene kadar Yeşilköy’deki konaklarında yaşadılar.(...) Nitekim Bayındırlıların en küçük oğulları Hilmi, ağabeyi ve ablalarının doğduğu Yeşilköy’deki köşkten çok daha mütevazı bir konakta, Moda’da dünyaya geldi.

Bayındırlıların evi bir tezatlar arenasıydı. Hasip Bey, bir yandan pederşahi bir aile reisi görüntüsü içinde, çocuklarını tir tir titretip büyük bir disiplin içinde yetiştirirken, öte yandan da Paris’te büyümüş ve batı kültürü almış olmasının getirdiği kafa yapısıyla, o yıllara göre hayli ‘Avrupalı’ sayılacak bir yaşam tarzı sergiliyordu. Çocuklarının eğitimine ve dil öğretimine çok önem veriyor, kızları ve oğlanları birbirinden hiç ayırmaksızın...” (Kulin 1997: 19-20).

Bu, mekânı esas alan ancak daha çok bir ailenin sosyo-kültürel görüntüsünü ihtiva eden betimlemeler, aslında okuyucuya ileride karşılaşacakları Aylin’in ruh dünyasını sezdirmeye çalışan önemli ayrıntılardır. Bu ailenin çocukları büyüyüp evlendiklerinde karşılaştığımız mekân yine bu elit daire etrafında şekillenir. Aylin’in 1938’de doğumu romanın aynı adı taşıyan dördüncü bölümünde verilir. Roman mekân olarak artık Ankara’ya taşınır. Ankara’da ailesinin yerleştiği “Sosyal Apartmanı” Aylin’in karakter çizgilerini belirleyen bir okul gibidir.

“Sosyal apartmanı hiç kuşkusuz, yeni inşa edilmekte olan Ankara’nın en modern, en gözde apartmanıydı. Kentin mutena semti Kızılay’da, meydanın ortasındaki ayaklı saate bakan, dört ayrı giriş kapısı bulunan, kocaman bir bloğu olduğu gibi kaplayan devasa ve modern bir bina idi. Meşhur Süreyya Pavyonu, Ulus Sineması ve 1940’lı yılların Ankaralı küçük kızlarına bale ve ritmik dans öğreten Madam Marga Dans Okulu da bu bina da bulunuyordu.(...) Sosyal Apartmanı sakinleri, uzun kış gecelerinde sık sık birbirlerinin evlerinde toplanıyor, briç, poker veya bezik oynuyor, haftada iki üç gece de hep birlikte Süreyya’ya iniyorlardı...” (Kulin 1997: 34).

Kulin’in burada verdiği mekâna ait özellikler, birinci anlamda okura, bir mahal, muhit tasviri gibi geliyorsa da, yazar, aslında bireyin sosyo-kültürel çevresiyle şekillenerek karakter alt yapısının imgelerini oluşturan unsurları dikkate sunmaktadır. Aylin’in doğup çocukluğunu, ilk gençlik yıllarını geçirdiği bu mekânın

hususiyetleri irdelendiğinde, buradaki yaşam tarzı ve standardını, Aylin’in hayatı boyunca iç dünyasını şekillendirdiğini ortaya koyacaktır. Aylin’in karakterini biçimlendirecek unsurların romanda hep mekân unsuruyla iç içe verilmesi bu ilişkiyi aşikâr kılar.

“Aylin’i önce Mimar Kemal İlkokuluna, ikinci sınıftan sonra da Ankara Koleji’nin ilk kısmına yollamışlardı. Aylin okula arkadaşı Sevgi Koç ile el ele gider gelirdi. Sevgi Koç’un evi Atatürk Bulvarı’nda, Özen Pastanesi’nin oradaydı.(...) beşi bitirdikleri yıl, Sevgi Koç ile birlikte Arnavutköy Amerikan Koleji’ne kaydedildiler” (Kulin 1997: 38).

Dikkat edilirse bu tasvirler, sadece bir mekân tasviri değil, karakterler ve vaka tertibini yönlendirecek aşamaların da izlerini taşımaktadır.

“Nilüfer evli genç kadın olarak, Londra’nın keyfini çıkarırken, Aylin’de Amerikan Kız Koleji’nde derslere fazla kafa yormayan, ama sınıflarını hep pekiyi ile geçen haşarı mı haşarı bir öğrenciydi” (Kulin 1997: 42).

Benzer bir örnekleme olarak buraya aldığımız bu alıntının, bir başka önemi, bu iki mekânın yani Aylin’in ablası Nilüfer’in yaşadığı Londra ve Aylin’in okumakta olduğu Amerikan Kız Koleji’nin ilerleyen süreçte birbirini tamamlayacak olmasıdır. Ayrıca, Amerikan Kız Koleji’nin tüm öğrencileri üzerinde bu arada da Aylin üzerinde yarattığı karakteristik etkileri anlamak bakımından da bu mekânın önemli olduğunu düşünüyoruz. Aylin’in iç dünyasını şekillendiren mekânsal ayrıntılar bununla sınırlı değildir.

“Çocukluk anılarının arasında bir de Büyükada vardı...” (Kulin 1997: 47).

Şeklinde başlayan anlatı, bu kez Aylin’in İstanbul’da var olan çevresinin tanıtımını yapmanın önünü açacaktır.

“Yazları Bayındırlı ailesi, İstinye’de cumbası denizin üstüne doğru uzayan “Pakize Hanım Yalısı” diye bilinen büyük ahşap köşkü kiralardı...”(Kulin 1997: 47).

Şeklindeki mekân tarifi bu türden bir betimlemedir. Yazar, Aylin’in iç dünyasını şekillendiren, ona yön veren temel unsurlardan birinin mekân olduğunu kitapta özellikle vurgulama ihtiyacı hisseder:

“Aylin, Londra’da yaşayan ablasının hayat tarzından etkilenmişti. İstanbul’un çok renkli ve eğlenceli yaşamına rağmen Ankara’daki evini de özliyordu...” (Kulin 1997: 51).

Romanda Aylin’in çocukluğundan gençliğine uzanan çizgide üç ana mekânın etkin olduğunu görmekteyiz.

- 1- Ankara – Özellikle Kızılay’daki Sosyal Apartmanı
- 2- İstanbul – Özellikle Büyükkada’daki yaz günleri
- 3- Londra

Bu üç aşamalı mekân değişmesinin üçüncü ayağı yani Londra, Aylin için- yazarın tabiri ile- tam bir transformasyondur. Aylin’in bütün hayatının geçtiği mekânları ise yine üç ana grupta toplayabiliriz.

- 1- Türkiye- Ankara- İstanbul
- 2- Avrupa
- 3- Amerika

Birinci maddedeki mekânlar aslında bir oluşumun zeminini hazırlarken, ikinci maddede bulunan mekânlar Aylin için arzu, istek ve ulaşmak istedikleri için verdiği bireysel mücadelelerin geçtiği alanlardır. Bu anlamda bu iki mekân grubu arasında psikolojik bir farklılığın mevcudiyeti de gözden kaçırılmamalıdır. Yani Aylin’in, birinci tasnifteki psikolojik yapısının, aşamadaki tasnifteki mekânlarda tamamen değiştiği görülecektir. Aylin’in 1959’da Cenevre’ye gidişi, aynı yıl Paris Üniversitesine kaydolması, bu süreçte, ilk evliliğini yapacağı Libya prenslerinden Senusi ile tanışması ve yaşadığı sorunlu evlilik az önce söylediğimiz transformasyon sürecinin ayrıntılarını işaret etmektedir.

“1965 Ekim’inde Lozan Üniversitesi’nin Tıp Fakültesi’ne başladı Aylin...” (Kulin 1997:102).

Şeklindeki mekân ve zaman betimlemesini, Aylin’in bundan sonra gelişecek ve vaka tertibinin önemli bir parçası olan tabiplik yönünü de ortaya koyması bakımından önemlidir.

Adı:Aylin romanında, Aylin'in hayatındaki iniş çıkışlara bağlı olarak, Avrupa veya Amerika'dan zaman zaman İstanbul'a dönüşler gerçekleşir. Bu geçici dönüşler onun kökleri ile yani ailesinin diğer elemanları ile olan ilgisinin canlı kalmasını sağlayacaktır. Böylece yazar, kahramanı, doğduğu mekândan, Batı'ya doğru taşırken yalnızlaştırmaktan kurtarmış olur.

“1971 yılının sıcağın kavrulan bir temmuz gününde asistanlığını yapmak üzere New Rachell Hospital'a adım atarken, Aylin üniversiteyi yeni bitirmiş ve New York gibi bir metropolde kendine asistanlık ayarlayabilme şansını yakalamış genç bir doktordu sadece” (Kulin 1997: 113).

Bu tasvir, Aylin'in çok arzuladığı bir mesleki başarıyı, birçok güçlüğü aşarak elde etmesinin tasviri gibi görünse de, aslında romanın mekân unsurunun da artık Amerika'ya taşındığını ortaya koymaktadır. Romanın bundan sonraki akışı büyük oranda bu mekân üzerinde gelişecektir. Aylin'in Paswak'la gelişen aşkı, Mişel Radomisli ile tanışması, Tayyibe'nin Aylin'in yanına gelişi, Hulusi'nin de bu süreçte Aylin'in yanına gelişi, New York'la merkezleşmiş olaylar zincirinin birer halkasını oluşturur. Romanın “Avare Yıllar” adını taşıyan bölümü (s.182) hem Aylin ve George Kroner'in Avrupa ve Japonya'yı kapsayan gezisini hem de Ayşe Kulin'le Londra'da uzun yıllar sonra görüşmesini anlatan önemli bir bölümdür. Burada, Aylin'in aktivitelerine uygun şekilde mekânsal değişimler görünse de Amerika ve New York merkezli gelişen bir olaylar zinciriyle sürer roman.

Aylin'in hayatındaki bitmeyen değişim arzusu, orduya katılma arzusu ile yeni bir boyut kazanacaktır. Mekân buna bağlı olarak Oklahoma'ya taşınsa da genel anlamda Amerika'da kalacaktır. Roman Aylin'in Ankara'dan başlayıp İstanbul'a oradan Avrupa'ya ve nihayet Amerika'ya taşınan ve burada biten bir vaka tertibi ve olaylar zinciri ile son bulur.

Sevdalinka adlı romanında yazar, **Adı:Aylin**'de olduğu gibi mekânı çok çeşitlendirmez. Bu doğal olarak vaka tertibi, en önemlisi de karakterlerle ilgili bir durumdur. **Sevdalinka** adlı romanın yansıttığı mekân unsurları, insanlığın yaşadığı büyük bir dramın yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlar aynı zamanda “vatan”, “vatan

sevgisi”, “bağımsızlık” gibi kavramların da anlatımında hareket noktası teşkil edilecektir.

Romanın girişinde bu anlamda hiçbir betimlemeyle karşılaşılmaz. “Saraybosna, Eylül 1986” (Sevdalinka s.1) başlığı sadece anlatının başladığı mekânı işaret eden statik bir göstergedir. Bu bölüm bir yönüyle Nimeta’nın yaşadığı çatışmalara, diğer yönüyle de Bosna’nın yaşayacağı çatışmaların tohumlarının tanıtımına ayrılmıştır.

Nimeta ve kocası Burhan aracılığı ile roman, mekân olarak iki ana esas üzerine inşa edilir:

- 1- Bosna
- 2- Türkiye, İstanbul

Roman, Bosna’nın henüz Yugoslavya’nın bir parçası iken yaşanan olaylar zincirinin anlatımı ile başlar. Dolayısıyla yazar, parçalanma yaşanana kadar, belirli bir mekân betimlemesi yapmaz. Bu yazarın vaka tertibi ve mekân arasında kurduğu ilinti ve dengeye ne denli dikkat ettiğinin de bir göstergesidir.

“Nimeta, Lubliyanaya’ya vardığında şehir askeri darbenin beklentisi dedikodularıyla çalkalanmaktaydı.(...) Acılar bile özgür ortamlarda çekilmeliydi.(...) Sanki Yugoslavya’da güven ortamı tamamen yok olmuştu” (Kulin 1999: 45).

Bu ayrıntılar, bu anlamda önemli işaretler taşır. **Sevdalinka**, özünde Nimeta’nın ihanetinin romanı değildir. Yazar, bir fon olarak kullandığı bu çapraşık aşk kombinasyonlarından çok, Yugoslavya’nın dağılışı ve Bosna’nın yaşadığı zulmü anlatmak gayretindedir. Nimeta bu süreci takip eden bir gazeteci olması yönüyle önemli bir kahramandır. Bu açıdan bakıldığında romanın vaka tertibinde, bu dağılış süreci çok ayrıntılı bir biçimde işlenmiş, dolayısıyla çok önemli bir yer tutmaktadır. Hal böyle olunca, **Sevdalinka** romanındaki mekân unsurları başlangıçta eski Yugoslavya’yı teşkil eden önemli merkezler olarak karşımıza çıkar.

“İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Yugoslavya Federasyonu kurulurken, askeri katkısının ve zaferinin karşılığı olarak kendisine verilmesini beklediği Makedonya, Sırbistan’a katılacağına Tito tarafından ayrı bir cumhuriyete dönüştürülmüştü.(...) Pristina’nın

güneyindeki Gračanica Manastırı'nda, günlerden beri ucu hiç nihayete ermeyecekmiş gibi duran bir kuyruk uzanıyordu..." (Kulin 1999: 50-51).

Gibi ayrıntılar, tarihsel süreç içerisinde Yugoslavya'nın nasıl parçalandığını ve yine bu süreçte hangi ana merkezlerde ne gibi ayrılıkçı, provakatif eylemler düzenlendiğini anlatmak için kullanılmıştır.

"Knin Olayları" (1990-1991), Slovenya ve Hırvatistan'da Ayak Oyunları (Nisan 1990- Ocak 1991) (Kulin 1999: 53-58), gibi romanda bu hareketliliği yansıtan önemli başlıklar da bu anlamda değerlendirilmelidir.

Ne Giysek Alev (Eylül 1991- Mart 1992) (Sevdalinka: 92), adını taşıyan bölümde, savaştan yorulan Raziyanım - Nimeta'nın annesi – İstanbul'a ve Bursa'ya gelmek istemesi ile kısmen de olsa bir mekân betimlemesinin yapıldığını görürüz.

"Bursa'ya işte. Benim sülalemin Osmanlı'ya göçtüklerinde, ilk mekân tuttukları şehir. Tıpkı Saraybosna'ya benzermiş. Bir karlı dağın eteğindeymiş... Çarşılar aynı... Kubbeler aynı..." (Kulin 1999: 97).

Ancak bu mekânsal karşılaştırmanın, sadece görüntü ile ilgili olması dikkate değerdir. İnsanları, kültürleri vb. açılardan bir bağ kurulma ihtiyacı hissedilmez. Yazarın bütün eserleri okunduğunda görülecektir ki, yazar Anadolu'yla sadece dinsel bir yakınlık kurar. Onu da zaman zaman sorgulayarak ve daha çok Alevi- Bektaşî çizgisinde bir felsefeye oturtur. Dolayısıyla, İstanbul ya da Anadolu'nun herhangi bir şehri diğer roman kahramanları için de zorunlu iskân bölgesi gibi algılanır. Bir heves ya da özlem duygusu bu yüzden bu tür betimlemelerde karşımıza çıkmaz.

"İstanbul bile eski İstanbul değildi. Bu kente ilk geldiklerinde, binebilmek için saatlerce kuyrukta bekledikleri araba vapurlarını Raziyanım boşuna aradı. Masal şehir Boğaziçi, Rumeli'yi Anadolu'ya bağlayan iki muhteşem köprünün altında, bütün ihtişamıyla masmavi uzanıyordu.

Nimeta, ilk gençliğinde İstanbul'a geldiğinde, Arnavutköy'deki akrabalarının evinin balkonundan oltalarını denize fırlatır balık tutarlardı.(...)" (Kulin 1999: 97).

Bu alıntıdaki ayrıntılarda da aynı yüzeyselliği görmek mümkündür.

Bosna ile ilgili mekân tarifleri ise bunun tam aksi istikamettedir. Bu farklılaşmayı vaka tertibinin bir parçası olarak da algılamak mümkündür. Yazar,

köklerinin de bulunduğu bu topraklarda yaşanan bir dramı okuyucuyla paylaşmak gayretindedir. Dolayısıyla buraya özgü mekân tasvirlerindeki farklılaşma doğal bir akışın sonucu olarak algılanabilir.

“Beş yüz yıldan beri birlikte yaşıyordu bu insanlar. Mahallelerini, işyerlerini, okullarını zaten hiç ayırmamışlardı.(...) Aliyalar Borislerle, Borisler Jankolarla aynı bahçede aynı avluda oynuyor, aynı okullara gidiyor, Sırp kadınları, Müslüman erkeklerin, Müslümanlar Katoliklerin evlerine hiç gocunmadan girebiliyor, değişik inançlara ve kökenlere sahip insanlar birbiriyle dost, meslektaş, ortak oluyor veya evleniyordu(...) bir mozaik oluşturuyordu Bosnalılar...” (Kulin 1999: 105).

Aslında bu ayrıntılar, sosyo-kültürel bir hayatın tasviri gibi görünse de, Bosna'nın buna hayat vermesi bakımından, bir mekân betimlemesidir de... Bosna bu kozmopolit hayatın, kolektif bilincin yaşam alanı bulunduğu bir mekânken, şimdi savaşın yaşandığı, vahşetin hüküm sürdüğü bir alana dönmüştür.

“Sevgilisiyle sık sık gittikleri Holiday Inn, ön camları sürekli kırılmış olmasına rağmen, yabancı gazetecileri barındırdığı için, koruyabilmişti kendini. Tepeden bomba yememişti. Ama Bristol Oteli baştan aşağı yanmıştı. Saraybosna'nın meşhur Unis'i, mavi camlı ikiz gökdelenleri Momo ile Üzeyir de perişan haldeydiler. Kentin değişik köklerinin bir sembolü olan ikiz binalardan hangisinin Müslüman Üzeyir, hangisinin Hristiyan Momo olduğunu çıkaramadıkları için Sırp her ikisini de insafsızca bombalamışlardı. O güzelim Pastane binası, müzeler, Hukuk Fakültesi, Tiyatro Binası... Stefan ağzında bir yumru...” (Kulin 1999: 198).

Stefan'ın gözüyle gerçekleşen bu izlenimler, yakılıp yıkılan, insafsızca bombalanan Bosna'nın savaş boyunca aldığı halin tasvirleridir. Bu izlenimlerin Nimeta'nın sevgilisi olmakla beraber, Sırp asıllı Stefan'a yaptırılmış olması, savaş suçunun belki de milli değil daha çok ferdi sapkınlıklardan kaynaklandığı izlenimini güçlendirmek anlamına da gelebilir. Yazar böylece toplumsal suçlamalar veya hükümler yerine roman boyunca vermeye çalıştığı daha çok bireysel hatalar tezini güçlendirmiş olur. Yazar, Bosna'da asırlardır varlığını sürdüren kardeşlik ortamının ve kıymet hükümlerinin, bu görüntüyle bozulduğunu da okura yansıtmış olur.

Kulin, Sevdalinka'ya esas olan vaka tertibini oluştururken Sırp'ları baştan sona -haklı olarak- negatif yönleri ile göstermek zorunda kalır. Ancak bu daha çok

militer anlamda bir sınıflandırmadır. Halkın katmanlarına doğru inen bir değerlendirmede bulunmaz. Fakat Sırp ordusunun vahşetini yansıtırken son derece realisttir. Bu tasvirler sırasında Kulin'in aynı zamanda mekân tasviri yaptığı da görülür. Böylece, mekân unsurunun bu romandaki tamamlayıcı fonksiyonu da ortaya çıkmış olur.

“Omarska Kampı'nda Banyo Luka'nın doğusuna düşen Priyedar kentinin tüm ileri gelenlerini, aydınlarını, entelektüellerini ve sanatçıları toplamıştı Sırplar.(...) Kamp yeri artık kullanılmayan bir maden işletmesiydi. Hayvanlar gibi mazgal demirlerinin arkasına yığılmış Boşnaklar, buldukları yerde tuvalet olmadığı için.(...) (Kulin 1999: 202).

Yine,

“Kerater ise eski bir seramik fabrikasıydı. Buraya tıkıştırılan esirler, her türlü işkenceyle birbirleri hakkında bilgi vermeye zorlanıyorlardı...” (Kulin 1999: 202).

gibi mekân tasvirleri, savaşın Bosna'ya verdiği maddi ve manevi zararın boyutlarını yansıtmak için kullanılmıştır. Aynı zamanda bu tasvirler, burada işlenen insanlık suçunun tarih karşısında belgelendirilmesi hedefine de hizmet etmektedir. Dolayısıyla, Kulin'in eserinde yer verdiği bu betimler, bir aydınının tarih karşısındaki sorumluluğunu yerine getirmesi şeklinde de değerlendirilebilir.

Kulin, mekân, insan psikoloji ve hayatı arasında hemen her eserinde çok yakın ilgi kurar. Mekânın güzelliği ve ferahlığını yansıtan bölümlerde, orada yaşayanların mutlu olması Kulin'in eserlerinde çok yüksek bir ihtimaldir. Mekân betimlemelerinin tam tersi olduğu durumlarda, insanlar için de büyük bir ihtimalle durum aynıdır.

Bu, çevre, eşya-insan arasındaki ilinti yazarın hayatı algılama prensipleri ile ilgili bir durumdur. Adeta mutluluk tarifinin iki yönünü temsil eden bir ilişkiyi yansıtan betimlemelerdir bunlar.

“Ev, beyaz boyalı, kırmızı damlı ve iki katlıydı. Dışarıdan bakıldığında mutlu bir aileyi barındıran ferah, aydınlık bir ev görüntüsü veriyordu. Kim bilir belki de savaştan önce birkaç çocuklu, birbirini seven bir karı-kocaya aitti. İçinde büyükanne ve büyükbabanın da bir odasının olduğu, sıcak bir yuvaydı” (Kulin 1999: 213).

Buraya aldığımız bu ev betimlemesine sadece izafi bir anlam yüklenmez. Görüntüsü, derinleşerek ona yakışan bir hayatın sınırlarına ulaşılır. Buna benzer bir betimleme romanda Boşnaklar (Yayçe,1180-1190), (Sevdalinka: 250) başlıklı bölümde geçer. Bu bölüm Boşnakların tarihsel geçmişleri, ilk kurdukları devleti ve krallarını anlatmak gayesi ile romana alınmıştır. Vaka tertibinin diğer boyutunu da oluşturan “savaş” nedeniyle yapılamayan Bosna’nın güzelliğine dair betimlemeler, bu bölümde daha rahat bir biçimde yer almıştır.

“Bosna, bölgede ‘en çok ticaret yapan en müreffeh halka sahip olan devlet’ diye isim yapmaya başlamıştı.

Romalılar zamanından kalma ticaret yollarında kervanlar, sürekli maden ve kereste taşıyorlardı komşu devletlere. Kuzeydeki mısır ve buğday tarlalarından ve Yayçe civarındaki ekili arazilerden mahsul fıskırıyordu. Çarşılar, kadınların işledikleri rengârenk geometrik desenli örtüler ve gömleklerle, ustaların döktükleri pırıl pırıl bakır ve gümüş güğümler, taslar, kaplarla, pazarlar ise taptaze mevsim meyveleri, sebzeleriyle dolup taşıyordu. Şehirler, malını tezgâhlayan tacirlerle, alışveriş eden Boşnaklarla ve Belgrad’dan, Rusya’dan, Zeto’dan gelip, Raguso’ya geçmek isteyen gezginlerle kıpır kıpırdı” (Kulin 1999: 256).

Bu betimlemeler özünde 12.yy sonu 13.yy.’ın başlarındaki Bosna’yı anlatıyorsa da yazarın, okura vermeye çalıştığı şey, Bosna’nın müreffeh yapısının asırlarca hep kıskanıldığı duygusudur. Bosna’nın başına gelenlerin asıl nedeni onun bu velut ve müreffeh yapısıdır.

Kulin’in üçüncü romanı olan **Füreyya** ise otobiyografik hassasiyetin ön plana çıktığı bir romandır. Dolayısıyla yazarın bu eserinde kullandığı mekânsal ayrıntılar, ele alınışı ve fonksiyonu itibari ile **Adı: Aylin** romanındaki mekânsal yapıya benzer.

Romanın asıl mekânı “Pentimento, Osmanoğlu Kliniği”dir. Füreyya’nın en son yatırıldığı bu klinikteki anımsamaları ile hem vaka tertibi hem de zaman ve mekân, Füreyya’nın çocukluğuna dönecektir. Romanın kurgusal yapısı bu dönüşlerle genişlemektedir.

Osmanoğlu Kliniği böylece hem vaka tertibinin hem de buna bağlı diğer unsurların neşet ettiği mekân durumuna gelmiş olur.

“Penceremin pervazında beyaz bir kuş duruyor ne zamandır. Kocaman beyaz kanatları yer yer gümüş pırıltılar saçan, cin bakışlı bir kuş (...) bu yatağa düşene kadar hiç yorgun ve durgun hissetmedim kendimi. Yaşlandığımı, iyice ihtiyarladığımı, hatta hemcinslerime özgü yaşam sınırının ortalamasını çoktan aştığımı bile fark edemedim” (Kulin 2000: 3-4).

Kulin, roman boyunca burada gördüğümüz ayrıntıların dışında, bu kliniğe dair özelliklerden bahsetmez. Odaklandığı kişi Füreya’dır. Füreya’nın büyük oranda bilinçaltından geçtiğini varsaydığı olayları, Kulin bir vaka tertibi içinde okuyucuya ulaştırır. Bu anlamda bakıldığında bu romanda Kulin ana mekân olarak;

- 1- İstanbul -özellikle Büyükdada- ve Bursa
- 2- Avrupa -özellikle Paris-

Merkezli bir yapılanma oluşturmuştur. Bu elbette Füreya’nın hayatının evreleri ile ilişkin zorunlu bir tercihtir.

“Şimdi çok gerilere dönmek... Ada’ya gitmek, bahçemin ucundaki küçük evimizde kuş seslerini duyarak, genzime dolan ful ve yasemin kokularının buğusuna uyanmak ve dedemin köşküne koşup, kuluçkaya yatmış bir tavuğun altından alınıp getirilen o sapsarı yumurtayı onun elinden içmek istiyorum...” (Kulin 2000: 4).

Hastane odasında, kendisi ile ilgili telaşlı konuşmaları zar zor anlayan fakat tepki vermeyen Füreya’nın bilinçaltının çocukluğuna doğru aktığı bu anda, kendisini en mutlu eden mekânın dedesinin Ada’daki köşkü olduğunu anlıyoruz.

“Cennet, bir cami ile bir kilise arasında kalan araziye inşa edilmiş üç katlı ahşap bir Osmanlı konağı idi. Bize uçsuz bucaksız gelen bahçesinde fuller, hatmiler, yaseminler, japon gülleri, ortancalar, begonviller ve mimozalar açardı” (Kulin 2000: 15).

Şeklinde devam eden betimlemelerden, bu mekânın Füreya’nın iç dünyası ve karakteristik özellikleri üzerindeki etkisinin önemli olduğunu görürüz. Bunu kendisi de;

“Benim için her şeyin başlangıç noktası, demin size sözünü ettiğim Ada’daki köşktür işte...” (Kulin 2000:16).

Cümleleriyle ifade eder. Ona göre bu köşk onları -ailesini- dokuz ay rahminde taşımış bir anne gibidir. Onlar bu Osmanlı konağının tohumları gibidirler.

Edindikleri her bilginin, tecrübenin, davranışın temelinde bu köşk yatmaktadır. Sonraki hayatları, sadece bunlara tecrübe eklemekten ileri geçememiştir. Bu konak, Füreya ve ailesi için sadece maddi bir yapı değil, ruhlarını yoğuran, biçimlendiren bir varlık gibidir. Yazar, Füreya'nın bu hayattan ne denli etkilendiğini okura hissettirmek amacıyla bu bölümdeki betimlemelerini oldukça ayrıntılı tutar.

“Beni Ada’daki köşkte en etkileyen eşya, bir duvarı boydan boya kaplayan, üç metre yüksekliğindeki, Yıldız’dan getirilmiş yaldızlı aynaydı. Karşısında durur, kendimi kocaman aynanın içinde küçücük görürdüm. Arkamda geniş hol ve bu hole karşılıklı açılan sarı ve pembe salonların girişleri görünürdü. Bu salonlar biz çocukların dokunması yasak olan Servres ve Saks antika vazolarla ve biblolarla doluydu. Ortadaki ampir mobilyalarla döşeli büyük salonun sonuna, kızları piyano çalarken notaları görebilsinler diye, Şakir Paşa tavanda bir pencere açtırmıştı. Oradan yayılan ışık, etajerlerden fışkıran bitkilerin üstüne düşerdi. Cevat Dayımın kızı Mutarra ve Suat Dayımın üvey kızı Geraldine ile döne döne yukarı çıkan merdivenin tirabzanlarına oturarak aşağı kayar, üst üste yığılırdık. Kazık kadar olmasına rağmen Aliye de bize katıldığı için sürekli azar işitirdi. Üst katta da aşağı katın düzeninde bir hol ve karşılıklı iki salon vardı. Salonlardan birini oturma odası olarak kullanırdık. Büyük rahat koltukların bulunduğu bu odada, akşamüstü çaylar içilirdi. Bahçeye bakan diğer oda ise büyükbabam Şakir Paşa’nın çalışma odasıydı. Tavana kadar kitaplıkları ve üstü her an karmakarışık, evrak ve kitaplarla dolu yazı masasıyla bize çok gizemli gelen bu odaya girmemiz yasaktı...” (Kulin 2000: 17-18).

Füreya'nın ağzından yaptırılan bu mekân tasviri, aslında Osmanlı yaşam tarzının izlerini barındırır. Bu hayat Osmanlı devletinin önemli bir bürokratinin aile hayatının ayrıntıları ile beraber yine, bu döneme ait “geniş aile” tipini de yansıtır. Füreya'nın iç dünyasını ve karakteristik özelliklerini şekillendiren bu hayat, içinde mistik gizemlilik olan masalımsı bir betimlemeyle okura sunulur. Böylece okur, Füreya'nın bundan sonra karşılaşacağı hayatla ilgili ayrıntılardaki tavrını daha iyi anlayacaktır. Dolayısıyla bu mekân betimlemesi, Füreya'nın bundan sonra yaşayacağı veya karşılaşacağı olaylar ve kişiler karşısında takınacağı tavrın da imgelerini barındırmaktadır. Ada'nın dışında kalan hayatları da bundan farklı değildir.

“Cevat ve Şakir Paşalar, İstanbul’da buldukları zamanlar, Yıldız’da ablaları Sara Hanım’ın çekip çevirdiği bir konakta otururlardı. Cevat Dayım, annem ve Ayşe Teyzem Yıldız’daki konakta doğmuşlardı.

Sadrazam olduktan sonra, Cevat Paşa, Nişantaşı'nda bugün Işık Lisesi'nin bulunduğu yerde, kendine tahsis edilen büyük ve görkemli köşke taşınmıştı. Suat Dayım ise bu muhteşem köşkte doğmuştu.(...)”(Kulin 2000: 18).

Şeklindeki ayrıntılar, Füreya'nın hayatının ilk devrelerinin geçtiği adeta saltanatvari hayatın özellikleriyle doludur. Osmanlı Devletinin zayıflaması ile bu hayat da eski ihtişamını kaybedecektir. Hatta Şakir Paşa, ailesinin geçimini sağlamak için Afyon'da bulunan iratları için buraya gitmek için hareket edecek ancak, bu seyahat sırasında oğlu Cevat tarafından (Cevat Şakir Kabaağaçlı- Halikarnas Balıkcısı, Füreya'nın Dayısı) öldürülecektir. Ancak romanda Afyon'la ilgili herhangi bir betimleme yapılmaz. Romandaki zaman akışı 1919'a geldiğinde, Füreya'nın anlattığı hayattan hiçbir nişane kalmayacaktır. Ancak Mustafa Kemal'in parlak bir yıldız gibi yükselişi de bu döneme rastlamaktadır. Füreya'nın babası Emin Bey'le arkadaş olmaları, romandaki olay akışının da çok farklı bir yöne akmasına neden olacaktır. Mustafa Kemal'in kurtuluş mücadelesini başlatmak için yaptığı gizli toplantıların biri, Emin Bey'in evinde yapılacak ve dokuz yaşındaki Füreya ilk defa bu mekânda Atatürk'ü görme şerefine nail olacaktır. Romanın ilerleyen bölümü Mustafa Kemal'in önderliğinde girilen kurtuluş mücadelesine ayrılmıştır. Ancak yazar, Ankara'nın başkent yapılışı ile ilgili bir betimleme de;

“Ankara'yı başkent ilan ettikleri ilk yıllarda, ne Türkler Ankara'ya ailelerini getirmişti ne de ecnebler bu şehirde yerleşme niyeti göstermişlerdi” (Kulin 2000: 97).

Ayrıntılarına yer veren Kulin'in asıl gayesinin, bürokratik çevre ile ilgili bir tasvir ve değerlendirme yaptığı anlaşılmaktadır. Romanın bu akışla devam etmesi beklenirken, Kulin vakayı ve mekânı Bursa'ya, Füreya'nın ilk evliliğine taşıdığı görülür.

Füreya'nın ani ve tutkulu bir hissiyatla evlenmeye karar verdiği Sabahattin Bey, Bursalıdır. Füreya çiftlik hayatı yaşamayı göze alarak Bursa'ya geldiğinde, hayalleri ve gerçekler arasında yaşadığı şaşkınlık romana yansiyacaktır.

“Onun hayalindeki çiftlik eviyle bu evin arasında dağlar kadar fark vardı. O, Viyana varoşlarında gördüğü iki katlı, kırmızı kiremit çatılı, pencerelerinden renkli çiçekleri fişkırdığı ahşap evleri beklerken,

ahırın üstüne inşa edilmiş, barakaya benzeyen bir yerde bulmuştu kendini”(Kulin 2000: 124-125).

Bu hayal kırıklığı sadece mekânla sınırlı kalmayacaktır. Bir tutkuyla başlayan evlilikleri de dramatik bir sonla hatta trajik bir sonla noktalanacaktır.

Füreyâ'nın hayatı yıllar sonra Yalova'da Atatürk'le tekrar kesişecektir. Bu kez Füreyâ Atatürk'ün ölümüne kadar onun hemen yakınında kalmayı, kendisinden yaşça çok büyük Kılıç Ali'yle evlenerek başarır. Romanda bundan sonra görülen mekân tasvirleri çoğunlukla -Atatürk'ün ölümüne kadar- Atatürk'ün hayat tarzı, zevkleri ve arzularına göre tanzim edilecektir. Bu süreç 1935-1938 yılları arasında kapsar ve genellikle Ankara merkezlidir.

“Füreyâ ve Kılıç Ali, Yenişehir'de Bayındır Sokak'ta bahçe içinde bir villaya yerleşecekti.” (Kulin 2000: 167).

Ancak, Atatürk'ün seyahatleri ile bu mekân tarifleri sık sık İstanbul'a da kayacaktır.

“Füreyâ'nın Kılıç Ali'yle evlendikten sonra Atatürk'le ilk karşılaşması Dolmabahçe Sarayı'nda bir ziyafete rast geldi.(...) Dolmabahçe Sarayı'nın yemek salonuna kurulan otuz-kırk kişilik sofrada, Atatürk tam ortada oturuyordu...” (Kulin 2000: 170-171).

“Akşamları Ankara sosyetesinin buluşma yeri Ankara Palas'tı. İlk gidenler bir masaya oturur, daha sonra Atatürk maiyetiyle gelir ve masa...” (Kulin 2000: 174).

Gibi tasvirler, bu geçişlerin örneklenmesi bakımından önemlidir. Atatürk'ün 1938'deki beklenmeyen ölümü bütün ulusumuzda olduğu gibi, onun yakın çalışma arkadaşlarında dolayısıyla Füreyâ ve Kılıç Ali'de de büyük üzüntü yaratmıştır. Özellikle Kılıç Ali için adeta onu hayata bağlayan bağlardan kopmuştur.

“Füreyâ ve Kılıç Ali, Atatürk'ün ölümünden sonra, Ankara'daki evlerini kapatıp, İstanbul'a döndüler. Teşvikiye'de, Hüsrev Gerde Caddesi'nde Gözem Apartmanı'nın bir katını kiraladılar” (Kulin 2000: 186).

Cümleleri yeni bir mekânın, yeni bir hayatın ve farklı bir dünyanın tasviri gibidir. Atatürk'ün ölümü Kılıç Ali'yi çok sarsmış, Füreyâ ne kadar uğraşsa da onu eski haline döndürememiştir. Bu apartmanın dairesi, hemen öncesindeki şaşalı

hayatın yanında Füreya için de zorunlu bir inziva hayatının sınırlarını çizecektir. Ancak Füreya'nın inatçı kişiliği ile bu da aşılabacak, İstanbul'un çekici ve renkli hayatı onlara yeni bir hayatın keşfedilmemiş gizemlerini sunacaktır.

“Hayat, İstanbul'un çok hızlı temposunda akmaya devam ediyordu. Sergiler, konserler, tiyatrolar, yemek davetleri, dansingler ve elbette oyun geceleri...” (Kulin 2000: 198).

Biçiminde romana yansıyan betimlemeler bu farklılaşmanın ipuçlarını barındırır. Kılıç Ali'nin parasının tükenmesi ve bu sırada Füreya'nın vereme yakalanışı ile olaylar ve mekân tekrar farklılaşacaktır.

“Füreya'nın sanatoryumu Leysin'de, çam ağaçlarının birbirinden değişik yeşillerle süslediği yamaçlar tipik bir İsviçre dağındaydı”(Kulin 2000: 220).

Tasviri, Füreya'nın 1947-1949 yılları arasında verem tedavisi görmek üzere gittiği Leysin'e ait tasvirlerdir. Bu tür tedavi merkezlerinin benzer manzaralı yerlere kurulmuş olması bilindik bir şey olmakla birlikte, İsviçre'nin sahip olduğu tabiat harikası yerlere vurgu yapılması dikkate değerdir. Bu sürecin önemli bir tarafı da Füreya'nın teyzesi Aliye tarafından seramik sanatına yönlendirilmesidir. Böylece, Füreya hayatının geri kalan kısmını bu sanatsal faaliyetlere ayırırken, romanın da mekânsal yapısı bu faaliyetlere göre şekillenecektir.

Tedavisinin yanı sıra Lozan'da bir seramik atölyesine devam etmesi, buradaki tedavinin sonuç vermemesi üzerine Paris'te tedavi olması, 1950-1951 yılları arasında Paris'te özellikle Sevr'de yine seramik atölyesine devam etmesi, onu yeniden hayata başlanmış, romanın mekân unsurunu da doğal olarak Avrupa'ya taşımıştır. Füreya bu çabalarının sonucunda belli bir ün de edindikten sonra İstanbul'a tekrar dönecektir. Bu romanın üçüncü bölümünde “Ateşin Kızı” adlı başlıkla romana yansır(Füreya: 260).

“Füreya, 1951'in sonlarına doğru, atölyesini seramik yapmak isteyen kimselere açarak, seramik severlere bir fırsat tanımak istedi.(...) Harbiye'deki El Irak Apartmanı'nı geceleri sanatçı çevre doldururken, gündüzleri de öğrenciler ve amatör seramikçiler doldurmaya başladı”(Kulin 2000: 268).

Cümleleri, değişen hayat anlayışını, zevklerini ve elbette farklılaşan mekânları yansıtmaması bakımından önemlidir. Füreya, son bir ameliyat için kısa süreliğine Paris'e gidecek, ardından İstanbul'a dönecek ve Kılıç Ali'yle zaten biten evliliklerini resmen sonlandıracaktır. Buna bağlı olarak Füreya'nın 1954-1974 yılları arasında El Irak Apartmanı'na değil, Şakir Paşa Apartmanı'na yaşayacaktır.

“Bu derin ve sıcak dünya, iç içe geçmiş iki odadan ibaretti. Odaların birinde, üstüne kilim örtülmüş bir divan, hemen yanı başında da seramik fırını dururdu. Oda boyunca uzanan raflarda, mermer parçaları, heykeller, seramikler, ortada ise etrafında tabureleriyle kendi elinden çıkmış bir seramik masa, sağda solda yine kendi yaptığı lambalar ve tabaklar vardı. Tasarımlarını diğer odadaki büyük masanın üzerinde gerçekleştirirdi. Füreya yeni geçirdiği ciğer ameliyatını göz ardı ederek, sır kovalarıyla dolu odada, yatağının yanı başında duran fırından çıkan gazı soluyarak ve ölüme meydan okuyarak çamurla iç içe yaşamaya başladı, dudaklarının ucundan düşürmediği sigarası ile birlikte” (Kulin 2000: 292).

Bu mekân tasviri, bir sanatçının sanatına verdiği önemi de ortaya koyar. Füreya artık uğraştığı sanatı hayatının bir parçası haline getirmiştir. Buradaki mekân betimlemeleri aslında farklılaşan bir hayatın ve anlayışın ayrıntılarını barındırmaktadır. Füreya'nın bu anlamda yaşadığı son mekân ise Arif Paşa Apartmanı'dır.

“Yerleşeceği kat büyüktü fakat harap bir halde idi. Alışık olduğu gibi, yine bir giriş katıydı” (Kulin 2000: 341).

Aslında Füreya'nın bu son yerleştiği daire çalışmalarına da ara vereceği, yaşlandığı dönemdir. Sergiler, seyahatler ve eğlencelerle geçse bile Füreya için son yaklaşmıştır.

Ayşe Kulin'in **Köprü** adlı eserinde ise mekân bu kadar değişken ve karmaşık değildir. İlk defa 2001'de yayınlanan romanın hemen girişinde bir Erzincan betimlemesi ile karşılaşırız.

“Üç günden beri dur durak tanımadan esen deli rüzgâr birden kesiliverince, kar, Munzur ve Keşiş dağlarının koynuna sereserpe uzanmış Erzincan'ın üstüne tül cibinlik gibi inmişti. Karla kaplı çıplak ağaçlarından, saçakları buz tutmuş evlerine kapanmış insanlarına, dam

altlarına sığınmış bezgin sokak köpeklerine kadar tüm canlılarıyla uzun bir kış uykusuna dalmış gibiydi şimdi şehir” (Kulin 2001: 3).

Bu tür klasik betimlemeler, Kulin’in pek kullanmadığı betimlemelerdir. Ancak mekân unsuru vaka tertibi ve karakter teşkili için uygun durumlar yaratmak zorundadır. **Köprü** romanı, Erzincan ve Kemaliye merkezli bir mekâna yerleştirilmiş olaylar zincirinden oluşur. Dolayısıyla yazar, bu bölgeyi tanıtacak, tanımlayıp okuyucunun kafasında canlandırarak tabiat tasviri ile romana başlar. Vaka, Bayram adlı bir Başpınar köylüsünün eşini doğuma -şehre- yetiştirme çabasının hüsrarla sonuçlanması ile başlar. Karısı yolda, Fırat’ı geçemediği için doğum yapan Bayram, doğan çocuğunu, kapısı her zaman vatandaşına açık olan Vali’nin odasına getirmesiyle roman hareket bulur. Bu süreçteki “Karasu” betimlemesi, yaşanan bu zor mekânın insan üzerindeki olumsuz tesirlerini göstermesi bakımından önemlidir.

“Karasu aldı mıydı geri vermezdi insanı. Hele kış aylarında azgın boğa gibi kızgın, masal canavarı gibi acımasız olurdu. Yutar giderdi kurbanını...” (Kulin 2001: 9).

Kulin, bu aşılmaz gibi görülen ve yıllardır yöre insanının canını almaya, ona güçlük çıkarmaya devam eden Karasu’yu, teşhis ederek tasvir etmesi, onun halkla arasında oluşan olumsuz ilintisinden, ilişkisinden kaynaklanır. Yazar, destanlarda görülen olağanüstü varlıkların özelliklerini yüklemek ister gibidir Fırat’a. Romanın bundan sonraki seyri 1950-1972 yılları arasında buraya yapılmak istenen köprü ve direnen Ankara bürokrasisinin traji-komik mücadelesine ayrılmıştır. Bu süreç Vali tarafından makam odasında ve resmi evrakların kılavuzluğunda gelişir. Elmas ve Mevlüt’ün aşkı ise romana Anadolu’nun bir başka rengi olan Alevi-Sünni ayrımını, problemsel boyutuyla taşır. Mekân bu süreçte diğer romanlarında olduğu gibi farklılaşmaz, bu bölge sınırları içinde kalmaya devam eder. Böylece, yazarın asıl hedefi olan bölge problemlerinin yansıtılması meselesi de muhkim kılınmış olur. Romanın, Buzlar Çözülmeden (Köprü: 59) adını taşıyan bölümde Vali’nin bürokratik geçmişi ve Erzincan’a gelişi anlatılır. Vali’nin izlenimleriyle yansıtılan Fırat betimlemesi muhteşemlik ve bir o kadar korkutuculuğu koynunda saklayan farklı bir Fırat tasviridir.

“Fırat, Kemah civarında uslu uslu akarken, Kemaliye’ye yaklaştıkça hırçınlaşıyor, kanyonların içine dalarak, taştan taş, kayadan

kayaya vuruyordu kendini.(...) Güneş batmak üzereydi. Fırat'a inen sarp yamaçlardaki setlerde, dut, ceviz, meşe ve kavak ağaçlarının yoğun yeşili arasında yükselen evlerin çoğu, rutubete karşı oluklu sacı kaplanmış oldukları için, güneşin son ışıkları altında, eski zaman şövalyelerinin zırhları gibi gümüşü yansımalarla ışıldıyordu. Gökten, evlerin cephelerine çok beyaz, çok parlak, gözleri kamaştıran bir nur yağıyordu sanki. Başka bir gezegende gibiydiler, evlerin gümüşten yapıldığı, ağaçların kayalıklardan fışkırdığı bir beldede, vadide uzanan nehrin görüntüsüyle, ancak gerçeğe, dünyamıza dönüyorlardı. Fırat, Malatya'ya doğru bir dirsek gibi kıvrıldığı vadide, artık dağlardan kopup çağıl çağıl köpürmüyor, taşlara vurup inim inim inlemiyordu, ama tonlarca altın eritilip suyuna karıştırılmış gibi, kıvılcık ile sarının buluştuğu bir renk cümbüşü içinde hasretle, azametle ağır ağır akıyordu”(Kulin 2001: 60).

Bu tasvirler yöreye ait zenginliklerin, tabiat güzelliklerinin ayrıntılarını yansıtmakla beraber, romana esas olan mekânın yaşanılır yönlerini ortaya koyar. Bu güzellik ve zenginliğin yarattığı yaşanılır ortam ise, sudan sebeplerle çıkarılan kardeş kavgaları yüzünden yaşanılmaz bir çevreye dönüştürülmüştür. Bu mekân tasvirlerinin aslında romanın vaka tertibine yansıtmaya çalıştığı duygu budur. Tabiatın insan için sağladığı bunca bolluk ve güzelliğe rağmen asırlardır burada yaşayan insanların birbirlerine nasıl düşman olabildikleri sorgulanmaktadır.

“Bir de dağdan inerek nehre ulaşmak için tüm Kemaliye'nin içinden dolaşan, evlerin altından geçerek daracık sokaklara küçük şelallerle dökülen, avludaki ve meydandaki çeşmelerden fışkıran, yer yer havuzlar oluşturan, değirmenleri döndüren ve hiç durmaksızın şakıyan Kadıgölü suyu vardı ki...” (Kulin 2001: 60).

gibi cümleler yine bu tezin ayrıntılarını yansıtan betimlemelerdir.

Romana yansıyan ve Vali'nin inatçı, iş bitirici mizacını yansıtan, anlatıların olduğu bölümlerde, Vali'nin Hamur ve Kalkandere'de başardığı işleri ve ona niye “Buzlar Çözülmeden” dendiği anlatılır. Bu bölümlerdeki mekân tasvirleri de daha önce söylediğimiz gibi muhtevaya paralel özellikler arz eder.

Köprü'nün yapım aşamasında anlaşmaya varılan iki Gürcü mühendise Kemaliye gezdirilirken yapılan mekân tasvirleri, içine yörenin kültürel özelliklerini de alarak zenginleşir. Evlerin kapılarını süsleyen tokmakların “kadına ve erkeğe” göre iki türlü yapılmış olması, Fırat'ı gören odalara ya da damlara “rıhtım” denmesi bu kültürel zenginliklerden sadece bir kaçıdır:

“Oğlum konuklara anlat, evimizdeki en geniş odamıza divanhane deriz.(...) Buldukları büyük salonun bir duvarı baştanbaşa, kapakları oymalı dolaplarla, nişlerle, çiçeklikler ve lambalıklarla kaplıydı. Diğer iki duvar boyunca ve çıkma yapan Fırat manzaralı pencerelerin önünde, üstleri rengârenk kilimlerle ve yastıklarla kaplı sedirler sıralanıyordu”(Kulin 2001: 79).

Bütün bu olumlu tasvirleri bir bıçak gibi kesense Başpınar katliamının tasvirleridir. Fırat’ın üzerine yapılamayan köprüünün de ne denli önemli olduğu bu katliamla bir kez daha ortaya çıkacaktır. Sadece Fırat’ın aldığı canlar değil, güvenlik için de köprü bu cennetten bir parça gibi duran vatan toprağı için gereklidir. Ancak Ankara bu durumu umursamaz. PKK’nın yaptığı baskında, koca bir köy hayatını yitirirken, teröristlerin başarmaya çalıştığı, sükûneti ve güvenli kardeşlik ortamını bozma arzusu, bir adım öne geçmiş olacaktır.

“Erkeklerin hepsi duvar dibindeydiler şimdi.(...) Cami duvarına otuz bir erkek diziliydi. Sırtlarını duvara dayamışlardı. Kiminin alından ter süzülüyordu, kiminin bacaklarında idrar. Bir saat önce batan ve bütün gün tepelerini yakan kavurucu güneşin ateşi, şimdi görünmeyen bir cehennem ateşine dönüşmüş, önlerinde dans ediyordu sanki. Cehennemdeydiler. Bu ateş, birazdan kurşun olup yüreklerini delecekti ve bu eza bitecekti...” (Kulin 2001: 115).

Bu vahşet dolu manzaranın biraz daha trajik olanı ise bu teröristlerin arasında Elmas’ın kardeşi Erdal’ın -mecburen- olmasıdır. Elmas ve Erdal’ın bu süreçteki karşılaşmaları, kardeşin kardeşi nasıl vurduğunun özeti gibidir.

Vali ve güvenlik güçleri bu katliama malum sebeplerden dolayı ancak bir gün sonra müdahale edebilirler.

“...Köyün girişinde, arabalarından inip yürümeye başladılar. Yanık kokusu genizleri yakıyordu. Amerikan filmlerinden bildikleri, savaşta bombalanmış kasabalara benziyordu Başbağlar. Evlerin hepsi yanmıştı. Birkaç araba, bir minibüs ve aygaz tüpleri yorgun alevlerle hala yanmaktaydı. Allahtan rüzgârlı bir gün değildi de bahçelere sirayet etmemişti yangın. Evlerin içindekileri dışarı taşımaya, yangından kurtarmaya mı çalışmıştı birileri, yoksa eşkıya mı fırlatıp atmıştı pencerelerden, korkutmak için çoluk çocuğu. Partal yataklar, bir-iki kırık dökük tel dolap, birkaç mangal, paramparça olmuş bir sandık... Birden bomba atılmış gibi bir gürültü koptu, üzerinde sadece duman tütmeekte olan bir evin pencerelerinden alev dilimleri fıskırdı dışarı.(...) Vali işte o zaman gördü, binanın yan duvarının dibindeki vahşetti. Çöktü yere. Elleriyle yüzünü kapattı...” (Kulin 2001: 119).

Buradaki mekân betimlemeleri ile vahşet öncesi yapılan mekân tasvirlerinin arasındaki fark, romanın vaka tertibinin hizmet ettiği “yapılması gerekenlerle” özdeşleşir. Yazar, böyle bir çabayı tüm engellemelere rağmen dürüstçe ve inatla sürdüren bir bürokratin -vali- hayatını romanlaştırmayı bu anlamda önemli bulmuştur. Romanın mekân unsuru olarak ön plana çıkan Erzincan- Başbağlar bölgesi bu anlamda, bu tür olayların bir daha yaşanmaması için seçilmiş bir örnektir. **Köprü** romanının bu sınırlı mekânı Vali'nin makam odasıyla daha da sınırlandırılır. Bu vakanın önemini zayıflatmamak adına seçilmiş bir yoldur. Böylece okuyucu roman boyunca, bütün bu olayların yaşandığı bölgenin sınırları içinde tutulur.

Bu olayların tarihsel süreç içindeki kaynaklarını sebeplerini de kendi adına cevaplayan yazar, “Hangediği Olayı (7 Ağustos 1924), Piran Olayı ve Şeyh Sait (13 Şubat 1925)” (Köprü: 2001,133-158) başlıklarıyla bu cevaplarını pekiştirmeyi hedefler. Bu olayları da romanın vaka tertibinin içindeki bir unsur gibi aktaran yazarın hemen her romanında -mesela **Sevdalinka**- bu tür bir uygulamaya girdiğini görürüz. Romanın bundan sonraki süreci hareketli, bir o kadar da karmaşık olaylar dizini ile köprünün yapım aşamasına, nihayet köprünün nehir üzerine yerleştirilmesine ayrılmıştır.

Kulin'in **Nefes Nefese** adını taşıyan ve temelde İkinci Dünya Savaşı sırasında bütün dünyada özellikle de Fransa'da Almanların kıyımına maruz kalan Yahudilerin Türk diplomatlarınca kurtarılması çalışmalarını anlatan roman, iki ana mekân üzerine tesis edilmiştir. Ancak İstanbul da bir üçüncü mekân olarak vaka tertibine katkı yapmaktadır.

1- Türkiye, özellikle Ankara

2- Fransa, özellikle Paris- Marsilya

3- İstanbul

Romana hâkim olan diplomatik vaka zinciri, Sabiha ve Selva adlı iki kız kardeşin evlilikleri ve bu süreçte yaşanan bildik olaylarla kuşatılmıştır. İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanlığı sürecinde, dışişlerinde genç bir diplomat olan Macit, karısı Sabiha ile bir soğukluk yaşamaktadır. Bunun asıl sebebi ise -Macit'in işlerinin

yoğunluğu olsa bile- Sabiha'nın kardeşi Selva'nın yaptığı evlilikte kendini suçlu hissetmesidir. Çünkü Selva'nın Yahudi kökenli Rafael (Rafo) ile evlenip Fransa'ya yerleşmesini, bu yüzden de babasının intihara teşebbüs etmesini, biraz da kendi hatalarına bağlamaktadır. Selva'nın Fransa'da yaşadıkları ile Sabiha'nın Ankara'da yaşadıklarının anlatımı aynı zamanda romanın iki ayrı mekânında okuyucuya tanıtmış olur.

“Ankara sıcak bir yazı hazırlıyordu yine. Kırklı yıllarda mevsimler adlarının hakkını verirdi başkentte: Kışlar bol karlı ve müthiş soğuk, yazlarsa buram buram sıcak olurdu. Önlerindeki yaz aylarının ise cehennemi aratmayacağı, Ankara'yı her bakımdan bunaltacağı şimdiden belliydi” (Kulin 2002: 3).

Bu betimlemelerin yoğunlaştığı “sıcak”, “cehennem” gibi kelimelerin çağrışımlar dünyasında, İkinci Dünya Savaşı ve bu savaşın insanlık tarihine bıraktığı acı hatıraların varlığı muhakkaktır. Bununla beraber, Kulin eserine esas olan vaka tertibinin de yani bu süreçte Yahudilere bütün dünyada, özellikle Fransa'da uygulanan soykırım ve bu soykırıma direnen Türk bürokratlarının mücadelesinin de imgelerini, bu mekân tasviri ile romanına yansıtmış olduğu düşünülebilir.

Mekân unsurlarında okuyucuya yansıtılan durumun yarattığı psikoloji ile olayların gelişim seyri arasındaki paralellik, bir romandaki mekân unsurunun asıl işlevidir. Bunun en güzel örneklerinden biri, Sabiha'nın bakışıyla yapılan bir başka Ankara betimlemesidir.

“Ankara'nın leylak ve sümbül mevsimiydi. Mis gibi bir koku vardı havada. Salkımlar pıtrak pıtrak bahçe duvarlarının üzerinden sokağa sarkıyorlardı, daralmış ruhuna inat...” (Kulin 2002: 9).

Başta da söylediğimiz gibi romanda iki ana mekân unsuru ve bu mekân arasındaki geçişler belirgin bir yer tutar. Ancak Kulin, ele aldığı başat kahraman(ların) geçmişleri ve vakanın yaşandığı zamana kadar olan hayatlarını okuyucuya iletmeyi bir teknik gereklilik olarak algılamaktadır. Bu durum hemen her romanında böyledir. Hal böyle olunca vaka tertibinin oturduğu ana mekân yapısına çoğu zaman bir başka mekân da eklenmekte, böylece olay örgüsü de bir derinlik kazanmaktadır. Bu romanın “İstanbul, 1933” (Nefes Nefese: 24) başlıklı bölümü, bahsettiğimiz geriye doğru sıçramanın yapıldığı bölümdür. İki kız kardeşin

çocuklukları ve evliliklerinin konu edildiği bu bölümde, Selva'nın her şeyi göze alarak Rafael'le evlenmesi (Yahudi) dikkate değer bir ayrıntı olmakla beraber, burada mekân unsuruna ait belirgin betimleme neredeyse hiç yoktur. Beyoğlu Evlendirme Dairesi, Pera Palas gibi bir iki mekân adı olaylara bağlı olarak zikredilir. Romanın tekrar Sabiha-Macit ilişkisine dönüşü, mekânı da tekrar Ankara'ya taşır. Ankara'daki hızlı siyasi gündem, bu süreçte romanı Ankara'nın "Dışışleri" konutuna odaklandırır. Bu mekân, Almanya'nın önlenemez genişlemesi seyreden dünyanın aksine, onu durdurmak, en azından kendi insanından uzak tutmak için çabalayan ve bu yüzden adeta kutsal bir mabetmiş gibi bir algıyla romana yansır.

Fransa, özellikle Marsilya, Selva'nın hayatına dönüldüğünde ayrıntılı bir biçimde romana girer. "Marsilya, 1940-41" (Nefes Nefese: 62) başlıklı bölümde, Selva ve Rafo'nun gittikçe zorlaşacak hayatları konu edilir. Yazar, burada bilinen anlamda bir mekân tarifi yapmak yerine, mekânı kuşatan ve anlamlandıran kıymet hükümleri üzerinden tasvirler yapmayı yeğler. Rafael 'in karısına,

"Ne zannederlerse zannetsinler. Dünyanın en güzel mutfağı Türk mutfağıdır" (Kulin 2002: 63).

Şeklinde bir değerlendirme yapması, içinde yaşanan mekânla ilgili bir memnuyetsizliğin de ifade edilmesi bakımından önemlidir. Yazar, Selva'nın burada edindiği dostları aracılığı ile zaman zaman "Yahudi evleri" tasvirleri de yapar. Bunlardan biri de Rifka'nın evine ait tasvirdir.

"Rifka, telefon çalmaya başladığında mutfakta harıl harıl pastelicasları (Seferad Yahudilerinin yemek kültürüne ait hamur işleri) hazırlıyordu.(...) Rifka, bu kutsal bayramın ilk gecesinde küçük ailesine sunacağı yemeklerin listesini yapmış, mayasız ekmeği dahi hazırlamaya başlamıştı çoktan(...) ancak lozayı (Hamursuz Bayramı'nda kullanılan sofrta takımları) geride bırakmak zorunda kalmıştı.(...) Telefonu kapattıktan sonra mutfağa koştu, sivri uçlu bir bıçakla geri geldi, sokak kapısını açtı ve kapının sağ üst köşesinde çakılı mezuzayı (Yahudi evlerinin sağ kapılarına konan dua) bulunduğu yerden sökmeye çalıştı"(Kulin 2002: 109-110).

Bu betimlemedeki mekâna ait unsurlar, hem bir Yahudi ailesinin yaşam seyrini ve özelliklerini hem de onların bu zaman diliminde yaşadıkları sıkıntıları yansıtması bakımından dikkate değerdir. Romanın Ankara'ya dönülen bölümlerde

elbette bu yaşananlardan duyulan kaygı özellikle de Selva'nın ailesinin onun için kaygılanmaları önemli bir yer tutar. "Foto Sabah" adlı bir mekânın ve sahibi Enver Bey'in romana bu süreçte konu edildiğini görürüz. Bu süreç geçmişte kalan ve fotoğraflara yansıyan mutlu günlerin anneleri tarafından hatırlanmasından ibarettir. Romanın Fransa'ya, Marsilya'ya dönüşlerinde ise karamsar mekân tasvirleri karşımıza çıkar.

"Karabulutlar sadece gökte dolansalardı keşke. Evinin içine ve yüreğine de doluşuvermişlerdi işgalin güneye yayılmasından beri..."(Kulin 2002: 134).

Bu betimlemelerin, Selva'nın yaşadığı karamsarlığın, mekân tasvirleri ile örtüşmesi bakımından önemli olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Benzer bir betimleme de Selva'nın evinin camından gelip geçen Gestapo'ları kontrol edişi sırasında yapılır.

"Selva, kadının gözünün, önündeki yüksekçe tabureye takıldığını gördü, başıyla tabureyi işaret ederek, 'Evet' dedi, 'işte şu da benim tarassut kulem. Burada oturunca dört yol ağzından sokağa girip çıkanlar tabak gibi gözüküyor" (Kulin 2002: 137).

Mekânla ilgili yapının, ruhsal yapıya göre şekillenişini göstermesi bakımından önemli olan bu ayrıntılar, aynı zamanda yaşanan vahşetin de acımasızlığını ortaya koyar. Bu vahşet ve acımasızlığın yansıtıldığı bir pasaj da; Yahudilerin doldurulup toplama kampına götürüldükleri trenlerden biri ile ilgilidir.

"İçinden çığlıklar, haykırmalar duyulan vagonun üzerinde, bu vagona YİRMİ BÜYÜKBAŞ VE BEŞ YÜZ KİLO OT YÜKLENİR yazıyordu" (Kulin 2002: 186).

Benzer manzaralar, David adlı Yahudi asıllı bir gencin düştüğü kamp anlatılırken romana yansır. Bütün bunlar, Almanların 20.yy ortasında dünyaya rağmen giriştiği insanlık dışı eylemleri gözler önüne sermek, böylece okuru, Türklerin gösterdiği erdemli duruşa odaklandırmak amacına hizmet eder.

Türk diplomatların düşündüğü pratik bir yolla Fransa'dan Türklerin çıkarılması sorun değildir. Ancak Türkler yanlarında olabildiğince Yahudi dostlarını da almak istemektedir. Ayarlanan bir tren vagonuyla İstanbul'a yolculuk, romandaki aksiyonu da tırmandırır. Bu yolculuk sırasında yaşananlar bir yana bırakılırsa, trenin önce Edirne'ye sonra İstanbul'a varışı sırasında özellikle Selva'nın bakışı ve

duygularıyla ile yapılan mekân tasvirleri bir yönüyle hayat korkusu ve can derdinden refaha ve huzura kavuşan bir ruh halini, öbür yönüyle de vatan özlemini yansıtmaları bakımından önemlidir.

“Tren, muamelelerini tamamlayan yolcularını aldıktan sonra tekrar hareket etti, yavaş yavaş geride bıraktı Svilengrad’ı. Bir iki dakika sonra, “KAPIKULE!” diye bağırdı Selva... Ferit kompartımanından çıktı. “TÜRKİYE’YE HOŞ GELDİNİZ!” diye bağırdı koridorda avazı çıktığı kadar. Herkes çılgınlar gibi alkış tutuyor, birbirine sarılıyor, öpüşüyor, ağlıyordu... Tren usul usul, duvağını sürüyen nazlı bir gelin gibi ilerliyordu istasyonda...”

Şehrin özlediği renkleri, çizgileri Selva’nın... Selçuklu üslubunu yansıtan hatları, renkli camlarıyla Doğu’ya mahsus o mistik havayı hemen estiriveren istasyonda kaynaşan kalabalık... Yükünü iplere sararak sırtına vurmuş iki büklüm hamallar, fötr şapkalı, kruvaze ceketli beyler ve poturlu erkekler, şapkalı hanımlar, başörtülü kadınlar, analarına şımaran arsız çocuklar ve simitçi... Simitçiye görünce yaşlar süzölmeye başladı gözlerinden...” (Kulin 2002: 368-370).

Kulin’in ilk baskısını 2004’te yaptığı **Gece Sesleri** adlı romanında da mekân unsuru oldukça sınırlı olmakla beraber, tamamen başat kahramanın psikolojisine göre şekillenen bir mahiyet arz eder.

Annesinin ameliyatına yetişmek için Esenboğa Hava Alanı’nda bekleyen Ayda’nın ruh haliyle, bulunduğu mekân ve dışarıdaki havanın durumu örtüşür.

“Pencereden dışarıya bakıyorum içim daralarak. Zamanı durduran bembeyaz bir duvar var camın ardında. Ufuk gözükmüyor. Ufuksuz bir mekâna hapsolmanın iç sıkıntısıyla koltuk aralarına yığılmış çantaların üzerinden atlayarak yerime geri dönüyorum. Aniden bastıran karın alt üst ettiği seferlerden dolayı, yaklaşık iki saattir Esenboğa Hava Alanı’nın rahatsız eden koltuklarından birinde oturmaktan bacaklarım uyuşmuş. Girip çıkan yolcularla kapılar açılıp kapandıkça içeri sızan soğuk içime işliyor, taş zeminden rutubet geçiyor ayağıma.(...) “Uçak seferleri kar yüzünden iptal edildi”, dendiğini duymamak için, birkaç saat daha oturmaya razıyım, yeter ki gün yarına kavuşmadan, bu soğuk, sevimsiz ve nem kokan bekleme salonundan kurtulmalıyım” (Kulin 2004: 5).

Bu cümlelerdeki ayrıntılar, adeta kahramanın ruhunda kopan fırtınaların, sabırsızlığın imgelerini barındırmaktadır. Ayda’nın içinde hâkim olan sıkıntının önce hava limanına, oradan dışarıya doğru genişleyen ve kasvet içeren betimlemelerinde “kar” önemli bir yer tutar. Zamanı durduran bu beyaz duvar, aynı zamanda mekânı

da ufuksuzlaştırmıştır. Bu durum başka bir ruh haliyle -tam tersi- izlense belki de romana mistik bir yalnızlığı veya romantik bir beraberliği kuşatan mekân olarak yansıyabilirdi. Ayda, annesinin rahatsızlığından dolayı sıkıntılıdır. Bu bekleyiş sıkıntılarını arttıran bir rol oynar. Kar ise bunların baş müsebbibidir. Romanın girişinde yapılan bu mekân tasviri, romanın asıl mekânına geçmeden önce yapılmış geçici bir mekân tasviridir. Bundan sonra olaylar mekân unsurunun esası olan İstanbul'da gelişecektir. İstanbul asıl vakanın hayat bulduğu yerdir. Ayda'nın annesinin rahatsızlığı ile geriye doğru dönen olaylar zinciri, zaman mekân ve karakterlerde de değişmelere yol açacaktır. Böylece Ankara ile başlayan roman;

1-İstanbul

2-Bozova

Eksenli iki ayrı mekânda gelişir.

Bu iki ana mekân üzerinden gelişen olaylar zincirinde, Erzurum ve Ankara'nın yanı sıra, Ayda'nın bindiği uçağın da geçici olarak mekânsal anlamda bir alt yapı oluşturduğunu görürüz. Özellikle uçak yolculuğunun Ayda'yı götürdüğü çocukluğu, romanın vaka tertibinde önemli bir yer tutar. Buradaki geçici mekân yani uçak, olayları birbirine bağlayan bir köprü görevi de görmektedir.

Bu anlamda Ayda'nın anımsamaları ile roman Bozova ve buradaki olaylara doğru akarken, bu mekâna ilişkin betimlemelerin hakim olduğu bir süreç izlenmeye başlanır..

“Yeni baba ara sıra saçlarımı okşuyordu. Bir ara dizlerine de oturtmuştu beni, dışarıyı daha iyi görebilmem için. Ekili toprakların, zeytinliklerin ve pespembe zakkumların arasında döne döne akan ana yoldan ayrılıp toprak yola saptıktan sonra da uzun süre yol almıştık. Bozova çiftliğine varınca, yediveren güllerinin sarmaladığı ferforje kapıdan geçip ahşap konağın önünde durmuştu araba...”

Ne çok kadın vardı o kocaman evde. Hanımdan hizmetçiye, yaşlı, orta yaşlı ya da genç bir sürü kadın, akrabalar, hizmetkârlar, dadılar, dadı çırakları... Ve seksenine yaklaştığı söylenen, kulakları az duyan, yine de gözlerinden hiçbir şey kaçmayan bir Sultan Hanım!...”(Kulin 2004: 17).

Bozova'ya ilişkin bu tasvirler, annesi ikinci kez evlenen Ayda'nın çocukluğunda ilk kez gördüğü bu mekânın ve bu mekâna hayat veren kahramanlara ilişkindir. Dikkat edilirse romanın girişinde de vaka bir yolculukla başlamıştır. Kulin, vaka tertibini zenginleştiren bu yolculuklar sayesinde mekân ve şahısları da zenginleştirerek romana bir aksiyon kazandırmayı başarır. Vaka İstanbul'a Amerikan Hastanesi'ne sık sık döndürülerek vaka tertibinin esasını oluşturan olaylar ve mekân canlı tutulur romanda. Bozova bu süreçte geçmişi temsil eden bir mekân konumundadır.

“Yoğun bakım katında, oda kapısının önünde bir süre dikiliyorum içeri girmeden önce. Neyle karşılaşacağımı bilmiyorum. Bir an kaçmak geliyor içimden. Sokaklarda başıboş dolaşmak ya da boş odalardan birinde bir yatakta büzüşüp uyumak istiyorum. İstemediğim, önünde durduğum odaya girip gerçeğe karşılaşmak... Sonunda açıyorum kapıyı, usulca süzülüyorum loş odaya. Karyolanın ucundayım şimdi, bir tablo seyrederek gibi hayranlıkla ve şaşkınlıkla bakıyorum yataktaki hastaya...”(Kulin 2004: 24).

Bu tasvirler de “maziden”, “hal”e dönüldüğünde karşılaşılan gerçeklere ilişkin tasvirlerdir. Kahramanın roman girişinde yaşadığı mütereddit ruh halinin burada da hâkim olduğunu görürüz.

Olayların Bozova'ya döndüğü pasajlarda mekân unsurunun söz konusu yer ve burada yaşananlara göre şekillendiğini belirtmiştik. Çiftliğin küçük dadısı evin küçük beyi Yusuf tarafından cinsel istismara uğramış, hamile kalmıştır. Evin bu işlere alışık ve bu işleri olağan gören diğer hanımları, dünyadan habersiz bu küçük kızın doğumunu yaptırmış, çocuğu da bir başkasına evlatlık verdikten sonra, ona da çocuğun öldüğünü söyleyip bu meseleyi örtbas etmişlerdir. Ziyet o gecenin sabahında gökyüzüne bakarken;

“Şafak sökmek bilmedi nedense. Uzun süre kıpkızıl kaldı gök. Sanki Ziyet'in geceden beri akan kanı, üstlerinde biriken bulutlara bulaşmıştı” (Kulin 2004: 40).

şeklinde düşüncelere dalması, hem kaybettiği bir cana hem de tesadüflerle kurtulan kendi canına üzüldüğünü işaret eder. Yaşadığı hayat ve tüm bildikleri bu mekânla sınırlı olan Ziyet, ruhunda açılan yaraları kendi sessizliğinde ve kabullenişinde teselli ederken, gözlerinin iliştiği mekânsal unsurlar da bu halet-i ruhiye eşlik eder.

Roman bu süreçte önce Ziynet ve Yusuf'un yaşadığı çarpık ilişkiyi ve sonuçlarını, sonra da, Ayda'nın ikinci babası olacak Nedim -ki o zaman henüz çocuk yaştadır- Ziynet yakınlaşmasının şekillenmesini yansıtır. Nedim'in babası Kerami Bey'in mebusluk süreci ve bu süreçte yaşananlar ise farklı bir renk katar romana. Bu anımsamalar dizisinin İstanbul'daki hastane odasına yaşlı Ziynet'in gelmesi ile çok daha çeşitlendiği görülür. Çünkü bu ziyaret, Ayda ve artık yaşlanmış Ziynet'in arasında yıllardır gizemini koruyan olayların da çözümlenmesi anlamına gelmektedir. Romandaki kurgu, zamandaki bu sıçramalar üzerine tesis edilmiştir. Ayda'nın yaşadığı evlilik de tıpkı annesinin gibi sorunludur. Onun da kızı kendisine benzemiş, siyasi olayların içinde aykırı bir tip olarak yetişmektedir. Bozova'da yaşanan çapraşık olaylar yumağı, asıl vakanın cereyan ettiği zaman diliminde de varlığını sürdürmektedir.

Yusuf'un gençliğinde Ziynet'le yaşadıklarını yok sayması, hiç görmesi romancı tarafından affedilmez. Öldü denilen bebeğin romana Yağız adıyla girmesi, bu ailenin çalıştırdığı fabrikaya girip Yusuf'la dost olması, aslında şuur altından işlenen bir intikam duygusunun imalarını taşır. Ayrıca Yusuf'un bu hodkâmlığı farklı durumlarda yazar tarafından okura hissettirilir. Onun iş gezisi için geldiği İstanbul'da kaldığı yerler ve ilgileri, Yusuf'un geçmişinden izler taşır.

“Yusuf ne zaman iş maksadıyla İstanbul'a gelse, hep eğlence merkezine yakın olan Venedik otelinde kalırdı. Otel barı her zaman hareketli olurdu. Resepsiyonda duranlar da, hatırlı müşterilerinin odalarına misafir çıkarmalarına bahşiş karşılığı göz yumarlardı” (Kulin 2002: 134).

Romancı Yusuf'la ilgili bu süreci negatif bir duruşla işletirken, Nedim konusunda daha duyarlıdır.

“Nedim orta kattaki oturma odasının penceresinden, önünde uzanan bahçeye bakarken, pencereye erişebilmek için babaannesinin ayaklarını uzattığı pufu çekip üstüne çıktığı günleri hatırladı...

Odadaki kokuyu gözlerini kapatıp içine çekti. Sabunlu suyla silinmiş tahta ile babaannesinin lavanta kolonyasının birbirine karıştığı bir koku vardı bu odada...

Nedim döndü. Karşısında, eski tazeliği solmuş da olsa, hala ışıltılı bakan gözleriyle Ziynet duruyordu...” (Kulin 2004: 148).

Bu iki mekân betimlemesi, içindeki karakter unsurları ile birleşince bir bakıma, yazar anlatıcının, bakış açısının alt yapısını da oluşturan imaları barındırdığı görülür. Yusuf'un sadakatsizliği bu anlamda önemlidir. Henüz küçük bir çocukken Nedim'in Ziyet'in kucağında büyümesi ve sonuçta cinsel belki duygusal -tek taraflı da olsa- bir beraberliğe ulaşması doğal bir akış olarak algılanırken, Yusuf'un yaptıkları cezalandırılır. Bu olaylar zincirinin daha sağlıklı algılanması için dikkat edilirse, mekândan hareket etmek daha doğru sonuçları da beraberinde getirmektedir.

Asıl vaka zamanında, Ayda ve annesi arasındaki empatik hesaplaşma devam eder. Ayda annesine birkaç parça eşya almak için geldiği evde annesinin odasında dinlenirken hissettikleri, pişmanlıklarına tekabül etmektedir.

“Annemin kadife perdeli, klasik tarzda döşenmiş salonuna giriyorum. Şöminenin üzerinde benim ve kardeşimin gümüş çerçevedeki resimlerimde gençliğimizi seyrediyorum hasretle... Annemin kokusunun sindiği bu evde, anılarımla tek başıma kalmak ve yazgımın henüz belirlenmediği gençlik günlerine dönerek, eski bir şarkı dinler gibi, geçmişini dinlemek istiyorum... Annemin evinde yalnızım şimdi... Bu odada en sevdiği şey neydi acaba? Neyi seçip de hastaneye götürsem bunca eşyanın arasından? Annemin salonu, aile büyüklerinin evlerinden derlenmiş eşyalarla, bir küçük müzeyi andırıyor.(...) Çocukluğumda anneannemin evinde dururdu. O ölünce piyano da bu eve geldi... Bana gelene kadar gelen kuşak, Osmanlı'nın yüksek sınıfının nimetlerinden iyi kötü nasibini almış. Köşklere, konaklarda, bir sürü hizmetkârlarla birlikte yaşamışlar” (Kulin 2004: 181-182).

Ayda'nın bu mekâna bakarak, her bir eşyaya mana yüklemesi bu ailenin, özellikle de annesinin yaşam tercihini de ortaya koymaktadır. Başka bir ayrıntıya gerek duymadan, annesinin babasını terk edip ona bu hayatı sağlayacak Nedim Bey'le evlenmesinin de asıl nedeninin bu olduğunu anlayabiliriz. Ayda, bir kadının,- annesinin- böyle bir hakkı olduğunu, olabileceğini kabullenışı, bu mekânın da tesiri ile olacaktır.

Bu odanın her bir eşyası, Ayda ve annesi ile aralarını açan mesafeyi kısaltacak, ortadan kaldıracak anılarla yüklüdür. Yatak odasındaki “çarşaf kaplı sedef yorgan”, Aslı'nın (Ayda'nın kızı) yaptığı suluboya resmin asıldığı duvar, annesinin makyaj malzemeleri ve özenle seçilmiş elbiseleri, bunlardan sadece birkaçıdır.

Annesinin günlüğünü görmesi ve okuması ise, bütün mesafeleri ortadan kaldıran ayrıntılarla doludur.

Kulin'in 2005'te yayınladığı **Bir Gün** adlı romanın mekân unsuru ise, yine Kulin'in romanlarında alışık olduğumuz benzer bir teknikle şekillenir. Roman baştan sona bir hapisanedeki röportaj/mülakattan ibarettir.

“Karşımızdaki kapıdan geçip bir koridora giriyoruz... Bekleme odası gibi bir yer burası. İçeri girip karşılıklı oturuyoruz plastik sandalyelere” (Kulin 2005: 9).

Şeklindeki cümleler bu mekâna ait ve romanın başlangıcında gördüğümüz tek tasvirdir. Bu yazarın, bir biçimde mekânı bu süreçte ikinci plana ittiğini de gösterir. Ancak, yazar, tek bir odayı tasvir ederek değil, hapisaneyi tanımlayacak diğer parçalar üzerinde ayrı ayrı yoğunlaşarak mekânsal bir bütünlük sağlamaya çalışır. Bu anlamada, hapisanenin girişi, lacivert üniformalı görevliler, arama faslındaki ayrıntılar, demir kapı vb. şeklindeki birbirinden bağımsız gibi görünen mekân unsurları, bu bütünü oluşturan tasvirin küçük parçalarıdır.

Bu bütünlük, belli bir akışla güçlendirdikten sonra,

“Boş sayılabilecek bir oda burası. Ortada tahta bir masa ve etrafında dört adet sandalye var. Tavandan sarkan çıplak ampulden sarı bir ışık dökülüyor masaya...

Odada çıt yok. Sessizlik dayanılır gibi değil. Kalın taş duvarların ötesinde bir hayat akıyor. Benim oturduğum küçük odada ise, sadece bir masa ve dört iskemle ve akışsız, durağan bir zaman var. Rüzgâr sesi, yağmur sesi yok, trafik sesi yok. Nefes alıp verişlerimin dışında hiçbir hayat izi yok. Bu hapisane hücrelerinde, pencere pervazına konacak kuşların kanat sesini duymak bile olası değil, bulunduğum yerde pencere de yok çünkü. Koridorda ise ya kimse yürümüyor ya da ayak sesleri dahi duyulmuyor bulunduğum yerden... İşte mahpusluk bu olmalı diye düşünüyorum... Mahpusluk, yaşamın akmadığı, zamanın geçmediği, renklerin gözükmediği bir mekânda oturup kalmak olmalı...”(Kulin 2005: 11).

şeklinde yapılan bu betimleme, kahramanın dünyasında yaşattığı ve geliştirdiği tanımlarla, gerçeklerin yüzleştiği bir ana işaret eder. Hapisane, sınırlarını ve kurallarını kendisinin çizdiği ve onun dışında asıl hayatın aktığı unsurlardan tamamen farklı bir yaşamın izlerini taşır. Yalnızlık, durağanlık bu hayatın en belirgin

özelliğidir. Asıl hayatın dışlandığı, doğanın bütün nimetlerinden arındırılmış bu hayat, kahramana renklerin gözükmeyeceği ve hayatın akmadığı ürkütücü bir yaşam olarak gözükmektedir.

Zeliha Bora adlı PKK'lı mahkûmun -aynı zamanda milletvekili- odaya görüşme yapmak üzere gelişi ile romandaki vaka, iki ayrı tezin tartışılması şeklinde dönüşür. Bu durum “Nevo ile Zelo” (Bir Gün: 28) bölümüne kadar devam eder. Kulin romanın bu bölümünde iki kadının, (Nevo-Zelo) çocukluk yıllarında arkadaş olduklarını, beraber büyüdüklerini anlatan bir bölüme yer verir. Böylece asıl vaka zamanının yerleştiği mekân, zamanla birlikte geriye doğru kayarken farklılaşır. Yani romanda;

1-Hapishane -görüşme odası-

2-Kahramanların çocukluklarının geçtiği Sarıcadam

3-Kahramanların karşılaştıkları son ana kadar yaşadıkları bölge ve illeri: Ankara, Mersin, İzmir, Karadeniz, İstanbul

şeklinde üç ayrı mekân unsuru görmemiz mümkündür. Bu mekânlardan üçüncüsü vaka tertibini, oluşturan olaylar zincirinin kurgusal bağlarını oluşturmaktan öteye geçmez. İkincisi ise bu iki kadının farklı etnik kökten gelse de, farklı siyasi görüşleri olsa da, onları birbirine yakınlaştıran, dost yapan bir coğrafya olması bakımından önemlidir. Birincisi ise asıl vakanın hayat bulduğu mekândır.

“Ne kadar genç ve güzeldi annem... Sizin eve vardığımızda kapıyı annen açtı... Saçları uzundu, omuzlarına düşüyordu... Gözleri yemyeşildi. Ben o güne kadar hep esmer insan görmüşüm köyde...”

Ben de Zeliha'yı ilk gördüğümde gözlerime inanamamıştım bir çift gözün ve saçın bu kadar siyah ve parlak olabileceğine...”(Kulin 2005: 33).

şeklindeki tasvirler, iki kahramanın birbirlerini fiziki yönden tasvir ettikleri bölümler olmakla birlikte, iki ayrı dünyanın insanların tanışıp konuşarak aynı coğrafyada yaşamının verdiği avantajla dost olabileceğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Roman, Zelo'nun talihsiz ilk evliliğinden sonra ikinci kocasına verilmesi, onun milletvekili olduktan sonra hapse düşmesi ve Zeliha Bora'nın bayrağı devralıp

meclise girişi; aynı şekilde Nevra'nın talihsiz evliliği ve ardından yaşadığı yasak aşkın anlatımı ile devam eder.

Romanın “Dede” (Bir Gün: 119) adlı bölümü ise, iki ayrı tezin savunucusu olan bu iki kadından Zelo'nun tezlerini savunmak üzere romana dâhil edilmiş bir tür “bilgenin” anlatılarından oluşur. Zeliha Doğu'da yaşanan olayları, Dedesinin müşahitliği ile Nevra'ya anlatıp onu ikna etmeye, PKK davasının ne kadar haklı olduğunu göstermeye çalışır. Bu bölümlerde belirgin bir mekân tarifi yapılmaz. Genellemelerle olayların içine Doğu'nun tümü çekilmeye çalışılır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Nevra ve Zeliha'nın (Nevo ve Zelo) romanın sonunda, bu kavgayı, doğunun kızlarını okutarak, halledebilecekleri hususunda anlaşılmalari dikkate değer bir tezdır. Bu tezin daha sonra “Kardelenler” kitabı ile eyleme dönüştüğünü görmekteyiz.

Kulin'in 2007'de yayınladığı, **Veda** (Esir Şehirde Bir Konak) adlı romanı daha sonra yayınlayacağı **Umut**'un alt yapısı gibidir. Vaka tertibi, zaman, mekân ve karakterleri bakımından, **Köprü** ve **Gece Sesleri**'ni andıran bir yapıyla oluşturulmuştur.

“Kar, mevsimi geçtikten sonra yağdı mıydı, haşmetini kaybederdi. Uzun ve zorlu bir kışın sonunda, çiçeklerin açması beklenirken zamansız gelen kar, İstanbul'u sedef rengi gibi bir masal şehre dönüştüreceğine, çamurlu yolların ve boyası aşınmış ahşap evlerin üzerinde toz şekeri serpiştirilmiş gibi eğreti duruyordu” (Kulin 2007: 1).

Romanın başındaki bu kasvetli, eğreti mekân tasviri, dikkatli bir Kulin okuru için olayların seyri ve gelişmesi bakımından bir ipucu barındırmaktadır. Kulin çevre-eşya ve insan arasında kurduğu ilinti çoğu zaman bu doğrultuda gelişir. Bu durum hemen bütün romanlarında aynıdır. Yani çevre ya da mekân betimlemeleri bedbin bir mahiyet arz ediyorsa, orada yaşıyan insanlar için de sıkıntılı bir dönem, süreç ve olaylar zinciri cereyan edecek demektir.

Ahmet Reşat son Osmanlı kabinelerinde önce vekâleten sonra da asaleten maliye nazırlığı yapmış bir isimdir. Böylece Ahmet Reşat'ın nezaretinde roman

Osmanlı'nın sıkıntılı, kasvetli son dönemlerini esas alan bir vaka tertibi ile başlamış olur ki bu da girişte yapılan çevre tasviri ile uyuşan bir durumdur.

Kulin'in vaka tertiplerinde önemli yer tutan karşılaştırmalar (özellikle geçmiş ve hal) bu romanda Ahmet Reşat ve yeğeni Sarıkamış gazisi Kemal aracılığı ile gelişir. Osmanlıcı Ahmet Reşat'ın evinde gizlenmek zorunda kalan ittihatçı Kemal'in, dayısı ile yaptığı münakaşalar, aynı mekânı (konağı) paylaşan farklı iki görüşün Türk tefekkür hayatındaki serencamını imgeler. Burada mekân olarak "konak" çok önemlidir. Mekânsal çağrışımları bakımından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Kiralık Konak" adlı eseriyle paralel bir anlam ifade eden bu konak, çöken bir imparatorlukla, onun yerine inşa edilen yepyeni Cumhuriyetin şahitliğini yapmaktadır. Ahmet Reşat'ın dışında teyzesi Saraylıhanım da geleneksel yapının son temsilcilerinden biri olarak, romandaki figüratif yapıya katkıda bulunur. Ahmet Reşat bu çöküşün hüznünü bir devlet adamı olarak en yakından hissedenlerden biridir.

"Ahmet Reşat sedire oturup pencereden ön bahçeye baktı. Camın önündeki manolya ağacı, yapraklarında henüz erimemiş kar serpintileriyle hüzünlü bir gelin gibiydi. Az ilerideki elma ise Mart güneşine aldanıp çiçeğe erken durmuş, ani bastıran soğukla don yemişti. Dudaklarına alaylı bir gülümseme gelip yerleşirken, tıpkı bizler gibi, diye düşündü Ahmet Reşat..." (Kulin 2007: 11).

Bir çevre, mekân tasviri gibi görünen bu cümlelerin, Ahmet Reşat'ın ruh haliyle örtüşmesi bu anlamda dikkat çekicidir. Romanın bundan sonraki seyri, vaka tertibini oluşturacak diğer olayların ve şahısların tanıtımıyla sürer. Kemal, Behice, Saraylıhanım, Mehpare bu anlamda önemli isimlerdir. Tümünün temsil ettiği değerlerle aynı konakta yaşıyor olmaları gözden kaçırılmamalıdır. Saraylıhanım, saraydan çıkma Çerkez asıllı bir soyludur. Mehpare ise evin hizmetçisi, Behice de zengin bir toprak Bey'inin kızıdır. Ancak babası onu zengin biri ile değil, okumuş, asil Ahmet Reşat'la evlendirmiştir. Bu kombinasyon aslında bir yönüyle Osmanlı Devleti'nin sosyo-kültürel ve demografik yapısını temsil etmesi bakımından dikkate değerdir. Mekân ve oraya hayat veren şahısların birbirini tamamlayan görünümünün güzel bir örneği de o yıllardaki Beşiktaş semti ile ilgili betimlemelerdir.

“Hüsnü Efendi ile Mehpere, Beşiktaş’a ancak üç tramway değiştirerek varabilirler. Yollar yabancı ülkelerin üniformalarını giymiş askerlerle kaynıyordu. Sokaklarda işine gücüne giden Müslüman Osmanlıların omuzları düşük, yüzleri asık, başları öne eğikti...” (Kulin 2007: 43).

Yine,

“...Tırmanmaya başladı Maçka’ya doğru. Buraların neyini seviyorsa, Behice Hanım illa bu muhite taşınmak istiyor, Saraylıhanım da karşı çıkıyordu gelinine. Saraylıhanım’a göre, buraları Müslüman mahalleleri değildi.” (Kulin 2007: 48).

Şeklinde, karşımıza çıkan tasvirler, mekân ve insan ruhu, hayatı arasındaki bu derin ilişkiyi yansıtması bakımından önemlidir.

Ziya Paşa’nın kızı Azra Hanım da romanın önemli bir figürüdür. Ahmet Reşat ailesi, Ahmet Reşat Bey Nazır olduktan sonra Ziya Paşa ailesi ile yakınlaşır. Azra eşini savaşta kaybetmiş ve kendisini Milli Mücadeleye adanmış genç bir kadındır. İki ailenin Ahmet Reşat’ın konağında vuku bulan iade-i ziyaretlerinde romana yansıyan mekân tasviri, orada yaşayanların dünyaya bakışlarını da yansıtması bakımından önemlidir.

“... Arka bahçeye bakan ve pek ender kullandıkları için panjurları çoğu kez kapalı duran kadife koltuklu salonda kabul etti Behice. Salon koyu yeşil perdeleri yanlara çektikleri ve panjurun ardına kadar açtıkları halde hala loştu. Çünkü ağaçların güneşi kestiği arka bahçe kuzeye bakıyor ve az ışık alıyordu. Bu yüzden ağır ve elemli bir havası vardı salonun. Selamlık ya da sokağa bakan cumbalı oda gibi sedirler ve yastıklarla değil, frape kadifeyle kaplanmış yaldızlı kanepeler ve koltuk takımlarıyla döşenmişti. İki pencerenin ortasındaki camekânda değerli Osmanlı porselenleri, beykozlar, aşurelikler sergileniyordu. Duvarda üç adet değerli Çin tabağı ve Civanyan imzalı, gece manzaralı iki tablo asılıydı” (Kulin 2007: 78).

Bu ayrıntılar, son dönemi olmasına rağmen Osmanlı’nın meydana getirdiği elit bir ailenin zevklerini ve yaşam tarzını yansıtır. Ayrı ayrı amaçlara hizmet eden odaların farklı tefrişatı, pahalı eşyalar, değerli tablolar, medeniyetin ve insan zevkinin geldiği noktayı göstermektedir. Yazar böylece söz konusu ailenin farklılaşan yönlerini de betimlemeleri ile ortaya koymaktadır.

Romanın bir başka önemli figürü olan ve Sarıkamış gazisi olan Kemal'in "kar" a ilişkin betimlemeleri, Sarıkamış'ta yaşanan facianın boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir.

"Kar altında uykuya dalmak, dünyanın en güzel en tatlı, en keyifli ölümüydü. Acısız, sızısızdı. Sessiz sedasızdı. Kendini uykuya çabuk bırakana, beyaz bir kedi gibi, yumuşak gelir, incitmeden alırdı canı. Uykuya direnen karşısına ise gelinliğini giymiş, duvağını takmış, dünya güzeli bir kız suretinde belirirdi bembeyaz ölüm..."(Kulin 2007: 110).

Kemal, Sarıkamış'ta bu felâketi atlatmış ama kronik bir verem hastalığına yakalanmıştır. Dayısı Ahmet Reşat'ın nazır olmasına rağmen, Kemal kurtuluş mücadelesine aktif destek vermektedir. Ahmet Reşat, bütün bunları bilmekte içindeki sadakat duygusunundan da ödün vermeden yeğenin bu eylemlerine göz yummaktadır. Kemal, Mehpare ile yaptığı evliliğin hemen ardından İstanbul'da faaliyet gösteren Kuva-i Milliyecilere katılır.

"...Koğuştaki ağır bir koku vardı. Pencereleler açık olmasına rağmen, sigaraların dumanı tavanda adeta gri bir kapak oluşturmuştu" (Kulin 2007: 254).

Şeklindeki tasvirler, Kemal'in yeni katıldığı bu grubun yaşadığı mekânı tarif etmektedir. Böylece yazar, hem Kemal'in hastalığı yüzünden dikkat etmesi gereken hijyeni hem de konak ile burası arasındaki tezdâd ortaya koymak ister. Sonuçta zafer, aradaki rahat hayatın değil, bu kötü şartları yaşamayı geçici de olsa göze alanların olacaktır.

Roman, Kulin'in diğer romanlarında pek rastlamadığımız bir biçimde, İstanbul- Adalar çizgisinde hatta Ahmet Reşat'ın konağıyla sınırlı bir mekâna hapsedilmiştir. Bu, zamanın kasvetini okuyucuya daha belirgin bir tonda yansıtmının gayretiyle seçilmiş bir yoldur. Milli Mücadelenin kazanılması ile bu konaktaki hayat da yepyeni bir akış kazanacaktır. Tıpkı tarih gibi...

"Halife sıfatını muhafaza ederek, Yıldız tepelerinden, her kubbenin altında bir ecdadın yattığı yedi tepeli İstanbul'a bakarken, halifesi olduğu ve yardımına koşacaklarını umduğu Arap devletlerinin hıyanetine mi yanıyordu, yoksa yıllardır yanlış oynanmış taşlara..."(Kulin 2007: 357).

Bu betimlemeler, Sultan Vahdettin'in İstanbul'a ve temsil ettiği ihtişamlı bir tarihle vedalaşması gibidir. Ahmet Reşat'ın konağı etrafında gelişen bu roman, Vahdettin ve Ahmet Reşat'ın sürgünüyle, bu sınırlardan kurtulacak, ancak bu durum aynı zamanda olayların ve tarihin akışının değiştiğinin işareti olacaktır.

Bu vedalaşma anının mekânla buluştuğu ve aslında topyekûn bir hayatı ve kültürü temsil ettiği anlardan biri de Ahmet Reşat'ın İstanbul'dan ayrılış anıdır.

“Ahmet Reşat, erken sabahın tülü andıran sisinde sulardan yükselmiş bir masal şehir gibi duran İstanbul'un göğe doğru uzanan minarelerine içi titreyerek baktı. Bir daha hiç görmemesi çok muhtemel bu manzarayı beynine nakşetmek ister gibi, gözlerini kırpmadan, dimdik durdu denizin kenarında... Minareleri, kubbeleri ve denizin değişken mavisini gözleriyle, yosun, tuz ve kömür kokan havasını burnuyla, tramvay gıcırtilarından vapur düdüklarine, satıcı seslerinden martı çığlıklarına kadar her sesini kulağıyla hafızasına nakşetmek ve asla unutmamak istiyordu” (Kulin 2007: 364).

Yıllarca memurluğunu, sonra nazırlığını yaptığı bir devletin çöküşünü, İstanbul'un işgalini ve nihayet Mustafa Kemal Paşa'nın zaferini yaşayan Ahmet Reşat'a Vahdettin gibi ayrılık düşmüştür. Özünde Ahmet Reşat bir vatanperverdir. Ancak bunun anlaşılması zaman alacak belki de hiç gerçekleşmeyecektir. Yazar bu hüznü İstanbul'u son kez seyreden Ahmet Reşat'ın bakışıyla romana yansıtır.

Ayşe Kulin'in ilk baskısını 2008'de yapan “**Umut- Hayat Akan Bir Sudur**” adlı romanın aslında **Veda** adlı romanı tamamlayan, onun devamı olan bir romandır.

Roman Zeki Salih'in Bosna'nın elden çıkması üzerine yaşadığı üzüntü ve ızdırabın, bu durum karşısında yaşadığı çaresizliğin anlatımıyla başlar. Savaş başlamadan önce İstanbul'a göç etmiş varlıklı Boşnak aile, artık yeni vatanları için yaşayacaklardır.

“Zeki Salih doğup büyüdüğü toprakları, içinde yıkandığı ırmakları, at koşturduğu yaylaları özlüyordu. Anadilini özlüyordu. Gençlik arkadaşlarını, tahta iskemleler üzerinde dostlarıyla sohbet oturduğu kahvehaneleri, Rumeli türküleri çağırdığı meyhaneleri özlüyordu. Bosna'nın yeşilini, Milaç'ın berrak suyunu, mahallesinin cumbalı evlere doğru kıvrıla kıvrıla tırmanan yokuşunu (...) özlüyordu” (Kulin 2008: 10).

Bu mekân tasvirlerinin elbette kaybedilmiş bir toprağın, elden çıkmış olan vatanın, insan yüreğine açtığı derin teessürü ifade ettiği şüphesizdir. Yazar, Zeki Salih'in kendi doğduğu coğrafyaya olan özlemini, hissi bir takım betimlemelerle değil, içinde bizzat o coğrafyanın ayrıntılarının olduğu tasvirlerle anlatmayı yeğlemiştir.

Roman böylece bu iki ailenin, Zeki Salih ve **Veda**'nın figüratif yapısını teşkil eden Ahmet Reşat ailesinin İstanbul'da çakışacak hayatlarının anlatımına da zemin hazırlamış olacaktır.

Bu iki ailenin hayatı, iki ayrı “konaktan” yapılan -adeta yayınla- anlatılarla gelişir. İstanbul'un merkez olduğu ancak değişik iki semtte bulunan konakların çocukları, bu anlatılar yoluyla kesişen bir hayatın ayrıntılarını tamamlayacaktır.

Bu konakların, kendi içlerinde geliştirdikleri sosyo-kültürel yaşantı, eğitim, din, ahlâk anlayışı vb. unsurlar, yazarın bütün romanlarında gördüğümüz o farklı, elit aile tipinin izlerini taşır.

Veda romanında sürgüne gönderilen Ahmet Reşat'ın, Batı da özellikle Bükreş'te kalması önemsiz birkaç mekân tasvirini romana taşısa da aslolan mekân İstanbul'dur. Zeki Salih ve ailesinin de başta belirtildiği gibi Bosna ile en azından siyasi anlamda ilintileri kesilmiştir. Onlar için de İstanbul artık esas mekân hatta vatan haline gelmiştir.

“... Şehrinin binbir renkli günbatımları, sert poyrazı, sersemletici lodosu, kısacası tüm renkleri, kokuları ve tatlarıyla İstanbul, gözünde tütüyordu” (Kulin 2008: 39-40).

Ahmet Reşat'ın sürgünde yaşadığı bu özlem dolu anlar ile Zeki Salih'in Bosna'ya duyduğu özlemi örtüştürdüğümüzde, bu iki ailenin bu anlamda ortak noktalarını görmüş oluruz. Yazar, bu iki ailenin reislerini tanıtırken, onların bu hassas yönlerini ön plana çıkaracak, böylece bu iki ailenin düşünce profilini de okuyucuya iletmiş olacaktır.

İstanbul'un Türk tarihi, medeniyeti ve kültürü için taşıdığı büyük önem yine Ahmet Reşat'ın, Ankara'nın başkent yapılması ile ilgili bir gazete haberini okurken düşündüklerinin ışığında romana yansıtılır.

“Ahmet Reşat, yağmurlu bir teşrin günü, sadece kendinin değil atalarının da doğup büyüdüğü aziz İstanbul'un “başşehir” özelliğini kaybettiğini, o efsanevi şehir yerine renksiz bir taşra kenti olan Ankara'nın merkez ilan edildiğini de yine gazetelerden öğrenmişti” (Kulin 2008: 40).

Romana yansıyan çevre tasvirlerinin her zaman olduğu gibi insanların ruh halleriyle örtüştüğünü görmek, bu romanda özelde de bu tasvirde mümkündür.

Veda adlı romanın önemli bir figürü olan Mehpare, Ahmet Reşat'ın konağında geçen yıllarını, elma ağacına bakarak düşünür.

“Mehpare odasında, pencerenin önünde gelip durdu, elma ağacının dallarına baktı. Kaç mevsim geçmişti bu pencerenin önünden, kaç kez çiçek açmış, çiçek dökmüş, meyve vermişti elma ağacı. Artık yaşlanmıştı, kalınlaşmış, hantallaşmıştı, tıpkı Mehpare gibi...” (Kulin 2008: 55).

Bu betimlemeler, mekânı oluşturan canlı kimi zaman da cansız nesnelere, insan arasında kendiliğinden oluşan ilintiye işaret etmesi bakımından önemlidir. Bu tür tasvirler zaman zaman bir odaya, aynaya, duvara, resim vb. unsurlara dayandırılarak yapılmakta, böylece bir durum tasviri de ortaya çıkmaktadır.

Romanın, “Aram” dolayısıyla Merzifon'daki hayat ve Ermeni'lerin tehciri hadisesi ile ilgili bölümlerinde de mekân tasvirleri, bu kez Ermeni'lerin ne kadar çalışkan, ticarete yatkın olduklarını ifade etmek için kullanılmıştır.

“Bir zamanlar, Merzifon'un ana caddesinde iki katlı, büyük ve gösterişli bir mağaza vardı. Mağazanın giriş katında erkek kıyafetleri, üst katında çocuk ve kadın elbiseleri satılırdı... Merzifon, pamuk dokuma merkezlerinden biri olduğu için, tezgâhlarında dokunan incecik pamukları İstanbul ve Şam'a gönderir, İstanbul ve Selanik'ten aldığı hazır giyim ve süs eşyalarını da, mağazasında satardı... Merzifon, o yıllarda Osmanlı taşrasında, Rum ve Ermeni nüfusunun fazlaca olduğu, zengin yerlerden biriydi” (Kulin 2008: 81).

Vaka tertibinin önemli bir ayrıntısı olan Aram ve Sabahat'ın aşklarının kaynağını vermek için okura sunulan bu tafsilatın ardından, Aram'ın ilk kez

Sabahat'lara yani Ahmet Reşat'ın konağına Sitare'ye ders vermek üzere (Ayşe Kulin'in annesi) gelişi, bir Ermeni vatandaşın, bir Türk evine, Osmanlı elitinin mahremine girişi olarak tasvir edilir.

“Aram'a konağın kapısını Hüsnü Efendi açtı. Aram hayatında ilk defa bu kadar gösterişli bir Türk evine giriyordu. Etrafı kolaçan ettiği izlenimini vermemeye gayret ederek sağına soluna aceleyle göz attı. Holün orta yerinde ihtişamlı bir yaldızlı masa vardı ve merdiven boşluğunun yüksek tavanından masanın tam üzerine denk gelen, on iki kollu muhteşem bir kristal avize sarkıyordu” (Kulin 2008: 92).

Romanın vaka tertibini oluşturan olaylara mekân olan Beyazıt'taki konak Ahmet Reşat'a, Sultanahmet'teki konak Zeki Salih'e aittir. Bu iki aile üzerinden tertip edilen olaylar zinciri, uygun geçişlerle dönüşümlü olarak yansıtılır romana. “Sultanahmet'teki Konakta Hayat” (Umut:100) bölümündeki mekân tasvirleri, bu iki ailenin kültürel ve ekonomik durumlarındaki benzerliği ortaya koyması bakımından önemlidir.

“Sultanahmet Meydanı'na paralel uzanan sokağın köşesini tutan pembe ev, üç katlıydı. Evin Sümbüllüçeşme Sokağı'ndaki ucu, yaşlı bir çınarın bulunduğu küçük bir bahçeyle sonlanıyordu. Zeki Salih, evin tapusunu üstüne geçirir geçirmez, bu bahçeye kiraz, erik ve elma ağaçları diktirmişti. Odaların yeniden boyanması, hamam taşlarının yenilenmesi, bahçeye açılan ikinci bir mutfağın yapılması ve üst katlara oda ilaveleri bir yıla yakın zaman alınca, bahçeye ekilen çiçekler iyice büyüdü...”(Kulin 2008: 100).

Sabahat'ın ailesi Ada'dayken eve yalnız gelip etrafını gözlemlerken gördüğü değişiklikler, hayatın ve zamanın insan gibi mekân üzerinde de değişiklik yapma gücünü ortaya koyan ayrıntılarla doludur. Yaşanılan mekânların zaman içerisinde farklılaşması, eskimesi ya da deforme olması bir yana, içinde yaşayan insanlarla bütünleşmiş olması, bu betimlemelerin asıl amacını ortaya koymaktadır.

“Şimdi taşlıkta durmuş, içinde büyüdüğü eve bir yabancıнын gözleri ile bakarken, bugüne kadar hiç fark etmediği bazı şeyleri görüp şaşıyordu. Merdiven boşluğundan sarkan avizenin tam altında duran yaldızlı masanın sağ köşesindeki mermer boydan boya çatlamıştı... Konsolun çekmecelerinden birinin tokmağı kırıldı” (Kulin 2008: 135).

Sabahat'in gözüyle romana yansıyan bu tasvirler, mekân unsurunun, insanla ne denli örtüştüğünü, birbirilerini ne kadar etkilediğini ortaya koyması bakımından

önemlidir. Bununla beraber, bir mekânın hayatta kalması, onun insanla olan ilintisine, içinde yaşayan insan olup olmayışına da bağlı olması bir başka önemli imadır.

Umut adlı romanın İstanbul'a ve bu iki eve sıkışmış mekânı Muhittin'in (Ayşe Kulin'in babası) romana güçlü bir figür olarak katılışı ile genişleyecektir.

Muhittin ve ağabeyi Almanya'da tahsil görmüş birer mühendistir. Muhittin Yüksek Mühendis rütbesini aldıktan sonra bütün gücüyle yeni Cumhuriyetin kalkınması için görev yapmış, hemen hemen Anadolu'nun her yerinde, baraj, elektrik santrali, yol vb. yapım şantiyelerinde çalışmıştır. Roman bu ayrıntıları verirken, mekân olarak da bu coğrafyaya doğru yönelmektedir.

Bu mekânlardan ilki Adana'dır.

“Şantiyeden çıktı, bataklığa doğru yürümeye başladı. Sabahın bu erken saatinde dahi Adana güneşi terletiyordu insanı. Muhittin çömelip yere oturdu ve karşısında uzanan, sarı, beyaz, mavi renklerin bulamacına baktı. Gecedен kalan çiğ yerdeki otların üzerinde, güneş vurdukça gümüş serpilmiş gibi parılıyordu... Selleri önlemek için bentler yapmak! Medeniyeti ücra kasabalara taşımak için, dağlardan yollar indirmek! Bozkırlara elektrik direkleri döşeyip üzerlerine teller çekmek!” (Kulin 2008: 152).

şeklinde gelişen Çukurova tasviri, Muhittin'in hedefleri ile birleşerek bir medeniyet projesine dönüşecektir. Burada iki yönlü bir anlamı yakalamamız mümkündür. Birincisi, hal ve öncesi, ikincisi gelecektir. Bunlardan birinci eskiye aittir ve kötüdür. İkincisi ise yeni bir düşünce sistemi ve anlayışla inşa edilen bir vatan tasviridir. Dolayısıyla, mekân tasvirlerinin ait olduğu duygu, olay ya da durum ile mekânın-çevrenin hemen her zaman bütünleştiğini görmekteyiz.

Bu anlamda;

“Bahar gelmek üzereydi. Güller tomurcuk vermiş, elma ağacı vakitsiz çiçeğe durmuştu. İstanbul'un kış aylarına mahsus çamur rengi, süratle eflatuna doğru değişiyordu. Çok değil birkaç haftaya kadar bütün sırtlarda rengârenk kır çiçekleri açacaktı, sümbüller bahçe duvarlarından salkım salkım sokaklara sarkacaktı. Ah şakayıkların ve leylakların şehri! Ah güzel İstanbul!”(Kulin 2008: 206).

tarzında romana yansıyan tasvirler, İstanbul'un yaşadığı karanlıktan aydınlığa doğru geçişini ima ederken, öte yandan Sabahat'la Aram arasındaki ilişkinin geldiği yeni aşamayı da imgelemektedir.

“Doğum Günü Partisi” (Umut: 223) başlığını taşıyan bölümün girişinde yapılan ve eski mutlu, büyük aile anlayışını ortaya koyan “köşk ve bahçesi” tasviri değişen şartlara rağmen Ahmet Reşat ve ailesinin güçlü ilişkilerini ortaya koymak için ayrıntılı bir şekilde yansır romana. Bu betimlemelerde aile bireylerinin her birinin kendine mahsus addettiği bir özelliğin, neticede ortak bir zevke tekabül etmesi bu anlamda çok önemlidir. Küçükler için alınan hediyelerin durduğu köşe, Sabahat'ın çok sevdiği ortancalar, Leman'ın sevdiği menekşelerle süslenmiş bahçe vb. unsurlar, bu bütünlüğün ayrıntıları olmakla beraber, mekân unsurunun insan hayatıyla örtüşen cephesini de ortaya koyar.

Muhittin'le önce Adana'ya doğru genişleyen mekân unsuru, yine aynı kahramanla Ankara ve Karadeniz'e kadar uzanır. Ancak Ankara bu anlamda romanın ikincil mekânıdır. Nitekim burası, Sitare ve Muhittin'in (Ayşe Kulin'in anne-babası) tanışıp evlenmeye karar verecekleri mekândır. Romanın olay zinciri içerisinde “Ankara” (Umut: 329) başlıklı bir bölümün olması bu açıdan önemlidir. Ancak, Ankara'nın diğer romanlarda olduğu gibi belirgin birkaç mekânın romana yansımaları dikkatlerden kaçırılmamalıdır. Burada da bir mekân olarak “Özen Pastanesi”nin kullanılması anlamlıdır.

Muhittin ve Sitare evliliğinin ardından, Muhittin'in tekrar Anadolu'ya, Fırat kıyılarında (Elazığ) çalışmaya gidişi ve o oradayken kızı Ayşe'nin İstanbul'da Narmanlı Apartmanı'nda dünyaya gelişi ile roman bitecektir.

2.2.5. Romanlarda Şahıslar Kadrosu

Roman şahıslarının tanıtımı konusu bu alana ait kaynaklar tarafından oldukça farklı yaklaşımlarla ele alınmaktadır. Bu farklılık daha romanın bu unsuruna verilecek “adı” üzerinde belirginleşmektedir. Karakter, tip, şahıs, kahraman, kişi, figüratif unsur vb. tanımlamalar bunların sadece birkaçıdır. Philip Stevick'in, roman

karakterlerini “düz” (flat) ve “yuvarlak” (raund) şeklinde tasnif ediyor olması bu açıdan önemli bir örnektir (Stevick Philip 1998: 172). (Bu tasnifi E.M. Forster’in “Romanın Unsurları”, -Aspects Of The Novel- adlı eserine dayandırarak yapar) Buna göre düz karakterler, karikatüre edilmiş, tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür. Yuvarlak karakterlerse bunun tam aksidir. Onlar, bir sosyal çevre veya atmosfer yaratmada, romancı tarafından kullanılan çok yönlü karakterlerdir.

Mehmet Tekin bu kavram zenginliği içinde “Şahıs Kadrosu” (Tekin 1998: 7) tanımlamasını ve nitelemesini uygun bulmaktadır. “Karakterizasyon” başlığı altında Tekin, şahısların romana alınmasını yani karakter çiziminin iki yola yapılabileceğini söylemektedir. Bunlardan birincisi, çizilmek istenen kişiyle ilgili bilgilerin bizzat yazar tarafından verilmesi (Açıklama Yöntemi); diğeri, kişinin davranış, düşünce ve duygularla kendi kendini ortaya koyması (Dramatik Yöntem)’dir (Tekin 1998: 79).

Romana dâhil edilen kişilerin bazılarının “başkişi”, bazılarının “dekoratif” konumunda olabileceklerini söyleyen Tekin, yukarıda iki başlıkta topladığı karakter çiziminin romana yansımalarını bu kez üç ana başlığa ayırarak inceler: 1- Kahramanı yazarın tanıtımı. 2- Kahramanın kendi kendisini tanıtımı. 3- kahramanın diğer roman kahramanlarınca tanıtımı (Tekin 1998: 85). Tekin’e göre bu unsurlar romancının ustalığı ile birleştiğinde başarılı bir eser ortaya çıkacaktır.

Şahısların roman dediğimiz “kurmaca” içerisinde yerinin tayini ve şekli elbette romancının işi ve onun ustalığı ile ilgilidir. Ancak karakterlerin vaka tertibi içindeki yeri ve okuyucu ile kurdukları bağ bir romanın başarısı ve kabul görüşünde en önemli paya sahiptir. Stevick’in “Dramatic İrony” -dramatik kinaye- (Stevick 1988: 181) dediği şey bu ilgiyi ortaya koyar. Çünkü okuyucu roman boyunca, bir karakter hakkında diğerlerinin bilmediğini bilmesi, hatta eserdeki olaylar zincirinin gelecekte alacağı şekli tahmin etmesi, karakter ve okuyucu arasındaki iletişimin önemini ortaya koymaktadır. Stevick’in “Protagonists” dediği -başkişi- veya onu tamamlayan diğer kişilerin, davranış, düşünce ve eğilimleri ile bir sosyal çevre-atmosfer yarattığı görüşü önemli bir tespittir. Stevick, bunun dışında kalan bu ikincil kişilere “fon karakterler” -background characters- demektedir (Stevick 1988: 183).

İsmail Çeetişli'nin, fonksiyonları bakımından Şahıslar Kadrosu, Sosyal Durumları Bakımından Şahıs Kadrosu, Karakter Teşkilî (Çeetişli, 1999: 281-297) gibi başlıklar kullanarak Memduh Şevket Esendal'ı ve romanlarını incelemiş olması, Stevick'in tespit ve tanımlamalarından izler taşır.

Şerif Aktaş'ın, vakanın zuhurunda rol alan şahıslar, yazarın sözünü emanet ettiği şahıslar, dekoratif unsur durumundaki şahıslar (Aktaş 2005), gibi tasnifleri de sonuçta Stevick'in tasniflerine uzanan bir yol izler. Yine Aktaş, Tekin gibi romanı oluşturan bütün figüratif yapıya "Şahıslar Kadrosu" demeyi yeğlemektedir. (Aktaş 2005: 134) Aktaş, bir vakanın ortaya çıkması için en az iki unsurun bir arada olması gerekliliğini vurgulayarak, aksi halde o iki şahıstan biri için diğeri varlığının manasız olacağı tespitini (Aktaş 2005: 135) yapmaktadır.

Bir romanın meydana getirdiği "kurmaca" dünyayı şekillendiren ve onu okuyucuya daha anlaşılır kılan figüratif yapının, niteliklerinin ayrıştırılması o romanın yapısı ve kalitesinin ortaya konması anlamına da gelmektedir. Nitekim birçok romanın yarattığı ya da tanıttığı kahramanların, kendilerine ait özellikleri ile bazen romanın ismini arkada bırakan bir üne sahip olmaları bu yüzdendir.

Ayşe Kulin'in romanlarını incelerken "Şahıslar Kadrosu" başlığı altında yapacağımız değerlendirmelerin bu temel açılımlara dayandırılarak yapılacağı bilinmesi, çalışmanın bir yeni metot denemesi hedefinden çok metin analizi ile ilgili olduğunun ortaya konulması bakımından önemlidir. Bu anlamda, Aktaş'ın altı başlık altında topladığı (Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman, Hasım veya karşı güç, arzu edilen ve korku duyulan nesne, Yönlendirici, Alıcı, Yardımcı) karakter fonksiyonları da dikkate alınmıştır.

Bir romanda yaratılan vaka tertibi içerisinde karakterler, kendileri de ilişkiler kurarlar veya kurulan ilişkileri yanlış anlarlar. Fakat örgünün kendisi, okuyucunun tepkisindeki gerçek bir sürecin neticesidir. Okuyucunun, bilgi, sezgi gibi yetenekleri, tek bir karakterin bilgi ve sezgisini kuşatır ve daha geniş ve esnek olan bu bakış açısı, eserdeki dramatik kinayeyi vücuda getirir.

Stevick, hiçbir insanın bir ada gibi tam anlamıyla keşfedilemeyeceğini (Stevick 1988: 196) söylerken, bir romanda ele alınan karakterin daima anlaşılammış bir yönünün olmasının muhtemel olduğunu ifade eder. Mr. Norman Douglar'ın, D.H. Lawrence'ın bir eserinde çizdiği karakter üzerine söyledikleri, bizim, romanı oluşturan temel bir unsur olan “şahıslarla” ilgili yaklaşımımızın da esasını oluşturacaktır.

“Lawrance, çizdiği karakterlerle vasat insanın karakterini oluşturan çeşitli unsurların yarattığı karmaşıklığa ifade kazandıramamıştır; kadın ve erkek karakterlerin genellikle en göze çarpan ve edebi amaca hizmet eden nitelikleri seçilmiş ve diğer niteliler ihmal edilmiştir. Bu karakterlerin temsil ettikleri niteliklere uymayan unsurlar vurgulanmıştır. Aksi halde bu karakter tahlilleri gerçek olamazlar. Yazar, materyalini seçmiş, bu materyalle uzlaşmayan her şeyi dışarıda bırakmıştır. Öyle ise sanatçı, yalnız hoşlandığı malzemeyi alıp gerisini atmakla, sanatını mantık açısından yanlış bir esas üzerine oturtmuştur. Sanatçının seçtiği nitelikler, doğru olabilirler, fakat bir karakteri temsil edemeyecek kadar azdır. Sanatçının söylediği doğru olabilir, fakat gerçeğin hepsi değildir. Yani o, sadece sanatçının bakış açısını temsil eder, hayatın kendisini değil” (Stevick 1988: 174).

Stevick'in

“En önemli ortam, roman karakterlerinin içine yerleştirdiği beşeri ilişkiler ağıdır. Şahsiyetimizin büyük bir kısmı, başka insanlarla olan ilişkimiz içinde aydınlığa kavuşabilir.(...) Filozofların dediği gibi, başkalarından farklı olan yanlarımızı göstermek için, başka insanlar var olmalıdır” (Stevick 1988: 179).

şeklinde yaptığı değerlendirmeyi de bu paralelde algılamamız gerekir. Romana ve onun vaka tertibine hayat veren karakterlerin oluşturduğu atmosfer ve yaşadıkları çevre, okuyucunun zihninde kendine bir yer açarken, aslında müessirin bakış açısının verileri de bu açılan alanda kendilerine bir yer bulmaktadır.

2.2.5.1. Fonksiyonları Bakımından Şahıslar Kadrosu

Anlatıya dayalı eserlerdeki şahıs kadrosu, anlatının esasını oluşturan olay örgüsü içerisinde yüklendiği fonksiyona göre değer kazanmaktadır. Bu fonksiyon, roman içerisinde vücut bulan bir kahramanı ön plana çıkaracağı gibi, onu dekoratif bir unsur olarak kullanılmasına yani arka plana itilmesine de yol açar. Aktaş'ın “tematik güç”, “vakaya ilk dramatik hamleyi veren” (Aktaş 2005: 134-139) asıl

kahraman tespiti açısından baktığımızda Kulin'in birçok romanını bu esasa göre şekillendirdiğini görürüz.

Adı: Aylin'de Aylin, **Sevdalinka**'da Nimeta, **Füreyâ**'da Füreyâ, **Köprü**'de Vali, **Nefes Nefese**'de Selva ve Sabiha kardeşler, **Gece Sesleri**'nde Ayda, **Bir Gün**'de Nevra ve Zeliha, **Veda**'da Ahmet Reşat ve ailesi, **Umut**'ta da Ahmet Reşat ve Zeki Salih'in aileleri bu anlamda değerlendirilebilir. Romanlara hayat veren, örgüyü besleyen, merak unsurunu tetikleyen kısaca vaka tertibine vücut veren kahramanlar bunlardır. Bu kahramanlardan birisinin -kendi eser bütünlüğü dâhilinde- olmaması o romanın vaka iskeletinin yokluğu anlamına gelecektir.

Adı: Aylin romanında, benimsenen karakter tanıtımı, açıklamalı yöntemle uyuşur. Yazar bizzat kendisi Aylin'le ilgili bilgileri verir. Bu yöntemin Kulin tarafından hemen bütün romanlara da uyguladığını söylemek yanlış olmaz.

Bu anlamda sırası ile baktığımızda **Adı: Aylin** romanında vakanın hemen tek sürükleyicisi yani tematik gücü Aylin'in kendisidir. Bu romandaki şahıslar kadrosunun, daha çok Aylin'le ilintili akrabalar ve eşler bağlamında seçildiği de gözden kaçırılmamalıdır.

Aylin'in doğduğu ve ilk çocukluk/gençlik yıllarının geçtiği mekânlara göre romana giren karakterler, aslında sadece Aylin'in ön plana çıkması istenilen yönlerinin belirginleşmesi anlamında romana dâhil edilirler. Romanın ikinci bölümünde tafsilatlı olarak ele alınan Giritli Deli Mustafa Naili Paşa, esasında bu amaca hizmet eden önemli bir örnektir. Romancı Naili Paşa ile Aylin'in köklerine ilişkin bilgi veriyorsa da asıl amaç Naili Paşa ile Aylin arasında genetik olarak gelişen “mizaç” unsurunu ortaya koymaktır. Naili Paşa'nın hırsı, inadı, zekâsı ve silahlara düşkünlüğü aslında sadrazamlık makamına gelmiş olmasından daha önemlidir.

“O savaş meydanlarının Paşasıydı. Kafası kızınca aklına geleni yapmaktan geri durmuyordu ve karşısındakilerden tam itaat istiyordu.(...) Vükela, toplantılarında sert ve asabi çıkışlarıyla etrafını rahatsız ediyor, gücendiriyordu.(...) Naili Paşa İstanbul'a geri çağrıldı ve hoşgörü kazanmış olmanın karşılığını görmeden, gönül kırıklığı içinde öldü.(...) Kırk cariyesi, yetmiş bin altın, doksan dokuz çiftliği, iki yüz evi

olduğu rivayet edilen Naili Paşa'nın on bir de oğlu vardı.(...) Hilmi ve Veli oğullarının arasında hem en yakışıklı, hem de en zeki olanlarıydı..." (Kulin 1997: 13-14).

şeklinde süren anlatıda, yazar, okura yarattığı kurmaca dünyanın içerisinde kendi seçtiği karakterler yoluyla ve onların ilginç gelen yönleriyle seslenir, ulaşır. Romanın başında gereksizmiş gibi görünen bu ayrıntıların, romandaki vaka tertibi geliştiğinde, Aylin'i anlamak açısından ne kadar önemli olduğu ortaya çıkar. Naili Paşa'nın genetik özelliklerini sürdürebilen Hilmi ve Veli Paşa'lardan -ki Veli Paşa Avrupa'da çapkınlıkları ile ün salmıştır- Hilmi Paşa ve kızı Melek yoluyla yürüyen soyu Aylin'e ulaşacaktır. Bu süreçte romana giren birçok karakter, sadece bu ilintinin bütünlüğünü sağlamak üzere, dekoratif bir görevle romanda yer alır.

Bu ilintinin, yukarıdaki alıntıyla bütünleştiği nokta "Aylin" (Adı:Aylin: 32) adını taşıyan bölümde yazar tarafından alenileştirilir.

"Küçük kız, bu gururlu, çok titiz, dik başlı, uzun boylu büyükbabanın özelliklerini dinleyerek büyüyecek, ileri yaşlarında silahlara olan tutkusunun ve deli cesaretinin belki de Hasip Bey ve Mustafa Naili Paşa'ya dair dinlediklerine öykünmesinden kaynaklandığını hiç bilmeyecekti..." (Kulin 1997: 32).

Roman, bu temel esası oluşturduktan sonra, vaka tertibine katkıda bulunacak ve bu özellikleri pekiştiren mekân ve şahıslar yoluyla genişlemektedir. Devrimeller ailesinin, Ankara Soysal Apartmanındaki hayatları bu anlamda önemlidir. Mekân olarak oldukça seçkin olan bu apartmana hayat veren, Ressam Cafer Batur, Ayşe Abla İlkokulun kurucusu Neriman Hanım, Nusret Kulin'in kardeşi Muhittin Kulin ve karısı Sitare, Hasan Kavur ve ailesi, Süreyya Pavyonunun sahibi Beyaz Rus Sergio gibi şahıslar, romanın olay örgüsünde ilerleyen bölümlerde hemen hiç yer almasalar da Aylin'in karakteristik yapısının oluşumunda ve çevresinin tanıtımında önemli sayıldıkları için tek tek tanıtılırlar. Aylin'in bu isimlerle olan ilişkileri -eğer olursa- onlara bir nitelik kazandıracaktır.

Romanda karakterlerin fonksiyonel özelliklerini ortaya koymasını bakımından, Aylin'in Nilüfer'le -kardeşi- olan ilişkisi de dikkat çekicidir. Nilüfer romana sadece Aylin için gerekli olduğu zamanlarda dâhil edilir. Yani Nilüfer'in romana kattığı değer ve karşılığında kazandığı nitelik, Aylin'le olan ilişkisi ile doğru oranda gelişir.

Bu anlamda Aylin'in çocukluk arkadaşı Betin'i de anmak gerekir. Bu çevre fonksiyonel olarak adeta Aylin'e biçim veren okul gibidir. Aile dostları İsmail Hüsrev Tökin'in, Nazım Hikmet ve Vala Nureddin'le dostluğunun, üniversiteyi Moskova'da beraber okumalarına dayanması da önemli bir ayrıntıdır.

“İsmail Hüsrev, küsererek evine çekilmiş ve kendini doğu dinlerini incelemeye vermişti. Budizm gibi Doğu felsefelerinin ve tasavvufun, ileride engin bir hoşgörü sahibi olmasında rolü büyüktü kuşkusuz” (Kulin 1997: 37).

şeklinde bir tanımlama ile romana giren İsmail Hüsrev bir daha romanda hiç görülmeyecektir. Ancak Aylin'in gömülme merasimine ayrılmış olan birinci bölümdeki mezar taşına konulacak sembolün seçimi ile ilgili diyalogları anlamak bakımından İsmail Hüsrev önemlidir.

“ ‘Bunu seçtik’ dedi adama Nilüfer...

-Sufilerin amblemini seçmişsiniz. Zaten galiba Müslüman demişlerdi albay için...” (Kulin 1997: 7).

Aylin'in Amerikan Kız Koleji'ndeki çevresi de unutulmamalıdır. Sevgi Koç, Aylin Koçibey (Gönensoy), Ayşe Manioğlu, Sevin Erel, Buket Diriker, Mersa Günün gibi Türk sosyetesinin, iş dünyasının tanıdık isimleriyle beraber büyümüştür. Bu okulun hocaları da bu çevreye dâhil edildiğinde, Aylin'i anlamak ve yorumlamak daha kolay olacaktır.

Bu isimler çoğaltılabilir, Aylin'in ilk flörtü Erkan Mermerci, Alev Güran, Piyale fabrikasının ortağının oğlu Engin Baraz, adeta bu insan galerisini oluşturan diğer isimlerdir. Bu zengin yapı, açıklamalı yöntemi kabullenmiş romancının çizdiği karakteri, istediği ölçütlerle okura tanıtabilme kaygısından kaynaklanır. Bu şahıslar dizini, Aylin büyüdükçe ve mekân değiştirildikçe zenginleşmeye devam edecektir. 1960'lı yıllarda ablasının yanına Paris'e gidişi hayatının önemli bir noktasıdır. Ressam Osman Hamdi Bey'in kızına ait bir evde oturan Nilüfer, yine son derece seçkin ailelerle ilişki içindedir. Aylin'in bu hayat içerisinde vasat bir tercih yapması beklenemez. Okuyucu buna hazırlanır. Nitekim sırf prens olduğu için ilk defa gördüğü Libya asıllı Senusi ile evlenmesi, çocukluğundan beri kendisine hizmet eden

beyaz eldivenli uşaklar, hayal etmesiyle ilgilidir. Prens Ben Tekkouk Senusi, Aylin'in hayatına nasıl hızlı girdiyse öyle çıkar. Romancı bu ayrıntıyı burada bitirir. Bu süreçteki diğer kahramanlar mesela Polat'ın görevi ve niteliği kısaca fonksiyonu Aylin'le olan ilişkisi nispetinde kıymetlenir.

Aylin'in tıp fakültesinde okurken -Neuchatel Üniversitesi- hayatını kolaylaştırmaktan öte gitmeyen kocası Jean-Pierre, ilerlemiş yaşına rağmen yakışıklılığı ve nezaketi ile onu çok etkileyen Afgan asıllı Paswak ve belki de en uzun ilişkiyi yaşadığı Mişel Radomisli romanda Aylin'e yaptıkları katkılar oranında yer bulurlar. Burada Mişel'in Yahudi asıllı bir Türk oluşu özel bir durumdur. Aylin'in çocuk yapma arzusu ve Mişel'in doğacak çocuğu Yahudi inançlarına göre yetiştirme ön şartı Aylin'in fikirlerini değiştirmez. Bu oldukça ilginç, dikkate değer bir durumdur.

Roman daha sonra, Aylin'in tedavi ettiği hastalar, yeğeni Tayyibe, Hulusi gibi farklı şahısların ve son kocası Joe'nin romana dâhil edilmesiyle devam eder.

Bütün bu ilişkiler ağının merkezinde Aylin bulunur. Diğer şahısların olay örgüsü veya diğer şahıslarla olan ilişkileri Aylin merkezli gelişir.

Yazarın **Füreyâ** isimli romanı da benzer özellikler gösterir. Bu romanın merkezinde de Füreyâ isimli kahraman vardır.

Ancak buradaki karakter çizimi **Adı:Aylin**'den farklılaşır. "Pentimento, Osmanoğlu Kliniği, 26 Ağustos 1992" başlığını taşıyan ve roman boyunca belli aralıklarla tekrarlanan bölümlerde yazar "Dramatik metodu" kullanır. Yani Füreyâ bizzat kendisi, kendini anlatır.

"Ama ben böyle geniş kanatlı kuşlar yapmadım ki hiç. Benim yoğurduklarım narin bedenli, küçükbaşlı, uslu, durağan kuşlardı. (...) Sanmıyorum. Çünkü bu yatağa düşene kadar hiç yorgun ve durgun hissetmedim kendimi. Yaşlandığımı, iyice ihtiyarladığımı, hatta hemcinslerime özgü yaşam sınırının ortalamasını çoktan aştığımı bile fark edemedim" (Kulin 2000: 3-4).

şeklindeki karakter çizimi, dramatik metodun izlerini taşısa da, romanın farklı bölümlerinde bu kez açıklamalı metodun devreye girdiğini görmekteyiz.

“Güzellik denince hırçınlaşırdı Hakkiye... (...) Füreya tarifsiz bir heyecan içindeydi. Bir aydır yurt dışında tatilde bulunan dayısı, karısı ve kızı Mutarra ile birlikte dönüyordu ve ailece onu karşılamaya gitmek üzere hazırlanmaktaydılar...” (Kulin 2000: 22-23).

gibi bölümler, bu tespitimizi doğrular niteliktedir.

Olay örgüsünün merkezinde duran kişi Füreya’dır ve tıpkı **Adı: Aylin**’de olduğu gibi diğer şahıslar onunla ilişkileri nispetinde veya onun herhangi bir özelliğini yansıttıkları ölçüde romana dâhil olurlar. Bu açıdan bakıldığında Şakir Paşa önemli bir şahıstır. Bir Osmanlı Paşası olan Şakir Paşa’nın hüviyeti, özellikleri, anlayışları, o soydan gelen Füreya’nın karakteristik yapısının çiziminde önemli bir rol oynar.

“Şakir Paşa, sultana küs kalmanın bedelini ağır biçimde ödemekteydi. Ada’ya Türk çocukları için bir ilkokul ve bir Müslüman mezarlığı yaptırdıktan sonra, odasına kapanıp tarihini yazmaktan başka uğraşı kalmamıştı. Tek eğlencesi, 1900’lerin başında, Abdülhamit’e şu veya bu şekilde kırılmış ya da onun gadrine uğramış diğer küs paşalar ve bürokratlarla buluşup nargile içmektir. (...) Osmanlı Tarihi’nin yazımı, büyük bir disiplin içinde, sayfa sayfa ilerlerken, geniş ailenin mali gücü de adım adım gerilemekteydi.

Şakir Paşa Afyon civarında büyük bir arazi satın almıştı...”(Kulin 2000: 24-25).

biçiminde romana alınan Şakir Paşa, aslında bu özelliklerinin yanı sıra hayata bakışı, eğitim anlayışı vb. hususiyetleri ile Füreya’nın olgunlaşmasında önemli bir fonksiyon üstlenir. Onun Afyon’a seyahati sırasında kendi oğlu tarafından -Cevat Şakir Kabaağaçlı- öldürülmesi önemli bir kırılma noktasıdır. Romana bu süreçte dâhil olan şahıslar, akrabalık bağı ile birbirine bağlı kişilerdir. Sara Hanım, Aliye, Sare İsmet Hanım, Hakkiye ve Emin Bey, Cevat, bu isimlerden birkaçıdır ve fonksiyonları itibari ile merkezde duran Füreya’nın, sosyal çevresini çizmekten öteye geçmezler.

Romana çok güçlü bir figür olarak giren Mustafa Kemal de aslında bu çevrenin seçkin, üst düzey sınırlarını belirlemek için kullanılır. Romana farklı bir akış getiren Mustafa Kemal ve onun önderliğinde yürütülen Kurtuluş Mücadelemiz, roman şahıslarının tarihi bir hüviyet kazanmanın önünü açacaktır. İsmet Bey, Fevzi

Paşa, Kazım Karabekir, Refet Paşa, Rauf Bey, Adnan Bey gibi isimler bu kadronun önemli isimleridir. Fakat, Füreya'nın ilk evliliğini yaptığı Sabahattin Bey'i hariç tutarak; Kılıç Ali'nin -ikinci kocası- bu tarihi kimlikler içinde son derece önemli olduğunu görürüz. Kılıç Ali'yle yapılan evlilik bir aşk evliliği değildir. Aslında Füreya'nın daha dokuz yaşında görüp hayran olduğu ulu öndere yakın olma arzusunun bir sonucudur. Yani Kılıç Ali de romanda Füreya'yı Atatürk'e ve onun çevresine yakınlaştıran, dâhil eden bir fonksiyonu icra etmekten ileri gitmez. Bu süreci işaret etmesi bakımından;

“Tanrım! Onlar nasıl gözler öyle. Masmavi, çakmak çakmak bakışlar, Füreya'yı delip yüreğine saplandı sanki!” (Kulin 2000: 69).

cümleleri, Atatürk'ü Ada'da ilk gördüğü ana aittir. Yine;

“Ve şimdi Füreya, bu evlilikle, her gün onu görebilme, ona yakın olabilme fırsatını yakalayacaktı. Ondan feyz alacaktı”(Kulin 2000: 164).

şeklindeki cümleler de, özellikle Kılıç Ali karakterin yüklendiği fonksiyonu ortaya koyması bakımından önemlidir.

Romanın bir başka kırılma noktası Atatürk'ün ölümüdür. Bu kayıp, Füreya'nın çevresini de tekrar değiştirecektir. Kılıç Ali'nin bir süre evine kapanması, Füreya'nın bu şoku atlatmak için gösterdiği çabalar bir tarafa bırakılırsa, verem hastalığının Füreya üzerinde yarattığı tahribat ve tedavi sürecince yaşadıkları, yeni bir çevre ve şahıslar kadrosunun oluşumunun da alt yapısını hazırlayacaktır. Bu süreçte romana dâhil edilen Şevki Bey bu anlamda bir şahıstır. Yine İsviçre ve Paris'teki tedavileri sırasında edindiği sanat çevresi de Füreya'nın bu yönünü biçimlendirmek için kullanılan şahıslardan oluşur. Bu isimler, romanda Füreya'nın faaliyetlerini tanımladıkları nispette romana dâhil edilmiştir. Fonksiyonlarını tamamladıktan sonra ise romandan çıkarılmışlardır.

Romanın otobiyografik bir yapı göstermesi -tıpkı Adı:Aylin'de olduğu gibi- zorunlu olarak anlatıcıyı ön plana çıkarır. Yazar bunu sık sık dönüş yaptığı “Pentimento” bölümleriyle aşmaya çalışmışsa da, romandaki her şey onun müşahedeleri, duyup öğrendikleri ve tercihlerine göre şekillenecektir. Dolayısıyla,

Füreyâ'nın bir şekilde ilişkili olduğu kişilerin, romana giriş çıkışları ve hangi fonksiyonları ile katkı yapacakları, yazar-anlatıcının tercihleri ile sınırlıdır.

Bu sanat çevresinin içinde Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi, Yaşar Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Aloş (Ressam Teoman Germener) gibi isimlerin bulunması dikkat çekicidir. Utarit İzgi, Hamdi Şensoy, İlhan Türegün, Muhlis Türkmen gibi bu sanat faaliyetinin önemli isimleri (Seramik) de bu anlamda Füreyâ'nın sosyal çevresine katkı sağladılar.

Bütün bunların yanında “çocuksuz” bir kadın olmanın acısını ömrü boyunca yaşayan Füreyâ'nın bir evlat gibi benimsediği yeğeni “Sara” romanda özel bir fonksiyon üstlenir. Bu, Füreyâ'nın annelik tarafını yansıtmaya bakımından önemlidir.

“Sara eğiliyor üstüne doğru. Saçları yüzüme değiyor. Onu ilk gördüğüm gün, burnuma çarpan hep belleğimde kalan, sabunla karışık masum çocuk kokusunu duyuyorum nedense. Yüzüme bir damla yaş mı düştü Sara'nın gözlerinden? Yoksa benim gözyaşım mı ıslattı yanağımı? (...) Sara çıkınca kararacağımı sandığım oda, ışık içinde kaldı birden. (...) Güle güle evladım, kuzum kendine iyi bak. Seni ve çocuklarını önce Allah'a sonra Emre'ye emanet ediyorum. Elveda benim kara gözlü kızım”(Kulin 2000: 389-390).

Bu cümleler hem Füreyâ'nın annelik yönünü ve Sara'ya olan düşkünlüğünü hem de Füreyâ'nın ölüme ne kadar yaklaştığını ortaya koyar.

Sevdalinka, romanı da Nimeta adlı kahramanın merkezde olduğu bir olay örgüsüne sahiptir. Nimeta'nın dışındaki şahıslar, Nimeta'nın, beklenti, arzu, düşünce veya davranış şekillerini yansıtmak, bu fonksiyonu icra etmek için romana dâhil edilirler.

Yazar-anlatıcı, romanın merkezine yerleştirdiği başat kahramanı da bu kez, Bosna'nın 1990'lı yıllarda yaşadığı insanlık dramının boyutlarını okura yansıtmak için kullanır.

Nimeta'nın tanıtımı çoğunlukla açıklamalı metotla yapılır:

“Nimeta, mutfakta bulaşıkları yıkarken radyodan yükselen şarkının neşeli ritmine uygun hareketlerle sallanıp durmasına rağmen, iç sıkıntısından boğulacak gibiydi. (...) Üç yıldır, bir kadına yakışmayacak

kadar çok içtiğinin, kocası, arkadaşları, annesi kadar, oğlu da farkındaydı elbette... (...) Yıllardır geciktirmeye çalıştığı an, hızla yaklaşıyordu. Stefan'a aralarındaki ilişkiyi kocasına anlatacağına dair söz vermişti”(Kulin 1999: 1-2).

biçimindeki alıntılar, Nimeta'nın hem yaşadığı çevreyi hem de yaşadığı çelişkiyi yansıtması bakımından önemlidir. Bu ayrıntılar, yazarın izlenimleri yoluyla romana girer. Böylece okuyucu, Nimeta adlı kahramanın hayatla ilgili görüşlerini, bu anlamdaki konumlanmasını hemen romanın başında görür. Nimeta, bu anlamda Kulin'in anlatmaktan hoşlandığı bir kahramandır. Kadın oluşu, evliliği, çocukları ve yaşadığı yasak aşkla; yazarın üzerinde durmaktan hoşlandığı “kadın” ve “psikolojisi”, hayatın böyle bir kadın tarafından algılanış biçimi gibi unsurlar, bu yolla okura daha rahat ulaştırılmaktadır.

Nimeta'nın kocası, Burhan ve sevgilisi Stefan, ne kadar önemli görülürse görülsünler, aslında yukarıdaki fonksiyonlara hizmet etmekten öteye geçmezler. Burhan, sadık, samimi, çalışkan bir babadır... O kadar... Bunun dışında Nimeta'nın beklentilerini, kadınsı arzularını, iç dünyasını anlamaktan uzaktır.

“Çocuklarına ve karısına sarılmadan önce, doğru banyoya koşup, (...) sonra yemekte, erik rakılarını karşılıklı yudumlarken, Nimeta'yı hiç ilgilendirmeyen mühendislik projelerini anlatıp duracaktı. (...) Hep o konuşacak, anlatacaktı. Nimeta'nın yaptığı iş değilmiş gibi sanki...”(Kulin 1999: 3).

bu satırlar, Burhan'da olmayan ancak Nimeta'nın istediği özelliklerin özetidir.

Stefan ise Burhan'ın eksikliklerini tamamlayan bir figür olmanın dışına çıkamaz aslında. Nimeta'yı dinleyen, ona önem veren, romantik, tutkulu bir âşıktır Stefan. Bu yönleri Nimeta'nın monotonlaşan hayatına renk katmaktadır.

“Genç kadın, tuhaf büyüünün etkisine girmiş gibi, sadece Stefan'ı görüyordu onlarca kişinin arasında. Sadece onun sesini duyuyordu, onun sıcaklığını hissediyordu. Yıllardan beri ilk kez yeniden canlanıyordu, varlığını bile unuttuğu duyguları. (...) Nimeta, sevgilisinin yanında olduğu her an, uçsuz bucaksız bir mutluluk denizinde yüzüyor gibiydi” (Kulin 1999: 9-15).

Stefan'ın varlığına ait bu tasvirler aslında Stefan'ın romandaki fonksiyonunu da ortaya koymaktadır.

Nimeta'nın annesi Raziyeanim, kızı Hana ve oğlu Fiko'nun fonksiyonları da benzer tamamlamalar yapmaktan öteye gitmez. Raziyeanim, geleneksel yapısı ve duruşu ile Nimeta'yı yönlendirirken, Hana ve Fiko, onun aile ile ilgili duygularını pekiştiren fonksiyonlar yüklenirler. Hana'nın temiz, saf yüreği ile Fiko'nun cesaretli duruşu Nimeta'ya ait olduğu yeri işaret eder. Ayrıca gerek Raziyeanim, gerekse Hana, romandaki olay zincirini zenginleştirerek açılımların imgesi durumundadırlar.

Nimeta'nın iç dünyasında yaşadığı bu çelişki, aslında yaşadığı sosyal çevre ve coğrafya için de geçerlidir. Bosna o yıllarda çok zor bir dönemi idrak etmektedir. Nimeta, bir gazeteci olarak Bosna'nın yaşadıklarını, bir eş olarak da ailesinin yaşadıklarını en yakından yaşayan karakterdir. Bosna'nın yaşadığı bu süreci, sadece etnik tanımlamalar ve ayrıştırmalarla çözümlenemeyeceği, dini, kültürel nedenler de bu çatışmaların bir nedenidir. Hana ve Raziyeanim özellikle dinsel ve kültürel ayrışmanın anlatılmasında Nimeta karakterine yardımcı olurlar. Diğer fonksiyonları yanında bu fonksiyonları daha baskındır.

Hana ve annesi Nimeta'nın;

“ - Allah örtün dememiş mi anne, böyle uzun bir eşarpla?

-Allah'ın moda desinatörlüğü yaptığı nerede görülmüş kızım?” (Kulin 1999: 42).

şeklindeki diyalogla Raziyeanim'ın oğlu Raif'le yaptığı konuşmadaki şu cümle;

“Kalkıp, araba kullanacaksın, içme evladım, iyi bir Müslüman ol, içki içeceğine git namazını kıl” (Kulin 1999: 116).

Bu şahısların fonksiyonel yapısını ortaya koymaktadır. Elbette Hana'nın bir kız çocuğu olarak annesi üzerinde farklı etkileri de vardır. Bunlar da romana zaman zaman yansımaları olacaktır. Nimeta, ailesi ve çocuklarını ne kadar çok ihmal ettiğini, Hana'nın günlüklerini okurken anlayacaktır. Yine çocuk sahibi olmanın sorumluluğunu ve çocuk sevgisinin ne demek olduğunu, oğlu Fiko'nun, babasının peşinden gerilla savaşı yapmak için dağa çıktığında ve yaralandığını öğrendiğinde daha derinden hissedecek, duyacaktır. Raziyeanim ise farklı olarak bu ailenin İstanbul'la olan ilintisini kurmakta da kullanılır. Raziyeanim'ın birçok akrabası Türkiye'dedir ve Burhan'la Nimeta'nın tanışması İstanbul'da gerçekleşmiştir.

Bunun dışında, romanın figüratif yapısını oluşturan şahısların birçoğu yine Nimeta'nın tamamlayıcısı durumundadır.

Mirsada üç düşük yaptıktan sonra kocasından ayrılmış yani evlilikte aradığını bulamamış bir şahıstır. Nimeta'nın yakın arkadaşı ve meslektaşısıdır. O da Nimeta gibi kendine Sırp asıllı Peter'ı sevgili seçmiştir. Ancak yine Sırp'lar tarafından vahşice öldürülecek olan Mirsada'nın, Müslüman kimliğine rağmen yaşadıkları, yine bir kadın olmasına rağmen sergilediği cesaret, Nimeta'yı tamamlayan unsurlardır.

Romanın bunun dışındaki şahıs kadrosunda yer alan, Miloseviç, Tudjman, Tito, Alia İzzetbegoviç ve Nimeta'nın çalıştığı gazetenin direktörü İvan gibi tarihi şahsiyetler romanın vaka tertibinin tarihi fonunu inşa ederler.

Yazar, Boşnak'ların tarihi ve etnik kökenlerini okura tanıtmak için özel bölüm açar romanda. Burada Boşnak'ların ilk krallarına "Ban" dendiğini, 1180-1190'lı yıllarda ilk krallıklarını kurdukları anlatılır. Stefan'ın sevdiği Boşnak güzel Rujiça yerine, krallığın devamı için Roma krallığının ileri gelenlerinden biri ile evlendirilmek istendiğini görüyoruz. Olayların bu paralelde geliştiği bu bölümde, Stefan ve Rujiça'nın yaşadıkları ile Stefan ve Nimeta'nın 1990'da yaşadıkları arasında kurulan bağ, bu bölümdeki şahısların romana kattığı fonksiyonu da özetler niteliktedir.

Köprü romanında ana karakter Vali'dir. Vali'yle birlikte bir cansız figür olarak "Köprü" de romanın merkezinde önemli rol üstlenir. Bu açıdan bakıldığında ve romanın adı da düşünüldüğünde, ana karakter köprü olarak da algılanabilir. Köprü, adeta insani bir hüviyet kazandırılarak bir karakter mesabesine getirilir.

Romanın bu iki önemli karakteri dışında kalan unsurlar, sadece bu iki ana figürün tamamlayıcısı konumundadır. Vali, Erzincan'a atandıktan sonra, önce deprem problemiyle mücadele edecektir. Ancak Karasu -Fırat- üzerinde bir köprüünün olmayışı, en az depremin açtığı kadar problem açmaktadır yörede. Bu süreçte Elmas, Mevlüt, Erdal ve bu isimlerin aileleri devreye girerek, bu problematiğin boyutlarını okura yansıtma fonksiyonunu üstlenirler.

Elmas-Mevlüt ikilisinin bir fonksiyonu da, vaka tertibinin esasını oluşturan meseleyle ilgili olmakla beraber, yöreyi kuşatan bir sorsalın parçası konumundaki, “Alevi-Sünni” meselesini romana taşımaktadır.

Bayram karakteri ise, bir yönüyle, köprünün yokluğunun yöre insanı üzerindeki yaşamsal etkisini diğer yönüyle de Vali-vatandaş, “devlet-millet” ilişkisinin yerel boyuttaki bir örneğini romana taşıma fonksiyonunu üstlenmiştir.

Öksüz, Kemaliye Kaymakamı, Gürcü Mühendisler, Türk Mühendis, Vali’nin ailesi, Müteahhit Hüdai gibi şahıslar, romanın dekoratif yapısının parçaları olmaktan öteye geçemezler.

Elmas-Mevlüt ikilisinin ve ilişkisinin bir fonksiyonu da, yazarın bütün eserlerinde kullandığı bir tematik yapı olan “Aşk”ı anlatmaktadır. Elmas’ın, Sünni olduğu halde, bütün köyü ve ailesini karşısına alarak Mevlüt’le aşk yaşaması, sonra da ölümü göze alarak ona “kaçması”; fonksiyonu itibariyle, toplumsal bir dogmanın kötü etkilerinin romana yansıtılması anlamına gelir.

Yine Mevlüt ve Elmas’ın ağabeyi Erdal’ın arkadaşlığı, onların birlikte askere gidişi de, hem yörede hem de tüm Türkiye’de sürdürülen ayrılıkçı terör hareketlerinin ve terör örgütü PKK’nın hain eylemlerinin romana taşınması fonksiyonunu üstlenecektir. Bu yolla, “Başbağlar” katliamının oluşum evresi ve gerçekleştirilmesi anlatılırken, köprünün yokluğu nedeniyle, güvenlik güçlerimizin oraya zamanında ulaşamamış olması, köprü figürünün romandaki fonksiyonunu pekiştirecektir.

Roman 1993 yılında, köprü olmadığı için karısı Güllü’yü hastaneye yetiştiremeyen Bayram’ın, nehrin kenarında doğan çocuğunu -ölen karısını orada bırakarak- Vali’ye, bir isyan, belki de bir protesto amacıyla getirmesi ile başlar. Vali’nin okura burada “dramatik metotla” tanıtıldığını görürüz.

“Bayram karşındaydı şimdi Vali’nin; köprüsüzlüğün, geçitsizliğin, ilgisizliğin kurbanı karısının hesabını sormak için” (Kulin 2001: 10).

Bayram'ın Valilik makamına gelişinin nedenini ve Bayram'ın iç dünyasında yaşattığı isyanı betimleyen bu alıntı, Vali'nin davranışlarını anlatmak için uygun bir ortam hazırlayacaktır.

“Bana ne senin bebenden, dememişti Vali. (...) En azından derdini dinliyor, acısını hafifletmek için çırpınıyor, sağa sola telefonlar edip emirler yağdırıyordu. Biraz şaşkınlıkla biraz da endişeyle izledi, Vali'nin çaputlara sarılı bebeyi içeri giren beyaz önlüklü, beyaz başlıklı kariya teslim etmesini

-‘Ne gerekiyorsa yapın Ebe Hanım’ dedi Vali, ‘bu vatandaş uzaktan gelmiş, yeni doğmuş çocukla. Üşümüş baksana, hasta filan olmasın bebe? Doktor Hanım da bir görüversin. Isıtın, doyurun, elinizdekilerle giydirin. Yarın bizim hanımı çarşıya yollatır, aldırıyorum gerekenleri...’”(Kulin 2001: 10-11).

Vali'nin vatandaşa karşı sergilediği bu içten, samimi tavır, bir yönüyle de kendisinin, kendisini anlatmasıdır. Dolayısıyla romanın hemen başında, başat kişinin dramatik metotla romana, aktarıldığını söyleyebiliriz.

Buraya aldığımız alıntılar, aslında Bayram karakterinin de fonksiyonel yapısı ile ilgili ipuçları barındırmaktadır. Bebek -Öksüz- yoluyla, Bayram'ın vaka tertibi içerisindeki yeri ve Vali'yle olan ilintisi devam edecektir. Bu ilintiye, terör olaylarında Mevlüt'ü kaybetmiş Elmas'ın Öksüz'e sütanesi olarak seçilmesi eklendiğinde, köprü yapımını, dışarıdan kuşatan olaylar zincirinin ayrıntıları ortaya çıkmış olur.

Yazar, bunları, bu olayların birbiriyle ilintilerini kurmak için önce 1993'den, 1950-1972 yıllarına geri dönerek, köprü yapma arzusu ve çabalarının, Ankara'daki bürokratik duvara çarpışını anlatır. Elmas, Erdal ve Mevlüt'ün hikâyeleri de hemen ardından, “Onlar ki... Suda Balık, Havada Kuş Kadar Çocukturlar” (Köprü: 19) başlığı ile romana dâhil edilirler.

“Hacer az uğraşmamıştı kocasını ikna etmek için. (...) Nuh deyip peygamber dememişti Hürşit Efendi. Dediği tek bir şey vardı. ‘Ben, bizden olmayana kız vermem. Kız sevdası açığa çıktıktan sonra, bir yıl boyunca yememiş içmemişti. Sıksası çıkmış, kara çalılara dönmüştü. (...) ‘Neden olmaz’ diye sormuştu Elmas. (...) ‘Kızım onlar bizden değil’ deyip durmuştu anası. (...) Hepimiz aynı dili konuşuruz. Aynı mahallede

otururuz. Gâvur değiller ki onlar da Müslüman işte. ‘Bilmez gibi konuşma! Onların adetleri, töreleri başkadır’ (Kulin 2001: 23-24).

Elmas’ın bu direnişi bir yönüyle Kulin’in her zaman işlediği ve temel bakış açısını da yansıttığı “kadın tipi”yle örtüşür. Burada bizi ilgilendiren öbür yönü ise romandaki fonksiyonunun ortaya konmuş olmasıdır. Elmas, sevdiği için direnecek, her şeyi göze alarak ona kaçacak, ancak hiçbir şey umduğu gibi olmayacaktır. Kaçak hayatları süresince Mevlüt’ün ona olan aşkı ortadan kalkacak neticede bir terör baskını sırasında Mevlüt öldürülecektir. Bu baskın sırasında zorla örgüte alınan Elmas’ın kardeşi Erdal’ın, örgütün eylemlerine karıştırılması çok önemli bir anlam taşır. Böylece Mevlüt-Erdal ikilisi ile yazar, bölgede yaşanan “kardeşi kardeşe” vurdurma oyununu ortaya koymaya çalışır. Bu ikilinin romandaki en önemli fonksiyonlarından biri de budur.

“Elmas, duvar dibine dizilenlerin ölüm anını görmek için, sımsıkı yummuştu gözlerini. (...) Ne nefes nefeseydi ne korkuyordu ne de üzgündü. Tek bir şeye odaklanmıştı; evindeki bebelere eşkıyadan önce ulaşmaya. (...) Elmas, eve girdiğinde, haydutu, salıncaktaki Öksüz’ü kapmış, mutfak kapısından arka bahçeye çıkarken gördü. Mutfığa daldı, Mevlüt’ün iki gün önce bileceği ekmek bıçağını kapıp bahçeye fırladı haydutun peşinden. (...) bıçağı kaldırıp sapladı sol omzuna. Adam döndü, elinden bıçağı kapmaya çalıştı. Bir kez daha hızla salladı bıçağı Elmas. Kar maskesinin altında saklanan yüzünde derin bir yara açtı haydutun. Adam bileğini yakalayıp büktü. Bıçak düştü elinden. Boşta kalan sol eliyle sımsıkı tutup çekti yırtılan başlığı. Aman Allah’ım! Aman Allah’ım! Aman Allah’ım! Dizleri boşaldı, yere doğru kaydı Elmas. Sağ yanağı gözünün altından dudağına kadar parçalanmış, acılı yüzüyle kardeşi, onu düşmemesi için koltuklarının altından yakalarken, ‘Bebeni sakladım ağacın dallarına, sen çabuk geri dön’ diye fırladı zorlukla. (...) sonra tokadı bir şimşek gibi patladı yaralı yüzünde.

‘Sizin bu köyde olduğunuzu bilmiyordum’, dedi Erdal. ‘...bilmiyordum... bilmiyordum... bilmiyordum’ (Kulin 2001: 116-117).

Elmas ve kardeşi Erdal’ın bu buluşması genel anlamıyla Türkiye’nin yaşadığı bir vaka olarak romana yansır. PKK terör örgütünün bu kirli oyunu, bu türden trajedilerin, onlarca, yüzlerce, binlercesini yaşatmaktadır ülkemizde. Yazar, Erdal ve Elmas aracılığı ile bu temayı irdelerken, aynı zamanda bu ikilinin romandaki bir başka fonksiyonunu da ortaya koymuş olur.

Romana konu olmuş olayların çok gerisinde kalmakla beraber, İnönü'nün romana dâhil edilmesi ilginç bir gelişmedir. Yazar, İnönü devrine ve onun faaliyetlerine duyduğu saygıyı farklı romanlarında da dile getirmekte, işlemektedir. **Nefes Nefese** adlı romanı bu anlamda çok belirgin bir örnektir. Ancak orada, vaka tertibi de İnönü dönemi ile ilgilidir. Bu romanda ise ondan çok daha ileride bir zaman diliminde İnönü romana dâhil edilir. Vali ve İnönü'nün diyalogları -Vali makam odası penceresinden görünen İnönü'nün büstüyle empatik bir diyalog kurar- romana bir mukayese zemini taşır. İnönü karakterinin buradaki fonksiyonu budur. İnönü, dürüst, zeki, milletini seven büyük bir devlet adamıdır. Vali, bazı özellikleri ile tıpkı İnönü'ye benzemektedir. Böylece dar bir alanda da olsa Vali, adeta bir İnönü fonksiyonu yüklenmektedir. Vali gibi bir devlet adamını, bugünkü idareciler değil, ancak İnönü gibi gerçek bir devlet adamı anlayabilir, tezi romana hâkimdir.

Başbağlar katliamını gerçekleştirenlerden bazıları yakalanmış, ancak savcılıkça serbest bırakılma kararı alınmıştır. Vali hızla makam odasından, savcılığa gitmek için çıkar. Dışarıda bardaktan boşanırcasına yağmur yağmaktadır. Vali'nin yaşlı gözleri, İnönü büstüyle buluşur.

“Vali gözlerini dikmiş bir yere bakıyordu. ‘İnönü ağlıyor’ dedi yavaşça” (Kulin 2001: 162-163).

cümlesi, bu figürün romandaki fonksiyonunu anlamamız bakımından önemlidir.

Romanın bu genel yapısı içerisinde farklı dekoratif unsurlar da bulunmaktadır. Daha önce söylediğimiz gibi, önce Vali'yle arkadaş olan fakat bölgesel kimliğini ve hırslarını yenememiş Hüdayi'nin -müteahhit- fonksiyonu romana bu yapıyı taşımaktadır. Gürcü Mühendislerin zoru görünce kaçmaları, Ankara'da mutsuz bir evliliği yeni sonlandıran, başarılı bir mühendisin romana girmesini sağlar. Mühendis, Batı'da eğitim almış, evliliği hariç tuttuğunu koparan bir tiptir. Nitekim Köprü inşaatı onun projesi ile tamamlanacaktır.

Nefes Nefese, romanı daha çok bir eylemin ve bu eylem sırasında vakur duruşlarıyla tarih yazan Türk diplomatlarının öyküsüdür. Yazar bu durumu romanın girişinde;

“Nefes Nefese, hiç kimsenin yaşam öyküsü değildir. Roman İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa’da görevliyken, Hitler’in pençesine düşen (Türk asıllı olan ve olmayan) pek çok Musevi’yi kurtarmayı başarmış Türk diplomatlarının ve Fransız Direniş Hareketi’nde görev alan bir Türk gencinin yaşadıklarından esinlenerek yazıldı” (Kulin 2002: VII).

Şeklinde açıklamaktadır. Ancak anlatılan öykünün, başka bir deyişle yaratılan kurmacanın tematik gücünü, hareketini temsil eden bir şahıslar kadrosunun olmaması düşünülemez. **Nefes Nefese** romanı bu anlamda merkezde duran bir kişi yerine, birkaç kişinin merkezde olduğu bir örgüye sahiptir.

Sabiha ve Selva kardeşler bu anlamda merkezdeki iki önemli şahıstır. Bu iki kardeşten, Sabiha, İkinci Dünya Savaşı sırasında Ankara’da olup bitenlerin perde arkasını, kocası Macit ise olan bitenlerin resmi boyutunu romana taşımayı üstlenmiş şahıslardır.

“Macit evden çıkarken gecikeceğine dair uyarıyordu Sabiha’yı ama yine de iyi terbiye almış insanların iç rahatsızlığını duydu saat sekizi geçince.(...) Herhangi bir zaman diliminde yaşamıyorlardı ne zamandır. Her iki yanı da ateş olan, ince, uzun bir sırat köprüsünden geçiyordu Türkiye.(...)

Macit, Hitler’in mesajında neler olduğunu tahmin edebiliyordu, ilk bakışta iyi niyetli temennilerle dolu gözükken, Türkiye’ye her çeşit savaş malzemesi verebileceklerini, Türk topraklarından asker geçirmeyeceklerini ve Boğazlar’daki Türk haklarının güçlendirileceğini vaat eden mektup, satır araları iyi okunduğunda, Türklere, ‘Karar verme zamanımız gelmiştir. Yanımızda yer almayacak olursanız, savaş sona erdiğinde, Boğazlar konusunda verilecek kararların sonuçlarına katlanırsınız’, diyordu.

(...)

Macit Bey, bugünün değerlendirmelerini Cumhurreisi bizzat görmek istemiş. Ben raporları takdime hazır ettim. Sizi makamında bekliyorlar” (Kulin 2002: 1-4).

Farklı bölümlerden birleştirerek buraya aldığımız, bu alıntılar, romanda Macit’in fonksiyonunu belirlemek içindir. **Nefes Nefese** adlı romanın 1941’den başlayarak 1946’ya kadar sürecek olan olaylar zinciri içerisinde Türk diplomasisinin başarılı çalışmalarını, Macit, Tarık Arca, Nazım Kender gibi isimlerin aracılığı ile romana yansıtır. Macit bu çalışmaların mutfağında ismet İnönü’nün mesai

arkadaşlığını yapan bir isimken, Tarık Arca, Niyazi Kender gibi isimler de alınan bu kararların sahadaki cesur uygulayıcısı konumundadırlar.

Sabiha, romana yazarın diğer romanlarında olduğu gibi hep bir arayış içinde olan kadınların yüklendiği fonksiyonu taşır. Çıkan savaşı ve onun getirebileceği felâketleri çok iyi bir eğitim alan Sabiha da tahmin edebilmektedir. Ancak onun ruhu da ihmale gelmeyecek kadar hassastır. Macit ve Sabiha evliliğinin -biraz aksayan, soğuk, mutsuz bir akışı olan- romana bu fonksiyonuyla yansıdığını görürüz.

“Sabiha, hayatına hâkim olamadığının farkındaydı bir süredir. Yaşamını kahrolası savaş yönlendiriyordu üstelik savaş kendi memleketinde bile değildi. Yine de savaştan dolayı hiçbir şey bulunmuyordu, hiçbir yere gidilemiyordu, başka laf konuşulamıyordu. Savaş kocasını da esir almıştı, sanki Macit bir askermiş gibi! Oysa başlangıçta ne kadar mutlu ve eğlenceli bir yaşamları vardı...” (Kulin 2002: 9-10).

Sabiha'nın bu duygularının, açıklamalı metodun esas alınarak romana yansıdığı gözden kaçmamalıdır. Ancak romanı bir bütünlük içerisinde değerlendirdiğimizde, bu huzursuzluğun bir nedeninin de Sabiha'nın kardeşi Selva olduğunu görürüz. Bu süreçte romana giren Selva, esas itibari ile Fransa'daki -özellikle Marsilya- Türklerin insanlık adına Yahudilere nasıl yardımcı olduğunu okura yansıtmak için kullanılır. Fakat, durumun daha iyi anlaşılması için yazar, bu iki kız kardeşin çocukluklarına döner. Bu ikilinin romandaki fonksiyonları ile bu süreçteki hayatları arasında doğrudan bir ilişki vardır. Sabiha, kendisinden daha güzel bulduğu Selva'yı Macit'e yaklaştırmamak için onun Yahudi asıllı Rafael'le (Rafo) ilişkisinin gelişmesinde yardımcı, teşvik edici olur. Bu kadınsı bir dürtü ile gelişmiş, özünde kötü niyet barındırmayan bir harekettir. Bu ilişki tutkulu bir aşka dönüşüp ifşa olunca aileler karşı çıkmış, Selva ise, intiharı bile göze alan Fazıl Reşat Paşa'nın (babasının) sözünü dinlemeyerek Rafo'yla evlenmiş, Fransa- Marsilya'ya yerleşmiştir. Şimdi hem kendi çocuğu ve kocası yaşanan tehlikenin ortasında kalmıştır hem de kendisi. Sabiha'nın mutsuz hayatının psikolojik alt yapısında, buna sebep olma psikolojisi, başka bir deyişle suçluluk psikolojisi bulunmaktadır.

Bu iki şahsın fonksiyonel varlıkları, romanda kurdukları bu denge paralelinde gelişir.

“Evine girerken kapıyı mümkün olduğunca sessiz açmaya gayret gösterdi Macit. (...) Sabiha uyumuyordu. (...) ‘Sinirlerin çok bozuk’ dedi Sabiha, diklenip oturdu yatağında, ‘Akşam postasıyla gelmiş mektup. (...) ‘Kimden annemden mi?’ (...) ‘İstanbul’dan değil Macit... Mektup Selva’dan geliyor’ ...

‘Macit çok korkuyorum. Bir şeyler yapmalıyız. Onu mutlaka buraya getirmeliyiz’...” (Kulin 2002: 11).

şeklinde, gelişen bu diyaloglarda, Sabiha-Macit ve Selva’nın vaka tertibi içinde yüklendikleri fonksiyonu yansıtan önemli ayrıntılar gizlidir.

Selva ve Rafael’in tutkulu aşkları, dinsel ve ırksal konumlanmaları ile, ailelerin onlara karşı ilk başta aldığı tavır, -Fazıl Reşat’ın tavrı- bize **Veda** ve **Umut**’un olay örgüsünde önemli bir yer tutan Sabahat ve Aram aşkını hatırlatır.

Selva’nın eşi Rafo’nun Türk asıllı bir Yahudi olması aslında bildik, sıradan bir durumdur. Romancı bunu aşmak için, Selva’nın Rafael’le Türkçe konuşmaktan duyduğu hazzı uzun uzun anlatır. Yine Rafo’nun Fransız yemeklerini değil de Türk mutfağını dünyanın en güzel mutfağı olarak tanımlaması (Kulin 2002: 63), Rafael’in konumunu samimileştiren unsurlardır.

Roman bu ana karakterler üzerinde teşkil edilmiştir. Ancak, romanın hem Ankara ayağında hem de Paris, Marsilya ayağında farklı şahısların, dekoratif katkıda bulunduğunu görürüz. Yine roman Sabiha ve Selva’nın çocukluğuna döndüğünde, Fazıl Reşat Paşa ve ailesi ile bu ailenin seçkin çevresi de bu dekoratif yapıya destek olur.

Bu anlamda iki kız kardeşin annesi Leman Hanım ve Fazıl Reşat Paşa önemli figürlerdir. Onların fonksiyonu, bu iki kardeşe verdikleri “eğitimle” belirginleşir.

Fazıl Reşat Paşa’nın Macit’le yaptığı güncel diplomasi değerlendirilmeleri, adeta eskiyi ve yeniye temsil eden iki başarılı bürokratin, geçmişle bugün arasındaki farkları değerlendirdikleri münazaralara dönüşür. Fazıl Reşat Paşa, yetkinliği ve tecrübesi ile Macit’in ufkunu açan bir fonksiyon üstlenmiştir.

Malatya’da doğmuş, Elazığ ve Sivas’ta okuyarak mülkiyeyi kazanmış ve akabinde hariciyeye girmiş olan Tarık Arca, genç bir diplomat olmanın yanı sıra, Fransızca dersi aldığı Sabiha’ya duyduğu platonik aşkla da romana renk katar.

Selva’nın, Marsilya ve Lyon’da bulunan Yahudi asıllı ailelere yaptığı yardımlar sırasında karşılaştığımız, Rifka, bir Yahudi ailesinin mazbut yaşantısını ve geleneklerini romana taşıma fonksiyonunu üstlenir. Aynı fonksiyon Camilla Afnaim tarafından da icra edilir. Lübnan asıllı bir Yahudi olan Afnaim, tıpkı tarihin derinliklerinde olduğu gibi, onlara sadece Türklerin yardım edebileceğine inanmış ve Selva’yı görmeye gelmiştir.

Bütün bu şahısların yanısıra Doktor Sahir Erhan adlı bir psikologun romanda önemli bir fonksiyonu vardır (Kulin 2002: 143). Sabiha, sıkıntılarını aşmak, küçük kızı ve kocası ile eski günlerine dönebilmek için psikolojik destek almaya karar verir. Macit’le geldikleri Dr. Sahir Erhan’la aralarında bir yakınlaşma olacaktır. Ancak Sabiha yaptığı hatayı çabuk anlayacak, geç olmadan Macit’e geri dönecektir. Böylece, Sahir Erhan, Sabiha’nın monoton hayatını değiştiren bir figür değil, onu doğruya yönelten bir fonksiyonu üstlenmiş olur.

Almanların, bir vagona bindirilerek toplama kampına doğru götürdüğü isimler arasında Rafael’de vardır. Bu süreçte önemli bir fonksiyon üstlenen Nazım Kender isimli diplomatımız, roman içerisinde önemli bir figürdür. Kimsenin yaklaşmaya bile cesaret edemediği istasyondaki güvenlik çemberini aşmış, talepleri gerçekleşmeyince kimsenin beklemediği bir hareketle insanların hayvanlar gibi doldurulduğu vagona atlamıştır. Amacı Türk asıllı Yahudileri bu zulümden kurtarmak olan Kender, bunu gerçekleştirmiştir de.

“O koskoca Türkiye Cumhuriyeti’nin Marsilya Konsolosu’ydu. Trenin içindeki zavallı insanlar, ondan canlarını kurtarmalarını bekliyorlardı. Korktuğunu belli edemezdi. Geri dönemezdi. Onlarla kalacaktı, sonuna kadar” (Kulin 2002: 188).

cümleleri, Türk diplomatların bu süreçteki onurlu tavırlarını ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

Bu anlamda Tarık Arca ve Paris’te beraber çalıştığı Ferit’te önemli figürlerdir, ancak dekoratif görevler üstlenmenin ötesine geçemezler.

Romanın “Her Yer Karanlık” (Nefes Nefese: 251) bölümünde öyküsü anlatılan, David Russo, belki de yazarın bu romanı yazmadaki ilham kaynağıdır. Yazarın, tüm romanları bir bütünlük içerisinde okunduğunda bu bölümün ve David’in, **Bir Gün** romanındaki “Cengiz”le ne kadar benzeştiği görülecektir.

David Russo, varlıklı bir ailenin Fransa’da yaşayan bir çocuğudur. 20 yaşlarındaki David bir gün otobüsten indirilerek kampa götürülmüş, 3233 numaralı bir mahkûm oluvermiştir. İki ay süren bu kamp döneminde 65 kilodan 47 kiloya düşmüş ve ancak Türk konsolosun yardımıyla kurtulabilmiştir. David, karakteri romana, bir Alman-Nazi kampının dehşet dolu hayatını yansıtırken, yine Türk diplomasisinin onurlu direnişini de yansıtırma fonksiyonunu üstlenmiştir.

Gece Sesleri, romanında da anlatım tekniği bakımından dramatik metodun izleri görülmektedir. Romanın başat kahramanı Ayda, bütün yönleri ile kendisini ortaya koyan ve romandaki tematik güce hareket veren merkezdeki karakteridir. Romanın hemen başındaki ayrıntılar bu anlamda önemlidir.

“Yanımdaki koltuğa bıraktığım seyahat torbam, üstüne yığılmış gazete ve dergilerle bir tepelik oluşturmuş. Ayakta dolananlar, eşyalarımı koyduğum koltuğa ters ters bakıp duruyorlar. (...) Can sıkıntısından patlamak üzereyim. (...) Erzurum’dan sabah yedide kalkan uçakla Ankara üzerinden İstanbul’a varmak için sabahın beşinde başladı yolculuğum. (...) Tütünle karışık ter kokan ve kendi koltuğuna sığmayacağı için üzerime taşacak bir vatandaşın yanına oturacağı beklentisiyle iyice büzüşüyorum koltuğumda. (...)” (Kulin 2004: 5-9).

Şeklinde gelişerek devam eden bu iç monolog, Ayda ’nın romanın merkez şahsı olduğu kanaatini güçlendirir. Şerif Aktaş’ın “Yazarın Sözü Emani Ettiği Şahıslar” (Aktaş 2005: 140-142) başlığı altında verdiği bilgiler dikkate alındığında romanın bu türden bir anlatıyı esas aldığı görülecektir. Romanın tümüne hâkim olduğumuzda, Ayda ’nın hemen her zaman, vaka tertibinin bütün ayrıntılarında varlığını hissederiz. Ayda ’dan uzaklaşmış gibi görünen Bozova yılları, aslında arka planda duran Ayda ’nın müşahedesi ile vücut bulur.

Tematik güce hareket veren, ama romanda hiç konuşmayan, sadece varlığı ile vaka tertibini biçimlendiren bir şahıs da Ayda 'nın annesi (Rengigül)dür. Onun hastanede yatıyor olması, kızı Ayda 'nın acilen Erzurum'dan onu görmek için İstanbul Amerikan Hastanesine gelişi, aslında tematik güce hareket veren hadisedir. Ancak, anne, ne romanın başında ne de sonunda gerçek anlamda ve vakanın gerçek zamanında olaylara müdâhil değildir. Onunla ilgili bütün bilgileri, Ayda okura ulaştırır.

Ayda 'nın babasını –Rengigül'ün birinci kocası- sırf parasal nedenlerle boşayıp, kendi sol tandanslı biri olmasına rağmen, sağ görüşlü Nedim Bey'le evlenmesi, İstanbul'u bırakıp bir çiftlik evine yerleşmeyi göze alması, güzelliğine olan düşkünlüğü, bu uğurda yaptırdığı estetikler... vs. bunların tümü bize Ayda aracılığı ile ulaşır.

Romana hayat veren, figüratif yapının çok önemli parçaları olan, Ziynet, Yusuf, Nedim, Yağız, Satı, Sultan Hanım, Kerami Bey gibi isimler de Ayda 'nın anlatımları ile romana girip vaka tertibinin birer parçasını oluştururlar.

Ziynet'in bu vaka tertibinin merkezinde gelişen serüvenini burada ayırmak gerekir. Çünkü Ziynet tıpkı Ayda gibi mazideki olayların içinden sıyrılıp “hal”deki yani hastane odasındaki bekleyişin bir parçası olur. Böylece, Ayda hatıralarında, halen çok canlı olan olayların bazı düğümlerini bu sohbetler sırasında çözer.

Bozova'ya ait hatıralar, romanın çok önemli bir yerini işgal eder. Ziynet bu olayların merkezindeki kadındır. Evin küçük beyi Yusuf tarafından “yataklık” olarak kullanılmış, -ki bu civarda bildik bir gelenektir- istismara uğrayıp gebe kaldıktan sonra da ilkel şartlarda kürtaj yapılmıştır. Doğan bebeği -sonradan Yağız adını alacaktır- öldü denilecek ve başkasına verilecektir.

Cinsel hayatı Yusuf'la ve gizlice yaşayan Ziynet'in bundan sonraki fonksiyonu da önemlidir. Cinsel arzularını bastıramayan Ziynet, yeni doğan Nedim'in -Ayda 'nın üvey babası- sütannesi ve dadısı iken onu istismar edecek, Nedim'in ilerleyen yaşlarında ise bu, karşılıklı bir cinsel ilişkiye dönüşecektir. Bu

anlamda Ziyet romanının her aşamasında varlığı ile olaylara şekil veren bir şahıs konumundadır.

Ayda 'nın annesinin bu gelişmeleri bildiği, yine Yağız'ın Ziyet'in ve Yusuf'un ocağı olduğu şeklinde gelişen olayların düğümleri, romanın sonunda çözülecektir. Bu yine Ziyet ve Ayda'nın yaptıkları sohbetlerle okura ulaşacaktır.

Ayda bu süreçlerde olayların dışında değil, gelişim evresine göre hep içindedir.

“Yeni baba bizi hava meydanında karşılamış, anneme çiçekler, bana oyuncaklar ve çikolata getirmişti” (Kulin 2004: 17).

“Annem, kocasına olan düşkünlüğüme olgunlukla yaklaşmıştı. İki yaşından itibaren babasız kalmış olmamın acısını çıkarmamı anlayışla karşılıyordu” (Kulin 2004: 19).

“Nedim babayla karakollardan eve dönüşlerimin bir seferinde, annem suratıma bir tokat atmamak için zor tutmuştu kendini”(Kulin 2004: 21).

gibi bölümler, romanın merkez kişisi olan Ayda 'nın bu olaylar zinciri içerisindeki müşahit durumunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Ancak romanın vaka tertibinin hazırlanış ve kurgulanışı, Halid Ziya Uşaklıgil'in “Aşk-ı Memnu”sunda gördüğümüz bir yapıyla gelişir. Söz konusu romanda, Bihter'in mi yoksa Nihal'in mi asıl karakter olduğu hep sorulagelen bir sorudur. Benzer bir algılamayı Kulin'in bu romanı için işletmek de mümkün görünmektedir. Bu konuda Berna Moran'ın yaptığı değerlendirme dikkate değerdir. Moran, “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış” adlı eserinde S. Akalın, Feti Naci, Rauf Mutluay, Olcay Öner toy gibi araştırmacıların bu konudaki değerlendirmelerine yer verdikten sonra,

“Öyleyse gerçekte birbirinden ayrı olan iki öykünün kahramanları arasında bölünüyor roman... Şimdi biraz daha ileri giderek diyeceğim ki, roman bölünmekle kalmıyor aynı zamanda birbirine ters düşen iki etki yaratıyor. Bu açıdan bakarsak Aşk-ı Memnu, Nihal'in öyküsüdür demek de olanaklı” (Moran 1997) değerlendirmesini yapmaktadır.

Ziynet'in fonksiyonel yapısını anlamak için, Ayda'nın hastane odasının penceresinden bakarken onun bir taksiden inişini görünce yaşadığı şaşkınlığı, annesinin yıllar önce onun hakkında söylediklerini hatırlayarak yatıştırdığını, şu betimlemeden anlamak mümkündür.

“Taksiden inen yaşlı bir kadın, başında uzun siyah eşarbyla, bastonuyla yürüdü binaya doğru. Biliyordum bu yürüyüşü... Dünyanın tüm yükünü omuzlarında taşır gibi ama yine de dimdik, azametle adeta. Dadı... Ziynet Dadı! Kapıya doğru yürüyor ağır ağır. Kimden haber aldı acaba? Nasıl öğrendi?”

‘O her şeyi bilir’ demişti annem bir keresinde, ‘iki değil elli iki kulağı vardır onun. Her taşın altından bir entrikası çıkar. Her işe burnunu sokar!’

‘Ziynet, sultan Hanım’ın yetiştirmesidir’ diye yanıtlamıştı Nedim Baba, ‘işte o yüzden tıpkı onun gibi, malumatın güç kaynağı olduğuna inanır. Her şeyi bilecek ki duruma hâkim olsun. Gücünü kulağının delik olmasından alıyor” (Kulin 2004: 33).

Romandaki diğer şahıslar, Ayda'nın bakış açısıyla ve gözlemleriyle şekillenir. Nedim, Kerami, Yağız, Yusuf, Sultan Hanım, Satı (...) Okuyucu bütün bu isimlerin fiziki özelliklerle de ruhi yapılarını, onun izlenimleri, tanımlamaları ve algılamaları nispetinde tanır. Dolayısıyla dekoratif yapıyı oluşturan bu unsurların kıymetlendirme kıstasları da bu sınırlar dâhilinde gerçekleşir.

“Ne tuhaf, ben annemin, kocasından değil de kendinden kaçmaya çalıştığını sanmıştım hep. (...) Annemdeki değişim, Utku'nun ortaokula benim de üniversiteye girdiğim yıllarda başlamıştı. Tatillerde bile gitmez olmuştu Bozova'ya. (...) babamız bir süredir Ankara'da Meclis'teydi. Annemin karşı çıkmasına rağmen, kendi babasının yolundan yürümüş Milletvekili seçilerek Meclis'e girmişti. Annem işte o yıllarda kopmaya başladı hepimizden teker teker. (...) Ben kocasının seçtiği partiye tepki gösterdiğini düşünmüştüm annemin.” (Kulin, 2004: 30-31)

“Satı, Sultan'ın çeyizinin bir parçası olarak gelmişti Bozova'ya. Dere kenarında oyun kurdukları çocukluk günlerinden beri arkadaşlıklar Sultan'la. (...) Sultan'ın babasının evinde işe duran kadınların birinin kızıydı Satı” (Kulin 2004: 46-47).

“... Beş erkek kardeşin arasındaki tek kız çocuktur Sultan. On beşini bitirdiği yıl, Sultan'ı çevredeki en zengin ağanın küçücük bir kız çocukla dul kalan oğluna istemeye geldiklerinde, babasının eve yeni

getirdiği analığı evliliği münasip bulduğunu söylemiş, hemen gelin etmişti üvey kızımı” (Kulin 2004: 47).

Bu ve benzer ayrıntılar, okuyucuyu bu şahıslara verilecek kıymet konusunda yönlendirmektedir. Okuyucu, onların durumları, statüleri, davranışları ve hayata bakışları gibi birçok konuyu Ayda ’nın verdiği bilgiler yoluyla şekillendirir.

Ayda, üvey babası Nedim, onun babası Kerami ve kardeşi Yusuf konusunda ise ayrıntılı betimlemelere girmez. Onların durumları, yaptıkları işler ve konaktaki kadınlara karşı tavır ve davranışları ile belirginleşir. Bu diğerine göre konumlanma, daha çok Yusuf’ta yoğunlaşır. Onun önce Ziynet’e, sonra yeğeni Nedim’e ve en son oğlu olduğunu bilmediği Yağız’a karşı aldığı tavırdan, kendi kıymetini ve fonksiyonunu değerlendirir okuyucu.

Bu anlamda Nedim’in önce Ayda ’nın kendisine ve sonra annesine karşı takındığı tavır hep pozitif değerler taşır. Bu durum sadece Ziynet’le sürdürülen tuhaf ilişkiyle bozulur. Kerami’nin ise romanda bu anlamda bir belirleyiciliğinden bahsedilemez. Ancak Yağız, romanın entrik yapısını güçlendiren önemli bir figürdür.

Bir Gün romanı, Kulin’in şahıs kadrosu bakımından belki de en sınırlı olan romanıdır. Nevra Tuna ve Zeliha Bora adlı iki kadın kahramanın dış yapısından çok iç dünyaları, bu dünyayı biçimlendiren özel hayatları, siyasi duruşları ve bunun mesleki hayatlarına yansımaları, vaka tertibini de biçimlendiren unsurlar olarak karşımıza çıkar. Roman bu iki şahısların geçmişleri ve şu anda yaşadıkları ve yine birbiriyle çatışan olaylar zinciri üzerine oturmuştur.

Nevra ve Zeliha’nın dışındaki kahramanlar dekoratif yapıyı güçlendirmekten öte geçemezler. Nevra’nın kocası Murat, Zeliha’nın ilk eşi Alişan ve ikinci eşi Şiyar bu anlamdaki şahıslardır. Romana farklı bir heyecanı taşıyan Cengiz ve Dede’yi ise bu kategorinin dışında tutmak gerekir. Cengiz, olay örgüsünde “kimseye yaranamayan, iki arada kalan halkın” tipik bir örneğini temsil eder. Dede ise tarafsız, Doğu’daki olayları bir bilge gözüyle, tarihsel süreçleri ve ilintileriyle okura yansıtan bir fonksiyon üstlenmektedir.

“Kadının küt parmaklı elleri her tarafımda dolaşüyor. Bacaklarımın arasını da sıvazladıktan sonra, ‘giyenebilirsiniz’ diyor. Başımı tekrar

örterken, tanımadı beni diye düşünüyorum, sonra da içimden gülmek geliyor, kendime affettiğim öneme. Beni neden tanırsın ki? Yazı yazdığım gazeteyi okuyor olsa bile, yazımın başında duran o küçük vesikalık resmim, neredeyse on yıl önce çekildi. Son fotoğraflarımı beğenmediğim için, gazeteye yıllar önce çekilmiş bir resmimi vermişim” (Kulin 2005: 8).

biçiminde romana yansıyan alıntıların bu bölümü, Nevra Tuna'nın kendisi ile ilgili bir monoloğu içermektedir. Nevra burada, hem fiziki görünümü ile ilgili hem de kendisi ile ne kadar barışık olduğuyla ilgili ipuçları verir okura. Fakat bizi daha çok ilgilendiren durum kahramanın romanda kendi ağzından kendisini anlatmasıdır. Kulin'in **Bir Gün** romanında karakter çiziminde dramatik metodun esas olduğunu bundan hareketle söyleyebiliriz.

Romanın başında, Nevra'yı Zeliha ile görüşmeye getiren ve gazetede görevli olduğunu anladığımız, Hasan ve hapisanede görevli Dilaver Bey, romanın dekoratif yapısının bir parçası olarak kalacaktır.

Hapishanenin görüşme odasında yaşanan ilk karşılaşma Zeliha Bora'nın hem fiziki hem de ruhi yapısına ilişkin ayrıntılar barındırır. Ama bu ayrıntılar, Nevra'nın ilk intibalarıdır.

“Kapının önünde, kulak hizasında kesilmiş kızıla çalan koyu kahve saçları, kapkara gözleriyle, yorgun ama vakur bir eda ile duruyor Zeliha Bora. (...) Zeliha Bora'nın sesi, sanki nezleli gibi hafif kısık. Oysa ben çok daha tiz bir ses bekliyordum. Eli elimde şimdi. O da aynı benim yaptığım gibi sıkıca kavriyor elimi. Bu iyi. Hiç sevmem parmak uçlarıyla, gevşek gevşek el sıkımları. Karşılıklı durmuş birbirimizi süzüyoruz. O benden çok daha sakin görünüyor. Topuklu ayakkabı giymediğim halde, ben ondan bir baş daha uzunum. Hayret!”(Kulin 2005: 15-16).

Bu intibaların ortaya koyduğu bir teknik durum da, yazarın sözü, roman kahramanı Nevra'ya bırakmış olmasıdır. Romana tematik gücü veren, ondaki aksiyonu sürükleyen Nevra, aynı zamanda kendisi ve kendi dışındaki karakter çizimlerini de yazar adına yapmaktadır. Böylece romancı, farklı anlatım tekniklerini aynı romanda kullanma becerisini de ortaya koymuş olur.

Roman bu süreçte, Zeliha Bora'nın Kürt tezleri, PKK'ya ve Doğu-Güneydoğu bölgemizdeki olaylara bakışını anlatan bölümlerle, Nevra'nın bir

yönüyle “aydınların” bakış açısını temsil eden karşı tezlerinin karşılaşması şeklinde gelişir. Nevra’nın durumu -Milletvekili oluşu ve hapiste oluşu- onun bugünkü adıyla DTP çizgisinde bir aydın ya da kişi olduğunu ortaya çıkarır. Bu durumun reel hayatta da birebir bir karşılığı olduğu unutulmamalıdır. Nevra’nın ise bu anlamada, devletin resmi ideolojisinin durduğu yerde olmadığı, daha çok belli bir kesimin eşitlikçi yaklaşımını destekleyen konumda olduğu, ancak bu tartışma da Kürt siyaset ve aydınlarının görmediği, görmek istemediği bazı gerçekleri onlara hatırlatan bir duruş sergilediği söylenebilir. Bu “tezlerin tartışılması” süreci, “Nevo ile Zelo”(Bir Gün: 28) bölümüne kadar devam eder. Sert sözler Nevo’nun kovulmasına neden olacaktır. Ancak o anda iki kadın birbirlerinin çocukluk arkadaşları olduklarını anımsarlar. Böylece roman, onların ilk tanıştıkları yıllara yani çocukluk yıllarına döner.

Bu süreçte çok silik bir şekilde Nevra’nın annesi ve kaymakam olan babasının romana dâhil edildiğini görürüz. Zeliha ise üç kumanın -üç anne- birlikte yaşadığı bir ailenin çocuğudur. Bu iki kadının hikâyesinin kesişen noktaları, sanki Türkiye’nin her yöresinde yaşanan dramatik ayrıntıların gibi sunulur okura. Doğulu ve Batılı iki kadının yaşadığı -bir anlamda- ortak hayat, bu iki kadının anlaşması, birbirini anlayıp sevmesi ile değişebilir tezi; genellendiğinde Türkiye için düşünülmüş bir “çıkış” gibi çıkar karşımıza.

Hem Nevra hem de Zeliha evlenmiş ve çocuk çocuğa karışmıştır. Nevra’nın kocası Murat’ın karakter çizimi tamamen Nevra’ya bırakılmıştır. Murat, romantizmden uzak, kadınları anlamayan, hiçbir ortamda varlığı hissedilmeyen silik bir tiptir. Romanda bu fonksiyonun belirginleşmesi Kulin’in erkeklere karşı geliştirdiği eleştirel tavırla açıklanabilir. Nevra’nın doğum gününde ona -daha önce istediği için- “mutfak robotu” almış olması Murat’ın bu pasif yönünü temsil eder. Ayrıca de bu olay evliliğin bitişini hazırlar. Bu olaylar esnasında romana Nevra’nın romantik sevgilisi -iş arkadaşı- Ferdi’nin dâhil edildiğini görürüz. Ferdi, bu tür yalnızlaşmaların ulaşacağı sonuç olarak romana dâhil edilir. Yazar, Ferdi’yi Nevra’nın arayışlarının ulaştığı yer olarak romana dâhil eder. Farklı bir fonksiyon üstlenmez. Aynı durum Zeliha için de söz konusudur. İlk eşinin bütün özellikleri Zeliha tarafından okura yansıtılır. Büyük bir aşkla başlayan ve Zeliha’nın ölümü göze alarak Alişan’a kaçması ile sonlanan olaylar zinciri, Alişan’ın eve kuma

getirmesi ile bir başka boyut kazanır. Bu adeta Doğulu kadınların kaderiymiş gibi romana aktarılır. Zeliha bunu kabul etmez ve tekrar ölümü göze alarak kaçtığı çiftliğe sığınır. Burada güçlü bir figür olarak ortaya çıkacak “Dede”nin de yardımıyla affedilip, kendinden yaşlı ve yetişkin çocukları olan Şiyar adlı ikinci kocasına verilir. -evlendirilir- Şiyar ve Alişan’ın romana Zeliha’nın bu yaşadığı süreci verebilmesinin dışında bir katkıları yoktur. Alişan, sevgilisine ihanet etmiş bir erkek, Şiyar da bu geçmişine rağmen Zeliha’yı kabullenmiş başka bir erkektir. Şiyar’ın milletvekili oluşu ve tutuklanmasıyla Zeliha’nın bu görevi üstlenmiş olması, Şiyar’ı biraz daha önemli bir konuma getiriyor olabilir. Yine de dekoratif bir figür olmanın ötesine geçemez. Romanın vaka tertibini önemli ölçüde etkileyen, iki yardımcı karakter, Cengiz ve Dede’yi dekoratif yapının biraz dışına çıkarmak mümkündür.

Dede ve torunu Cengiz, romanın bundan sonraki sürecinde Zeliha’nın tezlerine hayat veren iki şahıs konumuna taşınacaktır. Nevra onların yaşadığı ve anlattıkları ile Doğu’da yaşananları daha iyi kavrayacaktır. Bizim için daha önemlisi, Nevra’nın kısmen Zeliha’nın tezlerine bu aşamadan sonra daha da yaklaşıyor olmasıdır.

Cengiz, Dede’nin yönlendirmesi ile işlerini kurtarmak için PKK’ya istemeyerek -bir kereliğine- rüşvet verme işini aile adına kabul etmiş bir gençtir. Ancak bu durum asker tarafından fark edilince işler karışacaktır. Cengiz tutuklanacak, doğru söylediği halde derdini anlatamayacak, ağır işkence görecek. Dede bu süreçte, o bölgede görev yapmış bir tanıdığını devreye sokacak -Bunun Nevra’nın babası Kaymakam Bey olduğunu, okur Nevra ile bu bölümde anlayacaktır. Zaten erken emekli edilmesi de onun bu aracılığına bağlanacaktır.- Cengiz’i kurtaracaktır. Ancak Cengiz büyük bir nefretle ve intikam duygusu ile dağa çıkacaktır.

Bu örnek hikâye aslında Doğu’da yaşananların tipik bir özeti mahiyetindedir Zeliha’ya göre. Romanın diğer güçlü bir figürü olan Dede, Doğu’da yaşanan Kürt isyanlarının kronolojik tarihini ve perde arkasını anlatma fonksiyonunu üstlenir. Zeliha resmi tarihin dışına çıkan bu tezleri, yörede bunun bizzat şahidi olan Dede’den duymuş öğrenmiştir. Böylece ileri sürdüğü tezleri daha güçlü ve gerçekçi

bir biçime sokmaktadır. Nevra bu anlatılardan büyük oranda etkilenecektir. Bu etki, Dede ve Cengiz'in üstlendiği fonksiyonla daha da belirginleşmektedir.

Dede'nin portresi ile ilgili şu bölümler onun hem romandaki fonksiyonunu ortaya koymasından hem de Nevra'nın tavrını anlamamız bakımından önemlidir:

“Uzun beyaz entarisinin üzerine geçirdiği gri örgü yeleşti, bembeyaz sakalı, sigaradan çatallaşmış sesiyle gözümün önünde beliriyor dede. Önce bir bacağına altına alıp sedire kuruluyor, Erzurum işi gümüş tabakasından sigarasını çıkarıp Eskişehir taşı ağızlığını takıyor, mangalın korunda bir süre tutup, tüttürerek ateşliyor sigarasını, derin bir nefes çekiyor, sonra rengi solmuş, ferî kaçmış kirpiksiz gözlerini pencereye dikip uzun uzun ufka bakıyor. Bir sinema oynuyor sanki baktığı yerde. Çocukluğu, gençliği, orta yaşı, sevdaları, acıları, kavgaları hatta doğum öncesi ve ölüm sonrası... Duydukları, dinledikleri, o güne dek yaşadıkları hatta ölümden sonra da tadacaklarıyla birlikte her ama her şey ufka gerilmiş bir perdede akmakta” (Kulin 2005: 119).

Dedenin ufukta kurulan sinema perdesinde gördükleri az sonra romana, Botan Emiri Bedirhan Bey'in yaptıkları, Tanzimat Fermanının Kürt aşiretler üzerindeki etkisi, Nasturiler'in bölgedeki etkinliği, Abdülhamit'in Kürt politikası... vs. şeklinde yansır.

Bu tarihçenin akışı içinde Nevra ve Zeliha'nın sık sık anlatının içine girerek güncellemeler yaptığı görülür.

Cengiz ve ailesi özellikle Sadık Ağa'nın ve Cengiz'in romana yaptıkları fonksiyonel katkı, bu anlatılar çerçevesinde anlaşılmalıdır. Cengiz, PKK'ya para teslim edilme -rüşvet- sürecinde ve tutuklanma sürecinde masumdur. Ancak masumiyeti ve iyi niyeti “devlet” tarafından anlaşılmadığı gibi insanlık dışı işkencelere maruz kalacak, neticede kaybedilmiş bir genç konumuna gelecektir.

Bütün bu akışı bütüncül bir gözle değerlendirdiğimizde Cengiz devletin orada yaptığı yanlışın -Zeliha'ya ve kısmen Nevra'ya göre- imgesidir. Romana taşıdığı bu fonksiyonla okurun olaylara bakışını değiştirebilecek güçte bir figür olduğunu söylemek gerekir.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) romanı ile Kulin'in alışık olduğumuz tarzına tekrar döneriz. Bir Osmanlı konağı, bu konağa hayat veren elit bir aile, bu ailenin yaşam biçimi, alışkanlıkları ve kabulleri ile yaşadıkları çevre arasında vuku bulan hadiseler, bu tarzın en belirgin tarafıdır.

Veda'nın şahıs kadrosunun merkezinde Osmanlı'nın son döneminde, önce vekâleten sonra da asaleten "Maliye Nazırlığı" yapmış olan Ahmet Reşat bulunur. Ahmet Reşat hem konumu hem de yüklenmiş olduğu fonksiyonlar itibari ile romanın tematik gücüne hareket veren kişidir. Ancak roman ilerledikçe onun fonksiyonunu konumu itibari ile zıttı diyebileceğimiz yeğeni Kemal'le paylaştığını görürüz. Bu yazarın, Osmanlı'nın geçiş sürecinde yaşanan ve Türk toplumunu Cumhuriyete taşıyan olaylar zincirini daha iyi yansıtabilmek için seçtiği metottur.

Ahmet Reşat, zeki, çalışkan, dürüst ve bir o kadar sadık bir karakterdir. Kabinenin içinde gidişatın iyi olmadığını görebilmekte, yapılan yanlışları algılayabilmektedir. Ancak Sultan'ın bütün bunları bir politikanın parçaları şeklinde uyguladığını düşünmektedir

Yeğeni Kemal, Sarıkamış gazisidir. Bu savaştan sonra verem olmuştur. Ancak bütün bunlara rağmen önce ittihatçı olmuş, onların yanlışlarını görünce ayrılmış, şimdi Anadolu'daki kuvvetleri destekleyen faaliyetlerin içerisinde yer almaktadır. Ancak çok hasta oluşu ve bir suçlu olarak aranıyor olması, onu dayısının -Ahmet Reşat- evine sığınmaya zorlamıştır. Ahmet Reşat onun bu faaliyetlerini bildiği halde onu çok sevdiği için koruyacak, evinde saklayacaktır.

Roman bu zemin üzerine oturur. Ahmet Reşat ve yeğeni Kemal'in fonksiyonu, bu iki farklı anlayışı, (İstanbul-Ankara) adeta Osmanlı'yı temsil eden bu konakta bir arada tutmak ve olayların gelişim seyrini bu iki kahraman aracılığı ile -o dönemdeki-okura sunmaktadır. Kulin, böylece bu önemli süreci tek taraflı ele almamış olur. Her iki tezi ve yapılanları, müşahitler yoluyla okuyucuya taşır.

Kulin romandaki karakter çizimini açıklamalı metodu benimseyerek yapar:

"Ahmet Reşat, yer yer buzlaşmış sokakta nalların kaydığını bildiğinden, atlara eziyet olması diye sokağın başında inmeyi tercih

etmişti. Faytondan atladı, arabacının parasını ödedi, sokağa saptı, serpiştiren karda düşünmek için dikkatli ve yavaş yürüdü. Az sonra sabah ezanı okunacaktı. Reşat Bey saatler süren ve artık kimsede değil konuşacak, düşünecek hal kalmadığı için yine sonuca varmadan sona erdirilen toplantıdan dolayı bitkindi. (...) İçinden karısının derin bir uykuda olmasını diledi, çünkü toplantının bu saatlere sarktığına hesabını vermeye mecali yoktu. (...)

Dermansız dertlerle dört bir yandan kuşatılmıştı Ahmet Reşat. Polisten sakladığı yeğenini tedaviye götüremiyor, konağa yakın dostu Mahir'in dışında doktor çağırılmıyordu. Kemal'i evinde sakladığı duyulursa, o saniye sürülürdü. Kimse ne gözünün yaşına ne de yıllardır devleti için akıttığı emeğe ve vekâleten üstlendiği mevkiye bakardı. Ahmet Reşat hiç laf anlamayan yaşlı teyzesiyle, çocuklarına verem bulaşacağı korkusundan dırdırı bitip tükenmeyen karısının arasında bunalıyordu”(Kulin 2007: 1-4).

Bu ve buna benzer anlatılar, Ahmet Reşat'ın romanda yüklendiği fonksiyona işaret etmekle beraber, karakter çizgilerini de okura yansıtmaktadır. Benzer anlatılar, romanın hemen başında diğer şahıslar özellikle de Kemal için de yapılır.

“Kemal evde iyileşemiyordu. Sarıkamış macerası hem bedeninde hem de ruhunda onarılmaz yaralar açmıştı. Ahmet Reşat'ın gözleri önünde eriyen yeğeni, siyasi suçluydu. Önce ittihatçılara taraf olduğu, sonra da onlara sırt çevirdiği için, hem ittihatçıların hem de karşıtlarının nezdinde sapına kadar suçluydu, kerata. Hürriyet aşığı Kemal'in ittihatçılarla arasındaki derin uçurum çabuk açılmıştı ama adını ittihatçıya çıkarmıştı bir kere. Hatta Ahmet Reşat'ın kulağına, çalışma arkadaşlarının aralarında 'ittihatçı Kemal'i' kısaltarak, 'Bizim Reşat'ın it Kemal'i' diye dalga geçtikleri bile çalınmıştı.

Dayısı küçük düşürülmeyi ne kadar hak etmiyorsa, Kemal de 'it'liği o kadar hak ediyordu. Liseye gittiği günden itibaren başı beladan kurtulmamıştı. Jön Türklükten Masonluğa dek her türlü belaya bulaşmaya yemin etmiş gibiydi. Eli kalem tutuyor, yazılarını Saray'ın gözünde hiç makbul olmayan dergilerde yayınlıyor ve muhalif yazarlarla düşüp kalkıyordu” (Kulin, 2007: 5).

Kulin'in bu iki karakterin çizimiyle ilgili unsurları ayrıntılandırması, vaka tertibinin gelişim evreleri ile ilgilidir. Bir nazır, hükümet ve saltanat karşıtı aynı konakta barındırmaktadır. Dayı-yeğen roman boyunca karşıt fikirlerini o günün siyasi gelişmelerine paralel olarak masaya yatıracaklar, münakaşa edeceklerdir. Bu saygın tartışmaların satır aralarında iki tarafın da haklı yönlerini dikkatli bir okur sezebilecektir. Elbette Kemal'in savunucusu olduğu düşünce anlatıcı-yazarın da

düşüncesidir. Ancak bu, hemen başta galebe çalan bir durum olarak verilmez romanda. Yazarın daha sonra yayınladığı **Umut** romanıyla bütünleşen vaka zincirinde, aşama aşama okura yansıtılan, dolayısıyla tedrici bir gelişme gösteren bir durumdur. Bu süreç Ahmet Reşat ve Kemal'in romandaki fonksiyonunu da belirleyen bir süreçtir.

Romanın vaka tertibinde “dağılıp ve yeniden diriliş” diyebileceğimiz bu dönem baştaki dominant tavrıyla devam etmez. Romanın önemli bir ağırlığını yüklenen Mehpere, Behice, Saraylıhanım, Doktor Mahir gibi şahısların vaka tertibindeki yerlerini almalarıyla, **Veda** romanı bireysel ilişkileri yani sahnenin gerisinde kalan ve bireysel anlamda bakıldığında hayatın bir başka gerçeğini yansıtan ilişkiler ağına, entrikalara yönelir.

Saraylıhanım konağın gelenekçi yapısını temsil eder. Duruşu, fikirleri, otoritesi, tavırları ile tam bir Osmanlı Hanımefendisi olan Saraylıhanım, konağın diğer kadınlarına tahakküm ediyor gibi görünse de daha baskın özelliği onun adının yarattığı “saygı”dır.

Roman boyunca bu fonksiyonu yüklenen Saraylıhanım, aynı zamanda yarattığı otorite ile bir denge unsurudur da.

Mehpere evin hizmetçisidir. Hemen akla **Gece Sesleri**'ndeki Ziyet'i getirse de pek çok yönüyle ondan ayrılır. Bu Ziyet'le benzeşmeyen yönü olmadığı anlamına da gelmez. Evin hasta ve haşarı erkeği Kemal'e bakmakla yükümlü olan Mehpere, bir süre sonra Kemal'le tutkulu bir aşk yaşar. Romandaki cüretkâr sahnelerin hemen hepsi bu ikili üzerinden okura yansımaktadır. Ancak ortada bir istismar yoktur ve netice de alışık olmadığımız üzere bu ikili evlenir. Yani evin beyi hizmetçisi ile evlenmekten gocunmaz. Bu Kemal gibi bir karakterin yapması gereken şeydir. Mehpere'nin fonksiyonu bununla sınırlı değildir. Kocasından etkilenir. Milli mücadeleye aktif destek verir. Kemal'den doğuracağı çocukla **Umut** romanının vaka tertibi içinde yer alır.

Mehpere, Behice ve Azra romanda, kadının Türk toplumu içerisinde değişen rolünü de temsil eden bir fonksiyon icra ederler. Kadın Cemiyetlerinin toplantılarına

katılmaları, yavaş yavaş aktif siyasete katkıda bulunmaları, romandaki bu fonksiyonları ile örtüşür.

Behice, nazır karısı olmasına hatta zengin bir aileden gelmesine rağmen o dönemdeki tipik Osmanlı kadını temsil eder. Sınırları belli olan bu kadın, konağın dışına çıktı mı yani sosyal hayatın içine girdi mi bocalamaktadır. Bu önemli bir mesajdır. Behice bu mesajın okura ulaşmasında son derecede önemli bir fonksiyon üstlenir.

“Behice, her kadın gibi, her şeyden önce ailesinin, çocuklarının huzur ve emniyet içinde yaşamalarını istiyordu. Çok şükür varlıklı bir ailenin kızıydı. Oturdıkları konağı büyük kızı Leman’ın doğduğu yıl babası hediye etmişti onlara.

İbrahim Bey, annesi doğumda ölen yegâne evladının bir dediğini iki etmezdi. Sırma saçlı, güzel Behice’sini, Beypazarı’nda çok varlıklı ve nüfuzlu bir toprak ağasına verebilirdi ama o, İstanbul’da nesillerdir Saray’a hizmet eden soylu bir Çerkez ailenin oğlunu, bir İstanbul beyefendisini tercih etmişti” (Kulin 2007: 15-16).

Romanda, konakta varolan hiyerarşik yapı, bir eğitim kültür anlayışı olmakla beraber, o zamanın toplumsal ve sınıfsal yapısını göstermesi bakımından önemlidir. Bazı şahıslar yüklendikleri fonksiyon itibari ile bunu da okuyucuya hissettirmekle vazifelendirilmiştir. Bu anlamda, Saraylıhanım ile Mehpare’nin şu diyalogu önemlidir:

“Çok konuşma Mehpare! Seni niye seçtim ben kardeşlerinin, yeğenlerinin arasından? Terbiyelisin ve itaat etmeyi biliyorsun diye. Ev işine koşuşturmak kâfi gelse, bulurdum eli işe yatkın bir Rum veya Ermeni kızı, okuma yazması da olurdu...” (Kulin 2007: 19).

Evin büyük hanımının ortaya koyduğu bu otorite ve hizmetçisinden istediği şeylere bakıldığında bu sosyal yapının dayandığı temeller görülecektir. Evin farklı bireylerinin sınırları da elbette buldukları statüye göre sınırlanmıştır. Kimse bu sınırları zorlamak niyetinde değildir. Ancak Ziya Paşa’nın kızı Azra ile tanıştıktan sonra özellikle kadınlar bakımından durum değişecektir. Azra eşi şehit olmuş genç bir duldur. Kemal’in hürriyetçi fikirlerini destekleyen oluşumlarla ilintilidir. Neticede kurtuluş mücadelemize bir kadın olarak katkıda bulunmak üzere Doğu’da görev alacaktır. Ahmet Reşat’ın asaleten maliye nazırı olması hasebiyle bu aileyle

tanışmış ve bu tür faaliyetler yürüten kadın cemiyetlerinin toplantılarına -Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti- Behice Hanımı da götürmeye başlamıştır. Bu süreç eve kapalı, burayla sınırlı bir dünyaya ait olan kadının, bu sınırları zorlamaya başladığı süreci işaret eder.

Bu kolay bir süreç ya da sıkıntısız aşılın bir durum değildir. Azra ve Münire Hanımın, bu teklifi konak ahalisine getirildiğinde ortaya çıkan diyaloglar bu anlamda açıklayıcı ayrıntılar barındırır.

“Azra’nın üyesi olduğu bir cemiyet var. Cemiyette çalışan kadınlar işgal konusunda pek hassaslar. Türk kadınlarını tenvir etmek için konferanslar düzenliyorlar, konuşmalar yapıyorlar. (...)

‘Hangi cemiyet bu’ diye sordu Behice.

‘Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti. Sizin mensubu olduğunuz bir cemiyet var mı, Behice Hanımefendi?’

Saraylıhanım gelininin yanıtlamasını beklemeden atıldı.

‘Yoktur. Behice Hanım iki kız evlat büyütüyor. Konağın çekip çevrilmesi de onun omuzlarında vakti kalmıyor cemiyet işlerine.’ (...)

‘İnsan küçük çocukluken, kayınvalidemin dediği gibi evden pek ayrılamıyor ama kızlarım artık büyüdüler efendim, onlar da mektepli oldular. (...) Bir gün lütfedip beni de cemiyetimize götürürseniz şükran duyarım.’

‘Aaa. Behice Hanım kızım! Nazır Beye sormadan olur mu hiç! Ne der acaba?’ diye itiraz etti Saraylıhanım.(...)

‘Hanımefendiciğim, şimdiki gençler bizim gibi değil. Tahsil ediyorlar, lisan biliyorlar. Avrupa’dan gelen mecmuaları okuyorlar’ dedi Münire Hanımefendi. ‘akılları pek bir başlarında.’

‘Bizler de tahsil, terbiye gördük’ dedi Saraylıhanım diklenerek.

‘Gördük elbette. Uda mızrap vurmasını, şarkı geçmesini öğrendik. Kur’an’ı ezber ettik. Ama ne bizlere ne de validelerimize, bizleri hayata hazırlayacak malumatı vermediler. Hep dört duvar arasında kaldık yakın zamana kadar. Şimdi yeni yeni öğrenmekteyiz dünyanın kaç bucak olduğunu ” (Kulin 2007: 80-82).

Romanın bu ana şahıs kadrosu dışında, Behice’nin kızları Leman ve Suat, konaktaki çocuk yetiştirme, eğitim alma usullerinin okuyucuya yansıtılması

fonksiyonunu üstlenirler. Leman'ın piyano çalıyor olması -ders alması- Suat'ın keman çalıyor olması bu anlamda önemlidir.

Kalfa, dışarı işlerine bakan Hüsnü Efendi, bahçıvan Aret Efendi dekoratif yapının diğer unsurlarıdır.

Roman Ahmet Reşat'ın temsil ettiği Osmanlı'nın yıkılışı, Kemal'in -şehit olsa bile- temsil ettiği yeni Cumhuriyet'in kuruluşu ve Ahmet Reşat ve sultan Vahdettin'in sürgüne gönderilişi ile bitmektedir.

Umut(Hayat Akan Bir Sudur) adlı roman bu noktadan devam eder. Böylece **Veda (Esir Şehirde Bir Konak)** da eksik olan olaylar ya da vaka tertibinin uzantıları **Umut**'la çözülmüş olacaktır.

Bu durum her iki romanın, ortak bir şahıs kadrosu etrafında teşekkül ettiği sonucunu ortaya çıkarır.

Ahmet Reşat, Behice, Saraylıhanım, Mehpare, Suat, Leman gibi isimler bu romanın da aksiyonunda önemli rol üstlenirler. Bu iki romanı, yazarın kendi kökleri ile ilintilendirdiği, her iki romandaki ithaf bölümlerinden açıkça anlaşılır. Kulin'in romanın başında kendi soy ağacının şematik açılımını verdiğini görürüz. **Veda** daha çok anne tarafını temsil eden bir fonksiyon icra eder. **Umut** ise yazarın baba tarafının olaylara dâhil edildiği romandır.

Zeki Salih, bu anlamda tematik güce hareket veren önemli bir şahsiyettir. Ahmet Reşat'la beraber bu romanın kuşatıcı, merkez kahramanıdır. Zeki Salih Bosnalı bir bey sülalesinden gelmektedir. İstemeyerek, mecbur kaldığı için, bütün iratlarını Bosna'da bırakmış İstanbul'a göç etmek zorunda kalmıştır. Bosna'nın elden çıkışı ile artık vatan olarak Türkiye'yi tanımış, çocuklarını tam bir vatansever olarak burada yetiştirmeye karar vermiştir. Romanın girişi bu önemli kahramanın kendisi ve ailesinin tanıtımına ayrılmıştır. Zaten vaka tertibinin önemli bir aşaması olan bu tanıtım, Zeki Salih'in nezdinde bizi oğlu Muhittin'e dolayısıyla Kulin'in babasına ulaştıracak olaylar zincirinin alt yapısını hazırlar.

Romandaki karakter çizimi Zeki Salih'le başlar ve açıklamalı metodun kullanıldığı görülür.

“Zeki Salih içeri girdi, kendini karşılayan oğlunun yüzüne bakmadan, sırlıklam olduğu halde üzerindeki ceketi çıkarmaya da gerek görmeden ayakkabılarını fırlatarak doğru üst kattaki odasına çıktı, yatağın başucundaki konsolun çekmecesinden tabancasını çıkardı, giyotin pencereyi yukarı sürdü ve tabancasının bütün kurşunlarını yolun karşısında sıralanan kavaklara art arda boşalttı. (...) Zeki Salih yavaşça döndü, mavi gözleri kan çanağı gibiydi.

‘Gitti memleketim! Bosna’mız gitti Gülüm! Artık geri dönebileceğimiz bir vatanımız yok.’ (...) Zeki Salih karısının yanına yatağa oturdu, önce omzuna yaslandı, sonra kucağına başını koyarak yeniden hıçkırma hıçkırma ağlamaya başladı” (Kulin 2008: 1-2).

Zeki Salih'in, vatanını, Bosna'yı yitirmesi ile beraber belirginleşen karakter unsurları, onun yeni hayatını anlatırken daha da ayrıntılandırılır. Burada onun zengin bir Bosnalı Bey olduğunu, orada sadece Bey'lerin kendi arasında kullandıkları bir yazı çeşidini bildiği için burada okur-yazar olamama durumuna düştüğünü, sadece iratlarından edindiği gelire geçindiğini ve hiçbir meslek sahibi olmadığını -Bunun Bosna'daki sınıfsal yapısının bir sonucu olduğunu görüyoruz- Türkçeyi iyi konuşamadığı için insan içine çıkmaktan çekindiğini ... vs. öğreniriz. Ayrıca zaman içinde cömertliği ve dürüstlüğü ile kendisini çevresine kabul ettirdiğini de yazar-anlatıcı bize ayrıntılara girerek anlatır. Böylece okur, Zeki Salih üzerinden, Bosna'daki toplumsal yapıyı, Bosna'nın bizimle olan kültürel ve dinsel ilintilerini, bu ailenin de tıpkı Ahmet Reşat ailesi gibi seçkin bir aile olduğunu öğrenmiş olur. Zeki Salih'in bu fonksiyonu, vaka tertibini oluşturan bu iki ailenin yaşam öykülerini kendi cephesinden, diğerine doğru taşımaktadır aynı zamanda. Romanın bundan sonraki bölümleri, bu iki ailenin farklı semtlerdeki -aynı şehirde İstanbul'da- hayatlarının akışından oluşur.

Ahmet Reşat ve ailesinde, Ahmet Reşat'ın sürgüne gittiği, Kemal'inse şehit olduğu okur tarafından zaten bilinmektedir.

“Hayat Akan Bir Sudur, İstanbul, 1928” (Umut: 17) başlığı ile karşımıza çıkan bölüm, Zeki Salih'in hayatını orada keserek, okuyucunun merak ettiği Ahmet Reşat'ın konağına dönüldüğü bölümdür. Buradaki şahıslar, bildik kişilerdir, ama

zamanın ilerlemesi ile büyümüş, bir kısmı da yaşlanmış yüzleri ile karşımıza çıkarlar. Leman-Mahir evliliğinden doğan küçük Sitare -Ayşe Kulin'in annesi- oldukça önemli bir şahıs olarak romana dâhil olur.

Romanın Sitare dışında çok önemli bir şahsı da Leman ve Suat'ın küçük kardeşleri Sabahat olacaktır.

Sitare-Muhittin evliliği ve Sabahat-Aram aşkı, aslında romanın vaka tertibini oluşturan asıl unsurlardır. Mehpere ve oğlu Halim'in yeni hayatı ise Mehpere'nin **Veda**'da yüklendiği fonksiyon düşünüldüğünde önemsiz bir ayrıntıya dönüşür.

Sabahat, bir yönüyle Adı: **Aylin'deki Aylin**, **Sevdalinka**'daki Nimeta, **Füreyâ**'daki Füreyâ, **Nefes Nefese**'deki Selva'dır. Bütün bu karakterlerden beslenen bir tarzı ve duruşu vardır. İyi bir eğitim almış, dürüst, kişilikli bir kadın olan Sabahat, âşık olduğu Aram'ı (Ermeni) bütün baskı ve tehditlere rağmen terk etmeyen, sadakatla bekleyen bir özelliğe sahiptir.

Onun romana taşıdığı bir fonksiyon da bu farklı din ve milletten insanların yaşadığı beraberliğin ortaya çıkarabileceği durumlara işaret etmektedir. Sabahat ve Aram'ın beraberliği sadece aile içinde değil, beraber oldukları üniversite çevresinde, hatta sokakta bile hoş karşılanmamış, önyargı ve bağnazlığın hâkim olduğu bir tepki görmüştür. İki genç buna rağmen sevgilerinden ödün vermemiştir. Hatta Ahmet Reşat'ın intihar teşebbüsü -tıpkı **Nefes Nefese**'de olduğu gibi- bile bu beraberliği geciktirmekten başka bir işe yaramamıştır.

Sabahat, Fransız mektebinden sonra İngilizce eğitim veren Amerikan mektebine devam etmiş, oldukça entelektüel bir çevre edinmiştir.

“Sabahat, Fransız mektebinde ortayı bitirdikten sonra, tahsiline Gedikpaşa'daki Amerikan dil mektebinde devam etti. Sörlerin sıkı disiplininin sonra, kişiliklerin gelişimine imkân veren bu okulda çok mutlu oldu. Rus, Bulgar, Rum ve Ermeni asıllı bir sürü yeni arkadaş edindi” (Kulin 2008: 52).

Sabahat'la ilgili bu betimleme, onun diğerlerinden farklı alt yapısını ve anlayışlarını okura yansıtmak için seçilmiş olsa gerektir. Yazar, karakter çizimlerinde daha çok, algı, kabul ve davranışların harmonize edildiği bir yolu benimser. Klasik

anlayışın dışına çıkmaya çalışır. Belki de bu yüzden fiziki portrelerde çok fazla derinleşmez.

“Sabahat, aynanın önündeki taburede ayak bileklerine kadar uzanan sarı saçlarını önüne akıtmış fırçalarken, yorgun düşen kollarını bir süre dinlendirdi sonra saçlarını iki uzun örgü yaptı, örgüleri çaprazlama başının üzerine tokaladı, firketelerle tutturdu” (Kulin 2008: 67).

Bu alıntı Sabahat’ın yazar-anlatıcı için önemli olan bir fiziki özelliğini ön plana çıkardığını görürüz.

Sabahat’ın Amerikan mektebinde tanıştığı Aram birkaç fonksiyonu birden üstlenmiş bir şahıstır.. Bunlardan birincisi Aram’ın ve ailesinin Merzifon’daki mutlu hayatlarının 1915 olayları ile nasıl bozulduğunun yansıtılması fonksiyonudur. Yazar-anlatıcı bu süreçte uzun uzun 1915 olayları ve bu sırada yapılan yanlışlardan bahseder. İkincisi, Merzifon’dan İstanbul’a taşınan trajik öyküdür. Üçüncüsü ise Aram ve Sabahat’ın tanışması ve bu süreçte yaşanan tatsız olaylardır. Aram’ın bu kadar ayrıntılı işlenmesi, yazar-anlatıcının olaylar karşısındaki duruşunu da ortaya koymaktadır.

“Aram, muntazam hatlı yüzünde kestane kahvesi gözleri yıldız gibi parlayan, beş yaşında çok mutlu bir çocuktü, hayatının bütün akışının değıştiği o akşama kadar. O gün bugündür. Aram’ın burnuna ne zaman sıcak mercimek çorbasıyla tereyağında kızartılmış ekmek kokusu gelse, ne zaman evlerinin kapısı akşam vakti hızlı hızlı vurulsa içine bir sıkıntı basar, boğazına bir yumru gelir otururdu. Kimseyle paylaşmadığı sırrıydı, mis gibi tüten çorba kokusundan ve zamansız vurulan kapılardan ürktüğü. Bu kokular, yetimliğin, yoksulluğun, zor şartlarda yaşanacak bir yeni hayatın habercisiydiler çünkü. Ve bitmez tükenmez bir mücadele demektü, yeni hayat! Yaşamak, okumak, mutlu olmak ve sevmek için, müthiş bir mücadele!” (Kulin 2008: 76-77).

Romandaki bu bölümler, 1915 tarihinde yaşanan olayların önce Aram üzerindeki etkilerini, sonra da bunun Sabahat’a ve ailesine ulaşan süreçteki olumsuz sonuçlarını anlatmaktadır. Aram’ın Sabahat’ın tavsiyesi ile bir Osmanlı konağına gelişı yani Sabahat’lara gelişı ve Sitare’ye matematik dersi verişı de önemli bir ayrıntıdır.

Hayat, Ahmet Reşat’ın konağında bu olaylar zinciri içinde akarken, Sultanahmet’teki konakta akan hayat, Zeki Salih’in çocuklarının yetişmeleri ve

eğitimleri ile önemli bir boyut kazanır. Muhittin ve Nusret'in Berlin Yüksek Mühendislik Okulu'ndan diploma almaları bu anlamda önemlidir. Özellikle muhittin bu eğitimin hakkını verecek, adeta karış karış Anadolu'yu dolaşarak Türkiye'nin kalkınmasına katkıda bulunacaktır. İlk görev yeri Adana'dır. Muhittin böylece romana, o dönemin ulaşılamayan Anadolu'suna Cumhuriyet'in kalkınma hamlelerini taşıma fonksiyonunu üstlenir. Buralarda tanışacağı iki isim -kız- onu sadece aradığı insanın kim olduğu konusunda netleştirecek, sonuçta Sitare ile tanıştığında hemen karar vermesine vesile olacaktır. Akrabasının kızı olan ve Adana'da yaşayan Perihan ile, Ankara'daki görevi sırasında Vali tarafından tanıştırıldığı -Vali'nin yeğeni- Semiha bu anlamda dekoratif yapının parçalarıdır.

Romanda atlanmaması gereken bir şahıs da Mehpare'nin oğlu Halim'dir okuyucu Kemal'i tanıdıktan sonra onun oğlundan benzer bir karakter beklese de bu beklentiden öteye geçmez. Önce Sabahat'a ilgi duyan Halim bunun imkânsız olduğunu anlayınca hercai bir hayata yönelir. Halim bu anlamda, sınıfsal farklılıkları kendi içindeki kanunları ile bir şekilde işlediğinin de göstergesidir.

Doktor Mahir'in **Veda** romanındaki fonksiyonu bu romanda da varlığını hissettirir. Ancak ani ölümü, Leman ve kızı Sitare'yi tebdil-i mekân anlayışı ile kardeşinin oturduğu -Suat- Ankara'ya taşıyacak, böylece Muhittin ve Sitare'nin tanışma hadisesinin alt yapısı oluşacaktır.

Romanda evin küçük çocuğu Bülent, Muhittin'in iş arkadaşları, kardeşi Nusret, kız kardeşi, Sabahat'ın evlenmesi için tanıştırıldığı Ekmel, Aram'ın annesi Rebeka, Behice'nin annesi Neyir Hanım... vb. isimler, romanın dekoratif yapısını oluşturan diğer şahıslardır.

2.2.5.2.Sosyal Durumları Bakımından Şahıslar Kadrosu

Bu başlık altında, Kulin'in romanlarına hayat veren şahıslar kadrosunun yüklendikleri fonksiyon dışında, kendi sosyal durumları irdelenecektir. Bir eserdeki şahıs kadrosunu meydana getiren fertler de, bu âlemde kendileri gibi itibari varlıklarla kurdukları münasebet ağı içerisinde ferdi hususiyetlerini dışa aksettirirler.

Onların tavır, hareket ve her türlü davranışları itibari varlıklarını dikkatlere sunmaya yardım eder (Aktaş 2005: 135) tanımını yapan Aktaş'ın, romanı oluşturan şahıslar kadrosunun özel bir takım yönleri ile de tahlil edilmesinin gereği üzerinde durmaktadır. Stevick'in de konuya yaklaşımı benzer unsurları barındırır: Başkaları hakkında bildiklerimizin esasını oluşturan sosyal ilişkilerin bir listesini hazırlarsak ve birbiriyle çakışan, etkileşen ve zamanla gelişen insani ilişkileri hayalimizde tekrar canlandırırız, elde ettiğimiz şey, tam olarak birbirinden farklı ve çeşitli perspektiflerdir. İşte bu perspektifler, romanda bir karakterin boyutlarını ortaya çıkarır. Buna göre en önemli ortam roman karakterinin içine yerleştirildiği beşeri ilişkiler ağıdır (Stevick 1988: 179) şeklindeki tanımlamalar da bizi, bir karakterin daha ayrıntılı anlaşılmasını, yaşadığı sosyal çevre ve kişisel özelliklerinin irdelenmesi gereğinden geçtiği gerçeğine götürür.

Roman karakterlerinin hiçbiri bizim sahip olduğumuz bakış açısındaki bütünlüğe sahip olamazlar. Romanda bulduğumuz şey, çeşitli bakış açılarını karşılaştırma ve mukayese etme fırsatıdır; sanatın eskiden beri esası çokluğun ve çeşitliliğin oluşturduğu teklik veya farklılıklara rağmen birbirine benzeyen unsurların meydana getirdiği bütünlüktür. Sanat bize bu çokluktan mürekkep tekliği görme zevkini verir. Roman karakterlerinin çok boyutlu yanları okuyucuya bunu vermek için kullanılır. Stereotip (Stevick 1998: 180) denilen karakter ise bu fonksiyondan yoksundurlar.

“Gerçek hayata bakış açılarımız çok sınırlı ve sunidir; başka türlü düşünemeyecek kadar korkak ve yorgun olduğumuz için, başkalarına kendi basmakalıp düşüncelerimizi zorla kabul ettirmek için uğraşırız. Sanki bütün gerçek bundan ibaretmiş gibi, şu adam sıkıcı bu adam ikiyüzlü gibi kesin hükümler veririz. Sıkıcı olan bizi sıkır, ikiyüzlü ise iğrendirir, hayat bu kadar basittir. Fakat romanda sıkıcı zevk verirken, ikiyüzlü cezbeder, çünkü romanda bu karakterler ilgi çekici ve karmaşık karakterler olurlar. İyi bir roman, çeşitli taklitlerle, stereotiplerimizi bozar ve onlara çeşitli boyutlar kazandırır” (Stevick 1998: 180).

Stevick'in bu tespiti romanı oluşturan karakterlerin hususi yönlerinin incelemesinin önemini ortaya koymaktadır. Şahıslar kadrosunun hem kendi hem de toplum içindeki yerini anlamamız bakımından bu özelliklerin bilinmesi ve incelenmesi kaçınılmazdır. Böylece bir karakterin romanda yüklendiği fonksiyon da

daha sağlıklı bir şekilde tahlil edilecektir. Çünkü reel hayatta olduğu gibi bir ferdin zaman akışı içinde yüklendiği fonksiyonla sahip olduğu bireysel ve sosyal değerler arasında sıkı bir bağ vardır.

Tekin, modern roman ve romancının başarısını tam da bu manada roman kahramanlarının bu özellikleriyle bir “birey olma” aşamasına getirilmesine bağlar.

“O tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, normal hayatını yaşar; biyolojik değişime uğrar, psikolojik dalgalanmalar geçirir; toplumsal işlevler üstlenir. Yerine göre inanır, yerine göre inanmaz; güler, aldatır; düşünce ve felsefeler üretir; açıklama ve yorumlar yapar; kısacası ‘birey’ olmanın, olabilmenin kavgasını verir. (...) Büyük romanın özelliklerinden biri de kahramanın ‘birey’ niteliği kazanmasıdır” (Tekin 1998: 91).

İşte roman kahramanının birey olma çabası, onun **cinsiyet, yaş, meslek, ekonomik** ve **kültürel durum, eğitim** ve **milliyeti** gibi farklı unsurlarla biçimlendirilmiş bir yapıyı, genel kabullere ters düşmeyen ölçütlerde oluşturmuş olmasına bağlıdır. Birey hem kendi niteliklerini hem de toplum içindeki yerini bu genel kabullerin çizdiği bir atmosferde gerçekleştirebilecektir. Roman, hayatın belli bir yönünü, bu bireylere bağlı olarak anlatırken, anlattığı olayların kahramanlarını “birey” ölçütlerine taşıma veya “düz karakter” olarak bırakma seçiciliğini onların bu özelliklerine göre ayarlar.

Kulin’in romanlarındaki figüratif yapının büyük bir bölümünü, “kadın” kahramanlar teşkil eder. Bu yazarın da bir “kadın” oluşu ile açıklanabilir. Ancak Kulin’in romanlarında kadın ve erkek arasında bir eşitlik kurma çabası da görülür. **Köprü**, **Umut** ve **Veda**’da bu çabanın sonuçlarını görebiliriz. Ancak Kulin’in belki de böyle romanlarında bile psikolojik olarak “kadın”ı ön plana çıkaracak olaylar yarattığı görülür.

Köprü romanında Vali merkez kişi gibi görülse de Elmas, bir Alevi kız olarak, Sünni Mevlüt’le kaçmayı göze alınca ve yine Başbağlar katliamını yaşayınca Vali’yi gölgede bırakan “birey” konumuna gelir. **Veda** ve **Umut**’un önemli isimleri Ahmet Reşat, Kemal, Zeki Salih ve Aram; Mehpere, Behice, Saraylıhanım ve Sabahat’ın fonksiyonel özellikleri karşısında neredeyse gölgede kalırlar.

Adı: Aylin romanında ise Aylin aynı zamanda mensup olduğu cinsiyetin, yaşadığı sosyal çevre içerisindeki bir “idol”ü konumuna gelmiştir. Bu romanda erkek karakterler dekoratif bir fonksiyonun ötesine geçmezler. Romanın “kadın” merkezli olay tertibi baştan sona bu özelliğini muhafaza eder. Aylin’in yaşadığı evlilikler ya da beraberlikler, Aylin’in bu tavrını, davranışını ortaya koyma fonksiyonunu üstlenirler. Romanda önemli bir yer ayrılan Giritli Deli Mustafa Naili Paşa ve onun Aylin’e kadar uzanan soyu da benzer bir fonksiyonu yerine getirmek üzere romana dâhil edilmiştir. Özellikle Naili Paşa’nın bu anlamda, Aylin’in karakteristik alt yapısının çiziminde etkili olduğunu belirtmemiz gerekir.

Benzer bir durum **Sevdalinka’da** da karşımıza çıkar. Merkez kişi olan Nimeta’nın çevresindeki erkek karakterler, Nimeta’yı okuyucuya farklı yönleri ile tanıtan bir fonksiyonun ötesine geçemezler. Dolayısıyla **Adı: Aylin**’de olduğu gibi bu romanda da esas figür “kadın”dır.

Romanın göze çarpan ilk erkek kahramanı olan Burhan, Nimeta’nın bir anne, bir eş olma konumlamasını tamamlayan bir şahıstır. Bunun yanında “iyi bir kişi” olması “iyi bir eş” olması anlamına da gelmez. Nitekim Burhan’ın Nimeta’nın ruhunu tatmin etmeyen davranışları, Nimeta’yı Stefan’a yaklaştıracaktır. Stefan böylelikle romanda, Burhan’ın boş bıraktığı alanları dolduran ve romana entrika aksiyon katkısı yapan bir şahıs konumundadır.

Nimeta’nın oğlu Fiko, gazetedeği patronu İvan, kardeşi Raif ise, dekoratif yapının bir parçası olmanın ötesine geçemezler.

Füreyâ romanı, Füreyâ isimli kahramanın biyografisi özelliği de taşıdığı için “kadın” figürünün baskın olduğu bir romandır. Füreyâ, bütün vasıfları, davranış ve tavırları ile romana hâkim olan karakterdir. Bu romanda da Füreyâ’nın ilk eşi Sabahattin’in bir erkek karakter olarak ayrıntılı bir şekilde işlediğini görürüz. Ancak Sabahattin, Füreyâ ile kendisi arasındaki entelektüel ve kültürel ayrımın derinliğini göstermek için kullanmış, adeta sadece bu fonksiyonu yerine getirmek için romana dâhil edilmiştir. Sabahattin’in Füreyâ’nın tutkulu aşkını veya cinsel arzularının sınırlarını gösterdiği söylenebilir. Ancak asıl fonksiyonu, zengin ama köylü bir

erkeklerle, elit bir ailenin kızı arasındaki uçurumun tasvirinde dekoratif bir figür olmakla sınırlıdır.

Bir diğer önemli erkek kahraman olan Kılıç Ali, onu Atatürk ve onun çevresine yaklaştıran önemli bir karakterdir. Ancak Kılıç Ali'nin bu fonksiyonu dışında Füreya'yı etkileyen bir tarafı yoktur romanda. Füreya bu evliliği, daha dokuz yaşlarında görüp hayran olduğu Atatürk'ün yanında olabilmenin bir yolu olarak görür. Kılıç Ali'nin nezaketi, hoşgörülü tavrı romana yansıyor olsa bile, Kılıç Ali bu fonksiyonel yapının dışına çıkamaz. Sevdalinka romanında Stefan'ın üstlendiği görev bu romanda Şevki Bey adlı Füreya'dan yaşlı bir şahsa tevdi edilmiştir. Ancak Şevki Bey son derece silik bir şahıs olarak kalacaktır romanda.

Dehası, zekâsı, görüntüsü, tavrı ve yaptıkları ile romanda çok önemli bir yer tutan Atatürk'ü ise bu tasnifin dışında tutmanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

Dayısı Cevat Şakir (Kabağaçlı) de romanda babasını öldürme suçu ile Bodrum'a sürgüne mahkûm edilen ve olayların akışına bundan başka bir tesiri olmayan bir şahıstır. Sülalenin diğer erkek şahısları da dekoratif yapıyı tamamlayan öğelerdir. Bu anlamda bakıldığında sülalenin diğer kadınları üstlendikleri fonksiyonları itibari ile -mesela teyzesi Aliye, Sara Hanım, yeğeni Sara... vb.- erkeklerden daha aktif karakterlerdir. Romanda bir görünüp bir kaybolan Berger, İzzet Melih (Devrim), Füreya'nın babası Emin Paşa vb. karakterler, Füreya'nın tasarlanmış hayat çizgisini okura farklı açılardan yansıtan bir katkının ötesine geçen öneme sahip değillerdir.

Kadınların baskın olduğu bu üç romandan sonra, **Köprü** bir erkek kahramanın ön plana çıktığı ilk romandır. **Vali**'nin dışında Mevlüt, Erdal, Bayram gibi kahramanları da romanın tematik gücüne katkıda bulunan isimler içine alabiliriz ancak bunlar diğer kahramanlarla dekoratif yapıyı tamamlarlar. Burada İnönü'nün büstüyle kurulan empatik diyaloglar aracılığıyla adeta İnönü'nün ruhunun da bu romanın şahıslar kadrosuna önemli katkı yaptığını belirtmemiz gerekir.

Bütün bunlara rağmen Kulin, romandaki "Elmas" karakterini Vali'nin hemen yanında güçlü bir konuma taşır. Bu Kulin'in daha önce söylediğimiz gibi bir kadın

yazar olması, bu hassasiyetin doğal olarak her romanında kendisini hissettirmesinden kaynaklanır. Elmas hem Alevi olması hem de bir kadın olması sebebiyle romana Anadolu’da varlığını bu anlamda sürdüren bağınazlığın, tutuculuğun kötü sonuçlarını yansıtmaya işlevini üstlenir. Dolayısıyla erkek kahraman olan Vali’den sonra okuyucunun dikkatini topladığı ikinci isim konumuna gelir.

Nefes Nefese romanında merkez kişiler, Sabahat ve Selva isimli iki kız kardeşlerdir. Bu kardeşlerin yaptığı evlilikler onların sosyal durumlarını belirginleştirir. Sabiha’nın dışişlerinde önemli bir diplomat olan eşi Macit ve Selva’nın evlendiği Yahudi asıllı Rafael, bu anlamda romanda konumlandırılırlar. Aslolan bu iki kız kardeşin hayatları, özellikle de Selva’nın babasını intihara sürükleyecek Yahudi asıllı bir gençle evlenmesi ve bu baskılardan uzaklaşmak için Fransa’ya yerleşmiş olmasıdır. Olayların İkinci Dünya Savaşı yıllarına ve Hitler’in Yahudilere uyguladığı vahşete denk düşmesi Macit ve Rafael’in romana sağladıkları katkının ortaya çıkmasına vesile olacaktır.

Macit, Sabiha’nın merkez olduğu bir vaka akışının unsuru iken Rafael’de Selva’nın merkezde olduğu bir olaylar zincirinin unsurudur. Dolayısıyla, **Nefes Nefese** adlı romanın da cinsiyet bakımından hâkim unsuru “kadın”dır.

Sabiha ve Selva’nın babaları Fazıl Reşat Paşa’da figüratif yapının önemli bir parçasıdır. Asıl fonksiyonu bu ailenin reisi olmak gibi görünüyorsa da Fazıl Reşat’ın bir görevi de Macit’le yaptığı politik sohbetlerde ortaya çıkar. Bu sohbetler adeta “eski anlayış ve işleyişle” “yeninin” muhakeme edildiği bir beyin fırtınasına dönmektedir. Tarık Arca, Niyazi Kender, Ferdi vb. erkek şahıslar dekoratif yapının ayrıntıları olarak romanda yer alırlar.

Gece Sesleri de “kadın” kahramanların ön planda olduğu bir romandır. Ayda romandaki merkez kişi ve olayların anlatımını üstlenmiş şahıstır.

Ayda’nın annesi fiilen romanda olmasa da Ayda ile romandaki olayların seyrini yönlendiren isimdir.

Bu romanın belirginleşen, ön plana çıkan kadın kahramanlarından biri de Ziynet’tir. Ziynet’in çocukluğundan itibaren Ayda gibi roman içinde oluşu ve

Bozova'daki konakta yaşanan olayların neredeyse başrol oyuncusu olması dikkate değerdir. Onun konak ahalisi ile kurduğu İlişkiler ağı da romanın vaka tertibinin çok önemli bir parçasıdır. Satı, Sultanhanım gibi diğer önemli iki kadın vaka tertibinin özellikle entrik boyutunu temsil eder.

Gece Sesleri adlı romanın hemen bütün aşamalarında bu dört kadının hâkimiyeti söz konusudur. Bu kahramanların etrafında konumlanan Yusuf, Yağız, Kerami, Nedim gibi isimler, romana dekoratif bir katkı yapmanın ötesine geçemezler.

Ayda 'yı bir kenara bırakırsak, Ziyet Bozova'da gelişen bütün entrik ayrıntıların merkezindedir. Ziyet'in olmayışı, Yusuf ve Nedim'in yok olması, romanda gereksizleşmesi anlamına gelecektir. Sultanhanım bu entrik olayları yönlendiren, şekillendiren, biçim veren kişi konumundadır. Bu entrik olayların merkezinde Ziyet olmakla beraber, olayların beyni konumunda Sultanhanım vardır. Dolayısıyla Kulin'in bu romanında da baskın cinsiyet olarak kadın kahramanları seçtiğini görürüz.

Bir Gün romanı ise tamamen iki kadının, Nevra Tuna ve Zeliha Bora'nın sürüklediği bir romandır. Bir hapishane odasındaki mülakattan mürekkep olan romandaki vaka tertibi ancak geriye doğru işlendiğinde farklı şahısların romana dâhil edildiğini görürüz. Yani romanın merkez kişiliğini bu iki kadın özellikle de Nevra üstlenir. Tematik güce hareket veren unsur o'dur. Vaka tertibi bu iki kahramanın görüşme kararı verdiği bir anda geriye doğru işler. Ancak bu iki sürecin de merkez kişileri yine kendileridir. Nevra' nın Murat'la yaptığı evliliğin sonlanması sürecinde, Murat romana dâhil edilir. Ardından Nevra'nın yaşadığı beraberlikle Ferdi vaka tertibinin içine alınır. Zeliha (Zelha, Zelo)'nın aşkı için her şeyi göze aldığı Alişan'ın romana girişi de aynı gerekçelerle gerçekleşir. Alişan'la biten evliliğinin ardından, Zeliha'nın Şiyar'la evlenmesi gerçekleşecektir.

Buradaki erkek kahramanların fonksiyonları, kadın kahramanların olaylar karşısındaki konumlanmalarını sağlamaktır. Yani dekoratiftir.

Murat, pısırik, kadın ruhundan anlamayan biriyken, Alişan kendisini çok seven bir kadının üzerine “kuma” getirecek kadar yapay bir kişiliktir.

Ferdi'nin evli bir erkek oluşu, geçiciliğini pekiştirirken, Şiyar, Zeliha'nın milletvekili yolunu açan, onu bir Kürt lider haline getiren süreci başlatan şahıstır.

Bu yapılanma açısından baktığımızda **Bir Gün** romanında kadın karakterlerin baskın olduğunu görürüz.

Tematik yapıları bakımından birbirlerini tamamlayan iki roman olan **Veda** ve **Umut**, doğal olarak şahıs kadroları bakımından da benzerlik gösterirler. Ahmet Reşat'ın merkezde olduğu bir şahıslar kadrosu barındıran **Veda** isimli roman, Ahmet Reşat'ın ailesi ile genişleyen ve zenginlik kazanan bir yapıya sahiptir. Daha önce **Köprü** romanında gördüğümüz erkek karakterlerin diğer cinse göre baskın olma durumunun burada da geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Ahmet Reşat, hem Kulin'in ailesini temsil eden son derece önemli bir isimdir hem de Osmanlı Devletinin yıkılışına şahit olmuş bir nazırdır. Dolayısıyla olaylar mecburen onun bu güçlü kişiliği ve bu konumu etrafında şekillenir. Yeğeni olan Kemal'in konumu ve fikirleri de romanın aksiyonunu güçlendiren önemli unsurlardan biridir. Ancak Kulin, vakanın ve vakaya bir hareket kazandıran örgünün (Plot) merkezine mecburen yerleşen bu iki erkeğin, bu anlamdaki otoritesini sarsan kadın kahramanlar inşa etmeyi unutmayacaktır. Mehpere, Behice ve Saraylıhanım gibi romanın olay örgüsünde son derece önemli roller üstlenen kadın karakterlerle Kulin, yine romanlarındaki şahıs kadrosunu ortaya koyan fotoğrafta, kadınların varlığını ve ağırlığını hissettirir.

Umut bu anlamdaki dengeyi kadınların lehine çevirecektir. Eğer iki romanı birbirinin devamı oldukları için tek vakalı bir yapıda algıarsak, Kulin'in tavrı da daha net şekilde görülür.

Bu romanda, Ahmet Reşat varlığını sürdürmekle beraber, **Veda**'daki etkinliğinden uzaktır. Kemal ise Kurtuluş Mücadelemiz esnasında şehit düşmüştür.

Zeki Salih'in romana dâhil edilmesi ile nihai nokta olan “Ayşe Kulin”in aile fotoğrafı ortaya çıkacaktır. Zeki Salih'in romana taşıdığı bu fonksiyonu dışında, yani

Kulin'in dedesi olma dışında aksiyona kattığı herhangi bir artı değer yoktur. Mehpare, Behice ve Saraylıhanım da **Veda**'daki aksiyoner kimliklerinden uzaklaşırlar. Bu aslında, bir neslin yerini kendisinden sonra gelenlere devretmesi şeklinde algılanmalıdır. Kulin bu süreçteki şahıslar kadrosunu bu anlayışla dizayn etmektedir. **Veda**'da henüz çocuk olan Leman ve Suat, **Umut**'ta önemli birer karakter haline gelirken, **Veda**'nın çok önemli birer karakteri olan Mehpare, Behice ve Saraylıhanım, kendi döneminin erkekleri ile birlikte pasifize olurlar.

Veda'da henüz doğmayan Ahmet Reşat'ın üçüncü kızı Sabahat ve torunu Sitare **Umut**'un önemli kadın kahramanları olurken, Sabahat'la aralarındaki aşkları ile romana giren Ermeni asıllı Aram yine romanın aksiyonunu sürükleyen önemli bir erkek kahraman konumuna gelir.

Sonuç olarak Kulin'in romanlarına hayat veren şahıslar kadrosu cinsiyetleri itibari ile incelendiğinde “kadın” karakterlerin baskın olduğu sonucuna ulaşmak kaçınılmazdır. Bu Kulin'in bir kadın yazar olmasının da doğal sonucudur elbette. Ancak vaka tertibini oluşturan ayrıntılara inildiğinde, ona vücut veren şahıslar kadrosunda erkeklerin de güçlü bir şekilde yerlerini aldıklarını söyleyebiliriz. Bu durum genellikle Kulin'in kendi ailesini anlattığı romanlarda (**Veda-Umut**) ve **Köprü**'de daha belirgindir. Diğer romanlarındaki erkek karakterlerin bu anlamda, bir sürükleyicilikleri ve belirleyici konumlarından söz etmek güçtür. Onlar, romanın tematik gücüne hareket veren kadın kahramanların okuyucuya yansıtılmak istenen “bir yönünü” temsilden öteye geçemezler. Aylin'in eşleri, Nimeta'nın eşi Burhan ve sevgilisi Stefan, Sabahat'ın kocası Macit ile Selva'nın eşi Rafael, Füreya'nın ilk eşi Sabahattin ve ikinci eşi Kılıç Ali bu yönleri ile anlam kazanan şahıslardır.

Kulin'in romanlarına hayat veren şahıslar kadrosu yaşları itibari ile incelendiğinde ise Kulin'in hayata bakışındaki bütüncül anlayışın izlerini görürüz. Yazar karakter çiziminde, özellikle bir yaş grubunun üzerinde ısrar etmez. Tıpkı hayatın gerçeklerinde olduğu gibi romanlarında da her yaştan insan, özellikle bir “**aile**” kurgusunun içinde yerini alır. Bu yazarın aile hayatına duyduğu ilgiden kaynaklanır. Aslında Kulin'in böylece “sosyal tarih” denilen bir alana da bu yolla katkıda bulunduğu söylenebilir.

Adı: Aylin romanın kahramanı ilk bakışta tek başına Aylin gibi görünse de, yazarın onu anlatmak için büyük dedesi Naili Paşa'ya kadar dönmesi ve bir aile fotoğrafı yaratma kaygısı bu şekilde açıklanabilir. Aylin roman boyunca ailesini oluşturan her yaştan kişilerle ilişkisine sürdürmesi, annesi, babası, dedesi, teyze ve halaları, yeğeni Tayyibe, Mişel Radomisli'nin çocukları bu yapıyı göstermesi bakımından önemlidir.

Aynı yapı **Sevdalinka**'da da mevcuttur. Yine şahıslar kadrosu kalabalık tutulan ve mutlaka "üç nesli" beraber barındıran bir yapıyla kurgulanmıştır. Nimeta, annesi ve Nimeta'nın çocukları bu yapının varlığına işaret eder.

Füreye da eksik kalan "çocuk" ayağı, Füreye'nın yeğenini evlatlık edinmesi ile tamamlanır. Bu durum **Adı: Aylin**'de de benzer şekilde ikmal edilecektir. Füreye'nın dedesi Şakir Paşa ve babası Emin Paşa'yı da düşündüğümüzde bu temel yapının şekillendiğini görürüz.

Köprü, konusu itibari ile de farklı özellikler gösterdiği için bu yapının burada işlerlik kazanmadığı görülür. Ancak "aile" bir yönlendirici ve yaratıcı tema olarak bu romanda da varlığını hissettirir. Bayram ve Öksüz Bebek, bu anlamda çok önemli bir imgedir. Yine Vali'nin ailesi ile ilgili düşünce ve eylemlerini de bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Genel anlamı ile **Köprü** romanında da Öksüz'ü esas alırsak her yaştan karaktere rastlamanın mümkün olduğu görülecektir.

Nefes Nefese romanını yine bu asıl yapıya dâhil etmek gerekir. Roman Sabahat ve Selva'nın ailesi, onların evlilikleri ile genişlerken yaşları itibariyle geniş bir aileyi temsil eden bütün yaş gruplarını kucaklayan bir yapıya kavuştuğu görülür.

Gece Sesleri, Umut ve **Veda** da bu anlamda benzer bir yapıyla karşımıza çıkar.

Bir gün romanı ise **Köprü**'yü anımsatan bir tematik yapıyı barındırdığı için şahıslar kadrosunun çiziminde benzerlikler görülür. Bu romanda, bir kadın gazetecinin (Nevra), PKK terör örgütüne destek verdiği gerekçesi ile tutuklanan Zeliha Bora'yla hapisanede mülakat/röportaj yapması -konu olarak- işlenmiştir. Ancak bu iki kadının birbirlerinin çocukluk arkadaşı olduklarını fark etmeleri,

romandaki şahıslar kadrosunun gelişmesine vesile olacak, böylece her yaştan insanın anlatıldığı bir romana dönüşecektir.

Kulin'in şahıslar kadrosu bakımından çok zengin olduğunu gördüğümüz, adeta vaka tertibini "insan galerisi" şekline dönüştürdüğüne şahit olduğumuz romanlarında "yaşları" itibari ile var olan yapıyı şöyle tasnif edebiliriz:

1-Romanlarında birinci nesli -hatta daha ötesini- temsil eden şahıslar

2-Romanlarda vaka tertibinin merkez kişisi konumunda olan ve ikinci nesli temsil eden şahıslar

3-Merkez kişiler ve onların aileleri

Birinci gruptaki kişiler doğal olarak yaşlı insanlardır. Ancak varlıkları romanın tematik yapısının vazgeçilmez bir unsurudur. Pasif, sönük şahıslar olmaktan çok, olayları yönlendiren, etkili şahıslardır.

Adı: Aylin'deki Giritli Deli Mustafa Naili Paşa hayatı ve karakteri itibari ile son derece önemli bir kişidir. Aylin karakterinin çiziminde hayati bir rol oynar. Onun sülalesi ile Aylin'e doğru akan zaman dilimi içinde, Hilmi Paşa ve Genç Dinç Deli Hasip Bey ve eşi Melek Hanım yine önemli karakterlerdir.

Romanda merkez kişi olan Aylin'in öncesini yani birinci nesli ve ötesini temsil eden bu karakterler, "Aylin" karakterinin çiziminde olmazsa olmaz bir öneme sahiptirler. Aylin'i anlamak ve yorumlamak, bu birinci neslin hayatını, eğitimi, kabullerini ve algılarını anlamak ve yorumlamaktan geçmektedir.

Sevdalinka romanında gördüğümüz Raziye'nin yine bu anlamda önemlidir. Nimeta'nın yaşadığı aile ortamında kendine özgü bir otoriteyi temsil eden Raziye'nin, tematik yapının gelişmesi ve yönlendirmesinde "soğukkanlılık" ve "görmüş geçirmiş" kimliği ile katkı yapar.

Füreyâ'daki Sara Hanım, bütün hayatını ve varlığını kardeşleri Cevat ve Şakir Paşa'ların eğitimi ve istikbali için harcamış ilkeli bir karakterdir. Hedefine ulaşmış, kardeşleri devlet bürokrasisinde "sadrızamlık" mevkiine gelmişlerdir.

Onların soyundan yürüyen bir karakter akışı, okuyucunun karşısına Füreya kişiliğini çıkaracaktır. Bu romanda Sara Hala'nın yanı sıra Şakir Paşa varlığı ile tematik güce hareket veren son derece önemli bir karakterdir.

Köprü romanını şekillendiren olay örgüsünü bu yapının dışında tutmak gerektiğini söylemiştik. Ancak bu romanda da Kulin'in yazım tekniğine uygun şekillenmiş benzer bir yapılanmanın varlığından bahsetmek mümkündür.

Romanın merkezinde bulunan Vali'nin karakteristik yapısının, İnönü ile özdeşleştirilmesi ya da Vali'nin İnönü'nün büstüyle kurduğu empatik monologlar düşünüldüğünde **Köprü** romanında da böyle bir unsurun varlığı göze çarpacaktır.

Nefes Nefese romanının Fazıl Reşat Paşa'sı da bu doğrultuda çizilmiş bir karakterdir kızı Selva'nın Yahudi bir gençle evlenmesini sindiremeyen bu eski bürokrat, intiharı deneyecek ancak hayatta kalacaktır.. O, kızlarının birkaç lisan bilmesi, aydın birer insan olması için emek sarf eden yönlendirici ve belirleyici bir karakterdir. Genç bir bürokrat olan damadı Macit'in, onunla günlük siyasi ve sosyal olaylar üzerine konuşmaktan hoşlanması ve onun bilgilerinden, deneyimlerinden faydalanması Reşat Paşa karakterinin romana sağladığı katkı bakımından dikkate değerdir. Böylece okuyucu iki önemli karakter aracılığı ile geçmişle romandaki "hal" arasında yaşanan siyasi, sosyal ayrışımını ve değişimini izletebilme imkânına kavuşmaktadır.

Gece Sesleri romanında bu durum daha da belirginleşir. Sultan Hanım bu anlamda çok önemli bir şahıstır. Bozova'da yaşanan bütün entrik gelişmelerin arkasındaki karakter Sultan Hanım'dır. Mutlak otoritesi ile olayları yönlendiren bu karakter, romanın erkek kahramanları üzerinde de oldukça etkilidir.

Bir Gün romanında, Doğu ve Güneydoğu bölgemizde yaşanan olayların kaynağına ilişkin ayrıntılara inildiğinde, yazarın Zeliha Bora aracılığı ile çizdiği "Dede" karakteri önemli bir fonksiyon üstlenir. Tarafsız, bilge tavrı ile görmüş geçirmiş, tecrübe sahibi bir karakter olan Dede, romana Zeliha'nın tezlerinin kaynağını yansıtmaları bakımından monte edilmiştir.

Veda ve **Umut**'ta karşılaştığımız, Maliye Nazırı Ahmet Reşat ve eşi Behice ile Bosna göçmeni Zeki Salih ve eşi Gül Hanım yine bu karakteristik yapının temel fonksiyonlarını üstlenen kişilerdir.

Birinci başlığın altına çok geniş hatlarıyla tanımladığımız bu karakterlerin, romanların olay örgüsündeki belirleyici fonksiyonlarının yanı sıra merkez kişilere karakter özellikleri ve ahlâki yönleri ile etki ettikleri unutulmamalıdır.

Yine bu kişilerin maddi varlıkları, hayata bakışları, çocuk yetiştirme usulleri, terbiye anlayışları vb. anlayışlarının da vaka tertibinin oluşmasında çok önemli olduğu görülür. Kulin, romanlarının çoğunda, oluşturduğu bu üçlü kolerasyonun ilintilerini, tematik yapıyı oluşturan olaylar zincirinin merkezine yerleştirir. Zaman zaman “determinist” bir anlayışın izlerini taşıyan bu yapı yazarın romanlarını çözümlemenin esas yollarından biridir.

İkincil gruba dâhil edebileceğimiz karakterler ise tematik güce hareket veren romanın merkezindeki kişilerdir. Birinci gruba, birinci elden ilintisi olan bu karakterler, kendilerinden sonra gelen aile bireylerine de bu karakteristik özellikleriyle görülürler. Aylin, Füreya, Nimeta, Ayda, Sabiha ve Selva, Sabahat gibi şahıslar bu grupta yer almaktadır.

Üçüncü grubu teşkil eden şahıs çoğu zaman dekoratif yapının parçaları gibi görünseler de, romanın olay örgüsü içerisindeki önemlerine göre şekillenerek, merkez kişiliğe doğru gelişirler. **Umut**'taki Sitare, Sabahat başka örneklerin yanında daha belirgin örneklerdir.

Ancak Kulin'in unutmamamız gereken bir temel özelliği de karakter çizimlerini çoğu zaman çocukluktan başlayan bir süreçle geliştirmesidir. Dolayısıyla romanlarında gördüğümüz merkez kişilerle ilgili ayrıntıların, bu grupta sözü edilen karakterlerden ayrı düşünülmesi gerekir.

Kulin'in romanlarında tematik güce hareket veren şahısların **mesleki durumları** ve buna bağlı olarak şekillenen **ekonomik durumları** da onun romanlarının çözümlenmesi aşamasında önemli bir ayrıntıdır. Kulin'in romanlarında sosyal hayatımızı şekillendiren toplumsal katmanlardaki çeşitlilikten uzak durulur.

Bu durum, bu katmanların yaşadığı toplumsal süreçlerin, siyasetin ve anlayışların da romanlarına temel anlamda konu olmaması sonucunu doğurur. Ancak, **Köprü**, **Bir Gün** gibi romanlarla toplumsal hayatımızın çok önemli bir alanını kapsayan meselelere değinir.

İfade etmeye çalıştığımız şey, Kulin'in; Fakir Baykurt gibi bir köy romanı, Yaşar Kemal gibi töre romanı, Kemal Tahir veya Tarık Buğra gibi bir tarihi roman yazma arzusu vb. kaygılarının olmadığıdır. Ele aldığı olay ve kişiler belli bir zümreye aittir. Ancak Kulin'in sosyal çevresini de oluşturan bu yapıya dair romanlar yazması bir sevk-i tabii olarak algılanmalıdır. Durum böyle olunca, çizilen karakterlerin ekonomik düzeylerinin de üst düzeyde olması veya bu düzeye ulaşma çabalarının renklendirdiği vaka tertiplerinin oluşturulması kaçınılmaz olmaktadır. Merkez kişilerin meslekleri de bu ekonomik yapının paralelinde şekillenir.

Adı: Aylin romanında Aylin çok iyi bir eğitim alır. Çünkü Naili Paşa sülalesinin çocuklarının başka şansı yoktur.

“(…) Melek Hanım ve Hasip Bey, gelirleri, iradları azalmış, köşkleri ve konakları satılmış ama yüksek standartlı yaşam tarzları ve beklentileri devam eden tipik birer son dönem Osmanlı aristokratlarıydı”(Kulin 1997: 20).

Yine;

“Melek, (...) mükemmel Fransızca, İngilizce ve Rumca konuşuyor, çok iyi piyano çalıyordu” (Kulin 1997: 17).

Gibi ayrıntılar, bu ekonomik durumun ve elit anlayışın göstergesi olarak algılanmalıdır. Aylin'in Libyalı bir prensle evlenmesi yine bu ekonomik kaygıların sonucudur. Bu evliliğin başarısızlığı Aylin'i kendi ayakları üzerinde durmaya yönlendirince bu kez doktorluğu seçecek, hayat standardını çok kazanan bir doktor, daha sonra da askeri doktor olarak sürdürecektir.

Sevdalinka'da Nimeta, başarılı bir gazetecidir. Eşi Burhan ise yine başarılı bir mühendistir. Roman boyunca bu ailenin ekonomik bir problemle karşılaştığı görülmez.

Füreya romanın merkezinde bulunan Füreya’da iyi bir eğitim almıştır. Seramik sanatıyla ilgilenmeye ileri yaşında karar vermiş fakat buna rağmen Türkiye’yi uluslararası alanda temsil eden bir sançtı konumuna gelmiştir.

“Füreya, Ankara’ya ilk gittiğinde, onu bir hayal kırıklığı bekliyordu. (...) Mustafa Kemal’in çevresi bomboş insanlarla doluydu. Hiçbirinde ne kültür ne birikim ne sanat tutkusu vardı” (Kulin 2000: 168-169).

şeklindeki tespit, bir yönüyle Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşanan bir durumun tespitiyse de öbür yönüyle, Füreya’nın farklılığını ortaya koyan bir betimlemedir.

Füreya’nın yaptığı ilk evlilik romana bir aşk evliliği olarak yansır. Bu doğru olmakla beraber, ilk eşi Sabahattin’in varlıklı yönünün de bu evlilik için önem taşıdığını unutmamız gerekir. Ancak bu varlık, medeni ölçütlerle şekillenmiş değildir. Bu da Füreya’nın Sabahattin’i çabuk terk etmesine vesile olacaktır. Kılıç Ali bu anlamda Füreya için kurtarıcıdır. Saygın bir kişiliktir. Devrimin önemli isimlerinden biridir. Varlıklıdır. Hepsinden önemlisi Atatürk’ün çok yakın bir dostudur. Her an beraberdirler. Bu avantajlar yaşlı olması ve çocuklu olması dezavantajını ortadan kaldırmaktadır. Romanın figüratif yapısını besleyen unsurlar, bu temel noktalarda yoğunlaşır. Füreya’nın ilgili olduğu ve ona göre şekillenen dekoratif yapıya ait kişiler de, bu anlayışın ve hayal biçiminin gerektirdiği bir ekonomik düzeyi ve mesleki kimliği taşımaktadırlar.

Köprü hem tematik yapısı hem de söz konusu özellikleri bakımından farklılık gösteren bir romandır.

Doğu’daki bir ilde -Erzincan- Valilik yapan merkez kişinin konumu itibari ile her katmandan kişilerle karşılaşması doğaldır. Vali ve köprünün yapımı için irtibata geçtiği mühendisler, Kemaliye kaymakamı gibi kişilerin dışında çizilen karakterler, Kulin’in romanlarında hiç görmediğimiz kadar toplumsal katmanların alt seviyelerinden seçilmiştir. -Bu tespit sosyolojik değil ekonomik açıdan yapılmaktadır- Elmas, Bayram, Mevlüt, Erdal gibi kahramanlar, problemleri, yaşadıkları coğrafya ile birleşince iki kat artan, şahıslardır. Eğitim düzeyleri düşük bu bireylerin “iyi bir insan” olma dışında bir vasıfları yoktur. Herhangi bir meleğin -işçi-çiftçi-köylü hariç – mensubu değildirler. Dolayısıyla bu şahısların yaşadıkları

sosyal çevrenin onlara yüklediği zorlukların yanında, aynı zamanda ekonomik sıkıntılar da çekerler. Bayram'ın eşini hastaneye yetiştirememesinin tek nedeni köprü'nün olmayışı değildir. Cahillik, ekonomik problemler de bu noktada unutulmamalıdır.

Nefes Nefese romanı, **Köprü**'den sonra Kulin'de alışık olduğumuz yapıya tekrar döndüğümüz romandır. Fazıl Reşat Paşa, Osmanlı geleneğinden gelen, aydın, varlıklı bir bürokrattır. İki kızı Sabiha ve Selva'ya iyi bir eğitim aldırılmış, iki çocuğu da kolej okuyan lisan bilen aydın insanlar konumundadır. Ancak devrin gerekleri onları çalışmaktan çok, kendine uygun bir eş bulmaya itmiştir.

Sabiha, Cumhurbaşkanı İnönü'nün yakın çalışma arkadaşı mesabesinde olan genç diplomat Macit'le evlenirken, Selva varlıklı bir ailenin oğlu olan Rafael'le evlenmiştir. İkinci Dünya Savaşının yarattığı keşmekeşi romandan çıkarırsak, bu iki ailenin aristokrat hayatları ile karşılaşırız. Nitekim roman boyunca bu iki ailenin ekonomik problemlerinden neredeyse hiç bahsedilmemiş olması, onların bu seçkin yanları ve seçkin meslekleri ile açıklanabilir. Romanın dekoratif yapısını oluşturan diğer karakterler de benzer bir konumlanma ile karşımıza çıkar.

Selva'nın Marsilya'da komşu çocuklarına dil dersi vermesi ve aile bütçesine katkı sağlamaya çalışması, İkinci Dünya Savaşının ortaya çıkardığı bir durumdur.

“Rafo evine iyi şaraplar getirebilecek düzeyde para kazanmaya başlamış olsa Selva bu kadar çok üzülmecekti her şeyin altüst olmasına. Hayatlarını tam yoluna koyduklarını sandıkları bir anda olmuştu olanlar. Sokaklar bir gün ansızın motosikletli Alman subaylarıyla doluvermişti”(Kulin 2002: 63).

şeklindeki alıntının satır aralarına dikkat edilirse kastımızın ne olduğu daha net anlaşılacaktır. Selva'nın ya da Rafo'nun ekmek parası kazanamadığı değil, “iyi şaraplar” alacak kadar kazanamadığına vurgu yapılır.

Gece Sesleri romanı da elit bir çevre içerisinde geçer. Ayda'nın annesi sırf para için kocasını terk edip, Nedim Bey'le evlenmiştir. Bozova'daki büyük çiftliğin sahiplerinden biri olan Nedim aynı zamanda milletvekili de olacaktır. Ayda'nın annesinin sermayesi ise “güzelliğidir”. Ayda, farklı olarak bir öğretim üyesi olmayı

seçecektir. Ancak bu mirasın annesi yoluyla sahiplerinden biri olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Bu ana yapıyı tamamlayan, Yusuf, Yağız, Kerami gibi dekoratif unsurlar da bu ekonomik gücün beslediği şahıslardır. Ayrıca Kerami'nin de oğlu Nedim'den önce milletvekili olduğu unutulmamalıdır.

Bir Gün'deki Nevra'nın, Nimeta gibi gazeteci, Zeliha Bora'nın ise yine milletvekili olduğunu görürüz. Bu romandaki ekonomik yapı Nevra ile kocası Murat'ın diyaloglarında karşımıza çıkar. Nevra'nın arkadaş çevrelerinde olduğu gibi paralı bir hayatı özlemesi, bu evliliğin bitmesinin önünü açacaktır.

“Evliliğimizin onuncu yılını kutlamak için yaptığımız akşam programının dışında, sıradan bir gündü. (...) Gözüme, içeri adımımı atar atmaz ilişti mutfak masasında, kahvaltı tabağımın yanında duran parlak kırmızı kâğıda sarılmış büyük paket.

‘Aaa, bu da nesi’ diye sordum

‘Aç da gör dedi kocam’ (...)

‘kocaman bir paket... Ama içinden bir araba çıkacak kadar da değil’ dedim. (...) Gözlerimi kapatarak hayal ettim (...) Minik bir elmas yüzük... Hindistan’a seyahat bileti(...) keşke açmasaydım. Ama açtım. (...) bir mutfak robotuydu. Bakakaldım” (Kulin, 2005:64-66).

Arkadaşları Burhan ve Nazan'ın evliliklerinde ise hediye bir Renault arabadır (Kulin 2005: 78-79). Nevra tıpkı **Gece Sesleri**'nin kahramanı Ayda gibi annesinin babasından niye boşandığını o gün anlayacaktır. Ekonomik gücü olan erkeklerin sunduğu hayatın daha çekici ve kolay bir hayat olduğu tezi işlenir romanda.

Veda ve Umut, birbirini tamamlayan iki roman olduğu için doğal olarak şahıslar kadrosunu oluşturan bireylerin mesleki özellikleri ve ekonomik durumları da benzeşir.

Osmanlı Devleti'nin son Maliye Nazırı olan Ahmet Reşat ve onun beraber yaşadığı konak ahalisi, Ahmet Reşat'ın mesleği ve ekonomik gücünün gölgesi altında yaşarlar. Bu durum Cumhuriyetle biraz bozulsada Ahmet Reşat bu elit hayatı asgari düzeyde de olsa yaşatacak bir mesleğin sahibidir. Yeğeni Kemal başta olmak

üzere diğer kahramanların herhangi bir meslekleri yoktur. Bu o devrin gelenekleri içinde şekillenmiş bir hayat tarzıdır.

Zeki Salih'in Bosnalı bir "Bey" olarak **Umut** romanında yer alması da Bosna'ya ait bir geleneğin anlatımı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Öteden beri "Bey" sülalesinden gelen bu ailede ve çevrede "Bey"lerin çalışması veya bir meslek sahibi olması söz konusu değildir. Geniş arazilerin iratları bu ailenin geçim kaynağıdır. İstanbul'a göç ettikten sonra bir süre bunun sıkıntısını yaşayan Zeki Salih bunu aşmayı başaracak ve iki oğlunu mühendis olarak yetiştirecektir. Bu süreç aynı zamanda şartların ve alışkanlıkların hatta geleneklerin de değişime uğradığını vurgulaması bakımından önemlidir.

Bu iki roman, bu mesleki yapı ve ekonomik çerçeve içerisinde şekillenir. Dekoratif yapıya ait diğer şahıslar, iyi bir eğitim almalarına rağmen -özellikle kadınlar- bir meslek edinme arzusu ya da gayreti içinde değillerdir. Meslek edinip çalışmak, para kazanıp aileyi geçindirmek, bu geleneksel aile yapısı içerisinde erkeklerin vazifesi olarak görülür. Kadını bu anlamda evden çıkarmayı son derece yanlış ve tehlikeli gören bu dönem anlayışı, zamanla bu algısını değiştirecektir. Özellikle **Umut**'ta buna ilişkin unsurlar ön plana çıkar. Azra'nın romana kattığı değer bu anlamda önem kazanır.

Ayşe Kulin'in romanlarında şahıslar kadrosunun çiziminde rastladığımız bir önemli ayrıntı da "**Milliyet**" meselesidir. Yazarın romanda oluşturduğu itibari âlemde milliyet unsuru önemli bir yer tutar. Bu anlamda iki ayrı ırk ya da dine mensup insanların evlenmesi Kulin'in romanlarında sıkça kullanılan bir yapıdır.

Adı: Aylın romanında, bir otel lobisinde gördüğü Libyalı Ben Tekkouk Senusi ile ilk evliliğini yapan Aylın, bir prens olan Senusi'nin parasını hesapsızca harcarken bir problem yaşamaz evliliğinde. Ancak harcamalar kısıtlanınca ondan ayrılmanın yollarını arar. Daha sonra evlendiği Mişel Radomisli ise bir Yahudi'dir.

"Aylın Müslüman doğmuş, sonradan bir çocuk yapma uğruna Musevi olmuştu ama..." (Kulin 1997: 140).

Aylin burada olduğu gibi milliyet ya da din gibi konularda alıştığımız anlamda bir mensubiyeti hassasiyeti taşımaz. Arzu ve isteklerinin yönlendirdiği hayatında, onların yerine gelebilmesi için her şeyi yapmayı göze alan bir karakterdir. Beraber olduğu erkekler ya da evlilikleri onu beklentilerine ulaştırdığı sürece önemlidir Aylin için. Bunun dışında bir önem taşımazlar. George Kroner, Josep Cates, Jean-Pierre, Paswak gibi isimler bu özellikleriyle Aylin'in hayatında yer almışlardır.

Sevdalinka romanında Nimeta'nın yasak aşk yaşadığı Stefan'ın Sırp asıllı olması dikkate değerdir. Kulin böylece kötü olanın “millet” değil “birey” olduğunu vurgulamaya çalıştığını görürüz. Nimeta-Stefan ilişkisinin, asırlardır beraber yaşayan iki ayrı milletin, bu özelliğine de bir gönderme barındırdığı söylenebilir. Nimeta'nın kocasının -Burhan'ın- Türkiye'de kökleri olan bir Boşnak oluşu da unutulmamalıdır. Yani Boşnak olan Nimeta, bir Türk ile evlenmiş ancak daha sonra Hırvat asıllı Hıristiyan'a -Stefan'a- âşık olmuştur. Romandaki ilişkiler ağı bu sistematik içinde gelişir. Romanda Boşnaklar ve Türkler arasındaki ilişkinin temelinde “Müslümanlık”ın yattığı da işlenir. Nimeta, Bosna savaşı sırasında yaşanan katliamları görünce Müslüman oluşuna şükredecektir.

“Nimeta, Müslüman olduğuna şükretmişti. Hiçbir Müslümanın, en amansız düşmanına bile böyle davranamayacağına içtenlikle inanıyordu” (Kulin 1999: 211).

Cümleleri, dinsel bir farklılığın ortaya konulduğunu gösterir. Ancak romancı birkaç siyasetçi ve asker hariç Sırp lar ya da Hırvatlarla ilgili burada olduğu gibi kesin hükümler vermez. Hatta Stefan aracılığı ile onların iyi yönlerini de ön plana çıkarmaya çalışır.

Çok sevdiği arkadaşı Mirsada'nın evliliği ve sonradan yaşadığı aşk da Nimeta'ninkine benzerdir. Ancak Mirsada yaptığı görev sırasında Sırp caniler tarafından hunharca öldürülecektir.

Füreya romanında son derece entelektüel ve uluslararası bir sanatçı olan Füreya'nın hayatını okuruz. Füreya hayatı ve dünyaya bakışı ile Kulin'in diğer roman kahramanlarına benziyorsa da tercihleri ile onlardan ayrılmaktadır.

Füreyâ'nın romana konu edilen iki evliliği de Türklerle yapılmıştır. Sabahattin, Bursalı bir çiftlik ağası iken, Kılıç Ali, kurtuluş mücadelemizin önemli bir ismi ve Atatürk'ün yakın bir dostudur. Ancak Füreyâ bu evliliklerden sonra kendisine çizdiği hayat yolunda, sanatçı kimliği ile birçok yabancı dost edinecektir. Bu anlamda Füreyâ romanında da insanların milliyetlerinin ve dinlerinin önemsenmediği, onların bu özellikleri ile değil, insani vasıfları ile değer kazandığı söylenebilir.

Köprü romanında ise bu türden ilişkilerin işlenmediğini görüyoruz. Ancak dinsel tercihler bakımından, dinimizin Anadolu sathındaki farklı yorumları bakımından Elmas ve Mevlüt'ün durumları gözden kaçırılmamalıdır.

Elmas'ın Alevi bir aileye, Mevlüt'ün ise Sünni bir aileye mensup olmaları evlenmeleri için en büyük engel olarak gösterilir. Elmas'ın azmiyle bu engel aşılrsa da aşkları uzun sürmez. Kulin'in bu örnekle, romana, Anadolu'nun yaşadığı bir farklı problemi taşıma gayretinde görülür.

Nefes Nefese romanında Selva ve Rafael evliliği yine dinsel bir motif barındırır. Burada Selva'nın Müslüman, Rafael'in ise Türk asıllı bir Yahudi olduğunu görüyoruz.

Dolayısıyla Kulin bu romanda da benzer bir dinsel farklılaşmayı, evlilik olgusu üzerinden romana taşımış olur.

Gece Sesleri romanında bu türden bir ilişkiden söz edilmez. **Gece Sesleri** romanındaki olay örgüsü, farklı sınıfsal yapıların ya da toplumsal katmanların birbiriyle kurduğu ilişkilerin ortaya çıkardığı entrik durumlara ayrılmıştır.

Bir Gün romanı bu anlamda önemlidir. İki ayrı etnik grubun, Türkler ve Kürtlerin beraber yaşama azmine veya ayrılma kararına bakışlarının karşılaştırıldığı bu romanda Kulin, aslında bu iki etnik grubun birbirinden çok farklı insanlar ya da milletler olmadığı tezini işlemeye çalışır.

Nevra ve Zeliha'nın kurdukları dostluk, ortaya koydukları beraber yaşama azmi yazarın okura sunduğu bir örnek olarak algılanmalıdır. Bu bireysel yaşam

tercihinin, dostluğun ve kardeşliğin, ulusal planda da uygulanabilir oluşuna verilen bir örnek olarak romana yansıtıldığı görülür.

Veda romanında milliyetin esas alındığı bir ilişkiden söz edilemez. Ancak Ahmet Reşat'ın Ankara hükümetine dolayısıyla yeğeni Kemal'e yardım için liman müdürü Pandikyan'la temasa geçmesi iki ayrı milletin birey bazında birbirlerine verdikleri değeri göstermesi bakımından önemlidir.

“Bu kişi çok güvenilir, Türk dostuydu. Ahmet Reşat'ın iç huzuru içinde başvurabileceği bir kişiydi” (Kulin 2007: 274).

Bu siyasal anlamdaki ilişkinin dışında yazar, romanda, bir yönüyle kendi köklerinin de dayandığı “Çerkezlik”le ilgili unsurlara yer verir. Behice'nin hizmetçi kız Mehpere ile kurduğu diyalog sırasında Mehpere'nin;

“Siz beni merak etmeyin Behice Abla, bir şeycik olmaz bana. Biz Çerkezler cefaya alışkınsınız. (...) Allah biz Çerkez kullarını kayırıyor azıcık” (Kulin 2007: 150).

şeklindeki cümleleri, yazarın Çerkezlere bakışının örneği olarak algılanabileceği gibi aslında bu cümlelerin bir Osmanlı konağı olan bu evdeki milliyet harmonisini de ortaya koymayı hedeflediği söylenebilir. Yazar böylece bir Osmanlı tarifi de yapmış olur. Konağın bahçıvanı Ermeni Aret Efendi'yi bu halkanın içine aldığımızda fotoğrafın tümü ortaya çıkmış olacaktır.

Umut bu sürecin bir devamıdır. Ahmet Reşat'ın küçük kızının Ermeni Aram'la yaşadığı aşk bu anlamda çok önemlidir. Aram yoluyla yazar, hem 1915 olaylarını ve burada yapılan haksızlıkları(!) romana taşımış hem de Osmanlı'yı oluşturan etnik yapıların nasıl iç içe yaşadıklarını vermeye çalışmıştır. Bu tarz Kulin'in hemen bütün romanlarına hâkim bir anlayıştır. Yazara göre Bosna'da böyle bir karışımın barış içinde uzun yıllar yaşadığı bir coğrafyadır. İstanbul ve Osmanlı da böyle bir karışımdır. Bir konakta büyük hanım Çerkez, evin beyi Boşnak, hizmetçinin Ermeni, Rum olması yine dışarı işlerine bakanların -kapıcı, bahçıvan-farklı milliyetlere mensup olması, evin kızlarının Ermeni, Yahudi, Rum asıllı insanlarla evlenebilmesi yazara göre Osmanlı'nın yarattığı geniş hoşgörü ve barış ortamının bir sonucudur. Yazdığı romanların hemen hepsinde bu temel algıyı

hissetmek mümkündür. Bu Kulin'in olaylara bakış açısını da yansıtır aynı zamanda. Cumhuriyetle birlikte yazar, aynı mirasın devam ettiği tezini de okura ulaştırır. Böylece etnik kimliklere dayalı siyasi düşüncelere hep mesafeli durur. Kulin'in sanatsal faaliyetlerinin dışında böyle bir misyonla hareket ettiği de görülmektedir.

2.2.5.3.Karakter Teşkili

“Anlatma esasına bağlı bir edebi metin, birbirine karşı veya aynı istikametteki güçlerin oyunudur” (Aktaş 2005: 137) diyen Aktaş, romana esas olan olayın her parçasında, şahıs kadrosunu meydana getiren varlıkların münasebetlerinden kaynaklanan durumlarla karşılaşmanın kaçınılmaz olduğunu söyler. Bu şahıslara yazar tarafından vücut verilip romana alınmaları sürecinde ise yazarın bir takım farklı etkileşimlerden ve kaynaklardan faydalandığı muhakkaktır.

“Kişiyi tasavvur edip çizmek bir aşamadır kuşkusuz. Fakat önemli olan, onu roman dünyasına yerleştirmektir. O, yerleştiği zemin ve zamanı yadırgamamalıdır. Bunu başaracak olan da romancıdır. Romancı, kişilerini çizer ve romanın kurmaca dünyasına yerleştirirken, onlar farklı konumlarda karşımıza çıkarabilir. (...) Romancı, bu sistemi biçimlendirirken, dış dünyayı (hayatı) esas alır ve çeşitli yapı ve nitelikleri kişilerin benzerlerini, anlatının kurmaca dünyasına yerleştirir” (Tekin 1998: 70-98).

derken, Tekin, romancının karakterizasyonu oluşturma aşamasındaki inceliklere işaret eder. Tekin, yazarın bu konudaki özgürlüğünün hayatın kendisi ile sınırlı olduğuna da vurgu yapmaktadır. Hem vaka hem de ona hayat veren şahıslar kadrosu, hayatın içindeki bir takım olaylardan, durumlardan, tavır ve davranışlardan etkilenmek mecburiyetindedir. Stevick, “The Princess Casamassima”nın önsözünden aldığı bir paragrafta konuya şu yaklaşımı getirir:

“Bir karakter, ortaya çıkışı ve bundan sonra takip ettiği gelişme süreci içinde ilgi çekici olur. Bu, tıpkı bir merasim alayının yavaş yavaş gösterisini tamamlaması gibidir. Eğer bu olayda her şeyi aynı anda görürsek, merasimin sadece bir kalabalığa dönüştüğüne şahit oluruz” (Stevick 1988: 59).

Bu tespit, karakter-vaka arasındaki sıkı ilişkiyi de ortaya koymaktadır. Yani, bir karakterin çizimi, anlatılacak olayın biçimi ve niteliğini de ortaya koyar. Stevick,

“Öyleyse roman karakterlerinin, günlük hayattaki karakterlere sadece benzemelerini bekleyebiliriz” (Stevick 1988: 171).

derken, bu korelasyonun boyutuna işaret etmeye çalışmaktadır. Bir karakterin çizimi esnasında romancı,

a-Diyalog

b-Monolog

c-Davranış

ç-Anlatım

d-Tasvir

e-Mekân-insan ilişkisi

f-İç çözümleme

g-İç konuşma (Çetişli 1999:301).

gibi metotlardan faydalanabilir. Yine bu metotların birden fazlasını aynı eser içerisinde kullanım özgürlüğüne sahiptir. Romancının sanatkâr gücü, bu konudaki ustalığıyla yakından ilgilidir.

Ayşe Kulin’in romanlarında karakterlerin yansıtılma biçiminin;

1-Kendi müşahedeleri

2-Muhayyile zenginliği

3-Okunan-duyulan ya da öğrenilen bir olayın yazar üzerindeki tesiri

Şeklindeki üç ana kaynaktan beslendiğini söyleyebiliriz. Bu kaynaklardan beslenen şahısların romana aktarımı ise, az önce saydığımız dokuz ayrı başlıkla gerçekleştirilir. Kulin’in tercihi ve ya tercihleri konusunu, romanları üzerindeki örneklemelerle netleştirecektir. Daha önce, karakterlerin ortaya çıkışında kullandığı üç ayrı metodun, romanlarına yansımaları üzerinde durmak gerekmektedir. Kulin’in bunlardan herhangi birinde ısrarcı olmaktan çok, her üçünden de faydalanma yoluna gittiğini görürüz. Bu, Tekin’e göre romancının ustalığını gösteren bir durumdur.

Adı: Aylin adlı romanın başına alınan taltif, takdir ve sertifika belgeleri yazarın, yaratacağı kahramanın, reel hayatla olan ilintisini ortaya koyması bakımından önem taşır. Yine, önsöz bölümünde yazar, okuyucunun soyadları yoluyla tanıyabileceği, aşına olduğu birçok aileye, romanını oluştururken sağladıkları katkıdan dolayı teşekkür eder. Böylece Kulin, **Adı: Aylin** romanında, karakter teşkili açısından kendi **müşahedelerinden** faydalandığını ortaya koyar. Bu durum, **Bir Gün**, **Köprü**, **Füreyâ**, **Veda** ve **Umut** romanlarıyla da benzerlik gösterir.

Bu tarz Kulin'in romanlarını doğal olarak gerçek hayata daha fazla yaklaştırır. Bu durum çoğu zaman romanlarını “biyografik” bir yapıya, bir “sosyal tarih” eserine dönüştürür. Okur, reel hayatla ilintisi bu denli güçlü bir karakteri ve vaka tertibini okurken, kendi iç dünyasında varlığını hep hissettiği, arzuladığı duyguların, roman karakteri ile örtüştüğü duygusuna kapılır. Bu romanın okuyucu kitlesinin genişliği ve tanınırlığı gibi ölçütlerle kolayca ispatlanabilecek bir durumdur.

Kulin'in romanlarının karakter teşkili ait oldukları sosyal çevre yoluyla “sosyal tarih” diyebileceğimiz bir alana da katkı yapar. Kulin'in bu romanlarda sunilikten uzak reel yönleri çok aşikâr kahramanlarla okurun karşısına çıkması elbette onun müşahede yeteneği ile ilgilidir. Ancak bu müşahedelerinin kendi çevresi ile sınırlı kalıyor oluşu bir eleştiri olarak kabul edilirse bile, neticede yazarın kendi tercihi ile ilgili bir durum olarak algılanması gerekmektedir.

Bir Gün'ün Nevra ve Zeliha'sı, **Köprü**'nün Vali'si, Füreyâ, Ahmet Reşat, Zeki Salih gibi kahramanların birçoğuyla yazarın akrabalık bağı varken, bir kısmı ile de ikili görüşmeler yapmış, onları incelemiş dolayısıyla müşahede etmiştir. **Bir Gün** romanındaki Zeliha'nın bize Leyla Zana'yı hatırlatması bu yüzdendir.

Müşahede ile Muhayyile tekniklerinin birbirini tamalayacak şekilde uygulandığı karakter çizimleri **Sevdalinka** ve **Nefes Nefese** romanlarında karşımıza çıkar.

Sevdalinka'da anlatılan tarihi olaylar ve içine monte edilen Nimeta'nın hayatı, bu anlamda önemlidir. Yine **Nefes Nefese** adlı romanın asıl konusu olan,

İkinci Dünya Savaşı ve bu savaş esnasında Yahudilere karşı uygulanan soykırım, Türklerin tarih boyunca Yahudilere nasıl yardım ettiği tezi ile buluşur. Bu iki vakanın birleştirici unsuru ise Selva ve Rafael'in evlilikleridir. Bu iki romanda yazarın müşahedelerini, muhayyilesi ile birleştirdiği romanlara örnek olarak verilebilir. Bu iki romanda olduğu gibi müşahedelerin çok net yansıtılmadığı, muhayyilenin daha egemen olduğu bir roman da **Gece Sesleri**'dir. Egeli zengin ve geniş bir ailenin kendi içerisinde gelişen entrik olayların anlatıldığı bu romandaki karakterler de son derece reel hayatla uyumlu, şahıslardır. Ancak Kulin, diğer romanlarında yaptığı gibi bu romanda belirgin bir isim ya da aile işaret etmez. 1940'lı yıllardan başlayarak günümüze doğru akan bir zaman dilimi içinde, bu geniş ailenin entrik hayatını romana aktarırken, muhayyilenin baskın olduğu bir anlatım tarzını benimser

Okunan-Duyulan ya da Öğrenilen Bir Olayın Yazar Üzerindeki Tesiri

başlığını ise, bütün romanlarında esas aldığı, hatta bu başlığın diğer iki tarzı da kuşatacak şekilde roman kurgusuna yansıdığını müşahade ederiz.

Yazar, romanlarına konu ettiği olayların karakterizasyonunu oluştururken, çoğu zaman müşahedelerinden faydalanmış, bazen de bu müşahede ettiği olaylara kendi muhayyilesinin ürettiği kahramanları monte etmiştir. İki durumda da yazar, okuduğu, duyduğu ya da kendisine başkaları tarafından anlatılan olayların, iletilen belge ve bilgilerin yönlendirmesinden faydalanmıştır.

Nefes Nefese, **Sevdalinka** gibi romanlarında bu kuşatıcı rolü daha belirgin bir şekilde görmek mümkündür. **Nefes Nefese** vaka tertibinin oturduğu zemin itibari müşahade edilmiş bir vaka tertibidir. Ancak, Sabiha ve Selva'nın hayatları bu vaka içerisine muhayyile yoluyla monte edilmiştir. Yazarın kendisine bu yazma sürecinde kahramanca çalışan, şerefli Türk diplomatları ile ilgili bilgi akışı olduğu da görülmektedir. Romanın hemen başında verilen şeref listesinin kaynağı 500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi'dir. **Sevdalinka**'nın Teşekkür bölümündeki ayrıntılar yine bu anlamda değerlendirilebilecek bilgiler içerir.

Bu kuşatıcı rolü yazarın diğer romanları için de düşünebiliriz. **Füreyâ** için kendisine ulaştırılan bilgiler ve anlatılar, **Adı: Aylin** romanında çizdiği karakterin

oluşmasında yine kendisine ulaştırılan bilgi ve belgeler, onun farklı romanlarında çizdiği karakterlerin ortaya çıkışında bu tesirin önemli bir yer kapladığını göstermektedir.

Kulin'in romanlarında gördüğümüz karakter teşkilinin büyük oranda yazarın da ait olduğu bir sosyal çevrenin ürünü olması, onları toplumsal yapının üstlerinde kalmaya zorlamaktadır. Bu anlamda bir çeşitlilikten söz etmek, Kulin'in romanları için -en azından şimdilik- mümkün görülmemektedir. Oluşturduğu geniş aile yapısını içerisindeki bireyleri, geleneksel özellikleri ile yenilikçi özelliği iç içe barındırmak gibi bir görev konumlandırmasına rağmen, iki farklı yapının temsilcileri arasında belirgin bir çatışma yaşanmaz. Bu dengeyi çoğu zaman ailenin reisi ya da büyüğü konumundaki şahıslar sağlar. Onlar, gelenekçi tarafı olsa da aristokrat yapıları ile bir otorite oluşturmayı başarır, hatta hayatlarına gıptayla bakılan şahıslar konumuna getirilirler.

Adı: Aylin'den başlayarak, anne-baba, abla hatta dede otoritesi Kulin'in romanlarında açık şekilde görülebilir.

Yaratılan bu karakterlerin çoğunlukla kadın, zaman zaman erkek olduğunu görüyoruz. Ancak cinsiyetleri, fonksiyonları icra etmede negatif bir rol oynamaz.

Sevdalinka'nın Raziyeannım'ı, **Füreya**'da Şakir Paşa, Sara Hanım, Emin Paşa, **Gece Sesleri**'nde Sultan Hanım, **Bir Gün**'de Dede, **Veda** ve **Umut** Ahmet Reşat, Zeki Salih, **Nefes Nefese**'de de Fazıl Reşat Paşa bu amaçla çizilmiş karakterlerdir.

Yazar karakter teşkili sırasında sabit bir metot kullanmaz. Diyalog, monolog, davranış, anlatım, tasvir, mekân-insan ilişkisi, iç çözümleme, iç monolog/konuşma gibi metotlardan birini veya birkaçını kullanarak karakterlerini çizer.

Adı: Aylin romanı, Aylin'in ölüm merasimini anlatan bir bölümle başlamasına rağmen, Aylin'in fiziki portresinin en ayrıntılı çizildiği bölümdür.

“Katafalkın üstünde, dört bir yanı rengârenk çiçeklerle donatılmış tabutta yatan kişi, bir askerden çok, oraya film çekimi için öylece uzanmış bir Hollywood yıldızını andırıyordu. (...) Son derece

itinayla taranmış açık kumral saçlarında kızıl röfleler vardı. Yüzünün biçimi, burnu, dudakları kusursuz güzellikteydi. Dudaklarının hemen kenarında muzip bir kıvrıltı... (...) İnce uzun parmakları göğsünün hemen altında birbirine kenetlenmiş, tören üniforması içinde, bir gül dalı gibi ince, zarif ve kırılğan, teninin pembe buğusunda ölümden hiçbir iz taşımadan uzanıyordu serin satenin üzerinde” (Kulin 1997: 2).

Yazar-anlatıcının tasviri ile bize ulaşan bu ayrıntılar, çizilen karakterin fiziki portresine işaret eder. Bu özellikler onun hayatı boyunca avantaj olarak kullanacağı ayrıntılardır. Okuyucu böylece Aylin’in hayatını okurken, erkeklerin ona ilgi göstermesini yadırgamayacaktır. Yazar-anlatıcının karakter çiziminde roman boyunca aynı metodu kullandığını söyleyemeyiz. Ancak tasvir ve anlatım romanın büyük bölümüne hâkimdir. **Adı: Aylin** romanının otuz dokuzuncu sayfasına gelinceye değin bir diyalogun bulunmayışı bu anlamda önemlidir.

Yazar-anlatıcının Aylin ve sosyal çevresinin çizimini anlatım yoluyla devam ettirdiği görülür.

“Aylin 1958 yılında kolejden mezun olurken, okul kitabındaki yanındaki resminin yanında şunlar yazıyordu:

Hobileri: Koyu renk gözlük ve araba kullanmak.

Sevdikleri: İngiliz arabaları, ara sıra Ankara’ya yolculuk.

Sevmedikleri: Kendine ‘sofistike’ denmesi, sarı bıyıklar.

Gelecek için planları: bir sayfaya sığmayacak kadar çok.

Hayat felsefesi: Tık –Vici –Ve” (Kulin 1997: 51).

Okuyucu, Aylin’i yazar-anlatıcının bu ve benzer anlatımları ile keşfetmeye devam eder. Zaman zaman diyaloglardan destek alsada yazar-anlatıcının bu metodu roman sonuna kadar sürdürdüğü görülür.

Sevdalinka’da ise karakter çizimi genellikle davranış ağırlıklıdır. Nimeta okura daha çok davranışları ile tanıtılır. Dolyısıyla çözümleme, iç konuşmalar/monolog, bu romanın karakter çiziminde sıklıkla kullanılmıştır.

“Nimeta, mutfakta bulaşıkları yıkarken radyodan yükselen şarkının neşeli ritmine uygun hareketlerle sallanıp durmasına rağmen...”(Kulin 1999:1).

“Gülmüştü Nimeta, ‘Beni ecel değil, bu aşk öldürecek, kocamı da benim günahım ’ (Kulin 1999: 3).

“Hana’yı okulun önünde bırakıp, Alipaşına’dan aşağı gazladı, Selimoviça Bulvarı’nda televizyon binasına doğru sürdü arabayı” (Kulin 1999: 5).

gibi örnekler çoğaltılabilir. Burada önemli olan okurun, Nimeta’yı tanıırken esin kaynağının anlatı ya da tasvir değil onun kendi davranışları olmasıdır. Fakat roman, vaka tertibine uygun olarak farklı karakter çizimi metotlarını da kullanacaktır. Özellikle Nimeta’nın kocasını aldatma durumu karşısında yaptığı “iç monologlar” bir yönüyle de “iç çözümleme” metodunun özelliklerini barındırır. Böylece yazar karakter çiziminde gerekli gördüğü yerde birden fazla metodu iç içe kullanarak romanın anlatım tekniklerine bir zenginlik kazandırmayı hedefler.

Füreya romanı da **Adı: Aylın**’de olduğu gibi karakter çiziminde anlatımın esas alındığı bir romandır. Bu durum **Nefes Nefese** romanında ise tekrar zenginleşir. Anlatımın yanı sıra, tasvir, davranış, diyalog, iç monolog ve iç çözümleme metoduyla gelişen romanda, anlatım tekniğinin daha kuşatıcı bir rol üstlendiği gözlerden kaçmaz.

“Evlerde kadınlar sonu hiç gelmeyen nakarat halinde pahalılıktan şikâyet etmekteydiler. Ankara’nın memurları bile bu kadar sıkıntı içindeyseler kim bilir Anadolu insanı ne durumdaydı” (Kulin 2002: 6).

“Sabiha iskemlesini iterek kalktı, çay servisinin yapıldığı yemek odasına yürüdü. İçinden ne çay içmek, ne de masanın üzerinde sergilenmiş çeşitli pastalardan, kurabiyelerden yemek geliyordu” (Kulin 2002: 7).

“Sabiha bir bahçe duvarının üzerinden sarkan sümbüle elini uzattı koparmak için. Tam koparacakken durdu. Kıyamadı çiçeğe. Boğazından neden oraya gelip oturduğunu bilmediği bir düğüm, gözpınarlarına neden biriktiğini bilmediği yaşlarla evinin sokağına saptı, yüreği sıkışarak”(Kulin 2002:10).

“Macit telefonu iptal ettirdikten sonra balkona çıktı. (...) Ne olup bittiğini idrak edebilenlerin tüylerini diken diken edecek kadar tehlikeli günler yaşıyorlardı. Ne sokaktaki adam ne de içerde kaprisleriyle demlenen karısı farkındaydı ucunda durdukları uçurumun” (Kulin 2002: 12).

gibi bölümler bu zengin metodik anlayışın yansıması şeklinde algılanmalıdır. Roman boyunca benzer örneklerin çok sık görüldüğü bu eser, karakter çizimindeki zenginliğe ve olaylara da yansımış, roman birden fazla hayatın ve olayın birlikte geliştiği bir hüviyet kazanmıştır.

Gece Sesleri adlı romanda Kulin, karakter çiziminde ağırlıklı bir biçimde anlatım metodunu kullanmıştır. Ancak Kulin, hemen ardından farklı bir karakter çizim metodunu da dener. Romanın başındaki iç monolog bu tavrın bir göstergesi olarak çıkar karşımıza.

“Memur etmek! Esir etmek gibi bir şey. Vakit geçsin diye, memura yakışacak M harfi ile başlayan başka sözcükler bulmaya çalıştım. Memur ve mahmur. Memur ve mahzun. Memur ve memnu. Memur ve muhtaç. Memur ve memnun ... Ah, o mümkün değil işte!” (Kulin 2004: 6).

Ya da;

“Aman Allah’ım! Tuvaletin çığ ışığında, yaşlı, yorgun, kızgın ve bezgin bir cadı var aynada. Bu ben miyim?” (Kulin 2004: 7).

şeklindeki bölümler, anlatımın dışındaki metotların da romanda kullanıldığını göstermektedir.

Bu romanın önemli bir şahsı olan Ziynet’in bizim istismar gibi algıladığımız gece buluşmalarını sabırsızlıkla bekler olması, onun karakter çiziminde davranışlarının da esas alındığını ortaya koyar.

“İlk başlardaki korkusu ve çekingenliği geçtikten sonra, kız dört gözle bekler olmuştu yolunu aşığının. (...) Akşam yemeği sonrasında, tandırın etrafında yorgan altında halka olunup kahveler höpürdetildikten, bilmece sorulup dedikodunun alası yapıldıktan sonra, el ayak çekiliyor, Ziynet mangalın külünü boşaltıp yorganı dürüyor, odasına çekiliyor. Küt küt atıyordu yüreği Yusuf’u beklerken. Ya gelmezse! Ya gelmezse! Ender de olsa gelmediği geceler vardı. İşte o zaman dertop oluyordu yatağında, meme uçlarını kendi okşuyor, elini...”(Kulin 2004: 50).

Bu ve buna benzer birçok ayrıntıda, yazar, Ziynet’i çizerken onun davranışlarını esas aldığı ortaya koyar. Bu davranış onun karakteristik yapısının özelliklerini de taşır. Yazar, böylece Ziynet’i mantığıyla değil ihtirasları ile hareket

eden bir kadın olarak göstermek ister. Bu determinist yaklaşım Kulin'in şuur altında sürekli işleyen bir yaklaşımdır. Aylin, Füreya hatta Nimeta gibi kahramanların çiziminde de bu tarzın hâkim olduğu görülür.

Özellikle **Bir Gün** romanında Nevra'nın annesinin babasının -ki bu durum aynen Gece Sesleri'nde de mevcuttur- para yüzünden boşaması ile Nevra'nın evliliğini, kocasının ona pahalı hediyeler almayı -araba- sebebiyle boşaması arasındaki ilgi de bu şekilde açıklanır. Bu romanda Nevra, yazarın sözünü emanet ettiği karakter(Aktaş 2005: 140) rolündedir. Karakter çizimleri bu doğrultuda anlatımın hâkim olduğu bir metotla gerçekleştirilir. Ancak romanın iki önemli karakteri olan Nevra ve Zeliha'nın hapisane odasındaki -görüşme odası- görüşmeleri esnasında yaşanan diyalogların da bu iki karakterin çiziminde önemli rol üstlenmiştir.

Veda ve **Umut** romanları yine büyük oranda yazar-anlatıcının anlatımına dayalı bir karakter çizimiyle karşımıza çıkar. Ancak yine yazar her iki romanda kendini tek bir metotla sınırlamaz.

Zeki Salih'in Bosna'nın elden çıkışını öğrendiği gün evine geldiğinde sergilediği davranış hem kendisinin hem de eşi Gül Hanım'ın karakterini yansıtmaları bakımından önemlidir. Odasının penceresinden karşıdaki kavaklara sinirinden dolayı ateş eden Zeki Salih'e eşi;

“Kavaklardan ne istedin, ilahi Salih Bey? Bosna'yı verenlere ateş edeceğine, kavakları kurşunladı” (Kulin 2008: 3).

Şeklinde serzenişte bulunur.

Yine; **Veda** adlı romanda Ahmet Reşat'ın karakteri davranışları ile belirginleşen bir metotla çizilir.

“Ahmet Reşat eve girer girmez burnuna çarpan keskin lizol kokusundan yüksünerek yüzünü buruşturdu, kapının yanındaki iskemleye çöküp ayakkabılarını çıkardı, fesini kavukluğa, redingotonu Hüsnü'nün kollarına bırakıp, çoraplarıyla selamlığa girdi. Camın önündeki sedirde bir-iki saat kestirebilme umuduyla, alnı ellerinin üzerinde, yüzükoyun uzandı” (Kulin 2008: 2).

Bu durum onun farklı olaylar karşısındaki tavır ve davranışları ile zenginleşerek romana yansır. İlerleyen bölümlerde özellikle yeğeni ile kurduğu diyaloglarda hem Ahmet Reşat'ın hem de Kemal'in karakteristik özellikleri okura yansıtılır. Behice'nin bu duruma karşı verdiği tepkiler ise iç monolog yoluyla okura yansır. Behice, bu zor yılların kocasını ondan uzaklaştırıldığını düşünmekte, kaçak olarak evde kalan Kemal'in de buna tuz biber olduğu kanaatindedir. Bütün bunlara rağmen Ahmet Reşat'ın uzun uzun Kemal'le mevzuları tartışmasını bir erkek dayanışması olarak algılayan Behice, bu süreçte duygularını iç monolog yoluyla okura ulaştırır.

Yine Azra'nın karakteristik özelliklerinin davranış tahlili yoluyla okura ulaştığını görmekteyiz. Buna Mehpare'yi de eklemek gerekir. Mehpare ve Kemal'in arasında süren ilişkiden bu sonuca varılabilir. Benzer bir durum, **Gece Seseleri**'nde Ziyet ve Yusuf arasında da ortaya çıkmıştır. Ancak benzer bu iki durumu birbirinden ayıran tek şey hem Mehpare'nin hem de Kemal'in birbirlerine olan sadakati ve aşklarıdır.

2.3. ROMANLARINDA TEMATİK YAPI

Kulin'in romanlarında belirginleşen tematik yapı unsurlarını, aşk, din unsuru ve bu unsurların bireysel-toplumsal yaşam alanında yüklendiği işlev, göçmenlik/muhacirlik ve vatan duygusu, aile olgusunun sosyal hayat ve tarih bilincinin geliştirilmesindeki yeri, aile içi ilişkiler ve mutluluk temasının romanlarındaki yeri, tarih-insan ilişkisi ve tarih bilinci, çevre/insan imgeleri ve insan, bireysel özgüven ve kararlılık, eğitim anlayışıyla ilgili unsurlar, gelenek-modernizm çatışması, batılı yaşam tarzına ait unsurlar, feminist yaklaşımlar, didaktik öğeler başlıkları altında tasnif etmek mümkündür.

2.3.1 Aşk Unsuru

Kulin'in romanlarında “aşk” tematik yapıyı oluşturan en temel unsurlardan birini oluşturmaktadır. Aşk kavramının Kulin'in romanlarında, bir farklılık olarak

“kadın” cephesinden işleniyor olması dikkatlerden kaçırılmamalıdır. Daha önce birçok kez ifade ettiğimiz bu durum, Kulin’in bu duyguya yaklaşımının esasını oluşturur.

Kulin’in romanlarında karşımıza çıkan vaka tertibinde, aşk ve aşka dair unsurların bu farklılığı dışında, bir genel özelliği de okurun alışık olduğu veya beklediği türden bir aşk duygusunun işlenmiyor olmasıdır. Aşkın varlığı, adeta aşık olunacak yeni birini bulana kadar devam eder Kulin’in romanlarında. Klasik metinlerimizde gördüğümüz ya da çağdaş metinlerde rastladığımız iki bireyin birbirini bütün güçlüklerle, engellemelere rağmen arzulaması durumu Kulin’in romanlarında çok ender rastlanan bir durumdur.

Umut’taki Sabahat ve Aram ilişkisi ve **Nefes Nefese** romanındaki Selva-Rafael ilişkisi dışında bu türden aşklar, Kulin’in romanlarında yer almaz.

Bu iki-üç ilişki dışında, asıl kahramanların anne-babaları veya onların anne-babaları ile olan ilişkilerde bile bu anlamda bir duyguya ve sadakate rastlamak güçtür. Dedesi veya babası yoluyla yaşatılmış bir sadakatsizlik, çoğu zaman roman kahramanlarının da vazgeçilmez kaderi olur. Bu determinist anlayış Kulin’in **Adı: Aylin**’den başlayarak birçok romanında gözlemlenebilir. Buna rağmen romanlarının ilgi görmesi dikkate değer. Kanaatimizce özellikle kadın okurların ilgisini çeken şey, kahramanların bu tür duyguları değil, onların hayata karşı bir kadın olarak tutunma azmi olsa gerektir.

Kulin’in yarattığı kadın karakterlerin, hayat karşısında adeta bir “erkek” gibi duruyor olmaları, onların tercihlerindeki alışılmış yapıyı değiştirir. Tek başlarına yaşayabilme, kendi ekonomik bağımsızlıklarını kazanma ve kendi kararlarını özgürce alabilme özellikleri, feminist bir duruşun da izlerini taşımaktadır.

Ancak Kulin’in romanlarına hayat veren karakterizasyonun merkezindeki birçok kadının çok iyi bir eğitimden geçmiş olduğu, elit ailelere mensup oldukları ve yaşadıkları sosyal çevrenin, onların bu tarz hayata yabancı kılmadığı unutulmamalıdır. Bu tespitlerin, **Köprü**’nün Elmas’ı, **Gece Sesleri**’nin Ziyet’i gibi

kahramanlarla bütünüyle uyuşmadığı bir gerçekse de genel yapının söz konusu duruma uygun olduğu bir vakadır.

Adı: Aylin adlı romanın merkez kişisi konumundaki Aylin’in, başlangıçta “aşk”tan çok, zengin bir hayat hayali olduğu, teyzesini ziyareti sırasında, lüks bir otel lobisinde ilk kez karşılaştığı Prens Ben Tekkouk Senusi adlı bir Libyalı ile yaptığı yıldırım evlilikten çıkarılabilir. Kardeşi ve akrabalarının onu fikrinden caydırmak için gösterdikleri gayretler sırasında ortaya çıkan diyaloglarda Aylin’in hayat felsefesini ve aşka bakışını görmek mümkündür:

“Kızım niçin istiyorsun bu evliliği? Adamın kimliğini soruşturamıyoruz bile. Bir sürü darbe oluyor Libya’da. (...) Bir takım tehlikeli ilişkiler içinde bu adam. Haberin olsun.

-Ben severim böyle şeyleri.

-Böyle şeyler sadece romanlar, filmler içindir. Gerçek hayatta roman yaşayamazsın.

-Ben cesaret gösterip deneyeceğim.

-Ya aranızdaki yaş farkı ne olacak (...)

-Sürdüğü kadar” (Kulin 1997:67-68).

Diyalogun son cümlesi, Aylin’in bu yaşadığı anın yanı sıra bütün hayatını kuşatacak bir tavır ya da itiraf olduğunu görmek gerekir. Bu tavrın çözümlenebilmesi için çocukluğundan itibaren sergilediği davranışlara, dolayısıyla hayata bakışına göz atmak gerekir. Genç bir kolej öğrencisi iken kurduğu hayallerin bir bölümünü süsleyen “zengin koca” hayali bu anlamda önemli bir ipucudur.

“İlerde ablası gibi zengin bir koca bulabilirse okulun aşçısını ayartıp kendi evinde çalıştırmayı hayal ederdi. Ama ne yazık ki o Nilüfer gibi güzel olmadığından zengin bir koca yakalama şansı pek yoktu”(Kulin 1997:45).

Bu küçük alıntı, Aylin’in Senusi ile evliliğinin nedenini de açıklıyor olsa gerektir. Nitekim bu evlilik, Aylin’in bol para harcama özgürlüğünün kısıtlandığı

sürece kadar devam edecektir. Ancak paranın kısıtlanması Aylin'i bu kez Polat adlı bir gençle yasak aşka sürükleyecektir (Kulin 1997: 78-100).

Jean-Pierre ile olan beraberliğinin de Senusi evliliğinden bir farkı yoktur. Tıp öğrenimi görürken tanıştığı Jean-Pierre, onun bu öğrenimini tamamlaması için öncelikle maddi bir kaynak olacaktır.

“(...) Aylin neredeyse okulu ancak Jean-Pierre'nin yardımları sayesinde bitirebileceğine inanmaya başlamıştı” (Kulin 1997:108).

Jean-Pierre, Aylin evliliğinin bu maddi kaygıları, Senusi ile yaptığı evliliğin sebepleri ile ne kadar örtüşüyorsa, gençliğinde kurguladığı hayatın erekleleriyle de o kadar benzeşmektedir.

“İsviçreli olduğun takdirde, fakülteye bedava devam edebileceğini biliyor musun?

(...)

-Bu fakülteyi bedavaya getireyim diye mi istiyorsun?

-(...) Jean-Pierre hiç hoşuna gitmeyecek bir şey hatırladım.

-Ne hatırladın?

-Ben zaten evliyim” (Kulin 1997: 109-110).

Bu diyalog, Aylin'in bu türden ilişkilere verdiği kıymeti ortaya koyması bakımından önemlidir. Ancak bir başka önemli tarafı onun hayat felsefesini yansıtır oluşudur. Nitekim, söz konusu güçlük de aşılabacak, Jean-Pierre – Aylin evliliği gerçekleşecektir.

Bu evliliğin bitişi son derecede medeni(!) gerekçelerle gerçekleşecek, Aylin'in Amerika'da çalışmaya başlaması yeterli bir neden olacaktır.

Aylin'in burada çalışmaya başlar başlamaz tanıştırıldığı ve kendinden çok yaşlı olmasına rağmen cazibesine kapıldığı, Afganistan sefiri Paswak onun belki de aşkı ilk tattığı isimdir.

“(...) Paswak ona yeni bir ufuk açmıştı. (...) Tüm kadınları peşinde koşturan Paswak da Aylin'e tutulmuştu delice” (Kulin 1997:116).

Aylin, gerçek bir aşkla Paswak'ın etkisine girmiş, hatta Afganistan'a gidip ailesi ile tanışmıştır. Paswak'ın karısı hariç herkesle tanışan Aylin'in bu durumu yadırgamaması zengin bir psikolojik tahlil gerektirmektedir.

Ancak Aylin, bu tutkulu aşkı, Zeynep adlı bir arkadaşının onunla tanıştırdığı, Türkiye'den gelme bir doktor olan Mişel Radomisli ile unutacaktır.

“Aylin için yepyeni bir sayfa açtı Mişel” (Kulin 1997: 125).

9 ve 10 yaşlarında iki çocuğu olan Mişel'le yapılan bu evlilikte, Aylin çocuk sahibi olma düşü uğruna Yahudililiği seçecek kadar gözükkara bir kadındır. Yine kendisinden çok yaşlı George Kroner'le olan beraberliği, Japonya'yı da kapsayan bir gezinin ve paranın alt yapısını oluşturan bir beraberliktir.

Aylin'in hızlı akan hayatında, okuyucu onun beraberliklerini saymakta zorlanır. Joseph Cates'le olan evliliği de aynı hızda ve benzer gerekçelerle gerçekleşir.

Dikkat edilirse **Adı: Aylin** romanında “aşk”tan çok bir kadın erkek ilişkisi ve bu ilişkiyi meşru kılacak maddi sebepler hakimdir. Yazar, bir yönüyle otobiyografik özellikler de gösteren bu romanda, Türk toplumunun alışık olmadığı bir “kadın hayatı” ve “prototipi” çizme peşindedir. Vaka tertibinin esasını oluşturan olaylar zincirinin, ülkemiz dışında vuku bulması da dikkate değerdir. Böylece yazar, bu hayat ve sonuçları ile ilgili, toplumsal, ahlâki, ananevi vb. soruları cevaplamak ya da romana taşımak zorunda kalmaz. Aylin yaşadığı çevre, aldığı eğitim ve genetik şifreleri ile yaşadıklarını sindirebilen, bunu bir yaşam tarzı olarak kabullenen bir karakterdir.

Kulin'in bu farklı prototipi karakterize etmesi ve sonuçta ilgi görmesi – elimizdeki baskı 94. baskıdır- ancak bu özelliğiyle izah edilebilir.

Sevdalinka aşk temasının bir “ihanelle” de olsa yoğun bir biçimde işlendiği romanlardan birisidir. Evli bir kadının zamanla evliliğin yarattığı monoton hayattan veya kocasının azalan/azalmış gibi görünen ilgisinden hareket edecek, onu heyecanlandıracak bir ilişki arayışına girmesi, Kulin'in romanlarında sıkça işlenen

bir konudur. Bu durum aslında yaşanan bu atmosferde aşkın tarifi ile de ilgili bir durumdur. Tanımlamanın boyutları doğal olarak Kulin'in belirlediği bir alana ilişkin olacaktır. Kulin'in romanlarında bu türden yapılacak bir tespit de; bir aşkla, bir kişinin başka biriyle ömür boyu beraber olması, bunu başlangıçtaki heyecanla sürdürmesinin mümkün olmadığıdır. Yazar bu temel anlayışı bütün romanlarında, bu türden vaka tertiplerinde ısrarla işler.

Sevdalinka'da ilk bakışta olağan işleyen bir evlilik söz konusudur. Nimeta bir gazeteci, Burhan başarılı bir mühendistir. Hana ve Fiko ismini taşıyan iki çocukları vardır. Nimeta'yı bu hayattan uzaklaştırıp Stefan'ın kollarına atan şeyi aşk olarak tanımlamak bu noktada hatalı olacaktır. Yazar, zaten bu kaygıyla hareket etmez. Bu beraberliği tarif ederken duygusal bir yakınlaşmadan çok şehvetin hakim olduğu bir çekim alanı tasvir eder.

“(...) Ama yasak aşkların en şiddetlisine tutulmaları için, her türlü şartı öylesine inceliklerle hazırlamıştı ki kader...” (Kulin 1999:2).

Yine;

“Nimeta işten çıktıktan sonra Stefan'ın evine gidiyor, birkaç saat kalıyordu. Orada geçirdiği zaman içinde, iki çocuklu, orta yaşa yelken açmış, bezgin ve yorgun bir kadından, içinden yaşama sevinci ve şehvet fişkırان bir dişiye dönüşüyordu. Stefan ona dokunduğunda, sanki göğüsleri dikleniyor, kalçaları yuvarlanıyor, gençleşiyor, enerji doluyor, birazdan yaşayacağı o dayanılmaz hazzı vücudunun her bir zerresiyle emebilmek için bir yay gibi geriliyor, fakına bile varmadan hazırlanıyordu sevişmeye” (Kulin 1999: 14-15).

gibi zenginleştirebileceğimiz ayrıntılarda bu özellikleri görmek mümkündür. Nimeta'nın yaşadığı vicdan azabı, kocası Burhan'ın hiçbir suçu olmadığı halde bu ihanetle karşı karşıya kalmış olmasındandır. Ancak bunda Burhan'ın da kabahati vardır. Çok yoğun çalışıyor olsa bile karısı Nimeta'nın ondan beklediği fantastik hayatı ve davranışları gösterememektedir. Bu durum romanın sonuna kadar böyle devam eder. Burhan'ın durumunu öğrendikten sonra alışıldık bir tepki yerine, Bosna'nın kurtuluşu için savaşılan gerillalarla dağa çıkması ise tahlile muhtaç bir başka durumdur.

Bosna'nın ilk kez bir bağımsız devlet oluşunun anlatıldığı bölüme alınan ve yine Stefan adını taşıyan kralın oğlu ile Rujiça arasındaki aşkı anlatan betimlemeler de benzer şehvetli ayrıntılar hâkimdir. Ancak burada da Stefan krallığın geleceği için bir başkası ile evlenmek üzere Rujiça'yı terk edecektir. Stefan'ın evleneceği kızın ihanetine karşılık Rujiça'nın Stefan'a sadık kalması ilginç bir ayrıntıdır. Bütün bunlara, bu geniş kadın-erkek ilişkileri ağına rağmen alışık olduğumuz bir aşk ilişkisinin bu romana da yansımadağı gözlerden kaçmamalıdır. Bu tespitimize, Nimeta ve Stefan'ın aslında birbirlerini sevdikleri yönünden bir itiraz geliştirilebilir. Ancak romanın sonuna kadar, Nimeta'nın bir tercih yapmadığı, dolayısıyla duyguları ile hareket etmediği gözden kaçırılmamalıdır.

Füreya, bu ilişkiler ağı bakımından **Adı: Aylin**'in bir tekrarı olmanın ötesine geçemez. Füreya'nın Sabahattin'le olan evliliğinde aşkın varlığından söz edilse bile, onun çekiciliği, parası özellikle de bir çiftlik, toprak ağası olmanın yarattığı cezbedici atmosferin ağırlığı gözden kaçırılmamalıdır. Aylin'in Senusi'de aradığı ile Füreya'nın Sabahattin'de aradığı çok farklı değildir aslında. Nitekim bu ilişkiler sonuçları bakımından da birbirine benzer. Füreya'nın klinikte yatarken, halası Sara'yı hatırlayarak yaptığı iç monologdaki şu ayrıntı romanın özeti gibidir.

“Sen ve ben, bizi maddi yönden rahata erdirecek evliliklerimizin yavan tadını tattıktan sonra, hayatlarımıza özgür ve yalnız devam etmeyi tercih ettik” (Kulin 2000: 7).

Füreya'nın, Sabahattin'le olan ve zaman zaman mazoşist aşk sahneleri ile süslü evliliğinden sonra, kendisinden çok yaşlı ve dört çocuklu Kılıç Ali'yle yaptığı evliliğin de hedefleri bakımından diğerinden çok farkı yoktur. Kılıç Ali parası ve statüsü olan birisidir. Ama asıl önemlisi Atatürk'ün yakın arkadaşıdır. Böylece Füreya daha dokuz yaşında görüp hayran olduğu bu olağanüstü insanın yanı başında olma imkânına kavuşacaktır. Atatürk'ün ölümü ile bu evliliğin sarsılması ve bitmesi, bu durumu yeterince açıklar. Ancak yazar, bunu gizleyebilmek için Kılıç Ali'nin bozulan psikolojik durumunu ve ilerleyen dönemde Füreya'nın çevresine uyum sağlayamayışını ön plana çıkarır.

Bu romanda belki de gerçek anlamdaki tek aşk Füreya'nın Atatürk'e duyduğu platonik aşktır.

Köprü romanı ise aslında, sosyolojik bir tavrın ve bundan esinlenen siyasi bir sürecin devlet-millet ilişkilerindeki bir kırılma noktasını anlatır.

Ancak romanı, sosyo-kültürel ve siyasi anlamda bir çözümleme metni olmaktan kurtarabilmek için kullanılan Elmas-Mevlüt ilişkisi, bu romanda aşk teması ile ilişkilendirebileceğimiz tek konudur.

Aşk temasının, Kulin'in romanlarında klasik, alışılmış bir oluşumundan söz edilemez. Aksine, alışılmamış durumlar, beklenmedik eşleşmeler daha belirgindir. Meselâ: Kendisinden yaşça çok büyük biri ile olma arzusundaki kadınlar ki, Aylın, Füreyâ buna örnek olarak verilebilir. Yine farklı millet ve dinden insanlarla beraber olmak; Aylın ve Füreyâ'nın yanında Nimeta, Selva, Sabahat bu anlayışa veya yönelişe örnek olarak verilebilir.

Elmas'ın durumu ise daha çok bize ait bir paradigmanın yansımasıdır. İç içe yaşayan, aynı dine mensup ancak, bu dini algıları ve yorumları bakımından farklı kabullerle benimseyen insanların çatışmasının bir örneği olarak, Elmas ve Mevlüt aşkı ön plana çıkar. Etken konumdaki Elmas'ın tavrı da yazarın bakış açısıyla ilişkilendirilmelidir.

Bir Alevi kızı olan Elmas ailesinin ve çevresinin baskılarına rağmen Sünni olan Mevlüt'e kaçmayı kafasına koyar. Bu süreçte Mevlüt'ün pasif olması dikkate değerdir.

“Ana benim gönlüm Mevlüt'e düştü

-Mevlüt'ü unut.

-Unutmam.

(...)

-Ben sizin gibi düşünmüyorum ana.

(...)

-Ana, hani bizim deyişlerdi, döktüğünü doldur, ağlattığını güldür. Bu sözleri boşuna mı ezber ettik. Neden ağlatır durursunuz beni? Neden incitirsiniz hem beni hem sevdiğimi? (Kulin 2001: 24).

Elmas'ın bu kararlılığı iki sevgiliyi birleştirecek, ancak aynı köydeki iki aileden hareketle bir Alevi-Sünni ayrışmasını da su yüzüne çıkacaktır. Ancak bu atmosferin oluşumunda zaten var olan bir ayrışmanın yattığı unutulmamalıdır. Yazar, zaten bu süreçte, ele aldığı mekândaki insanların sadece ekonomik, siyasal mahrumiyetinden bahsederek kendini sınırlamak istemez. Vaka tertibinin içine yerleşen bu öyküyle yörenin sosyal yapısı ve bu yapının bağınazlıkla birleşen yönüne de vurgu yapmak ister.

Elmas ve Mevlüt'ün bu istenmeyen aşkı, kaçışlarından çok kısa bir süre sonra çekiciliğini yitirecek, özellikle Mevlüt, her şeyi göze alarak ona kaçan bu kıza karşı ilgisini yitirecektir. Çok çetin başlayan bu aşk öyküsü, Başpınar'da Mevlüt'ün de PKK tarafından öldürülmesi ile trajik bir sonla bitecektir.

Nefes Nefese romanında aşk temasının yerleştiği zemin ise vaka tertibine yön verecek kadar kuvvetlidir. Aşk öykülerinin oluşum süreçleri Kulin'de çoğu zaman birbirini tekrar eder. Burada da Sabiha ve Selva adlı iki kız kardeşin uygun bir koca bulma serüveni bize Aylin-Nilüfer ve Füreya isimli kahramanları hatırlatır. Öykülerin örgüleri, evrildikleri süreç de son derece birbirine yakındır.

İki kız kardeşten küçük olan Selva'nın, ablası bir çay partisine gittikten sonra annesi ile gerçekleştirdiği şu diyalog, süreçlerin benzerliği konusunda önemli bir ipucu mahiyetindedir.

“Kızların bu çaylara koca bulmak için gittiğini bilmiyorum muyum sanki.

(...)

-İşte beni sinir eden de bu çayları anneler kızlarına koca seçmek için düzenliyor.

-Ne var bunda? Biz kızın iyi bir izdivaç yapmasından makul ne olabilir?

(...)

-Böyle evin salonlarında şık beylerle cici kızların bir araya getirilip (...) İstemem işte!

-Nasıl seçeceksin eşini, pekiyi? Pazarda koca mı satılıyor?

-Ben kocamı kendim seçerim, annelerin nezaretindeki ilk müsabakadan geçirtmeden” (Kulin 2002:27).

Bu ayrıntılar öykülerdeki benzerliği ortaya koymakla beraber, paragrafın son cümlesi Selva'nın karakter özellikleri bakımından önemlidir. Sabiha Macit'le yaklaşırken, onu, kendisinden küçük olmasına rağmen kız kardeşinden kıskanır. Burada Selva'nın daha alımlı bir kız olmasının rolü büyüktür. Selva'nın bu yüzden tehlikeli de olsa Yahudi asıllı Rafael'le yaklaşmasına -örtülü de olsa- yardım eder.

Selva-Rafael aşkı böyle bir çekişmenin ürünü olarak romana yansısı da, ikilinin, saadetleri ve sevgileri eksilmeden romanın sonuna kadar sürer. Bu belki vaka tertibini tamamlamak için zorunlu bir durum gibi görünmektedir. Fakat Kulin'in romanlarında az rastlanır olması bakımından önemlidir.

Selva herkesi karşısına alacak, -tıpkı Sabahat gibi- babasının intihar girişimine rağmen Yahudi asıllı bir gençle evlenip Fransa'ya, Marsilya'ya yerleşecektir. Buraya aldığımız, Selva ve Sabiha arasında geçen diyalog, olayların gelişimi ile ilgili önemli ayrıntılar barındırmaktadır:

“Haftaya sınıf arkadaşlarımı çağırmak için izin aldım annemden. Onu da davet edelim mi?

-‘Kızların arasında ne yapsın tek başına, sıkılır.’ Dedi Sabiha isteksizce. Macit'in kendinden daha güzel olmasa da daha uzun boylu kardeşini görmesini istememişti nedense.

-Rafo'yu da çağıracağım.

-Şu Yahudi oğlanı mı?

(...)

-Hayat çok kısaysa istediğimiz gibi yaşamakta fayda var” (Kulin 2002:30).

Sabiha daha sonra bu yaklaşmaya katkıda bulunduğu için vicdan azabı çekecektir. Çünkü kardeşinin bu evlilikten dolayı Marsilya'ya gittiğini ve burada savaşın ortasında kaldığını düşünmektedir. Roman, Türk diplomatlarının olağan üstü

çabası sonucu beraberine alabildikleri sınırlı sayıda Yahudi vatandaşla birlikte-Selva ve Rafael dâhil- İstanbul'a dönüşleriyle bitecektir.

Aşk temasının, vaka tertibindeki yönlendirici fonksiyonu işte bu süreçte ortaya çıkmaktadır. Savla ve Rafael, Türk diplomasisi ve diplomatların başarılarını anlatabilmek için seçilmiş imgesel kahramanlar olmakla birlikte, yürütülen faaliyetler içerisinde bir aksiyon merkezi olarak vakayı kuşatıcı bir işlev üstlenir.

Gece Sesleri adlı romanda ise aşkı bütüncül anlamıyla ifade eden bir ilişkiden söz etmek mümkün görünmemektedir. Merkez kişi konumundaki Ayda'nın evli olduğu Sinan'la sürdürdüğü evlilikten, mazide kalan bir aşk gibi söz ettiği görülür. Bunun, Ayda'nın kızı Aslı'nın romana girmesi için oluşturulmuş bir evlilik olduğu izlenimi baskın çıkmaktadır. Annesi Rengigül'ün ilk eşini para yüzünden boşayıp Nedim'le evlenmesi de benzer bir hedefle örtüşür. Bozova'da Ziynet'in önce Yusuf'la sonra da Nedim'le yaşadığı olaylar ise aşktan çok şehvetin hâkim olduğu, adeta böyle zorunlu bir ihtiyacın(!) giderilmesi gibi sunulan bir durumdur. Dolayısıyla bu ilişkilerin, vaka tertibine yaptığı entrik katkılarının yanı sıra, sosyal yapımızın pek gün yüzüne çıkmayan yönlerinin sorgulanması ile ilgili olduğu düşünülürse daha sağlıklı değerlendirmeler yapılabilecektir.

Bir Gün romanında okuyucunun yine alışılmış motiflerle biçimlenmiş bir aşk unsuruna rastlaması mümkün değildir. Aşk kavramı bir sosyal problemin gösterimi için kullanılmış bir imge olmaktan öteye geçemez.

Zeliha'nın genç yaşta Alişan'la yaşadığı aşk, Alişan'a kaçması ile yeni bir boyut kazanır. Zeliha, bu aşkın güçlüklerini göğüslerken, hatta bu uğurda ölümü bile göze alırken, çok anneli -kumalı- bir evde büyümüş olmanın sıkıntılarını unutmayı amaçlar. Ancak Kulin'deki determinist alt yapı, Zeliha karakterini de aynı kadere mahkûm edecektir. Alişan'ın onun üstüne kuma getirmesi ile bu aşk dramatik bir sona ulaşacaktır.

Kulin'in vaka tertibinde, birbirini ufak farklarla tekrar eden bu öyküler, yazarın bu kavramsal yapının dışında, birtakım gerçeklerin peşinde olduğu izlenimini

uyandırmaktadır. Dolayısıyla tutkulu bir aşk öyküsü gibi görünen bu anlatılar, aslında kendisinden sonra gelecek asıl konunun hazırlık aşamasını oluştururlar.

Selva'nın Rafael aşkı, Yahudilerin Almanlar tarafından Fransa'da nasıl katledildiklerini ve Türklerin buna nasıl müdahale ettiğini anlatmanın bir basamağıdır. Fürey'a'nın Sabahattin'le evliliği bir sınıfsal farklılığın okuyucuya hissettirilmesi, Kılıç Ali'yle evlilik de onun Atatürk'e yaklaşması için bir hazırlıktır. Nimeta ya da Elmas'la, Ziyet ve Rengigül'den hareketle yapacağımız eşleşmelerde de benzer sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Bu açıdan baktığımızda, Alişan'la Zeliha'nın sürdürülecek evliliği, onun bir Kürt lider olarak ve yine bir milletvekili olarak okuyucunun karşısına çıkmasına engeldir. Bu süreci işletmek için, ikinci evliliği yaşar ve romana konu olan kimliğine ulaşır.

Nevra'nın annesinin zengin bir adam için kocasını boşanmış olması, aslında Nevra'nın da bu anlamda yaşayacağı kaderin bir imgesi olarak algılanmalıdır.

“Annem güzel bir kadındı. Boşanır boşanmaz çok zengin bir Sökeli toprak ağasıyla evlendi, İstanbul'a yerleşti. (...) Annemle, ben üniversitedeyken barıştık. Onu bağışlamam için hep hediyelere ve paraya boğdu beni” (Kulin 2005:75).

Buradaki dikkat çekici unsur annenin, Kulin'in romanlarında alışık olduğumuz tavrıdır. Kızı da benzer bir nedenle kocası ve çocuğundan ayrılacaktır. Ancak dikkatli bir okur, buradaki anne-kız ilişkisi ile yaşanan olayların, **Gece Sesleri** romanının alt yapısını oluşturan olaylara tıpa tıp benzeştiğini anımsayacaktır. Söke yerine Bozova, Nevra yerine Ayda dense ve yaş ayarlaması yapılsa, bu iki romanın birçok açıdan, aynı vaka tertibinden beslendiği ortaya çıkacaktır.

Veda ve Umut romanlarına konu edilen aşk unsurunun, şimdiye kadar anlattığımız diğer romanlarından ayrıştığı görülür.

Her şeyden önce Zeki Salih ve Ahmet Reşat ailelerinin kesişen kaderlerini anlatan bu romanda, Zeki Salih ve Gül Hanım'ın, Ahmet Reşat ve Behice'nin çok seviyeli ve sadık bir evlilikleri vardır. Bu türden bir yapı, diğer romanlarında sık rastlamadığımız bir durumdur.

Zeki Salih'in oğlu Muhittin ve Ahmet Reşat'ın torunu Sitare'nin evliliğinin ilk çocuğu Ayşe Kulin adını taşımaktadır. Söz konusu iki güçlü birlikteliğin yol açtığı Sitare-Muhittin aşkı da aynı oranda güçlü ve kalıcı olacaktır.

Ahmet Reşat'ın konağında **-Veda-** yaşanan bir aşk ise, Ahmet Reşat'ın hasta yeğeni ve onun hizmetinden sorumlu Mehpare arasında gelişir. Bu aşk tutkulu bir aşktır ve **Gece Sesleri** romanındaki ilişkileri -Ziyet-Yusuf-Nedim- anımsatmasına rağmen, kaderi onunkine benzemeyecektir. Burada Mehpare, evin küçük Bey'i de sayabileceğimiz Kemal'e, onun çocuğu ve aşkıyla sadık kalacak, ancak Kemal öldükten sonra oğluna daha fazla sahip olma içgüdüğü ile anlaşmalı bir evlilik yapacaktır. Kulin bu süreci romanda işletirken, diğer romanlarında olduğu gibi, akışa zaman zaman müdahale eder. Mehpare'nin anlaşmalı evlilik yapmasına rağmen, bir gece rüyasında Kemal'i görüp, Kemal'miş gibi yeni kocası Galip Bey'e teslim olması, Kulin'in, cinsel arzuların yönlendiriciliğine verdiği önemi ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

Umut romanında, Ahmet Reşat'ın üçüncü kızı Sabahat ve Ermeni asıllı Aram arasındaki aşk ise birçok yönüyle önemli imgeler barındırmaktadır. Bunların en önemlisi bu iki gencin -Selva-Rafael ilişkisinde olduğu gibi- her türlü güçlüğe rağmen birbirlerini sevmeleridir. Ahmet Reşat'ın bu evliliği engellemek için denediği intihar girişimi, **Nefes Nefese**'den aşına olduğumuz bir durumdur. Ancak bu aşkın romana, Türk-Ermeni ilişkilerini yansıtan bir mahiyet arz ettiği de unutulmamalıdır. Yazar'ın, bütün iyi niyetlerine rağmen Aram'ı sokakta, çevrelerinde ve okulda gördüğü insanlık dışı hareketleri ayrıntılı bir şekilde romana taşımış olmasında kayda değer bir incelik vardır kanaatindeyiz. Kulin bununla yetinmeyip Aram'ın sülalesini, onların Merzifon'daki mesut hayatlarını, annesi Rebeca'nın ağzından romana aktarır. Sonuçta 1915'te yaşanan olaylar karşısında Türk Devleti'nin haksız(!) tavrı, karşı tarafın ağzından okura sunulur. Bizi temsil eden Ahmet Reşat'ın körü körüne inadı, çevrenin Aram'a yaptığı zulüm ise bu fikrin pekiştireci olmaktan öte geçmez. Kulin'in bu tavrında aile bağlarının baskın olduğunu söylemekle yetineceğiz. Fakat romandaki bu aşkın görkemi, Kemal ve Mehpare'nin aşkını gölgede bırakacak kadar güçlüdür demek yanlış olmayacaktır.

2.3.2.Din Unsuru ve Bu Unsurun Bireysel ve Toplumsal Yaşam Alanında Yüklendiği İşlev

Kulin, romanlarının vaka tertibini teşekkül ettirirken birden fazla mesaj unsurunu okura ulaştırmayı hedefler. Bunlardan biri de hemen her romanında değindiği “din” unsurudur. Bireyleri birbirleriyle ilişkilendirirken ya da evlilik tesis ederken, din belirleyici bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kulin’in bu konudaki tavrını romanlarına hâkim olan bakış açısından görmemiz mümkündür. Yazar, bu yolla romanlarının tematik yapısını Türkiye’nin yaşadığı birtakım sosyal realitelerle de örtüşmüş olur. Böyle durumlarda takındığı tavır, kendi siyasi ve ideolojik tavrının imgelerini taşır.

Adı: Aylin romanının hemen başındaki cenaze töreninde, Aylin’in ablası Nilüfer aracılığı ile romana aktarılan din eksenli değerlendirme, düşünce ve tavırlar, bu unsurun romanlarındaki işlevsel yapısını ortaya koyması bakımından önemlidir

Bu törende Talat Halman’ın Mevlana’dan İngilizceye kendisinin çevirdiği mısraları okuması (Adı: Aylin s.5) ve;

“Sanki bir gizli el müziği, şiiri, Byron’u, Mevlana’yı, Aylin’i, Donizetti’yi ve son geceyi birbirine harmanlıyordu” (Kulin 1997:6)

cümleleri, yazarın çizeceği karakterin bu ilginç yönünü ortaya koyar.

Mezar taşına kanunen bir işaret konması gerektiğinde Nilüfer gayr-ı ihtiyari “Sufi’lerin” amblemini seçer. Görevlinin;

“Sufilerin amblemini seçmişsiniz. Zaten galiba Müslüman demişlerdi Albay için” (Kulin 1997: 7).

şeklindeki tespitine Nilüfer;

“O, dinlerin üstünde bir varlıktı. Bunu seçtik, çünkü kanatlar kardeşimin kişiliğine çok uygun düşmüştü” (Kulin 1997: 7).

biçiminde verdiği cevap, Aylin’in bu anlamdaki konumu bakımından önemlidir. Nilüfer’in kardeşi için;

“Kardeşim dinlerin hepsinin üstündeydi. (...) Aylin Allah’a inanırdı. Allah’a gerçekten inandığı için dinlerin üstündeydi zaten. Ateist değildi ki” (Kulin 1997: 7).

değerlendirmesini yapması da ilginçtir. Böylece okur ileride okuyacağı karakterin inanç alt yapısı ile ilgili bilgileri de almış olmaktadır.

Aylin’in bu “dinler üstü duruşu” onun hayatının şekillenmesinde çok etkili olacaktır. Müslüman bir Arap’la evlendikten sonra bir Hıristiyan’la ve daha sonra bir Yahudi’yle evlenmesi, hatta bu dini seçmesi bu karakterizasyonun önemli çizgilerini ifade eder. Hayatı –bu anlamda- bu kadar sınırsız algılayan bir karakter için, insan hayatının belki de en önemli kararları karşısındaki umarsızlığı, diğer davranış ve eylemlerini anlamamızda da anahtar bir rol oynayacaktır.

Aylin’in din konusundaki bu tavrı romanın ilerleyen bölümlerinde örneklendirilmektedir. Türkiye’den Amerika’ya götürdüğü yeğeni Tayyibe’nin yanında götürdüğü Kur’an, başörtüsü ve tespihi görünce sarfettiği cümleler onun bu konudaki tavrını ortaya koyar.

“İyi yürekli, ahlâklı, doğru dürüst bir insan olmak için namaz kılmanın yetmeyeceğini biliyorsun değil mi Tayyibe?

(...)

İyi yürekli, temiz, ahlâklı, dürüst bir insansan eğer, Tanrı seni namaz kılmadan da sever” (Kulin 1997: 138-139).

Bu türden örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu romanda dinsel unsurlar, bireysel kabullerin sınırladığı bir alanda ele alınır. Dolayısıyla okuyucu -Türk okuyucu- bu laik yaklaşımı çok fazla yadırgamaz. Hâkim bakış açısının bu anlamda mesajlarını bireysel planda tutması, toplumsal mesajlara işaret etmediği anlamına gelmemelidir.

Aylin’in aldığı eğitimin ve yaşadığı sosyal çevrenin de bu bakış açısındaki etkisi yadsınmamalıdır. Amerikan Kolejinde aldığı eğitimin ardından hayatının çok büyük bir bölümü yurt dışında geçen Aylin’in böyle bir anlayışa evrilmesi doğal karşılanabilir. Ancak bir prototip olarak, başka bir deyişle yaşadığı hayatın bir medeniyet projesi olduğu algısı güçlenirse, sonuçları bakımından olumsuzluklar

ortaya çıkacaktır. Hâlbuki yazar, kanaatimizce onun eylemleri ile ilgilenmektedir. Tek başına ayakta kalması, güçlükleri kadın kimliğiyle aşması yazarın bizce daha fazla önemseydiği bir yöndür.

Benzer bir durumu daha sade haliyle Sevdalinka'da görmemiz mümkündür. Müslüman olan Nimeta'nın, bir Hıristiyan'la yaşadığı yasak aşkın anlatıldığı bir roman olan Sevdalinka'da "din" bireysel anlamdaki işlevinden çok toplumsal anlamdaki işlevi ile ele alınır. Nimete'nin yaşadığı yasak aşkın dinsel formülasyonlarla bir açıklaması ya da değerlendirilmesi yapılmaz romanda. Yazar, bireysel yaşamda, Nimeta ve kızı ile oluşan bir diyalogda ailenin tavrını en azından Nimeta'nın bakış açısını okura hissettirir. Kızı Hana, komşularından etkilenmiş, örtünmek istemektedir. Hana bunun Allah'ın bir emri olup olmadığını annesine sorunca;

“Allah'ın moda desinatörlüğü yaptığı nerede görülmüş kızım” (Kulin 1999:42)

cevabını alması, bize bu konunun bireysel bazdaki yorumunu ve algılanış biçimini göstermiş olur. Ancak bu tavrın arka planı, yazar-anlatıcının bakış açısından izler taşımaktadır. Hıristiyan Sırp'ların, sırf Müslüman oldukları için Bosna'da katliama girişmiş olmaları yazarın gözünden kaçmaz. Yazar bu süreçte, Anadolu'da varlığını sürdüren bir inanç mekânizmasını, Balkanlar'daki Müslümanlıkla örtüştürerek iki farklı coğrafyadaki algılar bakımından bir fark yaratma çabasına girer. Bu, Alevi-Bektaşî inanç sistematığının Sünni inanç sistematığıyla mukayesesi gibi romanda yer alır. Kulin'e göre Balkanlar'daki Müslümanlığın temellerini bu inanç biçimi şekillendirmiştir. Böylece yazar, Nimeta'nın, dolayısıyla hâkim bakış açısının durduğu noktayı güçlendirmeyi hedefler. Türkiye'de görülen ve sadece “kadınların örtünmesi” sınırına indirgenen dinsel tartışmalara da yine bu bakış açısıyla cevap verecektir.

Bütün bunlara rağmen Nimeta'nın annesi gelenekçi bir Müslüman olarak varlığını evde sürdürür. Raziye'nin, bütün gelişmeler karşısında bu tavrından ödün vermez. Böylece çok belirgin olmasa da dinsel açıdan farklı iki yorumun karşılaştırılması romana yansıtılmış olur.

Yazarın, toplumsal çatışmaların kaynağında duran dinin bu farklı algılanış ve yorumlanışını aynı evde yaşanır kılarak izole etmesi anlaşılır bir durumdur. Ancak bunu yaparken teolojik saptamalar yapması tartışma götürür bir meseledir. Yazar, Boşnak'ların Müslüman olduğunu, fakat bunun Sünni bir yapılanma değil, Alevi'lerin inançlarına uygun bir yapılanma olduğu kanaatindedir.

“Arap İslamiyeti’nden ayrılan Anadolu Müslümanlarının tasavvuf felsefesini ve Alevilerin Tanrı’ya yaklaşımını andıran bir din anlayışı idi bu” (Kulin 1999: 254).

Bütün bu açıklamalar beraberinde, Sırp'lara “aslında sizin karşınızda sandığınız, bildiğiniz, bağınaz bir Müslüman(!) kitle yok” mesajını taşır. Buradan hareketle bu anlayışın Anadolu'daki kitleler arasındaki barışı sağlayacak anlayışın esasını teşkil ettiği mesajı da çıkarılabilir. Geniş bir perspektifle Türkiye’de hâkim olması gerekenin de bu olduğu sonucu, romanın satır aralarındaki hâkim bakış açısıdır.

Nimeta, Fiko ve Burhan'ı aramak için çıktığı yolda karşılaştığı mezalimi de bu perspektifle yorumlar. Kadınları, hamile kadınları, yaşlıları, çocukları, erkekleri ayırım yapmadan hunharca, canice öldüren Hıristiyan Sırp'ların vahşetini gören Nimeta Müslüman olduğuna şükredecektir (Kulin 1999:211).

Bu romanda, din unsurunun ayrıştırıcı yanı olduğu tezi, Sırp'ların tavrıyla belirlenirken, yazarın kendi belirlediği anlamda uzlaştırıcı tavrına da gönderme yapılır.

Füreyâ romanında din unsuru, Sevdalinka'da olduğu gibi yoğun bir işlev üstlenmez. Ancak Atatürk dönemi ve inkılâpların anlatıldığı bölümlerde yazar, din konusunda yapılan düzenlemelerle ilgili bilgiler aktarır.

“Kadınlarla erkeklerin bir arada yaşamayı öğrenmeleri, kadının çarşıftan kurtulup, toplum içinde yer alabilmesi için elinden geleni yapan Mustafa Kemal, saygısızlığa ve edepsizliğe hiç gelemezdi. Danslı toplumlarda bile, kadınların aşırı dekolte veya aşırı makyajlı olmalarından hoşlanmadığını hemen belli ederdi” (Kulin 2000: 178).

Burada, din olgusunun aslında ikinci planda kaldığı bir değerlendirme görüyoruz. Ancak kadının çarşıftan kurtulması ve toplum içinde eskisinden çok

farklı bir misyon üstlenmesi doğrudan dinle ilgili bir durumdur. Yazarın, Atatürk'ün kadınlarla ilgili düşünceleri ve onların görünümleri ile ilgili -Füreye'nın izlenimleri doğrultusunda- çizdiği sınırlar da ayrıca dikkat çekicidir. Yine yazar-anlatıcının romanın “Çalkantılar” (Füreye s.94) adlı bölümünde, Cumhuriyetin getirdiği yenilikleri sindiremeyen bağnazların çıkardıkları ayaklanmaları anlatırken din unsuruna değindiği görülür.

“Mürteciler oldubitti rahat vermemişlerdir bu memlekete.
Koskoca imparatorluğu işte bu kafa yıktı” (Kulin 2000: 95).

Füreye'nın anneanesi ve Ayşe Teyzesi arasında geçen bu konuşma, Piran Köyü'ndeki ayaklanma ile Şeyh Sait'in Doğu'da çıkarmayı planladığı ayaklanmanın temellerini atışıyla ilgilidir. Dolayısıyla roman din unsurunun, Cumhuriyetten önce de Cumhuriyetten sonra da bazıları tarafından kendi emel ve arzuları için kullanılan önemli bir silah gibi görüldüğü tezi üzerinde yoğunlaşır. Yazar-anlatıcı bu korelasyonun taraflarını “mürtecilik”le suçlar. Elbette yazar-anlatıcı böylece yaşadığımız dönem içerisinde -romanın ilk basımının 2000 tarihi olduğu dikkate alınarak- tartışılangelelen birçok din eksenli meselenin de tarihi süreç içerisinde, hep aynı gerekçelerle ve benzer kesimler tarafından kaşındığı mesajını okura iletir. Piran olayı ya da Şeyh Sait ayaklanmasındaki gerici unsurların varlığının devam ettiği tezi hâkimdir romana. Böylece roman, din yoluyla ortaya çıkan ideolojik bir ayrışmanın tarafı da olmayı hedefler. Bu anlatım sırasında, Atatürk döneminin bu hareketlerin karşıtı ve elbette çağdaşlığın temsilcisi olduğu olduğu vurgusu, bu tür ayrışmalarda çok sık rastladığımız ve belirleyici yönü oldukça yüksek bir tavidir. Kulin'in de romanda konuya ilişkin savunmalarında bu tavrın hâkim olduğunu görmekteyiz. Yazar, böylece siyasi bir tavrı, duruşu da kendi okur kitlesine ulaştırmayı hedefler.

Romanda din unsurunun bireysel hayatla buluştuğu noktadaki değerlendirmeleri ise son derece kısıtlıdır. Ancak romanda başından beri sergilenen hakim tavırla birebir uyuşan değerlendirmeler görmekteyiz. Füreye, evlat edindiği yeğeni Sara'nın ölümüne yakın anlarda gelmediğini hissedince, onu annesinden adeta çaldığı için Tanrı tarafından cezalandırıldığını düşünür (Kulin 2000: 383). Bütün bu hastalık ve ölüm anı sürecinde, Füreye ve Tanrı arasındaki ilinti bundan ibarettir. Hayatının son demlerinde, ilerlemiş yaşına rağmen, “dudaklarının boyalı”,

“süslü”(Kulin 2000: 385) bir vaziyette, başka bir deyişle bakımlı bir kadın olduğunu, bir iç monologla bize ileten Füreya, böyle görüldüğü bir kış gününde, İstanbul’da bir taksiye bindiğini, yağan karı görünce heyecanlanıp, bu heyecanı “çember sakallı” (Kulin 2000: 385) taksi şoförüyle paylaştığını anlatır. Şoförün, “inşallah taş da yağar” (Kulin 2000: 385) cevabını, doğal olarak toplumun bir kesiminin siyasi söylemi olarak algılayan Füreya, Atatürk’ün yanı başında devrimleri yaşayan bir kadının karşılaştığı bu hazin tablo karşısında, Tanrı’ya canını alması için yalvardığını görürüz.

Bir yönüyle, bireysel bir tepki ya da tavır gibi algılanabilecek bu diyalogların, günümüz tartışmaları ile kesişen imgesel anlamlar taşıdığı unutulmamalıdır. Böylece, yazar-anlatıcı Füreya aracılığı ile toplumsal katmalardaki ayrışmayı ve bu ayrışmanın iki tarafının birbirine bakışını romana yansıtmış olur.

Bu noktada seçilen imgelerin yüzeyselliği, derinlikten çok şekli unsurlarla sınırlı olmaları gözden kaçmamalıdır. Çok yönlü sosyolojik, felsefi ve teolojik açılımlarla tartışılması gereken bir sorunun ana imgelerinin, makyaj, ruj ve başı açıklık; karşıtı olarak da çember sakal şeklinde kategorize edilmiş olması, bu zaman dilimini idrak eden bizler için çok tanıdık bir toplumsal ayrışmanın izdüşümüdür.

Köprü’de bu tartışmaların, özellikle Anadolu’da kronik bir duruma gelen Alevi-Sünni, ayrışması üzerinden sürdürüldüğünü görürüz.

Anadolu’nun yaşadığı bunca sıkıntının yanı sıra, din temelli bir ayrışmaya da zaman zaman sürüklendiğini yazar, bir Alevi kızı olan Elmas’ın, Sünni bir delikanlı olan Mevlüt’e kaçmak istemesinin esas alındığı bir öyküyle romana yansıtır.

Bu ayrışma, yıllardır beraber yaşadıkları mahallede bir anda iki aileyi düşman haline getirecektir. Temeli itibari ile aynı inanç dairesi içerisinde olan bu insanlar, aynı dili, kültürü ve coğrafyayı da paylaşmaktadır. Hatta kederde, tasada ve neşede aynı atmosferi tenffüs etmektedirler.

Yazar-anlatıcı romana aldığı bu bölümlerle, okura yöre halkının tabu haline getirdiği önyargılı davranışlarını, bağnazlığa varan tutumlarını kritize eder. Okurun bu bildik örnekten hareketle bir tavır geliştirmesi gerektiği mesajını ön plana çıkarır.

Böylece, Elmas ve Mevlüt'ü ilgilendiren, biraz daha genişletirsek bu iki aileyi ilgilendiriyor gibi görünen bu olayların, imgesel boyutu genişletilerek toplumsal bir tavır geliştirme tezine hizmet edilmiş olur.

Nefes Nefese romanında, din faktörü, romanın vaka tertibini oluşturan olayların merkezine yerleştirilmiştir. Adeta tematik güce hayat veren unsur bu romanda din eksenli ayrışmalardır. Romana konu olan bu ayrışma, üç değişik biçimde gelişmektedir.

1-Selva-Rafael evliliğinin öncesi ve sonrasında yaşanan bireysel çatışmalar.

2-Bu evliliğin aynı toplum içinde yer alan katmanlar arasında yarattığı travmalar

3-İkinci Dünya Savaşı ve Hitler yoluyla milletlerarası bir çatışma unsuru haline gelen antisemitizm.

Bunlardan birincisi, Selva ve ailesi üzerinden romana yansıtılmıştır. İki ayrı dinin mensuplarının uzun yıllar bir arada yaşıyor olmasına rağmen, evlilik söz konusu olduğunda ortaya büyük bir çatışma unsuru çıkması, yazar-anlatıcının özellikle eleştirdiği bir durumdur. Selva'nın evlilik inadını kıramayan Fazıl Paşa'nın üzüntü ve utancından intihara kalkışması, bireysel ayrışmanın sınırlarını göstermesi bakımından önemli bir tavidir.

İkincisi ise, yine aynı atmosferi paylaşırken sorun yaşamayan farklı iki toplumun, iki bireyin kararı ile birbirlerini düşman görmeye başlamasıdır. Bu da Anadolu'da yaşayan halkların zaman zaman yaşadıkları, yabancı olmadıkları bir durumdur. Günümüz romanında, hikâyesinde hatta televizyon dizileri ve sinema filmlerinde her zaman rağbet gören bu ayrışma, iki bireyin tercihi olduğu gerçeğine bakılmaksızın, toplumsal, milli bir mesele gibi algılanabilmektedir.

Üçüncüsü ise bütün dünyanın şahitlik ettiği ve etkisini günümüzde de sürdüren bir durumu ifade etmektedir. Selva ve Rafael evliliğinin bir imge olarak kullandığı bu romanda, Nazilerin, Fransa'da Yahudi'lere karşı uyguladıkları vahşetin anlatımı vaka tertibinin esasını teşkil eder.

Hiç kimseye bir şey söylemeden insanların evlerinden alınıp toplama kamplarına götürülmesi, sokak ortasında erkeklere yapılan “sünnet” kontrolü, çocukların bile bu olaya bir taraf olarak dâhil edilmesi, bu insanlık dışı uygulamaların sadece birkaçıdır. **Nefes Nefese** romanı, bu olaylar zincirinden mürekkep bir romandır. Yazar-anlatıcının bu durum karşısında, Türk’lerin onurlu duruşunu, insanlığa örnek bir davranış olarak tanımlaması ise romanın anafikridir.

Gece sesleri romanında da din unsuru, vaka tertibine yön veren önemli ayrıntılardan biridir. Fakat belirleyici bir unsur değildir. Yazarın hemen her romanında, araya alıp, kendi duruşunu ve mesajlarını iletmek için kullandığı, vaka tertibini tamamlayan unsurlardan biri durumundadır.

Romanın merkez kişisi Ayda ’nın, romanda sık sık kendi hayatı ve evliliğini sorguladığı görülür. Romanın bir bölümünde ise, kocası Sinan’la kızları Aslı’nın davranışlarını tartışır. Burada; yazar bu iki şahıs yoluyla din unsurunu, romanın ana mesajı içerisindeki yerine konumlandığını görürüz.

Aslı, babası ve annesinin şiddetle karşı çıkmasına rağmen, başörtülü bir kızla arkadaşlık etmekte, hatta onu zaman zaman eve getirmektedir. Aile bunu irticayla arkadaşlık olarak algılamakta, Aslı, solcu olmasına rağmen bunu demokratik bir tavır olarak algılar ve savunur (Kulin 2004: 84-85).

Bu bölümdeki diyaloglar, adeta bir sosyolojik çözümleme olma iddiasındadır. Sinan, onların ikna edilebileceğini, çünkü kandırıldıklarını düşünmektedir. Ayda’dan bu yönde bir tavır sergilemesini ister. Ayda’nın;

“Bu kızların ceplerine dincilerin koyduğundan daha fazlasını koyabiliyor muyum, her ay” (Kulin 2004: 84).

cevabı, bu değerlendirmelerin sosyolojik ve teolojik temelli bir tartışma değil, ideolojik yaklaşımların belirlediği bir yaklaşım olduğunu ortaya koymaya yeterlidir düşüncesindeyiz.

Dikkat edilirse, Kulin, ilgili ya da ilgisiz hemen her vaka tertibine bir parantez açarak ve çoğunlukla da birbirinin türevi olan bu konulara ideolojik bir fonksiyon yüklemektedir. Ancak, çoğu zaman romanlarında vaka tertibinin içine

serpiştirilen, önemsiz bir ayrıntı gibi görünen bu ideolojik göndermelerin, okurların bilinçaltını harekete geçirmeye yönelik bir işlevinin olduğu kanaatindeyiz. Çünkü Kulin, özellikle kadınların hem de farklı fikirlere sahip kadınların severek okuduğu bir yazar konumundadır. Kadın okurların ya da genel ifadesi ile okurun “kadın”la ilgili bir roman okuduğu ön kabulü, bu ayrıntıları dikkatlerden kaçırmamasına neden olabilmektedir.

Bir Gün romanında ise din eksenli vurgular yok denecek kadar azdır. Bu yazarın, etnik temelli ayrılıklara odaklanması ile ilgilidir. Ancak romanın vaka tertibinde önemli bir yer tutan Kürt-Türk ayrışımını vermek için yazarın tarihsel ayrıntılara başvurduğu bölümlerde, “din” yine ayrıştırıcı bir unsur olarak ve bölgedeki isyanların tetikleyicisi olarak konuya dâhil olur. Sürecin işletilmesi yine Şeyh Sait yoluyla olur. Romanın önemli bir şahsı konumundaki “Dede”nin anlatımıyla bu isyanın ayrıntıları, kaynağı ve hedefi okura yansıtılır. Durumu özetlemesi bakımından şu değerlendirmelerin önemli olduğu kanaatindeyiz.

“(…) Allah yoluna baş koydun mu, dünya nimetlerinden uzak duracaksın. Yok, madem gelmişim bu dünyaya, tadını çıkarayım diyorsan, o zaman dindarlık taslamayacaksın. İki bir aradaysa, vardır bu işin bir melaneti. İşte bu Sait Efendi’nin buralarda İslam dinini yeniden kurmak üzere Allah tarafından memur edildiği, konuşulur olmuştu. İslam dinini ıslah için yola çıkan, Hıristiyan İngiliz’le işbirliği yapar mı?

-Yapmaz.

-Yapmaz tabi... Neymiş? Din elden gitmişmiş! Müslüman kadınlar edeplerini kaybetmişlermiş! Cumhuriyet ahlâksızlık getirmişmiş! Biri bunları sıralamaya başladı mıydı, durup düşüneceksin gül kızım. (...)”(Kulin 2005: 133).

Bu biçimde süren anlatının, Zeliha’nın Dedesi tarafından yapılması yani bir “Kürt” tarafından yapılması, yazarın bir başka amacına matuftur. Yazar böylece, Kürt etnik kimliğini kabullenen insanların hepsinin, PKK’nın bir sempatizanı olarak algılanmasının yanlışlığını ortaya koymaya çalışılır. Ancak dikkat edilirse, etnik bir ayrıştırmanın kaynağı olarak “din” gösterilmekte, daha doğrusu, dini siyasi emellerine alet eden bir yapı eleştirilmektedir.

Veda ve **Umut** adlı romanların baştan beri olduğu gibi burada da beraber algılanmasından yanayız. Dolayısıyla iki romanda karşımıza çıkan dinsel unsurların da birbirinin devamı ya da birbirini tamamlayan bir mahiyet arz ettiğini söylemek gerekir.

Veda, esas itibari ile Ahmet Reşat'ın bir köprü vazifesi yaptığı ve Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ilk adımın nasıl atıldığını anlatan bir romandır. Henüz devrimlerin yaşanmadığı bu süreçte yazar-anlatıcı din eksenli değerlendirmelerden uzak durur. Ancak Kemal'in, yaşadığımız buhranlı dönemde ve savaş aşamalarında karşılaştığı bir durum, dinin nasıl milletlerarası ihtilaflarda, yıkıcı, öldürücü bir silaha dönüştürüldüğünü tespit ettiğinin göstergesidir.

“Fransız kuvvetlerine bağlı Cezayirli askerler Eyüp yakınlarındaki Rami Kışlaları'nda barındırılmaktaydılar. Talimde olduklarından, Cuma namazını kılamamışlardı. İkinci namazı için Eyüp Sultan Camii'ne getirilecekler ve camii imamının öğütlerini dinleyeceklerdi. Camide Cuma günleri, Fransızca bilen ve vaizin sözlerini Cezayirli esirlere tercüme eden bir subayın hazır bulunması adet haline gelmişti. (...) Tercümanlığı onun adına Kemal üstlenecekti. (...) Şimdi karşısında, halının üzerine dizelenmiş Cezayirli gencecik askerler, belli ki zoraki giydikleri Fransız üniformalarının içinde kendilerini son derece rahatsız ve eğreti hissederek otururken, bir başka kıtadaki Müslüman ülkeye niçin savrulmuş olduklarını düşünüp, kaderlerine lanet ediyorlardı kuşkusuz”(Kulin 2007:262).

Afrika'nın farklı bölgelerinden Hindistan'dan getirilen askerlerin kiminle savaştıklarını bilmediklerini, bunu ancak muharebeler sırasında Türk askerleri ile karşılaşınca öğrendiklerini bugün net bir şekilde biliyoruz. Yazarın burada vurgulamak istediği konunun ise, milletlerin kendi çıkarları için çevirdikleri entrikalardır. Fransa, İngiltere gibi devletler, büyük oranda kardeşlik bağımız olan ve hiçbir problem yaşamadığımız milletlerin gençlerini çeşitli yöntemlerle kandırarak ve çoğunlukla zorlayarak bize karşı cepheye sürmüştür. Burada onlara bir din savaşı yapacakları da söylenmiş olabilir. Ancak onlar, karşısındaki askerlerin de Müslüman olduğunu ancak cephede görecektir. Kemal'in vaizin sözlerini çevirirken, kendisini kaptırıp yaptığı bu türden yorumlar, karşısındaki Cezayirli askerlerin çoğunu duygulandıracaktır. Ancak bu durum Kemal'in vazife yaptığı sivil direniş hareketi içerisindeki yerini sarsacaktır.

Romanda bunun dışında din eksenli bir değerlendirme, Sultan Vahdettin Han'ın ülkeden ayrılışı sırasında yapılır. Vahdettin, yazara göre yüzlerce yılın birikmiş hatalarının kurbanıdır. Özellikle din adına yapılan binlerce hata (Kulin 2007:368), bu acı sonun bir sebebidir.

Umut'ta Bosna'nın Balkanlarda hep talep edilen, dolayısıyla farklı devletlerin iştahını kabartan bir yer olmasının tek nedeni verimli arazileri ve muhteşem güzelliği değildir. Bosna'nın Müslüman bir halka sahip olması da buraya karşı beslenen düşmanlığı körüklemektedir.

500 yıla yakın bir süre Türklerin hâkimiyetinde kalan bu bölge insanının, işgaller ve savaşlar sırasında Türkiye'ye yönelmeleri de kaçınılmazdır. Yazar-anlatıcının, romanın vaka tertibinin esasına yerleştiği Zeki Salih ve ailesi, böyle bir sürecin sonunda İstanbul'a gelip yerleşmiştir. Bu ailenin henüz tam konuşamadığı Anadolu Türkçesi dışında, kültürel anlamda bir problem yaşamayışı, bu iki coğrafyanın ortak kültürü özellikle din birliği ile açıklanabilir.

Yazar-anlatıcı, zamanla Zeki Salih'in mahallesinde sevilen bir adam oluşunu anlatırken, onun yardımlaşmaya verdiği değeri, ramazan akşamlarında verdiği toplu iftarları örnek verecektir. Yine Gül Hanım'ın başörtüsünü hiç çıkarmadığını vurgulamış olması bu anlamda önemlidir (Kulin 2008: 100-110).

Zeki Salih'in çoğu zaman içkili olarak geldiği evde çocuklarla ilgili,

“Çocuklar derslerini yaptılar mı?” (Kulin 2008:5)

sorusunu, ardından da,

“Akşam namazını kıldılar mı?” (Kulin 2008:5)

sorularını sorması da ilginç ve dikkate değer bir ayrıntıdır. Yazar-anlatıcı böylece farklı bir yaşam biçiminin bu ailede hüküm sürdüğü mesajını okuyucuya taşımış olur.

Çocukların sıkı bir dini terbiye alıyor olmalarının yanında, ailenin sık sık içki sofralarında -Zeki Salih'in- gösterilmesi, her akşam meyhaneye gitmenin bir yaşam biçimi olması, evde rakı sofrası hazırlanması gibi unsurlar, bu farklı algının ve

yorumun romana yansımış biçimi olarak değerlendirilebilir. Böylece, İslam dini ile bu türden davranışların bir arada yaşayabileceği tezi, yazar-anlatıcının bakış açısından süzülerek okura, modern, çağdaş bir yaşam tarzının ana hatları ile tanımlı şekilde ulaşmış olur.

Bu ferdi plandaki açılımlar, ileride romana Aram'ın dâhil edilmesi ile toplumsal bir boyut kazanacaktır. Bu aşamadaki farklılaşma daha çok milliyet eksenli olmakla beraber, içinde din eksenli bir ayrışmanın da varlığını, doğal olarak hissettirir.

Sabahat'ın gönlünü kaptırdığı Aram, Merzifon'dan İstanbul'a zorunlu olarak göç etmiş bir Ermeni'dir. 1915 olayları henüz çok tazedir. Ancak iki genç, ne din farklılaşmasını ne de milliyet farklılaşmasını dikkate almaksızın birbirlerini severler. Roman uzunca bir süre bu iki gencin yaşadığı aşkın sonuçlarını konu eder.

2.3.3.Göçmenlik/Muhacirlik ve Vatan Duygusu

Tematik yapının oluşumuna ve roman içindeki seyrine önemli bir katkı sağlayan, göçmenlik duygusu ve buna bağlı olarak gelişen vatan sevgisi kavramları Kulin'in daha çok, **Veda(Esir Şehirde Bir Konak)**, **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)**, **Sevdalinka** ve **Nefes Nefese** romanlarında belirgin bir şekilde işlenmiştir.

Sevdalinka zaten baştan sona vatan temasının işlendiği bir romandır. Sırpların Bosna'da giriştikleri katliamı ve Bosnalıları bu topraklardan silip atma girişimleri, romanın tematik yapısının merkezine yerleştirildiğini görmekteyiz. Bu arada romanda Nimeta, Burhan, Fiko, Raziyeanın hatta Stefan gibi şahıslar aracılığı ile de istiklali elde edilmiş, hür ve bağımsız bir vatanın ne anlama geldiği üzerinde durulmuştur.

Sevdalinka, bir yönüyle bu mücadelenin anlatıldığı bir romanken, diğer yönüyle, yüzyıllardır Balkanlardan Anadolu'ya yapılan göçler nedeniyle oluşan "göçmenlik" duygularının işlendiği bir romandır.

Romanın hemen başında, merkez kişi konumundaki Nimeta ve ailesinin İstanbul, dolayısıyla Türkiye ile olan ilintisi ele alınır. Bu ailenin farklı bireyleri ve kolları farklı zamanlarda Bosna'dan İstanbul'a göçmüştür. Nimeta ve annesi ise ilk kez yetmişli yılların başında İstanbul'a gelmiştir. Bu sıralarda Nimeta'nın hiç Türkçe bilmediğini (Kulin 1999:15-16) öğreniriz. Nimeta'nın annesinin bu yakınlığa rağmen İstanbul'u sevmemesi, onda uyandırdığı göç duyguları ile açıklanmaktadır.

“Osmanlı'nın dört yüz yılı aşkın saltanatı sona erdiğinde, Balkan'ın o uzun dönem içindeki efendileri, kendilerini göç yollarında bulmuşlardı. Ve o gün bugündür hep göçüyordu Boşnaklar. (...) Ve bir kaçıştı İstanbul. Umudun yitirildiği noktaydı” (Kulin 1999:17).

Bu göçlerin en yoğun yaşandığı dönem yazar-anlatıcıya göre 1878'dir ve yine bu tarih, Osmanlı'nın Bosna'yı gözden çıkardığı tarihtir (Kulin 1999: 18-19). Zeki Salih ve ailesinin İstanbul'a göç kararı da bu tarihlere rastlamaktadır. Bu ayrıntı aynı zamanda, bu romanın **Veda** ve **Umut**'la olan bağına da ortaya koymaktadır.

“Raziyeanim, işte bu oğlunu terk ederek İstanbul'a göçen babaannesinin öyküsünü dinleyerek büyüdü. Küçük bir kızken, yüreğine İstanbul'da yitip giden, oğlunu ana kucağından, ana sıcağından mahrum bırakan bir kadının nefreti oturdu” (Kulin 1999: 21).

Şeklinde devam eden ve Nimeta'nın annesi Raziyeanim'ın, öz vatanından ayrılan insanların yaşadıkları duyguları özetleyen bu cümleleri, her insan için yaşadığı coğrafyanın kazandığı önemi ifade eder.

Bosna, yerleştiği coğrafya itibari ile hep bu sıkıntıları yaşamak zorunda kalacaktır. Napolyon'un “Bir ülkenin coğrafyası o ülkenin kaderidir.” sözünü hatırlatan bir süreç, Bosna'nın, dolayısıyla roman karakterlerinin de yaşanacağı göçmenlik duygularını da içine alarak genişleyecektir.

Roman, Sırp'ların Bosna'yı ele geçirme ve buradaki Müslüman Boşnak'lara soykırım uygulama niyetlerini tarihi belgelere dayalı anlatımıyla gelişirken, “vatan” kavramının üzerinde yaşayan insanlar için taşıdığı öneminin anlatımını da ön plana çıkarılır. Bu duygu diğer bütün kıymetlerin, duyguların önüne geçebilecek kadar güçlüdür. Burhan, eşi Nimeta'nın onu aldattığını öğrendiğinde dahi, önceliğini Bosna'nın kurtuluşuna verecek kadar vatanperverdir.

“Bir gün izah edersin belki. Bu savaş sona erer ve hepimiz sağ kalırsak, o zaman konuşuruz. Ama benim için tek bir şeyin önemi var, o da Bosna'nın kurtuluşu. (...) Beni buraya gelmeden önce kızdıran, üzen, sevindiren her şey önemini yitirdi. (...) Şimdi içimi doldurmakta olan duyguları, o korkunç hırsı, kini, nefreti, var olma tutkusunu, Boşnak olmak ve Boşnak kalmak olgusunu hiç bilmeyecektim” (Kulin 1999:163).

Bu konuşma Nimeta'nın ihanetini itiraf etmesi üzerine gerçekleşir. Burhan, bunu vatan sevgisinin uyanışına bir neden olarak gösterir. Çünkü karısının ihanetini öğrenince, bir kaçış arzusu ile dağlardaki direnişçilere katılmış ve yaşadığı bu süreçte ki olaylar ve düşünceleri ona en kutsal duygunun vatan olduğunu öğretmiştir. Yazar-anlatıcının ayrıca bu durumu pekiştirmek için, Bosna'nın ilk bağımsızlığını kazandığı yılları anlatan bir bölüm -Boşnaklar, Yayçe, 1180-1190-(Sevdalinka 250-317) açmış, böylece hem Bosna'nın ve Boşnakların asırlardır sürdürdüğü özgürlük mücadelesini okuruna yansıtmayı hem de bir coğrafyanın vatan olma yolunda katettiği mesafeyi anlatma gereği hissetmiştir.

Nefes Nefese romanında, hür ve müstakil bir vatanın insan için önemi, Fransa'nın işgali ve Nazilerin burada öncelikle Yahudi'lere uyguladığı soykırım yoluyla anlatılır.

Selva-Rafael evliliğinin de bu anlamda bir önem kazandığını görüyoruz. Selva Türk'tür, eşi Rafael ise Türk asıllı bir Yahudi'dir. Fransa'ya yerleşmelerinin sebebi, evliliklerini ailelerinin kabullenemeyişidir. Marsilya'da yaşadıkları her günde bu aile, ülkelerini özlemektedir. Fakat, Nazi işgali, bu özlemi katmerleştirecektir.

Vatan, bir yönüyle üzerinde yaşayan insanlara karakterini, zevklerini, davranış ve düşünce sistematüğini şekillendiren atmosferi yaratan bir coğrafyadır. Selva ve Rafael'in bir diyaloglarında, Rafo'nun dünyanın en güzel mutfağı olarak, Türk mutfağını göstermesi (Kulin 2002: 63) yine bir başka diyalogda, Selva'nın bu yabancı memlekette, Rafo'dan başka kimseyle Türkçe konuşmadığını hatırlaması (Kulin 2002: s.94) bu sevginin bir göstergesi olarak algılanmalıdır. Selva, orada yaşayan vatandaşlarımızın kurtulması için uğraşan bir Türk diplomatla -Tarık Arca-Türkçe konuşmuş olmanın ona verdiği huzuru şu cümleyle ifade eder.

“Şimdi hiç tanımadığı, yüzünü bile bilmediği bir erkeğin sesinde İstanbul’un havası esiyormuş gibi, vatan özlemini gidermeye çalışıyordu” (Kulin 2002: 94).

Dil – vatan ilişkisini de çok etkili bir şekilde yansıtan bu satırlar, vatan kavramının, özellikle ondan uzakta kalan insanlar için çağrıştırdığı anlamı ortaya koyması bakımından önemlidir. Yahya Kemal’in dil-vatan ilişkisini çok çarpıcı bir biçimde vurgulayan şiirleri ile Refik Halit Karay’ın “Eskici” adlı ölümsüz eserindeki ilintiyi andıran bu satırlar, Selva’nın köklerinin neşet ettiği vatanıyla arasında farkında olmadan oluşan bağlarını ortaya çıkarmaktadır.

Bu romanda İnönü başta olmak üzere, Türk diplomasisinin ve özellikle Dışişlerimizin, vatanımızı Hitler belasından korumak için sarfettiği gayretler de çok ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır.

“İnönü cılız bir tilki gibi dursa da, karşısındaki güçlü kurtların dişlerinden en az yarayla kurtulmanın yollarını arıyordu ve kafasının içindeki tilkiler birbirine kuyruklarını değirmeden sürekli dönüyorlardı.

-‘Gözünüzü dört açın’ demişti ekibine, ‘benim gözümden kaçacak bir teferruat, sizin gözünüze takılmalı. Çok ince bir ipte yürüyeceğiz. Çok dikkatli olun” (Kulin 2002: 230)

cümleleri, o sıralarda Kahire’de sürdürülen görüşmelerle ilgili, İnönü’nün diplomatlarına verdiği talimatlara ilişkindir. Bu kararlı ve akıllı duruş Türkiye’yi bir işgal tehlikesinden kurtarmıştır. Bu süreç gerçek tarihlerin ve olayların esası kuşattığı bir kurmaca ile romana yansımaktadır.

Romanın finalinde, Selva ve Rafael’le Fransa’da Türk uyruğuna mensup Yahudi’lerin bir kısmı, Türk diplomatların üstün gayretiyle, Türkiye’den özel olarak getirilen bir trene bindirilerek, Türkiye’ye doğru yola çıkarılır. Bu uzun yolculuğun sonunda trenin, Kapıkule sınır kapımızdan girişinin, yolcular, özellikle de Selva üzerinde uyandırdığı heyecan, yine trenin vatan toprakları üzerinde İstanbul’a doğru seyahati;

“Tren, bu kez vatan topraklarında gidiyordu tıngır mıngır. Rahatlatan bir ninni gibi geldi bu ses Selva’ya” (Kulin 2002: 369)

cümleleri ile tarif edilir.

Selva'nın Sirkeci Garı'na giren trenin penceresinden bakarak yaptığı vatan tarifi ise oldukça dikkat çekicidir. Bu buram buram vatan kokan tarifi her ayrıntısı önemli olmakla beraber, Selva'nın bir simitçi görünce ağlamaya başlamasını (Kulin 2002: 370) tasvir eden an, en çarpıcı ve etkileyici vatan tariflerinden biridir.

Veda ve Umut romanlarında da vatan duygusu belirgin bir unsur olarak karşımıza çıkar. Vatan duygusu, Kulin'in bütün romanları dikkate alındığında, göçmenlik/muhacirlik duyguları ile paralellik arz eden, birbirini tamamlayan bir tema olduğu görülecektir.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) adlı roman, merkez kişisi konumundaki Ahmet Reşat'ın izlenimleri ile kaybedilmiş toprakların hüznü bir ezgisine dönüşür. Bu hüznün en yoğunlaştığı dönem ise İstanbul'un işgal edildiği dönemdir. Yazar anlatıcı bu durumu şöyle betimlemektedir.

“İşgalciler, elli beş parçadan oluşan donanmayla ‘Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’ diye alaya alınan uğursuz üçlünün yani İttihat ve Terakki'nin liderleri Enver, Talat ve Cemal Paşaların gizlice yurtdışına kaçışlarının dokuzuncu gününde gelmişlerdi İstanbul Boğazı'na.

Boğazda, Anadolu yakasının yukarı bölgelerine Yunan birlikleri yerleşmişti. Haydarpaşa'dan itibaren demiryolu güzergâhını da boylu boyunca İngilizler tutmuştu.

Rumlar ellerinde Yunan bayraklarıyla gemilerin karşısında taşkın sevinç gösterilerinde bulunmuşlardı. Zavallı İstanbullular ayrıca bir de Şubat ayında, beyaz atının üzerinde muzaffer bir Fatih edasıyla kasıla kasıla, azınlıkların alkışları ve sevinç çığlıkları arasında Cadde-i Kebir'i (Beyoğlu) baştanbaşa geçen Fransız komutanın, alâyiş ve tantanasına katlanmak zorunda kalmışlardı” (Kulin 2007: 8).

İstanbul'un işgalinin bir sembol olarak ele alındığı ve çok önemli olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu betimlemenin Fatih'in İstanbul'u fethine bir nazire teşkil ettiği de dikkatlerden kaçırılmamalıdır. Pay-ı Taht olan İstanbul, Devlet-i Aliye'nin merkezidir. Onun işgali hiç kuşkusuz, hakim tüm coğrafyanın da işgali anlamına gelmektedir. İstanbul açıklarındaki yabancı flamalı donanma bir devrin bittiğini gösteriyorsa da, Ulu önderin mavi gözlerindeki kararlılık “Geldikleri gibi giderler” şeklinde, kelimelere dökülecek ve bitişin, dirilişe dönüşeceğinin ilk işareti olacaktır romanda.

Ahmet Reşat, bir cihan devleti olan Osmanlı'nın çöküşünü, en yakından takip eden, bu sarsıntıyı en şiddetli hisseden insanlardan biridir.

“Ahmet Reşat bu umutsuz çarpınışın, bu tepetaklak gidişin hem parçası hem de seyircisiydi. Elinden hiçbir şey gelmiyordu. Erkekler asla ağlamamalıydı ama Reşat Bey gözlerinin yaşarmasına ve sol göz kapağının şiddetle seğirmeye başlamasına engel olamadı” (Kulin 2007: 12).

tasviri, bir vatanseverin ruhunda kopan fırtınaları ifade etmektedir. Osmanlının altı asır süren cihan imparatorluğu vasfı, bu görüntüyle artık tarihe karışmaktadır. Hiç kimsenin beklemediği ve arzu etmediği gelişmeler, devrin bütün müşahitleri, özellikle de aydınlarını derinden yaralamaktadır. Bu acı, vatan kavramının manasını idrak edebilen herkeste aynı etkiyi yaratmaktadır. Ahmet Reşat onlar adına bütün bu duyguları önce yüreğinde hisseden sonra da yine onlar adına tasvir eden bir karakterdir.

Aynı şeyler, -bazı fikirleri uyuşmasa da- yeğeni Kemal için de geçerlidir. Sarıkamış gazisi olan Kemal, kendi yaşadığı acıları, duçar olduğu verem hastalığını unutmuş, vatanın düştüğü bu kötü durumu düşünmektedir.

“Benim halim memleketin düştüğü halin yanında solda sıfır kalır, dayı. (...)... Lanet herif! Akli sıra, İstanbul'u beyaz at üstünde fetheden Fatih Sultan'a nazire yapıyor! Sen beyaz atla geldin aldın şehri, şimdi ben de beyaz atla gelerek senden geri alıyorum, dercesine..” (Kulin 2007: 24).

Romanda, vatanımızın işgaline yönelik bu türden, tasvir, değerlendirme ve yorumları çoğaltmak mümkündür. Burada önemli olan yazarın, işgali yaşayan insanların yaşadıkları psikolojik travmayı ortaya koymasıdır. **Veda** romanının, tematik yapısını biçimlendiren önemli unsurlardan biri de bu işgal ve çöküş yıllarıdır.

Yazar, bu konu üzerinde yoğunlaşırken, muhacirlik ve göç konularını bu romanın tematik açıdan devamı olan **Umut**'a bırakacaktır. Ancak, Cumhuriyet'in ilk adımlarının atıldığı yıllarda, Ahmet Reşat'ın hak etmese bile sürgüne gönderilmesi ve orada yaşadıkları, bir boyutuyla, muhacirlik/göçmenlik duygularının bir göstergesi olarak algılanabilir. Ahmet Reşat'ı İstanbul'dan götüren vapurun hareket düdüğü çaldığında, ciğerlerini parçalarcasına,

“Elveda İstanbul! Elveda şehrim!” (Kulin 2007: 384)

şeklinde haykırması, bu duyguların bir tezahürü olarak görülmelidir.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur) romanında ilk başlarda baskın olan duygu da bu türden bir duygudur. Zeki Salih, vatanı olan Bosna'nın elden çıkışı üzerine tıpkı Ahmet Reşat gibi perişan olmuş çok üzülmüştür. Haberi duyar duymaz evine koşmuş, hiç kimseyle konuşmadan odasına çıkıp, çekmecedeki tabancasını almış ve sinirlerini boşaltması için karşı taraftaki kavak ağaçlarına şarjörünü boşaltmıştır(Kulin 2008: 1-3). Zeki Salih bir muhacir olarak geldiği İstanbul'dan, hep geri döneceği günleri hayal eden bir karakterdir. Ancak gelişmeler onun bu umudunu ortadan kaldıracaktır. Zeki Salih, artık bu yeni hayata alışmak zorundadır. Çocuklarının vatanı burası olacaktır.

“Şimdi size söyleyeceklerimi can kulağı ile dinleyin çocuklarım;

Annenizle benim iki vatanımız oldu. Birinde doğduk, diğerinde öleceğiz. Sizin tek bir vatanınız var. Bu vatanı çok sevin, dağını taşıyı her şeyden, hatta kendinizden de çok sevin ki kimse gelip elinizden almasın. İleride ihtiyar olduğunuzda inşallah, emrihak doğduğunuz toprakta nasip olsun sizlere” (Kulin 2008: 5).

Zeki Salih'in çocuklarına bu nasihati onun iç dünyasında şekillenen vatan sevgisinin de tezahürü olarak değerlendirilmelidir. Ancak daha önemli bir unsur, bu satırların yüreğinde bir köz gibi muhacirlik/göçmenlik duygularının da tercümanı olmasıdır.

Zeki Salih'in çocukları babalarından aldıkları bu öğütleri, hayatlarının belirleyici, yönlendirici bir ilkesi olarak daima hatırlayacaklardır. Bu anlamda, Zeki Salih'in çocuklarının Girit'in Yunanlılar tarafından ilhakı üzerine, Beyazıt meydanında yapılan büyük bir protesto yürüyüşüne, Tekbir sesleri ve “Girit bizim canımız, feda olsun kanımız” sloganları ile katılışları, hatta ezilme tehlikesi geçirmeleri bu anlamdaki önemli bir ayrıntıdır (Kulin 2008: 14).

Romanın tematik yapısının, tıpkı **Veda** romanında olduğu gibi önemli bir unsurunu yine Ahmet Reşat ve onun ailesi etrafında gelişen olaylar belirler. Ahmet Reşat'ın Romanya'dan İstanbul'a dönüşü, iki sevgilinin yıllar süren bir ayrılıktan

sonra kavuşmasını andırır adeta. Bu buluşma yeni bir hayatın da başlangıcıdır Ahmet Reşat için.

“O, alışkanlıklarına çok aykırı düşen vatanında, yeni yaşama ayak uydurmaya mahkûmdu bundan böyle. Ait olduğu Osmanlı, puslu bir anıya dönüşmüştü. Balkan Harbi’nden malını, mülkünü geride bırakıp canını kurtarmak için can havliyle Anadolu’ya kaçan ‘Suyun öteki yanı’ yani Rumeli’den gelenler, bir imparatorluk değil, millet olmaya hevesliydi. Kafkasya’dan, Kırım’dan sökülüp atılanlar da öyle. Hayat döne döne öğretmişti İmparatorluk artığı insanlarına, bir millete dönüşmenin zaruretini. Şu vapurdan inip hayırlısıyla evine vasıl olması nasip olduğu takdirde, kendi de Türkiye Cumhuriyeti’nin bir vatandaşı olacaktı” (Kulin 2008: 26).

Ahmet Reşat’ın bu iç monoloğu, hem vatan sevgisini hem de muhacirlik duygusunun insanların yüreğinde yerleşmiş ıstırabını ifade etmesi bakımından önemlidir.

Burada, Aram ve ailesinin Merzifon’daki mutlu hayatlarından koparılıp, İstanbul’a savrulmaları da örnek olarak verilebilir. Ancak bu konu 1915 olayları ile ilgili olduğu için bu bölümdeki ayrıntılara dâhil edilmesinin doğru olmadığı kanaatindeyiz.

Yazarın da babası olan roman kahramanı Muhittin’in, öğrenimini tamamladıktan sonra önce Adana’da sonra Ankara, Karadeniz ve Türkiye’nin farklı doğu illerindeki çabaları da, bir muhacirin -Zeki Salih’in- oğlunun, vatan sevgisini nasıl içselleştirdiğinin göstergesi olarak algılanmalıdır.

Muhittin, adeta yüreğine sönmez bir ateş gibi yerleştirdiği “vatana hizmet” aşkını, vatan sevgisinin en önemli göstergesi olarak görmekte, yeni kurulan Cumhuriyet’in yılmaz bir neferi gibi, Anadolu’ya yol, su, elektrik, baraj kazandıracak projelerin, ya bir çalışanı ya da planlayıcısı olarak görevini sürdürmektedir.

Muhittin karakteri çizilirken, onun bu çalışkanlığı ve dürüstlüğünün okura hissettirilme çabasının bir boyutunu da, yazar-anlatıcının o dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu iktisadi durumun fotoğrafını sahadan yansıtmaya çabası oluşturur. Böylece, yazar-anlatıcı gerçek vatanseverliğin -kendi ölçütleri ile- profilini de çizmiş olacaktır.

2.3.4.Aile Olgusunun Sosyal Hayat ve Sosyal Tarih Bilincinin Geliştirilmesindeki Yeri

Kulin'in romanlarında gördüğümüz bu unsuru, onun romanlarının çekirdeği, ham maddesi saymamız yanlış olmayacaktır. Yazar hemen bütün romanlarının vaka tertibini bir aile atmosferi içinde kurgular. Vaka tertibinin gelişen safhaları, o aile bireylerinin yaşamlarına paralel bir süreci takip eder. Tematik yapının çok önemli bir unsuru olan aile, Kulin'in romanlarında her zaman kuşatıcı bir rol oynamaktadır.

Aile, merkez kişi olacak karakterin genetik şifrelerinin çözüldüğü yerdir adeta. Durum böyle olunca, Kulin, kalabalık aile bireylerinin birbiriyle iletişimini, ilgisini, benzerliğini, çoğu zaman determinist yaklaşımlarla ele alır.

Romanlarında yaptığı geri dönüşlerin, asıl amacı bu genetik şifrelerin çözümü ile ilgilidir.

Kulin'in vücuda getirdiği aile tipi büyük oranda “ataerkil”, “pederşahi” bir karaktere sahiptir. Bu ailelerin başında bulunan yaşlı bireylerin, birçok farklı fonksiyonu olmakla beraber, “evin büyüğü” konumları oldukça dikkat çekicidir.

Söz konusu bireylerin, ne itibari alemdeki hayatları ne de yazar-anlatıcının okura ulaştırmaya çalıştığı mesajlardaki hayatları ikincil bir öneme sahiptir. Onlar, vaka tertibi içinde çok yoğun işlenmeseler, görünmeseler de olayların gelişim süreci içinde mutlaka yönlendirici kimlikleri ile varlıklarını hissettirirler.

Adı: Aylin romanında Giritli Naili Paşa, adeta Aylin'in karakterizasyonunun çiziminde bir prototip vazifesi görür. **Sevdalinka**'da evin büyüğü Raziyeannım, romanın sonuna kadar olayların içinde varlığını sürdürür. Onun fonksiyonu, aile

yapısının ve varlığının devamında oynadığı rolle belirginleşir. **Füreyâ**'nın dedesi ve babası, Kulin'in çizdiği aile tipinin en karakteristik özellikleri ile şekillenmiştir. Füreyâ'nın anılarında huzur ve mutluluk adına ele alınan bütün ayrıntılarda, hatta çocukların eğitiminden zevk ve kabullerinin oluşmasında, Şakir Paşa'nın önemi yadsınamaz. **Köprü** romanında, Vali'nin bütün sıkıntılardan sonra evinde huzur bulması bu romanda da ailenin güçlü varlığını ortaya koymaktadır. **Gece Sesleri**, bir kadının yaptığı iki evlilik ve bu evlilikten ikincisinin ortaya çıkardığı olaylar dizisinin anlatımıdır. Rengigül'ün, Ayda henüz çok küçükken yaptığı ikinci evlilik, bir yönüyle bu anne-kızın ilerleyen süreçteki hayatlarını, bir yönüyle de bu yeni hayatın entrik unsurlarını okura aktarmak için kullanılır. Yine **Bir Gün** sanki bir ideolojik roman gibi görünüyorsa da romanın merkezini işgal eden iki kadının arka planlarını şekillendiren aile hayatları, romandaki vaka tertibinin önemli bir unsurunu teşkil eder. **Veda ve Umut** ise bu anlamda başlı başına birer aile romanı hüviyetindedirler.

Bütün bu açıklamalarımızın maksadı şudur: Kulin, kurguladığı vaka tertibini bir aile atmosferinin içinde yoğurur. Oradan zenginleştirerek, toplumsal katmanların içine doğru genişletir. Ancak çizdiği karakterlerin aileleri ile olan ilintilerini kesmez, böylece isimleri ve yaptıkları ile tarihe mal olmuş birtakım ailelerin tarihlerini de kaleme almış olur. Bu aslında **sosyal tarih** denilebilecek bir alanın da alt yapısına katkı sağlamış olur.

Kulin'in de ilintili olduğu bu aileler ve onların bireyleri, “fictiv” yapının içindeki rollerinin yanı sıra, kozmik hayattaki bilinmişlikleri ile daha ilgi çekici bir formasyona bürünürler. Okur, bu iki zaman arasındaki dengeyi, figüratif yapının kendi içerisinde yaşadığı olaylarla, bu olayların kendi tanıklığında uyandırmış olduğu izdüşümler aracılığı ile kurmaya çalışır. Yani okur, bu romanlardaki aile hayatlarını okurken, yabancı olmadığı isimler sayesinde, bilgilerini düzeltmek, yeni şeyler öğrenmek, hiç düşünmediği bağlantılara şahit olmak gibi bir durumla karşı karşıya kalır. Bu onun da yaşadığı sosyal çevrenin, atmosferin, bir kimlik kazanmasında yardımcı olacaktır. Kaldı ki, yazarın romanlaştırdığı, bu tarihsel kimlikler, daha doğru, daha bilinçli ve gerçekçi tarih analizlerinin de kapısını

aralamakta, bu yönüyle sosyal tarih denilen/denilebilecek bir disiplinin de alt yapısının oluşumuna katkı sağlamaktadır.

Bu açıdan bakıldığında **Adı: Aylin** romanının kahramanı Aylin'in tek fonksiyonu yaşadığı deli fişek hayatın başrol oyunculuğunu üstlenmek değildir. Bu romandaki birincil unsur gibi görünse de Aylin'in ait olduğu çevre, aile ve sosyal ortama hayat veren karakterler çok daha önemli bir konumdadır.

Aylin'in büyük dedelerinin konumları, sadrazam rütbesine ulaşmış kişiler olması, bize o hayatın ayrıntılarını görmemizin kapılarını açmaktadır. Nasıl bir sosyal hayat sürdürüldüğünü, çocuklara nasıl bir eğitim verildiğini, kadınların bu ailedeki yerlerini, çevre ile ilişkilerini... vb. konuları, biz bu büyük ve geniş konak hayatlarını okurken farkında olmadan öğreniriz.

Aylin'in karakterinin teşekkülünde rol oynayan en önemli isimlerden biri, sadrazamlığa kadar ulaşmış Giritli Deli Mustafa Naili Paşa, gerçek tarihler ve olaylar verilerek romana yansıtılır.

“1821'deki mısır seferinde cesaretiyle ünlenmiş, (...)1937'de Lübnan'da baş gösteren ayaklanmanın bastırılmasına gönüllü oldu. (...) 1840'ta henüz otuz iki yaşındayken, 'Ömür Boyu Girit Valisi' unvanıyla ödüllendirildi. (...) Mayıs 1853'te Sultan Abdülmecit tarafından sadrazamlığa atandı...” (Kulin 1997: 10-11).

gibi cümleler, bir yönüyle çok uzak olmayan bir tarihin ayrıntılarının naklidir. Burada önemli olan, yazarın bu tarihi süreci, söz konusu ailenin yaşantıları ile örtüşürüp verebilmesidir. Bu ailenin ikinci- üçüncü kuşak nesli ise Cumhuriyet'le taşınacaktır. Dolayısıyla, iki tarihi sürecin de kahramanı konumunda olan bu aile ve aile bireylerinin yaşam öyküleri, bize, bir yönüyle bu geçişin serencamını da ulaştırmaktadır.

Yine bu ailenin yaşam biçimi özellikle de çocuklarına aldıkları eğitim önemli bir ayrıntıdır. Bir-iki dil bilerek yetişen çocuklar, her zaman devlet yönetiminin üst kademeleri ile ilintili olmuşlardır. Bu anlamda Aylin'in ablası Nilüfer'in ikinci evliliğini yaptığı Kasım Gülek, cumhuriyet döneminin tanınmış önemli siyasi simalarındandır. Onların kızı Tayyibe Gülek'i de unutmamak gerekir.

Aylin'in ailesi Devrimeller ve onların Ankara Soysal Apartmanındaki hayatları ve buradaki komşularını da burada tekrar hatırlamak gerekir. Bu tanınmış ailelerin oluşturdukları komün hayat, birbirlerine olan desteklerinin devamını da sağlayacaktır. Okuyucu, böylece Aylin'in hayatını okurken, bu aile ve ailelerin geçmişten bugüne siyaset, bilim, sanat gibi hayati konulardaki etkinliğini de müşahede etmiş olacaktır.

Sevdalinka romanında, Kulin'in diğer romanlarındaki gibi, aile bireylerinin sosyal ilişkileri ve çevreleri ile genişleyen bir vaka tertibi düşünülmemiştir. Ancak bu ailenin Zeki Salih yoluyla, yazarın kendi sülalesi ile ilişkilendirildiğini de romandaki ayrıntılardan anlıyoruz.

Nimeta ve ailesi, **Adı:Aylin** ya da **Füreye** romanlarında gördüğümüz ve yakın tarihimizi de ilgilendiren bir atmosferde kurgulanmazlar. Kulin, buradaki aileyi Bosna savaşının ortasında kurgular. Böylece, imgesel anlamda ele aldığı bir ailenin yaşadıkları ve gözlemleri aracılığı ile Bosna savaşının, soykırımının anatomisini çıkarmaya çalışır.

Diğer romanların aksine buradaki aile -onlara göre- çekirdek bir ailedir. Ancak başlarında bu kez Paşa dede yerine Raziyeanın vardır. Bu figürün daha sonraki romanlarında da -fonksiyonel anlamda- varlığını sürdürdüğünü göreceğiz.

Bu ailenin içinde süregelen hayat ve onun beslediği çatışmalarla, Bosna'nın yaşadıkları arasında kurulan paralellik, aslında romanın da kurgusal yapısının özünü oluşturur. Bosna'nın yaşadığı ihanetle, Burhan'ın yaşadığı ihanet bu anlamda örnek olarak verilebilir.

Aile olgusu bakımından yazarın burada yaptığı şey, aile kurumunun kutsiyetini sorgulamaktadır. Nimeta, bir kızı ve oğlu olan, kocasıyla görünürde bir problemi olmayan bir kadındır. Burhan'dan müşteki olması, ona ihanet etmeye yeterli midir? Stefan adlı Hıristiyan sevgilisi ile yaşadıkları cinsel arzuların ötesine geçmekte midir? Bunlar ne kadar doğal ya da ne kadar kabul görmez şeylerdir? ...vb. sorular, Nimeta'nın aile içindeki çatışmaların başlığını oluştururken, Sırp'ların hain planları da dış çatışmaların sınırlarını belirler.

Aile, Bosna'nın bütün unsurlarından (demografik, dini vb yapıları) imgesel anlamda özellikler taşır. Bu farklı özellikler Bosna'nın renkleri gibidir. Aile temelde Müslüman'dır. Ancak akşamları içilen erik rakıları, buradaki Müslümanlığın algılanış biçiminin bir imgesidir. Yine bu ailenin bir bireyi olan Raziyeanim, gelenekçi tavrını sürdürür. İnançlarından ödün vermeyen, namazını kılan, Kur'an okuyan yaşlı bir kadındır. Böylece ailede, aynı inancın farklı algılanış biçimleri verilmeye çalışılır.

Nimeta, Hıristiyan Stefan'la aşk yaşar. Ancak -ihaneti bir tarafa bırakacak olursak- bu Bosna'nın hamurunda olan bir şeydir. Farklı milletlerin yaşadığı bu coğrafyada bu türden birliktelikler doğaldır. Bu ilişki, bu yönüyle Bosna'nın bu özelliğini ön plana çıkaran bir imgedir.

Romanda Burhan'ın, Nimeta'nın Raziyeanim'ın İstanbul'la olan bağlantıları da Bosna'nın bizimle olan illiyet bağının imgesel anlatımıdır.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Aslolanın ise Kulin'in burada da bir aileden hareketle giriştiği sosyal tarih yazma denemeleridir.

Bu anlamda çok önemli belki de en dikkate değer roman **Füreyva**'dır. Füreyva'yı ve Aylin'i arka arkaya okuyan bir okuyucunun, zaman zaman bu iki romanı hem karakterleri hem de vaka tertipleri açısından karıştırması muhtemeldir. Büyük oranda romanların yapısı ve kurgusu birbirini andırır çünkü. Füreyva'nın da dedesi bir Osmanlı Paşasıdır. Cevat ve Şakir Paşa kardeşlerden, Şakir Paşa, Füreyva'nın soyunun en ihtişamlı figürüdür. Bu sülalenin hem Osmanlı devleti içerisindeki etkinliği hem de Cumhuriyet dönemindeki etkinliği dikkate değerdir.

Füreyva, bu ikinci dönemdeki hayatıyla romanın merkez kişisi konumundadır. Babası Emin Paşa ile Atatürk'ün dostluğu, bu ailenin önemini bir kat daha artırır. Çünkü Füreyva daha dokuz yaşlarında Atatürk'ü kendi evlerinde yapılan bir gizli toplantıda tanıyacak ve hayranlık duyacaktır. O yaşta karşılaştığı Mustafa Kemal'e hatıra defterinden bir sayfa imzalatan Füreyva'nın, onun Atatürk kimliğine büründükten sonra da yanında olabilmesi dikkate değerdir.

Füreyâ böylece, tarihin anlatmadığı bir takım sosyal hayat unsurlarını okuruna ulaştıran bir kahraman hüviyetine bürünür. Atatürk'ün verdiği davetler, sevdiği yemekler, sofrâ adabı, dostları, Atatürk'ün o dostlarına davranışları, bir devlet adamının eğlenirken bile ortaya koyduğu nezaket ve seçkinlik... Bunların hepsi Füreyâ'nın müşahedeleri ile okurla buluşmaktadır.

Bu süreçte Füreyâ'yı ikinci planda kalmıştır. Roman artık siyasal ve sosyal tarihimizin ayrıntıları ile ilgilenirken okur, onu yansıtmakla görevli karakterin kendi hayatını ikinci planda değerlendirecektir. Bu durum, Kulin'in, bir aile ya da şahıs romanı yazmaktan daha çok, onları bir hareket noktası seçerek, bir sosyal tarih oluşturma çabasında olduğuna işaretir.

Nitekim, Füreyâ'nın ikinci kocası olan Kılıç Ali'nin (Asaf Emrullah) -ki Cumhuriyet tarihi açısından çok önemli bir isimdir- Atatürk'le olan ilişkisi ve hep tanıdığımız o sert yüzünün ve mazisinin dışındaki hayatını da bu sayede tanıma imkânı buluruz.

Bu süreçte verilen davetler, Çankaya ve İstanbul'daki hayat, İnönü, Yahya Kemal, Salih Bozok, Şükrü Kaya, Nuri Conker, Hikmet Bayur, Cevat Abbar, Hasan Rıza Soyak, Afet İnan, Altemur Kılıç, Bülent Ecevit gibi çok önemli isimlerin kesişen hayatları dikkate değer ayrıntılardır.

Cevat Şakir (Kabağağaçlı)'nın Füreyâ'nın dayısı olduğunu ve babasını öldürmek suçundan Bodrum'a gönderildiğini (sürgün-hapis) hatırlatmak gerekir. Onu idam olmaktan kurtaran da Kılıç Ali olacaktır.

Bu türden anlatılarla zenginleşen Füreyâ romanı, başarılı bir seramik sanatçısı olan Füreyâ'nın hayatını anlatan sınırlı bir roman olmaktan kurtulup, bu ayrıntılarla adeta yakın tarihimizin bir başka gözle ve yorumla anlatımına dönüşür.

Köprü romanında ise bu türden bir kurgulama yerine, terörün zarar verdiği ailelerin ve yine bağnazlığın yol açtığı aile felâketlerinin anlatımı ön plana çıkar.

Nefes Nefese'de Kulin tekrar, köklü ailelerin esas alındığı bir atmosferin hakim olduğu roman anlayışına döner. Bu romanda da aile yapısı romanın tematik

yapısına yön veren önemli unsurlardan biridir. Dolayısıyla tematik güce hareket katan olaylar bütünüün kaynağı olarak bu romanda da aileyi görmekteyiz.

Sabiha ve Selva'nın yetiştiği aile ortamı, Aylin, Füreya gibi kahramanların yetiştiği aile ortamları ile benzerlik gösterir. Baba Fazıl Paşa'nın mutlak idaresi ile yönetiliyor gibi görülen ailenin, diğer romanlarda olduğu gibi olayları sevk ve idare eden bir kadınlar heyetine sahip olduğunu görmekteyiz. Yine tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi çocukların aldıkları kaliteli eğitim ve yetiştikleri sosyal çevre, onların kendi hayatları ile ilgili kararları olmakta özgürleştirmiştir. Bu kararların çoğunlukla evlilikle ilgili kararlar olması da yazarın tekrara düştüğü konulardan birisi olarak gösterilebilir.

Fazıl Reşat Paşa gibi ailenin ve geçmişteki bürokrasinin önemli bir mensubu, küçük kızının bir Yahudi ile evlenmesine izin vermeyecektir. Ancak, Selva her şeyi kabul edecek pasif bir karakter değildir. Zaten bu ailenin -ve benzer ailelerin- temel özelliği kızlarına verdikleri özgüvendir. Her şeye rağmen Rafael'le Selva, babasının intihar girişimini bile görmezlikten gelerek evleneceklerdir.

Ablası Sabiha da bu evlilikte payı olduğu gerekçesi ile gizli bir suçluluk hissiyle hayatını sürdürmesi, vaka tertibinin bir başka boyutudur.

Bu aile yapısı, içerisine aldığı iki farklı insanın konumları ile zenginleşir. Bunlardan ilki Macit'tir. Büyük damat Macit, bir dışişleri mensubudur. Bir yandan devleti savaşa bulaştırmamak için uğraşan siyasi ekibin romandaki temsilcisi, bir yandan da bu savaşın başka bir çirkin yüzü olan Nazilerin soykırım faaliyetlerini durdurmaya çalışan baş aktörlerinden birisidir. Bu girişimlerin bir ucunda aileyi de yakinen ilgilendiren, Selva ve kocası Rafael bulunmaktadır.

İkinci kişi ise yine ailenin damadı Rafael'dir. Damat Rafael, iki yönüyle de ailede sıkıntı yaratan birey olarak konumlanmıştır. Birincisi istenmeyen damat oluşudur. Daha da önemlisi ise, yaşadıkları Fransa'da Nazilerin, yok etme hedeflerindeki ırktan ve dinden geliyor oluşudur.

Roman, bu dağılıyor gibi görülen ailenin, birleşmesiyle final yapacaktır. Aslında bu ailenin, Türk diplomasi heyetinin savaşa katılmama çabaları ile

vatandaşımız olan ve Fransa'da yaşayan Yahudi'lerin bütün tehlikelere karşı korunması ve kurtarılması çabalarının tarihsel anlatımının zeminini oluşturduğu görülmektedir.

Kulin böylelikle, kökleri itibari ile Osmanlı geleneğine dayalı Fazıl Paşa ailesinin, yeni Cumhuriyetimiz içerisindeki konumlanmasını da romana yansıtmış olur.

Macit'in kayınbabası Fazıl Paşa ile yaptığı siyasi değerlendirmeler, bu ailenin geçmişimiz ve geleceğimizle ilgili olaylarda sorumluluk sahibi bireyler yetiştirdiğini ortaya koymaktadır. Bir başka önemli unsur da bu ikilinin karşılıklı yaptıkları değerlendirmelerin, aslında geçmişte kalan düşüncelerle, modern, yeni dünyanın oluşturduğu şartlara ne kadar uyum sağlayıp sağlamadığını göstermesidir.

Gece Sesleri romanında aile yapısı, önce bir boşanma, sonra da gerçekleşen yeni bir evlilik yoluyla evrilen karakterlerin hayat hikâyeleriyle biçimlenmektedir.

Anne Rengigül'ün, Ayda'nın babasından boşanmasının nedeni -büyük oranda- onun zengin olmayışıdır. Egeli zengin bir ailenin çocuğu olan Nedim'le evlenmesi ve bu amaçla gittikleri Bozova, onlara, kendi gelenekleri ile biçimlenmemiş yeni bir aile hayatının kapılarını açacaktır. Ayda küçük yaşta girdiği bu yeni aile ortamında yetişirken, aslında bir yönüyle feodal bir yapı gösteren bu ailenin, dramdan trajediye doğru evrilen hayatını da yakından görme imkânı bulacaktır.

Bu ailede, büyük Paşa dedelerin olmayışı, onların yerini Sultan Hanım'a terk edişi dikkate değer bir ayrıntıdır. Sultan Hanım, bir kadın olmasına rağmen, ailenin hem iç işlerinde hem dışarıda yürütülen ticari ve tarımsal faaliyetlerinde oldukça etkilidir. Bu anlamda Kulin, etkin karakterlerin cinsiyetini değiştirmişse de, özünde geçmişte de çizdiği aile yapısını aynı tutar.

Bozova'daki konağın dışarı yansıyan hayatını bir an unuttur ya da ikinci plana alırsak; içeride Sultan Hanım'ın başrolünü oynadığı ve kadın merkezli olayların hakim olduğu bir entrik gösterimle karşılaşırız. Bu entrik akış siyasi, ticari,

ekonomik vb. bir sebeple şekillenmekten çok, “cinsel” arzu ve şehvetin yön verdiği bir yapılanmayla sürer.

Kulin, burada birkaç mesajı birden verme arzusundadır. Kadınların hayatında “zengin koca”nın rolü bunlardan biridir. Kadınların cinsel arzuları ve beklentileri ile savunmasız kadınların bu anlamda yaşayabilecekleri istismarlar bir başka mesaj olarak algılanabilir. Yine erkeklerin bu anlamdaki zafiyetleri de bir başka mesajın konusudur. Fakat, en önemlisi böyle feodal bir yapının, bu türden olayların kaynağı olmaktan kurtulamayacağı tezidir. Yazar böylece, taşraya yerleşmiş, bağınazlık ve çağ dışılık sınırına dayanmış bir takım kabulleri de eleştirme imkânı bulacaktır.

Ziynet’in -evin hizmetçisi- önce evin küçük Bey’i Yusuf tarafından istismar edilişi, doğan çocuğunun öldü diye ona verilmeyişi, sonra da Yusuf’un yeğeni ile ta bebeklikten başlayan ve cinsel istismarla gelişen ilişkileri, bu eleştirel yaklaşımların bir boyutunu oluşturur.

Dikkat edilirse Kulin, olayları hep aile merkezli bir noktadan anlatır. Vaka tertibi, ele alınan bir ailenin bireyleri ile zenginleşerek evrilir. Ancak olaylar mutlaka ortaya çıktığı aile ortamı ile bağlantılı konumda kalır.

Ayda’nın evliliği ve kızı ile yaşadığı problemlerin, kendisinin annesi ile yaşadığı problemlerle benzerlik göstermesi, hem az önce söylediğimiz ilginin varlığını ortaya koyması bakımından hem de yazarın determinist tavrını göstermesi bakımından önemlidir.

Bir Gün romanı da bu çerçevenin çok dışına çıkamaz bu çerçeve genellikle bireyden aileye oradan topluma doğru uzanan bir vaka tertibine işaret eder. Bir gazeteci kadının, Kürt Milletvekili ile hapisanede yapacağı görüşmenin hazırlıkları ile başlayan roman, görüşmenin gerçekleşmesi ile vaka tertibini zenginleştirir.

Tam da bu açılım sırasında, iki kadının çocukluk arkadaşı çıkmaları ile roman tekrar ailenin esas olduğu bir vaka tertibine döner.

Nevra’nın anne ve babasının boşanması Kulin’in romanları açısından bildik bir sebeptir. Nevra’nın annesinin zengin biriyle evlenmesi, kızıyla arasını açacaktır.

Bu öykü, **Gece Sesleri** adlı romandan hiç de farklı değildir. Nevra'nın evliliği de çok kızdığı annesinin eski evliliğine benzeyecektir. Sorun yine paradır. Boşanma ise kaçınılmazdır. Böylece determinist tavrın burada da hakim olduğunu görüyoruz.

Zeliha'nın öyküsü ise biraz farklıdır. Severe evlendiği adam, tıpkı Zeliha'nın babasının yaptığı gibi üzerine kuma getirir. Yazar olayları farklılaştırır da determinist tavrından vazgeçmez. Zeliha'nın buna isyanı, özgüveni gelişmiş bir kadın tipini romana taşır. Tekrar ölümü göze alarak ailesine dönüşünde, ailenin en büyüğü "Dede"den destek görür. İkinci evliliğini yapar. Zeliha bu süreçte meclise girecek kadar güçlü bir değişim gösterir.

Bütün bu süreçler, aile merkezli bir hareket noktasından beslenir. Ailelerin tavrı ve davranışları, olayların akışında belirleyicidir. Bireyler, böyle bir atmosferde süregelen kurallara, geleneklere ve alışılmış kalıplara uydukları ya da uymadıkları ölçüde önem kazanırlar.

Veda ve **Umut** romanlarında da vaka tertibinin merkezinde yine ailenin hakim olduğunu görürüz. Bu iki roman, aslında iki ailenin tek aileye doğru evrilişinin romanlarıdır.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) romanı, Ahmet Reşat'ın konağında, hâkimiyetini kısmen Saraylı Hanım'la paylaştığı bir atmosferde tezahür eder. Bu iki başlılık bir çatışmayı değil, ortak bir idare anlayışını ortaya koyar. Yazar böylece kadının da bir konak dahi olsa yönetime katılımını, hatırının sayılır olduğunu göstermeyi hedefler. Maliye Nazırı olan Ahmet Reşat'ın Saraylıhanım'ın çoğu zaman sözünü dinlemesi ve her zaman hatırını sayması, artık geçmişte kalan bir yapıya duyulan özlemi de ifade eder.

Bu konak hayatı, bir yönüyle Osmanlı'nın son dönemlerine ait tarihi olaylara da yer verir. Dolayısıyla okuyucu, Ahmet Reşat ve onun hakim olduğu konaktaki içsel olayları takip ederken, öte yandan, bu ailenin tanıklığında Osmanlı'nın son dönemini idrak eder.

Konağın içine yerleştirilen iki zıt görüş, Ahmet Reşat ve yeğeni Kemal aracılığı ile çatıştırılır. Ancak bu çatışma fikrîsel anlamdadır. Ahmet Reşat, aranan

bir suçlu olan -Sarıkamış gazisi olmasına rağmen- yeğenine, kendi çocuklarından bile daha fazla şefkat beslemektedir.

Bu iki ayrı görüşten Ahmet Reşat, eskiyi, gelenekçi yapıyı yani İstanbul Hükümetini, Kemal ise, fiziken hastalığına, güçsüzlüğüne rağmen Ankara'yı, Anadolu'yu temsil eder. Ahmet Reşat'ın yeğenine duyduğu içten sevgi aslında onun -Kemal'in- fikirlerine de verilen haklılıkla ilişkilendirilebilir. Bütün bu parçaları birleştirdiğimizde, "Konak" özel bir anlam kazanarak, "Osmanlı" devletini temsil hüviyetine bürünür. Konak içerisinde gelişen bütün olaylar, imgesel izdüşümleriyle, Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyetin yeni yüzünü temsil eder.

Bu anlamda, Behice, Azra, Mehpere gibi kadın kahramanlar da Türk sosyal hayatında, kendine bir yer bulan ve bunu geliştirmeye çalışan "kadın" olgusunun da imgesel taşıyıcısı konumundadırlar.

Azra, aracılığı ile kadın cemiyetlerinin toplantılarına katılan Behice ve Mehpere, değişmeye başlayan algıların ve değişen sosyal hayatımızın prototipleri gibi algılanmalıdır. Nitekim Azra ve Mehpere'nin Kurtuluş Mücadelesine katılma kararları bunun en önemli göstergesidir.

Bu konakta, çocukların aldığı eğitim, sürdürülen hayatın nahif ayrıntıları da göz önüne alındığında, yazar-anlatıcı aristokrat bir ailenin fotoğrafını çekmekle kalmaz, tamamlanan bir sürecin, bir medeniyetin, çağdaş normlarla buluşmasında gösterdiği olağanüstü intibak kabiliyetini de yansıtmış olur.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur), bu intibak sürecinin yaşandığı dönemin, daha dominant olduğu aşamayı konu eden romandır. Bu iki roman tamamlandığında Kulin sülalesinin biyografik kimliği de ortaya çıkmaktadır.

Zeki Salih ve onun ailesiyle Bosna'dan göçüşünü anlatan bölümler, sadece bu ailenin veya ailelerin hüznünlü hicret hikâyelerinden müteşekkil değildir. Yazar-anlatıcı bu hicret hikâyelerinin veya fotoğraflarının pentimentosu ile daha fazla ilgilidir. Çünkü bu süreç, aynı zamanda bir imparatorluğu meydana getiren halkların dağılışını da işaret eder. Okuyucu, tıpkı diğer romanlarda olduğu gibi bu içsel,

bireysel öykülerin yanında, toplumsal değişimlerin, gelişmelerin hatta felâketlerin de öyküsünü okumuş olur.

Ahmet Reşat'ın affedilerek, Romanya'dan İstanbul'a dönüşü ile Zeki salih'in anavatanı olan Bosna'nın elden çıkışı, bu farklı ama birbiriyle örtüşen gelişmelerin hareket noktasıdır.

Bu iki ailenin sürdürdükleri hayat, aslında ortaya çıkan yeni gelişmelere ayak uydurma çabasından başka bir şey değildir. Yazarın merkez aldığı bu ailelerle, topluma doğru genişleyen bir vaka tertibini kurguluyor olması, vakaların anlaşılabilirlik düzeyini arttırmaktadır. Bu aynı zamanda kaleme alınan metni salt tarih araştırmalarının da dışına taşır. Dolayısıyla aile kavramı ve olgusu, romanın merkezini işgal ederken, yazara çok yönlü bir hareket imkânı sağlar. Her bir bireye yüklediği fonksiyonla yazar, onların temsil kabiliyetini harekete geçirir. Ekonomik, siyasi, kültürel, sosyal, feodal, ailevi... vb. sayısız vaka başlıklarından seçtiklerini, bu aile bireyleri ve sürdürdükleri hayata monte eden yazar, aksiyonu evin dışına çıkardığı bireylerle, toplumsal zemine taşır.

2.3.5.Aile İçi İlişkiler ve Mutluluk Temasının Romanlarındaki Yeri

Kulin'in romanlarında vaka tertibini oturtmuş olduğu aile zemini, doğal olarak aile ilişkilerini de önemli bir unsur haline getirmiştir.

Yazar, hemen her romanında, merkez kişi olarak belirlediği şahsın, ailesi ile olan ilişkilerine çok geniş yer vermektedir. Çoğunlukla bir aile romanına dönüşen romanlarında, söz konusu bireylerin hayatlarının her safhasında diğer aile bireyleriyle olan ilişkileri özenle devam ettirilir.

Bu romanların temel bir özelliği de aynı aileye mensup bireylerin aralarında oluşan sıkı bağların ele alınmasıdır. Hiçbir yanlışın, hatanın düşmanlığa dönüşmediği, küçük çekişmeler düzeyinde kaldığı bu ilişkilerin, aslında bir terbiye, yetişme tarzı iması da barındırdığı gözden ırak tutulmamalıdır. Çoğunlukla üç neslin beraber yaşadığı konak ortamında, birinci neslin otoritesi ve ikinci neslin itaatkâr tavrını çevreleyen anlayış, adeta örtülü bir demokratik hayatın hâkimiyetini üçüncü

nesle ulaştırmaktadır. Çocuklar ve cinsiyetler arasında ayırım yapmaksızın verilen güçlü eğitim -batılı tarzda- çocukların özgür iradelerinin gelişmesinde etkili olmaktadır. Elbette burada hemen hemen Kulin'in bütün romanları için şu tespiti yapmak gerekir. O da romanlarındaki vaka tertibinin ve merkez kişilerin çoğunlukla "kadın" olduğudur.

Adı: Aylin romanı bu temel özellikleri ve unsurları barındıran romanlardan ilkidir. Aylin'in, dedesinin başköşede oturduğu ataerkil aile yapısı içinde aldığı eğitim, terbiye ve gördüğü demokratik tavır, onun karakterinin altyapısını oluşturur.

Ataerkil ve demokrasi gibi birbirine zıt görülen iki kavramın, Kulin'in romanlarında uzlaşabilmesi, bu kavramların, bugün kullandığımız manalarının- özellikle birincisi- çok dışında bir anlam taşımaları ile ilgilidir. Kulin'in ele aldığı elit, aristokrat aile yapıları, taşradaki yapıları ile eşdeğer bir biçimde algılanmamalıdır.

Aylin ve ablası, batı müziğinden dansa, Fransızca'dan İngilizce'ye hatta eski yazıya kadar uzanan bir çizgide yetiştirilir. Devrin en iyi yabancı okullarında, onların terbiye ve eğitim anlayışları ile eğitim alırlar.

Yine devrin en iyi semtlerinde, en ünlü simalarla çevrelenen bir atmosferde yetişirler. Elbette bu durum karşımıza sıradan bir kahraman çıkmasını engelleyecektir. Buna onun aristokrat genleri de müsait değildir.

Ancak bütün bunların, aile bireylerini mutlu edip etmediği sorusunun cevabı göreceli bir cevap olarak kalacaktır.

Aylin istediği gibi yaşamayı hedeflemiş, ona bu hayatı sağlayacak her riski almıştır. Evliliklerini belirleyen temel olgu, onu istediği hayatı sağlamakla ilintili prensiplerden ibarettir. "Zenginlik" bunun en belirgin olanıdır. Fakat buna rağmen roman boyunca huzurlu ve mutlu bir Aylin bulmak oldukça güçtür. Aylin daha çok arzularının, isteklerinin yönlendirmesi ile hareket eden bir birey görünümü çizer. Elde etmek için her şeyi yapan, sonra da yeni bir arzunun sevk ve idaresine giren bu mizaç, erkeklere de öyle bakar. Senusi'den Polat'a, Pierre'ye, Paswak'a, Mişel'e hep onlarda görüp arzuladığı bir "şey"e sahip olmak için beraber olur. Bu elbette

beraberinde egoist bir yaklaşımı da getirir. Ancak yazar, meselenin bu yönüyle ilgilenmez. Yazarın asıl ilgilendiği konu, Aylin'in bir kadın olarak ortaya koyduğu azim ve kararlılıktır. Yazar, onun daha çok mental dünyasıyla değil reel hayatta gerçekleştirdiği “olmaz”larla ilgilenir.

Bu hızlı ve değişken süreci yaşarken, Aylin, ona bu hayatın kapılarını aralayan aile bireylerinden hep destek görür. Okurun ilk bakışta yadırgayacağı, özellikle de özel hayatına ilişkin ayrıntılar, zaten bu elit çevrenin aşına olduğu bir yaşam tarzıdır. Aylin'i alt katmanlardan başlayarak, toplumun her kesiminden kadının okuması, bu farklı hayat tarzının ortaya çıkardığı ilginç ve başarılarla dolu hayat öyküsüdür.

Aile bireyleri ile sürdürülen düzeyli ilişkinin, sınırları bireyin “kendi hayatıyla ilgili kararları kendisinin alması” ile belirlenmiştir. Ancak o kararın yanlışlığı ortaya çıksa bile, aile bireyleri hep birbirine destek olmuştur. Aylin-Nilüfer ilişkisi bunun en güzel örneğidir.

Sonuç olarak Aylin, başarıları ile mutlu, özel hayatıyla ise hep aradığının peşinde koşan bir karakterdir. Buradan hareketle bir sonuca ulaşmak, bir genelleme yapmanın güç olduğunu kabul etsek bile, Aylin'in hastası Laurie ile “11 Ocak 1995, Çarşamba, Belgrad, Laurie” (Kulin1997: 362-365) adlı bölümde yaptığı konuşmadaki şu cümleler;

“...Bütün erkekler, kocam beni hep terk ettiler” (Kulin 1997: 365).

Hayatının sonuna doğru, iç dünyasında yaptığı bir muhasebeyle ilgilidir. Bu duygular içerisinde olan bir bireyin, anladığımız anlamda mutlu olduğunu söylemek güçtür.

Böylece romanın başlarındaki ışıltılı hayat yerini dramatik bir sürece terk eder. Okurun, romanın finaline doğru hissettiği bu atmosferin aslında, Aylin'in gerçeklerini çok daha doğru ifade eden ayrıntılar barındırdığı kanaatindeyiz.

Sevdalinka, romanın kahramanı Nimeta, arzuları ile Aylin'i çağrıştırırsa da mantığıyla Nimeta kalmakta ısrar eder. Onun Aylin'den farkı iki çocuğudur denilebilir. Tabi buna aniden patlak veren Bosna savaşını da eklemek gerekir.

Nimeta'yı bir çizgide kalmaya zorlayan aile bireyleri özellikle de çocukları ile olan ilişkisidir. Burhan'la bir ciddi problem yaşanmasa da ruhundaki Aylin, onu Stefan'ın kollarına, yasak aşkının karşı konulmaz heyecanına sürükler. Kızı Hana ve oğlu Fiko bu heyecanın bittiği dönemlerde onun mantığı olacaktır. Annesi Raziyeanim, adeta Nimeta'nın "temiz" anne rolünü üstlenir romanda.

Bu çelişkiler yumağı ile sürüklenen hayatın, bir trajedi ile bitmeyişi, evin dışında yaşanan çok daha büyük bir trajedinin varlığıyla ilgilidir. Romancının, bu romandaki kurgusal başarısı, bu denklemi roman sonuna kadar muhafaza edebilmesinde gizlidir.

Yazar, romanı "iç" ve "dış" olmak üzere iki çatışma üzerinde kurgular. Nimeta ve yaşadıkları "iç" çatışmaları, Bosna savaşı ise "dış" çatışmaları temsil eder. Ailenin bireyleri arasındaki iletişim ve "mutluluk" ile ilgili bireysel yaklaşımların, dışarıdaki heyecana yenik düşmemesinin sebebi, Bosna savaşının tüm hayatları kaplayan yok edici etkisidir. Bu etki insanların bireysel arzularının yerine geçen ve "direniş" olarak tanımlayabileceğimiz bir tavidir.

Nimeta'nın Stefan'a tam teslim olmayışında hem bu etkinin hem de aile bireylerinin çok önemli bir yeri vardır. Oğlu Fiko'nun, babası gibi direnişçilere katılma kararı alıp, gizlice dağa çıkması, babası ile bir çatışmada yaralanmasından sonraki süreç, Nimeta'nın pişmanlıklarının günyüzüne çıktığı süreçtir.

"Kocana, çocuklarına olan bağlılığına anlayış göstermeye çalıştım yıllardır. Ama eğer savaş bazı durumları değiştirirse, bizim için bir umut doğabilir mi? Kimseye kötü bir şey olsun istemiyorum ama... Eğer... Eğer..." (Kulin 1999: 228).

Stefan'ın Nimeta'ya yaptığı bu teklifin de kabul görmemesi, dışarıda yaşanan çatışmayla ilgilidir. Nimete'nın zaman zaman dindar tavırlardan dolayı alay ettiği annesi Raziyeanim'ın odasına girip onun Kur'an'ın üzerine yemin ettiği bölüm de bu anlamda önemlidir.

“Allah’ım, oğlumu kurtar. (...) Allah’ım bak sana kitap üstüne yemin ediyorum. Oğlumu kurtar, onu bana sağ salim geri getir; bir daha Stefan’ı hiç ama hiç görmeyeceğim. Şartlar ne olursa olsun görmeyeceğim onu”(Kulin 1999: 247).

Bu ayrıntılar, Nimeta’nın tavrını belirlemede, aile bireylerinin önemini ortaya koyar. Bir annenin bu doğal davranış biçimi, romanın vaka tertibi içinde özel bir anlam kazanır. O da Nimeta’nın bireysel arzularının yerine geçen aile kavramı ile ilgilidir.

Bu tavrın bir başka imgesel boyutu da, Nimeta’nın bu yaşadıklarını, içinde olduğu ihanetle ilişkilendirmesidir. Bunu da yazarın determinist yaklaşımı ile açıklamak mümkündür. Yazar, bu anlamda kurduğu ilintilere, hemen hemen bütün romanlarında yer verir. Merkez kişiler ya da ona yakın figüratif yapının karakterizasyonunda, bu türden neden-sonuç ilişkilerine rastlamak mümkündür.

Köprü romanının vaka tertibi asıl olarak, Vali ve onun yaptırmaya çalıştığı köprünün öyküsüne odaklanmıştır. Bu anlamda ayrıntılı işlenen bir aile yapısı göze çarpmaz. Ancak, **Nefes Nefese** romanı, adı geçen iki romanda olduğu gibi, tematik heyecanını bir ailenin ve o ailenin bireylerinin hayatlarından ve ilişkilerinden aldığı bir romandır. Özellikle **Sevdalinka**’da olduğu gibi Sabiha ve Selva’nın ait olduğu aile içi çatışmayla, dışarıda etkin olan İkinci Dünya Savaşı ve onun yarattığı kaos, aynı paralelde verilir.

Aile içi çatışmadaki derinlik, bu iki kız kardeşin arasında yaşanan vaka ile Selva’nın kararından ibarettir. Büyük kız Sabiha, kardeşinin bir Yahudi gençle yakınlaşmasına sonra da evlenip Fransa’ya yerleşmesine, bütün bu olaylar sırasında babaları Fazıl Paşa’nın intihar girişiminde bulunmasına, dolaylı da olsa katkıda bulunduğu hissiyle suçluluk duygusu hisseder. Bu iç çatışmanın birinci boyutudur. Bu hoşnutsuzluk kocası Macit’le olan ilişkilerini etkiler. Bu da ikinci aşamadır. Ancak bu iki kardeşin yetiştikleri aile ortamı ve aldıkları eğitim bunları bir kavgaya veya ayrıştırmaya dönüştürmez. Zaten Selva’nın bu durumdan da haberi yoktur.

Savaşın çıkışı, bütün bu üstü örtülmüş aile içi ilişkilerin sorgulanmasına neden olur. Bu aile yapısının başında yine diğer romanlarda olduğu gibi aristokrat bir

geçmiş olan Fazıl Paşa'nın bulunması, aşına olduğumuz bir aile içi ilişkiler düzeninin varlığına işarettir. Selva, Fransa'ya yerleştikten sonra bile, ailesi, özellikle babasının düştüğü durumu hiç unutmamış, onunla bir gün barışacağı özlemi ile yaşamıştır. Bu romanda, Selva, Sabiha ilişkilerinin yanı sıra Selva ve babası arasındaki bağın da gözden kaçırılmaması gerekir. Kulin'in romanlarında çizdiği benzer karakterlerin de, yani kadın kahramanların "babaları" "dedeleri" ile -özellikle erkek bir aile bireyi- olan yakınları, bir yönüyle kadını tamamlayan, onu güçlendiren bir unsur olarak kullanılmıştır.

Kadın kahramanların, geçmişi sağlam, portföyü güçlü karakterlerle eşdeşlik göstermesi, onların davranışlarını daha iyi anlamamızın yolunu da açmaktadır. Kulin'in bu anlayışı, onun anlatım tekniği ile ilintilendirilmelidir.

"Selva içinin isyanla dolduğunu hissediyordu. İnsanları inançlarından dolayı aşağılamanın ne kadar ilkel bir davranış tarzı olduğunu düşündüğü için bağışlayamamıştı babasını. Babası da kızını bağışlamamıştı kendine ait nedenlerle. (...) Neydi bu din? Selva'nın gözünde, insanların simalarında, ırk özellikleri apaçık görünmeyen, kendi yüreğine tam sinememiş bir aidiyet duygusu, bir seramoniler yelpazesiydi. (...) Ne farkedirdi başka inanca bağlı birini sevmesi? Ah baba, ah! Kızını gözden çıkarmaya değer miydi damadının dua etmek, evlenmek ve gömülmek için cami yerine sinagoga gidiyor olması" (Kulin 2002: 65).

Yazar-anlatıcının, Selva'nın iç dünyasını ve o an yaşadığı duygusal durumunu betimleyen bu cümlelerin satır aralarında bir kızın babasına duyduğu özlemin ve saygının izlerini bulmak da mümkündür. Selva, sevdiği adam için babasına karşı gelmiş, ancak babasının kendi iç dünyasındaki yeri ve konumunu muhafaza etmiştir. Selva hemen her gün her gece, babası ile aralarında yaşanan gerilimi sessiz gözyaşları şeklinde içine akıtacaktır.

Sabiha'nın da kardeşi için yaptıkları, sadece suçluluk psikolojisi ile açıklanamamalıdır. O da Selva'nın Fransa'daki o cehennemden kurtulmasını bütün kalbiyle istemektedir.

Bu ilişkiler ağının tepesinde baba Fazıl Paşa'nın son derece etkileyici bir konumu vardır. Ailenin diğer bireyleri, davranış ve karakter alt yapılarını bu güçlü

figürden almıştır. Bu süreçte “anne”nin rolünün neredeyse romana hiç yansımıyor olması dikkate değerdir.

“...Neden ümit etmişti ki zaten? Bilmiyor muydu kendine çok benzeyen karakterini babasının. Koyulduğu yoldan asla geri dönmeyen, inatçı, ödün vermez karakterini” (Kulin 2002: 371).

Selva'nın yazar-anlatıcı marifetiyle yaptığı bu iç monolog, onun babasının bir kopyası olduğunu ortaya koyar. Kulin'in romanlarında konu ettiği bu tip ailelerin, asıl mutlu oldukları süreç, Paşa babalarının, dedelerinin hâkimiyetinde konaklarda sürdürülen, yazları Ada'ya taşınan, bütün ailenin tek çatı altında toplandığı günlerdir. Adeta mutluluğun iksirini içinde barındıran o yıllar, zamanın ilerlemesi, bireylerin o camiadan ayrılması ile büyüsunü kaybeder. Dönemin büyükleri, şimdinin yaşlıları o yılları temsil eden fakat eski yönetim kabiliyetini de kısmen kaybetmiş bireyler konumundadır. Fakat Kulin, çocukların bu tür özellikler bakımından bireylerle olan duygusal bağlarını hemen bütün romanlarında işlemeyi bir tarz haline getirmiştir. Böylece, zaman ve mekân değişse de mazide kalan mutlulukların aile bireylerinin bir şahsiyet kazanmasında ne denli etkili olduğunu göstermeyi hedefler. Bu aynı zamanda vaka tertibinin iskeletidir de. Çünkü bu ilişkiler ağı, Kulin'in romanlarında “mazi ve hal” arasında görülen farklılıkları, bağlantıları ve yaşanan birbirinden ayrı süreçleri ilintilendirmek için kullanılan önemli bir hareket noktasıdır.

Bir Gün romanında gördüğümüz aile kavramı bu noktada önem kazanır. Kulin, burada, merkeze yerleştirdiği iki kadının, birbirine benzeyen kaderlerini okura yansıtmak için, onların ailelerine ve aile içi ilişkilerine döner.

Temelinde mutsuz çocukların olduğu bu süreçte, Nevra'nın annesi ve babasının boşanmış, Zeliha'nın da üç-dört anneli bir evde büyümüş olması, bu mutsuzluğun sebebi olarak görülebilir. Yapılan ilk evliliklerin de onların kaderini değiştirmemesi Kulin'in romanları düşünüldüğünde bildik bir ayrıntıdır.

Bir Gün romanı, bu yönleri ile iki ayrı bölgeye ait ailelerin, bir şekilde birbirine benzeyen ilişkiler ağını konu eder. Doğu'daki çok eşli ve çocuklu aileye karşın, Batılı ve tek çocuklu ailenin bireyleri birbirine çok benzer nedenlerle mutsuzdur. Eğer bu aileleri Türkiye'nin demografik yapısının imgesel gösterimi olarak algıarsak, Kulin'in benzer şartlardan, benzer kaderlere uzanan bir ortaklığı işaret ettiğini varsayabiliriz.

Doğulu ailenin başındaki “Dede” figürü, aslında bu ortak zeminin hazırlayıcısı konumundadır. Zeliha’nın bugünkü konumda olması da Dede’nin sayesinde.

Bu konumlanma, Aylin’in, Füreyâ’nın dedesi veya Sabiha ve Selva’nın babasının durumundan ve konumundan hiç de farklı değildir.

Gece Sesleri romanında bu aile tipi daha feodal bir yapıya dönüşür. İstanbul’un nadide semtlerindeki modern konakların yerini taşrada bir çiftlik evi alır. Müştemilatı ile alışık olduğumuz konaklardan farklı olmayan bu evin, konağın, barındırdığı bireyler bakımından da bir farkı yoktur aslında. Buradaki farklardan biri, bir erkek hâkimiyetinin yerine Sultan Hanım’ın kurduğu otorite ve elbette, konak halkının “taşra’ya” ait hayat tarzı ile kuşatılmış olmasıdır.

Taşrada bir çiftlikte, bir kadın hegemonyasının tasavvur edilmesi, Kulin’in kurgulayacağı vaka tertibinin entrik alt yapısı ile yakından ilgisi vardır.

Rengigül ve yazarın sözünü emanet ettiği kişi konumundaki kızı Ayda’nın bu konağa gelişi bildik bir olayın vuku bulması ile gerçekleşir. Önemli olan Ege’de kendi geleneksel yapısıyla sürdürülen hayata, İstanbul’un seçkin hayatını bilen bir ailenin monte edilmesidir. Roman bu korelasyon üzerinde zenginleşir.

Aile bireylerinin ilişkileri ve mutluluk kavramının yansımaları da bu zengin atmosfer dikkate alınarak yorumlanır.

Rengigül eski kocasında parasızlığı yüzünden bulamadığı mutluluğu aramak üzere bu eve ve Nedim Bey’e gelmiştir. Ama o gelmeden yüzyıllar önce buradaki hayatın kuralları benimsenmiş ve yerleşmiştir. Sultan Hanım ve onun hizmetçileri Satı ve Ziyet bu yerleşik düzenin imgeleridir.

Önce Yusuf’un sonra da yeğeni Nedim’in -Rengigül’ün ikinci eşi- Ziyet’le kurdukları ve sadece cinsel arzuları ile sınırlı ilişki, bu farklı anlayışların ve hayatların eleştirel bir örneğidir. Rengigül’ün bu süreci tersine işletecek bir gücü yoktur. Çünkü Sultan Hanım bu işleyişin başındaki güçlü otoritedir.

Bu yapının dışına çıktığımızda, **Gece Sesleri**, bu hayatı seçen bir annenin onu hayatı boyunca suçlu gören kızıyla, ölüm anındaki hesaplaşmasına dönüşür. Ancak bu hesaplaşma kızı Ayda cephesinden yürütülür. Ayda'nın Ziyet'ten dinledikleri ve annesinin günlüklerinden okudukları onun bu süreçte yüzleştiği yanlışlarının kanıtları olarak romana yansır.

Ayda'nın yıllardır görmediği kardeşi ile annesinin ölümünden sonra bir tatile çıkmaları, gecikmiş kardeşlik ilişkilerinin yeniden tesis edilmesini sağlayacaktır.

Dikkat edilirse Kulin, olayları hep bir neden-sonuç ilişkisi bağlamında kurgular.

Ayda'nın annesine kızması ve yıllarca ondan uzak durması, annesinin ikinci evliliği ile ilgilidir. Yine annesinin Nedim Bey'le maddi isteklerini karşılayan bir hayat sürmesine rağmen, mutlu olamayışı, ilk kocasını para yüzünden terk edişi ile ilgilidir. Nedim'in Ziyet'le sürdürdüğü cinsel ilinti, bu sürecin Rengigül açısından adeta vicdan onun azabını, cezasını temsil eder.

Bütün bu ilişkiler ağı içerisinde Nedim ve üvey kızı Ayda'nın düzeyli ilişkileri tek doğru işleyen süreçtir. Ayda'nın kendi kızı ile yaşadığı sorunları da Kulin, bu akış ve anlayış içerisinde, onun annesi ve kendi hayatıyla ilintilendirilmesi bir başka neden-sonuç ilişkisi olarak karşımıza çıkar.

Bu karma ailenin mutlak yönlendiricisi olan Sultan Hanım'ın entrikaları romana Yağız adlı bir karakterin –Yusuf'un Ziyet'le olan gizli ilişkisinin sonucunda doğmuştur- katılımını zorunlu hale getirir. Böylece Ziyet'te tıpkı diğer aile bireylerinin kaderini paylaşmış olur.

Kulin'in diğer romanlarında görülen aile içi ilişkilerin çok dışında gelişen bu ilişkiler ağı, okura feodal yapı içerisinde hayat bulan çok farklı bir takım ilişkileri, tavır ve davranışları da yansıtmayı hedefler. Bu romanda ilk kez Kulin, Yusuf ve yeğeni Nedim vasıtası ile maddi çıkar ve anlaşmazlık problemini romana yansıtır. Bu süreçte, Yağız'ın da katılması olayları farklı bir yapıya doğru sürükleyecektir.

Dolayısıyla **Gece Sesleri** adlı romanın görünen yüzündeki anne-kız ilişkisi aralandığında çok daha grift, entrik bir aile yapısı ve ilişkiler ağı ile karşılaşılır. Ancak bu ilişkiler ağının oturduğu zemin, Kulin'in diğer romanlarında aşına olduğumuz aile ilişkilerinin çok dışındadır.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak), Kulin'in romanlarında kurguladığı aile yapısının en güzel ve uyumlu örneklerinden biriyle şekillenir.

Kulin'in diğer romanlarında karşılaştığımız gibi kurgusal yapının bir tarafını Ahmet Reşat ve onun ailesinin bireysel hayatları oluştururken, diğer tarafını Osmanlı'nın çöküşü ve yeni devletin kuruluş çabaları oluşturur. Bu çatışma zemininin aynı aile bireyleri olan Ahmet Reşat ve yeğeni Kemal üzerinden aynı konakta teşekkül ettirilmesinin imgesel anlamı hakkında daha önce değerlendirmeler yapmıştık. Burada bu zıtlığın, bir düşmanlığa veya kavgaya dönüştürülmeden sürdürülmesi ön plana çıkmaktadır. Evin hanımı Behice'nin, eşi Ahmet Reşat'ın kendisinden çok Kemal'e vakit ayırmasını eleştirmesine rağmen, kabullenmesi de bu anlamda önemli bir ayrıntıdır.

Bu aristokrat aileyi oluşturan bireylerin son derece düzeyli ilişkileri, bu ortamda yetişen çocukların karakteristik alt yapısını oluşturacaktır. Evin küçük kızı Leman, Suat ve daha sonra doğacak olan Sabahat'ın birbirleri, aileleri ve çevreleri ile olan ilişkileri, bu konağın sürdürüle gelen aristokrat geleneğinin izlerini taşıyacaktır. Buna Ahmet Reşat'ın evdeki otoritesini teyzesi Saraylı Hanım'la paylaşmasını ve bir hizmetçi olmasına rağmen Mehpere'nin işlevsel fonksiyonunu da eklediğimizde, etnik yapıları, sınıfları farklı olmasına rağmen ortaya çıkan demokratik yapının, ilişkileri düzenlediği sonucuna ulaşırız.

Sabahat'ın vaka tertibine kattığı farklılık **Umut**'la belirginleşecektir.

Veda romanında, hizmetçisinden evin reisine ve hanımlarına kadar, baştan ayağa bir Osmanlı konağı işlenmiştir. Bu bireyler bazındaki ilişkilerin teşekkül biçimi ile onların sevk ve idaresi, aslında yazarın özlemine duyduğu ilişkiler ağının da kaynağını oluşturur. Bu küçük çekişmelerin genel fotoğrafa yansımadağı konak hayatında, mutluluğu bozan tek şey dışarıda yaşanan çözüme ve savaştır.

Sevdalinka'da dışarıdaki süreç içerdeki dengesizliği ve çatışmayı örten, bastıran bir unsur olarak kullanılırken, burada tam tersi bir kurguyla karşılaşırız.

Karakterlerin de teşekkül ettiği bu nezih ortam, aile bireylerinin adeta ustacırlık ilişkisi içinde etkileşimde buldukları bir atmosferin doğmasına yol açar. Ahmet Reşat, Behice; Ahmet Reşat, Kemal; Ahmet Reşat, Saraylı Hanım arasındaki iletişim bu konağın informal eğitim sistemi gibi çalışmaktadır.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur) romanı, bu etkileşimin bir takım siyasi gelişmelere rağmen sürdüğü bir romandır. Akışı değiştiren, Sabahat'ın romana dâhil edilmesidir. Sabahat, bu konağın yerleşik ilişkiler ağını ve bu ağın yarattığı huzuru zedeleyen fonksiyonel bir görev üstlenir. Ermeni Aram'a duyduğu aşk, **Nefes Nefese** romanında gördüğümüz gelişmelerin aynısının bu romana da yansımaya yol açar.

Bir farklı durum da Bosna'dan göçen bir ailenin Zeki Salih ve ailesinin bu romana dâhil edilmesidir. Ahmet Reşat'ın konağında hakim olan kadın nüfusun yerine Zeki Salih'in iki oğlu ve bir kızı olması, iki aile düzeninin cinsiyetler anlamındaki farkını ortaya koyar. Her iki konağın da ait oldukları sosyal çevre içerisindeki, mensup oldukları aristokrat yapı, dinsel müşterekleri aracılığı ile ortak bir zemine yerleştirilir. Böylece romanın finalinde ortaya çıkacak birleşmenin de zemini de hazırlanmış olur.

Bu iki ailenin, hayata bakışı, algıları ve kabulleri, bu aileleri oluşturan bireylerin daha rahat bir birliktelik kurmasının da yolunu açacaktır. Kulin'in burada yaptığı şey, mutluluğu, sosyal açıdan eşit bireyler arasında kurgulamış olmasıdır. Bunun en güzel örneği Füreya, Sabahattin evliliğindeki dramatik sondur. Bu iki romandaki, Mehpere Kemal evliliği ise, Kemal'in ölümüyle, bu anlamda sorgulanmaktan kurtulur.

Kulin'in romanlarında, sosyal dengelerdeki eşitlik, dinsel boyuta geldiğinde dikkate alınmaz. Nimeta, Stefan aşkı, Aylın'ın yabancı eşleri ve beraberlikleri, Selva'nın Yahudi kocası, Alevi Elmas'ın Sünni sevgilisi ve nihayet Sabahat'ın Ermeni sevgilisi Aram, bu eşitlik arayışının dışında mülahaza edilir. Fakat gözden kaçırılmaması gereken şey, bu erkeklerin birçoğunun mensup oldukları sosyal yapı

içerisindeki üst düzey durumlarıdır. Bu açıdan bakıldığında, Kulin'in kurguladığı ilişkilerin bir zümreye ait olduğu sonucuna varılır ki bu da çok yanlış bir değerlendirme olmayacaktır.

2.3.6.Tarih-İnsan İlişkisi ve Tarih Bilinci

Kulin'in romanlarını kuşatan tarih bilinci “yakın tarih” diyebileceğimiz bir alanla sınırlıdır. Zaman zaman daha geriye doğru gittiği durumlarda Kulin, yoğunlaşmış olduğu dönemin olaylarının daha iyi anlaşılabilmesi endişesini taşır.

Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyetin ilk yılları Kulin'in vaka tertibiyle uyuşan dönemlerdir. Böylelikle yazar, hem geniş döneminin sancılı yıllarını hem de Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş aşamasında karşılaştığı güçlükleri okuruna taşımış olur.

Tematik güce hareket veren merkez kişi ve onun mensubu olduğu sosyal çevrenin hayatları ile tarihsel sürecin getirdiği “değişim” fikri Kulin'in sıkça kullandığı bir temadır. Kulin, bireyden başlayarak topluma doğru zenginleştirdiği vaka tertibini, tarihsel akışın gerçekçi aksiyonuyla kuşatır. Bu iki noktadan tek yöne doğru akan süreçteki olaylar, hem içsel bir öykünün hem de toplumsal bir öykünün birbirini tamamlamasına vesile olur.

Adı: Aylin romanının merkez kişisi olan Aylin'in tarihsel bir kimliği yoktur. Ancak mensubu olduğu aile geçmişi itibari ile hem Osmanlı Devletinin son döneminin aristokrat bir ailesi hem de Cumhuriyet döneminin bilinen bir ailesidir. Dolayısıyla yazar, Aylin karakterini çizerken bu sosyo-kültürel çevrenin tanıtımını yapma ihtiyacı hisseder. 1798 yılında Rumeli'nin Polyan kasabasında doğan ve 1853'te Sultan Abdülmecid tarafından sadrazamlığa getirilen Giritli Deli Mustafa Naili Paşa ve onun çocuklarına ayrılan bölüm, adeta bir sosyal tarih özelliği taşır. Yazar bu bölümü sadece Aylin'in karakteristik özelliklerinin genetik ilintilerini anlatmak için kullanmaz. Girit İsyanı, Girit'in Yunanlılara ilhakı, Osmanlı Rus savaşı gibi tarihi olayların toplumsal sonuçlarını da kendi bakış açısı ile analiz eder. Bu süreci yaşayan bu elit ailenin yaşantısı, eğilimleri ve kabullerinin de romana

yansıması ile 19.yüzyılın ilk çeyreğinden 20.yüzyılın ortalarına uzanan bir sosyal hayat evrimini de okuyucu idrak etmiş olur.

Sadrazam sülalesinden gelen bu aile, Fransızca, İngilizce, Rumca gibi dillerin konuşulabildiği, piyano ve Batı müziğinin tanındığı, kadınları mutlaka okutulan bir ailedir. Bu yönüyle Kulin'in romanları, Tanzimat'la yaşanan sosyal yaşantıdaki değişim sürecinin önemli imgelerini barındırmaktadır.

Naili Paşa'dan Hasip Bey'e uzanan çizgi, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan çizgidir bir bakıma. Aylin'in 1938'de Ankara'da dünyaya gelişi, bu akışın Aylin'le ilgili kısmının anlatılacağı anlamına gelir. Buraya kadar olan süreç geçmişi, Aylin'le başlayan süreç ise hem bu ailenin yeni hayatını hem de değişen siyasi idarenin çağdaş yönünü ortaya koyacaktır.

Devrimeller ailesinin ikinci kızı olan Aylin'in çocukluğu, inkılâpların merkezi Ankara'da, hatta Kızılay semtinde, Soysal Apartmanı'nda geçecektir. Oradan Amerikan Koleji'ni tamamlamak üzere İstanbul'a gidecek olan Aylin, Cumhuriyetle değişen ve gelişen kadın tipinin de sembolü konumundadır.

Gerçek tarihi ilintilerle kurgulanan ve roman girişi gibi kabul edebileceğimiz bu bölümlerden sonra roman, tarihsel gelişmelerin ve tarihi kişiliklerin uzağında durmaz. Aylin ve ailesinin bir şekilde ilintili olduğu birçok isim yakın dönem siyasi tarihimizin önemli isimleri olacaktır. Bu anlamda, Aylin'in ablası Nilüfer'in kocası Kasım Gülek önemli bir örnek olarak algılanabilir.

Kulin'in elbette birinci amacı bu tarihsel süreci kurgulamak değildir. Ancak bu süreci yakinen idrak eden bir ailenin serencamı yazıya aktarılırken, tarihin gizeminden faydalanmayı hedefler. Böylece roman tek cepheli bir kurgu olmaktan da kurtulmuş olacaktır.

Kurgulanan ilişkiler ağının gerçeklerle kesişmesi doğal olarak merak unsurunu da güçlendirecektir. Bu da bir anlatı için en vazgeçilmez hedeflerden birisidir.

Benzer bir ilgi ve iletişim Sevdalinka romanında da karşımıza çıkar. Yazar, burada Nimeta'nın basit bir ihaneti ile biçimlenip, Bosna savaşı sırasında küllenen sıradan bir öykü yerine, yine bireysel bir meseleyi, tarihsel sürecin akışıyla kuşatan girift bir anlatıyı tercih eder. Böylece anlatının vizyonunu genişletmiş olur.

Nimeta'nın imgesel fonksiyonu bu iki öykünün merkezileşmesini sağlamak, okuyucuyu her iki olayın akışında bir noktada tutabilmekten ibarettir.

Bu açıdan baktığımızda, yazarın yaratmaya çalıştığı birden çok çağrışımı yakalamak mümkündür: Nimeta'nın kocası Burhan'a olan ihaneti ile Sırp'ların Bosna'ya ihanetini, bu çağrışım zenginliğinin bir boyutu olarak düşünebiliriz. Burhan ve Stefan hem dinleri hem de ırkları itibari ile Bosna'nın önemli renkleridir. Bunları çoğaltmak mümkündür. Yazarın, bu bireyler için kurguladığı hayatı, Bosna'nın yaşadığı tarihi gerçeklikle buluşturması ise asıl önemli noktadır. Bu noktadan itibaren okur, iki ayrı öykünün karmaşık akışını izlemeye başlar. Nimeta'nın bireysel çatışması ve Bosna'nın yaşadığı zulüm, insanlık dışı saldırılar, kurguyla, gerçeğin, harmanlandığı bir öyküye dönüşür.

Böylece okur, şahit olduğu -çoğunlukla- bir tarihsel olayı, gerçek isimler, mekân ve zaman düzleminde ama romansı anlatımın ilkeleriyle tekrar okumuş olur. Bu sunum Nimeta'nın gazetecilik mesleğiyle gerçekleşir. Dekoratif yapıyı oluşturan her bir karakterin, o sürecin tarihsel olayları ile imgesel bir bağlantısı vardır.

Raziye'nin, yüzyıllardır süren göçlerin, yarattığı tahribatı yüreğinde hisseden, aynı zamanda da Bosna'nın Müslüman yüzünü temsil eden bir karakterdir.

Burhan ve Stefan ise Bosna'nın demografik yapısının ve zengin inanç çeşitliliğinin imgesel anlamdaki temsilcileridir. Nimeta, bütün bu farklılıklarla tanışan ve daha sonra da çatışma yaşayan "Bosna Anne" gibidir.

Bu romandaki tarihsel akış, içsel öykülerin de yönünü belirler. Bosna savaşının yarattığı travmatik gelişmeler, roman karakterlerinin, özgün kararlar almasını engeller. Böylelikle tarih bilincinin ve tarihsel gerçekliklerinin bu romanda da vaka tertibini kuşatan etkili rolünü görmek mümkün olmaktadır.

Füreya romanı ise başlı başına yakın tarihimiz açısından bir belge özelliği taşır. Biyografik bir çalışma olarak görünen bu romanın kurgusu ve karakterizasyonu onu biyografik çalışmaların sınırları belli yapısından kurtarmaktadır.

Füreya'nın mensup olduğu Şakir Paşa ailesinin, son Osmanlı aristokrat ailesinden oluşu, onun Aylin'le olan benzerliğini ortaya koyar.

Şakir Paşa, tıpkı Naili Paşa gibi maziyi temsil eder. Onunla ilgili bölümler, Osmanlı tarihinin son dönemlerinin anlatımını da ihtiva eder. Şakir Paşa'nın damadı Emin Paşa'nın Atatürk'ün silah arkadaşı olması ise romanın kurtuluş ve kuruluşla ilgili cephesini inşa etmektedir.

Füreya daha dokuz yaşlarında Atatürk'le tanışma imkânı bulan bir Cumhuriyet kızıdır. İlerleyen dönemde sırf ona yakın olabilmek için Kılıç Ali'yle evlenmiş olması, bu romanın yakın tarihimizle olan ilintisini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu evlilik Füreya'yı iki üç yıl boyunca Atatürk'ün yanına taşıyacak, böylece buradaki izlenimleri romana kattığı ilginin dışında tarihsel bir anlam kazanacaktır.

Atatürk'ün sofrası, arkadaşları, insanları seçme ve değerlendirme yetisi, devlet adamlığı, çağdaş düşünceleri, ona karşı yapılan suikastlar, zevkleri, damak zevki... vb. konular, Füreya'nın müşahit bakış açısı ile romana yansır ki bunlar çok önemli ve bir o kadar ilgi çekici ayrıntılardır.

Okuyucu, cumhuriyet tarihimizin hemen başında onun kurucusunun özel hayatı diyebileceğimiz ayrıntılarla karşılaştığında, başka bir Atatürk'le, insan Atatürk'le de taşımış olur. Kastımız, Atatürk'ün hep unuttuğumuz o sevecen, içten halkıyla iç içe, milletinden başka bir güce güvenmeyen duruşunun, tavrının tanıtılıyor olmasıdır.

Yazar, Atatürk'e Füreya'da ayırdığı yer kadar olmasa da bu kez **Köprü**'de İnönü'ye yer ayırır. Bu romanın da yakın tarihimizle buluşan en önemli noktası budur. Ancak köprünün inşa öyküsü sırasında Vali aracılığı ile 1950'li yıllardan itibaren anlatılan süreçte, hükümetleri özellikle de Süleyman Demirel hükümetlerinin

eleştirel bir bakışla romana yansması yine yakın tarihimiz açısından dikkate değerdir.

İnönü ve devrinin olayları ile Vali'nin vaka zamanında yaşadıkları arasında benzerlikler kuran yazar, bu iki devlet adamını fizik ve ruh olarak da birbirine benzeter. Bu benzetme okura iki yönlü bir mesaj olarak yansiyacaktır.

Birincisi, İnönü'nün kendi devrinde yaşanan olaylara karşı tedbir alırken ya da çıkan olayları bastırırken verdiği kararların haklılığını ispatlamak, ikincisi ise Vali'nin yaşadıklarının, İnönü'nün gördükleri yanında bir anlam ifade etmeyeceği, dolayısıyla Vali'nin yılgınlığa kapılmaması tezleridir.

İnönü ve Vali üzerinden yürütülen mukayesenin, eleştirel anlamdaki mesajlarına yoğunlaştığımızda, Kulin'in bu kez de Cumhuriyetin ilanı ve İnönü'nün 1950'li yıllara kadar yaptıklarından sonra ülkenin yaşadığı iktidar değişimi ile süreci yavaşlattığı, hatta devrim çizgisinden kaydığı gibi sonuçlara ulaşırız. Kulin'in bu anlamdaki bakış açısı, yazarın diğer romanlarda da kendisini hissettirir. Okurun, bu konudaki mesajlarını daha net alabilmesi için verdiği örneklerde ise "din" meselesini işlediğini görürüz.

Doğu'daki isyanlardan, başörtüsü meselesine uzanan bir çizgideki mesajlarında ağırlık bu noktadır. Modernlik, çağdaşlık kavramları ile gericilik kavramını bu anlamda mesajlaştıran Kulin'in romanlarının, Türkiye'nin günlük siyasi meselelerle olan bu yakın ilişkisi, onun bu meseleler karşısında durduğu yeri göstermesi bakımından önemlidir.

Yakın tarihimizi yine İnönü'nün liderliği ile irdeleyen ancak vaka zamanında yaşananları daha iyi anlatmak için 15.yy.daki tarihi hadiselerden faydalanan bir roman da **Nefes Nefese**'dir.

Romanın vaka tertibi, İkinci Dünya Savaşı'nın dünyada yarattığı felâketi ve ülkemizin İnönü'nün önderliğinde bu felâketi nasıl az zararla anlattığı tezini, Sabiha ve Selva'nın özel hayatıyla örtüştürüp anlatma esasına dayanır.

Macit, bu tarihi sürecin romana gerçekçi ayrıntılarla yansımada kullanılan karakterdir. Çünkü Macit genç bir diplomat olarak çalıştığı Dış İşleri Bakanlığı'nın en gözde isimlerinden biridir. İnönü'nün bu dönemde yakın mesai arkadaşı olarak belirlediği isimler arasındadır. Dolayısıyla, Nazilerin Hitler aracılığı ile dünyada neler yaptıklarını, Bulgaristan'ı alıp Türkiye sınırına dayandıklarında bizden neler istediklerini, uzun ve yorucu müzakereleri, onlara bizzat katılan Macit aracılığı ile romana yansıdığını görmekteyiz.

Kulin, bu romanda da aşına olduğumuz anlatım tekniğini işler. Yani olayları önce bir ailenin içsel meselesi halinde geliştirip daha sonra bu ailenin bireyleri ile toplumsal alana aktarır.

Sabiha'nın kocası Macit'in dışişlerinde seçkin bir diplomat olması ile kardeşi Selva'nın kocasının, Türk asıllı bir Yahudi olması ve onların Fransa'da yaşıyor olmaları vaka tertibinin iskeletini oluşturur. Yazar, bu eksen üzerinde hem vaka tertibini zenginleştirir hem de vaka tertibini dönemin tarihsel olayları ile kuşatır.

Hitler'in Fransa'yı işgaliyle başlayan insanlık dramı romanda ayrıntılı örneklerle anlatılır. Rahat olan vatandaşlar ise Türk'lerdir. Çünkü Türk diplomasisi, İnönü'nün önderliğinde, Fransa örneğinde olduğu gibi çok doğru ve yerinde adımlar atarak ülkesini ve vatandaşını korumaktadır.

Bu anlamda, Fransa'da bulunan diplomatik temsilciliklerimiz son derece faydalı işler görmektedir. Sadece Türk'lere değil Türk asıllı Yahudi'lere de sahip çıkan diplomasi heyetimiz, aslında bir insanlık vazifesi yapmakta ve dünyaya örnek olmaktadır. Selva ve Yahudi asıllı Türk kocası Rafael'in macerası de işte bu noktada belirleyici bir unsurdur.

Sabiha ve ailesi, kardeşi Selva'nın Marsilya'da, Rafael'den dolayı bir sıkıntı yaşayacağını farkındadır. Macit'in bu konuda yapabilecekleri ise sınırlıdır. Ancak Sabiha'nın Fransızca dersi verdiği Tarık'ın Fransa'ya atanması, yapabileceklerini biraz daha farklılaştıracaktır. Genç bir diplomat olan Tarık'ın Sabiha'ya duyduğu gizli aş bunun anahtarı, imgesi olarak romana yansıtılmaktadır.

Türk'lerin bu konudaki tavırları ve kahramanca tutumları ise öteden beri alışlagelmiş bir durumdur. 1492'li yıllarda İspanya Kralı Don Ferdinando ile Kraliçe Dona İzabella'nın imzaladıkları bir fermanla İspanya'dan kovulan Yahudilere bütün dünya sırtını dönmüşken, Osmanlı Sultanı II. Beyazıt onları kendi topraklarına çağırarak ve yaklaşık 250.000 Yahudi Osmanlı topraklarına yerleşmiştir (Kulin 2002: 110).

Kulin, bu bilgileri vererek, romanı Selva'nın kocası Rafael'i kurtarma gibi son derece yavan ve yanlı sayılabilecek bir basit vaka tertibinin dışına çıkarmış olur. Kulin, hem yakın tarihimizin diplomatik alandaki onurlu duruşu ve çalışmalarını gerçek isimlere dayandırarak anlatır hem de daha uzak bir tarihte, benzer bir durum karşısında Türk'lerin ortaya koyduğu duruşu vererek, millet olarak mazlumun yanında duran tavrımızı mesajlaştırmış olur.

Gece Sesleri romanının bu anlamda tarihsel ilintileri yoktur. Ancak romanın figüratif yapısında önemli bir yeri olan Nedim'in ve daha öncesinde babasının Milletvekili oluşları, 1950'den sonra gelişen siyasi olaylarla romanın vaka tertibi arasında bir bağ kurulmasına vesile olur.

Bozova'nın en seçkin ailesi olan bu ailenin büyük oğlu Kerami, mebus seçilip Ankara'ya giderken, küçük oğul Yusuf'un maddi ihtirasları ağabeyini farklı ilişkiler kurmaya zorlar. Çünkü o süreçte Halk Partisi iktidarı kaybetmiş dinci(!) bir parti iktidara gelmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi ve Demokrat (Adalet) Partisi'nin söz konusu edildiği bu yakın tarihi süreç, Kulin'in bakış açısını çok net yansıtan değerlendirmelerle romana yansıtacaktır.

Yusuf'un işleri büyütme için ağabeyine baskı yapması, onu alınacak bir izin için dinci partinin milletvekilleri ile konuşmaya zorlar. Hatta rüşvet vermeyi planlar. Onlar zaten bu işe teşnidir. Ancak Kerami bunu yapacak kadar alçalmaz. Mesele başka bir biçimde halledilir. Fakat romancının kurguladığı bu olaylar zincirinin devamında, bu kez Nedim Bey'in bu kadar eleştirilen bu partiden milletvekili olması dikkat çekicidir.

Romanın merkez kişisi konumundaki Ayda'nın, annesi Rengigül'ün, ikinci kocası Nedim'le aralarında daha sonra yaşanacak soğukluğu buna bağladığı görülür. Çünkü hem annesi hem de Ayda, çağdaşlığı sembolize eden(!) sol tandanslı insanlardır.

Yazar, Ayda'nın bu tavrını belirlemek için kendi kızı Aslı'nın tavır ve davranışlarını romana yansıtır. Aslı, solculuğu, bireysel özgürlükler ve daha fazla demokrasi olarak algıladığı için, annesini ve onun görüşlerini “dinozor” olarak görmektedir (Kulin 2004: 86).

Ayda'da annesini hep yıllarca ufku gelişmemiş bir “Kemalist” olarak görecektir.

Romana, bu siyasi imge ve ideolojik tanımlamaların katılması, romanı yakın dönem siyasi tarihimizin tartışıldığı bir arenaya dönüştürür.

İki nesil boyunca anne ve kızların arasındaki bu ideolojik ayrışma, vaka zamanında içine “türbanı” alarak zenginleşir. Böylece yazar, önce 1960'lı yıllardan başlayan siyasi hareketler ve organizasyonların hedeflerini -kendi bakış açısı ile- romana yansıtmış olur, sonra da yazara göre bu demokratik açılımların karşıtı olan 1990'lı yıllardan sonraki gelişmeleri romana dâhil eder. Bu iki dönem arasında ortaya çıkan anlayış farklarını da irdeleyen yazara göre, 1950'li yıllardan sonra iktidara gelen sağ partiler ülkeyi modernleşme yerine geriye götürmektedir.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) adlı romanın tarihsel gerçeklikle olan ilgisi daha yoğundur. Ahmet Reşat'ın önce vekâleten sonra asaleten Osmanlı Devletinin son Maliye Nazırlığını yapmış olması bu ilintiyi kaçınılmaz kılar. Ahmet Reşat bu konumuyla, Osmanlı'nın çöküşünü en yakından takip edebilen kişilerden biridir. Bu durumun Ahmet Reşat'ın üzerinde yarattığı olumsuz etki tarih-insan ilişkisi bakımından son derece önemlidir. Bu anlamda Ahmet Reşat'ın Osmanlı'nın çöküşü ile ortaya çıkan yeni durumda sürgün edilecek uzunca bir süre dışarıda, özellikle de Romanya'da yaşamak zorunda kalacaktır.

Son padişahla birlikte sürgün edilen Ahmet Reşat'ın geri dönüşü, yeni bir devletin kuruluşu dolayısıyla farklı bir hayatın kapılarını açacaktır. Tarihi süreçlerin

insan yaşamına yaptığı doğrudan etki, Kulin'in diğer romanlarında olduğu gibi burada da karşımıza çıkar.

Bunun açık bir örneği de Ahmet Reşat'ın yeğeni Kemal'in durumudur. Sarıkamış harekâtını yaşayan Kemal, önce ittihatçı olmuş fakat onlarla da arası açılınca Milli Mücadecilerle ilişki kurmuştur. Yaşadığı hayat onun verem hastalığına yakalanmasına neden olsa da Kemal, bu tarihi süreç içerisinde mücadeleden hiç kaçmayacaktır.

Bu durum daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi Ahmet Reşat ve çok sevdiği yeğeni Kemal'i fikri ayrılığa sürüklemektedir. Böylece yazar, aynı aileden iki ferden yaşanan tarihi süreçlerle şekillenen siyasi yaklaşımlarını; bundan hareketle de tarih-insan ilişkisinin bir örneğini romana yansıtmiş olur.

Tarihi vakaların, insan davranışlarından, ilişkilerine ve psikolojik yaklaşımlarına kadar her şeyini etkileyebileceği iması sadece bu romanın tezleri arasında değildir. **Sevdalinka**'nın kahramanı Nimeta'nın hayatıyla ilgili aldığı kararlarda da yaşanan tarihin etkisi vardır. **Nefes Nefese** romanında karşılaştığımız, Sabiha, Selva, Macit gibi karakterlerin de hayatını, psikolojilerini dolayısıyla davranışlarını belirleyen, onların dışında gelişen tarihsel süreçtir. **Bir Gün** romanının kahramanlarından Zeliha'yı meclise bir Kürt lider olarak taşıyan da Doğu'da yaşanan tarihsel gelişmelerdir. Yine Füreya'yı olduğundan daha önemli bir karakter haline getiren, onun Atatürk'ün son dönemine yaptığı ve tarihsel açıdan çok önemli olan şahitliğidir.

Kulin'in romanlarına esas olan bu ilişkiler ağı, **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)** romanında da aynen işlevini sürdürür.

Zeki Salih'in İstanbul'a gelişinin nedeni Bosna'da yaşanan olumsuz tarihi gelişmelerdir. Bosna'nın elden çıkışı ile Zeki Salih'in yaşadığı psikolojik travma ise tarih-insan denkleminde, tarihi gelişmelerin ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar.

Bu romanın önemli bir karakteri olan Sabahat'ın, aşık olduğu Aram adlı Ermeni gençle evlenememesinin -en azından uzun bir süre- temel nedeni de bu anlamda yaşanmış olan tarihi süreçlerdir. Yazarın, romanın bir yerinde Aram ve

ailesi için bir bölüm açıp, aslında onların hiç de tehlikeli insanlar olmadığı, bir kabahatlerinin olmadığını ispatlamaya çalışmasının altında yatan nedenlerden biri, yazarın bakış açısından kaynaklanan bir sempati olsa da asıl nedeni tarihsel süreçlerin insan hayatını doğrudan etkileyen yüzünü ortaya koymaktır.

Yine **Umut** romanının vaka tertibini Muhittin-Sitare evliliğine taşıyan olaylarla, bu evliliğin ortak paydasının Cumhuriyetin değerleri olması, tarihsel olaylar karşısındaki duruşun, insanların ortak bir hayatı sürdürebilmesinin de esası olduğu fikrini ortaya koymaktadır.

2.3.7.Çevre/Eşya İmgeleri ve İnsan

Kulin'in romanlarında çizdiği karakterlerin bu anlamdaki duyarlılığı oldukça belirgindir. Figüratif yapının canlı unsurları ile cansız unsurları arasındaki bağ, adeta canlı unsurların karakteristik özelliklerini ortaya koyan manâlar taşır. Çevre ile beraber insanların yaşadıkları mekânların onlar üzerindeki tesirlerinin ayrıntılı bir biçimde işlenmesi, bu mekânların taşıdıkları, tarihi ve kültürel anlamla ilgilidir. Bu tespiti mutlaka mekânların ve ona ait eşyanın yüklendiği sınıfsal imgeleri de eklemek gerekir. Kulin'in romanlarında tasvir ettiği çevre-mekân-eşya gibi unsurların bir sosyal statüyü de imgelediğini belirtmek gerekir. Bu imgeler romanlarında insan çevre-eşya bağlamında ele alınmıştır. **Adı: Aylin** romanında Aylin'in ailesinin yaşam biçiminin de yansıtıldığı romanın hemen başındaki şu bölüm, çevre unsurlarının çağrıştırdığı sınıfsal farklılığı yansıtması bakımından önemlidir.

“Melek'in annesi Fatma Hanım ise kızının mutluluğunu görmeyi beklemiş gibi, düğünlerinden kısa bir süre sonra dramatik bir biçimde hayata veda edecekti. Viyana'da Grande Otel'de kendi verdiği bir davette, aniden kalp krizi neticesinde vefat edince, misafirlerini tedirgin etmemek için cansız bedeni orkestranın çaldığı Viyana valslerinin eşliğinde ve dostlarının kollarında, sanki dans ediyormuş gibi odasına taşınmıştı” (Kulin 1997: 18).

Buradaki mekân ve çevrenin, bu elit hayatı çevreleyen ve son derecede önem arz eden ayrıntıları, orkestra, vals gibi farklı bir sosyal statünün imgeleriyle pekiştirilmiştir.

Yazarın çizdiği bu atmosferin anlaşılması, karakterizasyonun tahlili bakımından da oldukça önemlidir. Aylin'in ailesinin mensup olduğu sosyal çevre, kendine yakışır bir mekân anlayışı ile bütünleşir. Bayındırlı ailesinin, Birinci Dünya Savaşından sonra bozulan maddi durumlarına rağmen, bu durumu gölgeleyebilecek, sıkıntıları içselleştirebilecek bir çevrede yaşamaları dikkat çekicidir.

“Artık ne Moda’daki konakları ne de Emirgan’daki köşkleri vardı. Taksim’de Boğaz manzaralı Hristoverdi Apartmanı’na taşınmışlardı”(Kulin 1997: 22).

Aylin ve ailesinin bu geçmişten gelen aristokrat tavırlarının, hayatlarını biçimlendiren en önemli öge olduğu, onların yaşadığı çevrenin tanıtımıyla da ortaya çıkmaktadır. Yazar bu unsuru çok belirgin bir şekilde romanına yansıtır. Çizilen karakterlerin, içine doğdukları bu seçkin çevre, onların bu hayatı sürdürebilmek için sarfedecekleri gayretin imgesel alt yapısını oluşturur. Romanların birçoğunda merkez kişi olan kadınların “zengin koca” arayışı ve tutkusu, bu ayrıntı göz ardı edilmediği takdirde daha iyi anlaşılabilir.

Aylin'in Ankara'da doğduğu çevre ve özellikle Soysal Apartmanı'nın da Aylin'in karakteri üzerinde önemli bir etkisi vardır. Bu apartmanın ünlü sakinleri ile sahip olduğu sosyal imkânlar, farklı bir toplumsal sınıfın yaşamını yansıtmaları bakımından önemlidir.

Kulin'in bu anlamda özellikle kadınlardan hareketle yaptığı betimlemelerde, kadın kozmetiğinin ve giyim eşyalarının da bu anlayışa imgesel anlamda katkı sunduğu görülecektir.

“Annesi dekolte, çok şık bir gecelik giymiş, süslenmiş püslenmiş yatağında yatıyordu” (Kulin 1997: 33)

cümleleri, bu aile fertlerinin eşya-insan arasındaki imgesel ilişkiye verdikleri önemin ayrıntılarını barındırır.

Bu ailenin yaşadığı konak hayatında her odanın, renginden mobilyasına ve gördüğü işleve göre adlandırılması bu elit hayatın anlatımında önemli bir yer tutar. Romanın yedinci bölümünü adı “Lüks Evin Kızı”dır (Adı: Aylin s.52). Bu başlığın

taşıdığı imgesel anlam bile, bu aileyi şekillendiren dış yapı özelliklerin ayrıntılarını barındırır.

Aylin'in hayatını tekrar yoluna koymak için mankenlik okuluna devam etmesi, biçimsel anlamda denediği değişikliklerle, psikolojik dünyasını düzeltme çabaları da bu anlamda değerlendirilmelidir.

Bu yapının aynen **Füreye**'da da devam ettiğini görürüz. Bu romanda "Konak" ve "konak hayatı"nın **Adı: Aylin** romanından daha baskın şekilde kullanıldığını görürüz. Buradaki konak motifi ve bu konağı şekillendiren diğer cansız unsurların Füreye'nin ruhunda bıraktığı derin izler çok belirgindir. Füreye bir monoluğu sırasında dedesinin Büyükkada'daki yazlık köşkünü cennete benzetmesi bu derin izlerin dışa vurumu gibidir (Kulin 2000: 15).

"Bize uçsuz bucaksız gelen bahçesinde fuller, hatmiler, yaseminler, japon gülleri, ortancalar, beganviller ve mimozalar açardı. (...) Evin kapısının önünü tutan yola çıktığınızda, karşınızda camii, arka kapısından çıktığınızda ise karşınızda kiliseyi bulurdunuz. İçinde yaşayanlar da bu iki ibadethanenin temsil ettiği kültürlerin arasında kararsız kalmış, elleri kolları ve özlemleri kilisenin sembolü batıda, yere basan ayakları ve yürekleri ise tam buldukları yerde, yani caminin ait olduğu toplumda, kafaları az biraz karışık insanlardı. (...)" (Kulin 2000: 16).

Burada, bireyleri etkileyen; camii, kilise, ikisinin arasındaki konak olmak üzere üç ana unsur, onların sadece yaşadıkları mekân olmaktan çıkıp, felsefi, sosyo-kültürel anlam kazanan değerler haline gelir. Füreye bu iki temel kültürel değer arasında, biraz kararsız kalmış bireylerin yaşadığı konağı, her yönüyle adeta kutsallaştırır. Romanın sonuna eklenen albüm bölümüne, Füreye'nin Sadrazam Cevat Paşa'dan kalan bir makam koltuğunda çekilen fotoğrafının eklenmiş olması, eşya-insan ilişkisinin ulaştığı boyutu göstermesi bakımından önemlidir.

Füreye'nin hayatının ikinci devresi gibi algılayabileceğimiz ve seramik sanatına vakfettiği hayatında, sanat ürünlerine adeta can veren "seramik fırınının" önemli bir imge haline geldiğini görürüz.

Füreye bu eşyanın yardımıyla ürettiği ve yürüttüğü sanat faaliyetleri sayesinde aktif bir hayata sahip olur. Taşındığı evlere beraberinde ailesi, yakınlarının

değil fırının taşınıyor olması, önce ona yer ayarlanması, Füreya'nın çocukluk yıllarında “konak hayatı” ile arasında gelişen sıcak bağların bir devamı gibi algılanabilir.

Sevdalinka romanında ise özele indirgenmiş bu anlamdaki tek unsur, Nimeta'nın yaşadığı evdir. Ancak bu ev onun mutluluğunu kuşatan bir anlam taşımaz. Aksine Nimeta'nın mutluluğu dışarıdadır. Bu yönüyle, **Sevdalinka**, diğer iki romandan ayrılır. Bu özele indirgenmiş mutsuz ilinti, genelde Bosna'ya duyulan sevgi ve onu kurtarma mücadelesi ile farklılaşır.

Bosna, bütün varlığı ile coğrafyası, insanları, şehirleri, caddeleri ile Nimeta ve ailesi için yaşamanın tek anlamı haline gelir. Buradaki canlı varlığın -insanın- belirleyici ve yönlendirici imgesel anlamı bir yana bırakırsak, Bosna'nın kazandığı “hayati” hüviyet, onu canlı varlıkların da üzerinde kutsal bir mevkiye taşır. Böylece, Kulin, çevre unsurunun insan hayatı, mizacı ve kabulleri ile olan yakın ilişkisine de vurgu yapmış olur.

Nimeta'nın aşk hayatı ile evliliği arasındaki buhranlı dönemi, Bosna'nın yaşadığı savaşa özdeşleştirdiğini daha önce söylemiştik. Nimeta, olayların doruğa ulaştığı süreçlerde -mesela oğlu Fiko'nun gerile savaşı yapan milis kuvvetlere katılmak için evden kaçması- daha önce çok ilgilenmediği ve annesine ait sıradan bir eşya gibi gördüğü “Kur'an'a” yönelmesi dikkate değer bir imgedir.

Yazarın burada betimlediği manevi havayı bütünleştiren, seccade, tespih, Kur'an gibi unsurlar, Nimeta'nın ruh dünyasında gizli de olsa, bir yerlerde varlığını sürdüren inanç kriterlerine duyduğu saygıyı imgelemektedir.

Köprü romanındaki, “köprü” unsuru, romanı baştan sona kuşatan ve bütün mesajların neşv ü neva bulduğu bir unsurdur. Romanın merkez kişisi olan Vali'nin varlık sebebi bile, bu roman için insan dışı bir varlık olan köprüdür. Köprü'nün yapımı esnasında, ona yüklenen fonksiyonlar hayati önem taşır. Köprü, Bayram isimli karakterin eşinin ölümünde ve Öksüz'ün öksüz kalışında doğrudan rol oynar.

Başbağlar katliamının oluş sebeplerinden biri de yine köprüdür. Bu açıdan bakıldığında köprü-bölge insanı ilişkisi, romanın vaka tertibini kuşatan çok önemli bir unsurdur.

Romanda yer alan önemli bir eşya-insan ilişkisi de İnönü Büstü ile Vali'nin arasında kurulan empatik diyaloglarla ortaya çıkar. Vali'nin karşılaştığı sıkıntılar sırasında, İnönü'nün büstüyle kurduğu diyalogların bir önemli tarafı da bu figürün yazar-anlatıcının bakış açısının taşıyıcılığını yapıyor olmasıdır. Böylece, cansız bir unsurun, romanın aksiyonunu yönlendirdiği gerçeği de ortaya çıkmış olur.

Köprü romanının, Kemaliye ilçesini anlatan bölümlerindeki betimlemelerde de çevre-insan, insan-eşya ilişkilerine dair önemli ayrıntılar bulunmaktadır. Bu ayrıntılar, daha çok yörenin sosyal hayatını da düzenleyen figüratif öğelerdir.

Kapı motiflerinin, ev süslemelerinin taşıdığı imgesel anlamlara çok daha nahif bir mana yükleyen kapı tokmağı figürünü burada hatırlatmak gerekir.

Bu çevredeki evlerin, misafirlerin cinsiyetlerine göre tasarlanmış ve sanat harikası olan kapı tokmakları, bir medeniyetin ulaştığı noktayı imgelemektedir. Erkekler için kalın ses çıkaran kapı tokmağı, kadınlar içinse daha ince bir ses çıkaracak şekilde tasarlanan kapı tokmağının düşünülmesi, sosyal hayatı düzenleyen sembollerdir.

Küçük bir ayrıntı gibi görünen bu sembollerin, taşıdıkları fonksiyon dikkate alındığında, onların eşya-insan ilişkisi anlamında yükledikleri işlevin önemi ortaya çıkacaktır.

Eve bir kadının veya bir erkeğin geldiğini bu tokmakların sesinden anlayan ev halkı ona göre vaziyet alacaktır. Bu ince ayrıntı bir medeniyet sembolü olarak görülmekle beraber, insanın yaşadığı çevre ve çevreye ilişkin eşyalarla bütünleşen hayatına örnek olması bakımından da son derece önem taşır.

Nefes Nefese romanı, **Adı: Aylın** ve **Füreya**'da gördüğümüz ilişkiler ağının bir prototipi mahiyetindedir.

Romanın merkezini işgal eden Sabiha ve Selva isimli karakterlerin, çocukluklarından itibaren yaşadıkları çevre, bu çevreye ait maddi unsurlarla, karakterleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmak mümkündür.

İki kardeşin tıpkı Aylin gibi Ankara'nın en gözde semti ve Apartmanında doğup büyümüş olmaları, onların bu çevrenin atmosferinden etkilenmesine yol açacaktır.

“Hümeyra, bugün beşten önce ayrılmak zorundayım zaten.

-Neden?

-Hülya'yı Marga'dan alacağım. (...)" (Kulin 2002: 7).

Bu basit diyalogun anahtar kelimesi “Marga”dır. Marga 1940'lı yıllarda Ankara'da bale dersleri veren ve dönemin elit ailelerinin kızlarının devam edebildiği bir okuldur. Bu sosyal çevrenin yetiştirdiği Sabiha ve Selva'nın dünya görüşünden, özel hayatlarındaki tercihlerine, eğitimlerinden, kabullerine uzanan bir çizgide, Marga imgesinin önemli olduğu kanaatindeyiz.

Bir aristokrat hayatın ve çevrenin hakim olduğu bu romanda, geniş anlamda Fransa'nın ve Türkiye'nin de belirleyici bir rol üstlendiğini görürüz.

Selva'nın Fransa'da yaşadıkları, Türkiye'nin önemini ve özlemini vatan sevgisiyle örtüştürerek ortaya koyar. Kocasını Rafael'in bile bu medeni memlekette Türk mutfağını özleyen olması, çevre-insan ilişkisini ortaya koymasından bakımından önemlidir.

Roman, bir takım, eşya ve motiflerin insanlar için taşıdığı önemi vurgulamak için Yahudi'lere mahsus figürleri konu eder.

Pastelicasları, (Seferad Yahudilerinin yemek kültürüne ait hamur işi), Lozayı (Hamursuz Bayramı'nda kullanılan sofraya takıları), Seder (Hamursuz Bayramı'nda geceleri evlerde yapılan tören), Mezuz (Yahudi evlerinin sağ kapılarına konan dua) gibi unsurlar, eşya-insan ilişkisini de ortaya koymasından bakımından önemlidir.

Romanda, Fransa'da soykırıma uğramaktan Türk diplomatları tarafından kurtarılmış bir kısım Yahudi ile birlikte Selva ve ailesinin İstanbul'a getirilişi

aksiyonunun önemli bir parçasını oluşturur. Bu kurtuluş Türkiye’den özel olarak getirilen bir tren vagonuyla gerçekleşir. Bu vagonun Selva ve yolcular açısından kazandığı imgesel anlam gözlerden kaçmamalıdır. Vagon yüklendiği işlev itibarı ile salt bir madde olmaktan çıkar, manevi derinliği olan bir varlığa dönüşür. Çünkü bu kadar insanın yaşama ve özgürlük ümitleri, onun kazasız belasız bir şekilde Türkiye’ye ulaşması ile mümkündür. Bu süreçte, tren vagonu ile içindeki insanların birbirleri için taşıdığı mana, cansız bir eşya ile insan arasındaki statik ilintinin dışına çıkacaktır.

Gece Sesleri, Kulin’in bu türden ilintileri biraz daha yoğun kurduğu romanlarından biridir. Romanın girişinde, Ayda tarafından gerçekleştirilen monologlar çevre insan ilişkisi bakımından oldukça zengindir. Ayda annesinin hastaneye kaldırıldığını öğrenince Ankara’dan uçakla İstanbul’a gitmek üzere yola çıkar. Ancak mevsim kıştır ve yoğun kar yağışı nedeniyle rutin seferler yapılamamakta, dolayısıyla yolcular, havaalanı yolcu bekleme salonunda bekletilmektedir. Ayda’nın bu süreçte ürettiği monologlarda, ruh dünyasında oluşan beklentilerle, dış dünyanın sağladığı “olabilirlik”leri arasında bir çatışmanın varlığı hissedilir. Romanın ilk cümlelerine yansıyan,

“Pencereden dışarıya bakıyorum içim daralarak, zamanı durduran bembeyaz bir duvar var camın ardında” (Kulin 2004: 5).

Şeklindeki psikolojik tavır, bir yönüyle romanın büyük bir bölümüne yansiyacak “iç çatışmanın” imgesini taşıırken, öbür yönüyle bu çatışmanın dış dünyadaki nesnel karşılıklarını işaret eder. “Bembeyaz duvar”, betimlemesi bu noktada özel bir anlam kazanır. Ayda, bu “nesnel karşılık” bulma yoluyla yansıttığı iç çatışmasının nedensel uzantılarını, “çevre”yle somutlaştırır. Yani Ayda’nın etrafında oluşan atmosferin, özellikleri, derinliği ve görüntüsü tamamen Ayda’nın iç dünyasına göre biçimlenir. Kar, bekleme salonu, valizler, yolcular, bu anda Ayda’nın çevre ile olan tek bağlantı noktalarıdır.

Romanın ilerleyen bölümünde, Ayda’nın havaalanında girdiği tuvalette, bir ayna karşısında kendisiyle -görünümüyle- yüzleşmesi de ilginç ayrıntılar barındırır.

Karı bembeyaz bir duvara benzeten Ayda bu kez kendisini istediği gibi göstermeyen ışığa “çiğ” sıfatını uygun görecektir.

Bütün bu yaklaşımlar Ayda'nın bir bekleme sürecinde çevresiyle kurduğu ilintilere örnek teşkil etmektedir. Roman Ayda'nın anımsamaları ile geriye doğru, yani asıl vaka tertibinin oluşacağı zamana doğru giderken, çevre-insan-eşya arasında kurulan psikolojik ilintilerin arttığını görürüz. Uçak yolculuğu, Ayda'nın çocukluğuna yapılan bir yolculuğa dönüşür adeta, reel zamandaki mesafenin katediliş süreci, boyut değiştirerek, itibari aleminin olanaklarını da kullanıp Ayda'yı annesi ile yaptığı ve onu yeni babasına -Nedim- götüren yolculuğuna dönüşür. Böylece çevreyi kuşatan nesnelere anlamı da değişir. Bulutlar dağılır aşağıda masmavi deniz muhteşem bir manzara oluşturur. Yazarın buradaki başarısı, sadece Ayda'nın iç dünyasını betimlemek değil, olay arasındaki geçişleri, bir kurgu film mantığına dönüştürebilmesidir. Zamanın ve olayların vaka zamanından geriye doğru kayışı bir imgenin kılavuzluğunda, kahramanın boyut değiştirmesi gibi sunulur okura.

Çevre ve onu biçimlendiren nesnel unsurların yani eşyanın insanla olan ilintisi, romanda, bu süreçte yeni gelişen mekân yani Bozova ve buradaki çiftlik evinin özellikleri ile sınırlıdır. Ancak yazar, Ayda'nın anımsamalarından ibaret olan bu bölümleri sık sık keserek, romanın gerçek vaka zamanına döndüğünde farklı imgelerin de romana yansıdığını görürüz. Yazarın, Bozova'ya taşıdığı kahramanların bu yeni çevresi hakkında hemen hiç betimleme yapmaması dikkat çekicidir. Böylelikle okur, hiç vakit kaybetmeden Bozova'da yeni yerleşilen bir çiftlik evinin içinde yaşanan entrik olaylara çekilmiş olur.

Romanın iki ayrı vakadan beslenen finalinde, çözümlenmelerin birbiriyle örtüştürülerek verildiğini görürüz. Bu süreçte eşya-insan-çevre ilişkisine dair bölümler dikkate değerdir.

Annesinin evine dinlenmek üzere giden Ayda, onun eşyalarını, yaşadığı atmosferi içselleştirerek gözlemler. Her birinin ne anlam taşıdığını, çocukluğundan beri yaşadığı hayatla hatırlayan Ayda'ya, karşılaştığı günlük -annesinin- çok daha farklı bir dünyanın kapılarını aralar.

Günlük imgesi, Kulin'in romanlarında sıkça kullanılan bir imgedir. Özellikle olayların anlatımı ve çözümü noktasında yazarın bu unsurdan farklı romanlarında da faydalandığını görmekteyiz.

Bir Gün romanının girişinde karşılaştığımız hapisane betimlemesi aslında bir yönüyle **Gece Sesleri** adlı romanın girişindeki, havaalanı betimlemesini hatırlatır. Kulin, romanlarında olay örgüsünün zeminini hazırlarken çevre-insan ilişkisinin kuşattığı bir çatışmadan hareket eder. Burada okura yansıyan hapisane ve ona ait nesnel unsurlar, bir insanın özgürlüğünün elinden alınışını, buradaki sınırlı yaşantısını, hatta insani bütün özelliklerini kısıtlayıcı bir anlam taşır. Nevra'nın görüşme yapmak için girdiği odada hissettikleri bu anlamda önemlidir.

“Odada çıt yok, sessizlik dayanılır gibi değil. Kalın taş duvarların ötesinde bir hayat akıyor. Benim oturmakta olduğum küçük odada ise, sadece bir masa, dört iskemle ve akışsız durağan bir zaman var”(Kulin 2005: 11).

Cümleleri, çevrenin insan psikolojisini ve hayatını etkileyen yönünü ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

Veda (Eski Şehirde Bir Konak) romanında, **Füreyâ** ve **Adı: Aylin** romanlarında gördüğümüz “konak” figürünün karakterler üzerinde önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Konak, tıpkı diğer romanlardaki gibi şahısların karakterlerinin teşekkül etmesinde oynadığı rolle, cansız bir nesne olmaktan çıkıp, bütün karakterleri kuşatan bir hüviyete bürünür. Onun, içinde yaşayan insanlarla bütünleşmiş atmosferi yönlendirici ve belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıktığını görürüz. Konağın dışına çıkıldığında ise İstanbul'un güçlü varlığı hissedilir. Çevre-insan ilişkisi bakımından İstanbul'un imgesel çağrışımları, özellikle romanın merkez kişisi konumundaki Ahmet Reşat üzerinde etkilidir.

İstanbul'un işgalinin yarattığı bunalım, önce Ahmet Reşat'ın halet-i ruhhiyesinde derin bir ızdırıp yaratır. Bu durumun hem konağın içindeki havayı hem de dışarıda teneffüs edilen havayı doğrudan etkilemesi bize özellikle **Sevdalinka** adlı romandaki dengeleri hatırlatır.

İstanbul'un dışında, özellikle Kemal aracılığı ile romana giren Sarıkamış, bir yönüyle tarihsel bir açılımı sembolize ederken, yaşanan felâket itibariyle, çevre-insan ilişkileri bakımından önem kazanır. Hem İstanbul'un hem de Sarıkamış'ın yaşadığı felâket burada yaşayanları doğrudan ilgilendirmektedir. Bu ilgi kişisel bazda Ahmet Reşat ve Kemal'de çok daha yoğun yaşanırken, konağın diğer bireyleri bundan dolayı olarak etkilenir. Ancak romanın oturduğu aksiyon zemini dikkatle takip edilirse görülecektir ki, romanın asıl belirleyici unsuru, bu çevre-insan ilişkisi üzerine bina edilmiştir.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur) romanı, fonksiyon itibari ile de **Veda**'yı tamamlayan bir mahiyet arzeder. Dolayısıyla çevre-eşya ve insan münasebetleri bu romanda da benzer şekilde tezahür eder.

Ancak bu romana eklenen Zeki Salih ve ailesi ile bu ilişkiler ağının zenginleştiğini görürüz. Zeki Salih'in zorunlu olarak ayrılmak zorunda kaldığı Bosna, **Veda**'da İstanbul'un yüklendiği fonksiyonu üstlenir. Bosna'nın elden çıktığını öğrenen Zeki Salih'in eve dönüp, sınırlarını yatıştırmak için yol kenarında bulunan kavaklara ateş ettiği sahnedeki bir ayrıntı, insan-çevre ilişkisini ortaya koyan çok hassas bir ayrıntıdır. Eşi Zeki Salih'i teskin ederken kavakların bir suçlu olmadığını onlara ateş etmenin anlamsız olduğunu söyler. Böylece "kavak" yani ağaç, bir bitki olma vasfının dışında, duyguları olan bir varlığa dönüşür. Yazar-anlatıcının yarattığı bu atmosfer, ailenin ruhsal tavrını, çevreye bakıştaki hassasiyetini ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir.

Bu romanın ilerleyen bölümlerinde Zeki Salih'in küçük oğlu Muhittin -Ayşe Kulin'in babası- mühendis olduktan sonra Anadolu'ya tayin edilir. Bu süreç de çevre-insan ilişkilerini ortaya koyan ayrıntılar barındırır. Bir bölgenin kalkınmış, müreffeh oluşu ya da tam tersi bir durumun hüküm sürüyor oluşunun, insan unsuru üzerindeki doğrudan etkisi, bu bölümlerde ayrıntılı bir şekilde işlenir.

Romanın güçlü bir figürü olan Sabahat'ın, yaşadıkları konakla ilgili düşündükleri de bu anlamda düşünmek gerekir. Ailesi Ada'dayken evde yemek yapıp onlara götürmeyi planlayan Sabahat, o anda kimsenin olmadığı ama yıllarca yaşadığı konağa girdiğinde, her bir eşyanın ve köşenin gözünde kazandığı anlamı,

taşıdığı farklı manaları düşünür. Bunlar, tıpkı insanlar gibi yaşanan hayatın, öngörülen ve öngörülmeleyen olayların, sevinçlerin, ölümlerin... vb. izlerini üzerlerinde barındırmaktadırlar.

“Sabahat cebinden çıkardığı anahtarla oymalı tahta kapıyı açtı. Karanlık ve serin hole girdi. Tuhaf bir duyguydu, içinde kimsenin yaşamadığı evine, biraz ürkerek ve anahtar kullanarak girmek. (...) Arka bahçeye açılan kapıya yürüdü ve açmak için kilidini kurcaladı. Beceremedi. Ne tuhaf, burası onun eviydi ama arka kapıyı açmayı dahi bilmiyordu. (...) Bu evde misafir gibi yaşamışım, diye düşündü. (...) Yukarı çıkan merdivenin altındaki yüklükte mesela, ne muhafaza edildiğini hiç bilmemişti. Çocukluğunda bir kez Saraylıhanım’a sorduğunda ‘ilahi çocuk, ne olur ki yüklükte, ıvır zıvır’ demişti. İvır zıvır! (...) İçi eski elbiselerle dolu bir sandık mıydı? Eski tapular, mektuplar, hatıra defterleri miydi ıvır zıvır? Babasına ve dedesine ait Osman-ı Ali nişanları mıydı? Neydiler? Hayatına ait nesnelere bu kadar ilgisiz kaldığı için kızdı kendine.

Şimdi taşlıkta durmuş, içinde büyüdüğü eve bir yabancıнын gözleriyle bakarken, bugüne kadar hiç fark etmediği bazı şeyleri görüp şaşırıyordu. Merdiven boşluğundan sarkan avizenin beş kristal sarkacı eksikti, avizenin tam altında duran yaldızlı masanın sağ köşesindeki mermer boydan boya çatlamıştı. (...) Hatırladı, annesi masaya hep bir Şam örtüsü örterdi, herhalde çatlağı kapatmak için. Yerde duran halının üzerinde, batıdan güneş aslan panjurun ışık sızdırdığı aralıklarla, bir desen gibi duran çizgi çizgi soluklar, kuzeye bakan duvarda rutubetten olacak, kurt kafası gibi şekiller vardı. Konsolun çekmecelerinden birinin tokmağı kırıldı.

Sabahat ürperdi. İyi ve kötü günler yaşamış, umur görmüş ve çok çile çekmiş, yaşlı, köhne, yorgun bir evin taşlığında duruyor, evin sesine kulak veriyordu. Bir zamanlar neşeli çocuk çığlıkları, genç kadın kahkahalarıyla yıkanan duvarlara şimdi bunak ihtiyarların yakınmaları, karpisli ablaların şikâyetleri ve babasının sessizce çektiği yürek acısı siniyordu” (Kulin 2008: 134-135).

Dikkat edilirse, burada konak ve onun her bir köşesi Sabahat’ın hissiyatını etkileyen canlı bir varlığa dönüşmüştür. Özellikle son paragrafta Sabahat’ın “evin sesine kulak vermesi” adeta bir diyaloga işaret eder. Bu diyalogun bir tarafında Sabahat dururken, öte tarafta fiziksel unsurları ile konak bulunmaktadır. Konak ve onun diğer fiziki unsurları bu anlamda insani bir hüviyete bürünmüş, hatıraları olan varlıklar gibi düşünülmüştür. Bu durum, insan-eşya ve çevre ilişkisiyle, hayat

dediğimiz insani sürecin bütünleşen unsurlarını ortaya koyması bakımından önemlidir.

2.3.8. Bireysel Özgüven ve Kararlılık

Kulin'in romanlarında "Bireysel Özgüven ve Kararlılık" unsuru, bir-iki erkek karakteri saymazsak, büyük oranda "kadın" üzerinden işlenir. Bu durum elbette Kulin'in kadın yazar kimliğiyle yakından ilgilidir.

Adı: Aylin romanı, hem yazarın ilk romanında belirginleşen bu tavrıyla hem de merkez karakter rolündeki Aylin'in hayatı ve hayatında edindiği mesleki başarılarla önem kazanır.

Aylin'in içine doğduğu kabuller dünyası ve bu dünyayı çevreleyen sosyal hayat şartları ile ailesinin geçmişinde var olan aristokrat yapının, onun başarılarına, kararlı ve özgüveni gelişmiş bir birey olmasına sağladığı katkı da unutulmamalıdır.

Aylin, doğduğu tarih olan 1938'den itibaren sosyal anlamda özel bir çevrede hayatını idame ettirir. Devrimeller ailesinin ikinci kızı olan Aylin, hem Ankara'da hem de İstanbul'da en seçkin eğitim kurumlarından eğitim alır. Robert Koleji bunlardan birisidir. İngilizce Fransızca gibi iki temel batı dilini kusursuz konuşabilen Aylin'in doğduğu ailede, hizmetçilerin Rumca hatta Ermenice konuşuyor olması, bu ailenin aristokrat kimliğinin bir işareti olabileceği gibi aynı zamanda yaşanan ortamın bir kültür kompleksi biçiminde inşa edilmiş olduğunu da göstermektedir.

Aylin böyle bir ortamda yetiştikten sonra Batı'nın önemli merkezlerinde yaşama imkânı da bulacaktır. Londra, Paris gibi zamanın çok önemli kültürel ve siyasal ortamlarını genç yaşta gören Aylin, hayat çizgisini oluştururken bu deneyimlerinden faydalanacaktır.

Aylin'in hedefi sürekli bu yüksek standartlı hayatı sürdürmektedir. Evlilik ve beraberliklerinde bu ana esas vardır. Fakat bu hedef, bu basit gayenin etrafında şekillenmiş bir hayatla tek başına tariflendirilmez. Yani Aylin, istediği standartların ve bunun dışında şekillenen tutkularını -çocuk, aşk vb.- elde etmiş bir birey olarak

karakterize edilmiş olsa, sıradanlığın dışına çıkması mümkün olmazdı. Onu farklı kılan, isteklerine ulaşamadıkça, bir yeni yol çizebilecek kararlılığı ve özgüveni ortaya koyabilmesidir.

Bir Arap'la aniden evliliğe karar vermesi, yürümeyince aynı hızla boşanması, doktor olabilmek için Jean-Pierre'den faydalanması, Amerika yılları, doktorluğu, Mişel'le olan evliliği ve nihayet orduya intisap etmesi, hep Aylin'in kendisine yeni ufuklar açabilecek özgüveninin yansımalarıdır.

Kulin'in çizdiği bu karakterin gerçekte olan ilgisini bir an unutursak; yazarın, özel hayatındaki yenilgi, travma ve buhranları, meslek hayatındaki başarılarla kapatmaya çalışan bir kadın tipi yarattığı hissine kapılmamız kaçınılmazdır.

Bütün bunları bir bütünün parçaları olarak algılamamız gerekir. Fakat Kulin'in asıl göstermek istediği resmin bu parçalardan çok, Aylin'i sürekli ayakta tutan, onu ileriye doğru iten psikolojik kararlılığı olsa gerektir. Orada yani romanda, sosyal çevresinin, eğitiminin ona verdiği avantajlardan sıyrılmış, arındırılmış, sadece "kadın" kimliği ile ayakta duran bir bireyin mücadelesinin görülmesi yazarın asıl hedefi olsa gerektir.

Genel hatları ile yani yazarın iç dünyasında betimlenmiş "okura ulaştırılması gereken mesaj" itibari ile **Sevdalinka** adlı romanın merkez kişisi Nimeta'da benzer özellikler gösterir. Elbette bu romanın tarihsel ilintilerini ortaya koyan Bosna savaşı romanının farklı bir mesajını okura ulaştırmaktadır.

Nimeta, evli iki çocuklu ve çalışan bir kadındır. Üstelik yürüttüğü gazetecilik mesleği son derece hareketli bir o kadar da yorucu bir meslektir. Nimeta'nın klasik bir anne olarak evde oturmayışı -kurgusal yapıyla bağlantısını düşünmezsek- onun mücadelecisi ruhunu ortaya koyar.

Yazar, bu aşamada Nimeta'yı bir imge olarak kullanır ve erkeklerin böyle bir evliliğe ve eşe olan yaklaşımını örnekler. Burada erkeğin işi önemliyken "kadın"ın yaptığı işin önemsizmemesi meselesi çok önemli bir mesajdır.

Nitekim, Nimeta'nın çok yakın arkadaşı Mirsada'nın boşanma sebebi de budur.

Yazarın, çizdiği bu atmosfer, Nimeta'nın kocasında kaybettiği heyecanı, Stefan'da bulmasını, yani kocasını aldatması, durumunu hafifleten nedensel bir karşılaştırmayı okuyucuya hissettirmek amacını güder. Ancak Nimeta, bu duruma rağmen ailesi ile kalmayı, onlarla yaşamayı kişisel isteklerinin üzerinde görür. Bu yönüyle Aylin'den ayrılır. Ancak burada Aylin'in isteyip ulaşamadığı “çocuk” faktörünü unutmamak gerekir.

Hayatın bu karmaşasına rağmen Nimeta'nın mesleğini sürdürmesi, en tehlikeli yerlerde, savaşın gidişatına ilişkin programlar yapması, Bosna için, onun korunması adına sürdürülen faaliyetlere katılması, aynı zamanda da bir anne olması, Kulin'in çizdiği özgüveni gelişmiş, kararlı bir kadın tipine uygunluğunu ortaya koyar.

Füreya romanı ile **Adı: Aylin** romanının biyografik özellikleri dışında çok örtüşen bir yanları da merkez kişilerinin birbirine çok benzeyen hayatlarıdır.

Füreya'nın yaşadığı hayat, doğduğu sosyal çevre ve eğitimi Aylinle aynı özellikleri taşır. Yani iyi bir ailede doğmuş, iyi bir eğitim almıştır. Bu iki karakterin yanılgıları da birbirini andırır. Aylin'in Libyalı bir prensle evlenirken hedefledikleri ile Füreya'nın Bursalı bir toprak ağası ile evlenirken hedefledikleri arasında çok büyük farklar yoktur. Üstelik bu hareketlerinin sonuçları da birbirinin aynıdır. Füreya'nın bu evlilikten sonra hayata küsmeyip mücadele etmesi ve Kılıç Ali gibi kendisinden yaşça çok büyük biriyle yeniden evlenmesi aklımıza Aylin'in maceralarını getirebilir. Ancak burada Füreya'nın çocukluğunda daha dokuz yaşlarında Mustafa Kemal'le tanışan ve ona hayran olan birisi olduğu unutulmamalıdır. Füreya'nın Kılıç Ali'yle evliliği bu anlamda önem kazanır.

Füreya, hayatında yaşadığı o çalkantılı dönemi zaferin mimarı Atatürk'ün yanında olabilme onuruyla unutacaktır. Atatürk'ün dikkatini çeken, asil tavrı ve eğitilmiş kimliği ise ona Atatürk'ün nazarında özel bir önem atfedecektir.

Artık Füreyâ, modern Türk kadının bir sembolü konumuna gelecektir. Bu hem yazarın nihai hedefi hem de konumlandığı sosyal çevredeki işlevi ile pekişmekte, uyuşmaktadır.

Füreyâ'nın hayatı Atatürk'ün ölümüyle eski akışını yitirse de o, özgüveni sayesinde kendine yeni ufuklar açabilecek kapasiteye sahiptir.

Yakalandığı verem hastalığına kronik göstergelerinden de yine azimli, kararlı tavırla kurtulabilecektir. Kulin'in çizdiği bu güçlü kadın profili, hayatın her türlü sürprizini ve güçlüğünü aşabilecek kapasitededir. Böylece okur, kendi yaşadığı sosyal hayatı ve çevreyi yine bu hayatın ona sunduğu imkânları veya esirgediği olanakları test edip, bu değerlendirmenin sonuçlarına göre bir yol haritası çizmenin prototipini görmüş olur.

Füreyâ veremi de yendikten sonra ve iki evliliğini de çocuksuz olarak sonuçlandırdıktan sonra, bu kez uluslararası alanda tanınan bir seramik sanatçısı olmanın yollarını arşınlar. Hasta haline rağmen Fransa'da bu uğurda gösterdiği gayret, ilerlemiş yaşına rağmen Türkiye'de ve yurt dışında açtığı sergiler, onun kararlılığını ve özgüvenini ortaya koyar.

Köprü'de Kulin, bu dengeyi Vali ve Elmas üzerinden şekillendirir. Vali, özgüveni ve kararlılığı yanında dürüst bir devlet adamı prototipidir. Bütün amacı devletin adil ve şefkatli yönünü yöre halkına anlatmak olan Vali, devletin her işe yetişemeyeceğini, bazen milletin kendi işini kendisinin halletmesi gerektiğini ön plana çıkaran mesajın da temsilcisidir. Bu yönüyle İnönü'ye benzetilen Vali, bütün zorluklara, çıkarılan engellere rağmen, milletiyle kaynaşmış ve onların güvenini kazanmış bir bürokrattır. İnşa edilen köprü, bu kararlılığın ve özgüvenin bir sonucudur.

Elmas ise, şimdiye kadar gördüğümüz üç kadın karakterin imkânlarını hiç bulamamış, ancak yüreği ve mantığı ile kimliğini ispatlamaya çalışan bir kadındır. Eğitimi, sosyal çevresi ve imkânları, diğer romanların kadın karakterleriyle karşılaştırılmaz ölçüde aşağıda olan Elmas, özgüveni ve kararlılığıyla ise tıpkı onlar gibidir. Herkesin karşı çıktığı sevgisine, sadece ailesini değil, inanç sistematığını de

sorgulayarak sahip çıkmıştır. Elmas, bir Alevi kızı olarak, Sünni bir gençle evlenmeyi göze almış hatta bu türden ayrışmaların gereksizliğini küçük ama çok rijit kurallarla çevrenmiş sosyal çevresine dikte etmeye çalışmıştır.

Bu tavır onun özgüveni gelişmiş bir birey olduğunu ortaya koyar. Kararlılığı sayesinde, istediğini yapan Elmas'ın yaşadığı trajedi ondan değil sosyal çevresinden kaynaklanan talihsiz olaylarla ilgilidir.

Benzer bir süreç **Nefes Nefese** adlı romanın kadın kahramanları çevresinde gelişir.

Selva'nın bu romanda yüklendiği fonksiyonun az önce söylediklerimizle benzer yanı, etrafında hiç kimsenin istememesine, babasının bunu gurur meselesi yapıp intihara teşebbüs etmesine rağmen Yahudi asıllı Rafael'le evlenmesidir.

Sabahat ve Selva'nın yetiştiği çevre Aylin ve Fürey'a'nın çevresine tıpatıp benzemektedir. Dolayısıyla bu iki kız kardeşin aldıkları eğitim, dil becerileri ve kültürel düzeyleri de oldukça yüksektir. Romanlar arka arkaya okunduğunda, Fürey'a, Aylin, Selva ve Sabahat'ın karakteristik özelliklerinin benzer yanları daha net biçimde görülür. Bu, onların birbirini tamamlayan karakterler hissini uyandırdığı gibi yazarın farkında olmadan karakterizasyonda bir tekrara düştüğü fikrini de akla getirmektedir.

Sabahat ve Selva'nın aristokrat aile yapısı bir Osmanlı bürokrati olan Fazıl Paşa karakteri ile biçimlendirilir. Fazıl Paşa'nın romanda, kendi devrindeki aksiyonuyla değil, kızlarının yetişkin dönemindeki varlığıyla okurun karşısına çıkması, onu Aylin ve Fürey'a'nın “dede ya da baba” tipolojisinden ayırır. Ancak kızlarına sağladığı imkânlar ve onların karakterlerinin teşekkül etmesindeki rolü, benzer karakterlerin rolü ile uyuşur.

Sabahat'ın Nimeta'yı andıran kararsızlığı ve buhranını bir yana bırakırsak, Selva, özgüveni gelişmiş, kararlılığı ön plana çıkan bir karakter portresi çizer. Bu hem onun Türkiye'deki hayatı hem de Fransa'da yaşadıkları karşısında gösterdiği güçlü duruşla okura yansıtılır.

Özellikle Fransa’da, Nazilerin Yahudilere karşı uyguladığı insanlık dışı uygulamaları, sadece kocasının kurtulması için değil, ulaşabildiği tüm insanların kurtuluşu için reddeden tavrı ve bu uğurda sergilediği davranışlar onun bu kişilikli yönünü ortaya koymaktadır.

Ayrıca bu romanda, Türkiye’nin savaşa girmemesi için gecesini gündüzüne katan genç diplomat Macit, Tarık Arca, Nazım Kender gibi isimleri de anımsamak gerekir. Macit’in bitmek tükenmek bilmeyen bir enerji ile safettiği gayret, yurt dışı temsilciliklerimizde de aynen sarfedilir. Bir örnek olması açısından; bir vagona doldurulup toplama kampına doğru yola çıkarılan insanları kurtarmak için trene atlayan ve tren durdurulana kadar inmeyen Nazım Kender adlı konsolosun şahsında, Türk devletinin onurlu, kararlı duruşu anlatılır.

Yazarın gerçek hadiselerden esinlenerek kurguladığı bu romandaki prototiplerin temsil kabiliyetlerinin ön plana çıkarıldığı görülür. Macit’in, İnönü önderliğindeki diplomasi takımının kararlı, bilinçli, sağduyulu adımlarını, Tarık Arca, Ferit, Nazım Kender gibi isimlerin bu tavrın dış temsilciliklerdeki yansımalarını, Selva’nın ise asırlardan beri “insanlık”ın yanında duran Türk’ün karakterini temsil ettiği söylenebilir.

Yazarın **Gece Sesleri** romanı ise karakter çizimleri bakımından daha zengin bir romandır. Ayda isimli merkez kişinin, birçok yönüyle diğer romanlardaki kadın karakterini yansıtan özelliklerini bir yana bırakırsak, Rengigül, Ziyet, Sultan Hanım, Satı, Yusuf, Kerami, Nedim, Yağız gibi karakterlerin yaşattığı çeşitlilik romana farklı bir zenginlik katar.

Ayda bir akademisyendir. Annesinin ikinci evliliğini çocukken idrak etmiş babasına yapılanı haksızlık olarak görse de Nedim babasından hep şefkat görmüştür. Bu durum annesi ile arasında bir uçurum yaratırken, aynı ayrışmayı kendi kızı Aslı ile yaşıyor olması ilginç bir nedensel ilişkiyi işaret eder.

Ancak Ayda her şeye rağmen ekonomik bağımsızlığını elde etmiş, kendi kararlarını verebilen özgüveni gelişmiş bir karakterdir. Şahit olduğu, yaşamak zorunda kaldığı, siyasi, sosyal, kültürel ve ailevi bütün sorunları sorgulama ve

sonuçlandırma kabiliyetine sahiptir. Fakat romanın entrik hadiselerinin kilit ismi Ziyet'in böyle bir özelliği yoktur. Yani hayatıyla ilgili hiçbir kararı alma yeteneği veya etrafını kuşatan hayatı sorgulama melekesi yoktur. Bu onun sınıfsal farklılığı ile pekiştirilir. Sonuçta konağın küçük hizmetçisidir. On üç yaşlarında maruz kaldığı cinsel istismarı, sosyo-psikolojik bir tavırla değil cinsel arzular düzeyinde sorgulamış ve durumu kabullenmiştir. Hamileliği ve doğumu da evin diğer iki kadının isteklerine göre sonuçlanmış, Ziyet doğurduğu çocuğun yaşayıp yaşamadığını da o kadar önemsememiştir. Hayatına istismarla giren cinsel arzuları, evin yeni doğan çocuğu Nedim'i istismar ederek sürdürmüştür.

Bu determinist tavırla gelişen entrik hayatın iki ucundaki insanlar, bu yönleri ile zayıf karakterlidirler. Yusuf'un karakteristik anlamdaki zayıflığını Nedim'den ayırmanın oldukça güç olduğunu ancak romanın sonunda anlar okuyucu. Çünkü, düzgün, kararlı, özgüveni gelişmiş gibi görünen Nedim'in, Ayda'nın annesi ile evlendikten sonra da Ziyet'le sürdürdüğü cinsel ilinti romanın sonunda ortaya çıkacaktır.

Bütün bu karakterizasyonu bir tarafa bıraktığımızda, romancının Ayda ve onun annesi ile olan ilişkileri üzerinde yoğunlaştığını görürüz. Ayda'nın annesini babasından boşandığı için suçladığı meselelerin görünen yüzüdür. Ancak daha çok onun güzelliğini kıskanıyor olması oturmamış bir kişilik zafiyeti olarak algılanabilir. Bu, Ayda tarafından romanın farklı bölümlerinde itiraf edilir.

Romanı oluşturan bu ilişkiler ağı ve karakterizasyon dikkate alındığında, romancının bundan önce çizdiği karakterlerin çok dışına çıkmadığı görülecektir. Kulin'in kadın ve erkek tiplerini ısrarla bu yönleri ile irdelemesi, belki de bakış açısının odaklandığı noktayla ilgilidir.

Nitekim, PKK terör örgütünün eylemleri ve bu eylemlerin durmasını savunan entelektüel kesimin görüşlerinin tartışıldığı **Bir Gün** romanında da kadın karakterlerin benzer davranışlar sergiliyor olması bu kanaatimizi güçlendirmektedir.

Nevra, ilk evliliğini romantik olmayan, ona evlilik yıldönümünde araba yerine mutfak robotu alan, imkânları sınırlı kocasını boşayarak neticelendirmiştir. Bu

afakî sebebin ardında, işyerinden yine evli bir arkadaşı olan Ferdi'yle yaşadığı aşkın olduğunu görürüz.

Burada, Nevra tıpkı Nimeta gibi bir gazetecedir. Ancak onun gibi evli değil, kocası ve çocuğunu bırakarak “dışarıyı” tercih eden bir karakterdir. Bu anlamda kararlarını kendi veren ve sonuçlarına katlanan bir kadın tipini temsil eder.

Ancak mülakat yaptığı Zeliha'nın kendi kararlarını verebilen bir hayat yaşadığı söylenemez. Gerçi gençliğinde çok sevdiği Alişan'a ölümü göze alarak kaçmış ancak üzerine kuma getirilince kaçtığı eve tekrar ölümü göze alarak dönmek zorunda kalmıştır. Zeliha öncül kararları alabilen, ancak sonuçlarına katlanma becerisi olmayan bir karakterdir. Milletvekili oluşu da ikinci kocasının tutuklanması ile gerçekleşir. Bu iki farklı karakteri birleştiren sadece çocukluk arkadaşı olmaları değil, onların kadın oluşudur. Bu iki kadın, özgüvenleri, kararlılıkları ve hedefleri bakımından ele alındığında, iki ayrı bölgenin -Doğu-Batı- temsil özellikleri ile örtüştüğü görülecektir.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) romanı hem erkek karakterlerin hem de kadın karakterlerin olay örgüsüne birlikte katkı yaptıkları bir romandır. Ancak bu durum, Ahmet Reşat'ın merkez kişi olma konumunu değiştirmez.

Ahmet Reşat'ın Osmanlı Devletinin son Maliye Nazırı olması, onun karakterinin temellendiği unsurları işaret etmesi bakımından önemli bir anahtardır. Osmanlı'nın çöküş dönemine rastlayan bu görevi sırasında Ahmet Reşat'ın dürüstlüğü ve saltanata olan bağlılığı en belirgin gösterge olmakla beraber, Ankara Hükümetini destekleyen ve hakkında tutuklama emri olan yeğeni Kemal'i evinde gizlemesi onun farklı bir yönünü ortaya koymaktadır. Bu Ahmet Reşat'ın ailevi sadakat duyguları ile açıklanabilir.

Kemal'in çizdiği karakter profili de, aynı çizgiye oturtulabilir. Sarıkamış'ta sağ kalmayı başaran çok az sayıdaki askerlerden biri olan Kemal, bütün hastalığına ve çekmiş olduğu sıkıntılara rağmen köşeye çekilmeyi değil vatana hizmet etmeyi amaçlayan, bunun için Ankara Hükümeti ve Anadolu'daki kurtuluş hareketine destek veren bir anlayışın temsilcisidir romanda.

Dayısı ve yeğeni Kemal arasında süregelen münakaşalar, iki samimi devlet millet aşığının “doğrunun” ne olduğu konusunda ortaya koydukları ve adeta Osmanlı Devletinin çöküp, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulma aşamasındaki siyasi olayların, anlayışların tartışıldığı fikir alış verişine dönüşür. Bu seviyeli tartışmalar, bu iki ismin, samimi, dürüst ve milliyetperver karakterini de ortaya koyar.

Romanın kadın kadrosu içinde, evin hizmetçisi olan ve Kemal’in rahatsızlığında ona bakmakla görevlendirilen Mehpare’nin ön plana çıktığını görürüz. Mehpare’nin Kemal’e beslediği aşkın zamanla ateşli sevişme sahneleri ile gelişmesi ve evlilikle sonuçlanması, Kemal’in sadakat ve sınıfsal farklılığı gözetmeyen insani yönüyle ilgilidir. Ancak bu süreçte Mehpare’nin genç ve güzel bir kadın olmasının yanında, Kemal’e duyduğu karşılıksız ve samimi aşkı da iyi tanımlamak gerekir. Bu tavır, onu Ziyet’ten farklılaştıran bir tavidir. Mehpare’nin kararlı, sevdiği erkek için her şeyi göze alan, ama mantıklı hareketleri onu ailenin hizmetçisi konumundan gelini konumuna yükseltecektir. Nitekim Azra ile Anadolu’daki kurtuluş ordusuna yardım edebilmek için Anadolu’ya geçmeyi planlayan Mehpare’nin bu özgüveni gelişmiş tavrını da buraya eklemek gerekir.

Behice evin asıl kadını, Ahmet Reşat’ın eşi olmasına rağmen, Mehpare’nin etkinliğinin gölgesinde kalır. Mehpare’nin güçlü bir figür olarak girdiği konağın ayrıca Saraylıhanım gibi kaynana mevkiinde bir kadına daha yer açması Behice’yi ikincil bir rolün sahibi olmaya zorlar. Behice zengin bir Çerkez ailenin kızı olmasına rağmen fakir sayılabilecek -onların nazarında- bir devlet memuru ile evlenmeyi tercih etmiştir. Ancak Ahmet Reşat’la olan ve zamanla aşka dönüşen evliliklerinde, hareketleri, tavrı ve mantığı ile bir hanımefendi kimliğini kazanacaktır. Saraylıhanım ise, adının yarattığı otoritenin dışında, Ahmet Reşat’ın teyzesi olması hasebiyle özel bir yer bulur romanda. Saraylıhanım kısmen geçimsiz gibi görünse de, her zaman inandığı, doğruları söyleyen, entrikalardan uzak, konağın selameti için bildiği ve inandığı şeyleri dikte ettirmeye çalışan kararlı bir kadın tipidir. Kulin’in bu türden karakterleri, konu ettiği ailelerin başında zaman zaman eskiyi temsil ettikleri için, zaman zaman da entrik olayları yönlendirdikleri için, romanlarına adapte eder.

Bu romanın karakter izasyonuna Zeki Salih ve ailesi ile Ahmet Reşat'ın kızlarının yetişkin hallerinin eklenmesi ile oluşan **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)** romanının en dramatik yönü Kemal'in şahadetiyle sarsılan Mehpere'nin durumudur.

Ahmet Reşat'ın birinci romanda olduğu gibi vaka tertibini yönlendiren aksiyoner bir rolü olmasa da **Veda**'daki varlığı burada da devam eder. Zeki Salih ve ailesi üç çocuğuyla romana hemen baştan itibaren dâhil edilir. Zeki Salih'in Bosna'da bıraktığı "Bey"liği ve zenginliği, arazileri bu süreçte okura tanıtılır. Ancak Zeki Salih'in bu yeni hayata adaptasyonu için verilen ayrıntılar, onun ne kadar vatanperver, dürüst, iyiliksever biri olduğunu ortaya koymak için kullanılır. Böylece yeni vatanında çocuklarını tam bir vatanperver olarak yetiştiren Zeki Salih'in hayatı, oğlu Muhittin aracılığı ile bir başka vatanperver, dürüst ve aristokrat ailenin hayatıyla yani Ahmet Reşat ve ailenin hayatıyla çakıştırılır.

Bu süreçte devreye giren Muhittin, babasından aldığı dersle, eğitimini Almanya'da tamamladıktan sonra yurda dönen ve içinde yaşadığı genç Cumhuriyete gönülden bağlı bir mühendis olarak çizilir. Anadolu'nun her yerinde canla başla çalışan bu mühendisin, Ahmet Reşat'ın torunu Sitare ile kesişen yolu ve evliliği, Ayşe Kulin'in doğuşu ile sonuçlanacaktır.

Buradaki her bir bireyin kararlı duruşu özgüveni ve vatanperver duyguları gözden kaçırılmamalıdır. Ahmet Reşat ve Kemal'le başlayan süreçte onların en önemli karakteristik özellikleri bunlardır. Daha sonra tanıdığımız Zeki Salih ve ailesinin özellikle de Muhittin'in yine en belirgin özellikleri bunlardır. Böylece yazar, hem iki ailenin birleşerek yeni bir ailenin doğuşuna uzanan macerasını hem de kendi ölçülerinde çok büyük vazifeler üstlenerek, şahitlik ettikleri Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu birlikte anlatmış olur.

2.3.9.Eğitim Anlayışı

Kulin, romanlarında çizdiği karakterlerin -özellikle merkez kişilerin- eğitimiyle ilgili ayrıntılara son derece önem verir. Bu eğitim anlayışının "Batılı" eğitim anlayışı olduğunu belirtmek gerekir. Vaka tertiplerini oluştururken Kulin çoğunlukla, Osmanlı'da biçimlenmiş, Cumhuriyetle de yeni bir şekil almış aristokrat

aileleri konu aldığı görülür. Bunun dışına çıktığı romanlarında ise güncel bir hadiseyi ideolojik boyutları ile romanlaştırır.

Kulin'in kahir ekseriyetle benimsediği vaka tiplerinde merkeze alınan karakterlerin eğitimi bu yüzden çoğunlukla üst düzeydedir. Okudukları okullar çoğunlukla yabancı kolejlerdir. Böylece bu tür karakterler, Türkçe dışında bir-iki dili, özellikle Fransızca'yı ana dilleri gibi konuşurlar. Birçoğu piyano, keman... vb. Batı müziği enstrümanlarını çalmayı küçük yaşlarda öğrenirler. Bu özellikleri bir arada düşündüğümüzde Kulin'in romanlarının, bir zümreye hitap ettiği, elit bir zümrenin imkânlarından beslendiği görülür.

Çizilen bu karakterlerin ve onlara bağlı olarak gelişen olay örgüsünün, bu sayede çok rahat bir biçimde Avrupa'ya, Amerika'ya taşınmasının da önü açılmış olur.

Yazarın ilk romanı olan **Adı: Aylin'in** merkezinde bulunan Aylin'in bu tür özelliklerle donatılmış olduğunu görürüz. Arnavutköy Amerikan Kız Koleji, Aylin'in ilkokuldan sonra devam ettiği okuldur. Yazar, kahramanın bu ayrıcalığını;

“Aylin, Kolejde Türkiye sınırları dâhilinde yaşayan o yaşta çocuklara nasip olabilecek en iyi şartlarda okurken ve çalgınca eğlenirken...”(Kulin 1997: 38).

cümleleri ile yansıtır romana. Aylin'in ablası da aynı avantajlardan faydalanmıştır. Bu elit ailenin, çocukları arasında bir ayırım yapmaması, dolayısıyla kız çocuklarını da bütün imkânlarından faydalandırması, onları o dönem için alışık olmadığımız bireyler haline getirir. Bu eğitim sistemi ve imkânlar, onların dönemin en önemli ailelerinin çocukları ile arkadaş olmasını sağlayacak, böylece kahramanların çevresini saran sosyal atmosferin de seçkin isimlerinden teşekkül etmesine olanak tanıyacaktır.

Adı: Aylin romanında bu ayrıntılar, bilerek ve üstüne basılarak irdelenir. Böylece okuyucunun karşı karşıya olduğu karakterin farklı yanları, yaşam tarzındaki aykırılıkları, kıymet hükümlerindeki alışık olmadığımız özellikleri, okura hissettirilmiş olur.

Aylin'in ablası ziyaret için gittiği Londra, Paris üniversitesindeki yılları, hayatının önemli kırılma noktalarıdır. Annesinin ölümü ve bir evlilikle kesintiye uğrayan öğrenim sürecini Aylin, Neuchatel Üniversitesi'nde tıp tahsili olarak Amerika'da devam ettirecek ve ünlü bir doktor olacaktır.

Sevdalinka romanında yazar, eğitimle ilgili ayrıntıları **Adı: Aylin**'de olduğu gibi ayrıntılandırmaz. Ancak merkez kişi konumundaki Nimeta'nın gazeteci, kocası Burhan'ın da bir mühendis olduğunu görürüz. Dolayısıyla, bir savaşı anlatmak üzere kurgulanan bu romanda da karakter çiziminde, eğitilmiş insanlara yer verildiği görülür.

Füreyya romanının eğitime dair unsurları ile **Adı: Aylin**'e konu olan unsurlar birbirine son derece benzer. Dadıların, lalaların gözetiminde alınan ilk eğitimin ardından yabancı dilde eğitim veren okullara devam etme geleneği bu romanda da karşımıza çıkar.

Yine, bu Batı tarzı eğitimin önemli bir parçasını, bir Batı müziği enstrümanı çalmak oluşturur. Füreyya'nın küçük teyzesi Aliye'nin karakteristik özellikleri anlatılırken;

“Ablaları gibi piyano çalmayı öğrenirken, keman diye tutturmuş, ona bir keman almışlardı.” (Kulin 2000: 22).

biçiminde yapılan betimlemeler, bu ailenin eğitim anlayışına dair önemli ayrıntılar barındırır. Sadrazamlıktan azledilen Şakir Paşa'nın bir “Osmanlı Tarihi” yazma çalışması da bu ailenin entelektüel seviyesini göstermesi bakımından önemlidir. Ailenin, Osmanlı'nın dağılışı ile yaşadığı maddi imkânsızlıklar dahi onları bu kaliteli eğitim anlayışından vazgeçirmeyecektir. Füreyya'nın çocukluk ve gençlik yıllarına dair anımsamalarında bu konuyla ilgili olarak;

“Ne kadar parasız kalınırsa kalınsın, Şakir Paşa ailesinde, bir çocuğun Fransızca konuşmama ihtimali, dilsiz olma felâketiyle eş anlamlı gibiydi” (Kulin 2000: 59).

şeklinde sarf ettiği sözler, eğitim anlayışının bu ailedeki son derece farklı yerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Füreyya'nın ve diğer romanlarda karşılaştığımız kahramanların aldığı bu sistemli eğitim, onlara hayatı boyunca artı bir

avantaj olarak dönecektir. Nitekim Füreya'nın Atatürk'e bu denli yakın olabilmemesinin bir nedeni de, onun kültürlü, dil bilen, modern bir kadın oluşudur. Füreya bu durumu Atatürk'le beraber olma imkânını yakaladığı bir akşam sofrasında idrak eder. Yazar-anlatıcı bu durumu;

“Mustafa Kemal'in yakın çevresi bomboş insanlarla doluydu. Hiçbirinde ne kültür ne birikim ne sanat tutkusu vardı. Füreya'nın on beş yaşında okuduğu kitapları bu insanlar duymamıştı” (Kulin 2000: 169).

şeklinde ifade eder. Bu derin fark aslında Füreya tarafından ilk kez, Sabahattin'le evlendiğinde kendisini göstermiştir. Aldığı eğitimle ortaya çıkan fark, Füreya'nın yaşayacağı ortamı ve hayatı, sınırları belli bir zümrenin sosyal hayatıyla sınırlamaktadır.

Füreya'nın hayatının ilerleyen bölümlerinde, seramik sanatına ilgi duyması ve neticede uluslar arası bir sanatçı kimliğine ulaşması, yine aldığı eğitimle paralel gelişen olaylar zinciridir.

Köprü romanında bu türden unsurların dominant olduğunu söyleyemeyiz. Merkezde bulunan vali'yi ayrı tutarsak, romanın diğer kahramanlarında, böyle bir eğitimin varlığından bahsetmek mümkün değildir. Zaten, ülkemizin Doğusu ile ilgili kronik siyasi ve sosyal problemlerin irdelendiği bir romanda, bu türden karakterlerin merkezleştirilmesi beklenemezdi.

Nefes Nefese, romanının kahramanlarına geldiğimizde, tekrar, Aylin ve Füreya tipi karakterlerle ve eğitim anlayışıyla karşılaşırız. Romanın iki kahramanı Sabiha ve Selva eğitimlerini kolejlerde tamamlamış, dil bilen iki kardeştir. Evlilikleri de bu eğitime uygun kişilerle gerçekleşir. Sabiha'nın kocasının bir diplomat olması, Selva'nın kocası Rafael'in ailesi itibari ile İstanbul'un tanınmış ve köklü bir doktor aileden geliyor olması dikkate değerdir.

Gece Sesleri'nde ise merkez kişi konumundaki Ayda'nın bir akademisyen olduğunu görürüz. Romanın diğer karakterleri çizilirken onların bu yönüyle ilgili ayrıntılara önem verilmez. Ayda'nın üvey babası Nedim ve onun babası Kerami'nin milletvekili oluşu yine Kulin'in seçkinci tavrını ortaya koyar. Ancak, Bozova çiftliğinde süren sosyal hayatın, Şakir Paşa konağı veya Naili Paşa'nın soyunun

yaşadığı çevreye benzer bir tarafı yoktur. Ayda'nın annesi Rengigül'ün hayatı algılama ve beklentilerinin anlatıldığı son bölümde, Rengigül'ün piyano merakı dikkatlere sunulur. Bu Ayda ve annesinin aslında farklı bir kültürel kaynaktan beslendiğini ortaya koyar. Bu imge elbette bir yönüyle eğitim anlayışına da gönderme yapar.

Romanda, Ayda'nın kızı Aslı'nın davranışları nedeniyle, günümüzde, eğitimde yaşanan “siyasallaşma” kaygılarına da değinilir. Bu daha çok Aslı'nın türbanlı arkadaşlarına gösterdiği hoşgörünün, Ayda ve eşi tarafından eleştirilmesi şeklinde tezahür eder.

Kulin'in eğitimle ilgili düşüncelerini, kaygılarını çok fazla yansıtmadığı, çizdiği karakterlerin bu yönlerindeki farklılığı ön plana çıkarmadığı eserlerinden biri de **Köprü**'den sonra **Bir Gün**'dür.

Romanın merkezine yerleşen Nevra'nın gazeteci kimliğinin dışında, aldığı eğitimle ilgili bir ayrıntılandırma yapılmaz. Bir kaymakam kızı olduğu ve üniversiteyi bitirdiğini onun kendi monologlarında görebiliriz. Bu monologların, neredeyse **Gece Sesleri** romanıyla özdeşleştiğini, yazarın burada tekrara düştüğünü de söylemek gerekir.

Nevra'nın talihsizlikler barındıran aile hayatında, iyi bir eğitim alması ve yine eğitilmiş bir genç Murat'la evlenmesi ona kendi kararlarını alabilecek medeni cesareti kazandıracaktır. Bu kararlar zaman zaman yanlış çıksa da yine sorumluluğunu bir “birey” olarak kendisi göğüsleyecektir. Bu, Nevra'ya eğitilmiş biri olmanın sunduğu olanaklardan biridir.

Zeliha ise, bu imkânları hiçbir zaman bulamayacaktır. Bu da Zeliha'nın yetiştiği eğitimsiz çevreyle ilgilidir. Zeliha'nın farkı, bu kısır döngüyü aşabilecek cesareti göstermiş olmasıdır. Şimdi yürüttüğü milletvekilliği görevi de onun bu cesareti ve özgüvenin neticesidir.

Uzun süren tartışmalardan sonra bu iki kadının, Doğu'da akan kanı durduracak projenin “eğitim” olduğu konusunda anlaşmaları romanın en çarpıcı mesajıdır.

“Defalarca yazdım, devlet, Kürt vatandaşlarının hepsine okumayı yazmayı öğretebileydi, ona dilinde eğitim vermesine, şarkısını söylemesine, kitabını yazmasına, televizyonunu kurabilmesine imkân tanısaydı... Hele de o saçma sapan Türkçe isim takıntısı olmasaydı...”(Kulin 2005: 196).

Yazarın bu romanı ilk kez 2005’te yayınladığını düşünürsek, dört yıllık bir sürede devletin, burada yazılanları aynen kabullenmesi, Kulin’in, sadece konumuzla ilgili olan eğitime bakışını değil, aynı zamanda siyasi tarihimiz açısından bir açılımın da çok önceden öncülüğünü yaptığını kabullenmek zorunda kalırız.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) romanı yine zamanı Osmanlı’nın son dönem ve Cumhuriyetimizin kuruluş yıllarına taşır. Böylece buradaki eğitim anlayışı, çocukların eğitimi için seçilen usuller, yeni mektepler, Avrupalı eğitim anlayışı gibi özellikler bu romanda ve elbette, **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)**, romanında daha belirgin ayrıntılarla karşımıza çıkar.

Eğitime bakış ya da eğitimin önemi gibi önemli ayrıntıları bu romanlarda, ailenin büyükleri ile ilintilendirmek gerekir. **Veda**’da karşımızda Maliye Nazırı Ahmet Reşat’ı görüyoruz. Onun varlığı **Umut**’da da devam edecektir. Bir nazır konağında ve Osmanlı’nın son döneminde medeni usullerle çocukların okutuluyor olması doğal bir durumdur. Kulin, bu algıyı yarattıktan sonra, konağın küçük kızları Leman ve Suat’ın aldığı eğitimi ayrıntılandırır. Onların, piyano ve keman dersleri almaları, Leman’ın özellikle resimle ilgileniyor olması bu eğitim anlayışının birkaç ayrıntıdır. Bu aileye daha sonra katılacak ve **Umut**’un da çok önemli bir karakteri olan Sabahat’in de benzer bir eğitim sürecinden geçtiğini hatırlamamız gerekir. Bu eğitim sisteminin klasik anlayışta kalmış evde eğitim değil, mektepte eğitim olduğunu da romandan öğreniyoruz. Fakat böyle modern bir ailede bile kızların okula gitmesi sanıldığı gibi rahat değildir. Konakta, geleneği temsil eden Saraylıhanım’ın itirazları bu anlamda değerlendirilmelidir.

“Suat’ı evde tahsil ettirmeyip mahalle mektebine yollamaya kalkarsanız, işte böyle şair mair olmaya kalkışır” (Kulin 2007: 135).

Bu cümleler, yirminci yüzyılın başlarında iyice karmaşık hale gelen ve ancak Cumhuriyetin ilanı ile düzeltilebilecek eğitim anlayışımıza da bir telmih barındırır.

Bu yıllarda açılan “Fevziye Mektebi” (Kulin 2007: 137) ve müdürünün bir bayan olması da benzer telmihleri barındırır.

Umut romanı, **Veda**’da bulunan dengelerle devam eden bir romandır. Ancak bu romana Zeki Salih ve ailesinin katılışı bir çeşitlilik meydana getirir. Eğitim anlayışını sürdürmesi bakımından, Zeki Salih’in iki oğlunu da Almanya’da okutup yüksek mühendis yapması dikkat çekicidir. Bu iki çocuktan Muhittin’in Cumhuriyetimizin kalkınma hamlesinde canla başla görev almış olması da dikkate değer bir ayrıntıdır.

Ahmet Reşat’ın üçüncü kızı olarak dünyaya gelen Sabahat’ın yabancı bir kolejde eğitim görmesi, küçük torun Bülent’in de İngilizce eğitim veren bir okula devam ediyor olması Kulin’in dikkatini yoğunlaştırdığı sosyal yapının, eğitim anlayışını örnekleyen unsurlardır.

Kulin, bu sosyal yapı içerisinde, öteden beri kızların kolej eğitimini yeterli görmesi, o aşamadan sonra mümkünse “zengin bir koca” bularak evlenmelerini, dönemin bir gereği olarak belirlemiştir. Annesi Sitare’nin hatta teyzesi Sabahat’ın bu yöndeki tercihleri yazarın makul karşıladığı bir durumdur. Üniversite eğitiminin ve dolayısıyla çalışma ve para kazanma işinin erkeğe tevdi ancak böyle bir çevrede büyüyen kızların da bir iki dili bilen kolejli kızlar olması anlayışı Kulin’in romanlarında sık karşılaşılan bir hayat tarzının göstergesidir.

2.3.10. Gelenek –Modernizm Çatışmaları

Anlatıya dayalı metinlerin en temel unsuru çatışmadır. Kökleri, hayatın kendisine dayanan çatışma unsuru, aynı zamanda okuyucunun merakını tetikleyen bir unsurdur. Çatışmayı hayatın bütün alanlarına uyarlarken, esasında “iyi ile kötü”nün dünyadaki mücadelesinin farklı boyutları ele alınmış olur. Roman tekniğinin bu ana unsuru, Kulin’de de farklı boyutları ile kendisini hissettirir. Üzerinde duracağımız, gelenek-modernizm çatışması, beraberinde yazarın bakış açısı ve çoğu zaman ideolojik tavrını belirleyen yaklaşımlarını da ele almamıza neden

olacaktır. Burada, “gelenek”ten kastımızın anane değil arkaik unsurlar olduğunu da belirtmemiz gerekir.

Kulin’in **Adı: Aylın**’den başlayarak hemen bütün romanlarında bu türden bir çatışmayı kurguladığını görmekteyiz. Yazarın özellikle üzerinde durduğu Osmanlı’nın çöküş yılları ile Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk kuruluş yılları, bu çatışma için uygun bir zemin hazırlamaktadır.

Yazarın, bu unsurun içine monte ettiği “kadın” ve “kadının değişen hayatı” konusunu ise, ayrıntılı bir şekilde, bu özellikler aracılığı ile işlenir. Kadının sosyal hayattaki işlevi, yeri, eğitimi, evlilikteki konumu, kıyafeti... vb. konular, bu gelenek-modernizm çatışması başlığının altında gizlenerek ele alınır.

Yine yazarın, Osmanlı ve Cumhuriyeti esas alarak “rejim” karşılaştırmaları yaptığı görülür. Osmanlı’nın temsil ettiği devlet yapısı; kurumları, yasaları, uygulamaları ile eskidir. Cumhuriyet ise her alanda modernliği temsil eder. Romanlarının birçoğunun oturduğu bu asli anlayışı Kulin, Osmanlı’nın yarattığı aristokrat ailelerin yapısına gelince görmezlikten gelir. Bu tavır, onun bu yapıyı, kozmopolit bir kültürün ürünü olarak görmesiyle açıklanabilir. Zaten çizilen bu aristokrat yapı içerisinde “din” çok belirgin değildir. Hatta birkaç cümle hariç hiç yoktur. Bu unsurun, elit zümrenin yaşadığı hayattan ayrıştırılması bizatihi “modernizm” anlamına geleceği için, Kulin yarattığı kurmacanın anlatı sınırlarını buna göre şekillendirir.

Adı: Aylın romanın merkezinde duran Devrimeller ailesi, Sadrazam olan dedelerinin onlar için yarattığı imkânları kullanarak Cumhuriyet’e ulaşırlar. Bu mirasta iyi bir eğitim, modern hayat, Avrupa’yı yakından tanıma gibi özellikler önemli bir yer tutar. Tanzimatın, farklılaştırdığı sosyal hayatımızın, bu elit ailede makes bulan yanı, geleneğin çok uzağında onu reddeden bir hayat tarzı olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla bu ailenin bireyleri her şeyden önce bildik Osmanlı çizgisinin dışında kalan özelliklerle karşımıza çıkarlar. Yani onların “eskiyle” olan çatışmaları zaten dedeleriyle başlamıştır. Bu aykırılık, dedelerinin soyunu sürdüren Aylın için de kaçınılmaz olacaktır.

Tek başına, bir kadının bu hayat mücadelesini omuzlaması bile, “modernizm” göstergesidir. Aylin, bu yönüyle annesinin ya da anneannesi, babaannesinin seçtiği hayatı seçmeyen, sosyal hayatın, bütün akışını kendi isteklerine göre planlayan bir karakterdir. 1938’de doğan Aylin, Cumhuriyet’in ilk nesli sayılır. Eğitilmiş, dil bilen, modern okullarda okumuş bu genç kadın, yaratılmak istenen yeni kadın profilinin prototipidir. Bu süreç, Aylin’i olmasa bile onun hayatıyla ilgili yaptığı her tercihi gelenekle çatıştıracaktır. Bu aydın fikirli insanın “din”le mesafesi de bellidir. Bu zaten romanın hemen başında okuyucuya verilir.

Sevdalinka romanında bu türden çatışma, evin büyükannesi Raziyeanın üzerinden yürütülür. Raziyeanın’ın gelenekçi tavrı, taviz vermediği inançları, Nimeta’nın hayatıyla uyuşmaz. Ancak savaşmak için dağa çıkan oğlunun yaralandığı haberini alan Nimeta bu tavrından vazgeçer.

Kulin, bu süreçte, Raziyeanın’ı istenmeyen, itilen, aşağılanan bir figür olarak çizmez. Aksine Kulin, bu figürle, bu türden geleneklerin yaşaması gerektiğini de vurgular bir ölçüde. Ancak değişen yaşam koşullarında ve modern hayatta Kulin’in onlara yüklediği fonksiyon, nostaljik bir dekorasyonun ötesine geçmez.

Durum, **Füreya** romanında da benzer şekilde kurgulanır. Tıpkı Aylin gibi köklü bir aileden gelen Füreya, hep dedesi Şakir Paşa ile gurur duyacaktır. Şakir Paşa romanın gelenekle olan bağlarını kuran aynı zamanda da onlarla çatışan bir karakterdir. Onun tavırları, fikirleri, hayata bakışı, görüşleri, aslında Füreya ile modernize edilir. Dikkat edilirse Kulin, bu türden karakterleri çizerken, onları çağın ilerisinde “modern” kimliklerle donatır. Nitekim kız ve oğlanlar arasında ayırım yapılmayan -ama hiç erkek torunun anlatılmadığı- mutlaka bir iki dil öğretilen, Avrupai yaşam tarzının hâkim olduğu bu ailelerin çocukları, “birey” olabilme yeterliliği ile yetişirler. Onların, Cumhuriyetin Türk ulusuna getirdiği yeniliklere çarçabuk adapte olmaları bu yetişme tarzları ile ilgilidir. Füreya, içinde yetiştiği bu modern anlayışı, Cumhuriyetle uyuşturmuş bir cumhuriyet kadınıdır. Bu özellikleri ile Atatürk’ün nezdinde itibar görür. Yine, bu aydın fikirlerle yetiştiği için tereddüt etmeden seramik sanatına yönelip, uluslararası bir üne kavuşur. Fakat bütün bu modern anlayışlara rağmen, kızların evlendirilmesi sırasında büyüklerle yaşanan

çatışma (görücü usulü ile evlilik) Kulin'in diğer romanlarında da görülen bir "gelenek-modernizm" çatışması olarak karşımıza çıkar.

"Nasıl sözler bunlar böyle. Biz aklımızdan bile geçirmediğimiz annemizin babamızın seçimine karşı gelmeyi, dedi Hakkiye.

-Ama zaman değişiyor, abla Avrupa'da genç kızlar, eşlerini kendileri seçiyor..." (Kulin 2000: 33).

Bu ayrıntılar, tüm romanları için birlikte düşünüldüğünde Kulin'in çizdiği karakterlerin gelenek ve modern hayat konusundaki unsurları belirleme ve taşımada ikincil bir rolle değil, bizzat çatışmanın ya da karşılaştırmanın tarafı haline getirildiği sonucu ortaya çıkaracaktır.

Köprü romanı, tam uyuşmasa da benzer bir karşılaştırmanın izlerini barındırır. Cumhuriyetin kuruluş yıllarının Atatürk'ten sonraki en önemli ismi İnönü'nün bahçedeki büstü ve Vali arasında geçen diyaloglar, tamamen eski ve yeni bürokrasinin bir karşılaştırmasıdır. Bir anlamda geçmişte kalmış ancak varlığını hep sürdürmesi gereken geleneksel anlayışlarla, modern dönemin anlayışlarının ve olaylarının masaya yatırıldığı bu empatik diyaloglarda, Vali aracılığı ile İnönü döneminin de kritize edildiğini görürüz.

Nefes nefese romanının da gizli kahramanı İnönü'dür. Fakat burada İnönü, bizzat olayların içinde olması dolayısıyla **Köprü**'deki konumundan farklılaşır. Romanın ana çatışma merkezi, Nazilerin-Almanların-Yahudilere uyguladığı soykırım ile Türk'lerin, Avrupa'nın her yerinde buna karşı verdikleri mücadeledir. Ancak Kulin, burada da gelenek-modernizm çatışması yaratacak bir sistem kurmayı unutmaz.

Kulin romanın, olay örgüsünü oluştururken, Selva ve Sabiha'nın babaları Fazıl Paşa'yı aksiyona müdahale etmeyen, ancak varlığı ile yönlendirmeler yapan bir karakter olarak çizer. Bu karakter tıpkı, Şakir Paşa, Naili Paşa ya da Ahmet Reşat gibi geçmişin hem bürokratik yönünü hem de aristokrat yönünü temsil eden bir karakterdir.

Sabiha'nın kocası Macit ise çağdaş bir bürokrattır. Genç ve başarılı bir diplomat olan Macit'in, İkinci Dünya Savaşı yıllarının o karanlık dönemlerinde,

Dışişlerimizde yapılan, uzun ve yorucu toplantılardan sonra, eve döndüğünde, kayınpederi Fazıl Paşa ile durum değerlendirmesi yapmaktan hoşlandığını görmekteyiz.

“Seviyordu Fazıl Reşat Paşa’yı Macit, Cumhuriyete uyum sağlamış olmakla birlikte, hala kıyafetlerinde bile Osmanlı özellikleri taşıyan yaşlı adamdan onu ilk tanıdığı günlerde neden o kadar çekinmiş olduğuna şaşıyordu şimdi. Kayınpederi de, her insan gibi, yakından tanıdıkça, görkemli fiziğinin saygın gölgesine sakladığı zaaflarını ister istemez ortaya çıkarıyordu yavaş yavaş. Paşa tüm ilerici fikirlerine rağmen, imparatorluğun yıkılmasını ve padişahın kaçmak zorunda bırakılmasını hiç hazmedememişti. Ona kalsa Kurtuluş Savaşı’nı padişah sancağı altında yapar, gerekiyorsa padişahı değiştirirdi, rejimi değil. Çünkü Osmanlı toprağında yaşayanlar, Avrupalıların kültür ve bilgi seviyesinden yoksun oldukları için, kendi kendilerini idareden aciz bir topluluklardı. Onları ancak ‘padişah’, ‘sultan’ gibi dini kimliği olan bir lider idare edebilirdi. Yaşlı adam, konuşmalarında Türkiye Cumhuriyeti yerine Osmanlı, Osmanlı toprağı, Osmanlı idarecileri demeye özen gösteriyordu. İyi tahsil görmüş çoğu Osmanlı paşası gibi, Fazıl Reşat da yobazlardan nefret eden, ülkesini gericilerin batırdığına inanan biriydi ama devlet yönetimini dinsel otorite taşımayan birilerine, hele de halk eline bırakılmasını aklı almıyordu. Macit, kayınpederinin zırvalık olarak nitelendirdiği bu düşüncelerini hiç fikir yürütmeden, hep saygılı bir suskunlukla dinler, onun gibi çok okuyan, kültürlü ve modern yaşama ayak uydurabilmiş bir bilim adamının niye illa da padişah diye tutturduğunu bir türlü anlayamazdı.

(...)

Fazıl Reşat Paşa, padişah yanlısı olmakla birlikte, olaylara hem çok yönlü bakmasını bilen hem de yaşamdan keyif alan bir insandı. Macit akşamüstleri eve döndüğünde, kayın pederini, eliyle hazırladığı çilingir sofrasının başında onu beklerken buluyordu. Buz gibi birer kadeh rakı, tuzu alınmış ve küp halinde kesilmiş beyaz peynir, sakız leblebisi... Mutfağın yemek odasına açılan küçük holünde, tezgâhın önüne çektiği iki alçak tabureye yan yana oturuyor, erkek erkeğe günün gelişmelerini konuşurken, bir yandan da demleniyorlardı. Macit, kayın pederinin bu daracık yeri, kadınlar da onlara katılıvermesinler diye bilhassa seçtiğini düşünüyordu.(...)” (Kulin 2002: 85-86).

Bu ayrıntılar, yeni ve eski iki bürokratin, birbirlerini dinleyip, sohbet etme arzularını anlatmakla beraber, özünde yeni anlayışlarla, eski anlayışların seviyeli bir biçimde karşılaştırıldığı ayrıntılardır. Macit’in kayınpederinde bulunduğu ve faydalandığı, bilgi, tecrübe ile Fazıl Paşa’nın damadında bulunduğu, yeni, çağdaş, modern yaklaşımlar, bu konuşmaların asıl amacını teşkil eder. Yazar, Macit gibi

Cumhuriyetin genç bir bürokratu ile Fazıl Paşa gibi yaşlı ama Osmanlı'nın dirayetli bir paşasını aynı masada buluştururken, eskiyle yeninin, gelenekle modernitenin buluşabileceği bir alan araştırması yapmanın da peşindedir. Gelenekten süzülen, bilgi, tecrübe gibi önemli erdemlerin, Macit gibi genç, modern devlet adamlarına yol gösterebileceği kanaatindedir yazar.

Gece Sesleri ise, aynı çatışma ve karşılaştırmaların anlatımına, karakterlerin devlet adamlığı kisvesinden arındırarak devam edildiği bir roman görünümündedir.

Karşılaştırmaların bir tarafında, eski yönetim anlayışını yürüten, şimdide savunan bir bürokratla, yeni anlayışı benimseyen bir bürokrat yerine; eski solcuları temsil eden, romanın merkez kişisi Ayda – bu tanım Ayda'nın kendisi tarafından yapılmaktadır – ile yeni sol anlayışı benimseyen kızı Aslı'yı ya da benzer bir konumlanma ile Ayda ve Annesini görürüz.

Aslı'ya göre annesi, devrini tamamlamış, esin kaynağı ve açılımını, Cumhuriyetin kuruluşu ile sınırlandırılmış bir sol “dinozorudur”. (Gece Sesleri s.86) Hatta o kızının gözünde “70’li yılların avanak solcusudur”.(Gece Sesleri s.16) Hâlbuki Aslı solculuğu modern yaşamla özdeşleştirip, yeni bir birikim ve açılımla yorumlayan birisidir. Türbanlı kızlarla arkadaşlık etmesi ve onların bu tavrını bireysel özgürlükle açıklaması, bunu çağdaş demokratik bir yaklaşımla kabullenmesi, onun annesinden ayrılan tarafıdır. Bu durumun Ayda’da yarattığı psikolojik etki romana şöyle yansır.

“Başka dünyalara ait olduğumuzu sürekli kafama vuran ve beni çağdışı bulan çocuğuma, bu çağa ait olabilmek için gençliğimi heder ettiğimi anlatmamayı seçtim. Susmakla kalmadım, küstüm de. İçimde ince bir tel koptu. Genç insanların inançlarını ikna yoluyla değiştirmenin mümkün olmadığını ben çoktan öğrenmişim. Aslı da hepimiz gibi el yordamıyla, görerek, deneyerek, yaşayarak öğrenecekti. Aynı evde ama birbirimize uzak ve yabancı kalarak yaşamaya başladık” (Kulin 2004: 86).

Bu yabancılaşmanın, romanın ilerleyen bölümünde ulaştığı boyutu göstermesi bakımından şu cümleler önemlidir.

“Kızımın dün gece nerede ve kiminle olduğunu, neler yaptığını bilmiyorum. Kocamın bu sabah kimin koynunda uyandığını, ikimize dair

neler düşündüğünü bilmiyorum. Hiçbir şey bilmiyorum ben. Yalnızım. Çok, çok, çok yalnızım” (Kulin 2004: 179).

Yazar, Ayda ve kızı arasında kurduğu bu orantısız ilişkinin kaynağını, romanın tümünü okuduğumuzda, determinist bir yorumla, Ayda ve annesi arasında yaşananlara dayandırır. Çünkü Ayda’da annesini ikinci evliliğinden başlayarak onu hep suçlamış, ondan uzak durmaya, onu anlamak yerine reddetmeyi seçmiştir. Onun para için sağ partiden bir milletvekili olan kocasına katlandığını düşünmüş, hatta ileri yaşlardaki sessizliğini onun kendi içinde yaşattığı bu çatışmaya bağlamıştır.

Ölümünden sonra annesinin evinde bir süre yalnız kalan Ayda, eline geçen annesine ait “günlük” yoluyla hataları ile yüzleşir. -Belki kızı Aslı da bu kadar geç kalacaktır- Annesinin 1960 öncesi öğrenci yürüyüşlerinde nasıl etkin rol oynadığını, demokrasi isteklerini, Polisin antidemokrat tavrının aksine Ordu’nun demokrat tavrını (!), (Gece Sesleri 187-192) sokaklara dökülüp bu uğurda gencecik şehitler verdiklerini, bu günlükten okuyan Ayda, yıllardır annesinden uzak kalmasının acısını şimdi bütün şiddetiyle hisseder. Bu durum özünde onun annesini yanlış anlamasının ezikliğini de barındırır.

Bütün bu ayrıntılar iki aşamadan oluşan ve birbirini tamamlayan bir “anne-kız” çatışması, bir nesil anlaşmazlığı olarak değerlendirilebilir. Ancak özünde, geçmiş ve şimdinin, bir siyasi mukayesesi ya da gelenekle modernitenin çatışması olduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

Bir Gün, romanı esas itibari ile bir gelenek-modernite çatışması barındırmıyor görüntüsüne sahiptir. Ancak, özellikle Zeliha’nın hayatıyla ilgili ayrıntılara girildiğinde, kendiliğinden ortaya çıkan bir “geleneksel yapı” ve “modernite” çatışması görülür.

Bunun yoğunlaştığı nokta, Doğu ve Güney Doğu’umuzda süren feodal yapı ve bunun sosyal hayata yansıdığı alanlardır. Zeliha’nın üç anneli (kumalı) bir evde büyümüş olması hele de bunun yaşadığımız modern çağda gerçekleşiyor olması, özünde, tutucu, geleneksel yapıyla, modernitenin çatıştığı bir ortamı işaret etmektedir.

Romanda görüleceği üzere yazar, kadın, kadın hakları, kadının sosyal hayattaki yeri gibi çok önemli başlıkları ve sorunları, Zeliha üzerinden tartışır. Yaşanan bütün değişim, katedilen bütün mesafelere rağmen, kadının Doğu’da, halen geçmişin katı ve bağnaz kuralları ile kıymetlendirilmesi, yazarın, okura sunduğu temel çatışma alanlarından biridir.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) romanı, bu anlamda, **Nefes Nefese** romanının dengelerini ve kurgusunu anımsatan bir görüntüyle, gelenek-modernite çatışmasını ele alır.

Nefes Nefese romanındaki Fazıl Reşat Paşa’nın rolünü, **Veda**’da Ahmet Reşat, yine **Nefes Nefese**’deki Macit’in yerini Kemal alır. İki romanın şahıs kadrosundaki bu denklik, Sabiha, Selva (**Nefes Nefese**) ve Suat, Leman (**Veda**) eşleşmesiyle devam ettirilebilir.

Veda romanında, Ahmet Reşat’ın yeğeni Kemal ile yaptığı münakaşaların, Osmanlı’nın çöküşü ve padişahın tutumuyla, Kemal’in yeni devlet anlayışını, yani milli mücadeleyi savunan tutumu üzerinden yürütülmesi, özünde geçmiş ile geleceğin, eski devlet biçimiyle, modern devlet anlayışının tartışıldığı gerçeğini ortaya koymaktadır.

Romanda geleneksel anlayışın, modern hayatla çatıştığı bir nokta da yine “kadın”ın toplumsal hayattaki yeri ve önemi konusudur. Kemal’in milli mücadelele haberleşmek için Mehpare’yi kullanması, bu görevi sırasında Mehpare’nin çıkan arbede de yakalanması, bu anlamda ilginç bir ayrıntıdır. Mehpare doktor Mahir tarafından deşifre edilmeden kurtulursa da, bu olay Ahmet Reşat’ın kulağına gidecektir. Daha önce kullandığımız bir diyalog bu açıdan burada da önem kazanmaktadır.

“...Kadınlar artık çalışmaya başladı bu şehirde. Naciye Sultan himayesinde kurulan teşkilat tarafından, çalışmaya teşvik ediliyorlar. Yani sizin muhafazakâr saray mensuplarımız dahi artık kadınların evlerde hapis kalmalarından yana değiller” (Kulin 2007: 63).

Kemal’in dayısına hem Mehpare’yi korumak hem de olayı geçiştirmek için söylediği bu sözler, romanın vaka tertibi içinde, dayısının dikkatini başka yöne

çekmek amacını yöneliktir. Ancak bu sözlerin satır araları, muhafazakâr dayısı ile modernizmi temsil eden kendisi arasındaki anlayış farkını ortaya koyar.

Benzer bir durum, yine bu konağın muhafazakâr yönünü temsil eden Saraylıhanım ile Behice-Mehpare-Azra gibi karakterler aracılığı ile belirginleşir. Farklılaşan kadın profilini temsil eden bu karakterler gelenek ve modern yaşamın ayrışan yönlerini de ortaya koymaktadır. Azra, Behice Hanım'ı, kadın cemiyetlerinin faaliyetlerine katmak isteyince, Saraylıhanım, bunun kadın işi olmadığını söyleyecektir. Ancak, özellikle Azra ve Mehpare, değişen dünya şartlarına ve gelişen medeni tavırlara uygun olarak, milli mücadeleyi temsil eden derneklerin toplantılarına katılacak, hatta milli mücadeleye katkı amacıyla görev talep edeceklerdir.

Kurulan bu kadın derneklerinin, en önemlisi “Müdafa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti” (Veda ‘Esir Şehirde Bir Konak’ s.80)’dir.

Bu değişim ve onun beraberinde sürüklediği çatışma, hemen her alanda kendisini hissettirir. Konakta değişen sofrâ âdeti yine bu çatışmanın bir örneğidir.

“Eskiden odaların açıldığı sofalar son yıllarda yemek odaları olarak kullanılır olmuştı. Alafranga hayat tarzını benimseyen aileler, yemeklerin sinilerde sunulması âdetinden, yavaş yavaş masalarda yemek yemeye geçiş yaşıyorlardı” (Kulin 2007: 117-118).

Bu alafranga anlayışın, özellikle böyle yapılanmış ailelerde, yani geleneği temsil eden bir büyüğün varlığıyla oluşturulan ailelerde, daha zengin bir çatışma alanı yarattığını görürüz. Yazar, bu avantajı romanın hemen her safhasında kullanır. Çocukların alacağı eğitim ve şekli ile ilgili tartışmada da, Saraylıhanım “evde eğitimi”, Behice ise “mahalle mektebinde” eğitimi savunur.

Peyami Safa'nın, Doğu-Batı çatışmasını yansıtan Fatih Harbiye romanındaki müzik enstrümanlarının imgesel işlevlerinin, bu romanda da aynen, bu amaçla kullanıldığını görmekteyiz. Evin kızları, Leman ve Suat, piyano ve keman çalarken, Saraylıhanım'ın kültürlü, iyi yetişmiş bir ev hanımının, daha doğru bir söyleyişle, bir hanımefendinin “ud” çalması gerektiğini savunması, hem bu benzerliği hem de gelenekçi yapıyla, modern anlayışların çatışmasını ortaya koyar.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur) romanı, **Veda**'yı tamamlayan bir işlevi yerine getirdiği için, benzer unsurların bu roman içinde de varlığını bir biçimde sürdürdüğünü görürüz. **Umut**'la romana giren Zeki Salih ve ailesinin, Bosna'daki geleneklerini, yaşam tarzını, hatta dilini terk edip, İstanbul'daki bu yeni ve modern hayata adapte olma gayretleri de özünde, bu anlamdaki bir çatışmayı barındırır.

Zeki Salih'in çocuklarına -ki; bu Ahmet Reşat'ın Konağında da aynen vardır- bir yandan modern eğitimi öte yandan "dini" eğitimi vermeye çalışması, hatta eski yazıyı öğretme gayretleri, bu iki aristokrat ailenin çocuklarının eğitimine verdikleri önemi ortaya koyar. Ama aynı zamanda, bir geçiş sürecini idrak eden bu ailelerin, geçmişten getirdikleri gelenekleri, modern hayatın karşısında terk ederken gösterdikleri direnci de ortaya koyar.

Zeki Salih'in akşamları gittiği meyhaneden eve her döndüğünde eşine, çocukların "akşam namazlarını kılıp kılmadıklarını sorması" (Umut 'Hayat Akan Bir Sudur' 5) ilginç bir ayrıntıdır. Yazar, böylece, bu geçiş sürecini yaşayan ailelerin, sosyal hayata hâkim olan temel bir takım unsurlara bakışını da ortaya koymuş olur.

Bütün bu değerlendirmeleri bir araya getirdiğimizde, Kulin'in geçmişle ve onu temsil eden gelenekle, modern hayatın gereklerini, siyasi ayrışmalar ve sosyo-kültürel ayrışmalar (a-kadın, b-eğitim) şeklinde, iki ana noktadan hareketle değerlendirdiğini söyleyebiliriz.

2.3.11. Batılı Yaşam Tarzına Ait Unsurlar

Köprü ve **Bir Gün** romanlarını hariç tutarsak, Kulin, geri kalan romanlarında, "Batılı Hayat Tarzı" unsurunu, karakter çizimlerinde hâkim özellik olarak kullanılmıştır. Bu anlayış özellikle romanlarında çizilen karakterlerin yaşam tarzı, zevkleri ve kabulleriyle belirginleşir. Bu açıdan baktığımızda Kulin'in;

1-Yaşam tarzları bakımından karakterlerin durumu (zevkleri, eğlence anlayışları, müzik anlayışları vb)

2-Eğitim anlayışı ve tercih edilen okullar

3-Yabancı dil eğitimine karşı gösterilen hassasiyet

4-Batı'yla olan temasları ve buralarda buldukları süre içinde yaşadıkları hayat

5-Yabancı kültürleri (farklı kültürleri) erken tanıma durumu

Şeklindeki başlıklar altında toplayabileceğimiz özelliklerle, yazarın karakterlerini, Batılı bir yaşam tarzının sınırları dâhilinde tuttuğunu görürüz.

İlk romanı olan, **Adı: Aylin** romanın merkez kişisi durumundaki Aylin, bu genel özellikleri, karakteristik yapısında, bütün açıklığıyla bulundurur.

Dedesı Naili Paşa'nın genetik şifrelerini barındıran Aylin, bu soydan gelen aristokrat bir ailenin ikinci kızıdır. Ankara'daki elit yaşamı ve çevresi onu kendiliğinden bir zümrenin, seçkin bir topluluğun mensubu haline getirir. Ankara'da yaşadıkları "Soysal Apartmanı", bu apartmanın sakinleri, aynı binadaki "Marga Dans Okulu" vb. unsurlar düşünüldüğünde, Aylin'in içinde yetiştiği Batılı yaşam tarzının, onun ilerideki hayatını da biçimlendirecek derecede etkili olduğu görülür.

Aylin'in, ilkokuldan sonra devam ettiği "Amerikan Kız Koleji" ve bu sayede öğreneceği yabancı dil de bu seçkin hayatın, Batılı yaşam tarzı ile örtüşmesini kolaylaştıracaktır.

Londra, Paris gibi merkezlerde yaşadığı süre ve burada yaptıklarını da ayrıca düşünmek gerekir. Önce Paris'te bir üniversiteye devam etmesi sonra Neuchatel Üniversitesi'nde tıp tahsili görüp Amerika'ya yerleşmesi, mankenlik okuluna devam etmesi... vb. unsurlar, özelde Aylin'in, genelde de romanın Batılı yaşam tarzına ilişkin özelliklere verdiği önemi ortaya koyar.

Bu hayatı yaşayan Aylin'in, ailesi ve çevresi tarafından her zaman desteklenmesi de dikkat çekici bir durumdur. Bu durum ailenin anlayışını ortaya koyması bakımından ayrıca dikkate değerdir. Romanın büyük oranda, Aylin'in gençlik döneminde, Avrupa'ya, oradan da Amerika'ya taşınan olaylar zincirinden oluşması, onu bizatihi Batılı bir yaşamın öyküsü haline getirecektir.

"Mişel akşamüstleri eve gelip klasik müziğini pikaba koyduğu zaman, önceleri bu müzikten zevk alan, en azından zevk alıyormuş gibi gözüken Aylin, kendine bir kadeh şarap doldurup, çekip odasına gidiyor..."(Kulin 1997: 147).

Yine;

“Rafo gazeteyi eline aldı evirip çevirdi. Radikal sağcı basının dört sayfadan ibaret, düşük tirajlı, saçma sapan bir gazetesiydi”(Kulin 1997: 128).

gibi bölümler, Aylin’in yaşam tarzına ait unsurlarla beraber, onun ideolojik anlamda durduğu yeri göstermesi bakımından önemlidir. Romanın hemen her sayfasında, benzer örneklere rastlamak mümkündür. Aylin, bütün özellikleri, psikolojik alt yapısıyla ve buna ek olarak farklı bir dünyanın, etkileyici yaşamını; normal bir insanın hayatından çok uzak bir yerde duran kabulleri ve terbiye anlayışıyla birleştirmiş ve özenle seçilmiş bir prototiptir.

Sevdalinka, **Adı: Aylin** romanında olduğu gibi, baskın olan Batılı yaşam tarzı ile ilgili unsurları ön plana çıkarmak üzere kurgulanmamıştır. Fakat romanı oluşturan olaylar zinciri Bosna’da yani Batı’da vücut bulur. Buna rağmen, bu coğrafya, yaşam anlayışı, tercihleri, kabulleri ve inançları ile büyük oranda bir Osmanlı toprağıdır. Dolayısıyla, bu toprakların tarihi süreç içerisinde, barındırdığı Müslüman halkın, Anadolu, özellikle İstanbul’dan çok farklılaşan bir yanı yoktur.

Bosna, bu anlamda Doğu’nun değerleri ile Batı’ya ait değerlerin bir potada eridiği özel bir mekândır. Romanın merkez kişisi olan Nimeta’nın, bu romanda yaşadığı çatışma, bir yönüyle, bu yaşam tarzları arasında yapmak zorunda olduğu tercihlerle ilgilidir.

Nimeta’nın iyi bir eğitim aldığını, başarılı kariyerinden anlıyoruz. Evlerinde Raziyeanın her ne kadar gelenekçi, muhafazakâr bir kimlikle varlığını sürdürse de, Nimeta ve kocasının akşamları “erik rakısı” içerek yaptıkları konuşmalar, Nimeta’nın tek başına gittiği barlar ve burada yaşadıkları, farklı bir kültürün varlığına işaret eder.

Füreya ise **Adı: Aylin** romanında olduğu gibi, Batılı yaşam tarzına ait unsurların çok belirginleştiği bir başka romandır. Füreya’nın yetiştiği aile ve sosyal çevre Aylin’inki ile birebir benzerdir. Füreya’nın eğitim hayatının ilk aşamaları da neredeyse Aylin’le aynıdır.

Füreyâ'nın adeta "cennete" benzettiği dedesi Şakir Paşa konağının, her bir bireyi, modern usulleri benimsemiş, modern eğitim anlayışından o dönemin imkânlarına göre en üst düzeyde faydalanan, Fransızca öğrenmeyi hayati bir gereklilik olarak gören, kışları İstanbul'daki konakta, yazları ise Ada'daki konakta geçirmeyi bir hayat tarzı haline getiren bir zümrenin temsilcisidirler.

Bu durum elbette Füreyâ ve diğerleri için seçkin, farklı, toplumun genelinden ayrılmış bir hayatın önünü açacaktır. Füreyâ'nın bir monoloğunda, Şakir Paşa ailesinden bir çocuğun, Fransızca konuşmamasını, felâket olarak niteliyor olması (Füreyâ 59) bu seçkinciliğin ve Avrupalı hayat tarzının etkisini ortaya koyar.

Benzer bir karşılaştırma da romanın "Bursa'da Zaman" (Füreyâ 124-146) başlıklı bölümünde karşımıza çıkar.

Füreyâ'nın ilk evliliğinin anlatıldığı bu bölümde, Füreyâ, onu temsil eden bütün farklı, ayrıcalıklı özelliklerinden arınıp doğal, gizemli ve zengin bir hayat için Bursalı bir toprak ağası olan Sabahattin'le evlenir. Ancak onun yaşadığı Batılı standartlardaki modern hayatın; Bursa'daki realiteyle karşılaşması son derece trajik olayların başlangıcı olacaktır.

"Onun hayalindeki çiftlik eviyle bu evin arasında dağlar kadar fark vardı. O, Viyana varoşlarında gördüğü iki katlı, kırmızı kiremit çatılı, pencerelerinden renkli çiçeklerin fışkırdığı ahşap evleri beklerken, ahırın üstüne inşa edilmiş, barakaya benzeyen bir yerde bulmuştu kendini" (Kulin 2000: 124-125).

Bundan sonraki olayların ve bu olaylara ilişkin tasvirlerin içerdiği karşılaştırmalar da benzer bir muhteva arz eder. Füreyâ ve Sabahattin'in evlilikleri boyunca yaşadıkları trajik olayları bir tarafa bırakırsak, ikisinin nezdinde sürdürülen ve tabanı, "taşra" ile "İstanbul" zeminine oturan, Avrupalı tarzda yaşamın, realiteyle çatışan bölümleri, romanın, bu anlamdaki önemli ayrıntılarından.

Yazar, bu derin ayrılığın ulaştığı sınırları vermek ve bunun dışarıya yansımalarını ortaya koymak için Sabahattin'i kullanır.

"Teyzelerin, o kendini beğenmiş Nissa, rüküş Aliye, büyücü gibi sürekli incik boncuk toplayan ukala annen, kendini piyanist sanan teyzen,

zibidi dayın... Adam gibi bir tek baban var aralarında, Allah ona kolaylık versin” (Kulin 2000: 130).

şeklindeki değerlendirme bu anlamda önemlidir.

Füreyâ'nın Kılıç Ali'yle evlendikten sonra yerleştiği yeni başkent Ankara için de hissettikleri aynıdır. Hatta modern, Avrupalı bir eğitim almış Füreyâ'nın, Atatürk'ün çevresini saran insanları da “bomboş” görmesi, onun bu farklılığı ile açıklanabilir.

Nefes Nefese adlı romanın, karakterleri açısından da benzer bir durum söz konusudur. Sabiha ve Selva'nın yetişme tarzı ve yetiştiği ortam, Aylin ve Füreyâ gibi karakterlerle birebir örtüşür.

Romanın hemen başında, Macit ve Sabiha'nın kızlarının “Madam Marga”ya devam ettiğini öğreniyoruz. Madam Marga'nın Ankara'nın bale dersi veren tek okulu olduğu **Adı: Aylin**'de de konu edilmişti. Her iki romanda da bu okulun, Batılı yaşam tarzını imgeleyen bir fonksiyonu vardır. Sabiha ve Selva'nın merkez kişi olduğu bu romanda, iki kız kardeşin eğitimi de bu anlamda önemlidir.

“Selva ve Sabiha, kendi muhitindeki pek çok yaşlıları gibi, tahsil hayatlarına önce Gedikpaşa'daki Amerikan Okulu'nda başlamış, ortayı Fransız okulunda okumuş, sonra da Amerikan Kız Koleji'ne yollamışlardı. Bu yüzden her iki kardeş de mükemmel yakın İngilizce ve Fransızca biliyordu” (Kulin 2002: 18).

Fazıl Reşat'ın bu anlayışı, yakın dostları tarafından tenkit edilmiş, çocuklarını “gâvur” okullarında okuttuğu için dedikodu konusu edilmiştir. Ancak Macit, ileride eşi olacak Sabiha'nın elinde, Baudelaire'den ve Byran'dan şiirler gördüğünde onu, tam bir hariciyecisi eşi olarak düşünen annesi gibi hayranlığını gizleyemeyecektir.

Bu ayrıntılar, Kulin'in romanlarında ön plana çıkarılan unsurlardan biri olan “eğitim” unsurunun belirginleştiği ayrıntılar olmakla beraber, anlayış olarak bu ailenin Batılı yaşam tarzını benimsediklerini de ortaya koyar. Bu yaşam tarzı, doğal olarak kendine ait sosyal yaşam kurallarını da belirlemekte, karakterler, çizilen bu kurallar dâhilinde belirginleşmekte ve “birey” aşamasına ulaşmaktadırlar. Selva'nın bu çevrede tanışacağı Rafo ile evlenmesi, önce Paris'e sonra da Marsilya'ya yerleşmeleri bu sürecin bir sonucudur.

Selva ve Rafael evliliğinin, roman boyunca hiçbir kültürel çatışmaya konu olmaması, yine bu geçmişle ilintilendirilip anlaşılacak bir meseledir. Hem Sabiha hem de Selva'nın evlilikleri ve oluşturdukları yaşam biçimine ait unsurlar irdelendiğinde, yine Batılı yaşam tarzını yansıtan ayrıntılarla karşılaşılır.

Sabiha'nın Ankara'nın sıkıcı günlerinde, kadın kadına verdikleri partiler; poker, konken, briç gibi oyunlar oynamaları; Yine Macit'in akşamları kayınbabası ile karşılıklı rakı içmesi, farklı bir hayat anlayışının izlerini taşır. Benzer bir durum Selva için de geçerlidir. Gestapo'nun Fransa'yı işgal etmesinden sonra Selva, kocasının artık eskisi gibi pahalı şaraplar alacak kadar para kazanamamasından yakınması, imgesel anlamda bu farklı yaşamı hatırlatır.

Gece Sesleri adlı romanda Kulin, bu tarz bir yaşamı belirgin hale getirecek bir anlatıyı benimsemez. Ancak Ayda'nın annesi Rengigül'ün eğilimleri, aileden miras kalan piyanoya olan düşkünlüğü ve lüks, pahalı hayat arzusu, ister istemez böyle bir unsurun varlığına işaret eder. Ayda'nın kocasıyla, kızları ve evlilikleri ile ilgili meseleleri karşılıklı rakı içerek konuşuyor olmaları da bu farklı yaşamı çağrıştıran imgelerdir.

Romanda, Bozova ve burada yaşanan olaylarda bu türden imalara rastlamak güçtür. Çünkü burası her ne kadar parayı ve gücü temsil etse de (aileden iki milletvekili çıkar) neticede taşradır. Dolayısıyla bu türden imalar, Ayda, kızı Aslı ve annesi üzerinden yansıtılır. Ayda'nın annesinin evinde bulunan eşyalara bakarken oluşan monologlarda bunun örneklerini görmek mümkündür.

“Katiyen olmaz anne, demiştim, ‘hap kadar evde bir piyanomuz eksik Aslı’ya piyano dersi aldirmaya da hiç niyetim yok...”

Ben ailemin ilk görgüsüzüydüm. Bana kadar gelen kuşak, Osmanlı'nın yüksek sınıfının nimetlerinden iyi kötü nasibini almış. Köşklerde, bir sürü hizmetkârla birlikte yaşamışlar. Annemin çocukluğu boyaları dökülmüş, tahtaları çürümüş ama azametini muhafaza eden Ada köşklere birinde geçmiştir” (Kulin 2004: 182-183).

Bu alıntıdaki piyano, hizmetçilerle donatılmış köşk gibi ayrıntılar, bizzat Ayda'nın vurguladığı gibi bir yüksek zümrenin hayat anlayışı ile ilgilidir.

Veda (Eski Şehirde Bir Konak) romanında ise bu ayrıntılar çok daha net bir biçimde karşımıza çıkar.

Romanın merkez kişisi konumundaki Ahmet Reşat'ın Osmanlı Devleti'nin son Maliye Nazırı olması, Kulin'in eserlerinde alışık olduğumuz "Konak" hayatını ön plana çıkarır. Bu konağa mensup bireylerin, aristokrat bir yaşam tarzını benimsemeleri kaçınılmazdır.

Konağın küçük kızları Suat ve Leman'ın yetiştirilme tarzında, Batılı yaşam tarzının izleri, onların piyano ve keman dersleri alması ve modern eğitim veren okullara devam etmeleriyle belirginleşir. Bu ailenin yaşam tarzı ve birbirleriyle olan ilişkilerinde söz konusu hayatın imgelerini taşımaktadır. Hizmetçi -Mehpare-bahçıvan, dışarı işlerine bakan Hüsnü Efendi, Gülfidan Kalfa gibi karakterler, Ahmet Reşat ve ailesinin dâhil olduğu yüksek zümreyi işaret etmesi bakımından önemlidir.

Azra ve annesinin Ahmet Reşat ve ailesini, nazırlığa terfi etmesinden dolayı kutlamaya geldiğinde, Azra'nın izlenimleri doğrultusunda gelişen tasvirler bu konağın alafranga hayatını ortaya koyar.

"Duvarda üç adet değerli Çin tabağı ve Civanyan imzalı, gece manzaralı iki tablo asılıydı. Bir Müslüman evinden çok, üst tabakadan bir gayrimüslimin Batı zevkiyle döşenmiş evini andırıyordu bu salon..."(Kulin 2007: 78).

Yine, Behice Hanım'ın bu resimler ve ailesinin resim sanatına duyduğu ilgiyi anlatmak için,

"Maalesef ben resim yapmıyorum ama büyük kızım Leman pek meraklı" (Kulin 2007: 78).

Şeklinde yaptığı açıklamalar, romanda Batılı yaşam tarzı, dolayısıyla zevkine ve sanatına olan ilgisini ortaya koyar.

Romanda, değişen toplum yapısını, toplumun modernleşen yüzünü yansıtmak için yazarın her zaman olduğu gibi "kadın" unsurundan hareket ettiği görülür. Kadınların, Türk sosyal hayatında yavaş yavaş etkinleşmesi ve ortaya çıkan bu değişim evreleri, özünde Batılı yaşam standartlarının romana yansıtılmış biçimidir. Kadınların her alanda faaliyet gösteren cemiyetler kurması, okullara müdire olarak

atanmaya başlanmaları, tahsilli, dil bilen insanlar olarak yetişmeleri ve özellikle Kurtuluş Mücadelemizde aktif rol alıyor olmaları, Türk toplumundaki modern anlayışın gelişmesine, dolayısıyla Batılı yaşam tarzının sosyal hayatımız içinde ulaştığı noktaları işaret etmektedir.

Daha önce belirttiğimiz ve aile bireylerinin birbirlerine hitap ediş şekillerini gösteren unsurlar da bu farklı sosyal yapının izlerini taşır. Ahmet Reşat'ın yatak odasında yalnız olmalarına rağmen eşi Behice'ye "siz"li hitap etmesi bu anlamda önemli bir ayrıntıdır ve roman boyunca konağın bütün bireylerinin uyduğu bir nezaket anlayışı olarak karşımıza çıkar.

“ ‘Üşüyeceksiniz hanım, niye üzerinize bir battaniye çekmediniz?’ diye sordu, karısı gözlerini açınca, ‘entariniz de pek ince’

-Paçalığımı giydim bey

-Bu havada daha kalın bir şey giyeydiniz ya

-Size vereceğim haberi bu elbiseyi giyerken vermek istedim”(Kulin 2007: 178).

Bu nezaketin, aile bireylerinin tümü tarafından titizlikle sürdürülmesi, Tanzimat romanında özellikle Servet-i Fünun romanında ve Halid Ziya'da gördüğümüz estetik anlayışla çok benzeşir. Halid Ziya'nın çizdiği karakterlerde gördüğümüz bu tutum ve yaşama biçimi, Batılı yaşam tarzına öykünmenin bir yönü olarak kritize edilir. Benzer bir durumun burada da varlığından bahsetmek mümkündür. Ancak Kulin bunu, o dönem romanının hedefleri doğrultusunda değil, o süreci idrak eden elit bir ailenin yaşam tarzını betimlemek için kullanır.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur) romanı müteaddit defalarda tekrarlandığı gibi **Veda**'yı tamamlayan bir olay örgüsüne sahiptir. Bu yüzden aynı karakterlerin içine farklı karakterlerin katılımıyla zenginleşmiştir.

Bu anlamda, Kulin'in farklılaşan toplumsal hayatı anlatmak için kullandığı betimlemelere ve değerlendirmelere örnek olması bakımından, "Balo"(Umut 'Hayat Akan Bir Sudur' 299) bölümündeki şu cümleler önemlidir.

“Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren, orta ve üst tabakalarda yer alan ailelerin hayatına, düğün derneğinin yanı sıra yeni bir eğlence girdi:

Balo! (...) Doktorlar Balosu, Mühendisler Balosu, Avukatlar Balosu gibi. Balolarda insanlar sadece eğlenmek ve dans etmekle kalmıyorlardı, asırlardır erkek erkeğe içki içerek eğlenmiş ve eğlenceyi hep sarhoş olup nara atarak, kurşun sıkarak, şiddetle veya hüznle sonlandırmış bir ataerkil millet, şimdi kadınıyla birlikte eğlenmeyi öğreniyordu. Kadınıyla birlikte içmeyi, dans etmeyi, hatta coşmayı ve buna rağmen terbiye sınırları içinde kalmayı, ölçülü olmayı öğreniyordu” (Kulin 2008: 299-300).

Romanda bu türden örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bunlardan biri de konakta verilen partiler esnasında, aile bireylerinin hem birbirleriyle hem de aile dışından insanlarla, kadınlı erkekli “dans” etmeleridir. Sabahat’ın Ekmel’le, Mahir’in kızı Sitare ile “vals” yapması bu anlamda önemli ayrıntılardır (Kulin 2008: 223-230).

Konakta, Sitare’nin doğumunun “sene-i devriyesi”nin kutlanması da özünde Batılı yaşam tarzının imgelerini barındırır.

“Bu hususi olarak Sitare’nin sene-i devriyesi için Bey. Çocuk bütün sene arkadaşlarınınkine gidiyor, hediyeler götürüyor. Bir kere de o yapşın dedik.

-Gâvur icatları çıkartmayın, rica ederim! Hediye, bayramlarda verilir...” (Kulin 2008: 232).

Şeklindeki alıntı ile, yine Mahir’in kızıyla, evin halkına, yeni öğrendiği bir dans çeşidini -çarliston- göstermek için gösteri yapması, yerde yemek yerine masada yemek yemeğe başlamak, evde “yemek” için özel bir oda ayırmak -yemek odası- vb. ayrıntılar. Batılı yaşam tarzının etki alanını göstermek bakımından dikkate değer ayrıntılardır.

2.3.12.Feminist Yaklaşımlar

Kulin’in bu konudaki tavrının ne olduğu konusuna geçmeden önce, “Feminist Eleştiri”, “Feminizm” gibi kavramların bilimsel zemine oturtulması gerektiğine inanıyoruz.

Oya Batum Menteşe bu konuda;

“Bugün Batı (Anglo-Amerikan ve Fransız) yazınında çağdaş eleştiri kuram ve yöntemlerinin pek çoğu ki, bunlara yapısalcılık, deconstruction (yapı bozuculuk) ve Marksist eleştiri de katılabilir, birbirlerini yadsıdıkları veya bütüncül olmayıp kısır söylenceler içerisinde tikanıp kaldıkları için dönemini tamamlamış görünürken

“Feminist” eleştiri beklenmedik bir çıkışla eleştiri dünyasına yeni bir soluk, yeni bir yorum getiriverdi. (...)

Hiç şüphe yok ki, bayan yazardan, kadın eleştirmene giden yol uzun ve zordur. Artık, Virginia Woolf’ın kadın olduğu için konferans vermeye gittiği Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi’ne alınmadığı, Polonya asıllı İngiliz roman yazarı Joseph Conrad’ın “şu karalama meraklısı kadınlar” yüzünden piyasaya doğru dürüst roman yazarının çıkmadığından yakındığı günler geride kalmıştır. Ancak yine de feminist eleştiri temelinde ideolojik bir eleştiri olduğu için aynı ideolojiyi paylaşmayanlarla tepki ile olmasa bile, en azından ilgisizlikle karşılaşabilecek bir konumdadır. Hele hele “feminist” sözcüğü ile tanımlanan o “saldırgan” ve “erkek düşmanı” kadınların elinde ise. (...)

Feminizm, 1960’larda önce Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere’de sonra, Fransa’da ortaya çıkan güçlü ve yaygın kadın hak ve özgürlükleri hareketinin adıdır. Bu hareketin Women’s Liberation (kadın özgürlükleri) hareketinden farklı olan yanı, ideolojik ve politik olmasıdır. Feminizm de Marksizm gibi bir politikadır, yani “politik” amacı olan bir ideolojidir. Yine Marksizm gibi toplumdaki güç ilişkilerini değiştirmeyi amaçlar, ancak marksizmden farklı olarak bu değiştirmeyi amaçladığı güç dengeleri sınıflar arası güç dengeleri değil, cinsler (kadın, erkek cinsleri) arası güç dengeleridir.(...) Feministlere göre cinsler arası yani kadın-erkek güç ilişkileri yaşamın tüm alanlarındaki yapılaşmanın temelini oluşturur, yani kimin nerede, neyi nasıl ve ne için yapacağını saptar. Güç dengelerinin erkekten yana olduğu ataerkil toplumlarda bu yapılanma erkek cinsinin amaç ve istekleri doğrultusunda olur. Eğer bir toplumda kadınların, amaçları istekleri, ilgi alanları, erkeklerin amaçları, istekleri ve ilgi alanlarından sonra geliyorsa, o topluma ataerkil toplum denir. (...)

Liberal feministler, varolan düzeni değiştirmeden kadın-erkek eşitliğinin sağlanabileceğine ve kadının toplumsal yapı içerisinde yerini alabileceğine inanırlar. Sosyalist veya Marksist feministler, cinsler arası ayrımı sınıf çatışması içerisinde değerlendirir, sınıflar arası çatışma sonucu toplumsal yapıda olacak güç değişikliğinin kadın-erkek eşitsizliğini de ortadan kaldıracağını savunurlar. Radikal feministler ise, varolan ataerkil düzenin ve kurumların tümü ile değişmesi gerektiğine inanarak, bu gerçekleşmedikçe de kadının hep sessizleştirilmiş ve marjinal grup olarak kalacağını ileri sürerler. (...)

Çağdaş feminist eleştiri, Birleşik Amerikalı Kate Millett’in ünlü doktora tezi Sexual Politics (1969) (Cinsel Politika) ile başlar diyebiliriz”(Menteşe 1996: 51-59).

değerlendirmelerini yapmaktadır.

Ayşe Sevim, Gülnur Savran, Ayşegül Altınay gibi araştırmacılar, daha çok feminist teorilerin güncel sorunlarıyla ilgilenmekte, “kadın-erkek”cinslerinin toplumsal hayatımızdaki konumlarıyla ilgili problemler üzerinde durmaktadır.

Gülnur Savran’ın Judith Butler’den alıntılar yaparak oluşturduğu teorem 1970li yıllardan sonra bu kavramın katettiği yol üzerinde derinleşir. Ancak, Oya Batum Mentеше’nin açıklamaları feminizmin edebi literatüre yansımaları bakımından önem kazanmaktadır.

Kulin’in, bu değerlendirmelerden hareketle **Adı: Aylin**’den başlayarak, **Sevdalinka**, **Füreya**, **Nefes Nefese**, **Gece Sesleri**, **Bir Gün**, **Veda** ve **Umut** romanlarında, kendisini hissettiren liberal bir feminist eleştirinin varlığından söz etmek mümkündür.

Adı: Aylin romanının merkezinde duran Aylin, romanın başından sonuna kadar amaçları, istekleri, ilgi alanları ve yaşam tarzıyla feminist bir duruş sergiler. Roman, bu ideolojik konumlanmanın bir aracı olmak üzere kurgulanmış gibidir. Dolayısıyla tematik yapısı itibari ile okura ulaştırdığı mesaj ve çağrışımlar feminist yaklaşımlar barındırır.

Aylin ve ablası Nilüfer’in yetiştiği ataerkil aile yapısı, hem onların büyüyüp kendi yaşamları için özgür kararlar alabilme kabiliyetine ulaşmaları, yani çağdaş birer “birey” olmaları hem de Osmanlı gibi monarşik bir yapının yerini demokratik, çağdaş bir toplum düzenine bırakmasıyla, artık devrini kapatacaktır. Ataerkil aile düzenine rağmen, aristokrat imkânlar, bu iki kız kardeşin çağdaş bir eğitim almasının yolunu açacaktır. Yazar, bu denge içinde oluşturduğu olay örgüsünü, liberal bir feminist yaklaşım çizgisinde geliştirir.

Aylin’in kolej yılları, Avrupa’da kendi amaç ve istekleri doğrultusunda aldığı eğitim, ünlü ve başarılı bir tabip olarak yaşadığı Amerika, özünde “kadın”ın değişen dünya ve toplum sistematiği içindeki yeni konumlanmasına işaret eder. Bu durum elbette “kadın”ın özel hayatındaki tercihlerinin de sorgulanması ve farklılaşması ile bütünleşerek çıkar okurun karşısına. Aylin, alışılmışın dışında, evliliklerine kendi karar verir. Bunları bitirirken de kararlarını alabilme beceri ve gücüne sahiptir.

Ekonomik bağımsızlığını kazanan Aylin, cinsler arası sınıflamaların çok daha dominant olduğu bir dönemde, “eşit birey” olma mücadelesini verir. Yani, neyi, nerede, niçin ve nasıl yapacağına kendisi karar verir. Bu romanın kadın okurlarca daha fazla ilgi görmesinin bir sebebi de bu temsil yeteneğini ve kabiliyetini okura hissettirmesi ile ilgili olmalıdır. Denilebilir ki Aylin, Türk toplumunun ve sosyal hayatının değişen ve çağdaşlaşan yapısı içerisinde feminist bir prototip vazifesi görür.

Sevdalinka romanının kahramanı Nimeta ve arkadaşı Mirsada da benzer bir işlevi yerine getirir. Fakat yazarın burada, çizdiği karakterlere birincil anlamda bu işlevi tevdi etmediğini görüyoruz. Nimeta’nın sorumlulukları Aylin’den farklıdır. Evli ve iki çocuklu Nimeta’nın kocasından “anlaşılamamanın” ötesinde bir şikâyeti yoktur. Dolayısıyla, neyi, ne zaman, nasıl ve nerede yapacağıyla ilgili kararlarda, bağımsız hareket edemez. Buna rağmen, gazeteci kimliği ve entelektüel alt yapısı ile kendi ayakları üzerinde duran, -bağımlı da olsa- kendi başına kararlar alabilen bir karakterdir.

Nimeta’nın çelişkileri, özünde cinsler arası eşitsizliğin de imgesel çağrışımlarını barındırır. Aynı olaylar karşısında, yani eşlerin birbirlerine “ihaneti, aldatması”, erkekler açısından bu kadar çelişkiye veya vicdan azabına yol açmaz düşüncesi veya iması, romanda bilinçaltını harekete geçirmek için verilen örtülü bir mesajdır. Bu yapı oluşturulurken, yazarın ısrarla Burhan’ı, Nimeta’nın iç dünyasında oluşan, olağan istek ve arzularına karşı tepkisiz, duyarsız bir şekilde betimlemesi bu amaca yöneliktir. Nimeta’nın yaşam biçimini renklendiren, amaç, istek ve tutkularına karşılık veren Stefan, Burhan’ın bu kapalı tarafını, bir yönüyle eksikliğini tamamlar.

Kulin, bu denklemi kurgularken, Türk edebiyatının alışık olduğu bir vaka tertibini, tersinden işleterek farklılaşmayı hedeflemiştir. Yani bu denklemde, erkeğin etkin rolünü kadına yüklemiştir.

Tanzimat romanından beri aşına olunan bu tür kurguların, Halid Ziya’nın eserlerinde farklılaşan yönü, Kulin’de daha belirgin hale gelir. Yani, feminist yaklaşımın öngördüğü cinsler arası eşitlik hedefinin, “cinsel” zeminde de bir eşitlik arayışı ile bütünleştiği görülür.

Sevdalinka'nın esas hedefi gibi görülen Bosna savaşı ve burda yaşanan katliamın, soykırımın anlatımı ile atbaşı verilen bu mesajlar, sadece kurgusal yapının bir cephesi olarak değil, bir kadın yazarın sosyal hayata ilişkin ideolojik tavrını ortaya koyduğu ayrıntılar olarak algılanmalıdır.

Bu tavır, biyografik bir özellik de barındıran **Füreya** romanında daha da netleşir. Romanın merkezinde duran ve romanı, hayatının son anlarını yaşadığı “Osmanoğlu Kliniği’ndeki” anımsamalarıyla şekillendiren Füreya, yazarın Aylin karakteri ile tıpatıp benzeşir.

Füreya'nın yetiştiği çevre ve aldığı eğitim **Adı: Aylin**'de olduğu gibi aristokrat bir görünüm arz eder. Bir Osmanlı Paşası olan Şakir Paşa, çocuklarına ve torunlarına eğitim aldırırken ve onlara karşı bir davranış geliştirirken cinsel bir ayırım gözetmez. Onlara eşit davranır. Tıpkı **Adı: Aylin**'de olduğu gibi ataerkil bir aile yapısı, ulaştığı aristokrat bilinçle bu anlamda medeni bir tavır geliştirmeyi başarır. Bu ailenin her bir ferdi “birey” olma özgüvenini geliştirecektir. Füreya'yı farklı kılan şeylerle, bu sosyal ortamın ona sunduğu avantajlar arasında çok yakın bir ilgi vardır.

Nitekim Füreya'nın büyük bir aşkla ve ihtirarla bağlandığı Sabahattin'le evliliği kendisinin kararıdır. Ailesinin, Sabahattin'le yapılacak bir evliliğin “sınıfsal” ayrımlar yüzünden yürümeyeceğini ona ihtar etmesi sonuçsuz kalacaktır. Füreya, bu yakışıklı, zengin toprak ağası ile evlenirken, bütün bu özelliklerinin yanı sıra hayatına katacağını düşündüğü gizemli, otantik bir atmosferin de cazibesine kapılır. Kısa süren bu evlilikten sonra, kendisinden yaşça çok büyük ve dört çocuklu bir adam olan Kılıç Ali'yle evliliği de benzer tutkuların yönlendirmesi ile gerçekleşecektir. Bu kez Atatürk'e yakın olabilme arzusu Füreya'yı yönlendirmektedir.

Buraya kadar anlatılanların sıradan bir hayat öyküsü olması muhtemeldir. Ancak yazarın satır aralarına gizlediği “kadın”ın kendi amaç ve istekleri doğrultusunda, neyi, ne zaman, nerede, kiminle yapacağını belirleme özgürlüğü, Füreya karakteriyle okuyucuya ulaşan feminist bir tavidir.

Atatürk'ün ölümü ve Füreya'nın Kılıç Ali'den ayrılmaya karar vermesi, yakalandığı verem hastalığına karşı verdiği mücadele, İsviçre ve Paris'te süren tedavi yılları, bu süreçte Şevki Bey'le yaşadığı aşk... vb. unsurlar, Füreya'nın bir kadın olarak kendi başına verdiği kararlarla biçimlenir. Yine bu kararların sonuçlarına tek başına katlanabilme dirayetini de gösterecektir.

Verem tedavisi gördüğü yıllarda, ziyaretine gelen teyzesi Aliye'nin yönlendirmesi ile başlayan "Seramik" tutkusu, onun bireysel özgüvenini ispatlayacağı bir başka alana dönüşür.

Ulusal ve uluslararası alanda ilgi ve şöhret kazanacağı bu sanat faaliyetini Füreya, ileri yaşlarına kadar sürdürür. Bir kadının yapacağı düşünilemeyen işlere imza atar. Hastalık, yaşlılık, yalnızlık gibi önleyici, sindirici durum ve duyguların etkisinde kalmaz. Fransa'da bir yandan verem tedavisi görürken hatta ameliyat olmuşken, çalışmalar yaptığı, kilometrelerce uzak galeriye gidişlerini hiç aksatmaz. Türkiye'de bu konuda hemen hiçbir çalışma yapılmamışken bu sanat uğraşını Türkiye'ye taşır ve ilgi görmesini sağlar. Bütün bunları yaparken Füreya, çevresindeki birçok insana rağmen, kararlarını tek başına alır ve onların arkasında durur.

Füreya'nın bu kararlı duruşu ve özgüveni yüksek yaşam bilinci, Kulin'in okurlarına vermeye çalıştığı mesajın esasını teşkil eder. Bu mesajın feminist bir anlayışla kuşatılmış olması ise kaçınılmazdır.

Köprü romanının aksiyoner tek kadın karakteri olan Elmas, Aylin ya da Füreya veya Nimeta'nın ulaştığı, edindiği hayat birikiminin ve nimetlerinin çok uzağındadır. Ancak, sevdiği biri ile evlenme konusundaki kararlılığı ve bu hayati meselede kararı başkalarına bırakmama -ailesi bile olsa- arzusu, hangi şartla olursa olsun "kadın"ın "birey" olabilme yolundaki tutumuna işaret eder.

Bu duruş, sonuçları bakımından olumsuz olsa bile kadın'ın var olma mücadelesinin bir parçası olarak algılanmalıdır. Elmas'ın kendi hayatıyla ilgili bir kararı, kendisinin alamıyor olması durumu, tek başına feminist bir eleştiridir zaten. Ancak Kulin'in bu konudaki liberal tavrı, durumu, sosyal hayatımız içerisinde

düzeltilmesi gereken bir dogmatik mesele zeminine oturtur. Elmas bu anlamda Anadolu’da aynı problemleri yaşayan kadınların -insanların- prototipi durumuna getirilir.

Kulin’in **Nefes Nefese** romanının iki kadın karakteri, -merkezdeki- Sabiha ve Selvadır.

Feminist duyarlılığın odaklandığı karakter ise Selva’dır. Selva, bütün itirazlara ve babasının intihar teşebbüsüne rağmen Yahudi asıllı Rafael’le evlenecektir. Bu kadının amaçları ve istekleri doğrultusunda karar alabilme yeteneği ile ilgili bir durumdur. Ataerkil bir aile yapısı içinde, Selva’nın aldığı bu karar, bir feminist tavır olarak da yorumlanabilir.

Sabiha’nın bu anlamdaki işlevi daha sönüktür. O daha çok, eşi Macit ve kızı ile aralarına giren soğukluğu aşmanın yollarını arayan bir karakterdir. Ancak, gerek Sabiha’nın gerekse Selva’nın yaşadıkları çevre, aldıkları eğitim ve aristokrat geçmişleri onların aile içinde “eşit birey” anlayışıyla yetişmelerine vesile olmuş bu da onların kendi kurdukları ailelerde varlığını sürdürmüştür. Dolayısıyla her iki kız kardeşin ailelerinde ataerkil unsurlar değil, cinsiyet eşitliği anlamında feminist bir tavır hâkimdir.

Gece Sesleri romanı, hem feminist duruşları ile belirginleşen, Ayda, kızı Aslı ve annesi Rengigül’ün hem de ataerkil hatta feodal yapıya boyun eğmiş Ziyet gibi kadınların beraber işlendiği bir romandır.

Ayda, akademisyen kimliği ile sosyal hayat içinde kendisine saygın bir yer edinmiştir. Kocasını ve kızı ile yaşadığı problemler dışında, Ayda’nın kadın kimliğinden dolayı karşılaştığı bir sorun konu edilmez romanda. Kocasını ile yaşadığı sorunlarda da Ayda, medeni bir duruş sergilemeyi sürdürür. Annesi ve kendisi arasında yaşadığı problemin bir versiyonunu kızıyla yaşayan Ayda, Aslı’nın kendisi gibi olduğunun da farkındadır.

Ancak romana ve onun tematik gücüne hareket veren bu kadınların yaşamları, faaliyetleri ve eylemleri dikkate alındığında yazarın liberal bir feminist tavrı hissettirdiğini görürüz. Bu yaşam tarzının, Ziyet, Sultan Hanım, Satı gibi

romanın Bozova bölümünde karşımıza çıkan karakterlerin yaşamlarıyla karşılaştırıldığında ise, feminist mesajların biraz daha netleştiği görülür.

Yazarın, özellikle Ziyet'in yaşadığı cinsel istismarı, toplumsal bir duyarsızlık, geri kalmışlık veya feodal bir yapının doğal sonucu gibi göstermesinin arkasındaki nedenlerden biri de "kadın"ın maruz kaldığı gayr-i medeni muameleyi okura yansıtmaktadır. Ziyet'in ve Ziyet gibilerin cahil kalmaları, onları kendilerinin hâkim olamadığı bir hayatın içine iter. "Birey" olma melekesi gelişmemiş, bu insanlar (kadınlar), kendilerinin seçiminde hiçbir müdahale hakları olmadığı bu ortamın kurallarını uygulamaktan başka çareleri yoktur. Oysa Ayda'nın annesi, kendisi ve kızı, neyi, ne zaman, nerede ve nasıl gerçekleştireceklerine yine kendileri karar verir. Bu iki sınıf arasındaki farklılık, bize ait bir sosyal yapılanmanın irdelenmediği mesajını vermektedir. Neticede bu durum direkt bir feminist eleştiri barındırmaz ama yazarın, iki farklı sınıftan kadınları, birbirinden çok farklı hayatlarıyla işliyor olması, özünde "kadın" unsurunun ve varlığının, tarihsel süreç içerisindeki konumlanmasına işaret eder.

Romanda Sultan Hanım ve onun yardımcısı Satı'nın varlığı, ataerkil aile yapısına o dönem kadınının verdiği desteği ortaya koyar. Romandaki bütün entrik olayların kaynağının da bu iki kadın ve onların yetiştirmesi Ziyet'in olması, dikkat çekici bir ayrıntıdır. Rengigül ve Ayda'nın bu tür bir hayatın içinde olmalarına rağmen, o hayatın ürettiği entrikaların tarafı olmayışları, bir çağdaşlık profili çiziyor olmalarından kaynaklanır. Böylece yazar, olay örgüsünü sürükleyen hamleleri erkekler yoluyla değil, kadınlar üzerinden yapmış da olur. Bu anlayış bile tek başına, yazarın feminist bir yaklaşımı, tavrı barındırdığını ortaya koymaktadır.

Bir Gün romanı da aynı karakteristik yapıyla oluşturulmuştur. Romanın neredeyse bütün olaylarını, tematik güce harekete veren karakterlerini kadınlar oluşturur.

Ayrı ayrı birer bölümde vaka tertibine katkı yapan Cengiz ve Dede karakterlerini -ki onlar da bir ihtiyacı karşıladıktan sonra kaybolurlar- hariç tutarsak romanın yine kadın egemen bir metin haline dönüştüğü görülecektir.

Romanın iki kahramanı Zeliha ve Nevra'nın hayat hikâyeleri, bir yönüyle feminist bir tavrın gelişim evreleri ile örtüşür. Sevdiği erkek olan Alişan'a kaçan Zeliha, bu yüzden ölümü göze alırken, aslında yetiştiği feodal ortamdan kaçmayı arzu etmiştir. Kadınların hiçbir söz hakkı olmadığı bu ortamda, Zeliha üç anneli bir ailede yetişmiştir. Alişan, onun "birey" olabilmesi için aynı zamanda bir şanstır. Fakat Alişan, yetiştiği feodal düzenin kurallarını değiştirmek yerine, Zeliha'nın üzerine "kuma" getirir. Bunu kabullenmeyen Zeliha'nın, tekrar kaçarak ve yine ölümü göze alarak evine dönmesi, özünde feminist bir tavrın özelliklerini barındırır. Dede bu süreçte devreye giren güçlü bir figürdür. Zeliha'nın ikinci evliliği ve milletvekili oluşuna uzanan süreçteki bireysel faaliyetleri, bir kadının istek ve hedefleri doğrultusunda, kendi özgüveni ile hareket edebilme yetisini ortaya koyar. Zeliha bu kimliği ile sadece Kürtlerin saygı duyduğu bir lider olmaz, aynı zamanda "kadın" hareketlerinin de simge isimlerinden biri olur.

Nevra, Zeliha'nın yaşadığı sosyal ve siyasal baskıların uzağında bir hayat sürer. Bu fark romana, Doğulu ve Batılı iki kadının farklı ama bir o kadar da benzeşen hayatlarını yansıtır. Nevra'nın evliliğini dağıtırken, sonlandırırken takındığı tavır, kendi kararlarını alabilme gücü, yine işyerindeki bir arkadaşı ile yaşadığı beraberlik, sosyolojik veya ahlâki değerlendirmelerden uzak tutularak irdelenirse, bir kadının kendi amaç ve istekleri doğrultusunda, kendi hayatını yönlendirebilme arzusu ile açıklanabilir. Bu yazarın, romanlarında yaratmaya çalıştığı, sürekli arkasında durduğu "kadın" tipi ile çok uzlaşan bir görüntüdür. Resmin tamamı görüldüğünde ise, yazarın liberal feminist tavırlarını gösteren, ortaya koyan ayrıntılarla karşılaşırız.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) romanında, kadın karakterler, yaratılan kurmaca içerisinde, görünen anlamda ikinci plandadır. Ahmet Reşat'ın mutlak hâkimiyetinin ve etkisinin hüküm sürdüğü konak içerisinde, Kemal gibi güçlü bir başka karakterin varlığı, ataerkil yapılanmanın göstergesidir. Ancak, Behice, Mehpere ve evin küçük kızları Leman ve Suat'ın hayatları, hayata bakışları, istek ve arzularının gerçekleşme oranları dikkate alındığında, bu aristokrat Osmanlı ailesinde, liberal bir feminist tavrın varlığı hissedilir. Osmanlı'da olduğu üzere, konağın dışına çıkmayan kadının Behice ve Mehpere karakterleri ile dışa açılmaları bu anlamda

önemlidir. Bir Paşa kızı ve yine şehit eşi olan Azra'nın, sosyal hayatın içerisinde edindiği etkin role, Behice ve Mehpere'yi dâhil etmesi, değişen “kadın” figürünün feminist boyutunu da işaret etmektedir. Çünkü kadının kendini ikincil değil, erkeğin hemen yanında, onun yapabileceklerini yapan, yönlendirici, yönetici konumuna ulaşmaları, feminizm temel savıdır.

Romancı, bu aşamaları, vaka tertibinin içinde, ona mecz ederek vermeyi başarmıştır. Yani okuyucu, romanı okurken birinci anlamda, Osmanlı'nın çöküşü, Cumhuriyetimizin kuruluş aşamalarını yani bu geçiş sürecini, Ahmet Reşat'ın konağındaki olaylara bağlı olarak okur. Söz konusu durum, konakta yaşayan bireylerin, bu değişimi yaşarken yarattıkları atmosferde belirginleşir.

Behice ve Azra Kurtuluş Mücadelemize aktif katkı yapabilmek için Anadolu'da görev isterler. Kadın cemiyetlerinin faaliyetleri artar. Kadınlar, her türlü meslek kolunda başarılı işler yaparlar. Bütün bunlar romanın olay örgüsü içerisinde, fark ettirilmeden okuyucuya yansıtılır. Böylece, feminist bir tavrın, akış içerisinde önemli bir yer tuttuğu görülür. Bu tavrın, liberal bir anlayışla romana yansıdığını da hatırlatmak gerekir. Çünkü Ahmet Reşat ne kadar gelenekçi bir yapıdan gelirse gelsin, neticede kızlarına bir cinsiyet ayrımının varlığını hissettirmez. Son derece elit bir eğitim almalarının yolunu açar. Eşi Behice iyi bir eğitim almamış olsa da sosyo-kültürel yapı içerisinde, o konağı çekip çevirecek bir kültür ve bilgi birikimine sahiptir. Ayrıca evin büyüğü konumundaki Saraylıhanım, mektepli olmayan fakat mekteplilerden aşağı kalmayan “alaylı” eğitimin imgesel özelliklerini barındırır.

Bu yapı içerisinde gelişen roman, liberal feminist yaklaşımların bu süreçte toplumsal hayatımıza nasıl nüfuz ettiğini de göstermektedir. Romanın her bir kadın karakterinin, birey olma, varlığını hissettirebilme, istek ve arzularına göre planlama yapabilme özgürlükleri, romanın vaka zamanı dikkate alındığında, son derece çağdaş, medeni tutum ve davranışları ifade eder. Bütün bunlar, aslında yazarın, kadınların bu yönüyle irdelenmeye çalıştığı feminist tavrın ipuçlarıdır.

Umut (Hayat Akan Bir Sudur) romanı, karakterleri, olay örgüsü, dekoratif yapısı ile zaten **Veda**'nın devamıdır. Dolayısıyla, **Veda**'da ortaya konan perspektifin, Cumhuriyetle birlikte, onun getirdiği çağdaş açılımlarla desteklenerek bu romanda da

varlığını sürdürdüğünü görürüz. Leman ve Suat'ın evlilik tercihleri, Sitare'nin aynı konudaki tercihi tam bir "birey" özgüveni ile gerçekleşir. Bu romanda, ailenin üçüncü kızı olarak olaylara dâhil olan Sabahat'ın sergilediği "kadın" kimliği de son derece önemlidir.

Romanda Sabahat'ın işlevi ve fonksiyonu ile Nefes Nefese romanının kahramanı Selva arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. Selva, babasının karşı çıkmasına, hatta intihar teşebbüsünde bulunmasına rağmen Yahudi asıllı Rafael'le evlenme kararı alır. Aynı durum Sabahat için bu kez Ermeni asıllı Aram'la evlenme arzusu ile karşımıza çıkar.

Sabahat'ın bu kararlı tutumu geçici de olsa aile içinde bir gerginlik yaratsa da isyan boyutuna ulaşmaz. Böylece yazar, liberal bir feminist yaklaşımın izlerini bu romana da taşımış olur.

Romanın iki kadın kahramanı -aynı zamanda kardeşirler- istek ve amaçları doğrultusunda bireysel kararlar alabilme ve sonuçlarına da katlanabilme özgürlüğüne sahip olmaları bakımından dikkat çekicidirler. Bu onların eşlerini seçme özgürlüğü ile çok daha belirgin bir hal alır. Türk sosyal yapısının o dönemdeki özellikleri düşünüldüğünde, yazarın buradan başlayarak bir feminist tavrı romanlarında hâkim kıldığını söyleyebiliriz.

Yine bu iki kız kardeşin, Aylin ve Nilüfer'i hatta Fürey'a ve Ayda'yı anımsatan eğitim süreçleri, zevkleri, kabulleri ve alışkanlıkları beraber düşünüldüğünde, bu tavrın belirleyici fonksiyonu daha aşikâr bir hal alır.

Kulin'in kadın yazar kimliği, hemen bütün romanlarında kendisini hissettiren bir durumdur. Bu bir sevk-i tabii olarak bir misyonun yerine getirilmesi şeklinde de yorumlanabilir.

İkinci noktadan hareket ederek getirilecek yorum ya da kritikler, ister istemez "Kadının Türk sosyal yaşamındaki yeri ve değişim evresi" ekseninde yoğunlaşacaktır. Bu anlamda baktığımızda, Aylin, Cumhuriyetin ilk yıllarında, özellikle kadınlara verilen hakların ya da değişen dünya şartlarında kadının sosyal hayattaki yerinin imgesel prototipini temsil eder. Düşünceleri, hayatı, pratikteki

uygulamaları, hep istek ve amaçları doğrultusunda ne olursa olsun ilerlemek, onları elde etmek olan Aylin, bu yönüyle tıpkı Füreya'ya benzer. Bu iki kadının tek başlarına yüklendiği misyon, sadece bir anlatının kahramanı olarak sınırlandırılmamalıdır. Aylin, Füreya, Nimeta, Ayda, Elmas, Sabahat, Selva, Sabiha, Ziyet, Mehpere, Behice, hatta Saraylıhanım ve Sultan Hanım gibi kadın karakterler, değişen, farklılaşan bir düşünce sistematığının birer boyutunu temsil ederler. Bu temsil yeteneklerini, kadın karakterlerin, tavır ve davranışları ile beraber düşündüğümüzde, onların her birinin liberal feminist yaklaşımla ele alındığı görülecektir.

2.3.13.Didaktik Öğeler

Didaktik öğelerin romanlarındaki yeri, buraya kadar incelediğimiz unsurlarla beraber düşünülmelidir. Yani, Kulin'in her romanında, söz konusu unsurlar işlenirken, didaktik bir üslubu geliştirdiğini görmekteyiz. Bu açıdan bakıldığında;

1-Didaktik unsurların tarihsel boyutu.

a-Osmanlının son dönemi ve çöküş sürecine ait ayrıntılar

b-Cumhuriyetin ilk yılları ve Devrimler

c-Yapılan Devrimlerle değişen Sosyal Hayat

ç-Cumhuriyetin ilk yıllarında isyan hareketleri

d-Cumhuriyetin ilk yıllarında kalkınma hamleleri

d-Bizzat Atatürk ve Atatürk'ün özel hayatına ilişkin ayrıntılar

e-1915 Ermeni Olayları

f-Bosna savaşı ve Boşnak Tarihi

g-Güneydoğu ve Doğu'daki Kürt sorunu ve çözüm önerileri

2-“Kadın” ve kadının Osmanlı’dan Cumhuriyete evrilen sosyal hakları meselesine ait unsurlar.

a-Osmanlı Konak hayatında “kadın” ın işlevi ve fonksiyonu

b-Cumhuriyet kadının farklılaşan sosyal yaşamına ait ayrıntılar

3-Türk toplumunun kültür hayatı ve geleneklerine ait didaktik öğeler gibi unsurların ya da madde başlıklarının ön plana çıktığını görmekteyiz.

1.Didaktik Unsurların Tarihsel Boyutu

Kulin, ilk romanı olan **Adı: Aylin**’den itibaren bu konuya özel bir ilgi gösterir.

Bu romanın, Aylin’in köklerine dair ayrıntıların anlatıldığı bölümlerde tafsilatlı bir biçimde Osmanlı’nın son dönemleri ele alınır. Aylin’in dedesi Giritli Deli Mustafa Naili Paşa’nın hayatıyla ilgili ayrıntılar, bir yönüyle Osmanlı tarihinin son dönemini ihtiva eder.

“Osmanlıların çöküş yılları, imparatorluğun dört bir köşesinde ayaklanmaların baş gösterdiği, çalkantılı ve zor yıllardı” (Kulin 1997: 10).

Cümleleriyle başlayan bölüm, Naili Paşanın üç kez sadrazamlık koltuğuna oturduğu, aynı kaderi Mustafa Reşit Paşa’nın da yaşadığı ve Yusuf Ziya Paşa’nın 1821’deki Mısır seferinin anlatıldığı, tarihsel ayrıntılarla devam eder. Naili Paşa’nın 1840’ta “Ömür Boyu Girit Valisi” unvanını alması, 1851’de Meclisi Vâlâ üyeliğine getirilmiş olması ve nihayet 1853’te Sultan Abdülmecit tarafından Sadarate atanması, bu bölümün diğer tarihsel ayrıntılarını oluşturur. Naili Paşa’nın son kez Sadrazamlığa atanması ise 1857 yılına tekabül eder.

Yazar, bu ayrıntıları verirken, sadece Aylin’in genetik şifrelerini, psikolojik altyapısını anlatmayı hedeflemez, aynı zamanda, Aylin’in doğumuna (1938) ve dolayısıyla Osmanlı’dan Cumhuriyete geçiş sürecindeki istikrarsızlığa da gönderme yapar.

Bu süreç, çöken imparatorluğun, kendi içinde yetiştirdiği ve nev-i şahsına münhasır bir yapısı olan elit zümrenin de eski prestijini kaybettiği bir süreci ihtiva eder. Devletin en üst mertebelerinde görev yapmış, bu saygın aileler, bu sürecin başlaması ile eski etkinliklerini kaybedecekler, hatta alışık olmadıkları maddi problemler yaşamaya başlayacaklardır. Bir yönüyle bu aileler, yapıları, ilişkileri, kültürel özellikleri, eğitimleri ve yaşam tarzları ile imparatorluğun küçük birer prototipidir.

Nitekim **Füreyâ** romanındaki kurgusal yapı da bu iskelet üzerine inşa edilmiştir. Füreyâ'nın dedesi Şakir Paşa da Naili Paşa'nın yaşadığı olayları ve tarihsel değişimleri idrak eder. Onun da gücü ve ihtişamı, Osmanlının çöküşü ile zayıflar. Bu süreç, ailesinin yaşam tarzı ve alışkanlıklarını değiştirmese de sınırlandırır. Bir anlamda, Aylin'in köklerinin bağlı olduğu o elit zümre ile Füreyâ'nın köklerinin bağlı olduğu zümre aynıdır. Aynı tarihsel süreci ve sosyo-kültürel travmayı yaşarlar.

Füreyâ'nın Aylin'den farklılaşan yanı, Cumhuriyet'imizin, hazırlık, kuruluş ve devrimlerle pekiştiği yıllara bizzat şahitlik etmesidir. Babası, Emin Paşa'nın Atatürk'ün başlangıçta çok yakın dostu olması, Füreyâ'nın Atatürk'ü daha dokuz yaşlarında iken görmesine vesile olacaktır. Ortaya çıkan hayranlık, onu Kılıç Ali'yle evliliğe taşıyacak, böylece, Atatürk'ü çok yakından, bizzat ona refakat ederek tanıma imkânını sağlayacaktır.

Bu süreç, tarihsel ayrıntıları bakımından çok dikkat çekicidir. Romana bu bölümlerde konu olan ayrıntılar adeta Atatürk'ün özel hayatının anlatımına dönüşür. Atatürk'ün “sofra” toplantıları, devrimlerin hazırlık ve uygulanış safhaları, hatta Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk'ün sevk ve idare yeteneği, yine Atatürk'ün damak zevki, uyku saatleri, kahvaltı ya da akşam yemeklerindeki tercihleri, etrafında toplananlarla olan ferdi ilişkileri, İnönü-Atatürk çekişmesi, Çankaya köşkünün ilk yılları ve burda yapılan toplantılar...vb. tarihsel ayrıntılar oldukça tafsilatlı ve bir vizörden görür gibi (Kulin 2009: Hürriyet Pazar Eki 8) romana yansır. Bütün bu olaylar ve gelişmeler, Atatürk'ün güçlü mizacının hâkim olduğu bir perspektifle romana yansır.

Yazarın bu bölümlerde, Cumhuriyete ve çağdaş gelişmelere direnen “dinci” ayaklanmalardan da bahsettiğini görmekteyiz. Böylece okuyucu, bu yakın ve çok önemli tarihi sürecin, tarihsel vakalarını, birinci elden okuduğu hissine kapılacaktır. Bu bilgilerle kendi bilgilerini karşılaştırma imkânı bulan okuyucu, sadece bir biyografik yapıt değil aynı zamanda, yakın tarihimizin önemli safahatını da -bir yönüyle- okuma imkânı bulmuş olacaktır.

Köprü, 1950’li yıllardan, 90’lı yıllara uzanan süreçte, Türk siyasi hayatının karmaşık yapısı ile ilgilenir. Vali ve onun Fırat üzerine yaptırmaya çalıştığı köprü, bu açıdan baktığımızda tamamen imgesel boyutu olan unsurlara dönüşürler.

Ankara’dan yönetilen ve Kulin’e göre halktan uzaklaşan devlet, bürokrasinin ağır işleyen çarkları yüzünden işlerliğini kaybetme noktasına gelmiştir. Vatandaşına bir köprü inşa ederken bile “siyasi” kaygılarla hareket eden hükümetler, Atatürk ve İnönü’nün önderliğinde kurulan Cumhuriyet’in vatandaşla olan ilintisini zayıflatmaktan başka bir şey yapmaz.

Romana hâkim olan bu süreç; İnönü, vali, köprü inşaatı, şeklinde tasnif edebileceğimiz bir denge üzerine oturmaktadır.

İnönü, Atatürk’ten sonra devam eden, çağdaş, medeni, reformist ve laik anlayışı temsil ederken, Vali son yıllarda yaşanan sapmaları, yanlışlıkları, eksiklikleri düzeltmeye çalışan özverili bir bürokrati temsil eder. Köprü, farklılaşan anlayışların yöre halkına verdiği, siyasi, sosyal, kültürel, ekonomik ve güvenlikle ilgili zararları imgeler. Yazar, bu denklem içinde, Atatürk ve İnönü’yle başlayan modern, kalkınmış, eşit haklara sahip bir devlet ve vatandaş profilinin, 1950’li yıllardan sonra “sağ” iktidarlar eliyle, özellikle de “Demirel” gibi siyasi isimlerle nasıl geriye götürüldüğünü anlatmaya çalışır.

Bu geniş perspektif içinde, İnönü ve Vali’nin empatik diyalogları bu sürecin nasıl işlediğini ve neler yapılarak düzeltilebileceğini okura yansıtır. Roman ve romancının bir “taraf” olduğu bu söylemlerde, okur, kendi mantalitesini kullanarak kendine bir yön bulmaya zorlanır.

Nefes Nefese romanı, yine İnönü'nün önderliğinde -Cumhurbaşkanı- bu kez II. Dünya Savaşından nasıl uzak durduğumuzu, bu zorlu diplomatik sürecin nasıl başarıyla sonuçlandırıldığını anlatan bir romandır. Yazar, özellikle “Macit” karakteri ile söz konusu diplomatik sürecin ayrıntılarını, zorluklarını okura yansıtmaya çalışır. Böylece, İnönü'nün nasıl bir devlet adamı olduğu, yaptıkları, kişiliği ve düşünceleri ile Atatürk'ün yaptıklarını bütünleyen bir isim olduğu vurgulanmış olur. Okuyucunun, bu yolla, kendisine daha önce ulaşmış yanlış bilgilerden de kurtarılması hedeflenir.

Romana hâkim olan ve vaka tertibinin ana eksenini oluşturan didaktik unsur ise, bu diplomasi çalışmalarının içerisinde yer alan ve Türk asıllı Yahudilerin Nazilerin zulmünden kurtuluşu için ortaya konan çabalarıdır. Bu çabaların merkezinde de İnönü vardır. Dolayısıyla romancı, bir yönüyle, diplomatlarımızın bu konuda gösterdiği üstün başarıyı anlatır gibi görünse de, okuyucusuna, didaktik bir unsur olarak, devamlı İnönü ve dönemini hatırlatır.

Okur, Avrupa'daki bazı merkezlerde görev yapan diplomatlarımızın, sadece Türk vatandaşlarını ya da Yahudi asıllı Türkleri kurtarmak için değil, ulaşabildikleri tüm insanları kurtarmak için, canları pahasına verdikleri mücadeleyi okurken, bunun, Türk milletinin bir hasleti olduğu kanaatini pekiştirir. Yazar, söz konusu tavrımızı ve insanlık tarihine katkımızı, daha açık bir şekilde vurgulamak için II. Beyazıt'ın bir fermanla, İspanya'dan sürülen 250.000 Yahudi'yi kendi ülkesine davet edişini anlatır. (Kulin 2002: 110-111) Bu göçlerin getirdiği bir ailenin çocuğu olan “Moris Karako”nun beş yüz yıl sonra Türkleri öven, bu hareketlerine karşı minnettarlığını yansıtan anılarına yer veren yazar, böylece okura, bu onurlu duruşumuzun tarihsel süreç içerisinde değişmeyen çizgisini yansıtmış olur.

Kulin'in bu tarihsel olaylara yaklaşımının “belgelere dayalı” bir yaklaşım olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Aylin'in ve Fürey'a'nın hayatlarının yanı sıra **Köprü** romanındaki Vali'nin de gerçekte bire bir örtüştüğü, **Nefes Nefese** romanındaki hadiselerin de tarihsel belgelerle ispatlı olduğu unutulmamalıdır.

Yazar, bu tarihsel gerçeklik ve perspektifle okurunu bilgilendirmeyi hedefler.

Bu anlamda Sevdalinka'da çok önemli didaktik öğeler barındırır. Bunun en önemlisi ve romanın temel mesajının da yoğunlaştığı unsur, Saraybosna'da yaşanan insanlık trajedisidir. Bu kirli savaşın müsebbibi olan Sırp'ların faaliyetleri, ortaya koydukları vahşet, savaşın hazırlık evresinden itibaren, tarafları temsil eden siyasi karakterlerin gerçek isimleri kullanılarak romana yansıtılır. Yer, zaman ve şahıslarla gerçekleşen olayların iç yüzü, romanın ana kahramanı ve gazeteci olan Nimeta'nın faaliyetleri ve izlenimleri ile okura ulaşır. Böylelikle okur, geçmişini çok eski olmayan bu tarihsel süreci, onu yaşayan bir karakterin izlenimleri ve gerçek boyutları ile tanıma ve anlama imkânı bulur. Nimeta'nın Bosna'da yaşanan savaş sırasında yürüttüğü faaliyetler, bir yönüyle, dünyaya bu vahşeti anlatma sürecini, öbür yanıyla da bu insanlık dışı dramın bütün boyutlarıyla belgelenmesi amacını güder.

Romanın, tarih, yer ve gerçek siyasi isimler vererek anlattığı olaylar, yer yer bir belgesel kimliği kazanır. Roman, "Saray Bosna, Eylül 1986" bölümüyle başlayarak, olayların gelişerek savaşa evriliş hikâyesini, gün gün hatta saat vererek anlatır.

Romanın "Etnik Temizlik" (Sevdalinka 182-250) bölümü bu anlamda önemli ayrıntıları barındırmaktadır.

"Kamplarda iki grup insan vardı. Birinci grubu, Saraybosna'dan ve diğer büyük şehirlerden kaçan ya da göçe zorlananlar teşkil ediyordu. Bir de büyük kentlerin dışında kalan köylerden, kasabalardan gelenler vardı. Müslüman Boşnakları taşradan sürmek, büyük kentleri boşaltmaktan çok daha kolay olmuştu. Birçok kasaba ve köyü, bir gecede veya yirmi dört saat içinde halledivermişti Sırp'lar. Kendi terimleriyle 'temizlemişlerdi'" (Kulin 1999: 183-184).

Yine;

"Ve Sırp militanları, dünyaya tecavüz için gönderilmiş şehvet makineleri gibi çalışıyorlardı. Yedi yaşındaki çocuklardan, yetmiş yaşındaki ihtiyar ve felçli ninelere kadar, herkes alıyordu nasibini. Erkeklerin de kafalarına tabanca dayıyor, pantolonlarını aşağı indirip, organlarını ağızlarına zorluyorlardı. Çoğu ölümü seçiyordu. Ölüm korkusuna yenilenler, ölmediklerine pişman ediliyordu.

...

Sırp çetelerinin terör eylemlerindeki en eğlenceli oyuncakları genç ve güzel kadınlardı... Günde otuz kırk erkeğin tecavüzüne uğrayan kızlar, kadınlar. Sırp askerleri onları ayırıp, genelev kampları diyebileceğimiz yerlere kapatıyorlardı... Yani ‘tecavüz ederek’ öldürme kamplarına.

...

Tam yirmi altı kişi kolları ve bacakları havalarda uçuşmuştu. Kafaları bir tarafa gövdeleri bir başka tarafa savrulmuştu. Nimeta, arkadaşının cesedini bile bulamamıştı gömmek için.

...

Annesi, kapatıldıkları evde on-on beş Sırp’ın kendine arka arkaya tecavüz etmesinden ve çekip gitmesinden sonra, ayağa kalkacak gücü olmadığı için, boş odaları dört ayak sürünerek dolaşmış ve onu mutfakta, büyük tahta masanın altında bulmuştu. Çocuk ağzından beyaz bir köpük, bacaklarının arasından kan sızarak, hareketsiz yatıyordu. Donu parçalanmış olarak başının yanında duruyordu. O gün bugündür yutkunamıyordu.(...) Onca kişinin tecavüzünden sonra, vajinası yırtılmış, sidik torbası hasara uğramıştı. İç organları zaman içinde iyileşecekti, bu kesindi. Ruhu iyileşmeyebilirdi” (Kulin 1999: 211-214).

gibi, vahşete dair ayrıntılar, bütün gerçekliği ile romana alınarak, okurun Saraybosna’da yaşanan insanlık dışı olaylar karşısında bilgilenmesi amaçlanmıştır. Kulin, süreci bütün açıklığıyla tasvir eden ayrıntılarda, dünyanın basın aracılığı ile bilgilendiği, imgesel anlamı olan olaylar üzerinde durur. Daha sonra Saraybosna’nın neden böyle bir zulme maruz bırakıldığını, tarihsel süreci içerisinde Bosna’nın yaşadığı benzer felâketleri anlatma gereği hisseder. “Boşnaklar”(Yayçe 1180-1190) (Sevdalinka 250-317) başlıklı bölüm kısa bir “Boşnak tarihi” vesikası hükmündedir. Böylece yazar, Boşnak tarihinde sülalesinin, atalarının yerini, onların Boşnak’ların ilk “Ban” ları olduğunu (Kralları) da vurgulamış olur.

Bir Gün romanı da içerdiği didaktik öğeler bakımından dikkate değerdir. Bu unsurlar daha çok 1980 sonrası yaşadığımız ve halen maalesef yaşadığımız terör olayları ile ilgili unsurlardır. **Bir Gün** romanının gazeteci kahramanı Nevra, (Yazarın kendisi olduğu söylenebilir) Kürt milletvekili Zehra ile yatmakta olduğu hapisyanede bir mülakat yapar. Mülakat, ayrılıkçı terörün, nedenleri ve durdurulma çareleri üzerindedir. Daha sonra çocukluk arkadaşı olduklarını anlayan bu iki kadının ileri sürdükleri tezler ve bu tezlerini ispatlamak için verdikleri örnekler, siyasi fikirlerin

çarpmasına dönüşür. Yazar, iki farklı görüşle, okura, yaşanan çatışmaları, ayrışmaları göstermek niyetindedir. Bu didaktik ayrıntıların en dikkat çekici bölümü, Zeliha'nın "Dede"sinin anlatılarını, tarihsel gerçeklik kisvesi ile ve onun ağzından aktardığı ayrıntılardır. "Dede"(Bir Gün 119-138) adlı bölüm. Dede'nin fiziki bir tasviri ile başlar. Daha sonra, onun anlatımıyla "Kürt Sorunu"nun(!) tarihsel geçmişi anlatılır.

Yavuz Sultan Selim Han'ın Doğu Seferi ile başlayan bu ayrıntılar Botan Emiri Bedirhan Bey'in isyanını, Tanzimat Fermanı'nın ilanını ile başlayan süreci, Osmanlı'nın bu süreçteki yanlış uygulamalarını, Cumhuriyetin uygulamaya çalıştığı "toprak reformunu" Abdülhamit'in uygulamaları ve ona "Bavi Kürdistan"(Kürdistan'ın babası) sıfatının neden takıldığını, Ermeni, Süryani grupların Kürt-Türk çatışmasında nasıl bir rol üstlendiğini ve son olarak Şeyh Sait isyanını kapsayan çok geniş ve tafsilatlı tarihi bilgiler barındırır.

Yazarın bu geniş çerçevede her şeyden önce okuruna, sorunun kaynağını işaret etmeye çalıştığını görürüz. Fakat sorunların çözümü meselesinde Nevra'nın önerileri dikkat çekici ayrıntılardır. Türkiye Cumhuriyeti Devletinin, yani devletimizin 2009'un son aylarını idrak ettiğimiz bu dönemde, onu idare eden hükümet eliyle, benzer şeyleri söylüyor olma durumuna gelmesi, ya Kulin'in isabetli öngörülerini ve bakış açısıyla ya da devlet politikalarının onun(ların) söylemelerini bir çıkış olarak görmesiyle izah edilebilir.

Veda (Esir Şehirde Bir Konak) ve **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)** isimli romanların yoğunlaştığı didaktik unsurları ise, Osmanlı Devleti'nin çöküş yılları, Kurtuluş Savaşımız ve Cumhuriyetimizin Kuruluşu ile Cumhuriyetimizin ilk yıllarında sürdürülen kalkınma hamleleridir.

Veda'da Osmanlı'nın son Maliye Nazırı Ahmet Reşat'ın, devletin çöküşünü içerdense müşahade eden izlenimleri, bu anlamda çok önemlidir. Ahmet Reşat'ın yeğeni Kemal'in bu süreçteki işlevi de dikkate değerdir. Çünkü Kemal, Sarıkamış harekâtına katılmış bir gazidir. Yakalandığı hastalığın sebebi de budur. Ancak O bir Sarıkamış gazisi olmanın yanı sıra Jön Türk'lükten, Masonluğa, oradan da Kuvay-ı Milliyeciliğe uzanan bir çizgide oldukça farklı siyasi hareketlerin içinde bulunmuş

bir aksiyon adamıdır. Dayısı ise, Osmanlı'ya karşı her türlü oluşumun içinde bulunan yeğenini bütün bunlara rağmen korumaya çalışan müşvik bir insandır. Bu iki zıt, karşıt karakter ve düşüncelerin romana yansıyan münakaşası; bir yönüyle onların arasındaki akrabalık bağlarını, öbür yanıyla da Osmanlı'nın kaçınılmaz çöküş sürecinin idraki ve Ankara hükümetinin onurlu çabalarını ortaya koyar. Kemal'i anlatan şu cümleler önemlidir:

“(…) O kadar ki, ittihatçılardan uzak kalmak için Sarıkamış'a gönüllü gitmeyi tercih etmişti. Hiç olmazsa, gözünün önünde yapılmakta olan vahim hatalardan uzakta, Ruslarla savaşırdı. Vatanı için faydalı bir şey yapmış olurdu” (Kulin 2007: 5).

Kemal'in bu tavrı ile Ahmet Reşat'ın milletini ve devletini kurtarma çabası, birbirinden çok farklı değildir aslında. Romancı bu dengeyi Ahmet Reşat'ın yeğenine tanıdığı toleransla okura hissettirir.

Romanda, Kemal'in “Millicilerle” olan bağlantısının paralelinde anlatılan ve Ahmet Reşat'ın Osmanlı'nın faaliyetlerini yansıtan girişimleri, özünde yaşanan geçiş sürecinin sancılarını tasvir eder. Bu tarihi ayrıntılar Ahmet Reşat'ın sürgüne gönderilmesi ve Kemal'in ölümüne uzanan bir yol takip eder.

Romanın son bölümünde, Sultan Vahdettin'in ülkeden ayrılışı ile Ahmet Reşat'ın sürgün edilişi beraber verilir. Bu süreçte gerçek yer ve zaman -tarih- kullanılması, romanda anlatılan vakaların tarihsel gerçeklikle örtüşmesini sağlar.

“1922 yılının 1 Kasım gecesi, Saltanatın lağvedildiği kendine tebliğ edildiğinden beri, sarayında sadece Halife sıfatıyla oturuyordu” (Kulin 2007: 357).

Gibi ayrıntılar, bu anlamda önemlidir.

Umut, bu olay örgüsünün Cumhuriyet dönemine taşınmış bölümünü ihtiva eder. Romana, Zeki Salih ve ailesinin girişi ile 19. yy.'ın ortalarından itibaren, Bosna'da yaşanan tarihi süreç de olay örgüsüne dâhil edilmiş olur. Girit isyanı ve Girit'in Yunanistan'a ilhaki, Bosna'nın Avusturya-Macaristan imparatorluğuna ilhak edildiği 1908 yılındaki siyasi gelişmeler, **Umut** romanının hemen başındaki tarihsel vaka anlatımlarına örnek olarak verilebilir. Okur, romanın tematik gücüne hareket veren bu iki ailenin hayatını okurken, bir yönüyle de 19. yy.'ın ilk çeyreğinden

itibaren gelişen tarihi olayları da ana hatları ile okumuş olur. Her iki romandaki bu didaktik tavır, Osmanlı'nın çöküşünün akabinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne yön veren devrimler ve kalkınma hamleleriyle ilgili bilgilerle sürdürülür. Bu süreçte, Ayşe Kulin'in babası Muhittin'in -Zeki Salih'in küçük oğlu- Anadolu'da bulunması, yol, baraj, elektrik santrali inşaatlarında çalışıyor olması, yazarın, okura ulaştıracağı mesajların ve tarihi bilgilerin önünü açmaktadır.

2- “Kadın” ve Kadının Osmanlı'dan Cumhuriyete Evrilen Sosyal Hakları

Kulin'in, bu konuyu hemen her romanında birincil mesaj konumuna getirdiği görülmektedir. Kurguladığı bütün anlatılarda “kadın” kimliğinin ve karakterlerinin ön planda oluşu bunun en önemli kanıtı olarak gösterilebilir.

Adı: Aylin romanında merkez kişi konumundaki Aylin'in doğum tarihi cumhuriyetin ilk yıllarıdır. Ancak yazar, Aylin'e gelmeden önce onun dedesi, büyük annesi ve teyzeleri yolu ile Osmanlı'nın elit zümresi içerisinde, kadının yaşam biçimi ile ilgili ayrıntılara tafsilatlı bir biçimde yer verir. Özellikle onların eğitim yönleri ön plana çıkarılır. Bir iki dil bilen bu ailenin kadınları, beklenenin aksine, hayatları ile ilgili kararlarda söz sahibidirler. Bu özgürlük elbette aristokrat bir yapının oluşturduğu kastın dışına çakamaz. Sınırları ve alışılmış olanı zorlayan Aylin olacaktır. Zaten bu evrilme süreci, eski anlayışın yerini yeni bir medeni anlayışın almasıyla paralel gelişecektir.

Yazarın ikinci romanı olan **Sevdalinka**, “Saraybosna'da kadın olmak “ mesajı üzerine inşa edilir. Nimeta'nın buradaki gazeteci kimliği, onu sosyal ve siyasal olayların içinde aktif bir göreve zorlarken, evliliği onu geleneklerin sınırları içinde kalmaya zorlar. Bu çatışmanın bir boyutu da Nimeta'nın Stefan'la yaşadığı gizli aşktır.

Bütün bu çatışmaların ortasında iki çocuğu ile kalan Nimeta'nın zor da olsa bir çıkış arayabilecek, yaptıklarının sonuçlarına katlanabilecek ve bunlara ilişkin özgün kararlar alabilecek bir kabiliyette olması, Kulin'in karakterizasyon yapısında “kadın”ın yüklendiği fonksiyonu ve okuyucuya ulaştıracağı mesajları netleştirmesi bakımından önemlidir.

Füreyâ romanı da bu anlamda çok daha belirgin mesajlar taşıyan bir romandır. Füreyâ'nın yetiştiği elit aile ortamı kadınların kendi hayatlarıyla ilgili kararlarda özgür davranabilme olanağını ortaya çıkarmıştır. Bu seçkin ailelerin, kökleri itibari ile Osmanlı döneminde yaşıyor olmaları durumu değiştirmez. Çünkü Şakir Paşa gibi seçkin aristokratlar, her şartta çocuklarına ve torunlarına iyi bir eğitim aldirmayı prensip olarak benimsemişlerdir. Zaten bu aileler, Tanzimatın getirdiği yenileşme anlayışı ile Batılı bir yaşam tarzını benimsemişlerdir.

Füreyâ'da "temsil" mertebesine ulaşan "çağdaş kadın" imajı, onun kendi hayatıyla ilgili aldığı kararlarda daha da belirginleşir. İlk eşi ile evliliği kendi kararı olduğu gibi boşanmaya karar verışı de kendi kararıdır. Bu durum Aylin için de geçerlidir. Füreyâ'nın ikinci evliliğinde de karar Füreyâ'nındır. Nitekim Kılıç Ali'yle yaptığı bu evliliği bitirmek de onun kararıyla olacaktır. Daha sonra yürüttüğü sanat faaliyetleri, açtığı sergiler, yetiştirdiği öğrencilerle Füreyâ, çağdaş gelişmelerin bir prototipi haline gelir.

Köprü romanının kadın kahramanı Elmas ise Aylin ve Füreyâ'nın yüklendiği çağdaş misyonun ulaşamadığı, gelenek ve tabuların varlığını sürdürdüğü bir toplumsal mekânizmayı imgelemektedir.

Elmas, Füreyâ ve Aylin'in yakaladığı elde ettiği sosyal hak ve özgürlüklerin çok uzağındadır. Bunun nedeni doğal olarak sınıfsal farklılıklardır. Elmas yaşadığı yöre itibari ile medeni toplumların ulaştığı hayat ve anlayış standartlarını elde edememiş bir karakterdir. Onu farklılaştıran şey, değiştiremese de bu tabulara başkaldırmış olmasıdır. **Bir Gün** romanının Zeliha isimli karakteri ile hem bu yönden hem de yaşadığı yöre bakımından benzeşirler. Zeliha'nın başkaldırdığı tabular giriştiği hayat mücadelesi onu milletvekilliğine taşıyacaktı. Ancak Elmas için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. **Nefes Nefese** romanında karşılaştığımız Sabiha ve Selva içinse, Aylin ve Füreyâ'da söylediklerimizin aynen geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bu benzeşme **Gece Sesleri** romanının kahramanı Ayda, kızı Aslı ve annesi Rengigül için de geçerlidir. Ancak bu romanın çok önemli bir karakteri olan Ziyet'in, Elmas'la aşağı yukarı aynı kaderi paylaşmış olması yine bir sınıfsal farklılığın varlığıyla açıklanabilir.

Yazarın, bir tarafta modern hayatın imkânlarını sonuna kadar kullanan kadın portreleri, öbür yanda aynı zaman diliminde yaşadığı halde, halen tabuların baskısı ile mücadele eden kadın portreleri çizmesi, okuyucuya bir karşılaştırma, mukayese ve muhakeme imkânı sunar. Okuyucunun bilinçaltından yürütülen bu muhakeme sürecinde “birey” olabilme aşamasına gelmenin şartları da belirginleşir.

Ziynet, Mehpere, Elmas gibi karakterler, kadın oldukları için, Ahmet Reşat, Şakir Paşa, Kemal, Muhittin, Stefan, Burhan vb. karakterlerin davranış özgürlüklerine ulaşamazlar ya da bu anlamda sınırlandırılırlar. Behice, Azra, Selva, Sabiha, Aylin, Füreyâ, Sabahat, Nimeta. Ayda vb. kadın karakterleri ise hemcinslerinden ayırıştıran, karşı cinsle eşitleyen şey, onların ait oldukları çevredir. Okuyucu, Kulin’in bütün romanlarında bu dengenin belirleyici olduğunu, bilinçaltına bilinçli olarak yerleştirir. Böylece yazar, eski ile yeni hayatın ayrışan yönlerini ortaya koyarken aynı zamanda “kadın” kimliğinin 19. yy.’ın son çeyreği ve 20. yy.’ın ilk çeyreğinde kazandığı yeni görünümünü de tarif etmiş olur.

3- Türk Toplumunun Kültür Hayatı ve Geleneklerine Ait Didaktik Öğeler

Bir kültür dairesine mensup olma fikri Kulin’in romanlarında “milliyet mensubiyetinden” daha önemli bir konumdadır. Bu bir sosyolojik tercih gibi görünse de özünde ideolojik yaklaşımlarla biçimlenmiş bir görüştür. Kulin’in bu meseledeki tavrı, Tanzimat döneminin önemli bir mefkûresi olan “Osmanlıcılık”ı andırır. Bunu onun Boşnak asıllı olmasıyla da ilintilendirebiliriz. Yazar, durduğu bu düşünce açısından bakarak bir karakterizasyon vücuda getirir. Onlara yüklediği işlevler, tavır ve davranışları, inançları ve kabulleri bu zaviyenin perspektifi ile şekillenir. Durum böyle olunca Kulin’in, bireyden topluma doğru genişlettiği mesajlarını, milli düşüncelerin, etnik yaşamların, törpülenerek ve evrilerek “hümanist” bir biçime dönüştürdüğü görülür. Bu romanlarında bilinçli bir biçimde işlenir.

Türk, Türk kültürü gibi kavramları reddetmekle birlikte romanlarında ötelere. Onun yerine Müslüman, Hristiyan, Yahudi gibi din eksenli bir farklılaşmanın unsurlarını kullanır.

Adı: Aylin romanının Aylin adlı kahramanı, ilk evliliğini Müslüman bir Arap'la ama parası için yapar. Sonra, Hıristiyan, Yahudi eşler edinen Aylin, çocuk sahibi olmak için Yahudiliği seçecek kadar farklı bir kültürel tavır sergiler. Bunu açıklayabilmek için, Nilüfer'in onu anlatırken yaptığı;

“Aylin Allah'a inanırdı. Allah'a gerçekten inandığı için dinlerin üstündeydi zaten. Ateist değildi ki” (Kulin 1997: 7).

Şeklindeki değerlendirmeyi hatırlamak gerekir. Aylin ve ailesi sonuçta Müslüman bir imparatorluğun seçkin sınıfına mensuptur. Ancak çağ değişmiş, modern hayat, modern bilimin ışığında yeniden şekillenmiştir. Aylin bu yeni anlayışın bir sembolüdür. Yazar, bunu bir kültürel farklılaşma şeklinde yansıtmak gayretinde değildir. Romana hâkim olan karakterizasyon ve olay örgüsü bu ailenin köklerini de vererek, benzer bir hayatın varlığını zaten ortaya koyar. Böylece Kulin, hem imparatorluğun kendi içinde yarattığı seküler sistematığı, hem de onun demografik yapısındaki zenginliği vurgulamış olur.

Bu ailelerin Cumhuriyete intisap ve intibakı ise bir başka önemli mesajı barındırır. Bu da, geçmişte değişim ve yeniliği sindirmiş, modern hayatı temsil yeteneğine sahip bu ailelerin, Cumhuriyet kadrolarının da çekirdeğini oluşturduğu mesajıdır.

Bu açıdan bakıldığında, **Füreyya** daha iyi anlaşılacaktır. Dedesi Şakir Paşa, bir Osmanlı Paşası iken, babası Emin Paşa, Atatürk'ün silah arkadaşısıdır. Bu ilinti, Füreyya'nın Kılıç Ali ile yaptığı evliliğin de bir yönüyle açıklamasıdır.

Bu dengeyi, **Veda** ve **Umut**'a da taşıyabiliriz. Son Maliye Nazırı Ahmet Reşat'ın konağı evrilerek Cumhuriyet'in önemli simaları ile buluşur. Dolayısıyla biraz farklı noktalardan da olsa bu dengenin romanlarda muhafaza edildiğini görürüz. Yine **Nefes Nefese** romanının Fazıl Paşası aynı illeyiti kurmakla yükümlü bir karakterdir. Fazıl Paşa'nın, romandaki kültürel kimliği ve siyasi kimliğinin olmadığı düşünülürse, Sabiha ve Selva gibi modern iki karakterin yaratılması mümkün olmayacaktır. Sabiha'nın diplomat eşi ile İnönü'ye, Selva'nın Yahudi asıllı eşi ile anti-semitik ve semitik tavırların, duruşların tartışıldığı bir olay örgüsüne ulaşan

Nefes Nefese romanı, çok kültürlü, çok dinli, dolayısıyla çağdaş(!) bir karakterizasyona sahiptir.

İmkânları bakımından bu iki kardeşten ayrılan ve **Gece Sesleri**'nin kahramanı olan Ayda'yı da benzer bir anlayışın sınırları içinde algılamalıyız. Ayda, Sabiha ve Selva'nın veya Aylin ve Fürey'a'nın düşünce sistematiğinin dışında değildir. Çağdaş fikirlerle donatılmış Ayda'nın, kadınların örtünme arzusunu anlamayışı, bu sistematiğin bir sonucudur. Ayda, ait olduğu kültür dairesinden hareketle, bir kadının onu güzel gösterecek vücut hatlarını gizlemesini anlamsız ve gayr-i medeni bulur. Bunun tek açıklaması siyasi tavır olmalıdır. Dinin siyasete alet edildiği bu siyasi yaklaşım, romanda “dinci” sıfatıyla belirginleşir. Bu anlayışını **Bir Gün** romanında da sürdüren Kulin, geçici olarak kapanmak zorunda kalan, örtünen bir kadın gazeteci olan Nevra'nın üzerinden benzer değerlendirmeler yapar.

Gece Sesleri, **Bir Gün**, **Köprü** gibi romanları diğerlerinden ayıran bir unsur da yazarın, kültürel mesajlarını konumlandığı “mekân” dır. **Gece Sesleri**, Ege'de kısmen feodal kurallarla yapılanmış bir ailenin serüvenini yansıtırken, bölgeye mahsus kültürel özellikleri de okura yansıtır. Yazarın konağa benzettiği, Bozova'daki hayat, özellikle bireysel hak ve özgürlüklerin sorgulandığı bir kültürel manifestoya dönüşür. Ziyet ve Satı bu anlamda çok önemli bir görev üstlenirler. Onlar üzerinden gelişen olaylar, bu yöredeki feodal tavrın, tabuların imgesel boyutunu işaret eder.

Bir Gün romanındaki Zeliha'yı da böyle anlamak gerekir. Doğu'nun katı feodal yapısını kıran Zeliha, belki de burada yaşanan çatışmaların durdurulmasında etkin rol olabilecek, kültürel bir transformasyonun öncülüğünü yapabilecek bir karakter gibi yansıtılır. O, dedesinden dinlediği Kürt tarihi ile kendisini bilinçlendirmiş(!) bir bölge kadınıdır. Amacı bu yörede ezilen halkın(!) insanca yaşama hakkını savunmaktır. Yazarın, Zeliha'ya yüklediği bu fonksiyonun gerçekte olan yakın irtibatı düşünüldüğünde, kendisinin de bu fikirlere yakın bir noktada olduğu sonucuna varılır. Doğu yıllarca unutulmuş, yöredeki insanlar yok sayılmış, dilleri yasaklanmıştır. Hâlbuki Kulin, Zeliha ile burada, özgün kültürü ile varlığını sürdüren ama bizim farkında bile olmadığımız(!) bir milletin varlığını ispatlama gayretine düşer.

Köprü aynı mekân unsurlarını paylaşmasına rağmen, yazarın duruşu bakımından farklıdır. Vali'nin etkin kişiliği devletin iyi niyetini imgeler. Terör ise burada yaşananların baş müsebbibi olarak gösterilir. Son derecede isabetli olan bu tespitin, yörenin kültürel zenginliklerinin anlatılması ve bunların Anadolu'ya mahsus birer kültürel çeşitliliği barındırıyor olması vurgusu, bir toplumsal uzlaşma mesajına uzandığı görülür. Bu yörede varlığını sürdüren, cehalet, kadın hakları konusundaki gerilik, dinsel istismarlar ve Alevi-Sünni ayrışması, yine romana konu olan sosyo-kültürel unsurlardır.

Yazarın, bu genel çerçevede şekillendirdiği, gelenek ve kültür anlayışları konusunu, her zaman bir karşılaştırma anlayışı içinde romanlarına yansıttığı görülür. Bunu, **Adı: Aylin**'de Aylin-Tayyibe, **Sevdalinka**'da Nimeta-Stefan, **Füreyâ**'da Füreyâ-Sabahattin, **Köprü**'de İnönü-Vali, **Nefes Nefese**'de Macit-Fazıl Reşat Paşa, **Gece Sesleri**'nde Rengigül, Ayda-Ziynet, **Bir Gün**'de Nevra-Zeliha, **Veda**'da Ahmet Reşat-Kemal, **Umut**'da Behice-Saraylıhanım ve Sabahat-Aram gibi karakterler üzerinden gerçekleştirir. Romancının buradaki amacı, farklı yaşantıları, dinleri ve kültürleri, üzerinde temsil anlamında barındıran karakterlerle okuyucuya, çağdaş ve modern bir hayatın sınırları ve özellikleri hakkında bilgi vermek onları bu konuda bilinçlendirmektir.

2.4.ROMANLARINI OLUŞTURAN ORTAK YAPI

Kulin'in incelemeye tabi tuttuğumuz dokuz romanının dış yapı özelliklerine baktığımızda sırasıyla; **Adı: Aylin** 380 (albüm bölümü hariç), **Sevdalinka** 338, **Füreyâ** 394 (albüm bölümü hariç), **Köprü** 240, **Nefes Nefese** 372, **Gece Sesleri** 256, **Bir Gün** 202, **Veda (Esir Şehirde Bir Konak)** 390, **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)** 381 sayfadan oluşur. Yine bu sırayla romanlar; 23, 6, 3(40 ayrı alt başlık), 16, 32, 17, 7, 24, 61 ayrı başlıkla bölümlere ayrılmıştır. Ayrıca bu bölümler farklı alt başlıklarla, tarih, yer ve zaman bildirimleriyle tekrar bölümlenmiştir. Romanların bölümlenmesi, konu, zaman ve mekân unsurlarında yaşanan değişikliklerle paralellik gösterir. Bununla beraber, romana o süreçte dâhil edilecek karakterlerin isimleri ile de bölümler değişiklik gösterir. **Adı: Aylin**'de, Tayyibe, Hulusi, Jean-Piere, Mişel

Radomisli; **Bir Gün**'de, Nevra, Zeliha, Cengiz, Dede, yine. **Nefes Nefese**'de, Ankara, Paris, Marsilya **Gece Sesleri**'nde, Bozova, **Sevdalinka**'da Saraybosna, Eylül 1986, Yayçe, 1180-1190 vb. başlıklar buna örnek olarak verilebilir.

Yazar, romanlarında bölümler arasında standart bir sayfa aralığı kullanmaz. Bir ya da iki sayfalık bölümler olduğu gibi on, on beş, otuz, sayfalık bölümlerle de karşılaşırız.

Dış yapıya ait bu unsurları bir tarafa bırakacak olursak Kulin'in romanlarının “konu” yönüyle ortak bir yapı ortaya koydukları söylenebilir. Osmanlı devletinin dağılıp sürecine girdiği yıllar, özellikle de 19. yy.'ın son çeyreği ile Cumhuriyetimizin ilk kuruluş yılları yani 20. yy.'ın ilk çeyreği romanlarında -büyük oranda- hâkim olan zaman dilimini ifade eder. Zaman bakımından oluşturduğumuz ortak paydayı, mekâna, bazen de şahıslara kadar (**Veda** ve **Umut** örneğinde olduğu gibi) genişletebiliriz.

Kulin, bu zaman aralığı içinde yaşanan sosyo-kültürel, siyasal, sosyo-ekonomik, sosyo-politik olaylara ilişkin gelişmeleri, merkeze aldığı bir “aile” üzerinden değerlendirir. Bu ortak yapı, **Adı: Aylin**'de Devrimeller ailesi, **Sevdalinka**'da Nimeta'nın ailesi, **Füreya**'da Şakir Paşa sülalesi, **Nefes Nefese**'de Fazıl Reşat Paşa ailesi, **Gece Sesleri**'nde Kerami ve Yusuf'un liderliğini yaptığı aile, **Veda**'da Ahmet Reşat ve **Umut**'ta Ahmet Reşat-Zeki Salih aileleriyle karşımıza çıkar.

Yazar merkeze oturttuğu bu ailelerin bireyleri üzerinden, devrin siyasi, sosyal kültürel gelişmeleri ile ilgi kurarken, aynı zamanda onların –merkez kişilerin- bireysel hayatlarıyla da bir paralellik inşa eder. Bu süreçte ortaya çıkan bir ortak payda da “kadın” imgesidir. Kulin, romanlarında esas teşkil eden bu yapının içerisinde; söz konusu süreçte değişen “kadın” profilini, modernitenin bir imgesi konumuna getirmiştir.

Bu açıdan bakıldığında Aylin, tek başına biyografik yaklaşımla izah edilmez bir kıymet yüklenmiş olur. Aylin'in dedesi –ataları- Osmanlı'nın sosyal ve siyasal yaşamının izlerini romana yansıtırken, Aylin değişen, farklılaşan, yeni siyasi sürecin

imgesel bir taşıyıcısı konumundadır. “Aile” olgusu, bu farklı süreçlerin temerküz ettiği bir yapı olarak karşımıza çıkar. Yani bu aile eski ve yeni bireyleri ile yaşanan bu değişken sürecin sosyo-kültürel hayattaki yansımalarını barındıran bir işlev üstlenmiş olur.

Bu yapıyı **Füreyâ**’da da görmek mümkündür. Şakir Paşa’nın hayatta olduğu süreç, Osmanlı Devleti’nin son dönemleridir. Füreyâ bu dönemin son yıllarını idrak ederken, dokuz yaşında Atatürk’le tanışmış, Kılıç Ali’yle evlendikten sonra ise Onun yanı başında Cumhuriyeti, Atatürk ilke ve inkılâplarını yakından izleme imkânı bulmuştur.

Kulin’in romanlarında gördüğümüz bu ortak tarihi süreç, dikkat edilirse bir başka ortak payda üzerinden okuyucuya sunulur. O da, aile ve kadın imgeleridir. Yazar, olay örgüsünün merkezine yerleştirdiği ailelerin yaşadıkları travmaları, sosyal ve siyasal hüsrancıları, önce o ailenin kendisine ait bireyler yoluyla, sonra da alanını genişletip toplumsal olaylarla örtüşürerek okuyucuya sunar. Böylece okuyucu, romanın merkez kişisi olan bir karakterin yaşam öyküsünü okumak gibi sınırlı bir alana hapsedilmemiş olur. Söz konusu bireyin yaşam öyküsünü çevreleyen, yönlendiren sosyo-kültürel olayları, siyasi çalkantıları da o bireyin hayat macerası içerisinde algılayan okuyucu, çok yönlü genişleyen bir vaka tertibi ile karşılaşmış olur. Füreyâ’nın Atatürk’ün son üç dört yılını çok yakından takip edecek bir çevrenin içerisinde olması bu anlamda çok önemlidir.

Benzer bir durum **Veda** ve **Umut** için de söz konusudur. Burada merkez kişi anlamında, Ahmet Reşat, ortak yapıyı bozuyor gibi görünse de, Osmanlı Devleti’nin son Maliye Nazırı olması dolayısıyla Osmanlı’nın çöküşünü çok yakından izleyen bir karakter oluşu ile romanlardaki ortak yapının oluşmasına katkı sağlar. Bu durum, bu iki romanda kadınların ikincil bir rol üstlendiği anlamına gelmemelidir. Aksine, Behice, Mehpare, Azra daha sonra da Sabahat’ın romanın tematik gücüne yaptıkları katkı son derece önemlidir. Yazar bu kadın karakterlere yüklediği fonksiyonel işlevlerle, Osmanlı sosyal hayatında, değişmeye, modern bir anlayışa doğru evrilmeye başlayan “kadın hakları” meselesini ayrıntılı bir şekilde romanlarına konu eder.

Romanlardaki ortak yapının son derecede önemli bir ayağı olan “kadın” figürü doğal olarak beraberinde, onun “evliliği” meselesini gündeme getirir. Tanzimat romanının da son derecede önemli bir unsuru olan bu durum, “görücü usulü ile evlilik” veya “kendi seçimine” dayalı evlilik anlayışlarının mukayesesi şeklinde gelişir. Elbette yazar, hareket noktası olarak seçtiği bu elit aileleri, kendi bakış açısını da özetleyen “medeni” bir anlayışta buluşturma gereği hissedecektir.

Romanlarını oluşturan bu ortak yapıyı çevreleyen, bütünleyen bir unsur da yeni kurulan Cumhuriyet’in her yönüyle, çağdaş, medeni, ilerici ideallerin bir ürünü olduğu düşüncesidir. Atatürk ve İnönü’yü bu anlamda, romanlarının arka planındaki merkez karakterler olarak görmek yanlış olmaz. Kulin, buna dair mesajlarını hemen her romanda okuyucusuna hissettirir.

Füreyâ, Kemal, Kılıç Ali gibi karakterlere hayat veren, onlara romanda özel bir statü kazandıran şey bu mesajları barındıran karakterler olmalarıyla açıklanabilir.

Kulin’in romanlarında karşılaştığımız bir başka ortak muhteva da, Kulin’in merkez kişi konumunda ele aldığı karakterlerin “yabancılarla yaptıkları evliliklerdir.” Aylin’in, önce bir Arap, sonra bir Hıristiyan, daha sonra da bir Yahudi’yle evlenmiş olması, **Sevdalinka**’da Nimeta’nın Hırvat Stefan’la gizli aşk yaşıyor olması, **Umut**’ta Sabahat-Ermeni Aram aşkı, **Nefes Nefese**’de Selva, Yahudi asıllı Rafael evliliği bu ortak yapıya örnek olarak verilebilir. Kulin’in bu tavrını, Alevi Elmas, Sünnî Mevlüt beraberliğiyle **Köprü** romanında sürdürdüğünü görürüz. **Bir Gün** ve **Gece Sesleri** romanları bu türden bir yapılanma göstermez. Ancak onlar da diğer romanlarda varlığını hep hissettiren “zengin koca” bulma anlayışını pekiştiren bir ortak yapının öncülüğünü yaparlar.

Bu açıdan bakıldığında, Aylin’in Libyalı bir prensle evlenme arzusu, Füreyâ’nın Sabahattin’le yaptığı evlilik, hatta **Gece Sesleri**’nde Ayda’nın annesi Rengigül’ün eşini boşayarak Nedim Bey’le evlenmesi bu ortak yapının donelerini oluşturur. Aslında bu ortak anlayışa, **Bir Gün** romanının merkez kişilerinden Nevra’yı ve onun annesini de ekleyebiliriz.

Romancının, bu genel çerçeveye içersinde oluşturduğu bir başka orta yapı unsuru, bu evliliklerin sürekli olmayışı, “boşanma”nın adeta bütün romanlarında olağan bir durum gibi inceleniyor, irdeleniyor olmasıdır.

Aylin, Füreyâ, Rengigül, Ayda, Nevra, Zeliha hatta Elmas bu kaderi yaşayan karakterlerdir. Bu durumu Sabiha, Sabahat ve Selva'nın bozduğunu söyleyebiliriz. Ancak Sabiha'nın tedavi için gittiği psikologla olan yakınlaşması, hem Kulin'in kadın psikolojisindeki hassasiyetleri ortaya koyması yönüyle hem de “boşanma”nın olağan bir süreç gibi algılanmasına yaptığı katkıyla önemlidir.

Yazarın kadın karakterleri çizirken, onların “anne” yönünü vurgulamaması beklenemez. Fakat Kulin; Nimeta, Selva ve Sabiha'nın dışında kalan kahramanları yani Füreyâ ve Aylin'i çocuk sahibi olamayan bir kadın olarak çizer. Bu iki kadının ortak yanı ise “yiyenlerini” evlatlık edinmeleridir. Aylin'in “Tayyibe”si ve Füreyâ'nın “Sara”sı bu durumu ve benzerliği örneklemek bakımından dikkate değerdir.

Buraya kadar teşekkür ettirdiğimiz ortak yapıya “eğitimi” de ekleyebiliriz. Aylin, Füreyâ, Nimeta, Sabiha, Selva, Ayda vb. kadın karakterler, çoğunlukla dil bilen, kolej bitirmiş entelektüel karakterlerdir. Ziyet, Sultan Hanım, Satı, Behice, Elmas gibi karakterler ise tam aksi durumdadırlar. Yazar, birinci gruptaki karakterlerine özgür, medeni bir hayatın kapılarını aralarken, ikinci gruba, bağınazlığın tabuların prototipliğini uygun görür.

Kulin'in karakterizasyonunu teşkil eden kadınlara “merkez kişi” rolünü yüklerken, -özellikle evliliklerde- onların aile yapısı içerisinde üstlendikleri önemli rolün erkekler tarafından önemsizleştirildiğini, daha yalın bir ifadeyle, erkeklerin kabalığı konusunu ve tabii kadın romantizmini anlayamadıkları tespitini bir ortak yapıya dönüştürdüğünü görürüz. Aylin ve Füreyâ'nın çeşitlendirilebilecek tavırlarını bir yana bırakırsak, özellikle Nimeta ve arkadaşı Mirsada'nın bu anlamdaki diyalog ve monologları son derecede dikkate değerdir. Nimeta'yı çocukları ve kocası Burhan'dan uzaklaştıran neden Burhan'ın Nimeta'yı önemsemez gibi görünen tavırlarıdır. Bencilliği ve romantik bir ruha sahip olmayışı Nimeta'yı ihanete götüren en önemli sebeptir. **Bir Gün** romanındaki benzer bir yaklaşım da gözden

kaçınılmamalıdır. Nevra yaş günü hediyesi için kocasının bir “araba” alamayışını kabullenebilecek ancak “tektaş” yüzük hayalini koruyacaktır. Bütün bu beklentilerin yerine, kocasının ona “mutfak robotu” alması evliliklerinin bitiş nedeni olacaktır.

Kulin’in romanlarında ortak yapıyı oluşturan bir unsur da “konak” yani mekân benzeşmeleridir. Konak, Kulin’in **Adı: Aylin, Füreya, Veda, Umut** hatta bir yönüyle **Gece Sesleri** romanlarında, olayların oluşup geliştiği bir merkez konumundadır. Fakat işlevi bununla sınırlı değildir. Bu romanlarda konak, Osmanlı aristokrasisini temsil eder. Paşalar, lalalar, hizmetçiler... vb. unsurlarla bütünleşmiş bu şaşalı hayat, burada yetişen her birey üzerinde çok önemli etkiler bırakır. Konak, o devrin bütün üst düzey sosyo-kültürel ve siyasi gelişmelerin yakinen takip edilebildiği, hatta bu gelişme ve değişim süreçlerinin bizatihi içerisinde olduğu bir yapıdır. “Konak” kavramını bütünleyen “Paşa” sıfatı, zaten bu unsuru, yaşanan tarihi sürecin bir parçası haline -zorunlu olarak- getirir. Kulin’in karakterizasyonunu oluşturan bireylerin böyle bir sosyo-kültürel çevreden doğuyor olması, onların genelden çok farklı bir elit hayatı devam ettirme arzusuyla bütünleşir. Tarihi süreçler birbirini takip ederken -Osmanlı’dan Cumhuriyete- konak’ın lüks apartmanlara dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu anlamda, Ankara’daki “Sosyal Apartmanı” İstanbul’daki “El Irak Apartmanı”, “Şakir Paşa Apartmanı” romanlarında önemli bir yer tutar. Mekânlardaki bu değişimin, sosyo-kültürel ve siyasi alanlardaki değişimi de imgelediği gözden kaçınılmamalıdır. Bu ortak yapı, **Köprü, Bir Gün, Sevdalinka** ve **Nefes Nefese** romanlarını ayrı tutarsak, çok sık bir biçimde karşımıza çıkar.

Kulin’in, **Gece Sesleri** romanında Ziynet, **Veda** romanında da Mehpere ile cinsel temaların ağır bastığı bir müştereklik oluşturur. Burada kadının cinsel anlamdaki istismarı daha baskın bir ortak yapı unsurudur.

Ziynet’in küçük yaşta evin küçük beyi Yusuf’la yaşadığı önce zorunlu sonra da şehvetli cinsel temas, evin daha sonra doğacak olan çocuğu Nedim’le devam ettirilir. Aynı kurgu ile oluşturulan Mehpere-Kemal ilişkisi ise sonuçları ve tarafların algıları bakımından farklılaşır. Ancak bir orta yapı olarak, evin genç hizmetçilerinin, evin beyleri ile cinsel yakınlaşma yaşamaları karşımıza çıkar.

Sevdalinka romanında Nimeta'nın, **Bir Gün**'de Nevra'nın "gazeteci" olması da bir ortak yapının varlığına işaret eder. Bu durumu Kulin'in bir süre yaptığı gazetecilik mesleği ile beraber düşünmemiz gerekir. Yine **Adı: Aylin**'den başlayarak hemen her romanında "dededen-toruna" birkaç nesli beraber barındıran "aile" tipleri oluşturması bir başka ortak yapı unsurudur. Kulin'in bu biçimde şekillendirdiği aile tiplerinde bir yaşlının (büyüğün) mazisinden kaynaklanan otoriteyle eve hâkim bir konuma getirildiğini görürüz. **Veda** ve **Umut**'ta Saraylıhanım, **Gece Sesleri**'nde Sultan Hanım, **Nefes Nefese**'de Fazıl Reşat Paşa, **Füreyâ**'da Şakir Paşa, **Adı: Aylin**'de Naili Paşa ve daha sonra Hasip Bey, **Bir Gün**'de Dede, **Sevdalinka**'da Raziyehanım bu türden bir fonksiyonla karşımıza çıkar. Yazarın bu alışkanlığı **Köprü** romanında bu sefer, İnönü-Vali karşılaşması ile şekillenir. Kulin, böylece olayların akışını maziyle ilintilendirecek anahtar bir karakteri de yaratmış olur. Yani bu karakterler ilk anlamda ait oldukları ailenin aristokrat kimliğini vurgularken, asıl anlamda bu ailelerin "gelenekle" olan bağlarını temsil etmiş olur.

Kulin'in kurguladığı bunca insan ilişkisi içinde, klasik anlayışa mahsus bir "Aşk"ın olmayışı, daha doğru bir ifade ile sınırlı oluşu ilginçtir. Bu bir ortak yapı unsuru olarak da değerlendirilebilir. **Umut** romanının önemli bir karakteri olan Sabahat'ın Ermeni Aram'la olan aşkı bu anlamda ayrı bir yere oturtulmalıdır. Yine, Mehpâre-Kemal birlikteliği de akla gelebilir ancak; hem bu birliktelikte, hem Nimeta, Stefan aşkında hem de Füreyâ, Sabahattin evliliğinde "cinsellik" ön plandadır. Taraflar cinsel arzularla birbirlerine yönelirler, fakat Sabahat, Aram aşkı onlardan bu yönüyle ayrışır. Bu çerçevede, Selva-Rafael evliliği de düşünülebilir, Kulin'in çok ayrıntılandırması da -en azından Rafael açısından- bu ikilinin tutkulu bir aşk yaşadıkları söylenebilir.

Kulin'in romanlarında "ekonomik" problemlerin -klasik mânâsı ile zengin, fakir, açlık, yoksulluk vb.- bulunmayışı bir başka ortak yapıdır. Bu durum kısmen **Köprü**'de ve **Bir Gün** romanında ele alınır ancak bunun dışında kalan romanlar, bir burjuva yaşantısı çerçevesinde biçimlenir. Konak hayatını bir Paşa'nın marifetiyle sürdüren ailelerin zaman zaman ekonomik durumlarının bozulduğu görülür. Bu Paşa dedelerin, babaların, yönetimle aralarına giren anlaşmazlıklara bağlı olarak gelişen bir durumdur. **Adı: Aylin**'de Naili Paşa, **Füreyâ**'da Şakir Paşa, **Veda** ve **Umut**'da

Ahmet Reşat'ın bu türden problemler yaşadığını görürüz. Ancak bu durum bu aileler için süreklilik arz etmez aynı zamanda da yaşam standartlarındaki kaliteyi ve anlayışı da etkilemez.

2.5.HİKÂYE KİTAPLARI

2.5.1.Güneşe Dön Yüzünü

İlk basımı 1984 yılında Yazko yayıncılık tarafından yapılmıştır. 2-10. baskıları Remzi Kitabevi, 11. basımı ise Everest yayınları tarafından yapılan bu eser **Bozkırda Susuz Büyür Çiçek**, **Güneşe Dön Yüzünü**, **Komünist Nedir?**, **Yoksullara Yardım**, **Bir Cenaze Töreni**, **Sami Bey'in Ruhü**, **Vitrinde**, **Bar** ve **Bir Cekim Günü** adlı dokuz ayrı hikâyeden oluşmaktadır.

Bozkırda Susuz Büyür Çiçek hikâyesi, “40’lı Yıllar” alt başlığı ile başlar. Hikâye Kulin’in babasının Anadolu’da çalıştığı yıllara ait ayrıntılardan oluşur. Yazar, daha sonra yayınlacağı **Umut (Hayat Akan Bir Sudur)** romanında aynı konuyu daha ayrıntılı bir biçimde ele alacaktır.

Hikâyenin içinde geçen “Ya Girit Ya Ölüm”, “Girit Bizim Canımız Feda Olsun Kanımız”, merkez karakterin babasının “kavaklara ateş etmesi” (Kulin 1984: 2-3) gibi ayrıntılar aynı şekilde **Umut**’da da ele alınmıştır. Dolayısıyla bu hikâyenin bir yönüyle **Umut** romanının alt yapısını hazırladığı söylenebilir.

Hikâye, Mühendis Nuri, Mustafa ve Şoför Ahmet isimli üç karakterin arasında cereyan eder. Anadolu’da, Adana yöresinde yapılacak bir proje “Adana Ovasını Sulama projesi” için burada bulunan mühendisin yüreği ve akli arkada bıraktığı ailesinde kalmıştır. Hikâye Mühendis Nuri’nin iç dünyasını yansıtan bir anlatıdan ibarettir. Mustafa’nın elektrik direğinde çalışma yaparken akıma kapılması hikâyenin tek aksiyonudur.

Güneşe Dön Yüzünü hikâyesi de “40’lı yıllar” alt başlığını taşır. Emine ve annesinin bir “10 Kasım” günü yaptıkları diyalogla başlar. Emine, Atatürk’ün ölüm yıldönümünde yapılan törenlerden etkilenmiş ve bu yüzden ağlamaktadır. Hikâye bu

noktadan sonra Atatürk'ü anma konusunda yapılanların, yanlış, eksik veya ne kadar doğru olduğu konusuna yoğunlaşır. Anne ve kocasının diyalogları, yazar-anlatıcının bakış açısı ile yapılması gerekenleri sıralar niteliktedir.

“Yemekte annesi, babasına, ‘Küçük çocukların böyle salya sümük ağılatılması hoşuma gitmiyor’ dedi. ‘On kasımlarda kim daha çok ağlarsa, o daha çok Türk oluyor sanki. Bir yanlışlık var bu işte. Biraz fazla abartılmıyor mu?’

Emine'nin babası yanıtlamadı hemen. Bir süre kaşığı elinde, çorbasıyla oynadı durdu. (...)

‘Bırak ağlasınlar çocuklar, bir zararı olmaz’ dedi. ‘Milli bilinçleri gelişir, vatanlarına sahip çıkarlar’ (Kulin 1984: 9).

Anne ve babanın bu diyalogu özünde ulu öndere duyulan sevgi ve özlemin özeti gibidir. Annenin söylemeye çalıştığı şey “istismar” edilmemesi. Baba ise bu tür törenlerin, milli birliği ve bilinci geliştireceği için yapılmasında bir sakınca görmez. Hikâye bundan sonra Emine'nin okulu ve babası ile arasında gelişen pozitif ilişkiye odaklanır. Emine'nin İstanbul'a, dedesinin yanına döneceği günleri özlemesi ve ona Atatürk için nasıl ağladığını anlatacağı günleri arzuya beklemesi, bizi romanlarında gördüğümüz zaman-mekân ve şahıslar kadrosuna götürür. Ailenin tatilini geçirdiği Ada bu anlamda önemli bir ipucudur.

Emine'nin dedesine Atatürk için hissettiklerini anlatırken, ilk defa dedesinin ona kaşlarını çattığını görmesi önemli bir ayrıntıdır. Durumu sezen anneanne olaya müdahale eder.

“Bak yavrum, diyordu. Deden çok yaşlı. Benim babam, O. Osmanlıların devrinde doğdu, büyüdü, Sultan'ın meclisinde çalıştı. Senin benim gibi düşünmez. Osmanlıdır deden. Anlamaya çalış” (Kulin 1984: 13).

Kulin'in romanlarını okuduktan sonra, burada anlatılan vakanın kahramanlarını tahmin etmek güç olmayacaktır. Hem **Fürevya**'da hem de **Veda** ve **Umut**'da gördüğümüz karakterlerle buradaki karakterler ve olaylar arasında büyük bir benzerlik bulunmaktadır.

Torun ve dede arasındaki anlaşmazlık, bireysel anlamda onları birbirinden uzaklaştırır. Bu durumun imgesel boyutunu düşündüğümüzde gelenekçi yapı ile modern dönemin bir çatışma alanı ile karşılaşırız. Nitekim hikâye,

“... Uzaklaştı dedesinden. Bahçenin en kuytu köşesinde çam ağacının altına oturdu, ömrünün ilk çelişmesini, ilk düş kırıklığını yaşamak için, trenle geçerken bozkırda gördüğü ayçiçekleri gibi güneşe döndü yüzünü. Ankara’daki küçük evini, okul arkadaşlarını ve en çok da babasını özledi” (Kulin 1984: 14).

cümleleri ile biter. Dede-torun; Ankara-İstanbul imgeleri dikkatle incelenirse Kulin’in bir karşılaştırma arzusu içinde olduğunu görürüz. Osmanlı’dan gelen Dede, Cumhuriyetin başkenti Ankara’da büyüyen çocukla “Atatürk” konusunda anlayamaz, böylece Kulin’in eserlerinde çok sık rastladığımız, İstanbul-Ankara çatışmasının 1940’lı yıllara gelinmesine rağmen halen varlığını sürdürdüğü görülür.

Yazar, çocuğun yüzünü döndüğü yeredir. Dedenin durduğu yer ise artık karanlık bir maziden, geçmişten ibarettir. Kulin’in yarattığı bu atmosfer, hikâyenin konusundan çok taşıdığı siyasi mesajları ön plana çıkarmıştır.

Komünist Nedir?, hikâyesinde zaman alt başlık yoluyla “1950’li Yıllar”a taşınır. Emine ve annesinin bir diyalogu ile başlayan hikâye, bu hikâyenin bir önceki **“Güneşe Dön Yüzünü”** adlı hikâyenin devamı olduğunu ortaya koyar. Konuşma, “kominist” tabirinin Emine tarafından sorgulanması, irdelenmesi ile devam eder. İsmail Hüsrev adlı bir akrabalarının öğrenimini Rusya’da yapmış olması ve bunun ortaya çıkmasının doğurduğu tedirginlik aileyi rahatsız etmektedir. Bu yüzden komünist veya kominizm konusunda konuşmanın tehlikeli olduğu iması hikâyeye hâkimdir. Hikâye, o yıllarda Ankara’da moda olan Amerikan mallarına rağbetin anlatımıyla devam eder. Emine’nin arkadaşı Meltem ve annesinin Ankara Kavaklıdere semtinde satılan bu mallardan alması sorun yaratacaktır.

“Meltem’in babası Amerikalıları sevmezmiş de, o yüzden dövmüş kızını.

-‘Anlamadım’ dedi Emine. ‘Sevmezse sevmez. Ne çıkar bundan’

-‘Aaa aptal mısın sen? Amerikalıları sevmeyen ne olur, bilmiyor musun?’

-‘Ne olur?’

-‘Komünist olur’ (Kulin 1984: 22-23).

Şeklinde gelişen diyalog aslında bu tehlikenin boyutuyla birlikte, barındırdığı ironi nedeniyle “şekilci” yaklaşımlara, bir eleştirel tavır geliştirir. Yazar-anlatıcı, Emine ve Meltem aracılığı ile yaptığı bu türden değerlendirmelerde, komünizmin, paylaşımcı, insan odaklı bir ideoloji olmasına karşın, Amerikancılığın emperyalist fikirlere hizmet etmek anlamına geldiğini ortaya koymaya çalışır.

Hikâye kitabının bundan sonraki hikâyesi **“Yoksullara Yardım”** adını taşır ve bu kez “60’lı Yıllar”ı konu edinir. Emine bu hikâyenin de kahramanıdır. Emine üniversite öğrencilerine “burs” veren bir vakıf adına bilet satışı yapmaktadır. O gün topladığı paraları teslim etmek üzere vakıf binasına gider. Bu binada gördükleri, izlenimleri hikâyenin asıl konusunu teşkil eder. Yoksul bir kadının yardım istemek için geldiği odada yapılan konuşmalar sırasında, Emine duvarda asılı “ipek halıya” dikkatini yoğunlaştırır. Emine halının nakışlarında, aniden itibari bir âlem yaratır. Tüm yaşananları oradaki insanların katılımıyla bu itibari alemde yeniden biçimlenir. Dernek yetkilisinin kadını başından savan konuşması sırasında çıkan sözlü arbedede Emine de reel hayata dönüş yapar. Süslü, rüküş dernek yetkilisinin teşekkürü ve ona çıkmak üzere yol göstermesi ile hikâye sonuçlanır.

Yazar-anlatıcı, Emine ve onun samimi yardım heyecanını; dernek yetkilisi rüküş kadın, yardım için gelen yoksul kadın ve ipek halı denkleminde hem okuyucuya hem de Emine’ye şuur altından sorgulatarak asıl mesajını vermeye çalışır. Sonuçta bu tür derneklerin ve oluşumların asıl gayelerinden ne kadar uzakta oldukları fikri ön plana çıkarılır.

Bir Cenaze Töreni adlı hikâyesi ise, Melo Hanım adlı bir karakterin zihninden geçen birkaç olayın birbiriyle çakışan ortak noktalarının anlatımından oluşur. Birkaç evlilik yaptıktan sonra bulduğu zengin kocanın ölümüyle yüklüce bir mirasa konan Melo Hanım, bir yandan “sosyetik” bir cenaze törenine, yeni aldığı kürkünü göstermek için katılmak zorundadır, öte yandan ise gelinini oğlundan boşamak için yürüttüğü entrikaları, aynı gün yapılacak mahkemede sonuçlandırmak

niyetindedir. Evin hizmetçisini gelini aleyhine şahitliğe razı edemeyince, sarhoş ve işsiz kocasını parayla satın alarak kadını razı etme yolunu seçmiştir.

Cenazenin sahibi, Sami Bey'in karısıdır. Ancak o da Melo Hanım'dan farklı bir karakter değildir. Bir yandan taziyeleri kabul ederken, bir yandan gelenlerin kıyafetleriyle öte yandan da gönderilen çiçeklerle ilgilenmektedir.

Bu iki yavan karakteri çizerken yazar-anlatıcı, toplumsal hayatımızda varlığını sürdüren bir çarpıklığa işaret eder. Bu sosyetik hayatın bozulmuş yönü; temelini maddi ilişkilerle şekillendirmiş, insanlıktan uzak entrik bir olaylar bütününe dönüşmüştür. Melo Hanım günahsız gelinini oğlundan ayırırken, oğlu Yekta'nın, onun hiç hoşlanmadığı, servet avcısı Kevser'le beraber olması, bunun en güzel örneğidir.

Sami Bey'in Ruhü, (70'li Yıllar) başlıklı hikâye, az önceki hikâyenin devamı niteliğindedir. Hikâyede, Sami Bey'in Ruhü, bir karakter olarak olayları yönlendirir. Yetmiş altı yaşında ölen Sami Bey'in ruhu yukarıya yükselmiş, durduğu yerden ölüm anında olanları izlemektedir. Çizilen manzara, sahte bir hayatın ve ilişkiler ağının gerçek yüzünü ortaya koyar niteliktedir: Evin emektarları el açıp dua ederken, Sami Bey'in çocuklarından biri kolundaki altın saati çıkarmakta, diğeri ise son derece olağan görünen hareketle ölüm ilanını yazmaktadır. Sami Bey'in ruhu bu anlamsız ve vefasızlık abidesi olayları gözlemektense, gençliğine dönüp o yılları, yaşadığı mekânları görme arzusuna kapılır. Böylece hikâye, Sami Bey'in hayatına dönüş yapar. Yazar-anlatıcı, bu süreçte anlatacaklarını, bu yolla asıl kahramanın ağzından anlatma imkânını da yaratmış olur.

Arkadaşları ile evliliğinden hemen önce içki içip efkâr dağıttıkları o parasız yıllarına döner Sami Bey. Daha sonra ilk karısının ölümü ve açılan işlerini, içinde kendisinin olduğu ayrıntılarla anımsar. Hikâyenin bu süreçte iki boyutlu bir zaman işleyişle biçimlendiği görülür.

“Sami Bey'in ruhu bana mısın demiyordu ipil ipil yağın yağmura. Bir Fatih'e iniyor, çocukluğunu yakalıyor, bir gençliğe gidip, Kumkapı sahillerinden karpuz kabuklarının yüzdüğü kristal denize atıyordu kendini, bir Perşembe Pazarı'ndaki hurdacı dükkânına, yeni yeni para kazanmaya başladığı günlere dönüyordu” (Kulin 1984: 48).

Bu çok boyutluluk, hikâyeye bir hareket kazandırırken, yazarın da imgesel anlamı olan olayları, Sami Bey'in hayatından seçip aktarmasına imkân sağlar. O yıllarda takındığı siyasi tavrını, kendi söylemleri ile hatırlar. Ona göre sokağa çıkan gençleri “sallandırmak” gerekir. Sonra Sami Bey, şahit olduğu bir eylem sırasında yaralanan bir genci hatırlar. Bir sazdan -eğlenceden- dönerken gördükleri bu olayı önemsememiş, şoförüne hemen uzaklaşmasını söylemiştir. Sami Bey'in ruhu şimdi, duvara yazı yazdığı için ölen gencin yanı başındadır. Yıllar önce önemsemediği bu olayı, şimdi gözyaşları ve onu kurtarma arzusu ile tekrar hatırlayan Sami Bey'in pişmanlığı artık işe yaramayacaktır.

Kulin, bu hikâyede, bir ruhun, kendi gözüyle mazisini ve dünyadaki hayatını tekrar nasıl yaşadığını ve bunu nasıl yorumladığını anlatır. Yani bir başka boyuttan, zaman ve mekân mefhumlarının üzerine çıkmış bir varlığın, bizim yaşadığımız boyuttaki olaylara bakışı yansıtılır. **Vitrinde** (80'li yıllar) hikâyesi ise bu farklı yansımaları, yine insanın yaşadığı boyuttan, farklı bir boyuta taşıyarak ve olayları bir vitrini süsleyen “kadın manken” aracılığıyla zenginleştirdiği hikâyesidir. Kulin'in hikâyelerinde farklılaşma yaratan bu tarz, beraberinde “psikolojik” tahliller veya “davranış psikolojisine” ilişkin çözümler getirmektedir. **Sami Bey'in Ruhü** ya da **Vitrinde** hikâyelerinin esasını oluşturan yapı bu yapıdır. Hikâyelerde “imgesel” anlamlar taşıyan varlıklar veya unsurlar, yazarın bu psikolojik çözümlere ulaşmasında yardımcı olurlar. Bu arada yazarın yaptığı bu çözümler sırasında geliştirdiği bireysel ve toplumsal eleştirileri de unutmamak gerekir. Bu eleştirilerin sınırları, bazen bireysel ahlâk ölçütlerinden toplumsal ahlâk ölçütlerine doğru uzanan bir seyir izler.

Yazarın bu tür hikâyelerine hâkim olan “iki boyutluluk”, anlamı da çağrışımları da zenginleştirir. **Vitrinde** hikâyesinde, bir kadın mankenin (cansız) ayrıntılı fiziki portresine, ruhi özelliklerin de yüklenmiş olması, bu iki boyutluluğun bir göstergesidir. Teşhis edilen manken, önce, etrafını izleyen, gözlemler yapan, insanlar hakkında, davranışları ile ilgili tahliller yapan bir insana dönüşür. Bu mankenin, yan vitrindeki erkek mankene âşık olması; bireysel veya toplumsal anlayışlarımızın, davranışlarımızın irdelendiği bir çağrışımlar dünyası yaratmaktadır.

“İlk zamanlar insanların değişik özlemlerle onu seyretmeleri hoşuna gitmişti. Önce kısa boylu, tıknaz, sivilceli bir kız yaklaşmıştı vitrine.

‘Bu elbiseleri gerçek insanlara benzeyen mankenlere giydirdiler ya’ demişti yanındaki arkadaşına.

Sivilceli kızın, güzelliğini kıskandığını hemen sezmişti sözlerini duyunca.

Eğlenceliydi camın arkasında durup geleni geçeni dinlemek. Başkalarının dünyalarında gezinmek gibiydi. (...) Bir gece sarhoşlar dikilmişti vitrinin önüne. Elinden gelse, söylediklerini duymamak için elleriyle kulaklarını kapardı. Sarhoşlardan biri eteğinin altını görebilmek için yere yatmıştı. O sırada oradan geçmekte olan bir hayat kadını,

‘Vitrindeki sana yaramaz aslanım, gel sen benim eteğimin altına bak’ diye laf atmıştı sarhoşa. Çok ama çok utanmıştı. (...)’ (Kulin 1984: 54).

Bu alıntıdaki ayrıntıların iki ayrı boyutu da dikkat çekicidir. Birincisi, cansız bir mankenin teşhis edilip, insani davranışlarımızı - iyi-kötü, güzel-çirkin- eleştirel bir nazarla değerlendirir konuma getirilmesidir. İkincisi ise bu ayrıntılarda saklı olan sosyal hayatımızdaki unsurlardır. Bu ayrıntılar, kadın mankenin, yan tarafındaki erkek mankeni beğenmesi ve onun hayatına ilişkin değerlendirmeler yapması ile belirginleşir.

“Yazın bir ara vitrinde mayoyla görmüştü onu. Geniş omuzları, adaleli bacaklarına göz ucuyla kaçamak bir bakış atmış, beğenmişti gördüklerini.

Oysa gülmek, konuşmak, duygulanmak ve düşünmek yasaktı onlara. (...) Sokaktan gelip geçenleri seyir hakları vardı, hepsi bu! (...) Ama nasıl olduysa, son günlerde duygulanmaya ve düşünmeye başlamıştı elinde olmadan.

İhtilal yıllar önce olmuştu. Belki de o doğmadan önce. Üniformalı adamlar kötüye giden gidişatı düzeltmek için ülke yönetimine el koymuşlar, pek çok şeyi yasaklamışlardı. Siyasi partiler, dernekler kapatılmıştı. Kitaplar, kasetler, resimler yasaktı. Sakal bıyık bırakmak, bazı renkler, bazı amblemler, bazı şarkılar, bazı diller de yasaktı. Tüm yasaklar halkın iyiliği içindi, insanlar yasaklarına alıştıkça, yeni yasaklar geliyordu. Sonunda konuşmak, sevinmek, üzülme, düşünmek de yasak olmuştu. (...) Cam kozanın içindeki dünyaya ‘Evren’ deniyordu. Evren’den kaçmayı göze alanlar, bunu başarabilenler, camın dışında

tehlikelerle, kötülüklerle, hastalıklarla dolu bir dünya geçiriyorlardı. (...)
(Kulin 1984: 54-55).

Yazarın, bir cansız kadın manken aracılığı ile yaptığı değerlendirmeleri, yakın siyasi tarihimize ilişkin ayrıntılarla örtüştürmemek mümkün değildir. İmgesel anlamı olan bazı kelime ve cümleler tamamen bir tevriye anlayışı ile hikâyeye yansır. Tüm yasakların halkın iyiliği için olması, cam kozanın içindeki “evren” bu anlamda önemli ayrıntılardır. Yazar, hikâyesine iki boyutlu bir zamanla devam eder. İki ayrı boyutun, toplumsal hafızamız üzerine yoğunlaşmış olması dikkat çekici bir özelliktir. Kulin, bu iki farklı akışı, vitrinin önünde süren gerçek hayatta birleştirir. Hikâye, mankenin izlenimleri ve vizörü andıran gözlemleri ile gerçek hayatı tararken, onun mazisi ile yakın dönem siyasi tarihimizin ayrıntılarını araştırır.

Hikâye, kadın ve erkek mankenin aralarında doğan bir aşkı ima ederek devam eder. Erkek manken, gerçeğin idrak edildiği, insanların onunla beraber yaşadığı hayata -o boyuta- geçmek ister.

“Gerçek görecelidir. Bizim gerçeğimiz burada” (Kulin 1984: 59).

Cevabını alır kadın mankenden. Ancak erkek manken kararlıdır. Evren’in dışına çıkacak, önce sakal ve bıyık bırakıp sonra da üniversiteye kayıt olacaktır.

Kulin’in, “vitrini” önce, sosyal hayatı kaydeden bir kameraya, sonra da kaydettiği dünyanın “sınırlı”, “yasakçı” görüntüsüne benzetmesi farklı bir anlatım tarzı olarak çıkar karşımıza. Kitabın ilk baskısını 1984’te yaptığını düşünürsek bu imgesel anlatımın taşıdığı mânâ daha iyi anlaşılacaktır.

Eserdeki bir diğer hikâye **Bar (80’li Yıllar)** adını taşır. Hikâye, bir barda, garson Ali ile komi arasındaki diyalogla başlar. Konu iki ayrı yerde duran çiçeklerin durumudur. “Fesleğen” bara yeni gelmiş, henüz buraya alışmamıştır. Daha iyi olur diye garson Ali çiçeği piyanonun yanındaki “Açelya”nın yanına taşır. Hikâye bu noktadan sonra, “Fesleğen” ve “Açelya”nın, diyalogları, değerlendirmeleri ve insanlar üzerinde yaptıkları tahlillerle devam eder. Yani yazar, “ruh” ve “mankenden” sonra bu kez, toplumsal çözümlemelerini, çiçekler aracılığı ile devam ettirir.

Açelya buranın eskisidir ve fesleğene, mekânın özelliklerinin yanı sıra müdavimleri ile ilgili bilgiler verir. İnsanların kıyafetleri, tavır ve davranışlarını izleyerek, nasıl insanlar olduklarını tahmin edebilmeyi öğretir.

“Bak şu kapıya yakın oturanlar devrimci geçinen gruptur, dedi Açelya.

‘Neyi devirirler?’ diye sordu Fesleğen.

‘Rakı kadehlerini. Devirecek başka şeyleri olsa, burada mı otururlar saatlerce’

‘Niye devrimci diyorlar kendilerine?’

‘Sen de pek safmışsın ha!’ dedi Açelya. ‘Devrimci geçinmenin sayısız yararları vardır. Akıl, onur, mertlik, ülkenin kurtuluşu devrimcilerin tekelindedir. Sanat, edebiyat, kültür de onlardan sorulur. Kahramanlar devrimcilerin arasından çıkar. Devrimci olanların kadınlar arasında itibarı çoktur. En sünepe erkek bile, devrimciyim dedi miydi, sihirli değnek değmiş gibi iri kıyım, heybetli bir havaya bürünür.’

‘Şu adam’ dedi Fesleğen, yapraklarıyla dürttü Açelya’yı, ‘parlak gömlekle... Devrimci mi o da?’

‘Aman sakın ha, duyarlarsa yapraklarını yolar devrimciler’ dedi Açelya. ‘Eşcinsel ayol o. Bara yakın oturan şık hanımları görüyor musun? Eşcinseller onların arasında barınır. (...) ince, hassas ve sanatkâr ruhlu bulurlar. Onlar da çoğunlukla kadınları giydirirler zaten.’

‘Terzi oluyorlar öyle mi?’

‘Bu da pek görgüsüz, pek cahil bir çiçek’ diye geçirdi içinden Açelya

‘Terzi denmez. Desinatör veya kreatör denir’(Kulin 1984: 64).

hikâyede bu türden değerlendirmelere sıkça rastlanır. Zaten hikâye, bu betimlemelerin oluşturduğu bir temel üzerinde inşa edilir. Yazar böylece, farklı hedefleri ve eleştirel unsurları barındıran alanları hikâyesine katmış olur. Siyasi düşünce ve tavırlar, özellikle “sol”un düştüğü şekilcilik, cinsiyet ayrışmaları ve eşcinsellik, “Afro” modasının gençler üzerindeki yansımaları, sonradan görme insanların “marka” düşkünlüğü, magandalar, Burjuva özentisi tipler, aynı barda, bir arada değerlendirilir. Bar, mekânsal hüviyetini genişletip, toplumsal fotoğrafımıza dönüşür. Her bir bireyin temsil kabiliyetiyle toplumsal yapımızın dezenforme edilmiş

yapısı gözler önüne serilir. Yazar hikâye boyunca bir dizi düzeltme de yapar. Özellikle burjuva tanımını bu anlamda önemlidir.

“Sevsinler! dedi Açelya. ‘Ayol kim kaybetmiş de onlar bulmuş, ha? Burjuva olmak için, bilgi, görgü, kültür, birikim ister. Bu gelenler yeni zenginler. Ülke şartlarının yarattığı sınıf...’” (Kulin 1984: 67).

Bu düzeltmelerin amacı, toplumsal yapımıza yön veren oluşumların, gerçek tanım ve görevlerinin dışına çıkmış olmasıyla ilgilidir. Barın başlangıçtaki ışıltılı hali, ilk görüşteki yanıltıcı, aldaticılığı temsil eder. Zaten ilerleyen saatlerde, ışıkların altında ve elbiselerin içinde son derece çekici görünen insanlar, içkinin etkisiyle, kendi gerçek kimliklerine dönmeye başlarlar. Sarhoşlar, sızanlar, hatta aşırı içkiden ölenler bu hayatın gerçek yüzüdür ve çok acımasızdır. Açelya’nın bu acımasız hayat içinde, insanın kendini bir gruba ait hissetmesi veya ona dâhil olmasını önemsemesi dikkat çekicidir.

“ ‘İnsan mutlaka bir gruba ait olmalı’ dedi Açelya. ‘Bir devrimci ölseydi, görürdün sen cenaze nasıl oluyor. Günlerce sokaklarda yürürlerdi naralar atarak...’” (Kulin 1984: 69).

Yazarın bu ayrıntıyı, 1960’lı yıllardan 1980’li yıllara kadar Türkiye’nin yaşadığı manzara ile örtüştürmeyi hedeflediği yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, yazarın asıl anlatmaya çalıştığı şeyin, “gerçek solun”, “devrimciliğin” ne olduğu konusu olduğu, gözden kaçırılmamalıdır. Bu ironik tavır, aslında bir sosyal eleştiri anlamı kazanarak genişlemektedir hikâyede.

Bara son giren sanatçı grubunun bir üyesinin söylediği;

“Dur perdecı, dur!

Bitirmedik oyunu

Biraz daha zaman gerek

Görmek için sonunu” (Kulin 1984: 70).

Şeklindeki şarkı ile biten hikâye, bu dizelerde saklı “Umut”la biter. Kulin’in çektiği, sosyo-kültürel, siyasal fotoğraflardaki iç karartıcı yapı, öyle anlaşılıyor ki, hep gerçeği yansıtan, olduğu gibi görünen, kültürün ve bilginin temsilcisi olan “sanatçı”lar tarafından değiştirilebilecektir.

Bir Çekim Günü (80’li Yıllar) adlı hikâye, çekim için sabahın çok erken saatlerinde hazırlanmaya başlayan bir film ekibinin yaşantısını tasvirle başlar. Çay ve simitle yapılan kahvaltıda yapımcının da hazır bulunması, bir yönüyle bu uğraşın, şaşalı görünümünün arkasındaki hüzünlü gerçeği yansıtır. Bu ekibin çabalarının, “başrolü” oynayacak aktirisin nazarında hiçbir önemi yoktur. O bir prensesdir. Herkes kamyonete binişirken onun için rahat bir minibüs kiralanır. Çekim yapacakları ve önceden tutmuş oldukları evin kapısına geldiklerinde hikâye farklı bir boyut kazanır. Yedinci kattaki bu daireyi çekim için evin babasından kiralamışlardır. Ancak bu durumdan yeni haberi olan anne, bu çekime razı olmaz. Evde kalan çocuğa da gelenleri içeri almama talimatı verip işe gider. Ekip ve çocuğun kapıdaki mücadelesi aslında, bir sanat dalının, yaşamak için verdiği mücadeleyi imgeler. Yeni bir çekime başlanması öğleni bulacaktır. Bundan sonrası ise filmin aksiyon sahnelerine ilişkin ayrıntıların, ilkel koşullarda nasıl gerçekleştiğiyle ilgilidir. Bu arada “prensese” kaprisleri de işin cabasıdır.

Film, bir reklam filmidir. Bir yağ reklamı çekilecektir. Bunun için son sahnede aktrisin, başını fırına yaklaştırıp bir replik yapması gerekmektedir. Bu süreç esnasında, aktrisin boynu fırına sıkışır. Benzer aksilikler, bir komedi aksiyonu gibi peşi sıra hikâyeye dâhil edilir. Sonuç hüsrana olacaktır. Hikâyenin hemen başında yakaladığı eleştirel tavrın sona doğru kaybolması, hikâyenin anlam zenginliğine de zarar vermektedir. Bu aksaklığın, yazarın bu alandaki ilk denemeleri yapıyor olması ile ilgili olduğu bir gerçektir.

2.5.2.Foto Sabah Resimleri

Eserin ilk iki baskısı 1996 ve 1997 yılında Sel Yayınları, 1998-2004 yıllarında 14 ayrı baskısı, Remzi Kitabevi, eserin son üç baskısı (2005-2008) Everest Yayınları tarafından yapılmıştır. Toplam 132 sayfadan oluşan **“Foto Sabah Resimleri”** adlı hikâye kitabı; **“Foto Sabah Resimleri”**, **“Taş Duvardır Benim Sevdam”**, **“Duruşma”**, **“İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak”**, **“Unutmak”**, **“Umut”**, **“Çaya Gelen Konuk”**, **“Gülizar”**, **“Sadece 1457 Kupona”** ve **“Adil Düzen”** adını taşıyan on ayrı hikâyeden oluşmaktadır.

Kitabın ilk hikâyesi olan **“Foto Sabah Resimleri” (Piyano)** alt başlığını taşır. Cemil ve Emine adlı iki karakterin, eski bir piyanoyu ne yapacaklarını tartıştıkları bir diyalogla başlar hikâye. Fakat hikâyenin hemen başından itibaren, yazarın, “eşya-insan” ilintisini ortaya koyan betimlemeleri dikkati çeker.

“Piyano, kapağı kaldırılmış ve tahta kasnağı ortada, beklenmedik bir anda jartiyerleriyle yakalanıvermiş, ihtiyar bir kadına benziyordu”(Kulin 1996: 1).

Bu alıntı yazarın, romanlarında da aşına olduğumuz bir betimleme tarzının, hikâyelerinde de devam ettiğini göstermektedir. Piyanonun “teşhis” edilişi, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de devam etmektedir.

“Anneanneninin ve piyanonun kaderleri ne kadar da benzeşiyordu. Anneanneninin, ferî kaçmasına rağmen, rengini ve kirpiklerini hala koruyan gözlerine karşılık, piyanonun da solmuş ve eprilmiş mor kadifeden şamdanlıkları vardı. Her ikisi de evvel zamanlardan süzüle süzüle, hırpalana hırpalana şimdiki zamana ulaşmışlardı. Anneanne ve piyano, yarım asır önce, Beyazıt’ta deniz gören bahçeli bir konaktan, Nişantaşı’nda Teşvikiye Camii’ne bakan apartmana taşınmışlardı.

(...) Bu eve ilk taşındıklarında da böyle hüznüydüler...” (Kulin 1996: 2).

Hikâye, özünde aristokrat bir hayatı olan Anneanneninin, değişen sosyo-ekonomik şartlarla düştüğü yeni durumu anlatır. Hikâyede iki temel imge, yapılan karşılaştırmanın anlam derinliği ve çağrışımlarını barındırır.

Bunlardan birincisi, teşhis edilen “piyano”dur. Bu imge, maziye, Anneanneninin şaşalı geçmişini işaret eder

İkincisi ise “enflasyon”dur. Birinci imgenin çağrışım boyutu oldukça aşikârdır. Ancak ikinci imgenin barındırdığı zenginlik tahlile muhtaçtır. Önce, Anneanneninin bir konaktan apartman dairesine geçişi, buradaki vasat hayat düzeyi, doksan iki yaşına gelmiş bu ninenin kendi aile bireyleri ile oluşturduğu ilişki, bu imgenin varlığıyla çözülebilecektir. Çünkü piyanonun satılışından, bu apartman dairesinin, kira ödenemediği için boşaltılmasına kadar, bütün olaylar enflasyon imgesine bağlı olarak anlatılır. Emine’nin, anneannesinin, evi boşaltması için yaptığı telkinler sırasında ortaya çıkan tablo, bu tespitimizi doğrular niteliktedir.

“Bak canım, dedi Emine, sesi yorgundu. ‘Seni burada oturtabilmek için, ne var ne yoksa sattık. Birileri her gün elini cebimize sokup paramızı çalmasa, seni yine burada oturturduk.’

‘Kimin eliymiş bu?’

‘Enflasyonun eli, sistemin eli, devletin eli anneanne ’”(Kulin 1996: 4).

Hikâye, basit bir vaka düzleminde gelişirken, yazarın bu imgeye yüklediği çağrışımlarla toplumsal bir eleştiri hüviyeti kazanmış olur. Böylece yazarın, romanlarında gördüğümüz “iç”, “dış” çatışması denkleminin, burada da işletilmiş olduğunu görüyoruz. Vaka, bir ailenin iç dünyasında gelişirken, seçilen bir imge ile aniden toplumsal bir zemine ulaştırılır. Olaylar, bundan sonra bu ilişki çerçevesinde gelişir.

İç hadiseler, kiranın arttırımı için açılan davanın kabulü, dolayısıyla apartman dairesinin boşaltılıp, anneannenin kızının çatı katına taşınması ile gelişir. Bu süreç hikâyede açılan yeni başlıklarla ayrıntılandırılır. “Gece Hayalleri” bunlardan birincisidir. Burada, anneannenin aslında olan biten her şeyi, özellikle “geçim sıkıntısı” denen şeyin ne olduğunu bildiğini; fakat bilmezliğe verdiği öğreniriz. Anneanne, onu yıllarca umursamayan yakınlarının, yaşantısını umursamaz görünerek onlardan bir nevi intikam almayı düşünmektedir.

Yaşanılan son durum bunun için daha uygun bir ortam yaratacaktır.

Yazar-anlatıcının, Anneannenin buradaki hayatına ilişkin kurguladığı olaylar zinciri, Anneannenin geçmişini hayal etmesine bağlı olarak verilir. Anneannenin yalnız kaldığı odada, kocası Şakir Paşa’yı hayal etmesi, adeta onu canlı, yaşıyormuş gibi algılayıp diyaloglar geliştirmesi, hikâyenin içine yepyeni bir hikâyenin monte edilmesine yol açar. Anneanne, bu süreçte iki hikâyenin organik bağlarını inşa eder. Hikâyenin bir başka alt başlığı olan “Mortis” Anneannenin eşine kavuşmasını yani ölümünü anlatır. Yazarın, ölümü bir kavuşma olarak algılayıp, öyle betimlemesi dikkat çekici bir unsurdur. Benzer durumu romanlarında (özellikle Füreya, Gece Sesleri) da görmek mümkündür.

Hikâye, anneanneninin ölümünün, kızı Emine üzerinde yarattığı etkinin farklı boyutlarının anlatımıyla devam eder. Bu bölümde, üslubun içine entegre edilmiş, masalımsı anlatım, bir yönüyle biten şaşalı bir devrin anatomisi, bir yönüyle de Emine'nin iç hesaplaşmasını yansıtır. Cenazenin, hazırlanıp evden çıkarılması anına sığdırılan bu iç hesaplaşmada, Anneanneninin ait olduğu “çağ”daki zarafet ve hayat anlayışına duyulan kıskançlığın ifşası ile karşılaşır okuyucu. Emine'nin anneanesi ile bir nevi vedalaştığı bu anları, dikkatli bir okur, **Gece Sesleri** veya **Füreyâ**'nın bazı bölümlerinde de bulabilir. 1995'te yazıldığını gördüğümüz bu hikâyenin bizzat bir başka önemi, onun bundan sonra yayınlayacağı eserlerin izlerini barındırıyor olmasıdır.

Bu kitaptaki ikinci hikâye **“Taş Duvardır Benim Sevdam”** adını taşır. 1996'da yazılan bu hikâyenin kadın kahramanı “Gülbeyaz” birçok özelliği ve kaderi ile **Gece Sesleri**'nin “Ziyet”ini andırır. Buradan hareket ederek, bu hikâyenin de yazarın söz konusu romanına olan yakınlığından bahsedebiliriz.

Hikâye büyük oranda “Gülbeyaz”ı konu eder. Dolayısıyla “kadın”ın dominant olduğu bir anlatıyla karşılaşmaktayız. Kulin'in “kadın” imgesini işlerken çoğu zaman kullandığı “sosyal sınıf” ayrışımını, bu hikâyede de kullandığı görülür.

Gülbeyaz, yörede söz sahibi olan bir ailenin evinde -konak- hizmetçidir. Gülbeyaz, çocuk yaşta maruz kaldığı cinsel istismarı (Konağın küçük beyi tarafından) sorgulayacak ne “birey” vasfına sahiptir, ne de ait olduğu sınıfsal düzey buna olanak tanır. Süreç, **Gece Sesleri** romanında olduğu gibi işler. Tecavüz görüntüsü ile başlayan cinsel yaklaşma, şehvetli arzuların tatmin edildiği anlara dönüşür. Konağın diğer kadınlarının durumu öğrenmesi üzerine ise “erkek”ten yana bir çözüm üretilir. Bakkalın saf çırağına verilen, -evlendirilen- Gülbeyaz'ın hayatı, beklenenden daha olumlu bir yönde gelişir. Yazarın bu denklemi kurarken çizdiği, bakkal çırağı “Haso” karakteri önemlidir. Böylece ortaya cehaletin neden olduğu olumlu bir durum çıkar. Bu beklenmedik son, yazarın çok alışık olduğumuz bir tarzı değildir. Fakat hikâyenin içinde geliştirdiği eleştirel tavrının pekiştirilmesi için böyle bir gelişmenin kurgulanmış olması gereği dikkatlerden uzak tutulmamalıdır.

Cinselliği küçük yaşta evin beyinden hem de yüzünü hiç görmeden tadan Gülbeyaz’la, aynı duyguyu genelevde tanıyan Haso’nun, hayatın diğer gerçeklerinden haberdar olmamaları hikâyenin öne çıkan bir mesajıdır. Bu tür feodal yapılarda sıkça görülen bu hadiselerin, evin diğer kadınlarının entrikaları ile örtbas edilmesi ise bir başka eleştirel tavidir. Hikâyenin bütününe hâkim gibi görünen cinsel temalar, aslında yazarın ön plana çıkarmaya çalıştığı “sosyal kritik”in imgesel bir taşıyıcısı konumunda olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Eserin bir başka hikâyesi **“Duruşma”** (Yargıç) adını taşır. Saliha adlı bir kadın hâkimin, kocası ve daha çok annesi ile yaşadığı sıkıntıların anlatımından oluşur. Annesi çok yaşlı ve hastadır. Özellikle geceleri, çektiği acılardan dolayı sürekli bağırmakta, Saliha da hem bu acılara katlanan annesinin üzüntüsünü hem de uykusuzluğun verdiği rahatsızlıkları çekmek zorunda kalmaktadır. Burada kocasının tavrı önemli bir işarettir.

“Bir yarım rakıyı dikip bitirdikten sonra, zıbarıp horultularla uyuyordu” (Kulin 1996: 37).

Bu ifade hikâyeyi, Saliha’nın yaşadığı mutsuz evliliğin karamsar anılarına taşır. Bir yandan bunları düşünen Saliha öte taraftan duruşmaları idare etmek, hak dağıtmak zorundadır. Bütün bu sıkıntılar, onun haklı kararlar vermesini de önlemektedir. Hikâye, daha önce davasını sonuçlandırdığı bir kadının önüne çıkması ve ondan hesap sorması ile bu mecrada gelişmeye başlar. Buradaki anahtar monolog;

“Anlıyor Saliha. Avukat Şükran’ın davası bu. Geçenlerde odasına gelmiş, ‘Annenin ilaçlarını getirebilmenin bir yolunu buldum’, demişti sırtarak, ‘bir müvekkilim var, sık sık Fransa’ya gidiyor iş icabı.’

Türkiye’de hiçbir şey bulunmuyor o yıllarda. Vitamin hapı bile yok, nerede kalmış kanser ilacı. Saliha bulabilirse, karaborsadan bir maaşa iki kutu alabiliyor ancak.

‘İyi de şu ara hazırda param yok’

‘Para isteyen oldu mu senden? Hele ilaçlar bir gelsin, gerisi kolay’ (Kulin 1996: 39).

Şeklinde gelişir. Bu süreç, Saliha’nın bir iç hesaplaşma yaşamasına neden olacaktır. “Çocuk” adını taşıyan alt başlıkta ise yine içeriğe uygun olarak masalımsı

bir anlatımın hâkim olduğu maziye dönülür. Yazar-anlatıcı, bunu Saliha'nın okumak için önüne koyduğu dosyaları incelemesi esnasında kurgular. Böylece hikâyeye, adeta bir bilim kurgu tekniği ile boyut değiştirir. Burada Saliha'nın söz konusu dava ile ilgili olayları, çocuğun gözünden analiz ettiği görülür. Yani Saliha ve boşanmış olduğu ailenin çocuğunun dünyaları birleşir. İç içe geçer. Daha sonra aynı durumu çocuğun annesi ile gerçekleştirecektir.

Dava zengin bir ailenin entrikaları ile çocuğu elinden alınmış bir ailenin davasıdır ve Saliha maalesef buna alet olmuştur. Az önce, Saliha'nın içselleştirdiği olaylar, davanın, "iddiası ve savunması" şeklinde algılanmalıdır. Yani, Saliha önce çocuğun sonra annesinin dünyasına girerek bir nevi dava özeti yapar.

"Üç yıl önce, adliyenin merdivenlerini, nefes nefese çıkarken yirmi dört yaşındaydım. Elimde, çocuğumun 'annesinin de çocuğu' olduğu hakkını ona geri veren, yarım sayfalık ilamla aynı merdivenlerden aşağı inerken yüz yaşındayım" (Kulin 1996: 52).

Şeklinde gelişen alıntı ise, Saliha'nın önüne dikilip hakkını arayan annenin zaferini, ancak Saliha'nın da çöküşünü yansıtan bölümdür. Yazarın bu hikâyede anlatımını, "yazarın sözünü emanet ettiği kahraman" yoluyla yaptığı görülür.

Üç ayrı kahramanın hikâyede kendi hikâyelerini anlattığını görürüz. Birincisi, yargıç Saliha, ikinci çocuk, üçüncüsü ise annedir. Üç hikâyeyi tek zeminde buluşturan şey ise Saliha'nın baktığı ve annenin aleyhine -rüşvetle- sonuçlandığı davadır. Davanın yine bir müdahale ile annenin lehine dönmesi, ana karakter gibi görünen Saliha'yı kişiliksizleştirir. Yazarın bu durumda ısrar etmesi, aslında sosyal bir kritiğin yargı boyutuyla ilgisinden kaynaklanmaktadır. Saliha'nın annesinin ilaçlarını alabilmek için verdiği yanlı kararın, bir üst mahkemenin yargıcının araya girmesi ile düzeltilmesi, adaletin yerini bulması değil, rüşvetin bir başka tür rüşvetle tekrarlanması anlamına gelir. Annenin üç yıl sonra çocuğuna kavuşması hikâyenin tek pozitif çıkarımıdır. Ancak annenin bu olumsuz çark içinde yaşadıkları onu da yüz yıl yaşlandıracaktır.

"İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak" başlıklı hikâyeye, kitabın dördüncü hikâyesidir. Hikâyeye, romanlarından alışık olduğumuz ve içinde hem Osmanlı'yı hem de Cumhuriyeti temsil eden bireylerin yaşadığı bir ailenin tanıtımıyla başlar.

Hikâyenin hemen başında, büyükannenin, kızları ve torunları ile gerçekleştirdiği diyalog, bir düğün merasimi öncesinde takılacak takı ile ilgilidir. Kadınların bu hararetle konuşmaları okuyucuyu hemen hikâyenin içine çekecektir. Büyükannenin, kızları ve torunlarına, elmas yüzükler, pırlanta kolyeler takabiliyor olması, onun aristokrat geçmişini de ortaya koyar. O hem bu yönüyle hem de eskiden yeniye doğru taşıdığı ve her zaman görkemini koruyan “asilliği” ile hikâyenin merkez kişisidir. Kocasını yirmi beşli yaşlarında kaybeden anneanne evde en çok kızı Esin’in çocuğu olan Peyman’a düşkündür. Çünkü o da eşini bir şekilde yitirmiştir.

Hikâye, son derece kısa olan bu girişten sonra anneannenin iç dünyasına girer. Hikâye bundan sonra anneannenin eşini nasıl kaybettiğini, neler hissettiğini, bu acıya alışmak için yaşadıklarını, kendi ağzından okura yansıtır.

Hikâyenin “Peyman” adlı bölümü bu kez Peyman’ın iç dünyasına ve eşini nasıl yitirdiğine yönelir. Burada Peyman’ın eşi İhsan’ın teröre kurban gittiğini anlarız. Ailenin, öteden beri memleket meselelerinin içinde olan bireylerinin ortak bir kaderi paylaşıyor olmaları dikkat çekici bir ayrıntıdır.

“Dedemin ve büyükbabamın asker kimliklerinin çilesini çeken ailem, babamın her türlü üniformadan uzak, bilim adamı kimliğine alkış tutmuştu. Ölüm, böylece uzak duracaktı kızlarından”(Kulin 1996: 59).

Peyman’ın iç dünyasını ve duygularını yansıtan bölümlerde, başında büyükanne ile takı sandığını açan “çocuğun”, hikâyenin anlatımına, -anlatıcı- olarak katkı yaptığı görülür. Yazarın sözünü emanet ettiği kahraman o’dur. Kulin’in hikâyelerinde gördüğümüz bu karmaşa, onun, anlatımı sırası geldikçe bir başka kahramana devrediyor gibi algılanmasına neden olur. Hâlbuki yazar, anlatımı tek bir karakterle sürdürür. Farklılaşan şey; yazarın kullandığı karakter aracılığı ile anlatacağı kişinin iç dünyasına yaptığı yolculuklarda ortaya çıkar. Böyle durumlarda iç dünyasına girilen karakter kendi ağzından konuşturulur. Bu durum farklı farklı kahramanların hikâyeye kendi başlarından geçen olaylarla katılımını da sağlar ki bu da yazarın hikâye yazma tarzını, tekniğini ortaya koyan bir durumdur. Kulin, kahramanların iç dünyalarına açtığı pencerelerle okura seslenir. Bu onun anlatımındaki içtenliği ve samimiyeti de güçlendiren bir olgudur.

Nitekim hikâye tekrar Peyman'ın iç dünyasına indiğinde, onun lise yıllarında sınıfta işledikleri, Homer'in Odyssey'ini hatırladığını görürüz. Orada Penelope'nin yirmi yıldır evine dönmeyen kocasını bekleyişi anlatılmaktadır. Penelope ve Peyman'ın birbirine benzeyen kaderlerini okurun dikkatine sunan yazar, aynı zamanda hikâyenin içerisine bir klasik trajedinin unsurlarını da katmış olur.

Kulin hikâyenin başında okura verdiği işaretleri, şaşırtıcı 'son'larla, hikâyenin sonuna doğru belirginleştirir. Peyman'ın kocasının ilk etapta şehit olduğunu düşünen okur, sonra onun bir akademisyen olduğunu ve teröre kurban gittiğini öğrenir. Ancak ilerleyen bölümlerde okur, onun önce Yunanistan daha sonra Fransa'ya kaçtığını ve izini kaybettirdiğini anlar. İhsan hem izini kaybettirmiş hem de ailesi ile olan iletişimini kesmiştir. Penelope tezgâhını toplayıp denize atarken, Peyman'da baskılara dayanamayıp ikinci kez evlenecektir.

Beşinci hikâye **Unutmak** adını taşır. Hikâye, trafik kazası geçirmiş ve uzun süre komada kalmış bir kadının hafızasını yitirmesi üzerine inşa edilmiştir. Hikâyenin, kadının komadan çıkışı anını anlatan bölüm, yazarın seçtiği cümlelerle adeta o anı "gösterme"ye dönüşür. Betimlemelerdeki canlılık, akıcılık ve duruma uygunluğu dikkat çekicidir.

"Sağlıklı bir genç kadınmışım. Demek bir erkek değilim. (...) Tepeden tırnağa sargılar içindeyim, sol kolum alçıda. Sağ bacağım traksiyonla yukarı çekili. Alçıda olmayan koluma serum takılı. Bacaklarımın arasından bir sondanın ince hortumu geçiyor. (...) ben ne zamandır buradayım? Ben neden buradayım? Neyim, kimim ben? (...)"(Kulin 1996: 66).

Şeklinde devam eden anlatı, hem hikâyenin bu yönünü ortaya koyar hem de vakanın derinliği ve kapsamı ile ilgili ipuçları barındırır. Kadının otuz-otuz beş yaşlarında sağlıklı bir kadın olduğunu, -daha öncesi itibari ile- bir bebek kaybetmiş olduğunu ve bir trafik kazası geçirdiğini bu süreçte öğrenir okur. Ayrıca polislerin bir haftadır onu sorgulamak için beklediklerini de öğrenmiş oluruz. Kadının kendine gelme aşamalarında, bebeğini kaybetmesi yüzünden bir travma yaşadığını ve kazayı böyle geçirdiğini tahmin etmek güç değildir.

“(…) Köpekli bir kadın, otuzlarında. Köpeğim vardı... Ya bebeğim? Bebeğim... Bebeğimi kaybettim. Bebeğimi kaybetmişim...”(Kulin 1996: 67).

Hikâyeye hâkim olan anlatım, bu sayıklamayı andıran ve bir tür hafıza oyununa dönüşen tarzla şekillenir. Yazarın bunu daha sonra, **Füreye** adlı romanında çok daha kapsamlı bir biçimde kullandığını görmekteyiz.

Seher Hemşire'nin önce Ela dediği sonra Esra'ya dönüşen isimle kadının durumu arasındaki uygunluk bir başka dikkat çekici unsurdur. Esra'nın geçmişi ile kurduğu bağın, siyasi bir boyutla gündeme gelmesi, yazarın bakış açısını ortaya koyar. Doktor Adnan yardımıyla üretilen ihtimaller; kapkaç, cinayet, hırsızlık, onu dövmek isteyen birinin varlığı, mafya vari kurgular...vb. hiçbiri gerçeği yansıtmamaktadır. Ya da gerçeğin kendisidir. Yazar, kahramanın yaşadığı bu ikilemi, okuyucuyu hikâyede tutmak amacıyla ısrarla, okuyucuya hissettirir. Ancak Esra'nın öğrencilik yıllarında yaşadığı işkence dolu sorgu günlerini ayrıntıları ile hatırlaması, buraya kadar anlatılanların bir hazırlık olduğu kanısını güçlendirmektedir. Burada yazarın, hastanedeki sorgu ile Esra'nın gençliğinde yaşadığı sorgulamayı bir arada vermesi, hafızanın insanın kendi beyninde yarattığı anforların öyküleştirmesi anlamına gelmektedir.

Sol bir örgütün mensubu olarak sorgulanmış, bu yüzden ailesine rezil olmuştur. Hatta babası bu dertten ölmüştür. Fikirlerinden feragat etmeden, sırf ailesi için düzenli bir hayatı ve evliliği seçen Esra, aslında bütün o hareketlerin içine önce ailesi sonra da halkı için girmiştir. Düzeni değiştirmek, dincilerin hegemonyasını ortadan kaldırmak, daha eşit, daha özgür bir dünya yaratmaktır amacı. Ama kendisini anlatamamıştır. Hayatını anlatamadığı mazesini hatırlamaktansa, yeni inşa edeceği bir geleceği kurmak için susmayı tercih eder.

Hikâyenin bu sistematığı dikkatlice analiz edilirse, hem bir kadının “anne” olma arzusu ve bu arzunun bir kadın için önemi hem de bir kadının yaşadığı sosyal hayat içerisinde kendine özgü tercihler yapabilme özgürlüğünün tartışıldığı görülecektir. Kulin çok sık başvurduğu, siyasi mesaj verme anlayışının da yine bu hikâyede varlığını hissettirdiğini görmekteyiz.

Eserin bir başka hikâyesi ise **Umut**'tur. Bu hikâyede de Kulin'in baskın bir şekilde siyasi bir tavır sergilediği görülür. Bu hikâye Güler adlı bir kadının eşi Adil'i bir sabah evden gönderdikten sonra ondan bir daha haber alamayışının hikâyesidir. O andan itibaren umutla kocasını bekleyen Güler'in duyguları, zamanla nefret ve intikamdan umuda evrilmiş, İnsan Hakları Derneği'nin müdavimi olmuştur.

Hikâyenin aksiyonunu sürükleyen iki temel imgenin ön plana çıktığını görmekteyiz. Bunlardan birincisi “şemsiye”dir. İkincisi ise “bebek” motifidir. Güler'in on iki aylık bir bebeği kaybetmiş olması, Kulin'in kadın karakterleri çizerken kullandığı ortak özelliklerden birine işaret eder. Şemsiye ise, karı koca ilişkisini ve birlikteliği simgeleyen bir unsur olarak yer alır hikâyede.

Kocasını yağmurlu bir günde, eline şemsiyesini vererek uğurlayan Güler'in bitmeyen bir ümitle kocasını bekliyor olması, aslında Kulin'in çok fazla kullanmadığı “sadakat” kavramının bu hikâyede önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Güler'in, kocasının gelmediği ilk geceyi nasıl geçirdiğine ilişkin ayrıntıda, Kulin, onun uzandığı divan üzerinde gördüğü karmaşık “rüyaları” tasvir eder. Yazarın, bir başkasının “bilinçaltını” hissederek yaptığı ayrıntılandırma ve tasvirler oldukça başarılıdır. Bu bilinçaltı mekânizmasını Kulin'in, rüya, hayal gibi unsurları kullanarak harekete geçirdiğini görürüz. Zaman zaman kocasını bir masalın kahramanı gibi gören Güler, çoğu zaman da doğal olarak onu yanında yatağında hisseder. Hikâyenin yarattığı bu hayal ve gerçek çatışması, dramatik yapıyı kuvvetlendirir. Güler'in kendine uygun bir hale getirdiği bu “çatışma” aslında onun yeni hayat biçimidir.

“Yaşam buydu artık. Yaşam bal gibi bilinip de bilinmezliğe gelinenin peşinde, gerçekle düşün, hayatla ölümün arasına gerilmiş çok ince bir ipte yürümekti. (...)”(Kulin 1996: 86).

Kulin'in bu tür anlatılarda önemseydiği şey, merkez kişi konumundaki karakterin--çoğunlukla kadındır- iç dünyasında kopan fırtınalardır. Dolayısıyla Adil'in hikâyesinin burada önemli olmayışı bir eksiklik olarak da algılanabilir. Ancak Kulin, Adil'in evden gidişi ve bir daha haber alınmayışını, Güler'in hissettiklerini anlatmak için kullanır. Hikâyede Adil'in fonksiyonu budur. Kendisinin değil de yarattığı boşluğun hikâyenin asıl vaka tertibini oluşturması dikkat çekicidir.

Adil'in gidiş, kayboluş nedeni siyasi olmalıdır. Aslında bu da o kadar önemli değildir. Kulin, böyle bir durumda, genç bir kadının iç dünyasında yaşattığı travmanın boyutlarıyla ilgilenir.

Kitabın bir diğer hikâyesi **“Caya Gelen Konuk”** adını taşır. Hikâye yine siyasi imalar taşıyan bir içeriğe sahiptir. Hikâye, Zeynep ve küçük oğlu Bora arasında geçen konuşmalarla başlar. Siyasi olayların, terörün tırmanışta olduğu bir dönemdir. Bora, duyduğu izlediği olayların etkisi ile duvarın dibinde gördüğü çantayı, “bombalı çantaya” benzetip ağlamaya başlar. O sırada kapı çalınır, Zeynep Bora'nın geldiğini zannederek kapıyı açınca tanımadığı biriyle yüzyüze gelir. Hikâye bu noktadan itibaren aksiyon kazanır. Bora'nın dışarda yaşadığı travma ile annesinin kapıyı açtığı anda yaşadığı durumun benzerliği, vaka tertibini, belirginleşen bir siyasi zemine taşır.

Zeynep, bu olay karşısında önce telaşlansa da kendini toparlayarak durumu sorgulamaya başlar. Bunda içeri giren gencin yüzündeki güven verici görünümün payı büyüktür. Zeynep, onun neden kaçtığını, sağcı mı, solcu mu olduğunu sorar. Böylece, ortaya çıkan diyaloglarla havada yumuşama meydana gelir. Bora'nın içeri gelmesi yeni bir durumu ortaya çıkarır. Yabancı, Bora'ya bir tanıdık olarak takdim edilir. Adına Ahmet dedikleri tanıdıkla, Bora arasındaki sohbetin siyasi imgeler taşınması, aksiyondaki heyecanı arttırma amacına matuftur.

“Aşağı yoldan geldik, dedi Bora. Üst yol kapalıydı. Polisler yolu kesmişler. Ülkücü ağabeyler solcu pezevenkleri dövüyormuş”(Kulin 1996: 91).

Bora'nın olup bitenlerden habersiz, çocuksu değerlendirmeleri ve yorumları annesi Zeynep'i telaşlandırır. Bora'nın bu konuşması ve yarattığı hava evdekilerin siyasi tavrını işaret etmesi bakımından da önemlidir.

Zeynep kocasının geleceği saati gence söyleyip gitmesi gerektiğini yalvaran cümlelerle söyler. Gencin hikâyeye konu olduğu andan itibaren hiçbir negatif değerlendirme ile karşılaşmaması dikkat edilmesi gereken bir ayrıntıdır. Nazik, ölçülü ve kibar birisidir. Bora'yla ders yaparken eğitilmiş olduğu da ortaya çıkar. Zeynep'in bu izlenimleri, yaratılacak siyasi atmosferin alt yapısını da

hazırlamaktadır. Ancak yine de eşinin öğretim üyesi olduğunu gençten saklamak ister. Çünkü öğretim üyeleri o dönemde çok sık saldırıya uğramaktadır. 1979’da yazılan hikâyenin sonunda, gencin kararlı duruşu ve söylemleri ile karanlığa karışıp kayboluşu, Zeynep’in ona çikolata vermesi ve kendilerine yazık ettiklerini söylemesi, hüznü bir vedayı andırır. Zeynep’in gencin yüzüne karşı söylediği şu sözler, adeta bir durum tahlili özelliği taşır.

“... Hep sizin yüzünüzden. Senin gibilerin yüzünden. Kimsiniz? Nesiniz? Kimler çekiyor iplerinizi? İstekleriniz her ne ise, onlara öldürmeden, kırmadan, dökmeden ulaşamaz mısınız? Hepimiz sizin yüzünüzden daha ürkek, daha korkak, daha ikiyüzlü insanlar oluyoruz. Ne yaptığının farkında mısınız?”

‘Ne düşündüğünüzü biliyorum’ dedi. ‘ama ancak böyle ulaşabiliriz gayemize. Başka yollardan gitmek için çok geç kalındı ’ (Kulin 1996: 96-97).

80’li yılların siyasi karmaşasını izah eden bu diyaloglar, toplumsal yapımızı tehdit eden terörün acımasız boyutunu ortaya koyar.

Onat Kutlar’ın anısına yazdığı **Gülizar** adlı hikâye, Artin adlı bir cansız manken ustasının, komşu kızı Gülizar’a duyduğu platonik aşkı konu eder.

Artin Usta, işini son derece ciddi yapan, sanatkâr ruhlu bir insandır. Ürettiği mankenlere şekil verirken, hissettikleri ve hayalleri ayrıntılı bir şekilde hikâyeye yansıtılır. Konfeksiyon işinin yaygınlaşması ile Artin Usta’nın işlerinde gerileme olmuştur. Evinin bodrumunu atölyeye çevirmiş, böylece yaşlı ve hasta karısının dırdırından da kurtulmuştur. Bu süreçte, Artin Usta’nın yanına neredeyse üç yaşından itibaren gidip gelen Göçmen Rıza’nın kızı Gülizar, artık büyümüş genç kız olmuştur. O büyürken Artin’in içinde de ona olan aşk büyüyecektir. Ona işini gösterirken, ders çalıştırırken doğan yakınlık, bu çocuksuz adamın ruhunda tarifsiz fırtınalar koparır.

Artin Usta Gülizar’ın annesinden, onun bir manken ajansına bağlı olarak çalışmaya başladığını öğrendiği gün adeta yıkılır. Hayalinde ve ruhunda yaşattığı Gülizar’ı yeni yapacağı bir mankenin silüetine yansıtma arzusuyla bir manken yapmaya başlar. Gülizar’ın mahalleye ve Artin Usta’ya yaptığı veda ziyareti,

hikâyenin platonik duygu yoğunluğunu arttırır. Kızın gidişinden sonra Artin Usta mankeni tamamlar.

“Güzel yüzlü, güzel vücutlu, kabak kafalı Gülizar’ı dayadı duvara. Birkaç adım geri gidip eserine baktı, içinde bir yerlerde bir yara hafif hafif kanıyordu sanki” (Kulin 1996: 106).

Bu betimlemenin son cümleleri, hikâyeye şiirimsi bir derinlik katarken aynı zamanda, Artin’in iç dünyasını, dolayısıyla hikâyenin esasını da özetler.

Artin Usta’nın, bir gazete haberinde gördüğü “Gülü” ile (adını kısaltmıştır) kendi hayallerini yansıtan, kendi elinden çıkmış Güllü’yü karşılaştırdığı bölüm oldukça dramatiktir. Değişen dünya ile Güllü, ailesi ve çevresi de değişmiş. Artin Usta kendi ruhunun biçimlendirdiği küçük dünyanın, dar ama şefkatli sınırlarında kalmıştır. Artin’i küçük dünyasında hayata bağlayan Gülizar, mahalleden ayrılırken onun küçük dünyasında tutan bağları koparır.

Hikâye, aslında bir aşk hikâyesi olarak algılanabilir. Öte taraftan yaşlı bir erkeğin olmayacak bir sevdası gibi de yorumlanabilir. Ancak aslolan, şefkatin ve merhametin gelişerek tek taraflı bir “aşka” dönüşmesidir. Artin Usta, sadece içinde yaşattığı bu evrilişi, bir tek yeni yaptığı mankenlerde aşikâr eder. “Manken” sembolünün öykü boyunca, “aşkı” ve adeta onun vücut bulmuş halini temsil etmesi, önemli bir ayrıntıdır.

1996’da yayınladığı **“Sadece 1457 Kupona”** adlı hikâyesi ise bir dönem toplumsal bir hastalığa dönüşme aşamasına gelen “kupon” biriktirmenin, biriktirme hastalığının, boyutlarının ironik bir anlatımından oluşur.

Bu patolojik durumu, yazar çizdiği Semiha karakteriyle somutlaştırır. “Kuponkolizm” denilen bu hastalığa Semiha, işyerinden arkadaşı olan Hasan’la evlenmeye karar verince yakalanır. Bütün çeyizini kupon biriktirerek almaya karar vermek bunun göstergesidir.

Yazar-anlatıcının, böyle bir absürt konuda bile siyasi mesaj vermeyi unutmuyışı dikkat çekicidir.

“Önceleri modern bir kız olan Semiha, Bahis ve Tevazu gibi tutucu gazeteleri almakta direnmiş, hatta bir ara nişanlısıyla bu yüzden bozuşmuştu bile. Ama en az kupona en iyi malları bu gazeteler veriyordu, aksi gibi” (Kulin 1996: 111).

Yazarın, ironik tavrı bundan sonra daha da belirgin hale gelir. Semiha, Tesettür’den buzdolabı almaya on yedi kupon kala, üstüne üstlük diğer bütün eşyaları tamamlamış hatta balayı yerini bile kuponla bedavaya getirmişken, Hasan’ı elinden geçirir.

O sırada Gece gazetesi, evlenecek erkeklere bir kereye mahsus bakire kız vermeye başlar. Hasan’ın Gece gazetesi biriktirmeye başlaması Semiha ile Hasan’ın ayrılmasına neden olur. Bütün erkekler Gece gazetesi almaya başlamışken, Ümmet gazetesi de dini bütün Türk erkeklerine, tesettürlü, helal süt emmiş hanım dağıtmaya başlar. Derken, Yeni Arayışlar gazetesi 1457 kupona, boyu 1.59 cm altında olmayan ve otuz yaşını geçmemiş erkekler dağıtmaya başlar. Semiha intikam duyguları ile diğer kuponlardan vazgeçerek, Yeni Arayışlar gazetesini almaya başlar. Gazete, dağıtacağı erkeğin bölüm bölüm fotoğrafını da vermeye başlar. Şansını çoğaltmak için devre-mülk sistemiyle çalışan “devre-erkek” sistemine de kaydolur. Artık senenin belli bir bölümünde de olsa kesinlikle erkeğini alacaktır.

Dağıtılacak erkeğin fiziki görünümü, verilen poster parçaları ile belli oldukça kadınlar özellikle de Semiha ona uygun bir forma ve görünüme kavuşmak için çaba harcamaya başlar. 1457 kupona beş kupon kala, saçlarını sarıya boyatıp kilo veren Semiha’nın sağlığı bozulmak üzeredir. Tek kupon kala, erkeğine patlıcan pişirmeyi düşünen Semiha, mutfaktaki eşyalar arasında “tava” bulamaz. Her şeyi tam olan Semiha’nın tavayı komşusuna ödünç vermesi onun başlangıcı olacaktır. Çünkü komşusu on günlüğüne bir yere gitmiştir. Erkeği ise yarın gelecektir. Bu süreç Semiha’nın aklını kaçırmayı ile sonuçlanacaktır. Semiha erkeğinin geniş alnına bakarken bir derinlik hisseder ve o derinliğin içinde inşa ettiği hayal âlemine geçer.

Aziz Nesin’in tarzını andıran bu hikâyede de Kulin, toplumsal bir sapmayı irdelemeyi hedeflemiştir. Örnekleme aşırılığı hem ana istikametinden çıkmış yayıncılığımızı hem de toplumsal bir hastalığa dönüşen bedavacılığımızı eleştirmek için bilinçli olarak kullanılmıştır.

Kupon gibi basit bir imge ile çok geniş bir sosyal kritik geliştiren Kulin'in çizdiği karakterler, özünde birer prototiptir. Onlar, ham hayalleri ve çıkarıcı tavırları ile toplumun marazi tarafını temsil ederler. Kötüyü gösteren Kulin'in, okuyucuya iyiyi tavsiye ettiği elbette yadsınamaz bir gerçektir. Ancak bunu yaparken, hikâyeye, pozitif bir yönlendirici koymaması düşündürücüdür. Bu, okurun dikkatini bir noktada yoğunlaştırmakla ilgili olmalıdır.

Semiha'nın Hasan'ı unutup bir fotoğrafa âşık olması, Hasan'ın, Gece gazetesinin kuponları gizli gizli biriktirirken, genç bakire bir kız hayali kurması...vb. unsurlar, Tesettür gazetesi, Ümmet gazetesi gibi siyasi çağrışımları olan kavramlar yazarın, eleştirel tavrını yoğunlaştırdığı noktaları işaret etmesi bakımından önemlidir.

Kitabın son hikâyesi "**Adil Düzen**" adını taşır. 1996'da yazdığı bu öykünün adı ve yayın tarihi beraber düşünüldüğünde, Kulin'in yine bir "sosyal kritiği" ön plana çıkaracağını tahmin etmek güç olmaz.

Hikâye, "Adil Düzen" isimli birinin, adını değiştirmek maksadıyla mahkemeye başvurması ve ilgili davanın görülme sahnesi ile başlar.

Yargıcın sorusu üzerine ismini niye değiştirmek istediğini anlatan kişinin, sebeplerini bir partinin "adil düzen" söylemini kullanmasına bağlaması yazarın, yaşanan siyasi olaylarla ilintisini ve ilgisini ortaya koyduğu gibi, Aziz Nesin tavrını takip eden ironik yaklaşımlarını da belirginleştirir. Olayların kurgusu, seçilen karakterler, Kulin'i Aziz Nesin'e yaklaştırırken, orijinal bir edebi kişilik oluşturma çabalarının henüz başında olduğunu da ortaya koyar. Yazarın bu süreçte sürekli siyasi meselelerle ilgilenmesini, onun gerçekçi tavrıyla açıklamanın mümkün olabileceği gibi aslında bu durumun, onun bakış açısını da ortaya koyduğu söyleyenebilir.

Adil Düzen adlı kişinin, soyunda "düzenbaz" birinin olması ve soyadını ondan alıyor olması, hikâyenin ironik yapısını güçlendiren önemli bir imadır. Adil Düzen'in kızını kendi adından dolayı üniversite hazırlık kursuna kaydedilmemesi ve dinci bir örgütün eline bu süreçte düşmesi bir başka imadır. Yazarın, bu örgütün çalışma biçimini ve toplanma yerini anlatırken çizdiği atmosfer ise görülenden çok

duyulan, işitilen bilgiler ışığında yapılmış izlenimini verir. Yani bir orijinallik, farklılık yerine bildik görüntülerin tasviri yapılır. Adil Düzen, burada adından dolayı çok hürmet görür. Tekke görüntüsü veren mekâna “büyük hocanın” gelmesi ile yazarın yoğunlaşmak istediği konuların önü de açılmış olur.

“Evli misin evladım? Çoluk çocuğun var mı?

‘Evliyim. İki kızım bir oğlum var.’

‘Hanım tek mi?’

‘Anlayamadım?’

‘Bir hanım mı var?’

‘Kaç tane olacak?’

‘Dörde kadar izin var.’ dedi hocamız.

‘Aman efendim, ben birini zor doyuruyorum.’

‘Doyurması kolay, doyurması artık bizden dedi hocamız.

Kulaklarıma inanamadım” (Kulin 1996: 124).

Bu diyalogun, Kulin’in siyasi duruşuyla yakından bir ilgisi vardır.

Adil Düzen’in macerası bundan sonra “kıyafet” değiştirme aşaması ile devam eder. Böylece, yazar iç ve dış görünümü açısından kendi gibi düşünenlerin prototip haline getirdiği bir karakter oluşturmuş olur. Takke, şalvar, cübbe... Bu görüntüyü tamamlayan imgelerdir.

Yazarın;

“... Üstünde de mintanlar ve kirli yeşil renkte cübbe...”(Kulin 1996: 124).

şeklindeki betimlemesinde kullandığı “kirli” kelimesinin taşıdığı anlamı gözden kaçırmamak gerekir. Buradaki tevriye, bir yönüyle “renk tanımı”, bir yönüyle de “duygu tanımı” olarak algılanmalıdır.

Ancak, Adil Düzen iç dünyasında bu durumdan hoşnut değildir. Değişen kıyafetlerini evdekilerden saklamaktadır. Böylece yazar, çizdiği karakterin gerçekte taşıdığı düşünceleri ima etmiş olur. Hikâyenin entrik boyutunu, Adil Düzen'in karısının da bu örgütlenmenin içine, "sırf para" için girişi oluşturur. Bütün bu anlatı, Adil Düzen'in hâkim karşısındaki itiraflarından oluşmaktadır. Adil Düzen'in büyük kızının "çarşaf" marifetiyle aldığı evin öyküsü ise, anlatının mesajını pekiştiren imgeler taşır. Kızının gayr-i meşru yollarla elde ettiği paranın hesabını soran Adil Düzen;

"Nerden bulmuş parayı?"

-Alnının teriyle kazandı.

-Nasıl?

-Genç kadınlar nasıl para kazanırsa öyle.

-Şey mi yaptı yani?

-Şey yaptı. Başka türlü ev sahibi olunur mu (...)?

-Hiç utanmadınız mı? Hiç şerefini düşünmediniz mi? Bu bokları yerken bir gören olur diye?

-Kim görecek ayol, kara çarşafın içinde kim kimi tanıyabilir ki?"(Kulin 1996: 129).

cevabını alacaktır. Yazarın aslında birbirinden farklı iki durumu, birbirinin sonucu veya devamı yahut da tamamlayıcısı gibi göstermesi, onun bakış açısını ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu durumu pekiştirmesi bakımından, Adil Düzen'in

"Duyduklarım karşısında ağzım açık kalıyor. İmanlı bir cumhuriyet çocuğu olarak, elbette inanmıyorum dediklerine ama inanmış gibi yapıyorum. İçim temiz" (Kulin 1996: 129-130).

şeklindeki ifadeleri gözden kaçırılmamalıdır. Böylece yazar, oluşturduğu karakterin, derslerine ve faaliyetlerine devam ettiği bu örgütün fikriyatıyla uyuşmadığını ortaya koymuş olur.

Hikâye, Adil Düzen ve ailesinin, dini kisve altında her türlü dolandırıcılığı yapan bu örgütün dümen suyuna girerek zenginleştirmesini anlatarak devam eder. Ancak Adil Düzen'in rüyalarına giren mavi gözlü bir zat (Kulin 1996: 132) ona bu yoldan ayrılması gerektiğini söylemektedir. Hâkim bu anlatılardan tatmin olmuştur. Ona yeni adının ne olacağını sorar. "Adi Düzenbaz" cevabını alır.

Hikâyenin bu son cümlesi, birinci anlamda, Adil Düzen'in yaptığı muhakeme sonunda, kendisi için verdiği alçaltıcı ama hak ettiğine inandığı bir cezayı ima eder. İkinci anlamda ise, hikâyenin de ana mesajı olan siyasi bir eleştiri barındırır.

2.5.3. Geniş Zamanlar

Eserin ilk baskısı 1998 yılında Remzi Kitabevi tarafından yapılmıştır. Eserin 7 ayrı baskısı daha (toplam 34) Everest Yayınları tarafından yapılmıştır. Eser, toplam 114 sayfadan oluşmaktadır. Eserde, "Geniş Zamanlar", "Dar Zamanlar", "Son Zamanlar", "Mastektomi", "Çıkmaz Sokakta Yürümek", "Spasibo İstanbul" adını taşıyan altı hikâye bulunmaktadır.

Hikâye, bir kadının kendi evinde tanımadığı bir erkekle uyanmasının verdiği şaşkınlığı anlatan bir diyalogla başlar. Kadın -henüz boşanmıştır- akşam arkadaşlarıyla eğlenmiş, sarhoş olmuş ve evine getirilmiştir. Gerry adlı bir yabancı adam onu evine getirip kanepeye yatırmış -üstünü çıkarıp- kendisi de bir başka odada uyumuştur. Sabah, Gerry'nin dolapta süt olup olmadığını soran cümlesi ile başlayan diyalog, kadının akşam neler olup bittiğini öğrenmeye çalışan imalı sorularıyla devam eder. Zamanla olayları ve Gerry'i hatırlayan kadının hafızası, bu durumun sebepleriyle ilgili ayrıntıları da hatırlayacaktır. Böylece hikâye kadının asıl dünyasına doğru genişlerken, anlatımın asıl vaka tertibi de biçimlenmiş olur.

"Sütlerin içinde boğul emi, süt tenli İngiliz.

-İstediğin bir şey var mı? diye soruyor pırasa.

-Yalnız kalmak istiyorum.

-Bu ruh haliyle, seni yalnız bırakamam.

-Sen nereden bilirsin ki benim ruh halimi! Ben bu hale gelene kadar nerelerden geçtim, ne bilirsin sen?”(Kulin 1998: 6-7).

Şeklinde gelişen diyalog, hikâyenin adıyla mütenasip bir şekilde vakanın genişleyen bölümünün başlangıcını oluşturur.

Hikâyedeki “süt” imgesi, hem başlangıçtaki diyalogun merkezini oluşturmakta, hem de kadını, yanında çalışan Fatik ve kızı Zehra’ya ait hatıralara götürmektedir. Bu taşıyıcı imgenin, metafor bir derinlikten çok senkronik bir çağrışımı yarattığını görürüz.

Kadın, yanında büyüyen Zehra’yı ailesinin direnmesine rağmen okutmuş, onun hemşire olmasını sağlamıştır. Ancak, bu arada kendi aile düzeni bozulmuş, Fatik, eski düzenlerine kavuşmaları için ona “süt duası” yapmıştır. “Süt” imgesinin yol açtığı bu derinlik, hikâyenin tümüne şamil olacak bir vaka seyrinin de akışını başlatacaktır. Bu genişlik, içine Türk toplumunda yaşayan kadınların değişmeyen kaderini, ve bu durumun bir uzantısı gibi düşünebileceğimiz, kadın haklarını da alarak zenginleştirecektir.

“Saf Zehra! Gecekondu çevresinin dışındaki kadınların hırpalanmadığını zannetmişti hep. Benim sosyal sınıftaki hemcinslerimin her zaman bakımlı, alımlı ve mutlu olduklarını sanıyor, öykünüp duruyordu bizim gibilere. Anası içinse, kadın doğuştan kismetimizdi, kural olarak”(Kulin 1998: 10).

şeklinde verilen monolog, sosyal statüleri, ekonomik durumları ve eğitimleri farklı da olsa, kadınların, yaşadıkları kader bakımından birbirine ne kadar benzeştiklerinin itirafıdır. Yazar, böylece Türk sosyal hayatında “kadın”ın ve ona ait sorunların hiçbir sınıf ya da statü tanımaksızın tartışılması gerektiği tezini ön plana çıkarmış olur.

Onun boşanması ile Zehra’nın bir doktor tarafından terk edilmesi, özünde hikâyedeki vaka tertibini “kadının kaybettiği” ortak paydasında buluşturur. Zehra, onu mahalleden isteyen birine verilirken, onun kocası da bir başka kadının kollarında hayatını sürdürmektedir. Bu durum aslında evrensel bir “kadın” problemine -sosyal statü, kadın erkek eşitliği bakımından- işaret etmektedir.

Hikâye, zaman zaman kadın kahramanın yaşadığı asıl zamana (vaka zamanı), ama çoğunlukla geçmişte yaşanan olayların vuku bulduğu zamana dönen monologlarla devam eder. Böylece hikâye, iki farklı zamanı barındıran bir yapıyla ve daha dinamik bir akışla sürer.

Bir yandan evi toparlamaya çalışan kadın, bir yandan da mazide kalan olayların eksik taraflarını bütünleyen anımsamalar üretir. Evin dağınık eşyalarını toplarken, benzer işleri yaptığı bir zamanda, kanepenin altında bulduğu bileziği anımsar. Bu kocasının onu en yakın arkadaşı “Suna” ile aldattığının ilk işaretidir.

Burada dikkat edilmesi gereken şey, hikâyenin senkronize akışıdır. Öykünün gerçek zamanında ev işi yapan kadın, aynı işleri yaptığı bir başka zaman dilimiyle düşünsel ilinti kurar. Kocasını ile yaptığı ilk kavga, karşısında duran İngiliz Gerry ile yaptığı tartışma da birbirini tamamlar özellik taşır. Gerry’nin bunca hakarete rağmen hiç elden bırakmadığı “centilmen” tavrı, hikâyeye bir medeniyet ölçütü olarak yansıtılır.

Hikâyede, ana kahraman olan -bir kadın- Ayla’nın adının on yedinci sayfada geçiyor olması hikâyeye hem özel bir gizem katmakta hem de buraya kadar olan olayların bir “genellik” kazanmasını sağlamaktadır.

Hikâyenin bundan sonraki akışında, yazarın alışık olduğumuz tavrı (bakış açısı) belirginleşir. Zehra’nın evlenirken “sıkmabaş” olması, kocasının günah diye ona fotoğraf çektirmemiş olması, hikâyedeki siyasi mesajların imgesel boyutunu oluşturur.

Hikâye, Ayla’nın annesinden aldığı bir telefonla biter. Aslında burada Ayla’nın neden dün gece çok içip dağıttığının da cevabı burada verilir. Ayla hikâye boyunca hatırlamaktan sakındığı bir olayı bu telefonla tekrar hatırlar. Kocasını Zehra’yı bıçaklayarak öldürmüştür. Ayla çocukken oynadığı topacın önce hızla sonra yavaşlayarak dönüşüne ve sonra da duruşuna benzettiği hayatını, süreç itibari ile Zehra’nın hayatıyla özdeşleştirir. Hikâyenin sonundaki bu trajik gelişme, taşıdığı sosyal eleştirilerin yanı sıra yüklendiği siyasal eleştirilerle de gözden kaçırılmaması gereken bir gelişmedir.

Kitabın ikinci hikâyesi “**Dar Zamanlar**” adını taşır. Hikâye **Geniş Zamanlar** adlı hikâyenin vakasını tamamlayan, onu bütünleyen bir özellik taşır. Bir bakıma **Geniş Zamanlar**, bu hikâyenin çözümünü, **Dar Zamanlar** ise serimini oluşturur.

Hikâye, Ahmet’in, Zehra’nın ona söylediği yalanları öğrendiği gün yaşananları anlatarak başlar.

Zehra ve Ahmet, Maçka tepelerinden Boğaz’ı seyreden bir manzaranın önünde ve bir aracın içindedirler. Ahmet Zehra’yı neden ailesi ile ilgili yalan söylediği konusunda sorgulamakta, Zehra ise önceden söylediklerinin yalan olmakla birlikte, bu ailenin bir kızı gibi olduğunu, öyle yaşadığını anlatmaya çalışmaktadır.

Zehra’nın Emre’ye yoldaş bakıcı olarak girdiği bu evdeki mutlu hayatı, onlarla yaptığı seyahatler, Ablasının (Ayla) desteğiyle gerçekleştirdiği öğrenim hayatı, sonra aniden çıkan boşanma konusu ve Ahmet’le olan aşkı bir vizör hassasiyetiyle Zehra’nın gözleri önünden geçer ve bir monolog şeklinde öyküleşir.

Hikâye, Zehra’nın işe başlaması, hastanede Doktor Ahmet’le tanışıp bir aşk yaşaması üzerinde yoğunlaşır. Çünkü Zehra’nın hayatını değiştiren olaylar bu süreçte yaşanacaktır.

İşine daha kolay gitsin gelsin diye hemşire arkadaşlarla tuttuğu ev ve Ahmet’le olan birlikteliği, onu geçici olarak mensubu olduğu sosyal çevreden daha farklı, daha üst bir sosyal çevreye taşımıştır. Ancak bu süreç, mevkiini korumak için söylediği yalanların da oluşum sürecidir. Kulin’in determinist tavrı burada işlemeye başlayacaktır. Annesinin “her horoz kendi çöplüğünde ötmeli” sözünü kulak arkası eden Zehra, yalanlarla şekillendirdiği ilişkinin de sonuna gelir. Böylece, hem ait olduğu çevreye tekrar dönmek zorunda kalır hem de kurmaca ilişkisi biter.

Zehra’nın aleyhine işleyen süreç, mahalleden komşuları olan Aydın’ın ona talip olmasıyla hızlanır. Aydın’ın figüratif yapı içerisindeki önemi, Zehra’ya talip olması değil, düşünceleri, inancı ve onu yaşayış biçimiyle şekillenir. Böylece yazar, her hikâyede mutlaka değindiği, “irtica”, “dinci” gibi kavramları eleştirel anlamlarıyla hikâyeye taşımış olur. Zehra’nın onu kabul edişi bir kaçıştır aslında.

Başını örtmeyi, manto ya da çarşaf giymeyi, imam nikâhını kabul etmesi, Zehra'nın daha önce içine girmeye çalıştığı dünyadan koparılmasıyla ilgilidir. Ayla'nın ablasının evindeki hayat ve Ahmet'e duyduğu samimi aşk, onu o çevrede tutmaya yetmemiştir. Aydın, sadece yalnızlığını perdeleyecek bir hayatın aracılığını yapabilecektir.

“Ben onu nasıl sevmiyor ve istemiyorsam, kocam da bana karşı aynı duygular içinde. Aynı yolun yolcularıyız; benim gibi derin, dipsiz ve karanlık bir kuyuda yaşıyor o da. Onu kuyusuna kim itti acaba?”(Kulin 1998: 34).

Zehra'nın imam nikâhı kıyılırken yaptığı bu tespit, psikolojik eşdeşlik zeminine oturmuştur. Ancak, Aydın'ın sessizliğinde gizli olan radikal tehlike, sonradan ortaya çıkacaktır. Zehra, hiç istemeden yaşadığı o anı, mazisine dönerek unutmak ister. Küçücük bir kızken gittiği Ayla ablasının evini, Emre'yi ve o mesut günleri hatırlayarak, bu karanlık anları unutmaya çalışır.

Birbiriyle göz teması bile olmadan geçen bir yılı hatırlar Zehra. Yemek bile pişirilmeyen evini, yüzünü görmediği kocasını, dipsiz kuyunun boşluğu şeklinde tasavvur eder. Çocukları olmayınca kaynanasının kabahati onda bulup, ona “kusurlu” yakıştırmaları yapması olayların doruğa çıktığı andır hikâyede. Zehra'nın son bir çabayla Aydın'a (Hamdullah şeklinde adını değiştirmiştir) yaklaşma çabaları da sonuç vermeyecektir. Çünkü Aydın, kadınları “şeytan” olarak görmektedir. Zehra'nın yakınlarına söz verdiği için ona yaklaşılmaya çalışması, dokunması onun ölümüne neden olur. Zehra aldığı bıçak darbeleri ile kendisinden geçerken aslında mutlu olduğu görülür. Yazar-anlatıcı bu süreci, onun çocukluğundaki mutlu günlerin anımsaması şeklinde verir. Bu masalımsı anlatımda Zehra, içinde yaşadığı dipsiz kuyudan adeta aydınlık bir boyuta doğru akar.

Yazar, hikâyenin başında kullandığı diyalogları, okurun dikkatini topladığını düşündüğü bir andan itibaren monoloğa dönüştürür. Hem “Geniş Zamanlar” hem de “Dar Zamanlar” adlı hikâyenin asıl kahramanı olan Zehra, bir yönüyle yazarın “sözünü emanet ettiği” kahraman konumundadır. Ancak Kulin, her iki hikâyede de tek bir anlatıcı kullanmaz. Ayla ve Zehra'nın dönüşümlü anlatımıyla -

anımsamalarıyla- biçimlenen bu hikâyeler, böylece dinamik ve akıcı bir anlatıma kavuşmuş olur.

Bütün bunlara rağmen, yani bu iki hikâyenin birbirini tamamlayan özelliklerine rağmen Kulin, **“Son Zamanlar”** adlı hikâyeyle, olayları bütünlemeyi hedefler. Böylece son zamanlar adını taşıyan hikâyeyle birbirinden bağımsızmış gibi görünen ancak her biri bir “belgesel” bütünlük arz eden üç hikâyeyle karşılaşmış oluruz. Birincisinde Ayla ve onun hayatı, ikincisinde Zehra ve onun hayatını okuyan okur, üçüncüsünde her ikisinin hayatını etkileyen gelişmelerin taşıyıcısı olan Aydın’ı ve hayatını okur.

Yazar bu yolla;

a-Toplumsal hayatımızda varlığını sürdüren sınıf farklılıklarına,

b-Toplumumuzda varlığını sürdüren kadın ve kadın hakları bilinci eksikliğine,

c-Radikal dinci yaklaşımların zararlarına,

ç-Bütün bunların doğurduğu siyasi ve sosyal ayrışmalara, göndermeler yapabilmektedir. Bu anlamda, Ayla, Zehra ve Aydın’ın hatta Fatik’in hikâye içindeki özellikleri görünenin dışında imgesel çağrışımlar barındırır.

Aydın’ın hikâyesi de tıpkı Zehra’da olduğu gibi çocukluğundan başlatılır. Onun küçükken dinini öğrensini diye gönderildiği kurs, -Kur’an Kursu- Aydın’ın “Dar Zamanlar” hikâyesindeki kimliğine bürünmesini sağlayacaktır. Hikâye bu anlamda, bu süreci ayrıntılandıran ayrıntılardan ibarettir.

Aydın’ın kursa gittikten sonra, ailesi ile çatışan, onları dinsiz gören tavırlarını ileride içine gireceği psikolojik tavrın alt yapısı olarak düşünmek gerekir. Küçük yaşta aldığı dini eğitim, Aydın’ı normal bir insan olmaktan çıkarmış, patolojik bir vaka haline getirmiştir. Yazar-anlatıcının bu süreçte Aydın’ın davranışlarına ilişkin verdiği örneklerin merkezinde yine “kadın”ın oluşu dikkat çekicidir. Aydın, annesinin bile gözüne bakmayan, kadınlardan uzak duran marazi bir tip haline gelmiştir. Ailesi ise onu modern tıp yerine yine “hocaların!” nefesine emanet eder.

Böylece yazar, cahilliğin eriştiği sınırları vurgulamış olur. Sonuçta değişiklik olur düşüncesiyle Aydın, köye, dedesinin yanına gönderilecektir. Ancak Aydın'ın buradaki tavırları da değişmez. Özellikle akrabaları ve komşuları ile gittikleri vişne toplama işinde kızların ağaçlara çıkması, bacaklarının görünmesi, Aydın için son derece sakıncalı olacaktır.

“Aydın kamyonun kasasında diğer gençlerle oturmadı, dedesiyle amcasının yanına sıkıştı önde. Kasada kızlar vardı. Kızlar şeytanın yardımcısıydılar, insanın kanına girer, günaha sokarlardı. Onlardan uzak durdu”(Kulin 1998: 49).

Şeklindeki alıntılar, aslında Aydın'ın çocukluk döneminde başlayan psikolojik rahatsızlığını işaret eder. Ancak yazar, vakanın kendisini değil onu hazırlayan sebeplerini bir mesaja dönüştürmeyi yeğler.

“Dede... Bir şey diyeceğim...

-De bakalım

-Bu kızlar... Böyle... Her yerleri açık.

-Nereleri açılmış oğlum? Dede doğruldu, dallar çıkmış kızlara baktı.

-Başları

-Yemenileri var ya.

-Yemeni yetmez. Çarşafa girmeleri lazım

-Köy yerinde çarşaf olmaz oğlum. Kızlar tarlada bahçede çalışıyorlar. Çapa çapalayan karıyı çarşafa sokamazsın.

-Peygamberimiz öyle buyurmuş.

-Peygamberimiz o buyruğu Arap karıları için buyurmuştur. Oralarda meyve bahçesi ve tarla yokmuş. Karı kısmı çalışmak yerine yan gelip yatarmış, ha babam hurma tıklar, işsizlikten türlü yaramazlık

düşünürmüş. Bizim karıların işten başı kalkmaz ki yaramazlık düşünsünler...”(Kulin 1998: 51).

Dedenin bu pratik ama bilimsellikten uzak değerlendirmesi bu anlamda önemlidir. Din-kadın-sosyal hayat üçgeninde bir Türkiye profili oluşturmaya çalışan yazarın, örneklerini bu denklem üzerinden geliştirmesi elbette onun bir kadın yazar olduğu ile ilgilidir. Fakat daha çok, anlatım tekniğinin, tavrının merkezine oturttuğu siyasi duruşu ile ilgilidir.

Dedesini tarafından evlendirilme teşhisi ile evine gönderilen Aydın’ın hayatına ilişkin şu ayrıntı da bu anlamda önemlidir.

“... Mahalleden hiç kimse kız vermedi Aydın’a (...) o kendini iyice kaptırmıştı bodur hocanın öğretilerine. Her akşam, ayin yapılan bir evde sağa sola sallanıp duruyor, ağzından tükürükler saçarak ‘Ya Allah’ diye bağırıyor, tanımadığı birilerine sövüyor ve kadınlardan uzak duruyordu” (Kulin,1998: 52-53).

Bu tasvirlerin yoğunlaştığı durum, tercih edilen hayat ve bu hayatın çağ dışı, din dışı ayrıntılarıdır. Yazar-anlatıcının bundan hareketle bir “genelleme” yaptığı gözden ırak tutulmalıdır. Zaten hikâyenin siyasi mesajının yoğunlaştığı nokta da burasıdır.

Zehra’nın hikâyesi ile Aydın’ın hikâyesinin çakıştığı nokta da yine burasıdır. Zehra’nın hiç kimsenin evlenmediği Aydın’ı koca olarak kabul etmesi onun başlangıcı olacaktır. Çocukken vişne ağacında, akrabalarının küçük kızının bacağını gördüğünde başlayan patolojik sendrom, onun karısı Zehra’yı öldüreceğinin bir işaretidir. Yazar-anlatıcının, burada okura vermeye çalıştığı asıl mesajlar ise patolojik değerlendirmeler değil, tamamen siyasi anlamlar taşır.

Yazar, Zehra ile ilgili ayrıntılarda son derece insani kavram ve benzetmeler kullanılırken, Aydın ve devam ettiği tekke(!) ile ilgili ayrıntılarda çirkin, iğrenç, hayvani imgeler kullanır. Tekke basık, karanlık, kırk elli cinselliği bastırılmış erkeğin, birbiriyle temas ederken duydukları hayvani bir ihtirasın merkezidir. Sümüklüböceğin yerde sürünürken bıraktığı iz veya bir örümceğin ağına benzeyen bu belli belirsiz ilinti, dini duyguların çok önündedir, yazar-anlatıcıya göre. Burada

Lawrance Durell'in, "Kıbrıs'ın Acı Limonları" adlı eserindeki ayrışmayı hatırlamamak mümkün değildir. Durell'in tatilini geçirmek için gittiği Kıbrıs Adası'nda, Rumlara yakın durup Türk'leri unutması, görmezlikten gelmesi hatta özellikle Türk'lerle ilgili betimlemelerde hayvan imgelerini kullanması, bu kitabın çözümlemesini yapan Oya Batum Menteşe tarafından bir siyasi duruş ve bakış açısı olarak nitelendirilmiştir. (Menteşe, 1996: 9-21) Benzer bir ayrışmayı burada da görmek mümkündür. Kulin'in tespitlerinin dar anlamdaki doğruluğu tartışılmaz bir gerçektir. Mesele bir aydının bu durumu, bir dinin tümüne şamil kılma arzusudur ki bu bilimsel etikle bağdaşmaz. Neticede, Kulin'in bir öykücü olduğu gerçeği unutulmazsa, söz konusu tasvirlerin, vakaya yön veren kurgular olduğuna hükmedebiliriz. Zaten yazar, Aydın'ın dâhil olduğu tekkenin varlık sebebini homoseksüel ilişkiler düzleminde işleyip, çizdiği karakterin psikolojik alt yapısındaki sapkınlığa işaret eder. Şeyhinin ona dokunması ile alevlenen bu duygu, eve geldiğinde Zehra'nın ilk kez ona dokunuşu ile doruğa çıkınca, Aydın kendini kaybedip karısını bıçaklayacaktır.

Hikâyenin beklenmeyen şekilde sapkın bir cinsellik ağının anlatımına dönüşmesi, yazar-anlatıcının amaçladığı iki ayrı hedefi pekiştirir. Bunlardan birincisi Aydın'ın dinsel eğitimi ile şekillenen anormal davranışlarıdır. İkincisi ise buna bağlı olarak gelişen cinsel sapkınlık eğilimidir. Birbirinin sonucu olan bu gelişmeler, Zehra'nın sonunu hazırlayacaktır.

Eserin bir başka hikâyesi, **Mastektomi** adını taşır. Hikâye, göğüs rahatsızlığı yaşayan bir kadının ilk tedavi sürecini ve bu süreçte yaşadığı psikolojik travmaya odaklanmıştır. Memesini kaybetme tehlikesi yaşayan bir kadının ruh halini yansıtan bu ilk bölüm, bu tür tedavilerde uygulanan ayrıntıların anlatımıyla biçimlenir. Bir an uykuya dalan kadının, gökyüzünü, evinin çatısını ve bahçesini memeye benzetmesi, basit bir anlatım yolu olarak algılanmamalıdır. Bu durum yazar-anlatıcının öteden beri, insan psikolojisinin, çevre ve eşya ile ilgili kurduğu ilişkiyle beraber düşünülmelidir. Hikâye, daha çok iç monologla devam eden bu giriş bölümünden sonra, alışık olduğumuz üzere, söz konusu kadının çocukluğuna dönerek genişler. Burada, bir kız çocuğunun ergenliğe ulaşması, göğüslerinin belirmesi, ilk utangaçlıkları ve annelerin bu konulardaki tutumları anlatılır.

Kahramanın bu süreçteki ilk hatırası, “büyük memeli” ya da “küçük memeli” olmanın kadınlar açısından taşıdığı önemi vurgulayan ayrıntılara ilişkindir. Memeleri ilk çıktığında annesi onu yanına çağırması ve bir kadehi memelerine bastırarak, onun küçük memeli bir kadın olması için dua etmiştir. Hâlbuki kız, büyük memeli bir kadın olmayı hayal etmektedir. Hikâyenin asıl vaka zamanında, kızın istediğinin olduğunu ancak annenin de haklı çıktığını görürüz. Hikâye, yazarın yazım tekniğine uygun olarak zaman zaman kadının gençlik ve çocukluğuna zaman zaman da asıl vaka zamanına yani tedavi sürecine dönerek genişler. Tedavi sürecindeki sıkıntıların maziye dönülerek unutulmaya çalışılması yine yazarın anlatım tekniği ile ilgili bir durumdur. Tedavi sürecinde, bir kadının, bedeninin bir parçası olan memeleriyle ilgili hissettiklerini yansıtan şu ayrıntı, yazarın hem psikolojik tahlillere verdiği önemi göstermesi bakımından hem de bir kadının iç dünyasını yansıtmaya bakımdan önemlidir.

“On üç on dört yaşından beri, gövdemin üst arka yerinde taşımakta olduğum, aynaya her bakışımda gördüğüm, beni ben yapan şeylerin en özeli, en kişiseli, en bana aidi, bir doktorun neşteri altında onu bana bağlayan derinin, kasların, damarların, dokuların teker teker kesilmesi suretiyle hayatımdan, bedenimden, kısacası benden kopacak, ayrılacak ve gidecekti!

Nereye? Muhtemelen, ameliyat edileceğim hastanenin arka avlusundaki çöp bidonlarının içine... Yeni doğmuş bebek sonu veya ciğer için yalanarak bekleyen arsız kedilere ne büyük düş kırıklığı olacaktı ama” (Kulin 1998: 64).

Ameliyat öncesinde kadının yaşadığı psikolojik travmayı anlatan benzer birçok tasvire rastlanır hikâyede. Hikâye zaten bu süreçte bu travmayı yaşayan bir kadının psikolojik tahlillerine ayrılmıştır. Tek meme ile yaşamak zorunda kalacak bir kadının, önce kocası, çevresi, arkadaşları ile kuracağı ilişkileri irdeleyen bu ayrıntılar, kadının gençlik ve güzelliğinin önemini vurgulayan pasajlarla zenginleşir.

Cıkmaz Sokakta Yürümek adlı hikâye, kitabın beşinci hikâyesidir. Hikâye, yağmurlu, fırtınalı bir günde, bir çiftlik evinde geçmektedir. Çiftliğin sahibi, hikâyenin başında ismi verilmeyen bir kadındır. Çiftlikte çalışan Hasan ve hamile eşi Zeyno ise yazar-anlatıcının oluşturduğu vaka tertibine yön veren iki önemli karakterdir. Bu soğuk ve yağışlı günde Zeyno'nun sancıları tutmuş ancak eşi ve

kaynanası tarafından bu durum önemszenmemiştir. Çiftlik sahibi kadının, hem onu yatağından kaldırtmayıp kendi yemeğini pişirme eğilimi hem de daha sonra onu hastaneye götürme çabası, Zeyno'nun kocası Hasan'ın izlenimleriyle birleşerek; bir şehirli kadın – köylü kadın mukayesesine dönüşür. Hayatı ile ilgili hiçbir özgür kararı alamayan ve özgün bir varlık olma yetisinden yoksun köylü kadın tipi, çiftlik sahibesi kadının, dışarıdaki havadan etkilenerek Edgar Allen Poe'nun "Raven" adlı şiirini hatırlaması durumu ile karşılaştırıldığında, söz konusu mukayesenin de sınırları ortaya çıkmış olur. Kadın, Zeyno'yu yatağından kaldırmamak için Hasan'dan tarhana getirmesini istemiş ve kendi yemeğini yapacağını söylemiştir. Hasan'ın ona hiç yakıştıramadığı bu tavır, yine az önceki karşılaştırmanın bir başka boyutunu oluşturur.

"Gitti. Biz şehirli kadınların ne kadar nazenin olduğumuzu, bir gebeliği bile ne denli ciddiye aldığımızı düşünüyordu, eminim"(Kulin 1998: 79).

Şeklindeki monolog, esas itibari ile bu mukayeseleri özetlemektedir. Hikâye Zeyno'nun sancılarının artması ve onun bir doktora mı yoksa bir ebeye mi yetiştirilmesi çabaları ile hareket kazanır. Böylece hikâyenin başında yapılan fırtına tasvirleri de anlamlanmış olur. Kadın önce bir doktor arkadaşını arayarak ondan karşı karşıya kaldığı durum hakkında bilgi alır. Köyde bir ebe'nin olmayışı hatta arabanın bulunmayışı ise telaşını arttırır. Sonuçta bakkal Mehmet'in kamyonu ile yola çıkılır. Cengiz Aytmatov'un "Selvi Boylum Al Yazmalım" eseriyle benzeşen bir yolculuk sonunda hastanenin önüne gelinir. Ancak üç doktorun bulunduğu hastanede, bu "Kürt Kızıyla"(Kulin 1998: 85) ilgilenecek bir kadın doğumcu bulunamamıştır. Kadın kahramanımız bu duruma isyan eder. Doktorlar bu kez uzakta oturan kadın-doğumcuyu hastaneye çağırmaya razı olurlar. Zeyno'nun doğumhaneye alınışı ve ilk müdahalesi sırasında yaşananlar da önemli imalar barındırır. Zeyno'nun kendisine dokundurması, bacaklarını açmakta direnmesi, bu anlamdaki cehaletin kritize edildiği bölümlerdir. Hasta müdahale kabul etmeyince ağırlaştırılmış, bu kez döküntü bir ambulansla doğum hastanesine nakledilmiştir. İşlemleri sırasında, sorulara cevap veren Zeyno'nun;

“Temizlik yaptım bugün... Patron geliyordu. Evi temizlesin diye haber yollamış patron” (Kulin 1998: 90).

Biçiminde yaptığı değerlendirme, evin hanımını –kadın kahramanı- hüsrana uğrattır. İstemese de bir arkadaşının;

“Köylü milleti iyi muameleden anlamaz, hemen tepene çıkar...”(Kulin 1998: 90).

Sözünü hatırlar. Ancak süreç işlemektedir. Kadın kendi hastasıymış gibi, bir çocuk ya da torun bekler gibi ameliyathanenin kapısında beklemeye başlar. Bu arada işler yürüsün diye sağa sola küçük rüşvetler dağıtır. Aynı zamanda, ameliyathanede gerçekleşen farklı kişilerin doğumlarını, onların haberlerinin yakınlarına ulaştırılması sürecini takip eder. Doğan kız çocuklarına verilen tepkiler, onu ülkemize ait sosyo-kültürel kritikler yapmaya iter. Bunlar birer monolog halinde gelişir.

“Ne ilginç bir ülkeydi benim ülkem, birbirinden çok farklı dünyaların ve yaşamların iç içe geçtiği, iç içe yaşandığı... Ben dış halkaların birinde durmuş, içe doğru bakıyordum, anlamaya çalışarak... İç halkalara ait insanların duygularına, mantık yapılarına, beklentilerine, düşünce sistemlerine o kadar yabancıydı ki, sanki birkaç mahalle öteden değil, başka bir gezegenden geliyordum” (Kulin 1998:94-95).

Kadının, başka bir deyişle yazar-anlatıcının ürettiği bu monologlar, sosyolojik anlamda bir durum tespiti özelliği taşır. Bu durum tespiti, etrafındaki kadınların-insanların- aldıkları doğum haberlerine göre biçimlenerek farklı alanlara kayar. Babası fakir veya askerde olan, bu yüzden de doğan çocuklardan memnun olmayan ya da kız olduğu için çocuğu istemeyen insanların durumu empatik diyaloglarla hikâyeye yansır.

Sonuçta, Zeyno'nun doğumu gerçekleşmiş, kendi kurtulmuş ama erkek bebek kurtulamamıştır. Kayınpederinin bu durum üzerine verdiği tepki de son derece önemlidir. Erkek bebeği doğuramayan gelinine kızmış, kendi karısının on üç çocuk doğurduğunu övünerek anlatmaya başlamıştır. Bütün bunlar, yazar-anlatıcının odaklandığı mesajın alt yapısını oluşturan unsurlardır. Nitekim kadının çiftliğe dönmeyip, bir otele yerleşmesinin ardından yaptığı şu kritik, buraya kadar anlattığı olayların sadece asıl hedefini biçimlendiren bir alt yapı anlatısı olduğunu ortaya koyar.

“Odamda pencerenin önünde durdum ve gün boyu yaşadıklarımı düşündüm. Bir kız çocuk doğmuştu bu yağmurlu kente biraz önce. Bir erkek bebek, erken doğumda ölmüştü. Her gün binlerce çocuk doğuyor, yüzlerce çocuk ölüyordu. Devletimiz hastane kuruyor ama içine düşük yaptıracak donanımı koyamıyordu çoğu kez. Yine de her gün, nüfusa yaklaşık 4.400 çocuk ekleniyordu. Bu çocukları topluma kazandırmak için okullar yapıyor, binlerce çocuğun dimağını, yüreğini, ufkunu aydınlıklara açarken, binlerce çocuğun da ışığını söndürüyor, karanlığa çeviriyordu yüzünü, hep aynı devlet.

Beceriksiz, hantal, şaibeli devlet!

(...)

Düşmanı yetmiş beş yıl önce denize döktüğümüz rıhtıma baktım, gözlerimi kısarak.

Düşman yetmiş beş yıl önce denize döktüysek, bugün doğan kızın babası kiminle vuruşuyordu dağlarda? (...) (Kulin 1998: 99-100).

Bu monoloğun ortaya koyduğu perspektif, yazar-anlatıcının bakış açısını yansıtmak bakımından önemlidir. Bunun kadar önemli olan başka bir şey ise onun kaygılarıdır. Bu kaygıların çevrelediği, sosyolojik, ekonomik ve kültürel meselelerin bulunduğu nokta ise siyasettir. Yazar-anlatıcının İzmir rıhtımına bakarak anımsadığı yetmiş beş yıl öncesi durumla şimdi arasında büyük bir farklılık vardır. Bu farklılığı ekonomik ya da sosyolojik boyutu önemli olmakla birlikte asıl farklılığın siyasi gelişmelerde yaşanması yazar-anlatıcıyı daha çok kaygılandırmaktadır. Eğitim, sağlık gibi yatırımların gecikmesi ya da eksikliği yazar-anlatıcıya göre toplum katmanları arasındaki farkı gittikçe büyütmektedir.

Kitabın altıncı ve son hikâyesi “**Spasibo İstanbul**” adını taşır.

Hikâyeye ad olan “Spasibo” sözcüğünün Rusça’da “şükran” anlamına geldiğini ve hikâyenin Lydia Krassa Arzumanova’ya ithaf edildiğini, kitabın sonunda 24 Aralık 1997 tarihini taşıyan nottan öğreniriz.

Yazar-anlatıcı, bir arkadaşının Arzumanova ile yapacağı mülakata hastalığı nedeniyle gitmeyişi üzerine bu görevi üstlenmiştir. Hikâye bu yaşlı kadınla ilk karşılaşma sürecini anlatan betimlemelerle başlar. Arzumanova’nın, Leyla Arzuman adıyla tanınan ünlü bir balerin olduğunu okuyucu bu süreçte öğrenecektir. Yazar-anlatıcı uzun uzun onun asıl isminin zihninde yarattığı çağrışımları, estetik

açılımlarla tasvir eder. Hikâye bundan sonra gençliğinde son derece güzel ve başarılı bir kadın olan Arzumanova'nın başarılı hayat hikâyesinin anlatımına odaklanır. Arzumanova'nın, Rusya'dan İstanbul'a eşi ile kaçışını anlatan bu hikâyeye, fotoğrafçı Melih'in de katılması, atmosferi tamamen bir mülakat havasına sokacaktır.

1931'deki ilk gösterisi, ilk bale okulunu açısı ve 1936'dan sonra Türk vatandaşı oluşu bu hayat hikâyesinin ayrıntılarını oluşturur. Arzumanova bunca hizmetine rağmen, yaşlılığında devletten yardım almamış, öğrencisi Yıldız Alpar'ın aldığı bir evde âdeta bir sığıntı gibi yaşamak zorunda kalmıştır. Arzuman'ın yaşadığı yalnızlık, yazar-anlatıcıyı son derece etkileyecek, bu durum onu, anneannesini de alıp Arzumanova'yı anneler gününde ziyaret etmeye zorlayacaktır. Yazar-anlatıcının, 19.yy.'da kalmış bu iki zarif hanımefendiyi buluşturduğu ve konuştuğu pasajlar son derece nahif betimlemeler barındırır. Bu iki zarif kadının sohbetini ve piyano resitalini dinleyen yazar-anlatıcı, kurduğu empatik monologlarla onların benzeşen hayat öykülerini hayal eder. Hikâye Enis Batur'un, ölümü anımsatan dizeleriyle son bulur.

2.5.4. Bir Varmış Bir Yokmuş

Kulin'in bir diğer hikâye kitabı "Bir Varmış Bir Yokmuş" adını taşır. Eser ilk kez 2006'da Everest Yayınları tarafından basılmıştır. Tasarımı bakımından da ilginç olan kitap, her iki yüzünden de okunabilmektedir. Birinci yüzü, 7 ayrı hikâye ve 102 sayfadan, ikinci yüzü ise 6 ayrı hikâye ve 184 sayfadan oluşmaktadır. Kitabın girişinde Kulin,

“Kitabımın bir yüzünde, 1991-95 yılları arasında yazmış olduğum gerçek yaşam öykülerinden birkaçına ve 2005 Nisan'ında tüm gazetelerde çıkan bir habere yer verdim. Ayrıca bu bölüme, kadın ve yazar olmanın yüklediği sorumlulukla, toplumumuzun kanayan bir yarasını unutturmamak adına, gazeteci/yazar Mehmet Faraç'ın 'Töre Kıskaçında Kadın' adını taşıyan ve yüzümüze tokat gibi çarpan kitabından gerçek bir öyküyü de kattım.

Kitabın diğer yüzünde ise gerçek öykülere bazı küçük göndermelerle yazılmış kurgu öykülerim var” (Kulin 2006: V).

Biçiminde bir açıklama yapmaktadır. Eserin bir yüzünde “Annabella’nın Öyküsü”, “Cömert’in Öyküsü”, “Münir’in Öyküsü”, “Gülcan’ın Öyküsü”, “Aylin’in Öyküsü”, “Piyaniist”, “Ölümün Şerefine Sıkılan Kurşun” başlıklı hikâyeler, diğer yüzünde ise; “Hayal”, “Kedi”, “Soytarı”, “Kurban”, “Sirk”, “Ada’ya Mektuplar” adlı hikâyeler bulunmaktadır.

Büyük Aşkların Kadını Annabella adlı hikâye ilk kez MR dergisinin Mart 1993 sayısında yayınlanmıştır.

Hikâye, Annabella adlı genç ve güzel bir kadının, İstanbul’da Mısır Çarşısı’ndan alışveriş yaparak Selanik’e dönen bir otobüs dolusu yolcuyla yaptığı bir seyahatin anlatımıyla başlar. Güzelliği ve cazibesi ile ilgili odağı olan Annabella’nın, Selanik’te bir “sirke” gittiğini öğrendikten sonra, okuyucu, yazar-anlatıcı marifetiyle Annabella’nın mazisine döndürülür. “Osmanlı Sarayında Aşk...” alt başlığı bu sürecin ilk adımı mahiyetindedir.

Hikâyenin bu bölümü Annabella’nın ait olduğu köklerin ve ailesinin tanıtımına ayrılmıştır. Hikâyenin ana vakası ile ilgisizmiş gibi görünen bu bölüm aslında Annabella’nın hayata bakışının, tutkularının ve genetik hatta psikolojik şifrelerinin çözümü gibidir. Okuyucu, karşısındaki karakteri, onun mensup olduğu kültür çevresini tanıdıktan sonra daha iyi anlayacak, Annabella’nın “özgür kız” dünyasını, bu aşamadan sonra yadırgamayacaktır.

Hikâyeye yön veren vaka tertibi, yine bu bölümle, birbirinden farklı olayların birbirlerini tamamladığı bir yapıya bürünür. Zaman ve mekân unsurları da bu iki farklı akış içerisinde; “mazi-hal”, “İstanbul-Yunanistan” zemini üzerinde gelişir. Annabella’nın bindiği “otobüs”ün bu anlamda, “zamanda yolculuk” senaryolarını hatırlatan bir işlev üstlendiği tespitini yapabiliriz. Bu imgesel kompozisyon, zaman unsurundaki dinamik geçiş ve değişimlerle aksiyoner bir kolerasyonu canlı tutacaktır.

Hikâye, Fransız Liszt adlı ünlü bir bestekâr ve onun öğrencisi Geza Hegyei üzerine yoğunlaşır bu bölümde. Geza’nın yeteneği, onu ailesi engellese de ünlü bir sanatçı olmaya doğru yönlendirecektir. Budapeşteli bir soylu bir aileden gelen

Geza'nın ailesi onun çok daha saygın bir meslek sahibi olmasını istemektedir. Ancak 1875'de Macar Milli Müzik Akademisi başkanlığına getirilen hocası Liszt'le vereceği konser onun hem mesleki hem de kişisel kariyerinin akışını belirleyecektir.

Dönemin ünlü piyanist ve pedagogu Leschetizky ile çalışabilmek için bir yıl boyunca Viyana'da kalan Geza'nın hayatındaki asıl sürpriz, onun konser vermek üzere Yıldız Sarayı'na çağrılmasıyla ortaya çıkacaktır. Konser sırasında Prens Lütfullah'ın baldızı Katalina Zygomala ile karşılaşan Geza, adeta çarpılır. Geza ve Katalina evliliği gecikmeden gerçekleşir. İstanbul'a yerleşip İstanbul Konservatuvarı'nda hocalığa başlayan Geza'nın beş çocuğu olmuştur. En küçük kızları, Szuzsi'nin Remo Alyatti adlı dul bir erkekle tanışması, yine farklı bir hikâyenin aynı metin içerisine alınması anlamına gelmektedir. Ancak yazar-anlatıcı bu aşamada ayrıntılara girmez ve bu evlilikten doğan Annabella'nın yani hikâyenin asıl kahramanın dünyasına döner.

Hikâyenin, zaman, mekân ve şahıslar kadrosu, dikkat edilirse tamamen “gerçek”tir. Bu özellik, öyküdeki tanınmış isimler ve tarihi akış, ona gizemli, otantik bir hava katarken, yazarın üslubuna sinen masalımsı anlatım hikâyenin çekiciliğini daha da arttırmaktadır. Annabella'nın çevresi, yaşadığı sosyal hayat ayrıntıları ile anlatırken, onun genetik şifrelerini unutturmayan yazar, Annabella ve dedesi Geza'nın arasındaki ruh ikizliğine vurgu yapar. Bu aşamada, Annabella'nın çocukluğu ile ilgili ayrıntılar fazla ayrıntılandırılmaz. Ailenin önce İtalya'ya göç etmeleri, Annabella'nın burada eğitime başlaması, tekrar İstanbul Bebek'e taşınmaları ve Annabella'nın İsviçre'ye eğitim için gönderilmesi bu süreçteki öne çıkan olaylardır. Hikâye “ilk aşk, gerçek aşk...” başlığı ile Annabella'nın gençliğine odaklanır.

Andrea Sanjust di Teulada, adlı İtalyan –soylu- genç, bu bölümde hikâyeye dâhil olur. Andrea, Annabella aşkı, Geza, Katalina aşkına benzer bir şekilde gelişir. Her iki ailede de bu aşkın evliliğe dönüşmesine –yaşları küçük olduğu için- izin vermeyecektir. “Baba beni eversene...” başlığı hikâyenin bu bölümündeki bir diğer altbaşlıdır. Annabella'nın on sekizine girdiği gün, babasının karşısına dikilip, evleneceğini, aksi halde onun onayını almadan Andrea'yla hayatını birleştireceğini

söylemesi bu bölümün asıl önemli olaydır. Dikkatli bir okuyucu, Kulin'in bu tavrını, Aylin, Selva, Füreya gibi kahramanlarda da belirginleştirmiş olduğunu gözden kaçırmayacaktır.

Bir kadının kendine özgüveni, özgürlüğüne olan düşkünlüğünü ortaya koyan bu ayrıntıların, feminist bir tavrın imgelerini de taşıdığı yine gözden kaçırılmaması gereken detaylardır.

Aynı hikâyenin bir başka bölümü “Bütün aşklar tatlı başlar...” adını taşır. Bölüm Annabella'nın kendinden çok yaşlı biri olan İskender Erey'e aşkını anlatır. Artık hikâye, Aylin'i okuyanlar için, benzer bir örgüyle gelişir. “Paris'te bir Annabella...” bu akışın anlatıldığı bir başka başlıktır. Aşktan dili yanan Annabella'nın kendini Paris'te büyük bir sanatçı olmaya vakfettiğini görürüz. Epeyce mesafe kateden Annabella'nın ilk konserinde sesinin tutulmasıyla yaşadığı sürpriz, Dedesinin Katalina'yı gördüğü gece yaşadığı sürprizle beraber düşünüldüğünde başka bir anlam kazanacaktır. Yazar-anlatıcı bu yolla vaka tertibi içerisinde bir anlamsal ilintinin varlığına işaret etmiş olur.

Paris'ten sonra yaşadığı Amerika macerası ve tekrar İstanbul'a dönüşü bu bölümün diğer ayrıntılarıdır. Aylin'in hayatıyla kurduğumuz benzerliğin burada daha da belirginleştiğini söylemek mümkündür. Ancak yazar, ele aldığı bu iki kadın kahraman ve diğerleri aracılığı ile aslında okura bir “özgür kadın” prototipini sunmaya çalıştığı kanaatindeyiz. Nitekim

“Onun gözünde ne para vardı ne de pul. Yeter ki özgürlüğü sınırsız olsun” (Kulin 2006: 17).

Biçiminde yaptığı karakter tanımlaması, bu ana hedefi göstermesi bakımından önemlidir.

“İstanbul'un dağı taşı altın...” bölümünde, Annabella'nın İstanbul'da yeni bir hayata başlamasının ilk evreleri anlatılır. Alp Yalman'ın sekreterliği bu hayatın ilk denemesidir. Ancak Annabella'nın durağan bir hayatı yaşaması, kabullenmesi mümkün değildir. Bütün ısrarlara rağmen Yalman'ın yanından ayrılan Annabella, parası bitene kadar Valtur'da yaşar. İlk eşi Andrea'nın yanına İtalya'ya gider. Ancak

onun bu maceracı ruhu, hiçbir şahıs ve mekânın kalıcı olarak kabullenmesi mümkün değildir. Hatta kimden edindiğini söylemediği çocuğu Karoly’i bile ilk eşi Andrea ve kendi ailesi ses çıkarmadan kabulleneceklerdir.

“Bir İpte İki Cambaz...” adlı bölüm Annabella’nın, oğlu Karoly’e ayırdığı üç yıldan sonra, tekrar eski hayatına dönüşünü anlatılır. Bu bölüm Annabella’nın oğluyla gittiği sirkte, Livio Togni ile –sirk çalışanı- tanışması ve ona aşık olmasına ayrılmıştır. Livio’nun evli biri olması bu aşkı engelleyemeyecektir. Sirkin İstanbul’dan ayrılıp Selanik’e gitmesi, onlara katılmayı reddeden Annabella’yı derinden üzecektir. Ancak Annabella’nın Livio’nun arkasından dayanamayıp gitmesi hatta sirkte palyaço kıyafetiyle çalışmaya başlaması, onun karakteristik yapısı dikkate alındığında doğal karşılanacak bir durumdur. Bu süreç üç ay sürecektir, Annabella üç ay sonra oğlu Karoly’i hatırlayacaktır. Karoly’nin de sirke katılmasıyla ayrılık sorunu ortadan kalkar. Ancak hiçbir iş ya da olay Annabella’yı uzun süre tatmin etmez. Nitekim İstanbul’a geri dönerler. Bir süre İstanbul’un gece hayatında teselli bulmaya çalışan Annabella’nın, ailesi ile de arası -sürdürdüğü hayatından dolayı- açılmıştır. Tek dostu içki olmuştur. Her şeye rağmen sosyete çevrelerinde konuşuluyor olması onu mutlu eden tek şeydir. Annabella, zamanın ve maddi problemlerin elinde yorgun düşecektir. Artık başarabilirse Geza’nın sanatçı torunu olmayı hedeflemektedir.

Yazar-anlatıcının bu uzun hikâyede, böyle bir hayatın sonunun bir yalnızlık ve çaresizlikle biteceğini işaret etmesi, hikâyenin geçmiş ayrıntılarındaki “heyecan”la çatışıyor izlenimi vermektedir. Ancak, yazar-anlatıcının determinist yaklaşımının bir gereği olarak; insanın yaşadığı süre içerisinde, her özgürlüğü yaşaması, tatması fakat sonuçlarına da kendisinin katlanması düşüncesinin ön plana çıktığını söylemek daha doğru olacaktır. Kısaca, Annabella, kendi hayatını kendisi yaşamış, sonuçlarına da katlanmıştır. Fakat geçmişte yaşananların, gelinen noktadan bakılarak yargılanmadığı gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır. Bir başka ayrıntı da hikâyenin girişidir. Yazar-anlatıcı, Livio’ya giden Annabella’nın kararlı-ısrarlı tavrını, hikâyenin sonunda durağan hale getirir. Yani hikâyenin başındaki hareketlilik, o hareketli yılların anlatımıyla devam ederken, özellikle geçen zamanın etkisiyle Annabella ve hikâyesi, sona doğru durağanlaşır.

Eserdeki bir diğerk hikâye “**Cömert’in Öyküsü**” adını taşır. Hikâyenin başında yazının MR dergisinin Nisan 1991 sayısında, “Bir Kazanova’nın Öyküsü” adıyla çıktığı notu bulunmaktadır.

Sultan Reşat’ın torunu Perizat’ın daha üç gün önce yaptığı bir evlilik sayesinde Kahire’den İstanbul’a dönüşünü anlatan bir betimlemeyle başlayan hikâyenin bu ilk bölümü, bu olayla ilintili bir uçak yolculuğuyla başlar. Perizat, bu yolculuğun ilk dakikalarında yaşadıklarını anımsar. Böylece hikâye, Perizat’ın monologlarının yönlendirildiği bir vaka tertibiyle genişler. İhtilal nedeniyle Mısır’dan çıkamayan Perizat, İtalyan sevgilisinin Mısır’a yerleşmeyi düşünmemesi yüzünden zor günler geçirmektedir. Böyle bir dönemde istemeyerek katıldığı bir partide, Cömert Boykent adlı bir Türk’le tanışır. Yakışıklı, farklı kişiliği ve bildiği birçok dille, Perizat’ın ilgisini çeken Cömert, Perizat’ın ağzından yaşadığı tüm sıkıntıları öğrenecektir. Bunun üzerine, Perizat’ın tek çaresinin Müslüman bir yabancı ile evlenmek olduğunu ve kendisinin buna razı olacağı önerisini getirir. İki hafta gibi kısa sürede evlilik hazırlıkları başlar ve neticede Perizat, İstanbul’a hareket eden uçağa yeni kocası ile binme aşamasına gelir. Hikâyenin aksiyonu da bu noktadan geriye doğru genişleyen ve Perizat’ın yeni hayatına biçim veren Cömert’in tanıtımına ayrılan bölümlerle zenginleşir.

“Şekerci Hayri İpar’ın Torunu” bu sürece geçiş sağlamak amacıyla kullanılan bir başlıktır. Bölüm, gerçek tarihi şahsiyetlerin birbiriyle olan ilintiler ağını da içine alarak genişleyen bir anlatı konumuna ulaşmaktadır. Yazar-anlatıcı önce eski bir saray yaveri olan Hayri İpar’ın yabancı bir ülkede ticarete atılmak arzusunu konu eder. Almanya’da Talat Paşa’yı bulan İpar, önceleri, Acem halısı ticareti ile uğraşmış, sonra da gelen teklif üzerine şeker pancarı işine girmiştir. Trakya Anadolu Şeker Şirketi bu süreçte kurulacaktır. Osmanlı Devleti’nin saray yaveri, Cumhuriyet’in şeker kralı olarak tekrar sahne alacaktır. Cömert, Hayri İpar’ın torunudur. Altı çocuklu İpar, büyük kızı Şaziye’ye çok düşkündür ve Cömert’te onun oğludur. Cömert, Leyla adlı kardeşiyle sonradan Kastelli’ye devredilecek Cemal Topuzlu Köşkü’nde doğmuştur.

Bu ayrıntılar, daha önce söylediğimiz “tarihi belgesel” niteliğini güçlendiren ayrıntılardır. Hikâye daha sonra Cömert’in Nis yıllarına döner. Hayri İpar bu süreçte Alman’ların Fransa’yı işgal etmeleri üzerine, çocuklarını farklı yollardan Amerika’ya gönderme kararı alır. Altı yaşında yaptığı bu yolculuktan sonra Cömert’in çok nitelikli ve farklı ülkelerde geçen eğitim aşamaları anlatılır. Kolombiya Dışişleri Bakanının Katolik kızıyla yaptığı evlilik ve bu evlilikten doğan oğlu Hayri, bu bölümün diğer dikkat çekici ayrıntıdır. Uzun sürmeyen bu süreç, Cömert’i Kahire’ye ve Perizat’ın karşısına sürükleyen bir olaylar zincirinin de ilk aşamasını oluşturacaktır.

“**Evlilik Oyunu**” adlı bölüme gelindiğinde bütün bu anlatıların, Perizat’ın anımsamalarından oluştuğunu, dolayısıyla bu ayrıntılardan önce Cömert tarafından Perizat’a, ondan da okuyucuya ulaştığını görmekteyiz. Anlaşmalı başlayan bu evliliğin daha sonra devamlılık kazanması bize **Adı: Aylin** romanındaki benzer bir olayı hatırlatır. Ancak bu Cömert-Perizat evliliği ilginç olaylar dizimi ile devam edecektir.

Cömert’in bu yıllarda silah ve uçak ticareti yapması hem hayallerinin hem de pratik zekâsının gücünü ortaya koyan ayrıntılardır. Cömert’in yapacağı çok büyük bir satıştan, İsveç Hükümetinin Olof Palme’nin suikaste uğraması nedeniyle vazgeçmesi onu buhrana iter. Perizat’tan bu süreçte uzaklaşır. Hayatına yeni giren kadının Ajda Pekkan olması önemli bir ayrıntıdır.

“**Bir Yıldız Doğuyor**” adını taşıyan hikâyenin bu bölümü, Cömert’in Ajda ile beraberliği ve ona katkılarını anlatırken, aynı zamanda Perizat’ın da çaresizliğini yansıtır. Henüz, Zeki Müren konserlerinde alt kadrolarda çalışan Ajda Pekkan’ın Cömert’le tanışması onun için bir dönüm noktası olacaktır. Cömert, onu bir star yapmak için uğraşırken eşini ve iki çocuğunu unutmuştur. Ajda’nın bizzat Perizat’ın evinde neredeyse bir yıl kalması, sosyo-kültürel anlayışları ortaya koyması bakımından önemli bir ayrıntıdır. 1969-1972 yılları arasına sığdırılan bu beraberlik, Cömert’in boşanmasına, Perizat’ın Amerika’ya göçmesine de yol açacaktır.

“**Parlayamayan Yıldız**” adlı bölümle hikâye, tekrar Cömert’in hızlı hayatına dönüş yapar. Hikâyenin bu bölümünde Cömert’in müzikal anlamda ilgilendiği ve

ilişki içinde olduğu, Nükhet Duru, Neco gibi isimlerin yanı sıra Gökben'le yaşadığı aşk konu edilir. Kuzeni Ömer Tektaş, Emel Sayın'ın kız kardeşi Fatoş'la evlidir. Bu sayede bu çevreye de giren Cömert, Ahu Tuğba'yla tanışacaktır. Ahu Tuğba'yla iki yıl süren bir evlilik yaşar. Başarısızlıkların Cömert'i bunalttığı bir dönemde Perizat yardımına koşar ve bir dünya turuna çıkmaya karar verirler. Cömert aldığı bir iş teklifi ile bu seyahatten vazgeçip Roma'ya uçar. Burada fotomodel Linda Narsen'le tanışır. Evlenmeleri ve Amerika'ya yerleşmeleri, Cömert'in yarış arabası imal ve tamir işine girmesi bu bölümün diğer ayrıntılarıdır. Ancak Cömert bu işi de sürdürmeyecek 1982'de iki yaşındaki oğlu Eren'le Bodrum'a yerleşecektir. Hikâye, Cömert'in durulmuş heyecanını, "Hitler" adlı bir kitap yazma arzusuyla birleştirerek son bulur.

Perizat'ın hikâyesi gibi başlayan hikâye daha sonra Cömert'in öyküsüne dönüşür. Perizat, Ajda Pekkan, Ahu Tuğba, Gökben... vb. tanınmış kişilerin bu hikâyede dekoratif yapıyı şekillendirmekten öte geçememiş olması dikkat çekicidir. Yazar-anlatıcı böylece, "sahnenin gerisindekilere"de işaret etmek istemiştir. İç içe geçmiş, bazen yorumlamakta güçlük çektiğimiz bu ilişkiler ağının karakterizasyonun tanınmış gerçek kişilerden oluşması belki de hikâyeye asıl heyecanı katan unsurdur.

Hikâyenin zaman zaman "magazin gazeteciliğine" yaklaşan yönü, yazarın gazeteci kimliğiyle ve yazının ilk yayımlandığı yer-tarihle beraber düşünüldüğünde daha da anlam kazanacaktır. Bütün bu özelliklerin yanı sıra hikâyenin sonuna doğru tamamen unutilan, Hayri İpar, Talat Paşa gibi isimlerin temsil anlamında yüklendikleri Osmanlı devletinin son dönemi de gözden kaçırılmaması gereken ayrıntılar barındırır. Böylece Kulin, klasik anlatı geleneğimizin unsurlarını barındıran bir tarzı da ötelenmeden ve nokta tarihler vererek şekillendirdiği hikâyesini, "zaman" unsuru üzerinde yaptığı sıçramalarla klasik anlatı sınırlarından çıkarmış olur.

Kitabın bir diğer hikâyesi "**Münir'in Öyküsü**" adını taşır. Bu yazı da MR. Dergisinin Haziran 1993 sayısında "**Cöplükte Bir Soylu**" başlığıyla çıkmıştır.

Hikâye, 1959 yılında Tokyo büyükelçiliği görevinde olan Süreyya Anderiman'ın karısı Nükhet Anderiman'ı boğarak öldürdüğü haberinin gazetelerde

yayınlanmış olduğu bilgisini vererek başlar. Bu çiftin, son derece seçkin geçmişlerine yapılan vurgu ve bu talihsiz olay sırasında on dokuz yaşında olan çocukları Münir'in tanıtımı ile hikâyenin vaka tertibinin genişlediği görülür. Süreyya Bey'in eşini boğarak öldürdükten sonra kafasına kurşun sıkarak intihar etmesi ise hikâyenin gizemini ve polisiye bir hikâye olduğuna dair beklentiyi kuvvetlendiren ayrıntılardır. Ancak Kulin'in hemen hemen bütün eserleri incelendiğinde bu tarzı benimsemediği nitekim bu hikâyenin de bu girişin ardından Münir'in bundan sonraki hayatına odaklandığı görülecektir. Fakat Kulin, hikâyenin girişinde anlattığı trajik hadisenin çözümüne ilişkin varsayımları da vakanın içine alır. Bu süreç bir hikâye tertibinden çok bir vakanın oluşumu ve sonuçlarını araştıran bir gazetecinin izlenimleri şeklindedir. Oğulları Münir ve olayı yakından takip etmiş birkaç kişinin olayın oluşum nedenine dair varsayımları bu aşamada hikâyeye dâhil edilir.

“Kırk Bir Hayat Hikâyesi” adını taşıyan bir başlıkla ise yazar asıl odaklandığı Münir'e ve onun hayat hikâyesine döner. Yurt dışında en prestijli okullarda okuyan Münir, son derece yakışıklı, bir o kadar haylaz ve hercai bir karaktere sahiptir. Tahsili süresince yaptıklarının yanı sıra kurduğu dostluklar da önemli ayrıntılardır. Kerim Han, Halil Bezmen gibi isimlerle olan dönem arkadaşlığı bu anlamda önemlidir. Bu ayrıntıların, gerçek isimlerden oluşması, Kulin'in yazma anlayışı esasını oluşturan “gerçeklik” unsurunun da varlığını belirginleştirecektir. **“Kurtuluş ya da Çöküş”** adını taşıyan bir diğer başlık, Münir'in bu olaydan sonra mal varlığını yavaş yavaş satmaya başlayıp sınırsız bir özgürlük arzusu içinde gününü gün etmesinin anlatımına ayrılmıştır.

Münir'in bu savruk hayatını süsleyen eğlence, kadın, uyuşturucu... vb. unsurların finansal kaynağı yavaş yavaş tükenecektir. Her sıkışığında İstanbul'daki bir mülkünü yok pahasına elden çıkararak Münir, adım adım felâkete sürüklenir.

“Yeni Bir Umut ya da Yeni Bir Batak” başlıklı bölüm ise Münir'in kaçınılmaz sonunun anlatıldığı bölümdür.

“Gülcan'ın Öyküsü” eserin bir diğer hikâyesidir. Kapris dergisinin Şubat 1993 sayısında, “Ölümler Dans Eden Kız” adıyla çıkan hikâye, yine gerçek şahıs yer ve zamanın kullanıldığı bir hayat kesitidir.

Hikâye, Kanada Büyükelçiliği görevini sürdüren Coşkun Kırca'nın Küçük kızı Gülcan'ın başından geçen bir olayın anlatımından ibarettir. 1985 yılı 11 Mart'ında Gülcan kısa bir tatil gezisi için New York'a ablasının yanına gitmeyi düşünmektedir. Fakat o gece beklenmeyen bir olay olacak evleri Ermeni teröristler tarafından basılacaktır. Gülcan ve o gün yanında kalan arkadaşı Nurcan'ın teröristlerin elinde geçirdikleri dehşet dolu dakikaların etkileri daha sonraki yıllarda da varlığını sürdürecektir psikolojik bir travmaya dönüşecektir. Hikâye babanın - Coşkun Kırca- pencereden atlayarak kurtulması, Gülcan'ın ve diğerlerinin de polis tarafından kurtarılması ile son bulur.

Hikâye tekniğinden çok bir gazetecilik haberi taşıyan bu hikâyenin ve benzerlerinin, yazarın ilk yazma denemeleri olduğu düşünülürse, kurgusal bir yapının varlığından çok ya da bu kaygıdan öte, yazarın gözlemlediği, duyduğu, müşahede ettiği bazı vakaların gizemiyle ilgilendiği görülecektir. Bir süreç içerisinde değerlendirildiğinde bu tür müşahedelerin olgunlaşarak bir yazma tekniğine dönüşeceği görülecektir. Bu anlamda, yazarın **Nefes Nefese** romanının bu hikâyeyle vaka benzerliği örnek teşkil edecektir.

Benzer bir durum, yazarın bu kitaptaki bir başka hikâyesi olan "**Aylin'in Öyküsü**" adlı eserinde karşımıza çıkar. Hikâye ilk kez Yeni Yüzyıl gazetesinin hafta sonu eki olan Cafe Pazar'da 12 Şubat 1995 tarihinde "Rüzgâr Gibi Geçti" adıyla çıkmıştır. Hikâye tamamıyla **Adı: Aylin** romanının ilk aşaması hatta kısa bir özetidir. Çalışmamızda **Adı: Aylin** romanı üzerinde ayrıntılı olarak durulduğu için bu hikâyenin vaka tanıtımına gerek duymuyoruz. Fakat her iki anlatıda da yazarın Aylin'in ölümü ile ilgili sırrı muhafaza ettiğini görmekteyiz. Bir gerçek hikâyeye ve vakaya, gerçeğin dışında farklı unsurlar katma gereği duymayan Kulin, Aylin'in yaşamı ve ölümündeki sırrı, okuyucunun merakını tetikleyen bir unsur olarak kullanır.

Eserin bir diğer hikâyesi "**Piyaniist**" adını taşır. Hikâyenin girişinde bu haberin 2005 yılı Nisan-Eylül ayları arasında tüm dünya basınında yayımlandığına dair bir bilgi notu bulunmaktadır. Böylece bu hikâyenin de Kulin tarafından bir haberden, yaşanan bir olaydan esinlenerek vücuda getirildiği ortaya çıkmaktadır.

Piyanist, 7 Nisan 2005 günü Sheppey Adası'nda sahilde bulunan genç bir adamın gizemli hikâyesidir.

Kimliği ve geçmişi ile ilgili hiçbir ipucunun olmadığı ve bulunduktan sonra kendisi de konuşmayan bu gencin, sürekli piyano resmi çizmesi ve muhteşem bir virtüöz olması onunla ilgili gizemi derinleştirir. Kulin, bundan sonra The Observer gazetesinin bu konuyla ilgili yorumlarına yer verir.

Daha sonra yazı yoluyla kimliğini açıklayan gencin(Andreas Grassl), bir Alman olduğu, çiftçilikle geçinen ailesinin ise onu akıl hastası olarak tanımladığı ortaya çıkar. Beş ay boyunca bu adada ve yatırıldığı klinikte iyi muamele gören bu gencin, eşcinsel olduğunun anlaşılması da ilginç bir ayrıntıdır.

Kitabın bir diğer hikâyesi "**Ölümün Serefine Sıkılan Kurşun**" adını taşımaktadır. Hikâyenin, Mehmet Faraç'ın "Töre Kıskacında Kadın" adlı kitabından alındığı hemen hikâyenin girişinde söylenir. Hikâye, 1994-98 yılları arasında, Rabia, Şemse, Hacer, Sevda, Hatice, Cemile, Gönül ve Ziyet adlı kızların töre cinayetlerine kurban edilişlerini anlatır.

Bir köylünün itirafı ile başlayan hikâyenin mekânı Şanlıurfa'nın Kısas köyüdür. Rabia adlı yirmi beş yaşında bir genç kızın evli olduğunu sonradan öğrendiği bir adama kaçması, ardından durumu öğrenip karakola sığınması ile başlayan olaylar zinciri, gerçek tarih, yer, zaman ve tanık ifadeleri verilerek genişletilir. Bu anlatı, Rabia'nın erkek kardeşi Mustafa ve arkadaşlarının hazırladığı infaz planıyla, toplumsal bir dogmanın eleştirisine dönüşür. Köy halkının gözleri önünde traktörle ezilen Rabia'nın ölümü ise kaza olarak tutanaklara ve ifadelere geçecektir. Ancak vicdanını susturamayan bazı köylülerin ihbarları ve itiraflarıyla gerçek anlaşılacaktır. Hikâyenin, anlatım aşamalarını tariflendiren, "**Hadi Eve Gidelim**", "**Sanki Bir Film**", "**Haha!... hahoo!...**", "**Tekerlek Altında Zarif Bir Beden...**", "**Kaza!...**", "**İhbarlar...**", "**Sanki Suudi İnfazı!...**", "**Yüzü Ak Etmek!...**", "**Toplum Baskısı...**", "**İnsanlık Dışı Ama...**" gibi başlıklar, hikâyeyi, bir edebi metin olmaktan çok -edebi hikâye anlamında- bir gazete haberi kimliğine ve bu haberin okuyucuya aktarılış aşamalarına yaklaştırır.

Kulin'in bu konudaki tavrı, -diğer eserleri de incelendiğinde- bilindik bir tavidir. Bu yazının öykümsü anlatımı bir yana bırakılırsa aslolan yazarın yoğunlaştığı sosyolojik ve siyasi mesajlardır. Doğuda hüküm süren feodal, çağdışı yaklaşımın bir kritiği olan bu yazı, bir durum ve tavır tespiti yapmayı hedefler.

Kitabın ikinci yüzünün ilk hikâyesi ise **Hayal** adını taşır. Hikâye, Gül Özdoğuran'a ithaf edilmiştir.

Hikâye, muhteşem sesi ile dinleyicilerini büyüleyen ve klasik müzik icrası yapan bir sanatçının sahne performansı ile başlar. Anlatım, betimleme ve akış bu bölümde o kadar güçlüdür ki bunun, Güllü adlı yoksul bir kadının televizyon seyredirken kurduğu hayal olduğunu okuyucu, kadının kocasının eve gelişiyle anlar. Hikâyenin bir hayalle başlayan girişi böylece realiteyle buluşmuş olur. Güllü'nün televizyon programları içinde, diğer kadınların aksine, bale, klasik müzik programları seyretmesi kocası Mustafa'yı tedirgin etmekte, buna bir manâ verememektedir. Güllü'nün düşkün olduğu bir sanatçı da "Muazzaz"dir. Hikâyenin, vaka tertibinin oturduğu zıtlık; Güllü'nün elit hayalleri ve yaşadığı yoksul hayat arasında gelişir. Nitekim kirayı bile ödemekte zorlanan Mustafa, Güllü'nün ısrarlarına dayanamayıp onu "temizlik" işine göndermeye razı olacaktır. Güllü'nün çalışmaya başladığı ilk günün akşam beklenmedik bir felâkete dönüşür. Güllü, uzun zamandır veresiye alışverişe yanaşmayan bakkal, kasap ve manava uğrayıp, çalışmaya başladığını söylemiş ve kocasına sürpriz için malzeme almıştır. Ancak, Mustafa karısının bu hareketini, onu küçük düşürdüğü gerekçesi ile kabullenmez ve Güllü daha evden içeri girer girmez onu dövmeye başlar. Böylece, hikâyenin seyri, bir kadın dramına doğru gelişmiş olur.

Bu süreç, Güllü'nün çalışmaya gittiği evin sahibi Psikolog Gül Hanım'ın tavsiyeleri ile bir değişim seyri yaşayacaktır. Güllü'nün ısrarı üzerine, bilirkişi olarak katıldığı bir davaya onu da götürmeye söz verir. Bu söz Güllü'yü bu kez hep hayal ettiği bir avukat olma rüyasına iter. Artık Güllü evi temizlerken bir yandan da kendini bir davada savunma yapan avukat olarak hayal etmektedir. Hikâyenin, Güllü'nün psikolojisine inmek için yer verilen bu ayrıntılarında, adeta farklı bir boyutun, farklı bir zamanın sınırları zorlanır. Hayallerdeki ince ayrıntıların, gerçek

zamanındaki Güllü'nün o an yaptığı işlerle iç içe geçerek harmonize olması, hayatın hayal ve gerçek arasındaki ince sınırını belirginleştirmeyi hedefler. Bu iki zaman arasındaki geçişlere örnek olması bakımından;

“Bir iç çamaşır alıyor eline, ütünün sivri ucunu dikkatle dantellerin üzerinde gezdiriyor. (...) Cinsellik çok uzağındayken Güllü'nün, o ipeksi dokunuşlu minik don, aklına onun da bir cinselliği olduğunu getiriyor... (...) Savcı bilir mi acaba, kavuniçi bir don giymekte olduğunu avukat hanımın (...) Ya Mustafa ne der böyle bir don görse, karısının kıçında? ‘Orospu mu oldun kız? Ne lan böyle, el kadar bez parçası? (...)’ (Kulin 2006: 18-19).

Bu ve buna benzer ayrıntıların gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Yazar-anlatıcı böylece, gerçek ve hayal unsurlarının birbirine bu kadar yakın aktığı bir anlatıyı, Güllü'yü merkezde tutarak ayrıştırmış olur. Güllü'nün bu tavrını hemen her yerde özellikle de televizyon aracılığı ile sürdürmesi psikolojik bir tavrın işareti olarak da algılanmalıdır. Ancak bu süreçte Güllü'nün bir-iki karakter dışında kimseyle karşı karşıya gelmemesi -bakkal, manav, kasap hariç- yazar-anlatıcının bu durumu daha belirgin hale getirmek istemesi ile alakalı olmalıdır. Hikâye, hayal ve hakikat arasında ve daha çok Güllü'nün hayal dünyasında akarken, “kadın” kritiğinin yanında “ekonomik problemler”in aileye, topluma verdiği zararları da irdelenmektedir. Güllü ve Mustafa evliliğinin şiddete, kabalığa dayanan bir sürece girmesi Mustafa'nın ekonomik krizde işini kaybetmesi ile ilgilidir. Yoksa ilk başlarda Mustafa, karısının bu kadar hayal kurmasına kızmamaktadır. Güllü bütün bu olayları, hayal ettiği bir boşanma davasında itiraf etmektedir. Ancak bu hayaller, onun Gül Hanımla ilerleyen dostluğu sayesinde “gerçek”le buluşacaktır. Gül Hanım onu hayallerindeki hayata doğru hazırlarken, Mustafa ile olan evliliği de ağır ağır kasvetli bir mazi olma sürecine girer. Bir başka hikâyesinde, Annabella adlı kahraman, hayatının bundan sonraki dönemini Sirkte geçirmeye karar vermiştir. Güllü'nün de gerçeklerden, dayaktan ve kocasından kaçarken şehir şehir gezen bir sirkte kendini bulması, yazar-anlatıcının hayatı ve hayalleri tariflendirmesi bakımından önemlidir.

Tekin Gönenç'in bir dizesi ile başlayan “**Kedi**” adlı hikâye kitabın bu yüzünün ikinci hikâyesidir. Yağmurlu bir akşamüstü betimlemesi ile başlar. Daha

sonra evden dışarıyı gözleyen birinin izlenimleriyle, asıl ev sahibinin davranışlarını anlatan bir boyuta taşınır. Hikâyenin ilk bölümündeki bu insani betimlemelerden hareketle, evdekinin önce bir eş ya da yaşlı bir kadın olabileceği ihtimali güçlenir. Ancak eve bir yabancının girişiyle, aslında evdekinin yani betimlemeleri yapanın bir “kedi” olduğu anlaşılır. Farklı hikâyelerinde -mesela vitrinde- cansız varlıklarla denediği bu tekniğin, burada bir canlıyla -hayvanı- tekrarlanmış olduğunu görürüz.

Eve giren yabancı, kadının -kedinin sahibi- eski kocasıdır. Böylece hikâye, hızlı başlayıp çabuk biten bir evliliğin anlatımına dönüşür. Bu anlatı da kedinin izlenimleri ile okura ulaşır. Bu süreçte, kadın ve eski kocasının karşılaşmalarıyla başlayan kavga kedinin izlenimleri ve tüm ayrıntılarıyla hikâyeye yansıtılır. Böylece okur, hem boşanmanın nedenlerini hem de eski kocanın mizacının ayrıntılarına nüfuz etmiş olur. Kedinin, hanımı ve kocası Halil arasında alevlenen kavga sırasında hanımına yardımcı olacak müdahaleler yapması, onu hayvan olma sınırlarından uzaklaştırıp, adeta insanlaştırır. İki insanın kavgalarına uygun anlarda müdahale eden kedi, üçüncü bir kişinin eve girmesi ile herkesle birlikte şaşırıp kalır. Hışımla içeri giren Mustafa Çavuş ve onun söylediklerinden Güllü’nün kocası olduğu anlaşılır. Kulin’in “**Geniş Zamanlar**” da olduğu gibi birbirini tamamlayan iki hikâyesiyle karşı karşıya olduğumuz, bu süreçte ortaya çıkar.

Mustafa karısı Güllü’nün evden kaçışından evin hanımını sorumlu tutar. Mustafa aniden içeri daldığında evin hanımını yerde, başı kanar halde görür. Bütün bu anlatı kendinin ağzından yapılmaktadır. Halil ise kapıda birinin varlığını hissettiği andan sonra kaçmış balkona saklanmıştı. Kadın bu kez de Mustafa’nın boğazına dayadığı bıçakla mücadele etmektedir. Halil saklandığı yerden korktuğu için çıkamaz. Bu mücadele esnasında kadın yere düşer, ölür. Mustafa panikleyip kaçır. Balkonda, bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun altında kalan Halil’in çaresiz bakışlarıyla kedinin bakışları çakışır. CD’de hanımın her akşam dinlemekten hoşlandığı piyano konçertosu çalmaktadır.

Kulin, **Hayal** adlı hikâyenin devamı gibi kurgulanmış bu öyküde, okuyucuya “beklenmedik bir son” hazırlar. Güllü’nün kaçışı ile vakadan uzaklaşmış gibi görünen Gül Hanım -evin hanımı- bu hikâyenin merkez kişisi konumuna getirilir.

Güllü'nün sınıfsal farklılığının bir zarureti gibi gösterilen dramatik hayatını kabullenen okuyucu, Gül Hanım'ın yaşadığı trajedi ile daha da şaşırır. Kulin'in sınıfsal, mesleki, ekonomik ve eğitim açısından çok farklı yerde duran bu iki kadının hayatlarını benzer bir trajedi ile ilişkilendirmesi, onun “sosyal hayatımızda kadın” teziyle uyuşur. Mustafa ya da Halil'in bir biçimde hayatta olması, daha öncesinde ise eşlerinden faydalandıkları halde onları insan yerine koymayışları durumu ile iki kadının trajik sonlarının mukayesesi, yazarın tezi bakımından bir pekiştireç olarak algılanmalıdır. Bütün bu sürecin, bir kedinin izlenimleri ile sunulmuş olması ise aklımıza bir yönüyle “tarafsız gözlemci” imgesini, öbür yönüyle de gerçek ve hayal arasındaki ince çizgiyi getirmektedir.

Eserin bir başka hikâye başlığı ise “**Soytarı**” adını taşır ve Murathan Mungan'a ithaf edilmiştir.

Anadolu'da yoksul bir postacı çocuğunun, çocukluk yılları ve hayalleriyle başlayan hikâye, onun bu kaderi değiştirmek üzere geldiği İstanbul'u ve buradaki öğrencilik hayatının ayrıntılarıyla gelişir. Hikâyenin girişindeki “yoksulluk” teminin, onu yaşayan bir çocuğun hatıralarıyla birlikte verilmesi, vakanın dramatik cephesini güçlendirmektedir.

Halil'in İstanbul'a gelişi, onda var olan “yırtma”, kabuğunu kırma hevesini daha güçlü hale getirecektir. Ancak bu heves hızlı bir biçimde gelişmelidir. Halil onun için önce zengin bir turist kadın ayarlamayı düşünür. Artist olmak, sanatçı olmak da aklına gelmiştir ancak bu işlerin talibi çoktur. Jigololuk daha kestirme ve kolay gelir Halil'e.

Hikâyenin başından itibaren “soytarı” kelimesi Halil'in davranışlarını tanımlayan bir imge olarak kullanılmıştır. Ağzı laf yaptığı, her işini becerdiği için dedesi ona bu ismi takmıştır.

Halil'in bu “yırtma” hırsı ve azmi, onu memnun etse, paraya kavuştursa da ailesini özellikle de babasını memnun etmeyecektir. Bayram ziyaretinden bu buruk havayla dönen Halil, yaptığı işin doğru olup olmadığını sorgularken, üniversitede derslerin bozuk gittiğini, parasının bittiğini düşünür. Ayakları onu eski mekânlarına

taşır. Beklenmedik bir tesadüfle tanımadığı ama çok zengin ve garip davranışları olan biriyle tanışır. İçki âlemiyle başlayan arkadaşlıkları iki kişilik lüks suit odada devam eder. Adamın garip davranışlarına “çıplak gezme” merakı eklenince Halil için olaylar daha çetrefil bir boyuta taşınır. Ancak para ve lüks Halil’i bu çetrefil hayatı reddetmek yerine sefahatin içine iter. İki yıl sürecek rüya gibi bir hayatın ilk aşamasındadır Halil. Gizemli kahramanın tavrı ve hayatı, paraya bakışı dikkate alınır, yazarın bir başka hikâyede konu ettiği Münir’i anlattığı hissine kapılır okuyucu. Gelişmeler de bu duyguyu güçlendirecek ayrıntılar içerir. Mesela, yurt dışına çıkan iki kafadarın paraları İspanya’da biter. Gizemli dost Halil’e son parası ile uçak bileti ve vekâlet vererek onu İstanbul’a, Nişantaşı’ndaki bir arsayı satmaya gönderir. Halil denileni yapar ancak kendine de pay ayırır. Fakat ailesi onun bu tutum ve davranışlarını benimsemez hatta onun gönderdiği paraları geri gönderirler. Dedesi kahrından ölür. Halil artık zengin kadınlarla evlenip onların mirasından faydalanmanın yolunu bulmuştur. Bu bazen yurt dışına çıkmak isteyenler için de geçerli olmaktadır. Halil, çirkef, adi bir hayatın bataklığında çırpındığının da farkındadır.

Hikâyenin,

“Bir sıçradı çekirge, iki sıçradı çekirge, üçüncüde... ‘Avucumu açıyorum, tutsak çekirge uçup gitsin diye... Uçmuyor.

Kedigözü gibi hain bakışlarla bakıyor bana şimdi, bir zamanlar avucumda tuttuğum hayat!” (Kulin 2006: 90).

Cümleleriyle bitişi, dikkatli bir okur için, hikâyenin diğer hikâyelerle olan korelasyonunu da ortaya koyar. Halil’in tanıştığı adamın Münir olması kuvvetle muhtemeldir. Yine, Halil’in ölümüne şahit olduğu Gül Hanım’ın balkonunda, kedinin karşısındayken bunları hatırladığı da kuvvetle muhtemeldir. Böylece Kulin’in, bir anlatım tekniği olarak devamlılık arz eden hikâyeler kaleme aldığı görülecektir. Rusların “Matruşka”sını hatırlatan bu iç içe geçmiş hikâyelerin bir yönüyle birbirini tamamladığı gözden kaçırılmamalıdır.

Kitabın bir diğerk hikâye başlığı “**Kurban**”dır. Hikâyenin girişinde, Kulin’in “Töre Kızı” adlı hikâyesinde yer verdiği dizeler bulunmaktadır.

Bir düğün hazırlığı betimlemesi ile başlayan hikâye, Temel adlı çocuğun hala kızı Seher’in evlendirilmesi sırasındaki anımsamaları ile devam eder. Temel’in ağabeyleri, çalışmak için gittikleri “Güney bölgelerinde” damat adayı ile tanışmışlar, onun büyük bir aşiretin mensubu oluşu dolayısıyla onun mal varlığından etkilenmişlerdir. Genci, bir sünnet düğünü için memlekete getirdiklerinde Seher’i görmüş ve ona talip olmuştur. Temel çocukluğun ona verdiği temiz duygularla, ninesi de tecrübelerine dayanarak bu evliliği ailede istemeyen iki kişi konumundadır. Onlara rağmen düğün olacak, Seher bilmediği topraklara gelin gidecektir. Hikâyenin bu bilindik akışı bu noktadan sonra değişecek, hikâye tam anlamıyla bir töre kritiğine dönüşecektir.

Temel büyürken, Seher’in ondan uzakta çektiği sıkıntılar da katlanılmaz boyutlara ulaşacaktır. İki kez çocuğunu düşürmesi, üzerine kuma getirilmesine neden olacaktır. Bu süreci Temel, ailesinin büyüklerinin gizli gizli konuşmalarından takip eder. Seher’in kocası Abuzer’den yediği dayaklar ve gördüğü kötü muamele ailesini tedirgin etse de çaresizdirler. Neticede Seher evden kaçar, yörenin hatırı sayılır birinin evine sığınır. Uzun uğraşlar sonuç vermeyince Abuzer, Seher’in ailesinden yardım ister. Hamza ve Temel durumu düzeltmek üzere Seher’in yaşadığı yere giderler. Hamza ve Abuzer’in evlilik, töre ve erkeklerin dört eş alabilme hakkı gibi konuları içeren diyaloglarından sonra Seher görmeye gidilir. Hamza istemese de Abuzer’in dediklerini onamak, ona inanmak zorunda kalır. Hamza, Temel ve Seher’in buluşmaları ve konuşmaları oldukça dramatiktir. Seher’in eve dönme ısrarına Hamza bir daha ki sefere yanıtını verecektir. Abuzer ona söz vermiş bir daha dövmeyeceğine yemin etmiştir. Bu olaydan altı ay sonra ise değişen hiçbir şey olmadığı anlaşılacaktır. Traktörden düşerek öldüğü söylenen Seher, aslında töre kurbanı olmuştur.

Hikâyede, Seher’in evden ayrılışı ile Temel’de oluşan boşluğu, o yöreye gelen bir sirkin, doldurması önemli bir imgedir. Seher’in öldürülmesine isyan eden

Temel'in aile bireyleri tarafından azarlandıktan sonra sirke doğru yürümesi de bu anlamda önemlidir.

Farklı hikâyelerinde de “sirk” unsurunu kullanan Kulin'in, hayat, hayal ve gerçekler arasındaki çizgiyi bu unsurla belirlemeye çalıştığını söyleyebiliriz. Sirk, yaşanan realiteden farklı bir dünyanın kapılarını aralayan bir ögedir. İnsanın uyrken daldığı rüya âlemini andıran bu farklı dünya, içinde yaşattığı gizem ve taşıdığı atmosferle Kulin'de bu hissi uyandırmış olmalıdır.

Eserin bir başka hikâye başlığı da **Sirk**'tir. Tekin Gönenç'in bir mısrası ile başlayan hikâye, Denizden çıkmış ama hiçbir şey konuşamayan bir adamın polislerle yaşattığı traji-komik anların betimlemesi ile başlar. Birçok dilde kimliği sorulan adam hiçbirine cevap vermez. Çaresiz karakola getirilen adamın giydiği ceketin farklılığı anlaşılınca, olaylar başka bir yönde gelişmeye başlar. Önce sirkte çalışıyor olabileceği tahmin edilir. Komiserin gelmesiyle bir başka taktik denenir. Eline verilen kâğıda kendini tanıtan bir yazı yazması istense de gizemli adam bir resim çizer. Piyanoya benzeyen bu resim, polislerde gizemli adamın piyano çalıp çalamayacağı merakını uyandırır. O şehirde bildikleri piyanolu bir yer yoktur. Hikâyenin bu bölümündeki imalar, Kulin'in bakış açısını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Polis Temel'in yaşlı ninesinin anlattıkları, orada tek piyanonun eski Halkevi'nde olduğu yönündedir. Gizemli adam, bulunan piyano ile bir resital verir. Daha sonra Temel(Polis) tarafından Sirke yerleştirilir. Artık orada piyano çalmaktadır.

Hikâye, bu noktadan itibaren Kulin'in daha önce okuduğumuz birçok hikâyesinin karmasına dönüşür. Öteden beri “Piyanist'i” hatırlatan vaka, diğer hikâyelerin kahramanlarının katılımı ile adeta bir düşün, bilinçaltının akışına dönüşür. Temel, bir önceki hikâyede, Seher'leri kurtarmak için polis olmaya karar veren küçük çocuktur. Sirkte görevli Rosa ise bir başka fantastik figür olarak çıkar karşımıza. Kulin'in hafıza oyununa benzeyen bu kurgusunun hayat alanı ise Sirk'tir. Bütün bu beklenmedik, tesadüfî kurgulamanın amacı, Kulin'in, hayatı, realiteden, hayale taşıyan yaşanmışlıklarla tariflendirmek olmalıdır. Yaşadığımız dünyanın barındırdığı birbirinden ilginç insan hikâyeleri, onların uzağında yaşayanlar için bir

hayal olabilir. Ancak, Kulin'in anlayışına göre, bu hayatların ardında duran ve metafizik bir konumlanması olan hayallerin tıpkı, Temel ve Güllü'de olduğu gibi yeni fırsatların kapısını aralayabilecek bir itici güce sahip olmasıdır.

Eserin bu yüzündeki son hikâyesi ise “**Ada’ya Mektuplar**” adını taşır. Hikâye yine Tekin Gönenç’in bir mısrası ile başlar. Rams Gezegeni, 80240 adı ve tarihini taşıyan ilk mektupla başlayan hikâye, az önce yer verdiğimiz kurgusal yapıyla bağlantılı olarak yazılmıştır. Sirk adlı hikâyenin gizemli kahramanın sırrı çözülememiş, adam bir gün aniden ortadan kaybolmuştur. Polis Temel’in Yunus Ufo adını taktığı adamın, hikâyenin başındaki zaman diliminden bir görevle dünyamıza gönderilen Yunsof Agguelos olduğu, bu hikâyede anlaşılacaktır.

Onun Ada’ya yazdığı ilk mektupta bu duruma yer verilir. İkinci mektup “Dünya Gezegeni, 2005” adını taşır ve Yunsof’un burada bir programlama hatası yüzünden dünyaya geldiği bilgisini sevgilisi Ada’ya bildirmektedir.

Buradaki ayrıntılardan **Sirk** hikâyesinde olduğu gibi mekânın “Karadeniz” olduğu anlaşılır. Kulin’in Karadeniz’e ve buranın insanına duyduğu ilgiyi babasıyla ilişkilendirerek yorumlamamız mümkündür. **Umut** romanının ayrıntılarında babasının Anadolu’da gezdiği yöreler içerisinde en çok Karadeniz’i sevdiği belirtilmiştir.

Hikâyede, doğal güzelliklerle yaşam şartları ve teknoloji arasındaki ters orantı bir uzaylının gözü ve izlenimleriyle aktarılmaktadır. Bu ironinin uzak bir çağrışımı da entelektüel bir ailede yetişen Muhittin’in (Kulin’in babası) Karadeniz’de yaşadıkları olmalıdır. Kulin’in birazı gerçekten, kalanı hayalden inşa edilmiş kurgularının, hikâyelerinin adının da “Bir Varmış Bir Yokmuş” olması burada anlam kazanır. Bu türden hikâyelerin gizemli dünyasını inşa eden olağanüstülüklerin yer yer bulunduğu gerçekler, Kulin’in hikâyelerinin tematik yapısını oluşturmaktadır.

Yunsof Agguelos’un yanlışlıkla geldiği dünyadaki -Karadeniz- izlenimleriyle ve mektup şeklinde devam eden hikâye, aslında bildik bilim kurguların temaları ile örtüşür. Bu tema her alanda gözlemlenebilecek bir ileri teknoloji ve ilkelik çatışması olarak tariflendirilebilir. Giysiler, yiyecekler, evler, insanların kendileri... vb.

unsurlar, 80240 tarihinden gelen birisi için son derece komiktir. Ancak Yunsof'un yansız gözlemleri, dar bir alanda olsa bile, insanoğlunun yaşamı içerisinde barındırdığı yanlışları göstermesi bakımından önemlidir. Hikâyede doğa tasvirlerine ayrılan bölümler de oldukça ilginçtir. Bunlardan biri de Yunsof'un sevgilisine doğal kar yağışını anlatmasıyla ortaya çıkar.

Hikâyenin “Dünya Gezegeni, 2006” adını taşıyan bölümünde -mektupta- Yunsof tarafından yapılan şu değerlendirme, aslında tüm hikâyelerin tematik özeti gibidir.

“(…) Tüm bunları, artık dillerini az çok anladığım için konuşmalarından, ara sıra göz attığım gazetelerinden ve yakın dostluk kurduğum bir-iki arkadaşımından öğreniyorum. Bu insanlar bizim gezegene çıkabilseler de kosmosa bir bakabilselerdi keşke! Tüm takvimlerini kaldırır atarlardı. Zamanın ancak her insan için, bir ömürcük var olduğunu, yok ay takvimiymiş, yok güneş takvimiymiş, tüm bunların çok saçma ve de en önemlisi ‘geçmiş’, ‘şu an’ ve ‘gelecek’ zamanların, ayrı birer zaman dilimi değil, tümünün iç içe geçmiş tek bir ‘zaman’ olduğunu anlarılardı” (Kulin 2006: 175).

Bu değerlendirme, toplumsal yapı, dinsel eğilimlerin de değerlendirmesi ile devam eder. Yunsof'un dâhil olduğu sirkse, onun gezegenine en yakın hayat tarzının yaşandığı alandır. Yunsof'un, “Dünya Gezegeni, 2006” tarihini taşıyan son mektubundan ise onun Güllü'nün ruh ikizi olduğunu anlarız. Güllü'nün mutluluğu için dünyaya gelmiş olan Yunsof, ona bir eş seçerek görevini tamamlamış ve ait olduğu gezegene dönmüştür.

2.5.5. Taş Duvar Açık Pencere

Bu eser, Kulin'in 2009'da Rita Rosen adlı yazarla birlikte oluşturduğu hikâye derlemelerinden meydana gelir. 2009 yılında Everest yayınları tarafından çıkarılan 68 sayfalık bu eserin 13-33. sayfalarında Kulin'in Taş Duvar Açık Pencere adlı hikâyesi yer almaktadır. Altı ayrı yazarın hikâyesinin bulunduğu eserde; Elke Heindenreich, Ayşe Kulin, Rita Rosen, Nezihe Meriç, Gabriele Wohmann ve Ayla Kutlu'nun birer hikâyesi bulunmaktadır. Kulin'in bu eserdeki “ Taş Duvardır Benim Sevdam” adlı hikâyesi ise **‘Foto Sabah Resimleri’** adlı hikâye kitabında aynen yer aldığı için burada ayrıca incelenmemiştir.

2.5.6. Hikâyelerinde Tema

Kulin'in 1984'te yayımladığı ilk hikâye kitabı -ilk eseri- olan "**Güneş Dön Yüzünü**" adlı kitabındaki hikâyelerin büyük oranda daha sonra yayınlayacağı romanların alt yapısını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda "Bozkırda Susuz Büyür Çiçek" adlı hikâyesinin, "40'lı" yıllarda Anadolu'da çalışan bir mühendisi konu etmesi dikkate değerdir. Bu mühendisin, Kulin'in kendi babasının hayatıyla örtüşen hayat hikâyesi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. **Veda** ve **Umut** romanlarının alt yapısını oluşturması bakımından dikkat çeken bu hikâyenin bazı cümlelerinin aynı şekilde söz konusu romanlarda kullanılıyor olması, bu görüşümüzü destekleyen ayrıntılardır.

"GİRİT BİZİM CANIMIZ FEDA OLSUN KANIMIZ" (Kulin 2005: 3).

Sloganı ve yine;

"Ne kadar sonraydı acaba, babasının piştovunu ateşleyip evin karşısındaki kavaklara doğru ateş etmesi? (...)" (Kulin 2005: 3).

Şeklindeki cümleler, bu tematik bağlantının izlerini taşımaktadır.

Bu hikâyenin tematik zeminini oluşturan 1940'lı yılların zor Anadolu şartları ve bu şartları çağdaşlığa doğru evrilmeye zorlayan Cumhuriyetimizin genç mühendisleri imgesi, özünde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaşlaşma projesinin ayrıntılarını barındırır.

Aynı yılları konu alan ve bu hikâyenin devamı şeklinde tasarlanan "**Güneş Dön Yüzünü**" adlı hikâye, hemen başına konulmuş dizelerle, tematik yapısını ortaya koymaktadır.

"Babam

Dağ, taş ve nehirlerinde

Cumhuriyet'in

Adı böyle geçerdi evimizde
 Elinde inşa edilen memleketin.
 Çocukken,
 Hep böyle düşlemişim ülkemi
 Sanki bekçileri o ve ben Anadolu'nun
 Biz sorumluyuz baba-kız
 Korumakla 'Cumhuriyet'imi" (Kulin,2008b: 8).

Memleket sevgisi özellikle de onu kuşatan Cumhuriyet sevgisi, Kulin'in baba sevgisi ile örtüşerek çıkar okuyucunun karşısına. Hikâyenin bir "10 Kasım" günün tasviri ile başlaması da bu anlamda manidardır. Kulin'in hayatı ve eserlerini bir bütün içinde baktığımızda "Emine" adlı karakterin bizatihi yazarı temsil ettiği görülecektir.

Emine adlı çocuk kahramanın annesine rağmen, babasıyla Atatürk'ü sevmek ve 10 Kasım'larda ardından ağlamak konusunda birleşmeleri, yani Atatürk'ü ve onun kurduğu Cumhuriyet'i sevmek konusunda buluşmaları ile, Emine'nin Osmanlı'yı temsil eden paşa dedesi ile bu konuda ayrı düşüncelerinin ortaya çıkardığı tezat, hikâyenin tematik anlamda, ülkemizin çağdaşlaşma projesi sürecinde yaşadığı, hem sosyal hem de ekonomik kalkınma hamlelerinin karşılaştığı engellere bir gönderme yapma amacı güttüğü görülecek.

Bu iki hikâyeden, zaman anlamında farklılaşan ancak tema anlamında benzeşen "Komünist Nedir?" adlı hikâye, bu üç hikâyenin tematik bütünlüğüne işaret eder. Diğer iki hikâyenin tematik yapısına "50'li" yıllardaki ideolojik bölünmelerin eklenmesi, bu hikâyenin anlam düzlemini oluşturur. Her iki hikâyenin kahramanı olan Emine'nin, annesi ile ideolojik bir tanımlama olan Komünistlik üzerine yaptığı söyleşi dikkat çekicidir. Mesele bir aile dostlarının-İsmail Hüsrev'in- komünist olması ve bu durumun ailelerine zarar verebileceği noktasında yoğunlaşır. Hikâye, bu noktadan hareket ederek okuyucuya komünist yaklaşımların aslında hiç de

tehlikeli olmadığını, aksine Amerika gibi emperyalist ülkelere karşı, özgürlükçü bir duruşu temsil ettiği fikrini ulaştırır. Hikâyede, insanların siyasi fikirlerini, bilimsel yollardan değil kulaktan dolma bilgilerle, biçimsel anlamda tamamladıkları fikri hâkimdir.

Hikâyenin başlığından itibaren kullanılan ironi bu anlamı pekiştirmek üzere seçilmiş bir yoldur.

Kulin, hikâyelerini onar yıllık dönemleri imgeleyen zaman dilimleriyle birbirinden ayırırken aynı zamanda, bu zaman akışı ile onları birbirlerine tematik anlamda bağlamış olur. Atatürk'ün ölümünden hemen sonra başlayan bu hikâyelerin anlamsal kolerasyonu, Cumhuriyetimizin serencamını kuşatan bir toplumsal değerlendirmeye, kritiğe dönüşür. “Yoksullara Yardım” adını taşıyan dördüncü hikâyeye, bu kurgusal planlamada, aynı kahramanla -Emine- bu kez “60’lı” yılları konu alır. Emine'nin bütün iyi niyetiyle yardım topladığı bir derneğin -Yoksullara Yardım Derneği- nasıl amacı dışında kullanıldığını, asıl hedefi dışına taşındığını anlatan bu hikâyelerdeki kahramanlar -Emine dışındaki- aslında sosyal alanda yaşanan çözümlenin imgeleridir. Bu çözümlenin boyutları “70’li” yıllara gelindiğinde çok daha belirgin hale gelecektir. “Bir Cenaze Töreni” adını taşıyan hikâyenin kahramanı olan Melo Hanım, bu anlamda önemli bir imgedir. Bütün şahsiyetini ve insanlık onurunu “paranın” gücüne göre kurgulayan Melo Hanım ve onun ait olduğu sosyetik çevre, geçmişten bugüne uzanan süreç içerisinde çabucak bozulduğumuzu, toplumsal bir yozlaşma yaşadığımızı anlatmak için seçilmiştir.

“40’lı” yılların şerefli, onurlu mühendisi Nuri ve onun vatani için neredeyse karşılıksız yaptıkları ile “50’li” yıllardan sonra yaşananların mukayesesini, bir belgesel sistematigi taşıyan hikâyelerin tematik yapılarının esasını oluşturur. Aynı şekilde 70’li yılları konu eden “Sami Bey’in Ruhunu” adlı hikâyeyi de bu anlamda düşünmek gerekir.

Sami Bey'in ruhunun, bedeninden ayrılıp öldükten sonra olanları yukarıdan izlemesi, geç kalmış muhakeme ve mukayeselerin yapılmasına imkân sağlayacaktır.

Sami Bey'in ölümünün hemen ardından ailesinin içeride miras kavgasına düşüp, dışarıya ise sahte bir yas havası ajite etme gayretleri, onun gerçekleri anlamasına ve pişmanlıklarına yol açacaktır. Bedeninden ayrılan ruhunun geçmişteki hayatına ve burada işlediği hatalarına dönmesi, özellikle ideolojik meselelerdeki kaygısız, pragmatik tavırlarını yeniden sorgulama imkânı bulması, dikkate değer ayrıntılar barındırır. Kulin, böylece “50’li” yıllardan itibaren başlayan çözümlere karşı, sırf maddi kaygıları yüzünden duyarsız kalan kitlelerin vicdanını harekete geçirmeyi amaçlar. Sami Bey'in ruhunun, duvara yazı yazarken vurulan bir genci hastaneye götürmedikleri güne dönmesi, geç de olsa gerçeklerle yüzleşme anlamına gelmektedir. Solcu bir gencin duvara yazı yazarken vurulduğunda söylediklerine karşı Sami Bey'in gösterdiği tepkiyle şimdiki düşünceleri tamamen farklıdır. Ancak Sami Bey için artık çok geçtir. Çünkü duvardaki yazı yarım kalmıştır.

Kulin, bu dramatik karşılaştırmada önemli imgeler kullanır. “Duvar yazısı”, “Sallandırmak”, “Asmak”, “Sağcı-solcu” kavramlarının karşısına bilerek yerleştirdiği, “Göbeklenmek”, “Kürk”, “Mercedes” vb. imgelerle, bir aymazlığın fotoğrafını çekmek ister. Kulin’e göre, demokrat, aydın gibi kavramların neşv ü neva bulunduğu “Solculuk”, o görüşle hareket edip sonradan züppeleşen insanlar yüzünden etkinliğini kaybetmiştir. Yazı yazarken öldürülen genci, emperyal emelleri yüzünden kurtarmayan Sami Bey, hem sahte aile saadetinin çirkefi ile hem de düşünsel anlamdaki yanılgıları ile yüzleşir.

“Vitrinde 80’li Yıllar” adlı hikâyede, Sami Bey gibi düşünenlerin yüzünden ülkenin geldiği durumu, imgesel bir anlatımla özetler Kulin.

Vitrin ve burada bulunan mankenlerin diyaloglarından oluşan hikâyenin asıl anlam derinliği, yine ideolojik bir kritikte yoğunlaşmaktadır.

“Vitrin-manken” eşleşmesi, 80’li yıllarda yaşanan “darbe” gerçeği ile örtüştürüldüğünde daha mânâlı olacaktır. Vitrin’in, cam kozaya sıkıştırılmış “Evren’i” imgelemesi, hikâyenin tematik yapısının özünü oluşturur. Evren isminin, bu yıllardaki “bir politik yöneticiyi” hatırlatıyor olması da gözden kaçırılmamalıdır.

Kulin'in, cansız, şursuz varlıklara, bu insani erdemleri yükleyerek yaratmaya çalıştığı bir tür alegorik yaklaşımın ardında, siyasi ve sosyal bir eleştiri yatmaktadır. Yazar, böylelikle, dönemin yarattığı siyasi baskılara gönderme yapmanın imkânını bulmuş olur. Vitrin, bütün insani unsurların kaybolduğu, statik bir mekânı, Evren de onun dışındaki özgür dünyayı imgeler. Ancak, "Evren" in izafi anlamdaki bu mânâsının yanında "vitriini" inşa edip, insanları cansız mankenlere dönüştüren "gücü" de temsil ediyor olması dikkat çekicidir.

"80'li Yıllar" ın bu atmosferini Kulin, "**Bar**" adlı hikâyesinde bu kez daha net bir şekilde ortaya koyar. **Vitrin** adlı hikâyesinde yoğunlaştığı alegorik tavrın burada da sürdüğünü görmekteyiz. Vitrin yerini "Bar'a" bırakmış böylece statik bir mekân yerini hareketli bir mekâna terk etmiş olur. Yine, **Vitrin** hikâyesinin tematik yapısını, vitrinin içinden dışarıyı gözlemleyen mankenin izlenimleri belirlerken, **Bar**'da, "Fesleğen" ve "Açelya" –kahramanlar bu iki bitkidir- bizatihi içerden olayları gözlemlerler.

Bu iki çiçeğin diyalogları daha çok Fesleğen'in gördükleri ile ilgili soruları ve Açelya'nın bilgece cevapları ile gelişir. Bu konuşmalar, bara içki içmeye ve eğlenmeye gelen insanların görünüşleri ve tavırlarına göre gelişir.

Açelya'nın uzun zamandır burada oluşu, tespitlerindeki isabeti pekiştirmektedir. Bu tespitlerin yoğunlaştığı noktalar ise hikâyenin tematik yapısını biçimlendirmektedir.

Hikâyede, bara gelenlerin fiziksel portreleri aracılığı ile toplumsal katmanların, sosyal sınıf farklılıklarının imgeleri okura yansıtılır. Bu dış gözlemler, saatler ilerledikçe Fesleğen'in de soruları ile ruhi tasvirlerle oradan da toplumsal eleştiriye dönüşür. Bütün bu tanımlama ve gözlemlerin aslında insanların hiç de göründükleri gibi olmadığı tezinde birleşmesi, bu tezin riyakârlık, sahtekârlık, karakersizlik gibi negatif sıfatlarla destekleniyor olması, Kulin'in, bu kitabında yer verdiği hikâyelerin arasındaki tematik ilgiyi güçlendirir. Yazar, hikâyelerinde, "40'lı" yıllardan başlattığı zaman yolculuğunu "80'li" yıllara taşırken, toplumsal ve bireysel anlamda yine siyasi ve kültürel anlanlarda yaşanan dezenformasyonu tematik bir müştereklik olarak yansıtmaktadır.

Nitekim **“Bir Çekim Günü”** adını taşıyan ve kitabın son hikâyesi olan eserde de “80’li Yıllar”ı ve bu süreçteki sanatsal faaliyetlerin çözülme noktalarını işaret eder. Bir reklâm çekimi öncesi, çekim ânı ve sonrasında yaşananların ironik anlatımıyla Kulin, sinema sektörünün yaşadığı sıkıntıları ortaya koymayı hedefler. Sinemanın asıl emekçileri ve sırf “yıldız” olduğu için onlardan faydalanan –aktör, aktris- kişilerin arasında oluşan derin uçurum, özünde Kulin’in “bakış açısı”nı da ortaya koyar. Yazar böylece, bütün alanlarda gördüğü çözümlerin sanatsal faaliyetlere de yansıdığını, bunun da topyekûn bir toplumsal yozlaşmayı ortaya koyduğunu söylemeyi hedefler.

Kulin’in bundan önceki hikâyelerinde kullandığı alegorik tavrın, burada daha realist bir zemine oturduğunu, bu tavrının daha çekici ve anlaşılır olması içinse ironik bir üslup kullandığı gözlerden kaçmamalıdır.

Kulin’in **“Güneşe Dön Yüzünü”** adlı hikâye kitabına hâkim olan “toplumsal” temalar, 1996’da yayınladığı **“Foto Sabah Resimleri”** adlı kitabında “bireysel” bir anlayışa dönüşür. Kitaba adını veren ilk hikâyenin alt başlığı olan “piyano” taşıdığı imgesel anlamın yanı sıra, yazarın bireysel hayatını ve bu hayata ilişkin izlenimlerinin odağını oluşturur. Bu hikâyenin merkezinde duran “aile”nin en yaşlısı olan “anneanne”, eskiye ait aristokrat yapının temsilcisidir. Torunları ile olan münasebetleri hikâyeye bir “eski-yeni” karşılaştırması katmaktadır.

Anneannenin, alışkanlıkları, hayata bakışı, tavrı ve kıyafetleri geçmişindeki şaşalı hatıraları halen canlı tutmasına neden olur. Ancak zaman değişmiş, anneannenin kaldığı konaklar önce müstakil apartmanlara, daha sonra da küçücük dairelere hatta çatı katlarına dönüşmüştür. Hikâyedeki bu mekânsal değişim, özünde toplumsal bir değişimin ekonomik verilerle anlatımını hedefler. Bu yüzden “enflasyon” hikâyedeki en belirgin imadır. Hem anneannenin hem de torunlarının bu imgenin etkisiyle hayatlarını değiştiriyor ve düzenliyor olmaları, “ailenin” aristokrat geçmişinin izlerini silecek; o geçmişin yarattığı saygın, elit bir o kadar da gizemli atmosferi, çıkarıcı, bencil, yüzeysel bir havaya dönüştürecektir.

Bu anlamda “anneanne” bütün varlığıyla pozitif değerleri, diğerleri ise negatif değerleri yani, bugünü temsil etmektedir. Hikâyenin tematik yapısının

oturduğu bu zemine, aile fertlerinin anneanneyi “anlayamama” hatta onun maddi varlığından istifade etme eylemleri eklenince, yazarın asıl yaratmak istediği mesaj ortaya çıkar. O da; halen onun geçmişinin mirasını, hem maddi hem de kültür anlamında tüketen bugünkü neslin, ne kadar yavan, acımasız ve riyakâr olduğudur.

Anneannenin torunu Emine'nin ağzından anlatılan olaylar zincirinde, Emine'nin geç kalan pişmanlıkları, özünde hayranlığa işaret eden imalara taşınacaktır. 82 yaşındaki anneannenin piyano merakı, klasik batı müziğine olan aşinalığı, hanımefendiliği ve zarafeti, bu yeni neslin ve icat ettiği hayatın çok uzağında, gizemli ve masalımsı bir dünyanın ayrıntıları gibidir. Kitabın bir diğer hikâyesi olan **“Taş Duvardır Benim Sevdam”** adlı hikâye, bu kez taşrada feodal yapılanmanın ağırlığını hissettirdiği bir “aile” içinde geçer. Kulin'i dikkatle takip edenler bu hikâyenin, ileride yayınlacağı **“Gece Sesleri”** adlı romanın alt yapısını oluşturduğunu göreceklendir.

Hikâyede cinsel istismara uğrayıp bunu bir yaşam biçimi haline getiren Gülbeyaz'la, **“Gece Sesleri”** romanın önemli bir karakteri olan Ziyet'in birebir örtüşen kaderleri, bir yönüyle bu iki eser arasındaki organik ilintiyi ortaya koyar.

Kulin'in bu eserde tematik anlamda vurguladığı şey, ilk planda böyle bir feodal yapı içerisinde “kadın”ın –halayık, hizmetçi olsa bile- uğradığı cinsel istismardır. Ancak bu temanın genişleyen halkalarında toplumsal hayatımıza yön veren dogmaların eleştirel değerlendirmeleri bulunmaktadır. Gülbeyaz'ın bu durumu sorgulamayan tavrı, cehaletin ve farkında olunmayan bireysel özgürlüklerin, geri kalmışlığın imgelerini barındırır. Konağın kadınlarının, erkeklerin bu çağdışı davranışlarını bir gelenek olarak algılayıp manipüle etmeleri ise bir başka eleştirel boyuttur. Gülbeyaz'ın başına gelenlere normalmiş gibi bakıp hamile olmasına rağmen türlü entrikalarla bakkal çırağı Hasso'ya yamanması –konağın diğer kadınları tarafından- bu dogmatik düzenin iğrenç yönünü temsil eder. Hasso ve Gülbeyaz'ın evliliği bir başka cahilliği ortaya çıkarır ki o da Hasso'nun şahsında belirginleşir. Hasso karısının konağın beyi tarafından kirletildiğini, gebe bırakıldığını anlamayacak kadar saftır. Ortaya çıkan belirtileri ise konağın kadınları tarafından izole edici yalanlarla bertaraf edilir. Böylece iki tarafın cehaletinden mutlu(!) bir evlilik inşa

edilir. Kulin'in bu beklenmedik sonu tercih etmesi vermek istediği toplumsal mesajın önemiyle ilgilidir.

Kulin'in "**Güneş Dön Yüzünü**" adlı kitabında yer alan belgesel nitelikteki hikâyeleri, bu kitabında daha bireysel daha spesifik temalarla karşımıza çıkar. Ancak gözden kaçırılmaması gereken şey, Kulin'in bundan sonra daha yoğun bir şekilde işleyeceği "kadın" temasıdır.

Bu kitapta yer alan bir diğer hikâyenin "**Duruşma**"nın tematik yapısı bu anlamda önemlidir. Saliha adlı bir kadın yargıcın sorunlu evliliğinin yanı sıra bakmak zorunda olduğu kanser hastası annesi, onun görevini layıkıyla yerine getirmesine mani olmaktadır. Nitekim annesine ilaç almak için bir boşanma davasında yaptığı iltimas ve aldığı rüşvet onun hayatının değişmesine neden olacaktır.

Hikâyenin tematik yapısını kuşatan "adli sistemin" sorunları meselesi, içerisine mutsuz bir kadın yargıcın dramını alarak zenginleştirir.

"**İnce Bir Hünerdir Yaşamak**" isimli hikâyenin tematik yapısının ise "**Foto Sabah Resimleri**" ile örtüştüğü görülür. Hikâyenin neredeyse tüm kahramanlarının "kadın" olması tematik yapısının da çerçevesini belirleyen önemli bir ayrıntıdır. Kocasını çoktan ölmüş bir aristokrat anneanne ile kaderi ona benzeyen torunun kesişen kaderlerinin anlatımından ibaret olan hikâyeye, Hamer'in Odyssey adlı eserinin tematik yapısının yön vermesi ilginç bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar.

"**Unutmak**" adlı hikâyeye de bir "kadın" kahramanın dramatik hikâyesini ele almaktadır. Tematik yapıyı zenginleştiren unursa, bu kadının bir bebek kaybettikten sonra yaşadığı travma ve bunun sonucunda geçirdiği trafik kazasıdır. Bir süre bilincini yitiren kadın, daha sonra geçmişini hatırlamaktansa kaza sonrasında olduğu gibi "unutmayı" yeğleyecektir. Bir kadının ve bir annenin bebeği ile arasında oluşturduğu tarifsiz bağ ile bu bağın kopuşunun anne üzerinde yarattığı olumsuz etkinin işlendiği bu hikâyenin tematik yapısındaki trajik unsurları, Kulin romanlarında da sık sık kullanmıştır.

“Umut” adlı hikâyenin kahramanı olan “kadın”ın da benzer bir dram yaşadığını görmekteyiz. Bir önceki hikâyede, bebeğini kaybeden bir annenin yalnızlığı anlatılırken, burada, bir sabah kocasını işe gönderen ve bir daha haber alamayan bir kadının dramı kaleme alınır. Yalnızlığını “umutla” yenmeye çalışan kadının, aslında acısını “unutmakla” yenmeye çalışan diğer karakterden bir farkı yoktur. Kulin’in ısrarla ele aldığı bu “yalnız kadın” tiplerinin hem insani bir temayı hem de siyasal imgeler taşıyan bir hayatı ve bu hayatla ilgili imgeleri barındırıyor olmaları, yazarın cinsiyetiyle ve onun bu anlamda belirginleşen feminist tavrıyla da ilgilidir. Hikâyelerinde gördüğümüz siyasi imgelerin “sağ-sol” çatışması ya da bu kategorik yaklaşımın düşünsel açımlarıyla ilgili olması **“Çaya Gelen Konuk”** adlı hikâyesinde daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. “Sağcı-solcu”, “Ülkücü” gibi 80 öncesi dönemin çok keskin ideolojik fraksiyonlarının ele alındığı bu hikâyede, tematik yapıyı sürükleyen karakterin bir “kadın” ve “anne” olması dikkat çekicidir.

Bu benzer tematik yapılardan ana karakterin “erkek” olması ile farklılaşan **“Gülizar”** adlı hikâyenin tematik yapısı; yaşlı bir cansız manken ustasının platonik aşkıyla biçimlenir. Artin Usta, mağazalar için yaptığı cansız mankenler gibi neredeyse elinde büyüyen Gülizar’ın büyüüp serpilmesine de şahit olur. Gülizar’daki bu müthiş değişim, Artin Usta’nın yüreğinde engelleyemediği bir tutkuya dönüşecektir. Boylu boslu bir göçmen kızı olan Gülizar’ın, manken olup mahalleden taşınması ise Artin Ustanın tıpkı bozulan işleri gibi bozulan toplum yapımızı imgelediği görülür. Kulin böylece “platonik” bir aşkın serüveni içerisine, hızla değişen ancak insanları birbirinden uzaklaştıran sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik şartların ortaya çıkardığı bir hayatı almış olur.

Bozulan, dejenere olan bu şartların ortaya çıkardığı insan tipi doğal olarak patolojik sapmalar gösterecektir. **“Sadece 1457 Kupona”** adlı hikâye böyle bir psikolojik yapının tahlilini yapar. Hayatındaki her şeyi, her eşyayı “kupon” biriktirecek olan Semiha’nın psikolojik tavrı, bireysel değil toplumsal bir eleştiri özelliği taşır. Eşyadan, kocaya ya da “eş” beğenmeye, almaya doğru uzanan bu marazi süreç, toplumu adeta kronik psikolojik sapmaların yerleşik olduğu bir alana doğru sürükler. Gazetelerin de buna çanak tutması ayrı bir tematik unsur ve eleştirel tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kulin'in bir diğerk hikâye kitabı ise "**Geniş Zamanlar**" adını taşır. 1988'de yayımladığı bu kitap altı ayrı hikâyeden oluşur. "**Geniş Zamanlar**", "**Dar Zamanlar**" ve "**Son Zamanlar**" başlıklarını taşıyan hikâyeler tematik yapıları bakımından birbirlerinin devamıdır. Üç hikâyenin temelinde de "Ayla" adlı zengin varlıklı ve eğitimli bir kadın ve ailesi vardır. Ayla'nın çocuğuna bakması için Zehra'yı ve annesini tutması, bu iki ailenin hayatını ve kaderini kesiştirecektir. Yazarın bu üç hikâyede anlattıkları tematik olarak birbirini tamamlayan hikâyeler olmakla beraber özünde, **Geniş Zamanlar**'da Ayla'nın, **Dar Zamanlar**'da Zehra'nın, **Son Zamanlar**'da ise Aydın-Zehra'nın hayat hikâyelerine odaklanmıştır.

Ayla'nın dramatik evlilik hikâyesinin sonuçları Zehra'nın trajik sonunu hazırlayacak, Aydın, bu sonun gerçekleşmesinde hem başrolü hem de yazarın siyasi mesajlarının taşıyıcısı olacaktır.

Üç hikâyenin de tematik yapısının merkezinde "kadın" ve onun sosyal hayatımızdaki yeri meselesi bulunmaktadır. Bu durum bir sosyal statü karşılaştırması yoluyla hikâyelere yansır: Ayla'nın kaderi, aldığı eğitim, ekonomik seviyesi ve sosyal çevresi ne kadar iyi olursa olsun aslında yanına aldığı, çok sevdiği hatta kendini kurtarsın diye okuttuğu bir kenar mahalle kızı olan Zehra'nınkinden farklı değildir. Bunun nedeni ikisinin de "kadın" olmasıyla ilgilidir. Kendi evliliğini kurtaramayan Ayla, kızı gibi sevdiği Zehra'nın bir doktorla olan aşkının "sınıf farklılığı" yüzünden bitmesini de engelleyemez. Bu süreçte yine Ayla'nın evinde çalışan Zehra'nın annesi Fatik'in yaptığı değerlendirme, hikâyelerin tematik yapısının özeti olması bakımından önemlidir. Hikâyedeki bu değerlendirme, Ayla'nın anımsamaları şeklinde biçimlenmektedir.

"Saf Zehra! Gecekondu çevresinin dışındaki kadınların hırpalanmadığını zannetmişti hep. Benim sosyal sınıftaki hemcinslerinin her zaman bakımlı, alımlı ve mutlu olduklarını sanıyor, öykünüp duruyordu bizim gibilere. Anası içinse, kadın doğuştan kıymetsizdi, kural olarak.

'İster zengin, ister fakir olsun, garı kısmının gaderi değişmez, dedim ama, anlatamadım' demişti Fatik. 'Şimdi gördü işte gözleriğnen'(...) (Kulin2005. 10-11).

Ayla ve Zehra için bu olumsuzluklar içinde gelişen hayat, hikâyelerde sadece “kadın”ın toplum hayatımız içerisindeki yerini irdeleme amacıyla sınırlı değildir. Özellikle Zehra’nın, doktordan ayrıldıktan sonra hayata küsüp, mahalleden komşuları olan Aydın’la evlenmesi “**Dar Zamanlar ve Son Zamanlar**” adlı hikâyelerin tematik yapısına “kadın” olgusunun üzerinden farklı bir siyasi tema eklenmesinin yolunu açar. Aydın’ın çocukluktan itibaren tesirine girdiği “tarikat” ona kadını şeytan olarak tanıtmış, bu düşmanlık ailenin tüm çabalarına rağmen tedavi edilememiştir. Böylece, bile bile Zehra’nın trajik ölümünün yolu açılmıştır. Yazarın, Aydın’ın bu konudaki tavırlarını anlatmak için yaptığı betimleme ve değerlendirmeler tamamen “siyasi imgeler” barındırır. Tarikat, oradaki zikirler, kıyafetleri, örgütlenme biçimleri vb. unsurlar, Kulin tarafından, Aydın aracılığıyla ve eleştirel bir duruşla okura yansıtılır. Kulin’in bu tematik yapıyı güçlendirmek için kurguladığı “homoseksüel” ilişkilere dair imalar, bir başka yönüyle Zehra’ya dokunmayan Aydın’ın psikolojisini tanımlamak için kullanılmıştır.

Kitabın dördüncü hikâyesi olan “**Mastektomi**” de yine “kadın”ın merkezde olduğu bir hikâyedir. Tematik yapısı, meme kanseri yüzünden memesini kaybetme aşamasına gelen bir kadının yaşadığı duygusal travma olarak özetlenebilir.

“**Cıkmaz Sokakta Yürümek**” adını taşıyan hikâyesi de bundan önceki hikâyelerinde gördüğümüz tematik yapıyla benzeşir. Köydeki çiftlik evine giden kadının -evin sahibi- yanında çalıştırdığı Hasan ve Zeyno adlı genç çiftle, yaşamlarını kolaylaştırıcı, ön yargıdan uzak bir diyalog sağlamıştır. Ancak ne yaparsa yapsın Hasan’ın eşi Zeyno’ya karşı tavırlarında beklediği gelişme olmayacaktır. Yağmurlu, fırtınalı bir gecede Zeyno’nun doğum sancılarının artmasıyla başlayan gerilim, hikâyenin tematik yapısının esasını oluşturur. Köyden vasıta bulunarak hastaneye gidilmesi, doktor bulma çabaları, ağır doğa şartları vb. unsurları gibi ayrıntıları bir tarafa bırakırsak, Hasan’ın ve babasının “erkek” çocuk bekliyor olmaları ve “kız” çocuğunu önemsememeleri, hikâyenin asıl temasını teşkil eder. Yazar-anlatıcının bu süreçteki izlenimleri, gözlemleri, hastanede geçirdiği saatler ve doğum hanenin önünde hastalarını bekleyen diğer hastalarla gerçekleştirdiği diyalogların merkezinde hep bu çelişkinin olduğunu görürüz. Bu çarpık önyargı, daha doğumda insanları cinsiyetleri yüzünden birbirinden

farklılaştırıyor, yaşadığımız bu modern zamana bile meydan okuyan bir tesir sahasına sahip olunmaktaydı. Kadınların aleyhine süregelen bu süreç hikâyesinin de tematik yapısının özünü oluşturur.

“Spasibo İstanbul” adını taşıyan, kitabın son hikâyesi de “kadın” merkezli bir hikâyedir. Yazar-anlatıcının gazeteci kimliği ile mülakat yapmak üzere gittiği “Lydia Krassa Arzumanova” -Leyla Arzuman’ın-, yazar-anlatıcı üzerinde bıraktığı izlenimlerden ibaret olan hikâye, onu daha sonra anneanesiyle tanıştırmasıyla farklı bir boyut kazanır. Arzuman’ın Sovyet rejiminden kaçarak yurdumuza sığınmış bir opera ve bale sanatçısı olması, bu sanatın ona kazandırdığı muhteşem zarafetle, anneanesinin aristokrat geçmişi ve zarafeti, hikâyeye adeta sanatsal bir faaliyetin sahnede sunumu şeklinde yansır. “Kadın, sanat ve estetiğin” tematik yapıyı kuşattığı bu hikâyesinin asıl hedefinin biyografik bir tanıtım olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Kulin’in 2006’da yayımladığı bir diğer hikâye kitabı da **“Bir Varmış Bir Yokmuş”** adını taşır. İki tarafından da okunabilen bu kitabın ilk yüzündeki hikâyelerin çoğu gazete haberi özelliği taşır. Bu hikâyelerin “gerçekle-hayal” arasında duran tematik yapılarının benzerliği ve bazen de birbirlerinin devam olmaları, aralarındaki korelasyonu kuvvetlendirmektedir. **“Büyük Aşkların Kadını Annabella”**, elit bir ailenin kızı olan Annabella’nın tutkulu, özgürlüğüne son derecede düşkün, delifişek hayatını anlatır. **“Cömert’in Öyküsü”** adlı hikâye ise, bu kez aynı tarz bir hayatı benimseyen ve benzer bir sosyal çevreye mensup Cömert’in hikâyesinden oluşur. Bu tematik yapının **“Münir’in Öyküsü”** adlı hikâyesinde de devam ettiği görülür. **“Gülcan’ın Öyküsü”** adlı hikâyesinde karşımıza çıkan durum, bu kez tamamiyle bir gazete haberinin genişletilmiş biçiminden oluşur. Burada, tema, Ermeni terör örgütünün, Türk Büyükelçilikleri ve Büyükelçilerine yönelik terör saldırılarına odaklanmıştır. Kitabın bir diğer hikâyesi ise **“Aylin’in Öyküsü”** adını taşır ve tamamen **“Adı: Aylin”** romanının tematik yapısı ile örtüşür. **“Piyaniist”** adını taşıyan bir diğer hikâye ise 2005 yılının 7 Nisan günü, Sheppey Ada’sında yaşanan gizemli bir olayın haberinden ibarettir. Ada’ya nereden geldiği bilinmeyen otuz yaşlarındaki bir adamın hiç konuşmaması, dolayısıyla kendisi hakkında hiçbir bilgi alınmaması hikâyesinin gizemli tarafını güçlendirmektedir. Sadece piyano resmi çizen ve çalan bu adamın, çıkan gazete haberlerinden sonra İngiliz bir ailenin

eşinsel oğlu olduğu, intihar etmek üzere iken polis tarafından bulunup hastaneye kaldırıldığı, ancak buradan da kaçtığı anlaşılacaktır.

Buraya kadar söz konusu ettiğimiz hikâyelerin tematik yapılarındaki benzerlik, **“Ölümün Şerefine Sıkılan Kursun”** adlı hikâye ile değişir. Daha çok bireysel, zaman zaman magazin haberi niteliği taşıyan diğer beş hikâyesinden sonra Kulin, bu kez toplumsal bir sorunumuz olan “töre cinayetleri” konusuna döner. Bu hikâyede, Rabia adlı bir genç kızın, sevdiği için kaçtığı Mahmut adlı bir kişinin evli olduğunu öğrendikten sonra tekrar eve dönme isteği konu edilir. Rabia aldatıldığını anladıktan sonra bir karakola sığınmış ve ailesine teslim edilmiştir. Trajik olaylar zincirinde, Rabia’nın kardeşleri tarafından şeriat yasalarına (!) göre infaz edilmesi meselenin özünü oluşturur. İnsanların gözü önünde cereyan eden bu olayın önce üstünün örtülmesi, görmezden gelinmesi; sonra vicdanlı bir-iki vatandaşın ihbar mektupları ile olayın açığa kavuşması, Kulin’in asıl ilgilendiği olaylar dizisidir. Kulin, bu sayede, sosyal hayatımızın, istemediğimiz kötü bir yönünü gerçeklere - gazete haberlerine- dayanarak ve eleştirel bir tavırla ele alma imkânı bulacaktır. Hikâyenin bu trajik olaylar zincirinin yanı sıra “kadın” teması üzerinde yoğunlaşıyor olması dikkatlerden kaçmamalıdır.

Kitabın diğer yüzündeki ilk hikâye **“Haval”** adını taşır. Hikâyenin ana kahramanı konumundaki Güllü’nün hayalleri, hem bu hikâyenin tematik yapısını biçimlendirmekte hem de bundan sonraki **“Kedi”**, **“Soytari”**, **“Kurban”**, **“Sirk”** ve **“Ada’ya Mektuplar”** gibi hikâyelerle anlamsal ilintisini oluşturmaktadır. Mustafa’nın işsiz, yoksul hayatını değiştirmek için karısı Güllü’ye çalışması için izin vermesi-Gül Hanım’a ev temizliğine gidecektir- bütün bu hikâyelerin tematik gücüne hareket verir. Bir kenar semtte yaşamasına, eğitimsiz olmasına rağmen Güllü’nün hayalleri, onu başka bir boyuttaki hayatın içinde yaşatacak kadar geniştir. Bir televizyon programı, şarkı ya da piyano sesi ile hatta onu kendinden çok farklı gösterecek bir uyarıyla hayaller kuran Güllü, Gül Hanım’ın yanında çalışmaya başladıktan sonra bu dünyasını daha da geliştirir. Ancak zaten onu hiç anlamayan Mustafa, onun para kazanıp alışveriş yapmasından, bu durumun mahalleli ve esnafı tarafından bilinmesinden rahatsız olup onu döver. Böylece hikâyenin tematik yapısının özünü oluşturan “kadın” unsuruna, “kadın ve şiddet” konusu da eklenmiş

olur. Hikâye, Güllü'nün, Gül Hanım sayesinde şahsiyet kazanan hayalleri uğruna evden kaçıışı ile bitecektir. Ancak Kulin'in, imgesel bağlantılarla oluşturduğu koleratif yapı, bu hikâyenin diğerlerine anlamsal bir zemin oluşturduğu sonucunu ortaya çıkarır. Nitekim **“Kedi”** adlı hikâye dikkatli okunursa, orada Güllü'ye yeni bir hayatın sınırlarını açan Gül Hanım'ın trajik sonunun ele alındığı görülecektir. Yani, Güllü'nün sosyal çevresi, eğitimsizliği ve bunlara uygun bir tip olan kocasının ona sağladığı düzeysiz hayat, Gül Hanım'a geldiğinde tam aksi bir görünüm kazansa da bu iki kadının, “kadın” oldukları için yaşadıkları “ortak kader” aynıdır. Bu eleştirel tavır hikâyelerin tematik müşterekliği bakımından önemlidir. Başka bir deyişle, Güllü'nün, Gül Hanım aracılığı ile somutlaşan, onda vücut bulan hayallerinin, yine Gül Hanım'ın ölümüyle neticelenmesi dikkat çekici bir ayrıntıdır. Gül Hanım'ın ölümü ve öncesinde yaşanan olayların evin kedisinin gözlemleri, müşahitliğiyle anlatılması da önemli bir ayrıntıdır. **“Kedi”** adlı hikâyenin, son bölümlerinde, intikam için gelen Güllü'nün kocası Mustafa ve Gül Hanım'ın ölümüne sebep olan eski kocasının, hep kadınları sömüren tipler olması tematik ortaklık bakımından başka önemli bir göstergedir. Bu anlamda **“Soytarı”** adlı hikâye, Gül Hanım'ın eski kocasının hayat hikâyesine yoğunlaşır. Yoksul ama şerefli bir ailenin küçük çocuğu olan Halil, ona dedesinin, hareketlerini, davranışlarını tasvir için taktığı “Soytarı” ismine uygun bir hayat yaşar. Okumak için geldiği İstanbul'da, çabucak zengin olma hayali kuran Halil'in, zengin ve yaşlı kadınlarla ilişki kurması yani “jigololuk” yapması, ailesini memnun etmese de ona kolay para kazandıracaktır. Hiç beklemediği bir zamanda tanıştığı zengin, savruk bir gençse onun tüm hayatını değiştirir. -Bu gencin, kitabın diğer yüzünde bulunan Münir olması kuvvetle muhtemeldir.-

Halil'in bu gençle tattığı lüks, zengin, sorumsuz hayat, o gittikten sonra zengin kadın avcılığıyla devam eder. Gül-Halil evliliği ve Güllü'nün olaylara dâhil edilişi bu tematik çerçeve içerisinde şekillenir.

“Kurban” adlı hikâyenin tematik yapısı, kahramanları ve mekânı tamamen değişmiş gibi görünüyorsa da aslında bu hikâye de diğer iki hikâyenin devamı niteliğindedir. Bir matruşkayı andıran bu anlam yapılanması özünde, Kulin'in “rüya”ya benzetebileceğimiz, ona ait bir akışla şekillenen ve çoğu zaman bir hafıza

oyunu gibi biçimlenen yazı tarzını, anlayışını ortaya koyar. Karadenizli Seher adlı kızın, Güneydoğulu bir aşiret oğluyla maddi kaygılarla evlendirilmiş olması ve yeğeni Temel'in bundan duyduğu hüznün, hikâyenin tematik yapısını şekillendirir. Seher'in istemeyerek gittiği bu evde, çocuğu olmuyor diye dayak yemesi, üstüne kuma getirilmesi ise Kulin'in eserlerinden aşına olduğumuz bir temadır. Sonuçta, Seher'in "töreye" kurban edilişi ile Temel'in ruhunda yaşanan travma, hikâyeyi bir başka boyuta taşıyacaktır. Tıpkı Annabella'da olduğu gibi Temel'in bu ruhsal travmayı unutmak için "Sirke" -o civarda kurulu olan- gitmesi, hikâyelerdeki tematik müştereklik bakımından önemlidir. Çünkü Güllü'de evden kaçtığında bilmeden, hareket etmek üzere olan bu sirke katılmıştır. Adeta bir "bilinçaltı akımı" şeklinde gelişen bu olaylar dizini, masallarda görebileceğimiz tesadüflerin yolunu açmaktadır. Kulin'in bu tarzı, birbirinden farklı mekânlarda, farklı bireyler üzerinden gelişen olayları, birbiriyle ilintilendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Kulin'in bu hikâyelerin bir devamı olarak kaleme aldığı "**Sirk**" adlı hikâyenin tematik yapısının, kitabın diğer yüzündeki "piyanist" adlı hikâyeye örtüşüyor olması bu anlamda önemlidir. Karadeniz sahilinde bulunan garip giyinişli, hiç konuşmayan ve hiçbir dilde konuşamayan esrarengiz bir adamın hikâyesinden oluşan bu hikâyede, bu adamın sadece piyano resmi çiziyor olması, hikâyelerindeki masalımsı kurgulamanın izlerini taşır. Bir önceki hikâyeden tanıdığımız Temel'in ve Güllü'nün de bu hikâyeye taşınmış olması, hikâyelerdeki tematik kolerasyonu kuvvetlendirecektir.

Temel, büyümüş polis memuru olmuştur. Esrarengiz adamın bulunması, sorgulanması ve sonuç alınamayınca "sirke" yerleştirilmesinde onun rolü vardır. Esrarengiz adama "Yunus Ufo" adını takan da odur. Temel'in bu süreçte sirkte çalışan Güllü'yle tanışması, bu hikâyelerdeki masalımsı ayrıntıları ortaya koyması bakımından önemlidir. Kitabın bu yüzündeki "**Ada'ya Mektuplar**" adlı hikâyenin anlaşılması için bu ayrıntılar önemlidir. Bu hikâyenin kahramanının, Temel'in Yunus Ufo dediği esrarengiz kişi olması ve Rams Gezegeninden 80240 tarihinden dünyamıza gelmiş olması, Kulin'in bu hikâyelerde oluşturmak istediği, sınırsızlık ve bilim kurgu ilişkisinin de boyutlarını ortaya koymaktadır.

Bu hikâye, Yunus Ufo'nun yani Yunsof Agguelos'un dünyadan, Rams Gezegenindeki sevgilisi Ada'ya yazdığı mektuplardan oluşur. Yunsof'un burada yani dünyada, insanlarla ilgili edindiği izlenimler, insanlara ilişkin yaşam ve davranış tahlilleri dikkat çekicidir. Fakat tematik müştereklik bakımından en önemlisi, Yunsof'un Güllü için, yani ruh ikizinin hayatını düzenlemek için dünyaya gönderilmiş olmasıdır. Bu, Güllü ve Temel'in aşkıyla şekillenecek bir hayatın altyapısını oluşturmakla mümkün olacaktır.

Kulin'in 2008'de çocuklar için yazdığı ve Müjdat Gezen'in resimlerini çizdiği, **“Sit Nine'nin Masalları”** adlı eserini, bir edebi tür olarak farklı özellikler taşımasına rağmen bu bölümde değil, Deneme, Araştırma, Biyografik Eserleri adlı bölüme bırakılmıştır.

2.5.7. Hikâyelerinde Olay Örgüsü

Roman ve hikâye denilen bu iki türün birbirinden farklılaşan ancak daha çok benzeşen yanları üzerinde süregelen tartışma ve değerlendirmeleri takip ettiğimizde, metodik tahlil çalışmalarının zaman zaman örtüştüğü görülür. Vaka tertibi veya olay örgüsünün anlatıya dayalı metinlerdeki işlevi bu buluşma noktalarından birini ihtiva eder.

Mehmet Tekin'in, “Yeni Roman” akımının “vakasız roman” yazma gayretlerini anlatırken yaptığı “beyhude çaba”lar (Tekin 2008:61-69) değerlendirmesi dikkat çekicidir. Aynı eserde Şerif Aktaş'ın benzer değerlendirmelerine ve Wellek'in

“Olay örgüsü, romanın bünyesini oluşturan ve bünyenin en küçük ögesi olan ‘motif’ten ‘kişiyeye’ kadar bütün elemanlarını içine alan bir yapıdır”(Tekin 2008: 67).

Şeklindeki tespitine yer vermiş olması, anlatıya dayalı bir metinde vakanın güçlü varlığını hatta olmazsa olmazlığını ortaya koyar.

Anlatıya dayalı bir metinde, “olay örgüsü”, peş peşe gelen metin halkalarıyla bir bütünlük kazanan metnin, bu halkalar düzeyinde idrak edilmesi anlamına gelir.

Vaka bu metnin nabız atışlarıysa, “olay örgüsü” o metnin sesidir(Tekin 2008: 66). Tespitini yapan Tekin, Moran’ın, hikâyeyi bir olayın kronolojik olarak anlatımını, olay örgüsünün ise, olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılması (Tekin 2008: 67) olduğunu işaret eden cümlelerine yer verdiği görülür.

Olay örgüsünün, zaman, mekân ve şahıslardan oluşan bir yapıyla bütünleştiğinde edebi bir metnin oluşacağı gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır. Culler’in

“... Olay örgüsü, esas mahiyeti itibariyle olayları anlatmak değil, ‘gerçek bir öykü oluşturmak için’ olayları belirli bir amaç doğrultusunda, belirli bir düzene sokmaktadır” (Tekin 2008: 69).

Şeklinde yaptığı tanımın ortaya çıkardığı gerçek, anlatıya dayalı metinlerin olay örgüsünde yazarın yaratacağı “düzen”in önemine yaptığı vurguda biçimlenmektedir.

Kulin’in ilk hikâye denemeleri olan “**Güneş Dön Yüzünü**” adlı kitabındaki hikâyelerinde karşılaştığımız olay örgüsünün, bu tespitler ışığında bakıldığında daha çok Moran’ın yaptığı “kronolojik anlatım” tanımıyla uyduğu görülecektir.

“**Bozkırda Susuz Büvür Çiçek**” hikâyesinin (40’lı Yıllar)la başlayan olay örgüsü, “**Güneş Dön Yüzünü**” (40’lı Yıllar), “**Komünist Nedir?**” (50’li Yıllar), “**Yoksullara Yardım**” (60’lı Yıllar), “**Bir Cenaze Töreni**” (70’li Yıllar), “**Sami Bey’in Ruhü**” (80’li Yıllar) adlı hikâyelerle organik bağıni koruyarak gelişir. Yazar, değişen sosyo-kültürel, siyasi ve ekonomik şartların, ülkemizin toplum hayatına yansımalarını, söz konusu yıllara göre yaptığı tasnif ve seçtiği uygun imgelerle vurgulamaya çalışır. Hikâyelerin bu kronolojik dizilimi adeta “geçmişten bugüne uzanan resimler” şeklinde kurgulanmış bir resim sergisi hissiyatını uyandırmaktadır. 40’lı yıllardan başlayan bu ardışık dizilim, 10’ar yıllık dilimlerle toplumsal yaşantımızın fotoğrafını çeker.

Kulin’in 1996 yılında yayımladığı “**Foto Sabah Resimleri**” adını taşıyan kitabındaki on hikâyeye ise bu kronolojik dizilimin dışına çıkar. Kitaba adını veren hikâyenin “Piyano” alt başlığı ile başlayan ilk bölümünden itibaren daha komplike bir olay örgüsü ile karşılaşıyoruz. Neden-sonuç ilişkileri içinde kurgulanmış bu

hikâyede; bir piyanonun -antika özelliği olan- satışına ilişkin diyalog, merkez kişi konumundaki Emine'nin piyano ve bu enstrümanın ailesiyle olan bağı üzerindeki anımsamaları ile gelişir. Piyanonun bir yönüyle estetiği, sanatsal hassasiyetleri, bir yönüyle de maziyi temsil ettiği görülür. Piyanonun ilk sahibi olan anneanne, hikâyeye bu nedensel örgü içerisinde dâhil olacaktır. Hikâye bu aşamadan sonra, bu iki önemli imgenin geçmişleri ve şimdiki durumlarını yansıtan mukayeseler sistematığının anlatımına dönüşür. Geçmişte temsil ettikleri, asalet ve aristokrat hayatın, şimdinin basit ve duyarsız yaşam tarzıyla uyuşması mümkün değildir. Hikâye bu iki önemli imgenin ait olmadıkları bu zaman diliminde, ısrarla kalitelerini korudukları tezi üzerinde yoğunlaşır. Zamana direnen anneanne, seksenli yaşlarında, konak hayatından apartman dairelerine düşmesine rağmen ölünceye dek asaletinden ödün vermez. Piyano, anneannenin nereye taşınırsa taşınısın beraberinde taşıdığı adeta bir aksesuardır. Bu yönüyle de imgesel anlamda anneannenin geçmişte yaşadığı ve halen tavrıyla varlığını hissettirdiği o hayatın bir unsurudur.

Bu hikâyede gördüğümüz zaman ve mekân unsurlarının değişken varlıkları, hikâyedeki farklı bir kurgulama tekniğinin de işaretini taşımaktadır. Kulin'in ilk metinlerinde gördüğümüz statik akışın burada farklılaşması, yazarın edebi gelişim evrelerini takip etmemiz bakımından da önemlidir.

“Taş Duvardır Benim Sevdam” adlı hikâyesini de bu anlamda ele almak gerekir. Bir taşra konağında hizmetçi olan Gülbeyaz'ın çocuk denecek yaşta evin küçük beyi tarafından cinsel istismara uğratılması, aslında orijinal bir vaka özelliği taşımaz. Ancak Kulin, bu basit vakanın içerisine yerleştirdiği farklı kahramanlar yoluyla onu zenginleştirir. Olay örgüsünün kazandığı bu zenginlik, bir yönüyle de içinde “kadın”ın olduğu birçok sosyal mesajı okuyucuya ulaştırır.

Hikâyenin başında, söz konusu konağın dogmatik kuralları içerisinde şekillenen hayat ve Gülbeyaz'ın buradaki son derece önemsiz varlığı anlatılır. Bir yaz akşamı, rakı sofrasından sonra evin küçük beyinin Gülbeyaz'ın odasına girip sırtı dönük bir vaziyetteyken tecavüz etmesi ile başlayan olaylar ise Gülbeyaz'ı vaka tertibinin merkezine taşır. Bir insan ve kadın olarak hiçbir savunması ve hakkı olmayan, en kötüsü de bunlarla ilgili hiçbir fikri olmayan Gülbeyaz'ın bu istismarı,

bir zevk olarak algılanması, yazarın eleştirel tavrıyla paralel düşünülmelidir. Bu süreçte konağın diğer kadınlarının entrikaları ile Gülbeyaz'ın bakkal çırağı Hasso'yla evlendirilmesi olay örgüsündeki zenginliği pekiştiren ayrıntılardır. Yazarın beklenilenin aksine bu evliliği mutlu bir sonla bitirmiş olması da dikkat çekicidir. Böylece Kulin, böyle bir feodal yapının, sadece cinsel istismarla yani bir yönüyle ferdi bir hatayla sınırlı kalmadığını, bu tür yapılanmaların ve anlayışların çevrelerini de istismar ettiği tezini işlediğini görürüz.

“Duruşma” adını taşıyan hikâyesi de farklı bir noktadan ama benzer bir amaçla kaleme alınmıştır. Maaşı yetmediği için annesini tedavi etmekte zorlanan bir kadın yargıcın rüşvet alması, öykünün basit anlatımıdır. Ancak Kulin, bu temel esas üzerinde inşa ettiği olay örgüsü ile çok farklı hayatları ve bunlara ilişkin mesajları anlatımın içerisine almayı başarır. Hikâye bu basit özete ulaşana değin farklı bir takım aşamalardan geçer. Yargıcın sarhoş kocasının umursamaz tavrı ve sabahlara dek horlayarak uyumasına karşın o, işinin ve akşam annesinin çektiği acıların ızdırabı ile psikolojik bir buhrana doğru ilerler. Saliha böyle bir dönemde, bir boşanma davasında annesine ilaç almak için “yanlı” karar verir. Bu olay hikâyeye, adeta Saliha'nın vicdanı hüviyetine bürünen ve hakkında yanlı karar verilen kadının girmesine neden olur. Olay örgüsündeki bu nedensel ilintiler vaka çeşitliliğinin de önünü açmış olur. Hikâye bir başka iltimasla kararın değiştirilmesi sürprizi ile son bulacaktır.

Kitapta yer alan bir diğer hikâye **“İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak”** adını taşır. Hikâye, hem kahramanları hem de olay örgüsü bakımından kitabın ilk hikâyesi olan **“Foto Sabah Resimleri”** adlı hikâyeyi anımsatır. **“Unutmak”** adını taşıyan hikâyede ise Kulin, bir başka konu ve olay örgüsü ile karşımıza çıkar. Çocuğunu yitiren bir annenin yaşadığı psikolojik şokun, “unutma” hissiyle ortadan kaldırılması teması üzerine odaklanan hikâyenin, içerisine aldığı bazı psikolojik tahlillerle bir kadının böyle bir durumda yaşayacağı travmayı anlatmaya hedeflendiği görülür. Hastane odasında, kadının yaşadığı kazanın ardından ameliyattan çıkarılışı ve kendisini tanımlama çabaları ile başlar öykü. Hafızasını kaybeden kadının, bir varlık ve bir kadın olarak kendini tanımlama gayretinin ayrıntıları, bir kadının psikolojik alt yapısının irdelenmesi çabasıyla birleşecektir. Bu tahlillerin, zamanla

mazinin teşekkül ettirilmesine dönüşmesi, olay örgüsünün zenginliğini arttırırken, okuyucunun merakını da tetikler. Bir dizi olumsuzlukların yaşandığı mazinin, hatırlanmaktansa unutulması, hikâyenin asıl anlam çatısını oluşturur.

“Umut” adlı hikâyenin kahramanı olan Güler’in, yağmurlu bir günde kocası Adil’i işe göndermesi ile başlayan hikâye, bir daha dönmeyen Adil’in, bir gün döneceği umuduyla gelişir ve biter.

Adil’in kayboluşunun ardında yatan siyasi ima, hem olay örgüsünün esasını hem de hikâyenin mesajını kuşatır. Güler’in bekleyişi ve Adil’i bulmak için gösterdiği çabaların oturduğu psikolojik zeminse, olay örgüsünün zenginliğini arttırmaktadır. Bu hikâyenin yansıttığı siyasi ima ve gizemli örgü, **“Caya Gelen Konuk”** adlı hikâyeyle daha somut bir biçim alacaktır. **“Umut”**ta beklenmedik bir biçimde kaybolan Adil’in yerini, **“Caya Gelen Konuk”** adlı hikâyede beklenmeyen bir anda, bir akademisyenin evine saklanmak için giren “devrimci genç” alır. Olay örgüsünün bu süreçten itibaren bir terörist eyleme dönüşmesi beklenirken, Kulin’in güvenlik güçlerinden kaçan ve eve saklanmak için giren genci tolere ettiği görülecektir. Bu beklenmedik gelişme, olay örgüsünün okuyucuda uyandıracacağı merak unsurunu tetikleyeceği bir gerçektir. Ancak öte yandan bir tavrın ifşası anlamına geleceği de gözden kaçırılmamalıdır. Gencin bir üniversiteli oluşu, o dönemdeki siyasi olayları ve akademisyenlere karşı yapılan terörist eylemleri de hatırlatır. Zaten o anda evde olmayan “baba” da bir akademisyendir. Ancak gencin tavrı ve davranışları, onun bireysel eylemler yerine ya da bireylere zarar verecek eylemler yerine toplumsal bir dönüşümün peşinde olduğunu ortaya koyacaktır. Kulin, böylece sınırlı bir zaman dilimine sığdırdığı hikâyesinde, olay örgüsüne yaydığı nedensellik ilintileri yoluyla toplumsal mesajlara ulaşmanın yolunu bulacaktır.

Kitabın son üç hikâyesi, **“Gülizar”**, **“Sadece 1457 Kupona”** ve **“Adil Düzen”** adını taşır. **“Gülizar”** adlı hikâyesinin olay örgüsü, Artin Usta adını taşıyan yaşlı bir cansız manken imalatçısının, neredeyse yanında büyüüp serpilten Gülizar adlı komşu kızına duyduğu platonik aşkı üzerinde gelişir. Hikâyede, Artin Usta’nın saf, temiz ama karşılıksız ve umutsuz aşkının nedeni, yıllardır yatalak hasta olan eşi

olarak görülebilir. Fakat yazarın her yaşta insanın sevebileceği tezini de vurguluyor olması, olay örgüsündeki duygusal aksiyonu zenginleştirecektir. Okuyucunun bu platonik tutku çerçevesinde gelişmesini beklediği olaylar zincirinin, Gülizar'ın manken oluşuyla gelişmesi, dikkat çekici bir unsurdur. Yıllardır atölyesinde cansız mankenler yapan Artin Usta'nın, yanı başında büyüttüğü ve kusursuz mankenlerden çok daha güzel olan Gülizar'ın büyüünce manken olup dillere düşmüş olması, olay örgüsünü başlangıçtaki basit görüntüsünden farklılaştıran bir unsurdur.

Nitekim **“Sadece 1457 Kupona”** adını taşıyan hikâyede de benzer bir farklılaşma ile karşımıza çıkar. Her eşyayı hatta eşlerini bile gazeteden biriktirdikleri kupon aracılığı ile elde eden bir toplum profili çizen Kulin, bu hikâyede bu tarz marazi eğilimlerin, patolojik bir panoramasını çizmek amacını güder. Olay örgüsünün doğal olarak bu hikâyede psikolojik çözümler üzerinde yoğunlaştığı görülecektir.

Kulin'in **“Adil Düzen”** adını taşıyan hikâyesindeki olaylar zinciri ise, Adil Düzen adlı bir vatandaşın, adını değiştirmek üzere mahkemeye başvurması ile başlar. Bu ismin taşıdığı siyasi ima gözden kaçırılmamalıdır. Kulin'in bu kinayeli tavrı özünde siyasi bir eleştiriyi barındırmaktadır.

Hikâyede, olay örgüsünün nedensellik ilişkisi de bu bağlamda gelişecektir. Yoksulluk içinde yaşayan Adil Düzen'in, adından dolayı radikal bir tarikat tarafından sahiplenilip maddi refaha kavuşturulması olaylar zincirinin ilk halkası olarak algılanmalıdır. Adil Düzen'in değişen hayatı, kıyafetleri, katıldığı zikirler aslında onun özüyle bağdaşmaz ve bunları sürekli ailesinden ve çevresinden gizlenmeye çalışır. Ancak ailesinin de çoktan bu işe bulaşmış olması bunu öğrendiğinde yaşadığı şaşkınlık, bir diğer aşamadır. Olay örgüsünün üçüncü aşamasını ise Adil Düzen'in rüyasına giren “Mavi gözlü bir kahramanın” öğütlerini dinleyerek geldiği pişmanlık noktası oluşturur. Kulin, bu ve benzer hikâyelerinde olayı başlangıç noktasından alarak ileriye doğru akan bir zaman dilimi çerçevesinde anlatmaktansa gelinen son noktadan geriye doğru akışın esas olduğu bir anlayışla ele alır. Böylece okuyucu, gelinen son noktanın neden-sonuç ilintilerini, kahramanın geriye doğru döndüğü

dönemdeki ayrıntılardan öğrenir. Ancak, okuyucu bütüncül anlamda bu olaylar zincirinin ulaştığı, ulaşacağı son aşamayı bilir konumda olur.

Kulin'in bir diğer hikâye kitabı "**Geniş Zamanlar**"dır. Bu kitabın ilk üç hikâyesi, "**Geniş Zamanlar**", "**Dar Zamanlar**" ve "**Son Zamanlar**", tematik yapıları ve olay örgüleri açısından birbirini tamamlayan bir özellik taşır. "Geniş Zamanlar" adlı öyküde, ilk bölüm Ayla'ya ayrılmıştır. Ayla'yı çok sarhoş olduğu bir akşam evine arkadaşları bırakmış yanına da göz kulak olsun diye Gerry adlı bir İngiliz dostlarını bırakmışlardır. Ayla'nın sabah uyandığında, Gerry'nin evde olmasından dolayı yaşadığı şaşkınlık okuyucuda olay örgüsünün bu mecrada gelişeceği hissini uyandırır. Ancak olaylar zinciri geliştikçe okuyucu bambaşka gelişmelerle karşı karşıya kalır. Ayla'nın sarhoşluğundan -adeta dağıtmasından- eşinden yeni boşanmış olmasının ilgisi vardır. Ancak asıl neden, "**Dar Zamanlar**" ve "**Geniş Zamanlar**" okunduğunda ortaya çıkar. Ayla'nın evinde hizmetçi olan Fatik ve onun kızı Zehra'nın olaylara dâhil oluşu da bu süreçte gerçekleşir.

"**Geniş Zamanlar**" adlı hikâye, diğer iki hikâyeyi de kuşatan bir mahiyete sahiptir. Kulin'in diğer hikâyelerinde de gördüğümüz, olayları son aşamasından yani sonuç kısmından geriye doğru dönerek anlatma tarzının, bu üç hikâye için de geçerli olduğunu görüyoruz.

İç içe geçmiş halkaları andıran bu dizilim, yazara nedensellik ilintilerini kurarken bir rahatlık tanıyor olmalıdır. Aynı şekilde yazar, olay örgüsünü tersten işleterek farklı olayların ana vakayla ilintilerini de daha net bir şekilde kurgulamış olmaktadır. Zaman zaman bir mahkemenin karar celsesinden geriye doğru, mahkemenin safahatını okuyor izlenimine kapılan okuyucu, o süreçte yaşanan ve birbirinden farklıymış gibi görünen birçok olayın organik bağlarını da keşfeder.

Ayla'nın bu denli çok içmesinin bir nedeni ailevi sorunlarıdır. Ama asıl neden Zehra'nın kocası tarafından öldürülmesidir. "**Geniş Zamanlar**" bu durumun çok genel hatlarla; Ayla'da bıraktığı olumsuz etkilerin anlatımıdır. "**Dar Zamanlar**" Zehra üzerine yoğunlaşır. Onun Ayla'nın yanına gelişi, hemşire olana kadar Ayla'nın ona sağladığı maddi özellikle de manevi destek bu hikâyenin konusudur. Dr. Ahmet'le yaşadığı aşkın son bulduğu bir buluşma anının tasviriyle başlayan hikâye,

bu ayrılığın tesiriyle yaptığı evlilikle son bulur. Bu süreçte, hikâyeye alınan ve daha çok Zehra'nın kocası Aydın'ın temsil ettiği siyasi ve dini imgelerin hikâyeye farklı mesajların katılımını sağlar. Üçüncü aşama yani **“Son Zamanlar”** ise Aydın ve yaşadığı radikal tavrı, gittiği tarikat, yaptıkları zikirler, marazi davranışları, okurun karşısına bir prototip çıkarma hedefine matuftur. Kadınları şeytan gören bu anlayış, Zehra'nın ölümüne yol açacaktır. Dolayısıyla, ekonomik bağımsızlığını elde etmiş olsa da hatta eğitilmiş de olsa Ayla ve Zehra'nın kadın oldukları için kaderleri benzerdir. Üç ayrı kahramanın iç içe geçmiş hikâyeleri farklı başlıklarla ve kendilerine özel hayatları ile hikâyeleştirilirken, aynı zamanda bu üç ismin kesişen kaderleri de olay örgüsünün esasını oluşturmuştur.

Kitabın bir diğer hikâyesi olan **“Mastektomi”**, psikolojik tahlillerin ön planda olduğu bir “durum hikâyesi” olarak değerlendirilmelidir. Bir kadının meme kanseri olduğunu öğrenmesinden itibaren yaşadığı psikolojik durumun ayrıntıları, bir kadın yazarın çözümlemeleri ile daha da dikkat çekici bir hal alacaktır. Ameliyata giden süreç, ameliyat anı ve sonrasında kapsayan psikolojik kurgulamalar, bu durumdaki bir kadının ruh halinin tasvirlerini içerir.

“Çıkmaz Sokakta Yürümek” adlı hikâyeye tekrar bir vaka hikâyesine dönmüş oluruz. Dinlenmek üzere, yağmurlu ve soğuk bir günde çiftlik evine gelen kadının, buradaki yardımcılığını genç bir aile yapmaktadır. Tematik güce hareket veren olay, Zeyno'nun -Hasan'ın karısı- doğum sancılarının başlaması ile ortaya çıkar. Olay örgüsü, evin hanımının Zeyno'yu hastaneye yetiştirme gayretiyle genişler. Bu meşakkatli süreç, bin bir zorlukla atlattıktan sonra vaka, bu ailenin ve toplumun büyük kısmının beyninde hala varlığını koruyan “kız bebek-erkek bebek” ayrımına taşınır.

Hasan, onun babası hatta doğumhane önünde bekleyen hasta yakınlarında da aynı tavrı gözlemleyen “Hanım” bu duruma, içinden de olsa isyan eder.

Kulin'in, vakayı kurgularken, önce bir çiftlik evi ve burada hizmetçilik yapan bir aile tasavvur etmesini, onu daha sonra yoğunlaşacağı ve vaka tertibinin özünü oluşturan eleştirel alana taşıyan bir aşama olarak algılanmalıdır. Böylece başlangıçta

farklı gibi görünen olaylar zinciri, bir kurgu içerisinde birbirini tamamlar duruma gelecektir.

“Spasibo İstanbul” adlı hikâyede ise Kulin, çok ayrıntılı olmasa da bir biyografik tanıtım yapmayı hedefler. Zaten hikâyenin esasını da bir gazete için yapılan mülakat oluşturmaktadır. Leyla Arzuman’ı (Leydi Krassa Arzumanova) görmeye giden gazeteci kadının karşılaştığı sanatsal zarafetin anlatımından oluşan hikâyeye, gazetecinin anneannesinin de dâhil edilmesi, biri Rus bir diğeri Osmanlı hanımefendisi olan iki insanın temsil ettikleri ve mazide kalmış asaletin ortaya çıkarılması çabasıyla ilgilidir. Kronojik bir anlatımın esas alındığı bu hikâyede, klasik anlamda bir olay örgüsünden bahsetmemiz mümkün değildir.

Kulin’in farklı bir anlayışla yazdığı –iki yüzünden de okunabilen bir kitap olması dolayısıyla- **“Bir Varmış Bir Yokmuş”** adlı kitabın ilk yüzünde; **“Annabella’nın Öyküsü”**, **“Cömert’in Öyküsü”**, **“Münir’in Öyküsü”**, **“Gülcan’ın Öyküsü”**, **“Aylin’in Öyküsü”**, **“Piyaniist”**, **“Ölümün Şerefine Sıkılan Kurşun”**, ismini taşıyan yedi hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyelerin hemen hepsinin özünde “gazete haberlerinin” olması önemli bir ayrıntıdır. Haber niteliği taşıyan bir takım olayların kurgulanıp, hayali bir şekilde birbiriyle ilintilendirilmeleri ise kitabın diğer yüzü okunduğunda ortaya çıkar. Kitabın bu yüzüne alınan hikâyelerin bir kısmının özellikle de **“Aylin’in Öyküsü”** ve **“Gülcan’ın Öyküsü”** gibi hikâyelerin yazarın daha sonra yayımlayacağı bazı romanların alt yapısını oluşturuyor olması, gözden kaçırılmaması gereken bir diğer ayrıntıdır.

Hikâyelerin taşıdığı bu özelliklere bağlı olarak, hikâyelerde daha çok, kronolojik anlatım metodu tercih edilmiştir. Masalımsı üslubun hikâyelere kattığı gizemi de burada hatırlamak gerekir. Kulin’in böylece, kökeni itibari ile gerçeğe dayanan bu hikâyelerin vakalarını, hayale oradan da gerçek üstü bir alana taşıma gayretinde olduğu görülür. Bu açıdan hikâyeleri ele aldığımızda, Annabella’nın, “peri kızı”, “bir prensi” veya “Padişah’ın Kızı”nın hayatını andıran -imgesel anlamda- hayatı ve aşkları daha iyi anlaşılacaktır. Klasik edebiyat mazimizde “anlatı geleneği” olarak adlandırılan bir tutumun varlığı, bu hikâyelerde kendisini hemen hissettiren bir unsurdur. Bu anlamda; çok elit ve seçkin geçen bir çocukluk

devresinin ardından yaşanan delidolu bir gençlik ve arayış devresi, aşkın sürüklediği delişmen hayatlar, bu hikâyeleri masallara yaklaştıran vaka tertipleridir. Bu hayatların çoğunlukla dramatik bir sonla bitmesi, daha doğrusu, hayallerle savrulan hayatların zorunlu olarak “gerçeklerle” buluşması, hikâyelerin, bu kez masallardan farklılaşan yanını ortaya koyar. Kulin’in;

“Dört yıla yayılan çalışmalarım süresince, gerçek ile hayalin, yaşananla kurgulananın arasında, çoğu kez kıl inceliğinde bir çizginin bile olmadığını gördüm” (Kulin 2006: V).

Şeklinde anlattığı bu durumun, hikâyelerinin kurgusal yapılarının da özünü oluşturduğu görülür.

Kitabın ikinci yüzündeki hikâyelerinden “**Hayal**”, “**Kedi**”, “**Soytari**”, vaka tertibi ve kurgusal özellikleri bakımından birbirini tamamlayan hikâyelerdir. Bu tarzı Kulin, “**Geniş Zamanlar**” adını taşıyan kitabında da denemiştir.

“**Hayal**” adını taşıyan hikâyede, Güllü’nün hayalleri ile zenginleşen vaka tertibi, hikâyeyi bu ayrıntılarla masalımsı bir dünyanın içine çekerken, Güllü’nün yaşadığı hayat, onu ve hikâyenin tematik yapısını gerçek dünyada tutar. Bu gidiş gelişlerin yarattığı aksiyon, hikâyedeki merak unsurunu tetikleyecektir.

Vaka tertibinin bir başka aşaması olarak algılayabileceğimiz ve “**Kedi**” adıyla karşımıza çıkan hikâyede ise, hem Güllü’nün hem de onun kaderiyle benzeşen bir hayatı -sınıfsal farkına rağmen- yaşayan Gül Hanım’ın hikâyeye karşılaşıyoruz. Güllü’nün, Gül Hanım’ın yanında temizlikçi olarak çalışmaya başlamasıyla ortaya çıkan olaylar zincirinin Gül Hanım’ın ölümüne yol açması ve bütün bunların bir kedinin müşahedesi ile anlatıyor olması, hikâyelerdeki masalımsı ilintileri ortaya koyması bakımından önemlidir. Bununla beraber, kurgusal yapının “olağanüstü” tesadüfleri içine alarak bu üç hikâyeyi birbirine bağlayan olması dikkat çekicidir. Bu anlamda, olaylar zincirinin üçüncü aşaması diyebileceğimiz, “**Soytari**” adlı üçüncü hikâye, bu üç hikâyenin “nedensellik” bağlarını ortaya koyar.

Birinci hikâyenin kahramanı Güllü ve kocası Mustafa’dır. Güllü, Gül Hanım’ın yanında çalışmaya başlayınca hayatı ve düşünceleri değişecek, sonuçta Mustafa’nın dayacağından ve baskısından kaçarak kaybolacaktır. “**Soytari**” adını

taşıyan hikâyesindeki kahramanın -Halil'in- Gül Hanım'ın eski kocası olması ise “olağanüstü” ilintilerin algılanması bakımından önemlidir. Çünkü bir jigolo ve miras avcısı olan Halil'in Gül Hanım'la evlenmesi ve ayrılması, daha sonra boşanmak için son kez eve gelip Gül Hanım'ı evine el koymak arzusu ile tehdit etmesi ve bu sırada itişip kakışırken Gül Hanım'ın yaralanması şeklinde gelişen olaylar, bir başka olağanüstü gelişmenin zeminini oluşturur. O da Güllü'nün kocası Mustafa'nın elinde bıçakla bu kavganın içine dalmasıdır. Halil'in kaçarak balkona saklanması, Gül Hanım'ın bu kez Mustafa'nın bıçaklı tehditlere maruz kalması ve nihayet direnemeyip düşüp ölmesi şeklindeki olaylar, Gül Hanım'ın “kedisinin” anlatımı ve bakış açısıyla verilmektedir. Bu, hikâyedeki bir başka olağanüstü gelişme örneğidir.

Kitabın bu yüzündeki dördüncü hikâyeye **“Kurban”** adını taşır. Seher adlı bir genç kızın, maddi kaygılarla Güney Doğulu bir aşiret çocuğuna verilmesi ve sonuçta trajik bir sonla karşı karşıya kalması hikâyenin tematik yapısını oluşturur.

İlk bakışta diğer hikâyelerden bağımsız bir yapısı varmış gibi görünen bu hikâyenin, şaşırtıcı bir biçimde; bir yönüyle başlangıçtaki üç hikâyeyi ve kendisinden sonra gelen, **“Sirk”**, **“Ada'ya Mektuplar”** adlı hikâyeleri tematik olarak birleştirdiği görülür. Ayrıca yine kitabın diğer yüzünde kalan **“Piyaniist”** adlı hikâyenin de bir versiyonuyla ilinti kurulduğu görülecektir. Bu olağanüstü geçişlerin, tesadüflerin ve ilintilerin işaret ettiği nokta ise “gerçekle hayalin” iç içe yaşanıyor olmasıdır.

Hikâyede, çok sevdiği halasını kaybeden Temel adlı çocuk, evlerinin yanındaki sirke doğru yürür. Bu sonuç âni hikâyedeki birçok gelişmenin çözüm noktasıdır. Ardından okuduğumuz **“Sirk”** adlı hikâyeye, Temel'i, Piyaniist'i ve Güllü'yü Sirk'te buluşturur. **“Annabella”** adlı hikâyesinden aşına olduğumuz ve adeta gerçekle hayalin bir arada yaşadığı bir hayatı işaret eden Sirk, burada aynı görevi üstlenen bir mekâna dönüşür.

Karadeniz sahiline gelen esrarengiz adamın piyano resmi çizmekten başka hiçbir şey söylememesi ve konuşmamasıyla başlayan olaylar zinciri, onu sirke yani Güllü'nün yanına taşıyacaktır. Temel, bu esrarengiz adamı sahilde bulan ve sirke yerleştiren polis memurudur. Güllü'yü burada tanıyacak ve âşık olacaktır. Piyaniist'in

-**“Ada’ya Mektuplar”** adlı hikâyenin kahramanının- 80240 yılından dünya, Güllü’nün bu ilişkiler ağını ve hayatını düzenlemek için gelen kişi olduğunu ise son hikâyede yani **“Ada’ya Mektuplar”** adlı hikâyede öğreniriz.

Bu, tek bir olaydan hareket ederek, adeta bir kartopunun çığa dönüşmesini andıran olaylar evrimi, zorunlu olarak “olağanüstülükten” beslenmektedir. Aksi taktirde, iç içe geçmiş ve birbirinden neşet eden bu olaylar zincirinin kurgusal ilintilerini kurmak imkânsızlaşacaktır. Kulin bu yolla, zaman, mekân ve şahıslar arasında oluşması gereken sıkı mantıksal bağın sınırlarını gevşetmiş, zenginleştirmiş ve böylece “rüya”yı andıran bir kurgusal akışla veya şuur altını harekete geçiren bir aksiyonla hikâyelerini kaleme almıştır.

2.5.8. Hikâyelerinde Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kulin’in hikâyelerinde belirgin bir siyasi pragmatizmin varlığı ilk görülebilecek özelliktir. Yazarın ele aldığı olaylarda, durduğu yerin yani bakış açısının konumlandırılmasında, bu tavrın önemli bir işlevi vardır. Bu yolla geliştirdiği “sosyal tenkitçilik” özelliğinin ise hemen bütün öykülerini kuşatan bir özellik olduğunu söyleyebiliriz.

“Güneşe Dön Yüzünü” adlı hikâye kitabını oluşturan dokuz ayrı hikâyeye baktığımızda, Kulin’in bu özelliklerinin belirgin bir şekilde ortaya çıktığını görürüz. 1940’lı yıllardan başlayarak 1980’li yıllara kadar yaşanan süreçte, bir Türkiye panoraması çizmeyi hedefleyen bu hikâyelerin, barındırdığı sosyal tenkit unsurları, yazarı zorunlu olarak bir “eleştirmen” durumunda konumlandırmaktadır.

Hikâyelerin yoğunlaştığı konuların, Türkiye’deki sosyal ve siyasal olaylar olması, bu savımızı güçlendiren delillerdir. Yazar, bu hikâyelerde, çoğunlukla bir “yazar-anlatıcı” konumundadır. Çoğunlukla Atatürk’ün ölümünün hemen ardından yaşanan sosyo-kültürel ve siyasi olayları, seçtiği imgesel unsurlar yoluyla okuyucuya ulaştırır. Bu süreçte yazar-anlatıcının konumlanmasını belirleyen siyasi duruş, hikâyelerdeki sosyal kritik unsurlarını besleyen ayrıntılardır. Ancak zaman zaman, yazar-anlatıcının sosyo-kültürel hayatımızda yaşanan çözümler üzerinde

yoğunlaştığı da görülecektir. Fakat bu tür hikâyelerinde bile yazar, “kadın” unsurunun sosyo-kültürel hayatımız içerisindeki yeri, “töre” adıyla kadına uygulanan şiddet, kadının cinsel bir imge olarak görülmesi ve bu açıdan sömürülüyor olması gibi konularda “feminist” bir duruşla mesajlarını verdiği gözden kaçırılmamalıdır.

Kulin’in **“Foto Sabah Resimleri”** adlı hikâye kitabında da yazar-anlatıcı konumunu sürdürdüğü görülür. Benzer bir bakış açısıyla yazılan bu kitaptaki hikâyelerin, **“Foto Sabah Resimleri”**, **“İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak”** ve **“Gülizar”** adını taşıyanları, konusu ve bakış açısının farklılığı yönüyle diğerlerinden ayrılır. Bu hikâyelerin bakış açıları, Kulin’in romanlarında gördüğümüz yapıya uygundur. Maziye temsil eden, zaman zaman aristokrat kimlikli, zaman zaman da sanatsal yönü ağır basan bir karakterin üzerinden anlatılan bu hikâyelerin, çoğu zaman anı, zaman zaman da biyografik yönlerinin ağır bastığı görülür.

Bu hikâyelerin dışında kalan, **“Taş Duvardır Benim Sevdam”**, **“Duruşma”**, **“Unutmak”**, **“Umut”**, **“Çaya Gelen Konuk”**, **“Sadece 1457 Kupona”**, **“Adil Düzen”** gibi hikâyelerde Kulin’in bakış açısının ideolojik anlamda netleştiği görülür. **“Taş Duvardır Benim Sevdam”** adlı hikâyeye **“Sadece 1457 Kupona”** adlı hikâyelerini, bu anlamda **“Güneş Dön Yüzünü”** adlı kitapta bulunan eserleriyle beraber düşünmek gerekir. Bir sosyal kritik barındıran bu hikâyelerin dışında kalan eserlerinde ise Kulin, tamamen, zamanın siyasi gelişmelerine ilişkin onaylar kurgulamıştır. **“Adil Düzen”**, **“Umut”**, **“Çaya Gelen Konuk”** gibi hikâyelerin anlamsal yükünü taşıyan dönemin siyasi olayları, yazar-anlatıcının bakış açısının siyasal bir tavır gösterme yönüyle netleştiği hikâyelerdir.

“Güneş Dön Yüzünü”, **“Foto Sabah Resimleri”** ve **“Geniş Zamanlar”** adını taşıyan hikâye kitaplarındaki tematik yakınlık, beraberinde bir zorunluluk olarak ortak bir bakış açısının varlığını ve ortak bir anlatım tarzını getirmektedir. Kulin’in gazeteci kimliğinin de önemli rol oynadığı bu hikâyelerin oluşumunda, “didaktik” öğelerin ön plana çıkarılma kaygısı, çoğu zaman “teknik gerekliliklerin” önüne geçecektir. Bununla beraber, **“Güneş Dön Yüzünü”** adlı hikâye kitabında başlattığı bir tarzı, **“Bir Varmış Bir Yokmuş”** adını taşıyan son hikâye kitabına kadar sürdürdüğü görülür.

Birbirinin içinden çıkan ve bu anlamda birbirinin devamı olan bu hikâyelerde Kulin, olaylara bakış açısını güçlendirmek amacıyla aynı vakanın, farklı karakterlerle zenginleşen farklı tertiplerinden faydalanır. Herhangi bir hikâyede yarım kalmış gibi görünen, siyasi, sosyal, kültürel bir didaktik ögenin hemen ardından gelen başka bir hikâyeye birleştirilerek verilmesi durumu, Kulin'in bu anlamdaki hareket alanını da genişletmektedir.

“Güneşe Dön Yüzünü” adlı hikâyenin küçük kahramanı Emine'nin, verilen kronolojik tarihler dâhilinde büyüyerek farklı olayların şahidi olması bu anlamda önemli bir ayrıntıdır. Kitabın ilk hikâyesi **“Bozkırda Susuz Büyür Çiçek”**te adı verilme de Emine'nin beş yaşlarında, Anadolu'da çalışan bir mühendis'in kızı olduğunu anlıyoruz. Aynı yılları anlatan -40'lı yıllar- **“Güneşe Dön Yüzünü”** adlı hikâyede ise Emine'nin ailesi ile Ada'ya, dedesine tatile gideceğini görüyoruz.

Bu sürecin 10 Kasım'a tekabül ettirilmesi ise hikâyenin didaktik örgüsünü inşa eder. Yine bu yolla Kulin'in bakış açısının konumlandığı yer belirginleşecektir. 10 Kasım'da çok ağlayan Emine'ye annesi ağlamanın yersiz olduğunu söylese de ömrü, Anadolu Bozkırlarında Cumhuriyetin kazanımlarını taçlandırmakla geçmiş mühendis babanın, kızına Atatürk için ağlamanın güzel bir duygu olduğunu söylemesi, yazarın bakış açısını yakalamamız bakımından önemlidir. Bu süreç, bir Osmanlı paşası olan dedenin Emine'ye Atatürk'ü sevmediğini ima etmesiyle devam eder. Bu nedenle Emine'nin çok sevdiği dedesinden birden soğuması, az önce söylediğimiz bakış açısının nasıl netleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Tematik yapıları farklı da olsa benzer eşleştirmeler, Kulin'in diğer hikâyeleri için de mümkündür. **“Foto Sabah Resimleri”** adlı kitapta bulunan **“Çaya Gelen Konuk”** adlı hikâyeyeyle, **“Umut”** ve **“Adil Düzen”** adını taşıyan hikâyelerde de benzer bir anlatım tekniği ve bakış açısını görürüz.

“Geniş Zamanlar” adlı kitabında ise Kulin, bu kendini tekrar eden yapının dışına çıkmıştır. Kulin'in en hacimli ve her iki yüzünden de okunabilen kitabı **“Bir Varmış Bir Yokmuş”**da ise buraya kadar yaptığımız tespitlerin tümünü bir “hafıza” oyununa yaklaştırarak harmanladığı görülür. Gerçekten hayale oradan bilim-kurguya uzanan bu yolculukta yazar, yazar-anlatıcı kimliğini bırakmaz. Ancak diğer

hikâyelerindeki hâkim bakış açısının çoğu zaman dışında bir tavır takınır. Kulin'in kadın yazar kimliğinin doğal bir sonucu olan feminist tavrını bir yana bırakırsak, yazarın burada daha çok gerçekle “gerçek dışılığın” ve “hayalin” arasındaki ince çizgiyi araştırdığını görürüz. Bu sofistik tavrın, bu hikâyelerdeki bakış açısının temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kulin'in eserlerinde gördüğümüz bu karmaşık yapının, hikâyelerinin yazarlık serüveni içerisindeki ilk eserleri olmasıyla yakından ilgisi vardır. Yazar, 80'li yıllardan itibaren girdiği bu yeni alanda bu eserlerle, bir oluşum ve geçiş devresi yaşamış, asıl kabiliyetini ise bu eserlerden sonra yazacağı romanlarıyla teşekkül ettirmiştir.

2.5.9. Hikâyelerinde Kişiler

Kulin, romanlarında gördüğümüz zengin “şahıslar kadrolu” kurguların yerine, hikâyelerinde daha sınırlandırılmış bir şahıs kadrosunun varlığıyla karşımıza çıkar. Bunda, hikâyelerinin çoğu zaman birbirini tamamlayan bir teknikle kurgulanmış olmasının önemi büyüktür. İlk hikâyelerinden oluşan **“Güneşe Dön Yüzünü”** adlı hikâye kitabındaki hikâyeler, neredeyse “Emine” adlı kahramanın çocukluğu ve gençlik evresinde yaşadığı bir takım olaylara göre teşekkül ettirilmiştir. Emine dışında bu hikâyelere giren kişiler, dekoratif yapının bir ögesi olmanın dışına çıkamazlar.

Emine adlı kahramanın tematik güce hareket verdiği ilk dört hikâyedensonra **“Bir Cenaze Töreni”** adlı hikâye, “Melo Hanım” adlı rüküş, gösteriş meraklısı, hayatını sadece zenginlik argümanları üzerine kurmuş bir kadını konu eder. Farklı bir takım olayların da ele alındığı bu hikâyenin, Melo Hanım dışındaki iki karakteri Halime ve kocası Musa Efendi, Melo Hanım'ın “parayla satın aldığı bir dünyanın” dekoratif yapısını teşkil ederler. Oğlunu, fakirlikten başka hiçbir kabahati olmayan gelininden ayırmak isteyen Melo Hanım, hizmetçisi Halime'den yalancı şahit olmasını istemektedir. Buna yanaşmayan Halime hikâyedeki tek olumlu karakterdir. Ancak o da kocası Musa'nın paragözlüğüne yenilecektir. Bu hikâye, Melo Hanım'ın parası için evlendiği son kocası Sami Bey'in ani ölümü üzerine yapılan cenaze töreni

ile başlamıştır. Bundan sonraki hikâyenin "**Sami Bey'in Ruhu**" adını taşıması manidardır. Böylece bu iki hikâye bir nedensellik ilintisi ile birbirine bağlanmıştır.

Sami Bey'in ruhu ölümünün hemen ardından havaya doğru yükselip, hemen orda olup bitenleri izlemeye koyulur. Bu hikâyede de belirgin tek kahraman Sami Bey'in ruhudur. Sami Bey'in ruhunun mazisine doğru yaptığı yolculukta, duvarlara siyasi içerikli yazılar yazarken vurulan bir genci hatırlaması önemli bir ayrıntıdır. Bu gencin hikâyeye kattığı anlam, Sami Bey'in pişmanlıklarının özeti şeklinde algılanabilir. Çünkü Sami Bey mercedesiyle o tarihte oradan geçmektedir. Vurulan genci görmüşler ancak arabayı kirleteceği kaygısıyla arabalarına almamışlardır.

Sami Bey'in ruhunun maziye doğru yaptığı seyahatte karşılaştığı bu gencin ruhunun, onun vicdanını sızlatması ve hatta yaşadığı yalan hayatın tek gerçeği gibi görünmesi dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Kulin bu hikâye kitabında, "**Vitrin**" adını taşıyan hikâyede iki cansız mankeni, "**Bar**" adlı hikâyede ise Fesleğen ve Açelya adlı bitkiyi karakter olarak seçtiği görülür. Yazarın, özellikle siyasi mesajlar barındıran bu tür hikâyelerinde, insan dışı varlıklar seçmesi bir yönüyle ironik bir yaklaşım öbür yönüyle de "tedbir" amaçlı bir yaklaşım olarak algılanmalıdır. Böylelikle yazarın kendisine yönelecek eleştiri ve suçlamalardan en azından hukuken kurtulabileceği düşünülmelidir.

Diğer bir hikâye kitabı olan "**Foto Sabah Resimleri**"nde de yazar, sınırlı sayıda kişiler kullanır. "**Foto Sabah Resimleri**" adlı ilk hikâyede yine Emine'nin bir karakter olarak karşımıza çıkması ilginçtir. Daha sonra yazacağı, "**Umut**", "**Veda**" gibi romanların çok önemli bir karakteri olan "Anneanne" bu hikâyenin asıl kahramanıdır ve hikâye baştan sona onun ölümüne yakın bir dönemini konu eder. "**Taş Duvardır Benim Sevdam**" adlı hikâyenin, ilk gençlik dönemini yaşarken cinsel istimara maruz kalan kahramanı "Gülbeyaz"dır. Gülbeyaz dışındaki kahramanların dekoratif yapıyı oluşturduğu bu hikâyede "Hasso" ikincil anlamda önemli bir karakterdir. Bu hikâyenin, daha sonra yayınlayacağı "**Gece Sesleri**" adlı romanının bir prototipi olduğu düşünülürse bu iki karakterin hikâyedeki fonksiyonel yönleri daha iyi anlaşılacaktır. "**Duruşma**" adlı hikâyenin kadın yargıç olan karakteri Saliha, hikâyeyi Suç ve Ceza'nın Raskalnikov'una benzer bir vicdan azabı

ve çaresizliği içerisine sürükler. Onun dışındaki birkaç karakter ise Saliha'nın bu yönünü pekiştiren dekoratif unsurlardır. **“İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak”** adlı hikâyeyi, Kulin'in daha sonra çok anlatacağı, aristokrat bir aile anlatımı olarak görmek gerekir. Bu yönüyle **“Foto Sabah Resimleri”** nin bir versiyonu olan hikâyede, aristokrat bir geçmişe sahip anneannenin zarafeti konu edilir. Dolayısıyla anneanne bu hikâyenin asıl kahramanı konumundadır.

“Unutmak” adlı hikâyede, çocuğunu kaybettiğini anladığımız bir kadının, geçirdiği psikolojik buhranla caddeye fırlaması ve trafik kazasına maruz kalması sonucu getirildiği hastanede kaybettiği hafızasını kazanma mücadelesi konu edilir. Bu esrarengiz kadının iç monologlar yoluyla yaptığı psikolojik tahliller hikâyenin asıl konusudur. Durum böyle olunca, hikâyedeki sayıları sınırlı diğer kahramanlar, bu tahlilleri tetikleyici dekoratif bir unsur olmanın ötesine geçemezler. Benzer bir durum da **“Umut”** adlı hikâyede karşımıza çıkar. Kocasını Adil'i yağmurlu bir sabahta, eline şemsiye vererek uğurlayan “Güler” hikâyenin tek kahramanıdır. O sabahтан sonra eve dönmeyen, kaybolan Adil'in bir siyasi kayıp olma ihtimali hikâyeyi kuru bir aile dramı olmanın dışına taşır. Güler'in umutla süren bekleyişi ve mücadelesini anlatan bu hikâyedeki “yalnız kadın ruhu” taşıdığı psikolojik ağırlıkla da dikkat çekicidir. Baştan sona, Güler'in eylemleri ve umutlu bekleyişinin bir iç monolog tarzında anlatımından oluşan hikâyede, neredeyse başka hiçbir karakter gözükmez.

Karakterlere “gizemli” bir tavır yüklemek Kulin'in sıkça tekrarladığı bir anlayıştır. Nitekim **“Çaya Gelen Konuk”** adını taşıyan hikâyede, bir akademisyenin evine, siyasi bir suçtan dolayı kaçtığı anlaşılın bir gencin aniden girmesiyle başlayan olaylar, yazarın, bir yönüyle bu anlayışını da ortaya koymaktadır. Evde kocasını bekleyen Zeynep ve oğlu Bora ile bu esrarengiz gencin arasında teşekkül eden hikâye, özellikle esrarengiz genç ve evin küçük çocuğu Bora arasında yaşanan diyaloglarla siyasi bir didaktizmin etkisinde gelişir. Terbiyeli, eğitilmiş bu esrarengiz gençle, bir akademisyenin eşi olan Zeynep'in korkuyla başlayan diyaloglarının, bir karşılıklı anlayışa dönüşmesi önemli bir ayrıntıdır. Bütün bu ortak algıya rağmen hikâyenin tematik gücüne hareket veren karakterin bu gizemli genç olduğu gözlerden kaçırılmamalıdır.

“Gülizar” adlı hikâye, Kulin’in bütüncül anlamda kahraman betimlemesi yaptığı ender hikâyelerdedir. Bu hikâyenin ana kahramanı olan “Artin Usta”nın fiziki ve ruhi portrelerinin ayrıntılarıyla verilmiş olması bu anlamda önemlidir.

Hikâyeye adını veren ve küçüklüğünden itibaren Artin Usta’nın yanında büyüyen komşu kızı muhacir Gülizar ise, Artin Usta’nın bu anlamdaki tanıtımına katkı yapan bir figür konumundadır. Gülizar’ın çocukluğu, büyüüp serpilmesi ve güzelliği, Artin Usta’nın yalnız ve yaşlı ruhunun hayat ışığı olarak yansıtılır. Bu platonik tutkudan habersiz Gülizar’ın, manken olup semtten taşınıyor olması ise Artin Usta’nın hayat ışığının sönmesidir. Bu süreçte yaşanan olayların Artin Usta’nın ruh dünyasında bıraktığı izler bu hikâyenin asıl konusunu teşkil etmektedir.

“Sadece 1457 Kupona” adını taşıyan hikâyenin öne çıkan tek kahramanı “Semiha” adlı bir genç kızdır. Semiha’nın evlilik dâhil bütün hayatını gazetelerden biriktirdiği kuponlara bağlamış olması ve bu marazi tutumun bireyden topluma doğru genişleyen katmanlarında ortaya çıkardığı psikolojik sapmalar, hikâyenin esasını teşkil eder. Semiha’nın evlenmek üzere olduğu “Hasan” adlı gencin, bir gazetenin kuponla eş veriyor olması nedeniyle o gazetenin kuponlarını biriktirmeye başlaması, hikâyeye konu zenginliği katmanının dışında bir önem arz etmez. Bu durum, Semiha’nın patolojik durumunun geldiği noktayı göstermek amacıyla kullanılmıştır. Dolayısıyla, Kulin, Semiha adını verdiği bu prototiple, aslında o dönemde toplumda marazi bir travmaya dönüşmüş kupon biriktirme hastalığına vurgu yapmıştır.

Kitabın son hikâyesi olan **“Adil Düzen”** ise tamamen, ideolojik endişelerle kurgulanmış, didaktizmi ön plana çıkaran ve içinde ironiyi barındıran bir hikâyesidir. **“Adil Düzen”** adını taşıyan bir vatandaşın, adını değiştirmek üzere mahkemeye başvurması ve bununla ilgili yapılan ilk duruşmanın ayrıntılarından oluşur hikâye. Adil Düzen’in neden adını değiştirmek istediğine ilişkin süreçte anlattığı ayrıntılar, büyük oranda siyasi imalar barındırır. Hikâyede, yargıç, Adil Düzen’in karısı, tarikat üyeleri ve şeyh gibi karakterler varsa da bunlar, Adil Düzen’in tariflendirilmesi aşamasında temayı zenginleştiren dekoratif figürlerdir.

Kulin’in bir diğer hikâye kitabı olan **“Geniş Zamanlar”**ın ilk üç hikâyesi, **“Geniş Zamanlar”**, **“Dar Zamanlar”** ve **“Son Zamanlar”** birbirlerini

tematik anlamda bütünledikleri için, karakter teşkili bakımından da benzeşirler. **“Geniş Zamanlar”** adlı hikâyenin kahramanı birçok hikâyesinde olduğu gibi kadındır ve “Ayla” adını taşır.

Üç aşamadan oluşmuş tek bir hikâye yapısıyla algılayabileceğimiz bu hikâyelerin birincisinde, **-Geniş Zamanlar-** Ayla’nın, boşanma kararıyla birlikte, Zehra’nın trajik haberini alması ve bunun üzerine girdiği duygusal şok konu edilir. Bu hikâyenin yönlendirici figürü “Gerry” adlı bir İngiliz’dir. Gerry’nin tavırları, davranışları ve konuşmaları, Ayla’nın iç monologlar yoluyla mazisini hatırlamasına yol açacaktır.

“Dar Zamanlar” adlı hikâyenin şahıslar kadrosu ise daha geniştir. Zehra, Ahmet, Fatik, Aydın, Aydın’ın annesi (Sıdika Teyze), Ayla, kocası Erol ve çocukları Emre bu karakterlerin başlıcalarıdır. Ancak hikâyenin Zehra’nın iç monoloğu şeklinde geliştiğini görürüz. Dolayısıyla Zehra dışındaki karakterlerin, olaylar zincirinin içerisinde yer alan dekoratif yapı oldukları gözden kaçırılmamalıdır.

“Son Zamanlar” adlı hikâyenin ana karakteri ise Aydın’dır. Diğer iki hikâyede, iki ana kadın kahramanın iç dünyalarını konuşturan yazar-anlatıcı, bu kez sözünü bir süre Aydın’ın annesi Sıdika’ya terk eder. Ancak bu durum uzun sürmez. Özellikle Aydın’ın psikolojik bir sapma gösteren iç dünyasını anlatmak için yazar-anlatıcının duruma müdahale ettiği görülür. Bu süreçte, hikâyeye giren önemli bir karakter de Aydın’ın Dedesi’dir. Yazar-anlatıcının sunmaya çalıştığı psikolojik sapmaları, Aydın yoluyla bir tarikata ve şeyhe bağlıyor olması, buna uygun ancak isimsiz kişilerin hikâyeye dâhil olmasına yol açacaktır.

Yazarın **“Mastektomi”** adını hikâyesi, yine bir kadın kahramanın iç monoloğundan oluşur. Meme kanseri olmuş bir kadının ameliyat öncesi ruh halini yansıtan bu monologların, farklı aşamalardan geçerken içine aldığı isimlerle hikâyenin dekoratif yapısını oluşturur. Bu hikâyedeki ana kahramanın; önce bir kadın olarak yaşadığı ruhsal bunalımın boyutları, dikkate değer ayrıntılarla okura yansır. Bir kadın için bir uzvun -memenin- taşıdığı önemin vurguladığı bu ayrıntılarda “anne” olma ve bir “eş” olmanın kadına yüklediği farklı sorumlulukların tahlilleri yapılmaktadır.

“Cıkmaz Sokakta YürümeK” adını taşıyan hikâyede de asıl kahraman bir “kadın”dır. Acil bir doğum olayının anlatıldığı bu hikâyenin evin hanımı dışındaki belirgin kahramanları Zeyno ve kocası Hasan’dır. Zeyno, Anadolu’da yaygın olduğu üzere doğurmak, özellikle de erkek bebek doğurmak için şartlandırılmış, değeri ona göre biçilen bir varlığı -kadını- temsil eder. Kocası Hasan ise bu çağdışı yaklaşımı belirgin olmasa da bilinçaltında yaşatan bir tiptir. Ondaki bu özelliği, babasının tavırları daha net ortaya koyacaktır. Bir çiftlik evinde başlayan ve şehirdeki hastaneye yetişme olayıyla devam eden hikâyede, evin sahibesi -asıl kahraman- bu olaylara çağdaş bir tavırla yaklaşan, bu feodal yapıyı eleştirel bir gözle dikkatlere sunan bir karakter özelliği taşır.

“Spasibo İstanbul” adını taşıyan ve bu kitabın son hikâyesi olan eserde ise yazar-anlatıcı, Lydia Krassa Arzumanova’nın (Leyla Arzuman) kısa bir biyografisini konu eder. Arzuman’la aynı zarafet ve sanat anlayışı çizgisinde buluşan “Anneanne” ise hikâyenin diğer bir önemli kahramanıdır.

2.5.10. Hikâyelerinde Zaman ve Mekân

Kulin’in romanlarında gördüğümüz “gerçekçi” zaman ve mekân anlayışının hikâyelerinde de hâkim olduğunu söyleyebiliriz. **“Güneşe Dön Yüzünü”** adlı hikâye kitabının 1940’lı yıllardan başlayarak 1980’li yıllara uzanan bir zaman dilimini ele alması bu anlamda önemlidir. Kulin’in bu hikâyelerde belirgin bir mekân tarifi ya da tasviri yapmaması da dikkate değer bir ayrıntıdır. Bu anlamda; kitabın ilk hikâyesindeki

“Mühendis Nuri, burnunu Rami’deki evlerinin penceresine dayadı...”(Kulin 1984: 10).

Cümlesi ve ikinci hikâyedeki,

“... bozkırdan geçerken iyi izle, ... kocaman çiçekleri göreceksin tarlada, seyret bak, nasıl güneşe dönüyorlar yüzlerini. (...) Sabah, tren Pendik’e vardıkdan sonra yerinde duramaz oldu artık” (Kulin 1984: 10).

Cümleleri ve Ada’ya ilişkin tasvirler, hikâyelerdeki yüzeysel mekân unsurlarıdır. **“Komünist Nedir?”** adlı hikâyesinde de mekân unsuru çok ayrıntılı

tasvir edilmez. Ankara, Kavaklıdere semtinde kurulan bir semt pazarının tasvirinden başka hemen hiçbir ayrıntıya yer verilmez. Zaman konusunda ise yazar daha titiz davranmaktadır.

Kulin, romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de çoğu zaman “gerçek zaman” kullanmayı yeğler. Bu durumda kronolojik bir dizinle vaka tertibini oluşturur. Ancak hikâyelerini bir hafıza oyunu temelinde inşa ettiğinde –**Bir Varmış Bir Yokmuş**’da olduğu gibi- zaman mefhumu masalımsı bir özellik kazanır. Bu tür hikâyelerin vaka tertiplerine yön veren zaman, tematik yapının ve anlatımın da yardımıyla uzun aralıklı ve mantığı zorlayan sıçramalar yapar. Kulin, bu hikâyelerinde zaman zaman “bilim-kurgu”yu andıran bir yapıyı zaman zaman da Doğu’nun karakteristik ve bir o kadar fantastik hikâyelerini anımsatan bir zaman anlayışıyla karşımıza çıkar.

Yoksullara Yardım, Bir Cenaze Töreni, Foto Sabah Resimleri, Unutmak vb hikâyelerinde Kulin, yaşadığı, şahit olduğu dönemin yani kozmik zamanın sınırları içerisinde kalır. Burada zaman, dönemin sosyo-kültürel ve siyasi gelişmelerinin tankit edilmesinde bir aşama ve araç olarak kullanılır. Bu döneme ait siyasi gelişmelerin, sosyal çalkantıların anlatıldığı hikâyeler, bu yönleriyle “sosyal eleştiri” hüviyetine bürünür. Kulin, bu süreçleri yansıtırken, hikâyelerinde, 1940-1950, 1980 vb kesin zaman dilimleri kullanarak vermek istediği mesajın “gerçek”le olan bağlantısını güçlendirir.

Geniş Zamanlar, Dar Zamanlar, Son Zamanlar adını taşıyan hikâyelerinde ise Kulin’in, zaman doğrusu üzerinde oluşturduğu sıçramaların kurgusal ilintilerini tezyin etmektedir. Romanlarında da gördüğümüz bu teknik, vakayı sıradan gibi görünen bir noktadan başlatır. **Geniş zamanlar** adını taşıyan hikâyede, Ayla adlı bir kadının çılgınca eğlenilen bir gecenin sonunda evinde yaşadığı şaşkınlık anlatılır. Gerry adlı o anda tanıyamadığı bir yabancıyla kendi evinde olması, onun zihninde zamanı geriye doğru işletecektir. Hikâyeye, bu noktadan itibaren gelinen bu son anın sebeplerini yakın geçmişte araştırmaya dönüşür. Bu üç ayrı hikâyeye bittiğinde, vaka tertibinin bütün unsurları da zaman unsuru gibi bir bütünlük arz eder.

İnce Bir Hünerdir Yaşamak, Adil Düzen, Sadece 1457 Kupona, Vitrin, Bar... vb. hikâyelerinde Kulin, eleştirel bir tavır takındığı için, zaman unsurunu statik bir akışta kullanır. Hikâyelerin yoğunlaştığı sosyal mesaja uygun bir yakın geçmiş zamanı, hareket noktası olarak alan Kulin, bu zamana uygun reel kritikler meydana getirir. Bu süreçte, zaman ve mekân unsurlarının uyumundaki başarı, Kulin'in hikâyeci kimliğinin de en karakteristik göstergesidir.

“Yoksullara Yardım” adlı hikâyesindeki mekân tarifi de yoksullara yardım için kurulan bir derneğin faaliyet gösterdiği ve özenle tefriş edilmiş bir dairenin kısa tasvirinden ibarettir.

“Bir Cenaze Töreni” adını taşıyan hikâyesinin girişindeki “Şişli Camii'nin avlusuna girer girmez” (Kulin 1984: 30) cümlelerinin dışında, ayrıntılı mekân tasvirine rastlanmaz.

“Sami Bey'in Ruhu” adlı hikâyenin akışı gereği farklı birkaç mekân unsuru hikâyeye girmiş olsa da burada da ayrıntılı tasvirlerle karşılaşmayız.

“Kumkapı'nın salaş meyhanelerinden birinde (...)” (Kulin 1984: 45).

Ya da

“Sami Bey'in ruhu bana mısın demiyordu ipil ipil yağın yağmura. Bir Fatih'e iniyor, çocukluğunu yakalıyor, bir gençliğine gidip, Kumkapı sahillerinden karpuz kabuklarının yüzdüğü kristal denize atıyordu kendini, bir Perşembe Pazarı'ndaki hurdacı dükkânına (...)” (Kulin 1984: 47).

Gibi, cümlelerle verilen mekâna ait ayrıntılar, vakanın akış yönünü biçimlendirmenin dışında bir fonksiyon üstlenmez. **“Vitrin”** adlı hikâyesinde ise mekân tamamen bir mağazanın vitriniyle sınırlıdır. Benzer bir durum da **“Bar”** adlı hikâyesinde karşımıza çıkar. Fesleğen ve Açelya adlı iki bitkinin teşhis ve intak yoluyla bir karakter haline getirildiği hikâyede, mekân bir **“Bar”**la sınırlıdır. **“Bir Cekim Günü”** adlı hikâyenin içinde yer alan,

“Minibüs, peşinde kamyonetle, kentin yeni inşa edilmiş, kişiliksiz mahallelerinden birine saptı. Her biri diğerine benzeyen bloklardan birinin önünde durdu. (...)” (Kulin 1984: 30).

Şeklindeki cümleler, yine bu hikâyede karşılaştığımız hemen hemen tek mekân tasviridir.

Mekân tasviri bakımından son derece sınırlı ayrıntılara yer veren bu ilk hikâyelerden sonra, **“Foto Sabah Resimleri”** adlı hikâye kitabında Kulin’in tavrını değiştirdiğini görmekteyiz. Aynı adı taşıyan bu hikâye kitabının ilk hikâyesindeki, “Beyazıt’ta deniz gören bahçeli konak, Nişantaşı’nda Teşvikiye Camii’ne bakan apartman dairesi, Beyoğlu’ndaki Markiz, Lebon gibi mekânlar” (Kulin 1996: 1-14) ilk hikâye kitabına göre daha belirgin bir fonksiyonla ele almıştır. **“Tas Duvardır Benim Sevdam”** hikâyesinin geçtiği yer açıkça belirtilmese de hikâyenin kahramanı Gülbeyaz’ın yaşadığı konağın -Gülbeyaz’la ilgili olduğu ölçüde- ayrıntılarına yer verilir.

“... mutfak taşlarını da silip yüklükten bozma daracık odasındaki yatağına uzandığında (...) Büyükhانım görececek olursa kemiklerini kırardı. Hoş bu deliğe hiç inmezdi ama. (...)” (Kulin 1996: 18).

Bu tür ayrıntılar, Kulin’in çizmeye çalıştığı “sınırlı dünya” imajının alt yapısını oluşturur niteliktedir. Dünyayı bu konak ve odadan, insanları da çevresinde gördükleriyle sınırlı sanan, silik bir mizacın ya da sindirilmiş bir insanın dünyasını anlatan yazar, bu tür bir anlatıyla yaratmak istediği imajı güçlendirmiş olacaktır. Kulin’in bu tavrının **“Duruşma”** adını taşıyan hikâyede de devam ettiğini görürüz. Hikâyenin asıl kahramanı Saliha’nın bulunduğu ev -kendi evi- ve iş yeri -mahkeme- çok zayıf hatlarla hikâyeye yansır. **“İnce Bir Hünerdir Hüzünle Yaşamak”** adlı hikâyedeki mekân, **“Unutmak”** adlı hikâyedeki hastane tasvirleri, **“Umut”** adlı hikâyedeki Güler’in evi, yine **“Caya Gelen Konuk”** adlı hikâyedeki ailenin evi (Zeynep ve oğlu Bora’nın evi), benzer özellikler ve amaç doğrultusunda ayrıntılandırılmamış mekân betimlemelerinden oluşur. Aynı durum **“Gülizar”** adlı hikâyede, Artin Usta’nın, Tarlabası’nda bodrumuyla birlikte satın aldığı ev için de geçerlidir. **“Sadece 1457 Kupona”** adını taşıyan ve kitabın bir başka hikâyesi olan hikâyede de belirgin bir mekân tasviri yoktur. Semiha’nın çalıştığı iş yeri ve evi özensiz ayrıntılarla hikâyeye yansır.

Eserin son hikâyesi olan **“Adil Düzen”**de ise mekân tasvirleri biraz daha farklıdır. Hikâyede, mahkemeye başlayan mekân tasvirleri bu anlamda önemlidir.

Adil Düzen'in istemeyerek de olsa girdiği tarikatın tasvirleriyle mekân tasvirleri biraz daha genişleyecektir. Böylece, hikâyenin yüklendiği ideolojik mesaj da pekiştirilmiş olur.

“Geniş Zamanlar” adını taşıyan eserinde de Kulin, hikâyelerin taşıdığı, okuyucuya ulaştırdığı mesajlar üzerinde yoğunlaşır. Kulin'in bu didaktik tavrı, onun yazılarında içeriği ön plana çıkardığı sonucunu ortaya çıkaracaktır. Aynı adı taşıyan birinci hikâyedeki belirgin mekân Ayla'nın evidir. Çok içtiği bir gecenin sabahında, evinde Gerry adlı bir yabancıyla sabahladığını anlayan Ayla'nın, eviyle ilgili yaptığı betimlemeler, aslında onun yaşadığı psikolojik travmanın boyutlarıyla bir paralellik gösterir. Ona yabancılaşan kendi eviyle, hatıraları arasında kurulan ilinti dikkate değerdir.

“Dar Zamanlar” adlı hikâyede de “ev” önemli bir mekân unsurudur. Zehra'nın Maçka'da bulunan ve Ayla'ya ait olan apartmana ait tasvirleri, insan-mekân ilişkileri bakımından dikkate değerdir.

“Ablanın ablan, yeğenin yeğenin, evinin de asıl evin olmadığını şimdi öğreniyorum. (...)

-Orası benim evimdi, ben orada büyüdüm (...)" (Kulin1998: 22).

Şeklinde gelişen diyaloglarda, bu ilintinin ayrıntıları gizlidir.

“Son Zamanlar” adlı hikâyesinde ise Kulin'in çok nadiren başvurduğu doğa tasvirleriyle karşılaşırız. Dar, sınırlı mekânlarla, insan psikolojisinin marazi yönlerini ön plana çıkaran Kulin'in, bu geniş, ferah mekân tasviriyle bu anlamda bir karşılaştırma kurguladığı görülür.

“Aydın kendini bu parlak, neşeli, enerjinin genç bedenlerden köpüklü su gibi fışkırdığı doğal ortamdaki kurtarıp, kendi iç dünyasına dönmek istiyor, loş, havasız ve rutubet kokan odaların hafif baş dönmeleriyle varılan gizemini anımsayarak, çevresindeki yaşamdan kaçmak için çaba harcıyor, beceremiyordu” (Kulin 1998: 49).

Bu alıntıdaki mekân karşılaştırmalarının imgesel anlamda taşıdığı psikolojik derinlik bu açıdan dikkate değerdir.

“Mastektomi” adlı hikâyesi yine Kulin’in genel tavrına uygun bir iç monolog şeklinde gelişir. Bir hastalığa bağlı olarak memesini kaybeden bir kadının, bu durum karşısında yaşadığı psikolojik buhranı yansıtan bu hikâye, mekân unsurunun ayrıntılandırılmadığı hikâyelerindendir. Hastane bu anlamda, hikâyedeki tek mekân unsurudur.

“Çıkmaz Sokakta Yürümek” adını taşıyan hikâyenin iki mekânda geliştiğini görüyoruz. Çiftlik evi ve buradan gidilen hastane hikâyenin söz konusu iki mekânıdır. Yağmurlu ve fırtınalı bir akşam gidilen çiftlik evine ait tasvirlerin, ürkütücü ayrıntıları adeta biraz sonra gerçekleşecek olaylara gönderme yapar. Böyle bir akşamda, çiftlik evinin çalışanı olan Zeyno’nun doğum sancılarının tutması bu ilintinin ayrıntılarını barındırır. Zeyno’nun doğuma yetiştirilmesi ile hikâyeye hâkim olan mekân hastane olacaktır. Ameliyathanenin, (doğumhanenin) önündeki bekleyişle süren hikâyede, ne çiftlik evinin tasvirlerinde ne de hastaneye ilişkin tasvirlerde ayrıntılandırma yapılmaz.

“Spasibo İstanbul” adlı hikâyesinde ise mekân, anlatılan biyografik bir konunun içeriğine uygun şekilde ve gerektiği anlarda belirginleşir. Yaşlı bir opera ve bale sanatçısı olan Leyla Arzuman’ın yalnız yaşadığı evin dekoratif yapısı ile mizacı, sanatı, estetik bilinci ve zarafeti arasında kurulan ilgi, mekân-insan ilişkisini ortaya koymasından önemli ayrıntılar barındırır.

Kulin’in bir diğer hikâye kitabı olan **“Bir Varmış Bir Yokmuş”** adlı eserinin ilk yüzündeki hikâyelerinde diğer hikâyelerine benzer bir mekân anlayışının varlığından bahsedilebilir. Ancak Kulin’in, olayları gerçekten hayale doğru geliştirdiği hikâyelerinde, farklı mekân unsurlarının hikâyelere dâhil edildiğini görürüz.

“Büyük Aşkların Kadını Annabella” adlı ilk hikâyede, Selanik ve İstanbul gibi iki önemli mekândan bahsedilmesine rağmen, buralara ilişkin geniş tasvirlerle başvurulmaz. Annabella’yı, İstanbul’dan Selanik’e götüren otobüsün ve içindekilerin

ayrıntılı tasvirinin arkasındaki maksadın, Annabella'nın çekiciliğini ön plana çıkarmak olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Kulin'in çoğunlukla tercih ettiği sınırlı mekân, şahıslar hatta zaman anlayışının bu hikâyede tamamen terk edildiğini görmekteyiz. İstanbul-Selanik arasındaki bir yolculukla başlayan hikâyenin mekânsal unsurları, konunun maziye, oradan tekrar hal'e doğru akması sürecinde farklılaşır. Bu durum farklı şahısların da hikâyeye dâhil edilmesinin önünü açacaktır. Macaristan, İtalya, İsviçre gibi önemli merkezler, Annabella'nın yaşadığı masalımsı hayatın, doludizgin aşkların mekânları, vuku buldukları yerler olarak hikâyeye dâhil edilir. Bütün bu ayrıntıların yanı sıra bu eserdeki diğer hikâyelerin bazılarında da karşımıza çıkacak olan "Sirk" in mekân anlamında farklı bir önemi vardır. Kulin'in "Sirk" i hem mekân hem de bu mekânın çocuktan yaşlıya insan muhayyilesinde bıraktığı "çok farklı hayat" imajının üzerinde durur. Sirk'i oluşturan insan ve hayvan kadrosuyla, dünyayı dolaşıp farklı farklı yerlerde gösteriler yapmak, Kulin'in muhayyilesinde oluşturduğu çocuksu dünyanın ayrıntılarını barındırır.

"Cömert'in Öyküsü", **"Münir'in Öyküsü"**, **"Gülcan'ın Öyküsü"**, **"Aylin'in Öyküsü"** gibi kitabın bu yüzündeki diğer hikâyelerde, yazar, varlıkları ile realiteyi ancak yaşadıklarıyla adeta hayali andıran ve tanınmış, elit ailelerin çocukları olan, Cömert, Münir, Gülcan ve Aylin'in hayatlarını anlatır. Bu hayatlara yön veren, para, aşk ve sınırsız özgürlüğün yarattığı baş döndürücü gelişmeler, buna uygun yerli ve yabancı mekânlarda tezahür eder. Ancak Kulin'in bu mekânları imgesel anlamda kullandığı, daha çok bu hayatların farklılığı üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bu hikâyelerin bir kısmı ile kitabın diğer yüzünde yer alacak hikâyelerin anlamsal ilintisi de neredeyse gerçekten hayale doğru yaklaşan bu farklı hayatların yaratacağı geniş hareket alanı ile sağlanacaktır.

"Piyaniist" adlı hikâye bu açıdan önemli bir örnektir. Bir gazete haberinin ayrıntılandırılmış şekli olan hikâyedeki tek mekân Sheppey Adası'dır. Ancak buraya ilişkin herhangi bir betimlemeye rastlamayız. Bu hikâyedeki gizemli olayın Kulin'in muhayyilesine yer ettiğini, bu hikâyenin konusundan hareket ederek farklı hikâyeler kurguladığını görmekteyiz.

Kitabın bu yüzündeki son hikâye olan **“Ölümün Serefine Sıkılan Kursun”** hikâyesinde yazar, yazın anlayışında daha sık rastladığımız “didaktik” tavrına döner. Böyle durumlarda yazarın, çok daha reel verilerden hareket ettiği görülür. Hikâye, Mehmet Faraç’ın **“Töre Kıskaçında Kadın”** adlı kitabından alınmış ve özetlenerek hikâye formatına dönüştürülmüştür. Şanlıurfa’nın Kısas Köyü’nde yaşanan dehşet verici bir töre infazının konu edildiği hikâyede, ana hatları ile verilen bu kırsal yaşamın, hem hikâyenin tezahür ettiği mekânı hem de bu yaşamın kendi içinde ürettiği dogmaları beslediği görülür.

Kitabın diğer yüzündeki hikâyelerin birçoğunun “olağanüstülük” atmosferi içerisinde, diğer yüzdeki bazı hikâyeleri, kurgusal ve anlamsal anlamda tamamlıyor olması dikkat çekicidir. Kitabın bu yüzündeki ilk hikâye **“Hayal”** adını taşır ve hayalperest Güllü’nün hikâyesini konu eder. Güllü’nün İstanbul’un varoşlarında işsiz Mustafa ile süren evliliği sırasında kurduğu hayallerle, Gül Hanım adını taşıyan varlıklı bir kadının yanında çalışmaya başladığında kurduğu hayaller arasındaki fark; onun bir yönüyle gerçekliğini, öbür yönüyle de aynı anda akan farklı hayatların imgesel temsilcisi olduğu düşünülebilir. Güllü karakteri, bu her iki mekânı da kullanarak, sosyal yaşamımızın içinde farkında olmadan yarattığımız uçurumun sınırlarını okuyucuya taşır.

“Kedi” adlı hikâyenin hemen başındaki sokak -küçük meydan- tasvirinin, camdan dışarıyı izleyen bir kedi’nin izlenimleri olduğunu daha sonra anlarız. Hikâyedeki sürprizler bununla da sınırlı değildir. Gül Hanımın -bir önceki hikâyede var olan karakter- evinde gerçekleşen olaylarda, Güllü’nün kocası Mustafa ve “Soytarı” hikâyesinin kahramanı Halil bir araya gelir. Gül Hanım’ın evi, Güllü’nün hayalinin zenginleştiği bir mekândır. Dolayısıyla gerçekle hayali ayıran ince çizginin Gül Hanım’ın evinde tecessüm etmesi, yazar-anlatıcının kurgusal yapıyı dikkatle ayrıntılandırılmış olduğunu ortaya koyar. Benzer bir denklemi de yazarın diğer hikâyesi **“Soytarı”** için geliştirebiliriz. Bir yoksul Anadolu şehrinde, yoksul bir pasta dağıtıcısının çocuğu olan Halil’in, önce İstanbul’un varoşlarına, ardından -Münir olduğunu tahmin ettiğimiz- zengin ve parasının hesabını bilmeyen bir adam aracılığı ile lüksün ve sefaletin yaşandığı mekânlara taşınmış olması, söz konusu denklemin imgelerini barındırır. Hikâyenin masalla buluştuğu nokta ise miras avcısı haline

gelen Halil'in, bir önceki hikâyeden tanıdığımız Gül Hanım'ın boşandığı kocası olmasıdır.

Mekân unsurlarının farklılığıyla yaratılan düşünce ve anlayış farklılığı, hatta sınıfsal ve ideolojik ayrımlar, Kulin'in sıklıkla başvurduğu bir sosyal ayrıçtır. **“Kurban”** adını taşıyan hikâyede, Karadeniz ve Güneydoğu'nun böyle bir amaçla kullanıldığını söyleyebiliriz. Küçük Temel'in çok sevdiği halakızı Seher, maddi kaygılarla, Güneydoğu'ya gelin edilecek, Kuzeyde çok bilinmeyen birtakım “töre” uydurmalarıyla burada katledilecektir. Hikâyede Seher, didaktik trajedinin aksiyoner karakteri konumundayken Temel, duygusal akışın temsilcisidir. Bir abla olarak Seher'i çok seven Temel'in onun ölümünü duyduktan sonra, ağlayarak gittiği “Sirk”, Kulin'in bu tür kahramanları bilerek sığındığı bir mekâna dönüşür. Aşk yarasıyla Sirke giden Annabella, yeni bir hayatın hayalleri ile sirke giden Temel... Sirk, bu farklı hayatların, zaman ve mesafeleri aşarak buluşup, yeni hayatlara kapı açmasına yol açabilecek bir hayatı ve anlayışı barındıran bir mekân atmosferi olması bağlamında önemlidir. Nitekim **“Sirk”** adını taşıyan hikâye, bu masalımsı birleşmelerin yaşandığı, tesadüflerin gerçekleşle örtüştüğü mekânın anlatımından ibarettir.

Temel'in büyüyerek polis olduğu, Sheppey Adası'ndaki piyanistin Karadeniz kıyılarına taşınıp bu karakola getirildiği ve Güllü ile Temel'in tanıştırıldığı bu hikâyenin, artık gerçeklerden sıyrılıp, hayale ve onun sınır tanımaz akışına kapıldığını ortaya koyar. Daha sonra Piyanist'in “Yunsof Agguelos” adıyla, **“Ada'ya Mektuplar”** hikâyesinin kahramanı durumuna getirildiğini görürüz. 80240 yılından gelen Yunsof'un Güllü'nün ruh ikizi olması ve onları -Temel ve Güllü- birbirine yaklaştırmak için Ada adlı gezegenden gelmesi, hikâyenin masalımsı yönlerini belirler. Böyle bir teknolojinin, günlüklerini -mektuplar- şeklinde tutması da bu anlamda değerlendirilmelidir. Yunsof'un geldiği mekân ve o an yaşamak zorunda kaldığı mekân arasındaki farklarsa, yazarın, hayatı, yaşanan olayları kıymetlendirmesinin ayrıntılarını barındırması bakımından çok önemlidir.

2.5.11. Hikâyelerinde Ortak Yapı

Kulin'in hikâyelerinde karşımıza çıkan ortak yapı özelliklerinden birisi “olağanüstülük” tür. Bu durum, sadece olay örgüsünde değil, zaman, mekân ve şahıslar kadrosunun işlevsel yapılarını da kuşatmaktadır. Yazarın, bu tarz hikâyelerinin dışında kalan eserlerinde ise “günlük hayatın içinden” seçilen vakaların hikâyeleştirildiği görülür. Bir durumu, olayı, basına yansımış bir haberi “açıklama” veya “ayrıntılılandırma” şeklinde kaleme alınmış hikâyeleri de mevcuttur. Kulin'in, bu özellikleri ön plana çıkararak kaleme aldığı eserlerinde çoğunlukla “realite” nin sınırları içinde kalma arzusu da bir başka ortak yapı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Kulin, zaman zaman olağanüstü olayların, zaman zaman günlük hayatın realitesiyle örtüşen yanlarını anlatan olayların hikâyelerini kaleme alır.

Evrensel hikâye yazarlığı ve hikâye tasnifinin iki önemli ismi olan Çehov ve Maupassant'ı esas olarak yayılabilecek karşılaştırmalarda da az önce söylediğimiz sonuçlara ulaşılabilecektir. Kulin'in belirgin bir şekilde denediği vaka hikâyeciliğinin yanı sıra “durum” hikâyeciliğine örnek olarak verebileceğimiz hikâyeleri de mevcuttur. Fakat Kulin'in daha çok benimsediği tarz, bir “vaka”dan hareket etmektir. Bu aşamada karşımıza çıkan durum, Kulin'in, vakaları ya da vakayı sosyal yaşam standardı bakımından nereden seçtiği meselesidir. Kendi yaşadığı devri esas alan Kulin'in, sıkça döndüğü mazinin sınırladığı elit hayat, bu ölçütlerin dışına çıktığında da beklenen türden bir sıradanlığa ulaşmaz. Böylece genel anlamda Kulin'in elit, seçkin hayatların yer aldığı hikâyeler hatta romanlar kurgulanmıştır diyebiliriz. Dikkat edilirse bunu, genel bir kabul olarak algılıyoruz. Çünkü Kulin'in izlenimci tavrı zaman zaman bu sınırları zorlar. Ancak böyle durumlarda bile Kulin'in seçkin tavrı, kuşatıcı bir tema olarak varlığını sürdürür. Nitekim, “**Güneşe Dön Yüzünü**” adlı hikâye kitabındaki “**Bozkırda Susuz Büyür Çiçek**”, “**Güneşe Dön Yüzünü**”, “**Kominist Nedir?**”, “**Yoksullara Yardım**”, “**Bir Cenaze Töreni**”, “**Sami Bey'in Ruhu**”, “**Vitrinde**”, “**Bar**”, “**Bir Çekim Günü**” adlı hikâyeleri böyle bir yapıyla karşımıza çıkar. “**Vitrinde**”, “**Bar**” ve “**Bir Çekim Günü**” adını taşıyan hikâyelerde, ön plana çıkan sıradan hayatları, gizli bir elit atmosfer çevreler. Kulin'in daha çok bir

ideolojik yaklaşımı mesajlaştırdığı bu hikâyelerin taşıdıkları tematik tezati bu yolla açıklamak, anlamlandırmak mümkün olacaktır.

Kulin'in gazeteci kimliğinden yazar kimliğine doğru geçiş sürecinden ele aldığı hikâyelerin aslında bu iki kimlik arasındaki köprüyü oluşturduğu söylenebilir. Yazarlık hayatına ve eserlerinin yazım ve yayın tarihlerine baktığımızda ortaya çıkan bu gerçeklik, nitelik açısından yapılacak değerlendirmelerde de karşımıza çıkar. Bu tür bir değerlendirmede öne çıkan en önemli husus: Her edebi ürünün içerik, yapı ve dil olmak üzere üç ana unsur üzerinde vücut bulduğu gerçeğidir.

Kulin'in ilk hikâye kitabı olan "**Güneşe Dön Yüzünü**" adlı kitaba bu açıdan baktığımızda; Tahir Alangu'nun Türk öykü geleneğiyle ilgili yaptığı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1950'li 60'lı yıllara kadar olan dönemi ihtiva eden tasnifiyle örtüşen yanlar bulmanın mümkün olduğunu görürüz. Daha sonra yayımladığı "**Foto Sabah Resimleri**", "**Geniş Zamanlar**" ve son olarak yayımladığı "**Bir Varmış Bir Yokmuş**" adlı hikâye kitaplarını da bir süreklilik ve benimsenmiş bir tarz olma yönüyle ve aynı tasnifin ilkeleriyle tahlil etmenin mümkün olacağı kanaatindeyiz. Alangu'nun, "gözlemci gerçeklik" veya "gözlemci ve tasvirici-gerçekçilik" olarak tasnif ettiği yine "tenkitçi sosyal gerçekçilik"e evrilen süreci ifade eden ve nihayet Sait Faik'in öncülüğünü yaptığını söylediği "büyük şehir insanının yalnızlığını anlatan tasvirici gerçekçilik" (Alangu 1968) gibi ayrışmaların Kulin'in hikâyelerine hâkim muhtevanın sınırlarını belirlediği kanaatindeyiz.

"**Foto Sabah Resimleri**" adını taşıyan hikâyedeki elit hayatın ve seçkin tavrın, hemen ikinci hikâyede -**Taş Duvarlardır Benim Sevdam**- kaybolduğunu düşünmek zahiri bir hüküm olacaktır. Çünkü "**Gülbeyaz**", bir yavaşmanın hikâyesiymiş gibi görünse de, Anadolu'ya mahsus bir feodal yapının şekillendirdiği konak hayatının, dolayısıyla kendine özgü bir seçkin yapının ayrıntılarıyla şekillenmiştir. "**Duruşma**" adlı hikâyede, maddi zorluklar çeken kadın yargıç Saliha da netice itibarıyla, bu şartlara rağmen seçkin bir zümrenin üyesidir. Bu durum aynı eserdeki, "**Umut**", "**Gülizar**", "**Sadece 1457 Kupona**" ve "**Adil Düzen**" adlı hikâyelerde farklılaşır. Ancak burada karşımıza yazarın tenkitçi sosyal gerçekçilik tavrı çıkacaktır.

Benzer bir durumun, bir anlatım tekniği ve tavrı olarak “**Geniş Zamanlar**” adlı hikâyede de sürdüğünü söylemek mümkündür. Eserde yer alan “**Geniş Zamanlar**”, “**Dar Zamanlar**”, “**Son Zamanlar**”, “**Cıkmaz Sokakta Yürümek**”, “**Spasibo İstanbul**” gibi hikâyeler, farklı sınıfsal yapıya ait insanların kesişen hayatlarını anlatır. Alt sınıftan üst sınıfa karşı duyulan öykünme, bariz bir ortak yapı unsuru olarak görülebilir. Ancak yazarın özellikle üzerinde durduğu “kadın” temi, bu kesişen hayatların müşterekliğini ortaya koyan bir fonksiyon üstlenir. Kitabın organik olarak da birbirine bağlı ilk üç hikâyenin ana kahramanlarından biri olan Ayla, sosyo-ekonomik ve eğitimi dolayısıyla elit bir çevreye aittir. Zehra ve onun çevresi ise varoşlardan müteşekkildir. Yazar. Bu iki hayat arasındaki uçurumu Zehra’nın beklentileri ve hayal kırıklıklarıyla ortaya koyarken, Ayla ve Zehra’nın kadın olmaları nedeniyle yaşadıklarında ise bir müştereklik kurar. Bu sistematığın birçok hikâyesinde tekrarlandığını görürüz.

Kulin’in bu tür hikâyelerinde, vaka tertibini oluştururken takındığı realist tavrını, vakaları sonuçlandırırken de sürdürdüğü görülür. Bu eserin ilk üç hikâyesinde yaşanan müşterek olaylar sonuçları itibariyle trajik bir sona ulaşır. Ayla’nın, sosyal statüsüne rağmen kocası tarafından aldatılması ile Zehra’nın Doktor Ahmet’le olan aşkının sosyal statülerinin uyuşmaması nedeniyle son bulması ve sonuçta kendi çevresinden biri olan Aydın’la evlenmeye razı olması, vaka tertibinin oluşumundaki ortak paydanın izlerini taşır. Zehra’nın, radikal dinci söylemlerin ve örgütlenmelerin etkisinde kalan Aydın tarafından -kocası- öldürülmesi ise hikâyeye sosyal gerçeklik anlayışının yanı sıra bir ideolojik yaklaşımı, tavrı da taşımış olur.

“**Cıkmaz Sokakta Yürümek**” adlı hikâyesinde de bu denklem değişmez. Bu hikâyede çiftlik sahibi, eğitilmiş ve kentli bir kadın olan asıl kahramanın karşısında, hizmetçi Zeyno tipini yerleştirir yazar. Zeyno’nun eğitimsiz, feodal bir sistematığe bağlı kalmış kocası Hasan yüzünden yaşadıkları, yazar için Türkiye’nin en yaygın gerçekliğidir. Üstelik bunun İstanbul gibi bir kültür merkezinde bile aşılamamış olması, Türkiye’de “kadın” olmanın zorluğunu göstermesi bakımından önemli bir ayrıntıdır. Kulin’in hemen bütün eserlerinde işlediği bu “gerçeklik” hikâyelerinin de ortak yapısını oluşturan en temel unsurdur.

“**Mastektomi**” ve **Spassibo İstanbul**” gibi hikâyelerinde ise Kulin’in, bu denklemin bir tarafı yani “kadın” ve onun iç dünyası üzerinde yoğunlaşır. Yazarın bu tür hikâyelerinde yoğunlaştığı noktalar, sosyal hayatın acımasız gerçeklerinin, cinsel istismarların, cinsel tanımlamaların ve ayrıştırmaların, kadının aile ve toplum içerisindeki önemsenmeyen varlığının, ötekileştirilme duygusunun belirginliği vb. unsurların, kadın ruhu ve hayatında yarattığı travmalardır. “**Mastektomi**”, meme kanserine yakalanmış bir kadının, erkekler tarafından anlaşılması neredeyse imkânsız psikolojisini yansıtırken, “**Unutmak**” hikâyesi benzer bir travmayla hayatı değişen bir kadının, mazisinden kurtulma arzusunu hikâyeleştirir. Yine “**Duruşma**”, “**Umut**” ve “**Taş Duvarlardır Benim Sevdam**” adlı hikâyelerinde benzer bir müştereklik bulmak mümkündür. Kadının duygularını esas almadan gelişen tek hikâyesinin ise “**Gülizar**” olduğunu söyleyebiliriz. Kulin’in bu hikâyede, aşkı ve terk edilmeyi, Artin Usta’nın cephesinden ele alması, diğer hikâyeleri içerisinde farklılaşan bir durumdur.

Yukarıda belirttiğimiz ve merkezinde “kadın”ın bulunduğu sınıfsal, cinsel ayrışmalara dayalı ortak yapıya, “kadın-para”, “zenginlik ve kadının buna bakışı” gibi unsurları da eklemek yerinde olacaktır. Çünkü Kulin’in romanlarında da son derecede önemli bir yer tutan bu unsurun, “**Duruşma**”, “**Sadece 1457 Kupona**”, “**Adil Düzen**”, “**Gülizar**”, “**Sami Bey’in Ruh**”, “**Bir Cenaze Töreni**”, “**Bir Çekim Günü**” gibi hikâyelerinde deha belirgin bir şekilde karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Para ve onun sağlayacağı imkânlar, zengin ve elit bir hayat, Kulin’in hikâyelerinde ve romanlarında kadınlar için hep arzulanan bir durumdur. Hatta çoğu zaman aşkın önünde yer alır. Kulin’in hayata bakışının da önemli bir payı olduğuna inandığımız bu ortak yapının, yazara sağladığı asıl avantaj ise geliştireceği sosyal kritiği ve vermek istediği mesajların oluşumunu kolaylaştırıyor olmasıdır. Bu neredeyse Kulin’in bütün hikâyelerini kuşatan bir ortak yapıdır.

“... Dünyanın parasına ısmarladığı çelenkin gösterişinin yeterli olduğundan emin olmak istiyordu. (...) Cenazeye katılacak hanımların hayran kalması için giydiği yeni vizon kürkünün ve pırl pırl krokadil çantasının verdiği gurur. (...)” (Kulin 1984: 30).

“Mercedes’in arka koltuğuna iyice yumulmuştu Sami Bey. Yanında oturan astraganına bürünmüş karısının saçtığı lavanta kokusundan, burnu gıcıklanıyor. (...)” (Kulin 1984: 45).

“Anneanne ve piyano, yarım asır önce, Beyazıt’ta deniz gören bahçeli bir konaktan, Nişantaşı’nda Teşvikiye Camii’ne bakan apartmana taşınmışlardı. (...)” (Kulin 2008: 2).

“Saliha yazıyor kararı. Elleri titriyor. Yıllarca onuruyla çalışmış, leke sürdürmemiş adına. Sürdürmemiş de ne olmuş? Anasının ilacını alacak parası yok. (...)” (Kulin 2008: 39).

“Kırayı, bakkalı kim ödedi sanıyorsun?

- Daha ödenmediler.

- Sen öyle bil.

- Kim ödedi.

- Ben. Ya koltukların yüzünü neyle değiştirdik sence? (...) Onu da küçük kızın türbanı sayesinde yaptık. (...)” (Kulin 2008: 127).

“Horlanmamış, itilip kakılmamıştı. Ablam bana pembe perdeli bir oda hazırlamış, tepeden tırnağa yeni giysiler almıştı. Özel öğretmenler tutup, imtihanlara hazırlatmış ve beni sınıf atlatarak, yaşitlerimin sınıfına, ortaokula sokmuştu. Evde misafir olmadığı zamanlar, yemeğe onlarla aynı sofrada oturuyordum.” (Kulin 2008: 24).

(...)

Şeklinde çoğaltabileceğimiz bu ayrıntılar, sırasıyla; “**Bir Cenaze Töreni**”, “**Sami Bey’in Ruhü**”, “**Foto Sabah Resimleri**”, “**Duruşma**”, “**Adil Düzen**” ve “**Geniş Zamanlar**” adını taşıyan hikâyelerinden alınmıştır. İnsan hayatı ve “para” arasındaki maddi ilişkiyi son derece önemseyen bu örnekler, konusu birbirinden çok farklı olan bu ve benzer hikâyelerin ortak yapısını inşa eden önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kulin’in hikâyelerinde karşılaştığımız diğer bir ortak yapı unsuru da “mazi ve hal” mukayesesidir. Yazar, çoğunlukla kendisi ve çevresinden bildiği, duyduğu köklü bir ailenin hayatını, sembol olarak seçtiği bir kahramanın üzerinden anlatır. Bu kahramanın bazen yaşı 80’lere 90’lara dayanan ve aristokrat bir geçmişi olan “anneanne” olması önemli bir ayrıntıdır. Böylece yazar, sınırlarını zarafetin belirlediği bir kültür, adab-ı muaşeret, eğitim ve medeniyet anlayışı mukayesesini

yapma imkânı bulur. Bu yaşlı hanımların yüklendiği, zarif ve üstün meziyetlerin, onların ölümüyle kaybolması, yazarın hikâyelerinde karşılaştığımız ve özünde bu anlamda maziye duyulan hasreti ön plana çıkaran ayrıntılardır.

Kulin'in hikâye kitaplarının sonuncusu olan "**Bir Varmış Bir Yokmuş**" adlı eserinin ilk yüzünü oluşturan hikâyelerden; "**Hayal**", "**Kedi**", "**Soytarı**", "**Kurban**", "**Sirk**" ve "**Ada'ya Mektuplar**", ilk planda, "**Geniş Zamanlar**"daki yapıyı hatırlatır bir biçimde birbirlerini tamamlayan hikâyeler şeklinde karşımıza çıkarlar. Fakat zamanla bu hikâyelerin birbirleriyle olan ilintileri "olağanüstülüğü" esas olan, masal türüne ait özelliklerin hâkim olduğu bir değişime uğrar. Kulin'in önce gerçek bir vakadan esinlenerek sonra bu vakayı az önce söylediğimiz -olağanüstülük- yoluyla gerçekten hayale doğru taşınması bundan önceki hikâyelerinde rastlanmayan bir durumdur. Bu tarz değişikliğine rağmen Kulin, "sosyal tenkitçilik" veya "gözlemci gerçekçilik" gibi özelliklerinden uzaklaşmaz. Vakaları gerçekten hayale doğru gelişen bir çizgide kurgularken, bu alana ilişkin mesajlarını da kurgunun içerisine katmayı yeğler.

Böylece, gerçeklik ve olağanüstülük arasındaki ya da realite ve hayal arasındaki ince çizginin varlığına işaret eder. "**Hayal**" hikâyesinin ana kahramanı olan "Güllü"nin sınır tanımayan hayalleriyle, yaşadığı kenar mahallenin sosyal şartları ve işsiz kocası Mustafa'nın bilindik tavırları, bu anlamda karşılaştırılırsa daha anlamlı olacaktır. Hemen ardından gelen ve "**Kedi**" adını taşıyan hikâyesinde, anlatıcının bir kedi olması dışında, hem birinci hikâyenin "**Hayal**"in devamı gibi kurgulanması hem de "**Piyanist**" ve "**Münir'in Öyküsü**" gibi çok farklı hikâyelerin kahramanları ve vaka tertipleriyle ilintilendirilmesi yine bu açıdan değerlendirilmelidir. Kulin'in anlatıcıyı insan dışı bir varlıktan seçme özelliğini farklı öykülerinde de görmüştük. "**Vitrinde**", "**Bar**" gibi hikâyelerinde, önce vitrinde duran cansız mankenleri, "**Bar**" adlı hikâyesinde de Açelya ve Fesleğen adlı bitkileri konuşturan Kulin'in, bu hikâyelerde hem sosyal tenkitçi hem de gözlemci gerçekçilik adına başarılı örnekler verdiği söylenebilir. Vakaların birbirini tamamladığı, ilgilendirdiği veya birbirini doğurduğu bu anlayış içerisinde, "**Vitrin**" adlı hikâyeyle "**Gülizar**" adlı hikâyenin farklı kitaplarda olsalar da organik bir ilintiye sahip olduklarını düşünmek yanlış olmayacaktır.

Kitabın diğerk yüzündeki, “**Annabella’nın Öyküsü**”, “**Münir’in Öyküsü**”, “**Gülcan’ın Öyküsü**”, “**Aylin’in Öyküsü**”, “**Piyanist**”, “**Ölümün Şerefine Sıkılan Kurşun**” adlı hikâyeleri, monografik özellikleri yönüyle kitabın “gerçeklikle” olan bağlarını kuran hikâyelerdir. Bu hikâyelerin esasını teşkil eden kahramanların ve vakaların, kitabın diğerk yüzündeki hikâyelerle olan ilgileri, mekân ve zamanı bir olağanüstülük hamlesiyle, adeta bir okus pokusla aşarak gerçekleştirilir. Gül Hanım’la, “**Soytari**” adlı hikâyenin kahramanı Halil’in karı koca olmaları, Güllü’nün buradan, “**Sirk**” adlı hikâyeye taşınması, “**Ölümün Şerefine Sıkılan Kurşun**”daki Temel ve “**Piyanist**”teki gizemli piyanistin bir uzaylı olarak tanışıklığı...vb. durumlar, ilk bakışta bir karmaşanın, anlaşılmazlığın işareti gibi algılanabilir. Ancak Kulin’in bir anlatım tekniğı olarak çok benimsediğı bu durumu, çözebiliyor, anlaşılır hale getiriyor olması, onun bu anlamdaki özgünlüğüyle beraber düşünölmelidir.

Bu durumun ortaya çıkardığı başka bir ortak yapı unsuru da vaka teşkili sırasında izlenen yol meselesidir.

Kulin, ilk hikâye kitabı olan “**Güneş Dön Yüzünü**”den itibaren, birbirinden doğan, birbirini besleyen ve doğal olarak birbirinin devamı olan hikâyeler yazmayı benimsemiştir. Bu hikâyelerde, baktığımızda “asıl vaka” ve “asıl kahraman”ın esas olduğu, zaman ve mekân unsurlarının bu kahramana göre evrildiğı bir anlayışla karşılaşırız. Kulin, bu hikâyelerinde yaşamı belli bir noktastndan yakaladıktan sonra, bugünkü televizyon diziciliğı, senaristliğini de anımsatan bir tarzla bölümler. Bu bölümlerin, başlangıçta her biri farklı gibi görünse de aslında birbiriyle ilgili olduğu görülür. Bu şaşırtıcı ilgi, bir yönüyle okuyucudaki merak unsurunu sürprizler yoluyla beslerken, öbür yönüyle, vaka, kahramanlar, mekân gibi unsurların zenginleştirilerek gelişmesine neden olur. Elimizde olmadan akan bir sürecin, farklı zamanlarda kesiştirdiğı hayatların, birbirinden çok farklı olsa da bir gün birbirini tamamlayabileceğı hissiyle hareket eden Kulin’in; Ayla, Zehra, Ahmet, Aydın kurgusu ile; Gül, Güllü, Temel, Halil, Piyanist... kurgusu, bu yönüyle değerlendirilmelidir.

Kulin’in bu tavrı bize, hiç kuşkusuz onun vaka hikâyeciliğine yakın durduğunu gösterir. Adeta bir roman kurgusu özellikleriyle karşımıza çıkan bu tavır,

dış âlemin realist gözlemlerinden beslenir. Bu gözlemlerin yazar için önemli olan kısmının ayıklanması ve mantık sınırları içinde bir sıraya konulup fictiv dünyanın inşa edilmesi süreci, okuyucunun, itibari âlem dediğimiz vaka zamanına çekilmesi amacına matuftur. Vakaların başlangıç, gelişme ve sonuçlandırma evreleriyle ilgili ayrıntılar da incelendiğinde yine Kulin'in çoğunlukla bu ilkeye sadık kaldığı görülecektir. Bu tür hikâyelerinde Kulin'in, bir sosyal muhteva kaygısıyla hareket ettiğini, kurguya ait unsurları da bu endişeye göre şekillendiğini söyleyebiliriz. Aslında bu "ahlâkçı" tavır, hayatın hep olumsuz yönlerinin görme, dolayısıyla karamsar bir atmosferin dehlizinde dolaşma gibi bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir.

Kulin'in tüm hikâyelerine şamil bir tavır olmadığını söylemekle beraber, büyük bir yekûnun bu tür endişelerle, kaygılarla kaleme alındığını göz ardı etmemiz gerektiği kanaatindeyiz.

2.6. DENEME-ARAŞTIRMA-İNCELEME VE BİYOGRAFİK ESERLERİ

Kulin, roman ve hikâye türleri dışında, Münir Nureddin Selçuk'un biyografisini ele aldığı **“Bir Tatlı Huzur”**(2006), şiir denemelerinden oluşan ve babasına it'af ettiği **“Babama”** (2002), Nazım Hikmet Ran'a olan hayranlığının bir göstergesi olsun diye kaleme aldığı **“İçimde Kızıl Bir Gül Gibi”** (2002), kendi hayat felsefesinin de kuşattığı ancak daha çok Ç.Y.D.D.'nin faaliyetlerini tanıtmaya yönelik olan **“Kardelenler”** (2004), aynı hedeflere yönelik ancak yazarın Türkan Saylan'a olan hayranlığının bir ifadesi diyebileceğimiz ve kısmen biyografik özellikler barındıran **“Tek ve Tek Başına Türkan”** (2009), adlı eserleriyle bir çocuklar için masal denemesi olan **“Sit Nine'nin Masalları”** (2008) adlı eserleri bu bölümdeki incelememizde esas alınacak eserlerdir.

2.6.1. Bir Tatlı Huzur

Kulin'in **“Bir Tatlı Huzur”** (Kulin, 2006) adını verdiği ve büyük bestekâr, ses sanatçısı Münir Nureddin Selçuk'un hayatını anlattığı bir eserdir.

İlk baskısı 1996' da Sel Yayıncılık tarafından yapılan bu eserin 2005' ten sonraki iki baskısı Everest Yayınları tarafından yapılmıştır.

Kulin, Münir Nureddin Selçuk' un özel albümünden seçtiği fotoğraflara bir renk armonisine de dikkat ederek yer verdiği bu eserde; 85 bestesini, “Besteleri, Gazeller, Şarkılar” şeklinde tasnif ederek listelemiştir (Kulin 2006: 203-213). Ayrıca bestekarı, ölümünün ardından gazete ve dergilerde onunla ilgili çıkan yazılardan bir seçkiye yer verilmiştir (Kulin 2006: 217-232).

Münir Nureddin'in hayatının aşamaları ile besteleri arasındaki ilişkiden hareket eden Kulin, kitabını oluştururken bu ilintiye dikkat çekmek maksadıyla eserinin bölüm başlıklarını: **“Türk Musikisini Ayağa Kaldıran Adam”**, **“Yeni Ufuklara Doğru”**, **“Havalandı Gönül Kuşu”**, **“Otomobil Uçar Gider”**, **“Aziz İstanbul”**, **“Baki Kalan Kubbede”**, **“Aşk Yolcusu Yorulmaz”**, **“Dönülmez Akşamın Ufkundayız”**, **“Eserleri”**, **“Ardından”** şeklinde belirlemiştir.

İlk bölümde Kulin, bir ses sanatçısı olarak Münir Nureddin'in 1930'lu yıllarda Türk musiki hayatında nasıl bir yer edinmeye başladığını -yerli ve yabancı kaynakların aktardığı bilgileri de vererek- anlatır. Peyami Safa, U.J. Parly, Hakkı Süha, Mesut Cemil, Dr. Şevki Uludağ, Orhan Nasuhioğlu, Prof. Dr. Gültekin Oransoy, Şerif Muhiddin Targan, Tanburi Refik Fersan gibi devrin tanınmış otoritelerinin Münir Nureddin'e ilişkin yorumları, Münir Nureddin'in hayat hikâyesinin içine serpiştirilmiş, yine bu bilgiler Münir Nureddin'e ve ailesine ait fotoğraflarla desteklenerek esere yansıtılmıştır.

İkinci bölümse -**Yeni Ufuklara Doğru**- Münir Nureddin'in Ankara yılları ve Atatürk'ün maiyetine girdiği yıllara ayrılmıştır. Buradaki ilginç bir ayrıntı, Atatürk'le Münir Nureddin'in arasının bir şarkı icrası sırasında açıldığı ancak, durumun daha sonra Bursa'da Çelik Palas'taki bir buluşma esnasında giderildiği şeklindedir. Kulin bu bilgiyi, Fahrettin Altay'ın anılarına dayanarak verir. Bu bölüm, Münir Nureddin'in yurt içi ve dışındaki faaliyetleriyle ilgili bilgiler verilerek sonlandırılır.

"Havalandı Gönül Kuşu" adını taşıyan bölüm Münir Nureddin'in eşi Enise Hanım'la tanışması ve evliliğine ayrılmıştır. Bu evlilikten doğan kızları Meral ve Meral'in babasına benzeyen musikîşinast kişiliği de özellikleri bu bölümde ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Yine bu bölümde Münir Nureddin'in futbola duyduğu ilgi ve amatör futbolculuk kariyerinden bahsedilir. Dış gezileri özellikle Mısır seyahati, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı İcra Heyeti'ndeki çalışmaları, kızı Meral'in adım adım babası gibi güçlü bir sanatçı olma yolunda kat ettiği aşamalar, Münir Nureddin kızıyla ilk düeti vb. bu bölümün diğer ayrıntılarıdır.

"Otomobil Uçar Gider" bölümü ise daha çok Münir Nureddin'in film çalışmalarına ayrılmıştır. Muhsin Ertuğrul'un senaryosunu yazıp yönettiği "Allah'ın Cenneti", "Üçüncü Selim'in Gözdesi", "Lale Devri", "Çoban Kızı", "Yavru Kuş" ve yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un senaryosunu ise Nazım Hikmet'in yazdığı "Kahveci Güzeli" ve yine "Hasret" adlı filmler, Münir Nureddin'in başrolü üstlendiği filmlerdir. Bu bölümde ayrıca Münir Nureddin'in radyo yılları da anlatılmaktadır.

Behçet Kemal Çağlar'dan alınan bir alıntıyla başlayan "**Aziz İstanbul**" adlı bölümse, Münir Nureddin'in 1960'lı yıllarda ulaştığı zirveyi anlatmaktadır. Hikmet Feridun Es, Vâ-Nû, Yahya Kemal gibi önemli isimlerinin Münir Nureddin'i anlatan hatıralarına yer verilen bu bölümde, Münir Nureddin'in beste çalışmalarına yer verilir.

"**Baki Kalan Bu Kubbede**" başlıklı bölüm, özellikle Dr. Alâeddin Yavaşca'nın onunla ilgili görüşlerine geniş yer ayırır. Bunun dışında Behçet Kemal Çağlar, Çinuçen Tanrıkorur, Hüseyin Özkan, Cemil Gökçe, Hilmi Rit, Falih Rıfki Atay gibi isimlerin Münir Nureddin'le ilgili anlarına bu bölümde geniş olarak yer verilir.

"**Aşk Yolcusu Yorulmaz**" adlı bölümse Münir Nureddin'in aşklarına, kadın zaafına (Kulin 2006:159) başka bir deyişle çapkınlıklarına ayrılmıştır. Şehime Erton'la olan birlikteliği bu bölümde anlatılır. Eşinden ayrılan Erton, Münir Nureddin'le birlikte yaşama -evlenmeden- razı olacak, kendini bu aşkın kollarına teslim edecektir. Timur Selçuk ve Selim Selçuk bu birlikteliğin meyveleridir. Bu bölümde ayrıca Timur Selçuk'un müzik kabiliyeti ve faaliyetleri de anlatılır.

"**Dönülmez Akşamın Ufkundayım**" adlı bölümse, Münir Nureddin son yılları ve ölümüne ayrılmıştır.

Kulin'in romansı bir kurguyla ele aldığı bu biyografik çalışmada, zaman, bölümler aracılığı ile ileri doğru akıtılırken, bölüm içlerinde yer verilen hatıralarla zaman zaman geriye doğru işletilir. Böylece belli bir akış ekseninde olaylar birbiriyle ilintilendirilmiş de olur. Eseri bilinen bir biyografik çalışmanın dışına çıkararak, belki de bu yüzden daha etkili kılan da bu özelliği olmalıdır.

2.6.2. Babama

Eser ilk kez 2002'de daha sonra ise 2005'te Everest Yayınları tarafından basılmıştır. "**Suların Peşinde**", "**Yorgun Akıyor Sular**", "**Sular Küskün**" ve "**Baba' Nasıl Bir Sözcükse Sihirli**" adını taşıyan bölüm başlıklarından oluşur.

Kitabın girişinde yer alan ve dört sayfadan oluşan tanıtım – açıklama bölümünün başındaki ve Can Yücel’e ait “Hayatta ben en çok babamı sevdim” (Kulin, 2005:VII) biçimindeki mısra, bir yönüyle bu kitabın da özeti mahiyetindedir, bu bölümden anlaşıldığı üzere, babasına çok özel bir sevgiyle bağlı olan yazar, 1983 yılında 80 yaşına ulaşan babasının hem yaşından dolayı artık tam bir emekli mizacına büründüğü hem de ülkenin gidişatından dolayı duyduğu üzüntüyle mutsuzlaştığını anlatır. Ona bu devresinde bir doğum günü hatırası maksadıyla yazdığı şiirleri “**Babama**” isimli bu kitapta toplayan yazarın:

“Bu kitapta okuyacağımız satırlar, şiir niteliği taşımaktan çok cumhuriyet dönemini coşkuyla yaşamış bir babaya, kızının sevgisini ve saygısını içeriyor” (Kulin 2005: IX).

Biçimindeki açıklamasının önemli olduğu kanaatindeyiz.

“**Suların Peşinde**” adlı bölüm 1 Nisan 1983 tarihini taşımakta ve toplam kırk altı kısa mısra ve beş sayfadan oluşmaktadır. Çocukluğunda babasının ona Anadolu’dan gönderdiği kartpostalların taşıdığı anlamın, aslında kurulan yeni Cumhuriyet’in de gelişim aşamalarına işaret ettiği tezinin işlendiği bu mısraların, özellikle Nazım’a öykünerek yazıldığını söyleyebiliriz. Nitekim yazarın bu tarz çalışmalarından biri de “**İçimde Kızıl Bir Gül Gibi**” adını taşır ve daha sonra ayrıntılarıyla ele aldığımızda görülebileceği gibi Nazım Hikmet’e ithaf edilmiştir.

“**Yorgun Akıyor Sular**” adlı ikinci bölümse babasının ölümüne yakın süreçte yaşananlara ayrılmıştır. Bu yaşananlar doğal olarak Kulin’in iç dünyasında babasına karşı derinleşen sevgisinin bir tezahürü olacaktır.

“Baba ellerimi tut

Belki bu son fırsat

Bir şeyler söyle bana

Çocukluğunu, gençliğini anlat”(Kulin 2005: 17).

Şeklindeki mısralar, Kulin’in çok sevdiği babasını kaybetme aşamasına gelince duyduğu derin hüznü ve teessürü yansıtmakla beraber, ona duyduğu saygıyı ve hayranlığı da ihtiva eder. Anadolu’da, bu yeni vatanda tam bir vatanperver olarak çalışan ve yaşayan babasının Bosna’yla olan ilintisi **Veda** ve **Umut** romanlarındaki

ayrıntıları anımsatır bir biçimde bu bölümdeki mısralara yansır. Kulin, bu bölümde Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil ettiğini düşündüğü babasının buna ilişkin özelliklerini yansıtma gayretindedir. Haziran, Temmuz, Ağustos 1983 tarihini taşıyan bu bölümdeki son mısralar, adeta Kurtuluş'tan Cumhuriyet'e uzanan tarihi sürecin bir panoraması özelliğini taşımaktadır.

“**Sular Küskün**” başlıklı üçüncü bölüm, İ.D. Arslan'ın “Bir beyaz kedi gibi gel pencereye öyle sessiz gir içeri” (Kulin 2005: 37) mısrasının “Beyaz bir kedi gibi girdi pencereden” şeklinde alıntılanmasıyla başlar. Ve dolayısıyla babasının ölüm anını anlatır.

“Arsız ölüm
Sessiz ölüm
Hırsız ölüm
Babamı kopardın benden
Çözüverdi ellerini
Sezdirmeden ellerimden
....
Beyaz bir at oldu ölüm
Bekledi binicisini” (Kulin 2005: 40-41).

Şeklindeki mısraların yazım tarihi olarak 30 Ağustos 1983 verilmektedir. Kulin'in verdiği bu tarihlerle, babasının ölümüne doğru yürüyüşünü de anımsatmak istediğini görüyoruz.

“**Baba' Nasıl Bir Sözcükse Sihirli**” adlı dördüncü ve son bölüm, babasının ölümünden 19 yıl sonra -2002 ilkbaharında- ona ait hatıraların canlandığı bir anın tasviriyle başlamaktadır.

“Şu 2002 yılının ilkbaharında
(19 yıl sonrasında yokluğunun)
Düşümde babamı,
Sevgisi coşkun bir ırmak gibi hala içimde

Yaşayadurmakta
Güzel yüzü, mavi gözleriyle
Düşümde” (Kulin 2005:47).

Çalışmamızın asıl gayesi şiir denemeleri olmamakla beraber, mısra düzeni, satır başlarının yazılışı ve kelime kadrosuna sinen üslubun orijinallikten uzak olduğunu hatırlatmak isteriz. Kulin, zaten oluşturduğu bu yapının içerisine, Yılmaz Erdoğan, Can Yücel, Filiz Ali (Sabahattin Ali'nin kızı), Tarık Akan gibi isimlere ait mısra veya satırlardan alıntılar alarak -bunları dipnotla da göstermektedir- bireysel bir ürün yaratmanın gayretinden uzaklaşır. Aslında bu isimlere Atilla İlhan'ı da eklediğimizde Kulin'in edebi zevkini çevreleyen hatları da görmemiz mümkün olacaktır. Haziran 2002, Urla, tarihini taşıyan bu bölümün son mısraları evrensel anlamda esenlik dileyen bir mânâ yüküyle karşımıza çıkar.

2.6.3.İçimde Kızıl Bir Gül Gibi

2002'de yayımlanan eser yine 2005'te Everest Yayınları tarafından basılmıştır. Nazım Hikmet'in;

İçimde mis kokulu

Kızıl bir gül gibi duruyor zaman

Mısralarıyla başlayan eserin sunuş bölümündeki,

“Burada yazılanlar, ömrü boyunca en yoğun duygularına Nazım'ın mısralarını katarak yaşamış bir kadının, kendine çok şey vermiş bu şaire (O şaire adanmış 2002 yılında) şükran dolu bir selam göndermesidir, onu okurlarıyla paylaşma arzusudur, hepsi bu”(Kulin 2005).

Bu cümleleri eserin yazılış amacı, kime ithaf edildiği ve içeriği konusundaki soruların cevabı niteliğindedir.

Eser, yukarıdaki alıntıda da vurgulandığı gibi adeta bir “şükran” duygusu ve bu duygunun oluşumunun yazarın kişisel hayatındaki serancamını yansıtmaktadır.

Orta üçe geçtiği yılların (Kulin 2005) anlatımıyla başlayan eser, yazarın bu dönemde Nazım'ın Şiirleriyle nasıl tanıştığının anlatımıyla sürer. Yazarın, çocukluk ya da ilk gençlik dönemini oluşturan bu evrede yaşadığı, Fenerbahçe, Kalamış gibi semtlerin ve bu semtleri oluşturan kozmopolit popülasyonun anlatımı öyküleştirilerek sunulur okura.

Üstün adlı kuzeninin evlerini ziyaretiyle başlayan bir şiir sohbeti ise yazarın o dönemlerde bile şiire ilgi duyduğunun; Atilla İlhan, Yahya Kemal, Faruk Nafiz gibi isimlerin eserlerinin kütüphanesinde olduğunun anlatımına dönüşür. Burada yazarın anneannesi ve annesinin de şiire ilgi duyduğunu, bu elit ailenin yarattığı kültürel atmosferin yazarın edebi şahsiyetinin oluşmasında etkili olduğunu da öğrenmiş oluruz..

Yazarın anneannesi özellikle Mehmet Akif hayranıdır. Bunun yanı sıra Yahya Kemal, Faruk Nafiz gibi Türk Edebiyatının en önemli ve başarılı isimlerinin takipçisidir. Bu durum, yazarın şiir zevkini de yansıtmaktadır. Ancak onları ziyarete gelen Üstün adlı kuzeniyle şiir zevkine, hatta şahsiyetinin yeniden oluşmasında çok önemli bir yeri olan Nazım'la tanışma imkânı bulacaktır.

Üstün'ün ona Nazım'dan okuduğu ilk şiir “Karıma Mektup”tur. Daha sonra “Bahrı Hazer”, “Ayağa Kalkın Efendiler”, “Cevap”, “Salkımsöğüt” gibi şiirleri dinler. Yazarın hayranlığı onun komünist bir şair (Kulin, 2005: 19) olduğu bilgisiyle şaşkınlığa dönüşür. Eserin bundan sonraki sürecinde yazarın, komünist ve kominize gibi kavramlarla tanışması ve bunları anlamlandırması anlatılır.

Yazarın, geceleri mum ışığında çocuksu bir aksilikle sabaha kadar Nazım'ın şiirlerini defterine geçirme azmi, onun Nazım'la buluşan yolunun alt yapısını hazırlayacaktır. “Bir Pravakatör Üstüne Şiir Denemeleri”, “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” gibi şiirler bu dönemde onun asi ruhunu okşayan belli başlı şiirlerdir.

Fenerbahçe'deki yazlıkta yaşanan bu edebi değişim, anneannenin, okulların açıldığı aylarda yazarın şiir defterini ele geçirmesiyle farklı bir boyut kazanacaktır. Yazar, bu sıkıntılı dönemi de Nazım'ın şiirlerini okuyarak aşmayı başaracaktır. Bu

yazarın, sosyal çevresinde olup bitenleri anlamdirmasında da önemli katkıları olan bir süreç olacaktır.

“Yaşamak Bir Ağaç Gibi Tek ve Hür...” adlı bölüm, eserin ikinci bölümüdür ve yazarın koleji bitirdiği yıllarda, bir kitapçı rafında Nazım’ın kitaplarına ilk dokunduğu yılların anlatımıyla başlamaktadır (Kulin, 2005: 33).

“Kurtuluş Savaşı Destanı” ve “Şu 1941 Yılında” adını taşıyan kitaplarla tanışması yazarın ruh dünyasında ve düşünce ikliminde büyük fırtınalar koparacaktır. Bu kitaplarda anlatılan ve çizilen manzaralarla babasının hayatını özdeşleştiren yazar, bu bölümde, zamanı genişleterek baba tarafının Bosna’dan nasıl İstanbul’a göçtüklerinin ve buraları nasıl vatan tuttuklarının öyküsünü anlatır. Bu, Nazım’ın anlattığı Kurtuluş Savaşı enstantaneleriyle birebir uyuşan bir öyküdür yazara göre. Yazar, daha sonra tekrar gençlik yıllarına ve Nazım’ın onun düşüncelerini biçimlendirdiği döneme döner.

Bu süreçte, yazarın anneannesinin bir dizi Mehmet Akif anlatısı ile karşılaşırız. Bu, yazarın onun karşısına Nazım’ı yerleştirmesi anlamına da gelir. Böylece bir ideolojik konumlanma ortaya çıkacaktır.

Anneannesinin Nazım’ı aşağılayan bir yakıştırmasından sonra, yazarın takındığı tavır ve anneannesine karşı gelmeyi göze alarak ona Nazım’ın şiirlerini okuması gerektiğini ısrarla söylemesi ilginç bir ayrıntıdır. İstiklâl Marşı’nı yazan Akif’in bu dönemi anlatan mısralarıyla, Nazım’ın Kurtuluş Savaşı Destanı adını taşıyan şiirinin muhtevası yazara göre örtüşmektedir. Dolayısıyla “komünist şair” unvanıyla vatan haini gibi gösterilen Nazım’ın, yazar tarafından ilk savunumu yapılmış olacaktır.

Eserin üçüncü bölümü “İçimde Mis Kokulu Kızıl Bir Gül Gibi Duruyor Zaman” başlığını taşır. Yazarın aşk anlayışını şekillendiren duyguların, Nazım’ın Piraye’ye yazdığı şiirle anlam kazandığını bu bölümde okuruz. Buradaki ilginç ayrıntı; yazarın kendisini aldatan erkekleri hoş görmemesi ancak Nazım’ın çapkınlığına ise tolerans göstermesidir (Kulin 2005: 57).

Bu bölüm, bu ayrıntıların yanı sıra, yazarın ilk şiir zevkini tattığı hatıraların anlatımına ayrılmıştır. Bu anlamda, Ahmet Reşit Bey ve onun çocukları Ekrem ve Cemal Reşit Bey'in yazara çok büyük katkıları vardır. Bu atmosferin kuşattığı ve Nazım'ın biçimlendirdiği şiir zevkini uzun uzun anlatan yazar, Nazım'ın şiirlerini okuduktan, oradaki aşkı özümseydikten sonra, Nazım'ın en çok Vera'ya âşık olduğu kanaatine varacaktır(Kulin 2005: 61). Yazarın, eserin bu bölümünde bu kanaatini desteklemek için, Nazım'dan özellikle Vera'ya yazdığı şiirlerden uzun alıntılar yaptığını görüyoruz. Kendisini ve ailesindeki kadınları bu satırlar ışığında hatırlayan yazar, onların –ailesinin diğer kadınları- ve kısmen kendisinin hep aşk yerine,

“...cinselliği olmayan melekler, kocalarına aşk yerine, tevekküllü bir tahammül ve saygı gösterecek terbiyeyi elbette almışlardı, ama yüreklerindeki tüm sevgiyi çocuklarıyla torunlarına ayırmışlardı...” (Kulin 2005: 57).

Biçiminde tarif ettiği bir hayatın varlığından söz eder. Yazarın Nazım'da bulunduğu şeylerin büyük bir yekûnunu kanaatimizce, Nazım'ın doludizgin yaşadığı aşkların anlatımı oluşturmaktadır. Bir yönüyle Nazım, Kulin'in iç dünyasını biçimlendiren ama hiçbir zaman realiteyle buluşmamış duygularının tercümanıdır da... Zaten yazar Nazım'ın bu dizelerini okurken, kendi evliliğinin panoramasını da çizer. Tek düze bir hayat ve anlayışsız bir kocanın hâkim olduğu bu görüntü, Kulin'in özlemlerinin çok uzağındadır.

Eserin dördüncü bölümü ise “Memleket mi, Yıldızlar mı, Gençliğim mi Daha Uzak?” adını taşır. Bu bölümde yazar, nazım'ın Vatan hasreti ve bu duygunun temellendiği İstanbul sevgisi üzerinde durur. Bu şiirlerdeki duygu yoğunluğuyla ailesinin Bosna'dan İstanbul'a göç edişleri kendi hayatının İstanbul ve Ankara aşamaları arasında ilintiler kurar. Bunu yaparken Nazım'ın, “Balkon”, “Vapur”, “Sofra”, “Beyazıt Meydanındaki Ölü”, “Varna'dan Şiirlerinden”, “Bor Oteli”, “Sofya'dan”, “Mehmet”, “Tuna Üstüne Söylenmiştir”, “Akşam”, “Mehmet'e Son Mektubumdur”, “Gece”, “Bir Âletle Bir İnsanın Hikâyesi”, “Dörtlük”, “Geceleyin Bakü”, “Mavi Liman”, “Karlı Kayın Ormanında” vb. şiirleri üzerinde tahlil özelliklerini barındıran açıklamalar yapar.

Ancak bu değerlendirmeler bir çözümlene olmaktan çok içinde küçük “nazireler” barındıran duygusal bir özdeşlik kurma çabası olarak algılanmalıdır. Yazarın, kişisel hayatı, geçmişı ve ruh dünyası bakımından kurduğu bu eşdeşlik elbette beraberinde bir ideolojik müşterekliği de getirmektedir. Kısaca eser yazarın anlatımına dayanarak; onu ruhsal ve siyasi düşünce sistematiği bakımından şekillendiren ve bu yönüyle bir “Martyre” (Emil 1997: 269) konumuna taşıyan bir şairin, Nazım’ın duygu dünyasının tanıtımına ithaf edilmiştir.

2.6.4.Kardelenler

İlk kez Haziran 2004’te Remzi Kitabevi tarafından basılan eserin, yine aynı yayınevi tarafından 26 ayrı basımı daha gerçekleştirilmiştir. Eserin son basımı Eylül 2008 tarihine taşımaktadır.

Eserin hemen giriş bölümünde yazılış nedeni net bir şekilde dile getirilir. Buna göre eser, Ç.Y.D.D. ve TURKCELL’ in başlattığı “Çağdaş Türkiye’nin Çağdaş Kızları” adlı proje kapsamında, okula kazandırılan beş bin kız çocuğuna ithafen yazılmıştır (Kulin 2008). Bu eser, yardım ulaştırılan beş bin kız çocuğunun içinden seçilen ve her biri bir bölüm başlığının adı olan “Kardelen’lere” ayrılmıştır.

Eserin ilk bölümü “Bin Bir Renkli Kır çiçekleri” adını taşır ve Ceyhun A. Kansu’nun şiiriyle başlar. Söz Konusu proje dâhilinde, yaşadıkları Doğu illerinden İstanbul’a getirilen çocukların yazar üzerinde bıraktığı etkinin anlatıldığı bu bölüm oldukça etkileyicidir.

Çocukların getirildiği bölgelere has giyim, tavır ve davranışlarıyla yeni geldikleri ve bir Avrupa şehri hüviyeti taşıyan İstanbul arasındaki farkın anlatımı bu etkileyici yönlerin en önemlisidir. Yazar böylece alışıl gelmiş bir “Doğu-Batı” mukayesesi yerine buraları temsil eden bireylerin karşılaştırılması yolunu seçmiş ve bu yolla da daha etkileyici olmayı hedeflemiştir. Çocuklara yerleşecekleri yerler ve kullanacakları eşyaların tanıtımı sırasında ortaya çıkan diyaloglar bu anlamda önemlidir. Diş fırçası, tuvalet kâğıdı vb. eşyaların dağıtımı sırasında çocukların;

“Bu fırçayı odaca mı kullanacağız hocam?” (Kulin 2008: 15).

Ya da,

“Tuvalet kâğıdını da ilk kez görüyorlardı. Şampuan nedir bilmiyorlardı...” (Kulin 2008a: 15-16).

Şeklindeki soruları ve yazarın bu manzaraya ilişkin yaptığı değerlendirmeler, yapılan çalışmanın ne kadar önemli olduğunu ortaya koymak amacıyla esere alınmıştır.

Eserin bir diğer bölümü “Kader Değişiyor” adını taşır ve Siirt’ten getirilen on bir yaşındaki Şener’e ayrılmıştır.

“Selma’nın Öyküsü”, “Fikriye, Asu ve Diğerleri”, “Suna ve Arkadaşları”, “Ayla”, “Batmanlılar”, “Bolu’dan Gelen Kızlar”, bu bölümün diğer yaşam öyküleridir.

“Kardelenler” adını taşıyan ikinci bölümse Tekin Gönenç’in altı mısralık çocuklara ithaf edilmiş bir şiiriyle başlar. Bu bölümün ilk başlığı “Doğu’nun Kardelenleri” adını taşır. Kars ilimizi ve buradaki hayatı anlatan bu bölümde Kulin’in, Kars ilimizin coğrafi konumundan tarihçesine uzanan bir giriş yapmış olması önemli bir ayrıntıdır. Özellikle, Kars’ın en eski Türk yerleşim bölgesi olduğunu, en eski Türkçe il adını taşıdığını ve Kars’ın ilk yerleşim yeri olarak belirlenmesinde bir Türk boyu olan “Karsak”ların etkisi olduğunu (Kulin 2008a) söylemesi aslında bir yönüyle yapılan çalışmaların, etnik bir gruba yönelik olmadığını ve insani kaygılarla şekillendiğini ima etmektir.

Bu bölümün, “Nurhan”, “Suna”, “Demet”, “Esma”, “Ayla”, “Gülнар” adlı kız çocukların değişen hayatlarına ayrıldığını görüyoruz. Hepsinin ortak yanı yoksulluk, cahillik ve ilgisizliktir. Kulin, zeki ama çaresiz bu çocukların kaderlerini bu derneğin yaptığı çalışmaların değiştirdiğini vurgular.

Diğer bir bölüm “İğdir’da Hayat” adını taşır. İğdir’in genel görünümü ve demografik yapısını ortaya koyduktan sonra Kulin, “Ç.T.Ç.K.” bursunu kazanmış İğdirli kızlarla görüşmelere geçer. “Nurhan”, “Sinem”, “Nursen”, “Aysu”, “Nar”, “Zeliha”, bu kızlardan bazılarıdır.

Bundan sonraki bölümse “Erzurum’un Kardelenleri” ne ayrılmıştır. Her zaman olduğu gibi giriş, Erzurum’un sahip olduğu coğrafik özelliklere ve kültürel özelliklere ayrılmıştır. “Semra”, “Gül Seda”, “Hacer, Erban, Irmak ve Zehra: Erzurum” bu bölümde konu edilen kız çocuklarıdır.

“Güneşin Doğduğu Yer: Doğubayazıt” eserin bir başka bölümüdür. İlçenin tarihi geçmişi ve kültürel mirasına ait unsurlar verildikten sonra “Kardelenlere Can Suyu Veren Kaymakamlar” bölümünde, dönemin Doğubayazıt kaymakamı Nurullah Çakır’ın kız çocuklarının okuması için verdiği mücadele ve çabalar anlatılır.

“Doğubayazıt’ın Burslu Kardelenleri” bölümünde ise “Sedef” ve “Leyla” adlı kızların eğitime nasıl kazandırıldığı anlatılır.

“Okumak İstiyoruz, Bir Yere Varmak İstiyoruz!” başlıklı bölümde de “Servet” ve “Gülser” adındaki iki kız kardeşin okuma mücadelesi konu edilmiştir.

“Bir Yere Varabilmiş Bir Kadın, Doğubayazıt Belediye Başkanı” başlıklı bölümde de Doğubayazıt’ın o dönemki belediye başkanı “Mukadder Kubilay”ın “bir yere varabilme” azmi ve çabası öyküleştirilmiştir.

Eserin “Çiçeğe Durmuş Bahar Dalları” adlı bölümü yine Tekin Gönenç’ten alınan bir şiirle başlar. Bundan sonraki bölüm başlığı ise “Çiçeğe Durmuş Bahar Dalları” dır. Bölüm, Şanlıurfa’da gerçekleşen faaliyetlere ayrılmıştır. Şanlıurfa’nın muhteşem mazisi, tarihi zenginliğinin vurgulandığı bu bölümde Arkeoloji Literatüründe “Altın Hilal” adını alan Mezopotamya ve onun bir parçası olan Urfa konu edilir (Kulin 2008a). Ardından burada ÇYDD bursuyla eğitim olanağı bulan “Tayyibe” nin öyküsü anlatılır.

“Diyarbakırlı Kızlar” bölümünde de benzer bir metodun hâkim olduğunu görüyoruz. Yedi bin beş yüz yıl önceki adıyla (Amida) konuya giren Kulin, Diyarbakır’ın diğer bölümlerde olduğu gibi tarihi geçmişi ve kültürel zenginliği üzerinde durur (Kulin 2008a). Daha sonra “Hatice”nin dramatik öyküsü anlatılır.

“Lice’den Belgin” bölümü “Belgin’in” yaşama tutunma öyküsünü, “Koncagül” Ergani’li bir genç kızın kötü kaderini yenme arzusunu dile getirir. Yine

bu bölümde Ergani ilçesinin tarihi geçmişi ve sahip olduğu kültürel zenginlik anlatılır.

“On Altı Kardeşten Biri İdiz” adını taşıyan bölüm de “Dicle”mi İdiz’in, ÇTÇK bursuyla hayata tutunuşunu anlatır. Mutad olduğu üzere, Dicle ilçesinin bereketli toprakları ve zengin kültürü ayrıca dile getirilir.

“Fulya” adını taşıyan bölümse, üniversiteyi kazanmış Fen Bilgisi Öğretmenliği okuyan Doğulu bir kızın, Fulya’nın önderlik Programı Eğitim Çalışması programına katılma arzusunu anlatmaktadır.

“Burs Töreninde Bir Önder: Köprüköy Kaymakamı Tülay Baydar” adını taşıyan bölümse, ÇTÇK’ nın eğitime katkı çabalarını destekleyen Tülay Baydar adlı Köprülüköy Kaymakamına ayrılmıştır. Kaymakamın Ağrı Tutak doğumlu oluşu, örnek olma bakımından önemli bir ayrıntıdır.

“Yönderlik Programı” adını taşıyan bölüm, bu eğitim çabalarının, kızları okula kazandırma uğraşının, farklı faaliyetlerine verilen isimlerin kaynağı hakkında bilgi verir. Bu anlamda “Yönder” sözcüğünün, Homeros’un Odysseia adlı eserindeki bir kahramandan -Mentor-esinlenerek kullanıldığı anlatılır (Kulin 2008a). Hikâyede, savaşa giden ve dönmeme ihtimali olan Odysseus’un oğlu Telemakhous için arkadaşı Mentor’u hoca olarak tutması ve o’na “Oğluma bildiğin her şeyi öğret” dediğini belirten Kulin, bu diyalogun program adını tespit etmelerinde esin kaynağı olduğunu anlatır. Ayrıca “Yönder” olarak seçilen kişilerin, nasıl faaliyet gösterdikleri, nasıl yetiştirilecekleri yine bu bölümde ana hatlarıyla verilir.

“Bu Öykü Nasıl Başladı?” adını taşıyan bölümde ise Kulin, bu projenin nasıl doğduğu, Prof. Dr. Türkan Saylan’ın bu projedeki emeği ve üstlendiği görev, Turkcell’in bu proje için sağladığı katkı genel hatlarıyla anlatılmaktadır. ÇYDD’nin ÇTÇK (Çağdaş Türkiye’nin Çağdaş Kızları) projesinin okula gidemeyen beş bin kız çocuğuna ulaşma arzusunun öyküsü, Türkan Saylan’ın Türkiye’nin çağdaşlaşma rüyası olduğu dile getirilir.

“Bu Rüyanın Yazıya Dökülmesi” başlıklı bölümse, Kulin’in bu projeden nasıl haberdar olduğunun anlatıldığı bölümdür.

“1839-1908 Yılları Arasında Türk Kadınının Birey Olma Çabası” başlığını taşıyan bölümse, adından anlaşıldığı gibi Türk kadınının birey olma çabalarının ilk aşamalarına ait çalışmalara;

“II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyete Uzanan Yıllar” bölümünde ise söz konusu tarihler içerisindeki çalışmaları ihtiva eden bilgilere;

“Cumhuriyet Döneminin Kazanımları” adlı bölümse, Cumhuriyet’in Türk kadınına bu anlamda sunduğu olanaklara ayrılmıştır. Ayrıca hem bu bölümün hem de eserin sonuna eklenen ve “1935 Yılında TBMM’de İlk Kadın Milletvekilleri” adını taşıyan bölümlerde ilkin bu dönemde Milletvekilliği yapan on sekiz kadın Milletvekilimizin adları ve seçildikleri bölge bir liste halinde verilmiştir. Daha sonra “Cumhuriyet Dönemi’nde Mesleklerde İlk Kadınlardan Bir Avuç Örnek” başlığıyla doktor, başbakan, sendika başkanı, öğretim üyesi, emniyet müdürü, jeolog vb. mesleklerde en üst makamlara gelmiş kadınlarımızın isimleri verilmiştir. Bütün bu bilgilere, Türkiye’nin eğitim problemleri, okullaşma oranı, okuryazar oranı vb. veriler istatistikî değerlere dayandırılarak eklendikten sonra, ÇYDD ve ÇTÇK’ nın bu verileri olumlu anlamda yükseltme çabasında olduğu vurgulanır.

2.6.5. Tek ve Tek Başına Türkan

Bu eseri bütünleyen ancak ÇYDD’nin kurucusu Prof. Dr. Türkan SAYLAN’ın ölümü üzerine yazdığı bir diğer eseri ise “**Tek ve Tek Başına Türkan**” adını taşır. İlk baskısını Kasım 2009’da yapan bu eser için Kulin, 9 Kasım 2009’da “Haber Türk” adlı TV programında ana hatlarıyla şöyle demektedir:

“Kitabım bir biyografi değil, bir gönül borcudur. Dolayısıyla eserim bir kurguyla oluşturulmak yerine bir iç sesle oluşmuştur”(Kulin Habertürk Türk Televizyonu:2009).

Eserin ilk bölümü “Şafak Sayarken” (12 Nisan 2009 Arnavutköy) başlığını taşır. Bölüm Türkan Saylan’ın ağzından ilerleyen hastalığı ve bu döneme ait kişisel hayatına ilişkin ayrıntılarla başlar. Türkan’ın Gökşin’le ilk gençlik döneminde oluşturdukları dostluk ve bu süreçte birbirlerine yazdıkları mektuplarla farklılaşan konu, esasında Türkan Saylan’ın bu yıllardan itibaren göze aldığı mücadelenin özeti

gibidir. 1950’li yıllardan itibaren yazılan bu mektuplar, Türkan’ın ilk gençlik yıllarında görüp, o zamandan karşı çıktığı “korumacı”, “mutaassıp” yaşamın çocuklar –özellikle kızlar- üzerindeki olumsuz etkilerini özetler niteliktedir.

Kulin’in bu süreçte yaptığı şey, Türkan Saylan’ı kendi ağzından anlatmaktan ibarettir. Kronolojik olarak 50’li yıllardan bugüne doğru gelen farklı mektuplar yazara Türkan Saylan’ın, eğitimi, eğitim yılları, ailesi, ilk dostlukları hatta ilk aşkı gibi özel konuları daha gerçekçi bir anlatımla sunma imkânı sağlar. Buradaki bir takım ayrıntılar Türkan Saylan’ın bugünkü konumu ve faaliyetleriyle ve kendisine yöneltilen eleştirilere de cevap verir mahiyettedir. Kendisine inançsız hatta “gâvur” diyen çevrelere, Haziran 1952 tarihini taşıyan bir mektupta;

“Kadir gecesi âdetim hilafına camiye gidip sakal-ı şerif’i öpemedim. Bütün gün oruçluydum o akşam teravihe gittik” (Kulin 2009: 10).

Cümlelerini okuyan Türkan, geçmiş ve hâl arasında vuku bulan tezata da cevap vermiş olur. Burada daha sonra Türkan babasının zoruyla aldığı katı din eğitiminin ayrıntıları hakkında bilgi verir.

Kulin bu bölümde. Mektuplarla zamanı geriye doğru taşırken, Türkan Saylan’ın yanında olan Gökşin, Zeynep ve diğer bursiyer kızların konuşmalarıyla tekrar anlatma zamanına döner. Bu bölümler Türkan Saylan’ın genç bir doktor olarak imza attığı başarıların öyküsü gibidir. Halime adlı bir kadının donan bacaklarını nasıl kurtardığının anlatıldığı bölüm bu anlamda önemli bir örnektir.

Zaman zaman hatıralara zaman zaman da anlatı anına dönerek biçimlenen bu bölüm iki iyi arkadaşın dertleşmesi şeklinde tasavvur edilmiştir. Türkan’ın ilk aşkı Ali’yle evlenmemesi Ali’nin mutaassıp yapısıdır. Türkan ve Gökşin’in bu tür ayrıntıları konuşmaları Kulin’in Türkan’ı “insan” yönüyle yansıtmaya çabasıyla ilgili olmalıdır. 1950-1951 yıllarına ait olan ve Türkan’ın yine Gökşin’e yazdığı bir mektupta, kendisine keman dersi veren hocasına âşık olması da bu anlamda değerlendirilmelidir.

Eserin ikinci bölümü “Kanatlarımı Yeni Ufuklara Çırparken Ben” adını taşır. Bu bölüm Türkan’ın üniversite yıllarının anlatımıyla başlar. Burada da anımsamalar,

mektuplar yoluyla yönlendirilir. Çocukluktan başlayan Ali-Türkan aşkının-platonik- bu yıllardaki seyri ve Türkan'ın bu ilişkiyi kırıp dökmeden bitirme arzusu bu bölümün önemli bir konusudur. Bu sürece ait mektuplar, adeta “aydınlatıcı belgeler” işlevi görür.

Üçüncü bölüm “Aşkın Çeşitli Halleri” adını taşır. Bu eser, senaryolaştırılarak aktarılarak Kanal D adlı televizyon kanalında dizi formatında izleyicilerle buluşmuştur.

2.6.6.Sit Nine'nin Masalları

Kulin'in çocuklar için yayımladığı bu kitap ise farklı formatıyla dikkat çeken Sit Nine'nin Masalları adını taşır. Çocuklara yönelik bir masal kitabı olan Sit Nine'nin Masalları adlı kitabın resimleri, tiyatro oyuncusu Müjdat Gezen tarafından çizilmiştir.

Klasik hikâye formatı taşımayan kitabı, hikâye incelemelerinin sonunda, ayrı bir başlık açmadan değerlendirmeyi uygun görmedik. Kulin, farklı hikâye ve romanlarında belirgin bir biçimde “kız” çocuklarının eğitimi üzerinde durmuştur. Bu kitabın da “UNİCEF Kız Çocuklarının Eğitimi Programı'na” katkı amacıyla çıkarılmış olması Kulin'in diğer eserleriyle tematik bir yakınlık ortaya koymaktadır.Bu yüzden, '**Kardelenler**' adlı eserine paralel bir amaca yönelik olan bu kitabımı bu bölümde değerlendirmeyi uygun gördük.

Kitabın önsözünde Kulin, kendi annesi “Sitare”nin adından esinlenerek kitabına bu ismi koyduğunu söyler (Kulin 2008b).

Kitabın metin bölümünün “manzum” yazılmış olması bir diğer dikkat çekici unsurdur. Ertem ve Meltem adlı iki kardeşin çilek bulmak umuduyla dağlara, kırlara gidişleri ile başlayan anlatım, her sayfada anlatılan olaya uygun resimlerle desteklenmiştir. Anlatının, ona uygun resimlerle pekiştirilmesi, eğitimin kalıcı ve canlılığıyla ilgisi olmakla beraber farklı bir tekniğin kullanımıyla ilgisi de dikkatlerden kaçmamalıdır.

Hemen her masalda gördüğümüz akışın burada da varlığını hissetmek mümkündür. Ertem’le Meltem’in çiçek bulmak için çıktıkları yolculuk, ormanda yollarını kaybetmeleri ile daha heyecanlı ve gizemli bir havaya bürünür. “Olağanüstülük” gibi masalların vazgeçilmez unsurları da bu süreçte metne dâhil olur.

Meltem’in çiçek toplarken;

“Koparma çiçeği daldan

Bitkinin de canı var.

Saçının yolunmasından

Şimdi bunun ne farkı var.” (Kulin 2008b: 23)

Şeklinde bir kırlangıç tarafından uyarılması, bir yönüyle bu olağanüstü durumu öbür yanıyla da masalların bir başka vazgeçilmezi olan “didaktik” tavrı örneklendirmektedir. Ertem’le Meltem’in karanlığın bastırmasıyla ormanda yalnız kalmaları, Ertem’in aklına babasının anlattığı hayvan masallarını getirir. Bu ayrıntılar tamamen didaktik öğeler barındırmaktadır. Karanlığın bastırması ve ardından yağmurun yağmasıyla iki afacanın korkuları da büyüyecektir. Birbirlerine sarılıp olacakları korku ile bekleyen çocukların karşısına çıkan “Boz Ayı” onlara şefkatle davranır. Korkmamalarını, ayıların sebepsiz yere insan öldürmediğini anlatır. Bu süreçte Kulin, Boz Ayı’nın ağzından masalın ana fikrini de yansıtır.

“Kardeşliktir mühim olan

Sevgi, saygı, anlayıştır

Dünyayı yaşanır kılan

Dostluk, kardeşlik, barıştır” (Kulin 2008b: 42)

Bu manzum anlatımın çağrışımlar dünyası, insanca yaşam ilkesiyle uyuşur. Böylece Kulin, masalın anlatım atmosferi içinde çocuklara dünyayı yaşanır kılmanın kurallarını da hatırlatmış olur.

Masalın sonuna doğru, bu anlatılanların, çocukların gördüğü rüyadan ibaret olduğu iması güçlenir. Hayal ve gerçek arasındaki en önemli ilintiye “rüya” unsuru

ile kuran Kulin'in bu tarzı, diğer eserlerinde (özellikle hikâyelerinde) de baskın bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Rüya unsuru, Kulin için istek ve arzuların istenilen şekilde biçimleneceği başka bir âlemin sınırlarını açmaktadır. Bir laboratuvar işlevi gören rüya, kendi âleminde biçimlenen, istek, arzu ve hayallerin gerçek hayata yansması için ya da bozulan güzellikleri korumak için inşa edilmiş hudutsuz bir âlemi imgeler.

Çocuklar ve annenin onlara öğütleri esnasında okur, çocukların gerçekten ormana gittiklerini, karanlık ve yağmurun verdiği korkuyla uyuya kaldıklarını ve büyüklerin onları bulup eve getirdiklerini öğrenir. Böylece Kulin, adeta boyut değiştiren tematik geçişlerle “rüya” unsuru arasındaki ilintiyi kuvvetlendirmiş olur.

Masalın sonu, iki çocuğun annesinden dinlediği ama gerçekte bütün çocukları ilgilendiren öğütlerden oluşur. Habersiz uzaklara gitmemek, hayvanları sevmek ama kimin zararlı kimin yararlı olduğunu bilmek, doğayı sevmek ve ona saygı göstermek... vb. bu didaktik öğelerin bazılarıdır.

2.7. AYŞE KULİN'İN ESERLERİNDE DİL VE ÜSLUP

Her sanat faaliyetinin ve sanat şubesinin kendisine özgü bir ifade tarzı olmakla beraber, edebiyatın, bunların tümünü kuşatan bir ifade zenginliğine sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Kulin'in bu anlamda ulaştığı popülerite onun “dil” konusunda takındığı tavırla yakından ilgilidir. Kulin, eğitilmiş veya eğitimsiz toplumun bütün katmanlarınca benimsenmiş, ilgiyle okunan ve eserleri, çağımızın gelişmelerine uygun olarak, belkide en çok televizyonlara aktarılan yazarlardan birisidir. Bunda onun seçtiği vakaların kurgulanış biçiminin yadsınamayacağı gibi “yaşayan dili” kullanıyor olmasının da büyük önemi vardır.

Kulin, eserlerinde sıradan bir insanın zorlanmadan anlayacağı, betimlemelerin yorumlanması ve algılanmasında güçlük çekmeyeceği akıcı ve sade bir dil kullanır. Bir-iki yabancı dil biliyor olmasına rağmen Kulin, eserlerinde bu dillere ilişkin unsurlara çok gerekli olmadıkça başvurmaz. Aynı şekilde Türkçe'nin zengin metaforik yapısından faydalanırken Doğu dillerinin dilimize tesir ettiği

sofistik yapılardan da uzak durur. Kahramanlarını zamanın ve yaşadığı çevrenin özelliklerine uygun bir dil anlayışıyla konuşturur. Uzun cümleleri çok fazla tercih etmeyen Kulin'in eserlerinin hemen her yaştan okuyucuyla buluşmasının bir nedeni de bu dil anlayışıdır. Romanlarında çoğu zaman konu ettiği Cumhuriyet öncesi ve hemen sonrasındaki zaman dilimlerinde dahi Kulin, ağıdalı bir dil yerine, aynı nezaket ve letafeti yansıtan bir dil anlayışını inşa etmeyi başarır.

Sade, açık ve anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınan eserlerinde Kulin'in özgün bir üslûp geliştirdiği de gözden kaçırılmamalıdır.

Üslûp dediğimiz ve bugün "tarz" olarak da ifade ettiğimiz şey, bir edebi metinde içerikten kelime ve cümle yapısına hatta imlayı içerisine alan ve yazarın, şairin orijinalitesini, özgünlüğünü ortaya koyan son derece önemli bir unsurdur.

Yukarıda bahsedilen ve metnin iç yapısından dış yapısına ve kelime seçimine uzanan bu unsuru değerlendirirken takip edilecek metodun ayrıntılarında ise genel bir kabulün varlığından söz etmek mümkün görünmemektedir.

Çetişli;

"Aslında muhteva, konu, tema ve yapı, dil ve üslup ile bunlara vücut veren alt birimleri birbirinden ayırmak veya bunlara öncelik-sonralık izafe etmek doğru olmadığı gibi, pratikte pek de mümkün değildir. Zira edebi eser bir bütündür; tamamlanmış bir sistemdir..." (Çetişli 1999: 234).

derken, bir yandan üslup dediğimiz unsurun hayatiyetine, öbür yandan da bu unsurun birbirini tamamlayan, ayrılmaz bileşmelerine işaret eder.

Üslûbu, "içeriğin formu", "Muhteva ve dil arasındaki muhasebet", "Kelimelerin bir bütün halinde organizasyonu, yahut kristalizasyonu." olarak da özetleyen sahanın önemli isimleri, üslup unsurunun bir edebi metindeki fonksiyonuna işaret etmektedirler. Üslûp "Bir vasıtalar bütünü ve bu vasıtaları kullanma tarzı" dır diyen Akı'da (Akı 1960) benzer bir durumu işaret etmektedir.

Anlatı esasına dayanan bir metnin iç ve dış yapısını oluşturan temel unsurlar, yani zaman, mekân, olay ve karakterler, tek başına bir metnin edebi metin olma veya

edebi bir şahsiyet kazanmasına yetmez. Bu tıpkı bir orkestrayı oluşturan enstrümanların, bütün içerisinde tek başına anlamsızlaşması gibi düşünülebilir. Birbiriyle uyum içerisinde, uygun zamanda, uygun geçişlerle bir bütünün parçası olduklarında ancak “armonik” bir yapı vücuda gelecektir. Üslûp tıpkı burada olduğu gibi bir metnin diğer bütün unsurlarının uyumunu sağlayan ve armonik yapının ortaya çıkışını sağlayan bir unsurdur. Yazarın asıl şahsiyetini ortaya koyan şeyse, doğal olarak üslûptur. Çünkü üslup, sahibinin aynası konumundadır... Ürettiği metne asıl damgasını vuran şey, yazarın üslûbudur.

Kulin’in eserleri bu anlamda incelendiğinde, doğal olarak her yazarda görülen bir gelişim eğrisiyle karşılaşılacaktır. İlk hikâyelerinden son romanına kadar olan süreci dikkate aldığımızda, Kulin’in edebi şahsiyetinin yani özgün üslûbunun da bu paralelde geliştiği görülecektir.

Kulin’in 1997’de yayınladığı **Adı:Aylin** adlı romanındaki sade, anlaşılır, günlük konuşma diline son derece yakın dili bu romanda olduğu gibi diğer bütün eserlerinde kendisini hissettirir. Kulin’in “yaşayan Türkçe” yi kullanmadaki hassasiyeti onun üslubunun da bir parçası olduğu kanaatindeyiz. Kulin, genel itibariyle bakıldığında bir zümrenin, seçkin, elit bir çevrenin yaşadıklarını romanlaştırmakta ya da hikâyeleştirmektedir. İlk akla gelenin bu anlamda, dilinin de o nisbette farklılaşacağı durumudur. Ancak Kulin, bu sendromu günlük konuşma dilinin okuyucuya ulaştırdığı samimiyetle aşmaktadır. **Adı:Aylin** adlı ilk romanından başlayarak diğer eserlerinden alacağımız örneklerle Kulin’in dil ve üslûp konusundaki özelliklerini araştırdığımızda şu sonuçlarla karşılaşmaktayız:

“...Bir hırsızın saldırısına uğramış değildi. Bir katille boğuşmamıştı. Çorapları bile kaçmamıştı. Kaptıkaçtı tipi arabası, parke taşı döşeli dümdüz avluda, aklın alamayacağı bir nedenle kayarak, dört parmak yüksekliğindeki seti atlamış, meyil aşağı inmiş...” (Kulin1997: VII).

“Upuzun binaları koyu menekşe rengi ufka yaslanmış kente, yağmur bardaktan boşanırcasına yağmış, nefes kesen bir ayaza bırakmıştı yerini” (Kulin 1997: 1).

“Bir pırıltı... Ele avuca sığmaz, dur durak tanımaz bir cıva...” (Kulin1997: 3).

“Oğullarından Hilmi’den yürüyecek bir sulbun, dört batın sonra kendi delişmen özelliklerini, sonsuz cesaretini...” (Kulin 1997: 13).

“Koca göbekli şişko Mısır Prensi iktidarsız çıkmıştı.” (Kulin 1997: 17).

“İyimizi niye el alsın, kötümüzü niye el görsün.” (Kulin 1997: 25).

“Onun gibi çok uzun boylu, robüst yapılı, kızıla çalan...” (Kulin 1997: 24).

“Leyla sonunda inadını kırdı...” (Kulin 1997: 29).

“bir ince kırmızı dere akıyordu...” (Kulin 1997:31).

“Ama saat üç buçuk olup dersler sona erdi miydi...” (Kulin 1997:42).

“Mesela Buket Diriket incecik beli, kabarık etekleri, krepe yapılmış saçlarıyla...” (Kulin 1997:46).

“Hilmi Bey’in eksantirik eşi Feyha’yı...” (Kulin 1997:53).

“Aylin, omuzlarına beyaz bir mink etol almayı da ihmal etmezdi...”(Kulin 1997: 54).

“Fırsat avucumuzun içindeyken...”(Kulin 1997: 66).

Şeklinde çoğaltabileceğimiz örneklerde, yukarıda söylediğimiz “konuşma diline yakın” olma prensibine sıkı sıkıya bağlı olduğu görülecektir. Dil ve üslup özelliklerinin, kadınsı anlatım unsurlarına geldiğinde bir jargon kazandığı dikkatten kaçmamalıdır. “İktidarsız çıkmak, robüst yapılı, incecik bel, kabarık etek, krepe saç, eksantirik, mink etol vb” kullanımlar, bu jargonun ayrıntılarını barındırmaktadır.

1999’da yayınladığı **Sevdalinka** adlı eserinde de benzer unsurlarla karşılaşmak mümkündür. Ancak bu romana hakim olan tarihsel doku ve bu tarihsel dokunun meydana çıkardığı trajik sahneler, romana diğerlerinden farklı bir söylem katmaktadır.

“Stefan’ın kapkara gözleri, Nimeta’nın mavi bakışlarına kilitlenmiş gibiydi bütün gece.” (Kulin 1999: 9).

“Bu herifin kendi ağzı yok mu?” (Kulin 1999:11).

“Sonra yavaş yavaş yorgunluğu başlamıştı sevdanın...” (Kulin 1999:15).

“Ve bir kaçıştı İstanbul. Umudun yitirildiği noktaydı.”(Kulin 1999:18).

“Sesi, yürekler parçalayan bir çığlıktı annenin.” (Kulin 1999: 23).

“Nimeta, kalabalığı yarararak merdivenlere doğru ilerlemeye çalıştı. Mate’yi göremiyordu” (Kulin 1999: 31).

“Acılar bile özgür ortamda çekilmeliydi” (Kulin1999:45).

“Kahvelerini içip, iki üç dakika hal hatır sordular” (Kulin1999:46).

“Tel gözlüklü Babiç, yöresel bir parti kurduğunda...” (Kulin 1999:55).

“Uzun bir süre, bu işten Sloven Hükümeti’nin haberi olamadı. Nasıl oldu?”(Kulin 1999:59).

“Arsız kedini de götür... Pisst... Pisst... Çekil ayaklarımın altından, çorabımı kaçırdın yine, Allah’ın cezası kedi” (Kulin 1999:65).

“Burhan’ın çok sevdiği ‘piryani’(bir çeşit börek) pişirebilmek için...”(Kulin 1999:143).

“Karı-koca, biz bunun için mi çalıştık yıllarca eşekler gibi” (Kulin1999:179).

“Su fokurdamaya başlamış olmalıydı” (Kulin 1999:179).

“Cebindeki değil, postalındaki paraları uçlan, ulan” (Kulin 1999:197).

“Ne Turka kahvesi? Ot gibi çay bulursan öp de başına koy”(Kulin 1999: 207).

“Ağzına yeni doldurduğu karpuz reçelinin yeşil parçacıklarını tabağına alalacele tükürüp...” (Kulin 1999:.259).

“Herkes bir ağızdan konuşmaya başladı... Herkes sustu. Odaya bir ölüm sessizliği çöktü” (Kulin 1999:304).

“Savaş insana her şeyi öğretir. Bir de barış içinde yaşamayı öğretse, keşke.” (Kulin 1999:324).

“Dini inançları yüzünden öldürülmek, kesilmek, yağma edilmek, işkence yoktu... İnanmıyorlardı duyduklarına... Osmanlı Ordusu dinlerine karışmayacaktı... Vergilerini versinlerdi... Osmanlı Ordusuna asker yetiştirsinlerdi...” (Kulin 1999: 326).

Şeklinde çoğaltabileceğimiz örneklerde, Kulin’in dil ve üslubunun, olayların akışına göre kazandığı farklı formlar dikkate sunulmatadır. Buraya kadar aldığımız örneklerde Kulin’in “yaşayan Türkçe’ye, dil’e” yakın durduğunu ortaya koymaya çalıştık. Kulin, herhangi bir tasvir paragrafında, fiziki veya ruhi portre aktarma girişiminde günlük yaşayan dilin sınırlarını zorlamaz. Oluşturulan pasaj ve diyaloglar, okuyucunun yaşadığı çevre içinde her gün duyduğu türden özellikler taşır. Bu durum Kulin’in farklı toplumsal katmanlara zorlanmadan ulaşmasını sağlayacaktır. Kulin’in bireyden topluma doğru genişleyen bir anlayışla ele aldığı vaka tertibinde, dil ve üslup da bu paralelde bir evrim yaşar. Evde daha çok bireysel ve ailevi bir dünyanın atmosferi içerisinde, gündelik konuşma ağzının özellikleri görülürken; dışarıda, Bosna’nın o süreçte yaşadığı trajik olaylara uygun bir anlatıma başvurulduğu görülür.

2000 yılında yayınlanan **Füreyâ** adlı romanın dil ve üslubuna hakim olan unsur ise, daha çok dramatik monologlardır. Bir biyografik çalışma özelliği de taşıyan romanın, tarihsel dokuyla buluşan yerlerinde, Kulin’in, yazar-anlatıcı rolüyle yaptığı yönlendirmeler ise, didaktik unsurların baskın olduğu bir anlatıma dönüşmektedir.

“Heyy kuş, merhaba! Bir diyeceğin varsa söyle, sonra da uç git... Gözaltına alınmaktan hiç hoşlanmam ben” (Kulin 2000: 4).

“Şeyh Sait, Elazığ’lıydı ve Nakşibendi tarikarına mensuptu... Şeyh Sait, kendine bağlı grubu ile Ergani vilayeti içinde, o yörede hükümet muhalifleri ile

temaslarda bulunmak ve Cumhuriyet aleyhtarı propagandalar yapmak üzere...”(Kulin 2000: 96).

örnekleri, bu türden bir farklılaşmanın izlerini taşımaktadır.

Füreyâ'nın ölüm anından geriye doğru işleyen bir zaman dilimi çizgisinde kugulanan vaka, Füreyâ'nın iç dünyasına doğru yöneldiğinde, kadınsı bir dünyanın eleştirel anlatımıyla da karşılaşmaktadır.

“...Gelip geçici heveslerinden, sürekli değişen ruh halinden kimse gocunmazdı. Niye mi? Çok güzeldi de ondan! Kızı bile, kocaman mavi gözleri ve lüle lüle saçları var diye, onun çocuğu olmak istiyordu” (Kulin 2000: 22).

Biçiminde gelişen bu monoloğun dil ve üslup özellikleri, farklı bir çok pasajda karşımıza çıkmaktadır. Kulin'in, bir kadının iç dünyasını yansıtabilmek uğruna yarattığı bu empatik diyaloglar, bir yönüyle statik bir zaman dilimini aksiyoner bir zemine taşımakta, bir başka yönüyle de vaka zincirini oluşturan halkaların geçiş yollarını sağlamlaştırmaktadır. Bu yolla Kulin, baş kahraman olan Füreyâ'nın hayat hikâyesinin içerisine, tarihsel bir dokunun yanı sıra, sanatçı bir ruhun gelişen ve değişen olaylar karşısında takındığı özgün tavrı yerleştirmeyi başarmıştır. Hayal kırıklıkları, zaman zaman delice yaşanan aşklar, sanat tutkusu vb olayların birbiri ardınca yaşandığı ve ilk planda bireysel bir öykünün sınırlı çizgilerini barındıran bu roman, az önce söylediğimiz yolla genişleyerek Atatürk ve yakın çevresine ulaşmaktadır. Bu geniş perspektifi vaka tertibiyle izah etmek daha doğru bir yol gibi görünüyorsa da, Kulin'in dil ve üslubuna yerleştirdiği empatik anlatımın da katkısının unutulmaması gerektiği kanaatineyiz.

2001'de yayınladığı **Köprü** romanının da dil ve üslup özelliklerini, yine bu empatik diyalog ve monologların çevrelediği görülmektedir. Bununla beraber, **Köprü** romanında Kulin'in yerel ağızlara dikkat ettiği, kahramanların bir kısmını- yerel kahramanları- kendi dil özellikleriyle konuşturduğu görülür.

Bayram adlı kahramanın karısı Güllü'yü doğum için hastaneye yetiştirme çabası, romanın ilk bölümlerinde, asıl vakanın alt yapısını oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Buradaki monologlarda, söz konusu durumu izlememiz mümkündür.

“Motor bozuh... Tamir olmayınca gelmez gayrı” (Kulin 2001: 8).

“...Öküz arabasıyla aşılmaz dağlara. Anasını bellediğinin köprüsü... Ağzına sıçtığıının köprüsü... Bok vardı yıkılıp gidecek!..” (Kulin 2001: 8).

“...Ula biz ip cambazı mıydık?.. Ne işe yarar bu ip? Üstünde mi yürük, ne idek?” (Kulin 2001: 8).

gibi örnekler, hem dil özelliklerinin yerel kahramanlarda onlara uygun biçimde kullanıldığını, hem de kahramanın sosyal statüsüyle örtüşen bir anlam kazandığını göstermektedir. Diyalektik uygunluk, anlamsal bütünlükle şekillenmektedir. Roman iki ayrı toplumsal katmanın aynı olay üzerinden nasıl etkilendikleri tezi üzerinde yoğunlaştığı için, dil ve üslup özellikleri bu geçişler esnasında bu katmanlara uygunluk göstermektedir. Kullanılan terminoloji, deyimler, kelime ve cümle kuruluşlarında oluşturulan bu yapı, vakanın reel tavrını da desteklemektedir.

2002’de yayınlanan **Nefes Nefese** romanı, aynı toplumsal yapı içerisinde gözlemlenen farklılıklardan sıyrılarak, uluslar arası ayrışmaların belirginleştiği bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vaka tertibi ve kurgu, iyi eğitim almış diplomatik bir statünün sahibi kahramanlar arasında şekillenmektedir. Dolayısıyla dil ve üslup özelliklerinde bu durumun hakimiyeti görülür.

“Günlerce, haftalarca, aylarca değil, yıllarca süren bir dramdı bu...” (Kulin 2002:18).

“Sen her şeye gözlerini kapatıp, bütün köprüleri yıktın Selva... Pişman değilim ama çok çok üzgünüm...” (Kulin 2002:19).

“Sen mutlu olduktan sonra üzülecek ne var ki! Aşk için dağları devirdin...” (Kulin 2002:19).

gibi bölümler, ferdi hayatın dalgalanmalarına aittir. Buradaki dil ve üslup, görüleceği üzere, yaşanan hadiselerle karşı konan medeni tavrın ayrıntılarını barındırır. Ancak;

“Genel Sekreter, Vekil Bey ve Genel Kurmay Başkanı yirmi dakikaya kadar toplanıyorlar...” (Kulin 2002: 23).

gibi ayrıntılarda ise, son derece diplomatik bir üslubun kullanıldığı, böylece devlet ciddiyetinin ortaya konduğu görülür.

Roman, Sabiha, Selva, Macit, Rafo gibi ana karakterlerin etrafında şekillenir. Bu elit zümrenin standartlarıyla uyuşan dil ve üslup özellikleri ise, romanın bu anlamdaki özelliklerini ortaya koymaktadır.

2004 yılında yayınlanan **Gece Sesleri** romanı, Kulin’in dil ve üslup konusundaki titizliğini ortaya koymasından önemlidir. Kulin, romanda vaka tertibini, günümüze yakın bir noktadan geriye doğru işleterek zenginleştirir, vaka zamanına döndüğünde, geçmişte yaşanan olayların sonuçlarını okuyucuya ulaştırır. Bu geriye dönüşlü zaman dilimi, birbirine bağlı vakaların yarattığı zengin karakterleri karşımıza çıkarmaktadır. Kulin, bu noktada ortaya çıkan bütün karakterleri, kendi sosyal statüsü içerisinde konuşturur. Romanın ana karakteri durumundaki Ayda, bir akademisyendir. Ayda’nın bu noktada duran hayatı, geriye doğru işletildiğinde ise, romanın asıl vaka zinciri ortaya çıkar. Ayda’nın annesinin hastalığı için yaptığı bir yolculuk, bu yolculuğun hava şartları yüzünden gecikmesi ve bu esnada Ayda’nın ürettiği iç monologlarla biçimlenen ilk bölüm, Ayda’nın çevresini gözlemlerken oluşan hatırlamalarla zenginleşecektir.

“...Tütünle karışık ter kokan ve kendi koltuğuna sığmayacağı için üzerine taşacak bir vatandaşın yanına oturacağı beklentisiyle iyice büzüşüyordum koltuğumda... Yanımdaki yere, korktuğum gibi ter ve sigara kokan şişman bir adam değil de, vızıldayan küçük kıızıyla baş etmeye çalışan gençten bir kadın ilişiyor...”(Kulin 2004: 8).

““Çişim var” diye bağıyor çocuk” (Kulin 2004: 8).

gibi monolog ve diyaloglar, aslında Ayda'yı geriye doğru, kendi hatıralarına doğru çekmek için kullanılmaktadır. Ayda'nın kendi hayatını anımsatacak bu ayrıntılarda Kulin, dil ve üslubunu, bir anne-kız ilişkisi üzerinde yoğunlaştırır.

“Anneeee, tarama saçımı n'olur. Acıyo anne!

Böyle de olmaz ki gülüm, biraz dayan, şu kurdeleyi taktım mı tamam.

Benim saçlarım niye dümdüz değil seninkiler gibi?

...

Büyüyünce beraber gider düzleştiririz.

Nasıl?

Fön çekerler.

...

Çocukların saçına çekilmez fön. Hem ne güzel böyle kıvırcık...” (Kulin 2004: 10).

Şeklinde gelişen diyalog, aslında Ayda'nın yanına oturan anne-kızın onda uyandırdığı hatıralar zincirinin yansımasıdır. Ancak, bir anne-kız ilişkisini ta çocukluktan başlayarak yansıtan bu bölümlerdeki dil ve üslup, verilmek istenen duygunun gerçekliğiyle birebir örtüşmektedir.

Kulin, romanın ilerleyen bölümlerinde de bu teferruatlara girmektedir. Çünkü vakada yarattığı farklılıklar, özünde dil ve üslubundaki değişimlerle paralel gelişmekte, böylece Kulin, yaratacağı yeni karakterler ve ona bağlı vaka zincirlerine ulaşmaktadır.

Yanına oturan anne ve kızın konuşmaları, küçük kızın yeni bir hareketi ve söylemi onu, kendi hayatındaki bir olaya sürüklemekte, bu izdüşümler dil ve üslubun marifetiyle zenginleştirilmektedir. Kulin'in dil-üslup; karakter, olay ve tema ilintisini hemen her eserinde benzer bir şekilde işlediğini görmek mümkündür.

“Nereye gömdüler?”

“İncirin nah oraya.” (Kulin 2004: 41).

“Dandini dandini dastana

Danalar girmiş bostana

Kov bostancı danayı, yemesin lahanayı,

Dandini dandini danalı bebek

Elleri kolları kınalı bebek” (Kulin 2004: 52).

gibi örnekler bu anlamda önemlidir.

“Hanım anne, daha meme saatine onca zaman vardı. Artık ne yer ne uyur, zırlar durur gayrı bu” (Kulin 2004: 52).

gibi söyleyişler, yukarıdaki örneklerle beraber düşünüldüğünde, kadın ve anne olan bir yazarın, çocuk bakımıyla ilgili ayrıntılara nedenli özen gösterdiğini ve bunu dil ve üslubuna hakim olan ayrıntılarla ortaya koyduğu görülecektir.

Kulin’in eserlerinde gördüğümüz ve kadınlara özel diyebileceğimiz diyaloglardaki ayrıntıya inebilme başarısı, erkekler has diyaloglarda da kendini gösterir. Bu ayrışmaları, Kulin’in dil ve üslubunda yaptığı bilinçli değişikliklerden izlememiz mümkündür.

“İşler böyle gitmez, amca. Bu Yağız başımızı belaya sokacak...

Dur bakalım, yavaş ol yeğen. Önce neden bahsediyorsun onu söyle”(Kulin 2004: 142).

Örneklerinde, bu değişimi izlemek mümkündür.

2005’te yayınlanan **Bir Gün** adlı eserinde Kulin, Türkiye’nin halen yaşamakta olduğu, etnik ayrımcılık ve buna bağlı olarak ortaya çıkarılan terör hareketlerinin nedenleri ve sonuçlarını tartışır. Bir tez-antitez karşılaştırması üzerinden geliştirilen roman, geriye doğru akıtılan zaman aracılığıyla Kulin’in diğer

eserlerinde de karşımıza çıkan dil ve üslup ile karakter, olay ve tema ilintisini barındırmaktadır. Roman giriş bölümünden başlayarak, hapishanede yatmakta olan Zeliha'yla karşılaşma anına kadar süren bölüm bir iç monolog şeklinde gelişir. Kulin'in burada kullandığı “Bir köpek gibi kulaklarımı dikip dinliyorum” “Tıs yok” (Kulin 2005: 12), “Ne büyük bir yazıktır ki” (Kulin 2005: 15), “Hoşgeldiniz diyorum elimi uzatırken, ev sahibiymişim gibi. Aptal ben!” (Kulin 2005:15) gibi cümleler bir yönüyle bu monoloğun seyrini, öbür yönüyle de kadın bir gazetecinin heyecanını ortaya koyan dil ve üslup özellikleridir.

Kulin'in 2007'de yayınlamış olduğu **Veda** ve ardından 2008'de yayınladığı **Umut** adlı romanları, yazarın dil ve üslubunun şahsileştiği eserler olarak kabul edilebilir. Kulin'in bir aile dramını veya tarihini yazmanın ötesinde yakın dönem siyasi tarihimizin pek bilinmeyen ayrıntılarına indiği bu eserlerinde, yerleşmiş bir dil ve üslup anlayışını oluşturduğunu gözlemleyebilmekteyiz.

Kulin birbirini tematik olarak da tamamlayan bu romanlarda teknik bakımdan yine önce birey, sonra aile, oradan topluma uzanan bir vaka tertibi takip eder. Ancak, bu, birbirinden doğan halkalar biçiminde gelişen vaka tertibini Kulin, çok daha sanatkarane bir üslupla kuşatır. **Veda** romanının girişinde verilen İstanbul'a ait kış betimlemesiyle, Osmanlı'nın yaşadığı çözülme sürecinin izdüşümü, romancının olgunlaşan tekniğinin dil ve üslup yoluyla bir yansıması olarak kabul edilebilir. Bu manzaranın içine yerleştirilen Ahmet Reşat, tavrı, görünümü, davranışlarıyla romancının daha sonra üzerinde yoğunlaşacağı vaka tertibinin bütün özelliklerini temsil kabiliyetine sahiptir.

“Ahmet Reşat, yer yer buzlanmış sokakta nalların kaydığını bildiğinden, atlara eziyet olmasın diye sokağın başında inmeyi tercih etmişti.” (Kulin 2007: 1)

Ahmet Reşat, romanın başında herhangi bir bireydir. Ancak faytondan inip evine girdikten sonra, temsil kabiliyeti farklı bir karakter olarak karşımıza çıkacaktır. Bu andan itibaren genişleyen betimlemeler ve bu betimlemelerin kuşattığı yeni kahramanlarla, romanın iskeleti de ortaya çıkmış olur. Romancının, bu süreci işleten pasajlarda kullandığı dil ve üslup, romanın başarısını arttıran en temel faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Hüsnü önden koşturup konağın kapısını açtı. Ahmet Reşat, eve girer girmez burnuna çarpan keskin lizol kokusundan yüksünerek yüzünü buruşturdu, kapının yanındaki iskemleye çöküp ayakkabılarını çıkardı, fesini kavukluğa, redingotunu Hüsnü’nün kollarına bırakıp çoraplarıyla selamlığa girdi. Camın önündeki sedirde bir-iki saat kestirebilme umuduyla, alnı ellerinin üzerinde, yüzükoyun uzandı. Başı çatlarçasına ağrıyordu. Bütün bir gün ve gece boyunca konuşulanları, yaşananları unutarak, gevşemeye çalıştı. Mahir ona, böyle durumlarda kafasını boşaltıp, içine derin nefesler çekmesini salık vermişti. Derin bir nefes aldı, içinde bir süre tutup yavaşça verdi... Bir daha... Bir daha... Gerçekten de iyi geldi arkadaşının tavsiyesi, gevşedi, esnedi, uykuya kendini bırakmadan önce sırtüstü döndü, sedire uzanırken yere bıraktığı köşe yastığını alıp başının altına koydu, içi geçer gibi oldu. Tam dalmıştı ki, teyzesinin sagaradan çatallaşmış sesiyle irkildi” (Kulin 2007: 2-3).

Gibi betimlemelerde, yazarın yerleşen, sağlamlaşan ve olgunlaşan üslubunun izlerini görmemiz mümkündür.

Umut adlı romanının girişinde gördüğümüz,

“Birkaç günden beri beklenen yağmur, öğlene doğru koyu gri bulutlarla ufku karartarak, gelişinin haberini vermiş, öğleden sonra da indirmişti. Muho, pencereye burnunu dayamış, yağmurun rüzgarda savruluşunu seyrediyordu ki, sokağın ucunda babasının ince uzun silüetini gördü” (Kulin 2008: 1).

Bu betimleme bölümleri, iki romanın tematik müşterekliğinin yanı sıra, dil ve üslup yönünden de benzeştiklerini ortaya koyar. Burada rüzgarla savrulan yağmur ile savaş rüzgarlarıyla savrulan, vatanlarından olan Zeki Salih ve ailesi etrafında kurulan teşbih, dikkatlerden kaçmamalıdır. Nitekim, kar ve buz nedeniyle kayan arabadaki Ahmet Reşat’ın durumu da pek farklı değildir. Kulin, dil ve üslubuna hakim olan bu ince ayrıntılarla, bu iki romanın evrilerek tekamül edecek vaka tertibine de imada bulunmuş olur.

Kulin’in, **Güneşe Dön Yüzünü**, **Foto Sabah Resimleri**, **Geniş Zamanlar**, **Bir Varmış Bir Yokmuş**, **Taş Duvar Açık Pencere** gibi isimlerle yayınladığı

hikâyelerini ise daha çok bir yazar olarak edebi şahsiyetinin ilk merhaleleri olarak görmek gerekir. Gazeteci, televizyon ve sinema dizilerinde sanat yönetmenliği gibi aktüel işlerle uğraşan Kulin'in, bu dönem eserlerinde, bu kimliğinin etkisi açıkça hissedilmektedir. Bir çok hikâyesinin konusunu gazetelerde yayınlanan haberlere dayandıran Kulin, zaman zaman da daha sonra romanlaştıracığı olayların özetini oluşturan hikâyeler yayınlar. Bu hikâyelerin oturduğu dil ve üslup zemini de doğal olarak yazarın yaşadığı bu değişken hayatın izlerini taşır. Bu anlamda; **Güneşe Dön Yüzünü** adlı hikâye kitabında yer alan dokuz hikâye dikkate değerdir. **Bozkırda Susuz Büyür Çiçek** adlı hikâyede, kendi ailesi ve babasıyla olan ilişkilerini hikâyeleştiren Kulin, **Güneşe Dön Yüzünü** adlı eserde, yeni kurulan Cumhuriyetin 1940'lı yıllara kadar geçen serencamını küçük Emine'nin dünyasından bize yansıtır. **Kominist Nedir?, Yoksullara Yardım, Bir Cenaze Töreni, Sami Bey'in Ruhü, Vitrinde, Bar, Bir Çekim Günü** adını taşıyan diğer hikâyelerinde ise, bu genç Cumhuriyet'in ortaya çıkardığı yeni sosyal sınıflar ve katmanların yaşantıları üzerinde yoğunlaşır.

Yazarın edebi şahsiyetinin ilk teşekkül aşaması sayabileceğimiz **Foto Sabah Resimleri** adlı hikâye kitabı ise on ayrı hikâyeden oluşmaktadır.

“Piyano, kapağı kaldırılmış ve tahta kasmağı ortada, beklenmedik bir anda jartiyerleriyle yakalanıvermiş ihtiyar bir kadına benziyordu” (Kulin 1996: 1).

“Günde üç kez önüne vitaminleriyle yemeğini koyuyorlar, sabahları acıta acıta saçlarını tarayıp balkona hava almaya çıkarıyorlar, sonra da televizyon karşısına oturup, hızla akan birtakım görüntülerle baş başa bırakıp gidiyorlardı onu...” (Kulin 1996: 7).

Gibi örneklerde görülen önemli unsur, dil ve üslûp bakımından Kulin'in edebi şahsiyetinin yeni şekillendiğidir. Aynı eserin farklı hikâyelerinde bu tekamülün benzer aşamalarını görmek mümkündür.

“sıcak çarptı herhal” (Kulin 1996: 21).

“uyy anaam... Uyy yavrum uyy” (Kulin 1996: 22).

“Neyin var kız, betin benzin atmış” (Kulin 1996: 23).

“ Bakkalın ırağı Hasso, Laci damatlıklarını giymiş, sinekkaydı tıraş olmuş, ks ks oturuyordu patronu Cemil bakkalın yanında” (Kulin 1996: 27).

“Sırtüstü devril lan” (Kulin 1990: 30).

“Bir sırtüstü devril ayağını pem” (Kulin 1999: 30).

“Karı kısmı severmiş öpüşmeyi, demişti bir zamanlar.

Kerhanedekiler sevmez ama.

Onlar ağızlarıyla memelerini dostlarına saklarlar, müşteriye vermezler”(Kulin 1991: 31).

Gibi diyaloglar da benzer bir durumu ortaya koymaktadır. Kulin’in “gerçeklik” adına kullandığı bu üslubun zaman içersinde özellikle de romanlarında olgunlaşarak bayağılıktan kurtulacağını görmekteyiz.

Hikâyerinde dil ve üslup açısından aşama yaşandığı eseri 1998’de yayınlanan **Geniş Zamanlar** adlı eseridir. Kulin’in bu eserinde hem yazım tekniği bakımından hem de dil ve üslup bakımından bir özgün şahsiyete kavuştuğu görülür.

“Hayretle bakıyor yüzüme. Biraz incinmiş, biraz şakaya vurmuş; ama kesinlikle şaşkın bir ifadeyle ve yaralı hayvan gözleriyle suratıma bakıyor. Niye böyle hırçın ve edepsiz olduğunu anlamaya çalışıyor, büyük bir sabırla...” (Kulin, 1996: 2).

“Ama, kapatmamış mıydım ben bu defteri? Kendime acımdan vazgeçmeyi, zor yollardan, anlamsız ilişkilerden, içinden bin pişman çıktığım yataklardan geçerek öğrenmemiş miydim? Yaralanan onurumu onarmak ve aldatılmanın öcünü almak için, Londra’da önüme gelene takılırken, kendimi harcamanın aptallık olduğunun ayırımına varıp, tövbeakar olan ben değil miydim? Üstelik de, bir gün ansızın, Verlaine’in mısralarında aynaya bakarken bulmuş olduğumdan ötürü, kendimi” (Kulin 1996: 6).

şeklinde gelişen iç monologlar, yazarın bir yönüyle farklılaşan, tekamül eden üslubunu, bir yönüyle de yazma tekniğinin ayrıntılarını barındırmaktadır. Yazarın

bundan önceki cümlelerinde gördüğümüz argonun ve teferruatın, yavaş yavaş ortadan kalkarak, yerini daha samimi, içten ve akıcı bir üsluba terk ettiği görülecektir. Kulin'in bu tür betimlemelerde ‘ve’, ‘ki’, ‘veya’ gibi bağlaçlarla, bazen de virgül ve noktalı virgüllerle uzun cümleler kullanıyor olması, betimlemelerin akışını ve etkisini güçlendirmek amacını gütmektedir. Burada, duygu akışını veya anlamı pekiştirmek, sürekli hale getirmek amacıyla başvurduğu üç noktalı cümleleri de belirtmek gerekir. Kulin'in daha sonra yayımladığı eserlerinde, özellikle romanlarında ise daha yalın ve kısa cümlelere yer verdiği görülecektir.

Kulin'in 2006'da yayımladığı **Bir Varmış Bir Yokmuş** adlı hikâye kitabında bu geçişin izlerini gözlemek mümkündür.

“Terorist aniden silahını yere attı. Gülcan birinin onu çekip aldığını hissetti, gözlerini açtı, teroristin kollarında değil yerdeydi. Koştu...koştu...koştu...(Kulin 2006: 66).

“Uzun süre uykusuzluk çekti” (Kulin 2006: 67).

“İşte o zaman birdenbire büyüüp olgunlaştığını hissetti Gülcan” (Kulin 2006: 67).

Şeklinde daha da çoğaltılarak örneklerde, Kulin'in adeta hazırlık devresini oluşturan ilk örneklerden, sona doğru yaşadığı tekamülün izlerini görmemiz mümkündür.

Kulin, ilk eserlerinden itibaren, sade, günlük konuşma dilinin akıcı ve etkileyici lezzetini taşıyan bir dil kullanır. Yazarın hemen hiçbir şekilde Arapça veya Farsça tamlamalara, hatta –yerleşik olanlar hariç- kelimelere yer vermediği görülür. Ancak Kulin'in tertip ettiği vaka silsilesini ve buna bağlı olarak teşekkül eden, mekân, zaman, karakterler gibi unsurların hayat bulduğu sosyal katmanlar, dil özellikleri bakımından bazen argoya varan söyleyişler hatta jargonlarıyla eserlerine yansır. Bunun nedeni, daha önce farklı biçimlerde ifade ettiğimiz “gerçeklik” anlayışıyla açıklanabilir kanaatindeyiz. Kulin'in geniş toplumsal katmanlara ulaşmanın yolunun “dil” den onu kullanım biçiminden geçtiğinin farkında olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla, küçük farklılıklar gösterse de zaman ve sosyal sınıf

açısından birbirinden farklı katmanlara yöneldiğinde de Kulin, yaşayan dilin sınırlarından ayrılmamaya özen gösterir. Türk Edebiyatının en güçlü şair ve ideologlarından biri olan Nazım Hikmet'in bu konuda yazar üstünde kalıcı etkiler bıraktığı aşikardır. Yazarın, **İçimde Kızıl Bir Gül Gibi** adını taşıyan çalışmasında buna ilişkin ayrıntılara rastlamak mümkündür.

Kulin'in bir tavır haline getirdiği “yaşayan dilin sınırlarında kalma” özelliği, yabancı dil bilmesine, Bosnalı bir aile geleneğine sahip olmasına rağmen değişmez. Kendi ailesinin serencamını anlatan eserlerde dahi Kulin, tavrına sıkı sıkıya bağlı kalır. **Veda**, **Umut**, **Sevdalinka** gibi romanlarında Kulin'in birkaç kelime hariç Boşnakça'ya ait unsurlara yer vermemiş olması bu anlamda önemlidir. Burada Kulin'in Boşnakça bilmiyor oluşunu da hatırlatmak gerekir. Ancak, **Adı:Aylin**, **Nefes Nefese** gibi romanlarında uygun bir zemin oluşmasına rağmen Batılı bir dilin–bilinmesine rağmen- izlerini göremeyiz. Fakat Kulin, Anadolu'nun farklı bölgesel “ağız” özelliklerini baskın olmamakla birlikte eserlerine yansıtır. **Köprü** adlı romanıyla, **Adil Düzen**, **Geniş Zamanlar**, **Kurban**...vb. hikâyelerinde bu özellikleri görmek mümkündür.

Kulin'in, **Adı:Aylin**, **Füreyya**, **Veda**, **Umut**...vb. romanları ilk bakışta elit bir sosyal çevrenin sınırladığı romanlardır. Dolayısıyla dil özelliklerinin, bu romanların vaka zamanlarına göre şekillenmesi beklenebilir. Ancak Kulin, bu iki farklı süreç arasında yani vaka zamanı ile yazma zamanı arasındaki değişiklikleri bugün konuşulan Türkçe'nin potasında eritmeyi başarır. Bu durum bir yönüyle yazarın eserlerde çoğunlukla “anlatıcı-yazar” konumlanmasıyla da ilintilidir.

Kulin'in iyi bir eğitim alması ve İngilizceyi iyi derecede konuşuyor olmasına rağmen, bir özenti içersinde İngilizceyi veye farklı bir batı dilini, dil ve üslubunu etkileyecek, biçimlendirecek bir biçimde eserlerinde kullanmıyor olması, taktire şayan bir özellik olarak karşımıza çıkar. Kulin Türk insanının, sokakta konuştuğu dilin eserlerine yansımından yana bir tavır içersindedir. Eserlerinde kullandığı, deyimler, argolar, atasözleri, halk söyleyişleri bu tavrını kuşatan ve belirleyen özellikler taşımaktadır.

SONUÇ

1941 yılında doğan Ayşe Kulin, gazetecilik, televizyon dizileri ve sinema filmlerinde sanat yönetmenliği, danışmanlık yapmış; edebi faaliyetlerini bütün bu süreçlerde sürdürmesine karşın, 1980’li yıllardan sonra yazarlık kimliğiyle tanınmaya başlanmıştır.

Güneşe Dön Yüzünü adını taşıyan hikâyeleri, yazarın ilk hikâye denemeleri olmakla beraber, fazla ilgi görmemiş, asıl çıkışını **Foto Sabah Resimleri** adını taşıyan hikâye kitabıyla yapmıştır.

Kulin’in, kendi sosyal çevresinden biri olan “Aylin” adlı bir kadının hayatını anlattığı **Adı: Aylin** romanı ise, çok geniş kitlelerce okunmuş, dolayısıyla Kulin’in bir yazar olarak tanınmasının en güçlü göstergesi olmuştur. **Köprü**, **Sevdalinka**, **Veda** ve **Umut** gibi romanları, Kulin’in hem bu özelliğinin pekişmesi hem de bir yazar olarak özgün bir üsluba kavuşması bakımından önemlidir.

Kulin, bugüne kadar dokuz roman, beş hikâye kitabı (**Taş Duvar Açık Pencere**, ortak yayın) dört farklı alanda yayın (deneme, biyografi, araştırma) ve bir de çocuklar için masal kitabı olmak üzere; on dokuz eser meydana getirmiştir.

Foto Sabah Resimleri adlı hikâye kitabıyla 1995 yılında “Haldun Taner Öykü Ödülü’nü”, 1996’da “Sait Faik Hikâye Armağanı’nı” alan Kulin, 2007’de **Veda** adlı romanıyla “Türkiye Yazarlar Birliği’nin” “En İyi Roman” ödülünü, 2008’de ise **Nefes Nefese** adlı romanıyla “European Consil of Jewish Comunities” tarafından verilen “En İyi Roman” ödülünü almıştır.

Bütün bu eserlerinde Kulin, çalışmamızın “Hayatı” bölümünde de dile getirdiği gibi “gerçekçi” bir tavrı benimsemiştir. Aslında elit bir çevrenin içinde doğan ve yaşayan, buna bağlı olarak da güçlü bir eğitim alan Kulin’in, sosyal yapımızın en alt katmanlarından yukarıya doğru genişleyen zengin vaka tertipleri

oluşturmuş olması, bir yazar olarak bakış açısını ve edebi şahsiyetini anlamamız bakımından önemlidir.

Kulin, oluşturduğu vaka tertiplerinde doğal olarak, içine doğduğu sosyal çevrenin kendi zihninde yarattığı imajlardan beslenir. Ancak yazar, böyle bir eğilimle, belli bir zümrenin hizmetine sunacağı roman ve hikâye anlayışını, toplumun alt katmanlarından seçip önemli karakterler haline getirdiği şahıslar yoluyla zenginleştirmeyi benimsemiş, böylelikle geniş halk kitlelerine ulaşmayı başarmıştır. Bu anlamda **Adı:Aylin** romanında Aylin, **Füreyya** romanında Füreyya, **Nefes Nefese** romanında Sabiha ve Selva...vb örnekler önemlidir. Aslında yüksek zümrenin bireyleri gibi görünen bu kahramanların etrafında tertip edilen vakanın, toplumun her katmanından ilgi görüyor olması Kulin'in bu anlamdaki başarısıdır.

Kulin'in roman ve hikâyelerinde çoğunlukla “kadın” temi üzerinde yoğunlaştığını görmekteyiz. Türk toplumunda kadının yeri, toplumun kadına bakışı, onun bir istismar unsuru veya cinsel obje gibi algılanması gibi çok bilindik temalar üzerinden yazmaktansa, “kadın yazar” olmanın verdiği avantajla; bir kadının iç dünyasında kopan fırtınalardan, psikolojik tahlillere ulaşan ve bir yönüyle Paul Bourget'in psikolojik realizmini hatırlatan eserler meydana getirmeyi tercih etmiştir. Kulin, bu süreçte farklı sosyal katmanlardan seçtiği karakterler yoluyla “sosyolojik çözümlemeler” barındıran eserler vücuda getirmeyi amaçlar. Füreyya, Aylin, Sabahat, Selva, Nimeta gibi kahramanların yarattığı imajla; Mehpare, Ziyet, Güllü gibi kahramanların okurda yarattığı imaj farklıdır. Kulin'in başarısı bu farklı sosyal statüdeki kadın tiplerini sosyal hayatımız içerisindeki ortak “kadın” figüründe birleştirebiliyor olmasıdır.

Kulin'in eserlerinde varlığı daima hissedilen ılımlı feminist tavrı, bir yönüyle birey olarak kadının var olma mücadelesiyle uyuşur. Kulin, özgüveni tam, ne istediğini bilen, bu istekleri için her türlü engele ve engellemelere karşı durabilen kadın tipleri meydana getirir. **Adı:Aylin** romanındaki Aylin, **Sevdalinka** romanındaki Nimeta, **Gece Sesleri**'ndeki Ayla hatta Ziyet, **Nefes Nefese** romanındaki Selva ve Sabiha, **Veda** ve **Umut**'taki Sabahat hatta Mehpare ve **Füreyya** romanında karşımıza çıkan Füreyya bu anlamda önemli karakterlerdir.

Kulin, bu karakterlerin bireysel anlamda temsil ettiği değerleri realize ederek okurun karşısına çıkarır. Böylelikle okur, çoğunlukla tahayyül edilen ve bir yönüyle reel hayattan uzaklaşan kahramanlar yerine; bildik, kendisine aşına bireylerin ibret verici öykülerini tanımış olur. Bu özellik doğal olarak romanlarının birçoğuna “biyografik” bir özellik kazandıracaktır.

Kulin’in üzerinde ısrarla durduğu “kadın” imgesi, doğal olarak “aile” unsurunun eserlerinde etkin bir biçimde işlenmesinin önünü açacaktır. Kulin, bir kadın yazar olarak ve buna bağlı bir sevk-i tabinin neticesinde, dünyaya ve insana kadın penceresinden bakmaktadır. Ailenin oluşumunda kadının önemini göz ardı etmeyen Kulin, bu konuda erkeklerin vurdumduymazlığı ve aymazlığını bir genel kabul olarak romanlarına yansıtır. Kadın-erkek ilişkisini de bu temel esas üzerinden ele alan yazar, “erkeklerin kadınları anlayamayışı” tezini hemen her eserinde baskın bir şekilde dile getirir. Bu perspektifin hakim olduğu dünya görüşü, Kulin’in romanlarının iskeletini oluşturmaktadır diyebiliriz.

Ancak yazar, bu kuşatıcı “aile” imgesi içerisinde, erkekleri yok saymaz. Kulin’in bu aşamada ön gördüğü sistematik ise kendi geçmişiyle örtüşmektedir. Özellikle **Veda** ve **Umut** romanlarında anlattığı, Salih Zeki ve Ahmet Reşat’ın –anne ve baba tarafından ailesi- prototipliğini üstlendiği “erkek” modeli, Kulin’in, okuruna tercihen sunduğu erkek prototipleridir. Prestijli bir meslek, para, güç ve yakışıklılık, bu imgeyi bütünleyen özelliklerdir. Kulin, okurun karşısına, sıralamak gerekirse, önce para sonra güç ve prestijin hakim olduğu erkek tipleriyle çıkar. Kadın, büyük oranda bu özelliklerin gizemli tesirindedir. Kulin, roman ve hikâyelerinde çekinmeden bu bakış açısını okura yansıtır. Hemen hemen bütün eserlerinde gördüğümüz bu özellik, “müşahit bakış açısı” ve “yazar-anlatıcı” rolleriyle birleştirildiğinde, Kulin’in edebi şahsiyetini çevreleyen en önemli unsurlardan biri belirlenmiş olur.

Olaylar zinciri, mekân ve kahramanları reel bir zaman akışında harmanlayan Kulin, sadece bir birey ya da onun mensup olduğu bir ailenin dramını anlatmakla yetinmez. Böyle bir tavrın, yazarın hitap edeceği kitleyi sınırlayacağı muhakkaktır. Kulin, bu fasit çerçeveyi, vaka tertibine eklediği ve “sosyal tarih” diyebileceğimiz bir

anlayışla genişletmektedir. **Füreyâ**, **Köprü**, **Sevdalinka**, **Nefes Nefese**, **Bir Gün**, **Gece Sesleri** gibi romanlarında, bu durum çok aşık bir biçimde karşımıza çıkar.

Kulin, aileden onu oluşturan bireylere doğru inerken, ikili ilişkilerden toplumsal ilişkilere doğru genişleyen bir yol takip eder. Bu konuyla ilintili olarak; Füreyâ, Aylin, Nimeta, Sabahat, Selva, Ayla, Ziyet, Mehpâre gibi kadın karakterler, önce bireysel bir hayatın imgesi gibi görünürler. Ancak zamanla toplumsal bir olayın parçası haline getirilirler. Füreyâ, Nimeta, Sabahat, Selva, Nevra, Zelha, Mehpâre gibi kadın karakterler bu anlamda çok önemlidir. Füreyâ'nın Kılıç Ali ve Atatürk ile kesişen hayatı, Nimeta'nın Bosna Savaşıyla bütünleşen macerası, Mehpâre'nin bir yanaşma –halayık- olarak başlayan ve evrilen hayatı; içinde toplumsal mesajlar barındıran, didaktik öğelerle zenginleşir. Kulin, bu yolla hem kadın penceresinden birtakım sosyal mesajlar verir, hem de bu bireylerin sosyal tarihimizle kesişen noktalarına vurgu yapar. Böylece, hikâye ve romanları sınırlandırılmış tekdüze anlatılar olmaktan çıkarak her kesimden insanın merakla okuyacağı yazılara dönüşür.

Kulin'in roman ve hikâyelerine zenginlik katan bir unsur da bu genişleme içerisinde kurduğu akrabalık ilişkileridir. Yakın tarihimizin farklı alanlarında ön plana çıkmış aileleriyle olan ilişkileri, yazarın bir yönüyle zengin ama asıl yönüyle “ilginç” hikâyeler yaratmasına vesile olmaktadır.

Kulin, bir yönüyle sosyal çevresinde var olan hikâyeleri “yazar-anlatıcı” kimliğiyle ve son derece yalın bir dille eserlerine aktarır. Ancak klasik anlatı geleneğinde olduğu gibi, zamanı sıfır noktasından ileriye doğru geliştirerek kullanmaz. Çok yaygın bir biçimde sondan geriye doğru işleyen bir zaman kullanımını tercih eder. Bu anlamda **Adı:Aylin** romanı önemlidir. Kulin burada, Aylin'in cenaze töreniyle romana başlar. Vaka ve zaman, bu noktadan geriye doğru akarak zenginlik kazanır. **Gece Sesleri** romanındaki yolculuk öncesi havaalanındaki bekleyiş de benzer bir anlayışın göstergesidir. Kulin'deki bu baskın anlayış, bazı romanlarında ve hikâyelerinde farklılaşabilmektedir. Ancak Kulin'in, böyle zamanlarda da “flash back” denilen geriye dönüşlerle, vaka tertibini zenginleştirdiği görülür. Bir anı defteri veya kahramanın karşılaştığı sıradan bir olay, imgesel bir anlam kazanarak ana karakterin hafızası yoluyla romanın geriye doğru akışına vesile

olmaktadır. Kulin böylece, asıl yoğunlaşacağı vakanın alt yapısını oluşturma imkânını yaratmaktadır.

Kulin, eserlerinin bir kısmında –özellikle Füreya’da- “bilinç altı” tekniğinden faydalanır. Füreya’nın ölüm döşesinde, bilinç altının harekete geçmesiyle hatırladığı olaylar, romanın olay örgüsünü oluşturur. Roman, adeta bir bilinç altı akışından ibarettir. İç monologların önemli bir yer kapladığı bu romanın psikolojik tahlilleri son derecede önemlidir. Kulin, bu süreci baskın bir şekilde “**Füreya**” romanıyla “**Unutmak**” adlı hikâyesinde kullanır. Buradaki zaman akışını yazar vaka tetibinin akışına göre sistematize eder. Tanpınar’ın Huzur romanındaki zaman aralığıyla, Aytmatov’un Gün Uzar Yüz Yıl Olur-Gün Olur Asra Bedel romanındaki zaman aralığına benzer bir kurgulamayı Kulin Füreya’da denemektedir. Ancak, Kulin bu iki romandan farklı olarak sık sık anlatma zamanına döner, böylece okuyucuya iki ayrı zaman dilimi içindeki olayların akışını birlikte vermeyi hedefler.

Kulin’in roman ve hikâyeciliğinin özgün bir yanı da bu iç monolog oluşturma ve kullanmadaki başarısıdır.

Yazar, bu tür vakaları anlatırken bir gözlemci, tasvirici veya nakilci konumundadır. Sun’ilik ve abartmadan uzak doğal bir tavırla kaleme aldığı roman ve hikâyeleri, Kulin’in edebi şahsiyetinin de en belirgin özelliklerini yansıtır. Yazarın bu tavrı, onun realist tavrının bir gereğidir.

Kulin’in romanlarında karşımıza çıkan bütün bu özelliklerin üzerine inşa edildiği bir unsur olan “mekân” da diğer unsurlar gibi çoğunlukla reeldir. Özellikle İstanbul ve onun eski yerleşim merkezlerinin büyüleyici anlatımı –Adalar dâhil olmak üzere- Kulin’in roman ve hikâyelerinde önemli bir yer tutmaktadır. Tasvirî anlatımın dışında, Kulin’in mekân ve insan hayatı ile psikolojisi arasında kurduğu ilişki, edebi şahsiyeti açısından dikkate değer bir unsurdur.

Konak hayatı, onu çevreleyen ve yakın dönem kültürümüzün önemli bir imgesi konumuna gelen “mahalle” anlayışı, Kulin’in romanlarına adeta mistik bir hava katan unsurlardır. Konak ve çevresi, sadece bir mekân değil, Kulin’in roman ve

hikâyelerinde insana kimlik veren, onu sosyal hayatın bir parçası haline getiren, tekamül sürecidir.

Yazar, Cumhuriyet'in hemen öncesi ve sonrasına rastlayan anlatılarında bu mekân anlayışını baskın tutarken, ilerleyen süreçte zarureten “apartman” hayatına yer verir. Bu süreç, roman ve hikâyelerinde “kültürel değişmelerin” yansıması olarak işlenmektedir. Yani, bu mekânsal değişimler, kültürel değişimin de imgesel anlatımını barındırır. Kulin, bu geçiş sürecinde gördüğü yozlaşmadan muzdariptir. Roman ve öykülerine anlam veren ve yazarın edebi şahsiyetini anlamamıza da katkı yapan bu süreç, bir yönüyle içerisinde –kültürel anlamda- “eski-yeni” dediğimiz tartışmanın da izlerini barındırmaktadır. Yazarın bu tavrı, onun tarih bilincine verdiği önemle birleştiğinde, “özgünlüğünü” ortaya koyan bir başka özelliğe ulaşmış oluruz.

Kulin, birkaç hikâyesinin dışında hayali karakterler yaratmaz. Hayali olarak yaratılmış hikâye karakterlerinde bile gerçeklik payı vardır. Bir gazete haberi veya ülke dışında popüler olmuş bir vakanın kahramanından hareketle yaratılan bu tür kahramanlar da Kulin tarafından başarılı bir şekilde yerelleştirilir. Bunun dışında kalan karakterlerin hemen hepsi gerçek karakterlerden oluşur. Hatta Kulin, yine bu karakterlerin hemen hepsinde gerçek isimlerini kullanmaktadır. Aylin, Nilüfer, Kılıç Ali, İnönü, Kasım Gülek, Tayyibe, Ahmet Reşat, Zeki Salih, Behice, Gül Hanım, Sitare, Muhittin, Sabahat gibi karakterler Kulin'in gerçek hayattan seçerek romanlarına ve hikâyelerine yansıttığı karakterlerdir. Nadiren isim değişiklikleri veya hayâli isimler kullanan yazarın buradaki amacı mümkün olduğu kadar vaka tertibini “gerçekle” olan bağlantısını canlı tutmaktadır.

Kulin'in eserlerinde yoğun olarak kullandığı unsurlardan biri de “siyasi” ve “sosyal” yapımızdaki ve düşüncelerdir. **Veda**, **Umut**, **Füreya**, **Nefes Nefese**, **Köprü**, **Bir Gün** romanlarının yanı sıra, **Foto Sabah Resimleri**, **Güneşe Dön Yüzünü** gibi hikâye kitapları bu temel argümanlar üzerinde şekillenmiş eserleridir.

Kulin'in roman ve hikâyelerinde gördüğümüz bu özelliklerin diğer çalışmalarında da varlığını koruduğunu görmekteyiz.

“**Bir Tatlı Huzur**” adını taşıyan ve Münir Nureddin Selçuk’un hayatını konu alan biyografik çalışmasıyla, son yayınladığı **Türkan (Tek ve Tek Başına)** adlı çalışması da bu anlamda önemli örneklerdir. Bu eserlere **Kardelenler** adlı çalışmasını da eklemek gerekir.

Kulin’in eserlerindeki bu temel özelliklerin yanı sıra dil ve üslup konusunda da sadelikten yanadır. Yerel tabirler, kullanımlar hariç, yazarın dilinde neredeyse yabancı unsurlar yoktur. Halkın konuştuğu, sade, basit anlatımı benimser. Vakanın özelliğine, kahramanların ihtiyaçlarına göre yerel söyleyiş ve ağızlardan faydalanan Kulin, bu konuda çok ısrarlı değildir. Vurgusal anlam taşıyan bölümlerin dışında, Kulin roman ve hikâyelerini kendi anlatım standardının içersinde tutar. Zaman zaman Fransızca ve İngilizce, kelime, deyim ve cümleler de kullanan yazar, bunların vaka tertibinin ve örgüsünün anlaşılmasını zorlaştıracak düzeye taşımaz.

Toplumun gerçekleriyle örtüşen vaka tertipleri, yine toplumun büyük oranda kullandığı dil ve üslup özellikleriyle okura yansıtılır. Dilindeki bu sadelik ve akıcılık, Kulin’in her yaştan okuyucuya rahat bir biçimde ulaşmasının da yolunu açacaktır. Kulin’in ferdi ve özgün bir üsluba ulaşması **Adı:Avlin** romanının yayınlanmasıyla gerçekleşecektir. Ancak **Veda** ve **Umut** adlı eserleri bu anlamdaki özgünlüğü açısından bir olgunluk aşaması olarak algılanmalıdır. Kulin, yaşadığı ve içine doğmuş olduğu sosyal çevrenin ona verdiği bir avantajla, etrafında yaşanmış bir olayın veya müşahede ettiği bir hayat kesitinin içersinden bir çok vaka tertibi yaratacak gözlem gücüne sahiptir. Harici alemi bu kadar dikkatle izleyen yazar, onu eserlerine taşırken mübalağadan ve gerçek dışılıktan kaçınır. Onu olduğu gibi eserine almayı hedeflerken, onun kendine özgü diline de dikkat eder. Sinema ve televizyona olan yakınlığını da dikkate alırsak Kulin, söz konusu vakaları eserlerine yansıtarken, “gösterme/sahneleme” tekniğinden faydalandığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla diyalog/konuşma tekniği bu anlamda ikinci planda kalır.

Çağdaş Türk romancılığının özgün bir yüzü olan Kulin, yine bu dönemin anlayışı, tutumu ve bakış açısıyla farklılaşan kadın yazarlarından biridir. Toplumsal hayatımızın gelişen ve değişen bütün evreleriyle reel akışları doğrultusunda ilgilenen Kulin, hiçbir eserinde “birey” i feda etmez. Kulin’i farklılaştıran, bu iki unsuru iç içe

ele alıyor olmasıdır. Kulin, ferdi hayatların dalgalanmalarını, savrulmalarını, travmalarını ve dramlarını anlatırken, yine gerçek olayların vuku bulduğu toplumsal bir meseleye doğru açılan pencereler oluşturmayı başarır. Müşahede başarısı ve anlatımındaki sadeliğiyle birleşen bu yönü, onu çağdaşları içersinde farklılaştıran en temel özellik olsa gerektir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat. *Hikâye Tasvir ve Tahriri, Kırganbar*, Cüz 4, 1290/1873
- Akı, Niyazi. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul 1960
- Aktaş, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay.,Ankara 2005
- Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara 1986
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatını Ana Çizgileri(1860-1923) I*, 4. Baskı, Ankara 1979
- Alangu, Tahir. *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C.1, İstanbul 1968
- Altınay Ayşegül, Vatan, Millet, Kadınlar, İletişim Yay., 2000
- Boynukara, Hasan. *Hikâye ve Hikâye Kavramları*, Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Ankara 2000
- Çetişli, İsmail. *Memduh Şevket Esendal (İnsan ve Eser)*, Kardelen Kitabevi, Isparta 1999
- Çetin, Nurullah. *Edebiyat Otağı (Ekim 2006, sayı 13)*
- Çiftlikçi, Ramazan. *Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi*, Yedi İklim, Haziran 2000
- Emil, Birol. *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler*, Akçağ Yay., Ankara 1997
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İstanbul 2002
- Göçgün, Önder. *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, KTB. Yay., İstanbul 1987
- Hauser, A. *Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev. Y. Gülönü)*, 1984
- Hawthorn, Jeremy. *Studying The Novel*, 1986
- (çev. Cihan Özdemir. Türk Yurdu, Mayıs- Haziran 2000)
- İssı, Ahmet Cüneyt. *Türk Edebiyatının Romanla Tanışması*, Hece Dergisi Roman Özel Sayısı(Yapı Kredi Yay., Sayı:65-66-67 Mayıs- Haziran- Temmuz İstanbul 2002)
- Kabaklı, Ahmet. *Türk Edebiyatı (Hikâye ve Roman)*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul 1994

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul 1983

Hikâye Tahlilleri, Dergah Yay., İstanbul 1978

Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I, İstanbul 1976

Kaplan, Ramazan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yay., Ankara 1997

Karaalioğlu, Seyit Kemal. *(Resimli Motifli) Türk Edebiyatı Tarihi (Cumhuriyet Edebiyatı III)*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1980

Kavcar, Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, K.T.B. Yay., Ankara 1985

...*Türk Roman ve Hikâyesinde Köye İlk Açılma*, Ankara Üniversitesi Eğitim Eğitim Fakültesi Dergisi, 1976

Kerman, Zeynep. *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara 1998

Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar)*, c.1, İnkılap Yay., İstanbul 1998

Kulin, Ayşe. *Türkan*, Everest Yay., İstanbul, 2009

Sit Nine'nin Masalları, Melina Mat., İstanbul 2008a

Umut, Everest Yay., İstanbul 2008b

Veda, Everest Yay., İstanbul 2007

Bir Varmış Bir Yokmuş, Everest Yay., İstanbul 2006

Bir Gün, Everest Yay., İstanbul 2005

Gece Sesleri, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004a

Kardelenler, Everest Yay., İstanbul, 2004b

Nefes Nefese, Everest Yay., İstanbul 2002a

Babama, Everest Yay., İstanbul, 2002b

İçimde Kızıl Bir Gül Gibi, Everest Yay., İstanbul, 2002c

Köprü, Everest Yay., İstanbul 2001

Füreyâ, Everest Yay., İstanbul 2000

Sevdalinka, Everest Yay., İstanbul 1999

Geniş Zamanlar, Everest Yay., İstanbul 1998

Adı:Aylin, Everest Yay., İstanbul 1997

Foto Sabah Resimleri, Everest Yay., İstanbul 1996a

Bir Tatlı Huzur, Everest Yay., İstanbul, 1996b

Güneşe Dön Yüzünü, Everest Yay., İstanbul 1984

Kundera, Milan, *Kundera Romanı Savunuyor*, Tercüman, Sanat Sayfası, 26.XI.1964

Lekesiz, Ömer. *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yay., İstanbul 1997

Menteşe, Oya Batum. *Bir Düşün Yolculuğu (Edebiyat Sanat Eleştirisi Yazıları)*, Bilmat Yay., Ankara 1996

Onertoy, Olcay. *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. Dizisi, Tisa Mat., Ankara 1984

Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, K.B. Yay., Etis Yay., Ankara 1993

Okay, Orhan. *Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban, Yedi İklim. 1995*

Mann, Thomas. *Roman Sanatı* (Çev. V. Ülkü), Türk Dili No:159

Meriç, Cemil. *Kırk Ambar*, Ötüken Neşriyat, 1980

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yay., İstanbul 1997

P.Finn, Robert. *Türk Romanı(İlk Dönem 1872-1900)*, Bilgi Yay., Ankara 1976

R. Wellek –A- Warren. *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. A.E. Uysal), KTB Yay., 1983

Savran Gülnur, *Beden Emek, Tarih/ Diyalektik Bir Feminizm için*, Kanat Yay., 2004

Sevim Ayşe, *Feminizm, İnsan Yay.*, 2005

Stevick, Philip. *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üni. Yay. N0:130, Ankara 1988

Eagleton, T. *Edebiyat Eleştirisi Üzerine* (çev. H.Gönenç), *Eleştiri Yay., İstanbul (tarihsiz)*

Tanpınar, A.Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yay., İstanbul 1995

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1985

Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı (Romanın Unsurları I)*, Ötüken Yay., İstanbul 2008

Roman Sanatı ve Roman Unsurları, Selçuk Üni. Yay. No:69, Konya 1989

Tuncer, Hüseyin. *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı I*, Kanyılmaz Mat.,İzmir 1996

Tural, Sadık. *Roman Teorisi Üzerine Düşünceler Türk Yurdu*, Mayıs-Haziran 2000

Yalçın, Alemdar. *Cumhuriyet Devri Türk Romanı I*,Turkuaz Ajans Yay., Ankara 1982

Yılmaz,Durali. *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, KTB Yay., MAS.Mat., Ankara 1999