



ISED

İLİM, SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ



YIL - YEAR 2023

CİLT - VOLUME 3

SAYI - ISSUE 6

İSED

İLİM, SANAT ve EDEBİYAT DERGİSİ

Cilt 3, Sayı 6, Aralık 2023

İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi, yılda iki defa (Haziran ve Aralık aylarında) yayımlanan Uluslararası erişime açık bilimsel odaklı akademik bir dergidir. Dergide sanat, edebiyat ve Türk kültürü alanındaki makalelere ek olarak multidisipliner makaleler de yayımlanmaktadır. Bu doğrultuda İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi'nin amacı, sanat ve edebiyat eleştirisine azamî derecede geniş bir perspektiften yaklaşım alan çalışmalarına katkı sunmak ve çeşitlilik oluşturmaktır.

İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi **Yeni Türk Edebiyatı, Klasik Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Yeni Türk Dili, Eski Türk Dili, Karşılaştırmalı Edebiyat** bilim dallarını ve edebiyatın diğer sahalarla (sinema, müzik, felsefe, psikoloji, mimari vs.) olan ilişkisini konu alan çalışmalara öncelik tanımaktadır. Dergimizde Batı Dilleri ve Edebiyatları ile Doğu Dilleri ve Edebiyatları alanlarındaki makalelere de yer verilmektedir. Ancak, her sayıda Batı ve Doğu edebiyatlarından yayımlanabilecek makale sayısı o sayının toplam yazı sayısının yüzde yirmisini geçemez.

İletişim

Doç. Dr. Ulaş Bingöl

email: ulasedebiyat@gmail.com

Tel: 05060305721

Doç. Dr. Üyesi Enser Yılmaz

email: enseryilmaz@siirt.edu.tr

EDİTÖRLER

Doç. Dr. Ulaş Bingöl (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Doç. Dr. Enser Yılmaz (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

ALAN EDİTÖRLERİ

Türk Dili

Doç.Dr. Melike Somuncu (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Eski Türk Edebiyatı

Dr. Öğr. Üyesi Orhan Balcı (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Türk Halk Edebiyatı

Doç. Dr. Bülent Akın (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye)

Yeni Türk Edebiyatı

Doç. Dr. Ferhat Çetinkaya (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye)

Karşılaştırmalı Edebiyat

Dr. Öğr. Üyesi Feyza Bulut (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

Yabancı Dil Editörleri

Dr. Öğr. Üyesi Cüneyt Demir (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Öğretim Görevlisi Halil Özdemir (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Editör Yardımcıları

Dr. İbrahim Çalan (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Dr. Mustafa Gürtekin (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Dr. Kemal Temizer (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)

Dr. Muhammed Cem Öz (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)

Mizanpaj

Arş. Gör. Dilan Tapar (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Hakan Sazyek (Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Buran (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Prof. Dr. Hilmi Uçan (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon, Türkiye)
Prof. Dr. Hüseyin Yaşar (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Prof. Dr. Selma Baş (Van Yüzüncü Yıl, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Ercan Alkaya (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Prof. Dr. Erhan Aydın (İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye)
Prof. Dr. Ersen Ersoy (Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal (Kültür Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Bayram Ali Kaya (Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye)
Prof. Dr. Kenan Erdoğan (Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Manisa, Türkiye)
Prof. Dr. Galip Güner (Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye)
Prof. Dr. Adem Ceyhan (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye)
Prof. Dr. Özlem Demirel Dönmez (İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye)
Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak (Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye)
Prof. Dr. Leyla Karahan (Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye)
Prof. Dr. Özer Şenödeyici (Hitit Üniversitesi, Çorum, Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa Argunşah (Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye)
Prof. Dr. Nesrin Bayraktar (Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye)
Prof. Dr. Şevkiye Kazan Nas (Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye)
Prof. Dr. Ozan Yılmaz (Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye)
Prof. Dr. Rezan Karakaş (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Prof. Dr. Nevzat Özkan (Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye)
Prof. Dr. Yavuz Bayram (Samsun 19 Mayıs Üniversitesi, Samsun, Türkiye)
Prof. Dr. Nihat Öztoprak (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Osman Bülent Yorulmaz (Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Doç. Dr. Emine Atmaca (Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Halil Sağlam (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Doç. Dr. Perihan Ölker (Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye)
Doç. Dr. Mesut Bayram Düzenli (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Doç. Dr. Süleyman Kaan Yalçın (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Doç. Dr. Şermin Kalafat (Madeniyet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa Uğurlu Aslan (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Doç. Dr. Yılmaz Akdemir (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa Yiğitoğlu (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Doç. Dr. Üyesi Abdulhakim Tuğluk (Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAI (Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran)
Dr. Jonas Elbousty (Yale University, Connecticut, USA)
Dr. Öğr. Üyesi Alev Önder (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Nusret Gedik (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Sibel Bayraktar (Trakya Üniversitesi, Edirne, Türkiye)

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Kemal Timur (Kahramanmaraş Sütçü Üniversitesi, Kahramanmaraş, Türkiye)
Prof. Dr. İhsan Safi (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye)
Prof. Dr. Bülent Özkan (Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Aça (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Şahap Bulak (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat Korkmaz (Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)
Doç. Dr. Talip Çukurlu (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)
Doç. Dr. Özkan Ciğa (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Batğı Akman (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

BU SAYININ HAKEMLERİ

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet CİHANGİR (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

Doç. Dr. Halil SAĞLAM (Siirt Üniversitesi, Siirt, Türkiye)

Doç. Dr. Adem GÜRBÜZ (Bingöl Üniversitesi, Bingöl, Türkiye)

Doç. Dr. Ferhat ÇETİNKAYA (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

DERGİNİN TARANDIĞI İNDEKSLER

İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi (İSED) Őu indeksler tarafından taranmaktadır:
ASOS, Directory of Research Journals Indexing, Researchbib

İÇİNDEKİLER

Editör

Notu.....VIII

1. Reşat Nuri Güntekin'in "Harabelerin Çiçeği" Romanında
Mekânın Poetiği (İbrahim Dilmen).....
.....48-64
2. Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam" Öyküsündeki Okur Çeşitleri
ve Şizoid Okurluk (Zehra Nur Canpolat).....65-
77
3. Elif Şafak'ın Pinhan Romanında Büyülü Gerçekçi Tespitler (Tuba
Özmen).....78-95

EDİTÖR NOTU

Değerli Hocam,

İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi (İSED) yayın hayatındaki üçüncü yılında bulunmaktadır. Üçüncü cilt altıncı sayıda üç araştırma makalesi yer almaktadır. Dergimizin Haziran 2024 sayısı için makale kabul süreci başlamıştır. Çalışmalarınızı 15 Mayıs 2024 tarihine kadar dergimize yollayabilirsiniz.

Saygılarımızı sunarız.

İSED Editör Kurulu adına

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL

İLİM,
SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
(İSED)

Araştırma Makalesi: Geliş Tarihi: 15.10.2023 Kabul Tarihi: 20.12.2023 Yayın Tarihi: 31.12.2023

Atıf: Dilmen, İbrahim (2024). Reşat Nuri Güntekin'in "Harabelerin Çiçeği" Romanında Mekânın Poetiği. İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi, 3(6), s.48-64.

Reşat Nuri Güntekin'in "Harabelerin Çiçeği" Romanında Mekânın Poetiği

*İbrahim DİLMEN**

ÖZET

Mekân, kurmaca bir anlatı olan hikâye ve romanın temel yapı unsurlarından birisidir. Gerçek veya ütopyik olsun, her romanda bir vak'a unsuru olduğu için her anlatı bir sahneye gerek duyar. Anlatıcı, bakış açısı, vak'a, kişiler, zaman, dil ve üslup, fikir ile birlikte her roman bir mekân dahilinde şekillenir. Zaman içerisinde, disiplinler arası bir yaklaşım neticesinde, mekâna psikolojik, felsefi ve varoluşsal anlamlar yüklenmiştir. Nitekim insan beyni neyin, nerede olduğunu nasıl biliyor soruları mekânın psikoloji ile ilgilidir. İnsan ne için yaratılmıştır ve bu dünyadaki konumu nedir soruları ise mekânın ontoloji, varoluşsal yaklaşım ve felsefe ile açıklanmasını zaman içerisinde gerekli kılmıştır. Bu disiplinlerarası yaklaşımlar ile insanoğlunun bilgisi arttıkça insan - mekân - olay ilişkilerine çok daha farklı anlamlar yüklemeye başlamıştır. Reşat Nuri Güntekin'in yazmış olduğu Harabelerin Çiçeği romanı 1918 yılında tefrika edilse de roman psikolojik birtakım açılımlar yapması ve bireyin varoluş problemlerini sorgulaması bakımından önemlidir. 1953 yılında kitap olarak yayınlanan roman, II. Abdülhamit'in yaverlerinden bir paşanın oğlu olan Süleyman Kemal'in bir yangın sonucu yüzünün yanması neticesinde ortaya çıkan durumunu konu edinmiştir. Kimi araştırmacılar tarafından üslup, kurgu ve olay örgüsü bakımından başarılı kabul edilen roman, ben anlatıcının kullanılması, mekân ve insan arasında bir bağ kurulmasına neden olmuştur. Bu gibi nedenler de romanın psikolojik bakımdan incelenmesini, insan - mekân - çevre ilişkileri bağlamında ruhsal çözümlerinin yapılmasını gerekli kılmıştır. Bu çalışmamızda insanın mekânla olan ilişkisi ve kurduğu bağ, psikolojik ve varoluşsal çözümler ışığında insan - mekân etkileşimi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Reşat Nuri Güntekin, Harabelerin Çiçeği, roman, mekân.

ABSTRACT

Place is one of the basic structural elements of the story and novel, which is a fictional narrative. Since

* Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi e-mail: dilmen.ibrahim@yandex.com

every novel, whether real or utopian, has an element of event, every narrative needs a scene. Each novel is shaped within a space, including the narrator, point of view, case, people, time, language and style, and idea. Over time, as a result of an interdisciplinary approach, psychological, philosophical and existential meanings have been attributed to space. As a matter of fact, the questions of how the human brain knows what and where is related to the psychology of space. The questions of why man was created and what is his position in this world have necessitated the explanation of space through ontology, existential approach and philosophy over time. As human knowledge increases with these interdisciplinary approaches, it has begun to attribute much different meanings to human-space-event relationships. Although the novel *Harabelerin Çiçeği*, written by Reşat Nuri Güntekin, was serialized in 1918, the novel is important in terms of making some psychological expansions and questioning the existential problems of the individual. The novel, published as a book in 1953, was published during World War II. It is about the situation of Süleyman Kemal, the son of a pasha who was one of Abdulhamid's aides, after his face was burned as a result of a fire. The novel, which is considered successful in terms of style, fiction and plot by some researchers, has led to the establishment of a bond between place and people through the use of the narrator. Such reasons necessitated the psychological analysis of the novel and psychological analysis in the context of human-space-environment relations. In this study, the relationship between man and space and the bond he establishes, and the human-space interaction will be discussed in the light of psychological and existential analyses.

Keywords: Reşat Nuri Güntekin, *Harabelerin Çiçeği*, novel, place.

GİRİŞ

Harabelerin Çiçeği,[†] Reşat Nuri Güntekin'in "Cemil Nimet" takma adıyla yazdığı, 1918'de *Zaman* gazetesinde tefrika edilen ilk romanıdır. Sultan Abdülhamid'in yaverlerinden bir paşanın üç çocuğundan birisi olan Süleyman Kemal'in talihsiz bir yangın sonucu, on iki yaşında, yüzünün harabeye çevrilmesi ile ortaya çıkan durumunu konu alır. *Gangue* adlı bir Fransız romanın etkisinde kalınarak yazılmış olan romanın tatlı, garip hikâyesini yazar kitabın giriş kısmında şöyle anlatır:

"O zamanlar, bir gün, Galatasaray'da bir boyacıda ayakkabılarımı boyatıyordum. Boyacı, henüz on iki yaşlarında bir çocuktü. Eğilmiş, ayakkabılarımı fırçalıyor, başında kıvrık sarı saçları, alnuna dökülmüş, her hareketinde, sağa sola gidip geliyordu. Bu güzel başın güzel bir yüzü olması da lâzımdı. Nitekim, bu düşünce ile çocuğun başını kaldırmasını bekliyordum. Bir aralık birdenbire doğrulup bakınca, dehşetle titredim. Aman Yarabbi, o, ne korkunç bir yüzdü. Bir kaza neticesinde yanmış, delik deşik, çirkin korkunç bir hal almıştı. O zaman, derin bir teessür içinde ürperdim.

[†] 1918 yılında tefrika edilen eser, 1953 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Çalışmada, eserin şu baskısı esas alındı: Reşat Nuri Güntekin, *Harabelerin Çiçeği*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2019.

Çocuk, tekrar başını eğip işine devam edince, bu çocuğun müreffeh bir aile çocuğu olabilmesini, Galatasaray Lisesi'nde okumasını, büyümesini, delikanlı çağına gelmesini düşündüm.

Sevilecek bir duyguya malik olduktan sonra, böyle bir gencin kadınlardan nasıl kaçabileceğini tasavvur ettim... Evet, bu benim muvaffak olacağım bir romanın mevzuu olabilirdi. Her saniye düşündükçe, cahil, düşük bir muhit çocuğu olan boyacıyı münevver, hisli bir delikanlı haline getiriyor, bin bir vaka, his ve hareket ile yoğuruyordum.

Boyacıdan ayrıldıktan sonra da, hep bu mevzu ile kafamı çalıştırdım. Pek mükemmel bir roman hazırlayabileceğimi düşündüm. Bir gün, sevdiğim arkadaşlardan Fahri'ye de bu mevzudan bahsettim. Dinledi, fakat, derhal:

-Aman dedi, sakın ha, Gangué isimli meşhur bir romanın kahramanı da aşağı yukarı bu senin kahramanına benzer. Yüzü, bir kaza neticesinde yanmış bir adamın hayatını anlatır. Ona göre davran!..

Romana, henüz başlamamıştım. Biraz üzüntü, biraz da merakla Gangué'yi okudum. Benzerlik vardı... Fakat, benim mevzuumun çok dışında kalıyordu. O zaman, bütün tasavvurlarımın dinamizmi kudretini kaybetti. Nihayet, bu mevzuu Gangué'dan da mülhem olarak bir nam-ı müstearla yazmağa karar verdim. Yazdım da... Fakat, hevesim ve iştahım kalmamıştı. Kısa kestim ve Cemil Nimet müstear adı ile 'Zaman'da neşrettim." (2019: 7 - 8).

Gündüz'e göre, "yazarın ilk eseri olmasına rağmen, üslûp, kurgu, olay örgüsü ve teknik bakımdan başarılı bir romandır. Özellikle romandaki olayların bir kişinin çevresinde dönmesi ve olayın ben anlatıcı aracılığıyla verilmesi, ruhsal çözümlemelerinin başarısını arttıran unsurlardandır. Buna göre çirkinlik/yaşama azabı, yalnızlık/uzlet duygusu/toplumdan, mekândan ve gerçeklerden kaçış, sevmek ihtiyacı gibi temalarla beslenen roman, temelde beden-ruh, birey-toplum, birey-kaderi gibi ana ve birey-yönetim, çocuk ve sevgisiz aile, Doğu-Batı gibi yan çatışmalar üzerinde şekillenir." (Gündüz, 2013: 33).

İlk romanında bireysel duyguları işleyen yazar daha sonraki dönemlerinde toplumsal sorunlara yönelmiştir.

İnsan, mekân ile dünyada konumunu bulur. İnsanın bulunduğu nokta onun manzarasını belirler. Doğuştan gelen barınma ihtiyacı ile ana rahminden dünyaya gelen insan, fiziki olarak bir yere tutunma ihtiyacı hisseder. Kendisini bir mekâna konumlandırarak var eden insan, ruhsal varlığını oluşturmaya ve tamamlamaya çalışarak ben'ini tamamlar, tıpkı harebelerde açan çiçekler gibi:

"Harabelerin rutubetli yerlerinde, renkli su damlalarından tereküb etmiş gibi görünen bir nevi yeşil çiçekler açar. Onlar, şafakla doğarlar, biraz sonra, bir damla su gibi akarlar, kaybolurlar. Bu harabe çiçeklerinin talihleri, insanların talihine benzer: Doğarlar, ağlarlar, ölürler." (2019: 54).

Romanın kahramanı Süleyman Kemal'in içine doğduğu mekân bir konak olsa da yukarıdaki alıntı daha sonra gerçekleşecek olayların bir özeti niteliğindedir.

Konaktan Felakete

Süleyman Kemal'in içine doğduğu mekân Nişantaşı'nda büyük bir konaktır. Bu konak, gözünü ikbal hırsı bürümüş Sultan Abdülhamid'in yaverlerinden bir paşanın (gücün) devreye girdiği ve çatışmaların başladığı mekândır. Journalci bir paşaya ait olan bu konak, romanda sadece Abdülhamid ve devri ile münasebeti noktasında önemli gibi gözükse de romanın aslı kişisi ve anlatıcısı Süleyman Kemal'in doğduğu ortamın betimlenmesi, onun çevresi hakkında bilgi vermesi ve gelecekte olacak olayların habercisi konumunda olması mekânın önemini daha da artırır. Yine bu bağlamda mekân, değişip dönüşüme uğramış olan toplum hakkında da bilgi verir. Süleyman Kemal, konağın sahibi olan, adı verilmeyen, Paşa'nın oğludur. "Babam, Sultan Abdülhamid'in yaverlerinden bir paşa idi. Kim olduğunu söylemeyeceğim. Çünkü, hem hikâyem, onun hakkında size iyi bir fikir vermeyecek, hem belki, hatırasına fazla hürmet göstermeyeceğim." (2019: 24). diyerek babasının ismini vermez.

Kendisini konağın canlı bir süsü olarak tanımlayan Süleyman Kemal mekân aracılığı ile şahsına verilen değeri şu şekilde anlatır:

"İki kardeşim daha vardı. Fakat, ailem, beni onlardan çok fazla severdi. Ben, konağımızın, canlı bir süsü gibiydim. Babam en teklifli misafirlerine beni gösterir, annem, gittiği konaklara, nâdide bir ziyet gibi, beni götürürdü. En küçük yaşımdan beri kedi yavrusu gibi sevilip okşanmaya alışmıştım. Beni her gören: 'Ne güzel çocuk!' sözleriyle yanağımı okşuyor ve bu hal benden ziyade anamı babamı, gururlandırıyor... Kardeşlerime, çok az yüz verilir. Onlar, dadılarının odasında, hizmetçi çocukları gibi yaşarlardı. Ben âdeta, bir küçük şehzade idim. Ne yapsam, ne yaramazlık etsem, hoş görürlerdi. Babamın gözüne girmek isteyenler, beni sevmekle, methetmekle başarlardı. Anneme gelen ricacı hanımlar, beni araya koyarlardı... Kardeşlerim, biraz büyüyünce, leylî mektebe verilmişlerdi. Benim zayıflığımı bahane ederek, evde tahsil ettirmeye başladılar... İki hocadan hususî ders alıyordum. Tembel ve şımarıktım. Hem hiç çalışmazdım. Böyle olduğu halde, paşa babam, benim gayretimi methetmekle bitiremez: -Bu çocukta dehşetli kafa var!.. derdi. Hocalarım, tabii başlarını sallarlardı, onu tasdik ederlerdi." (2019: 24 - 25).

Süleyman Kemal, konakta, kendi etrafında dönen hayatın tadını çıkarır. Bu yönüyle algısal anlamda mekân kahraman için sınırları sonsuza açılan açık ve geniş mekândır. "Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir." (Korkmaz & Şahin, 2017: 21). Bu mekânda kahraman zihinsel olarak kendini güvende hisseder, fiziki olarak varlığı koruma altındadır. Huzurlu olduğunu, varlığını ortaya koyabildiği hisseder. "Burada

önemli olan mekânın, içinde yaşayanları koruması ve geçirgen niteliğiyle farklı yer ve zamanlara açabilmesidir.” (Korkmaz ve Şahin, 2017: 22). Kahraman bu mekânda, dünyayı değerlere göre değil, fiziksel endişelerine göre algılar ve yaşar; kendisini dünyaya tam olarak konumlayamadığından, sahip oldukları oranında mutlu olur.

O dönem en büyük merakı camın üzerine kâğıt koyarak resim yapmak olan Süleyman Kemal, ara sıra Çengelköy’de oturan teyzesinin kızı Seniha ile sütünesinin odasında resimler yapar. Mekân burada kahramanın içinde bulunduğu ruhsal duruma uygun olarak düzenlenmiştir. İlerleyen sayfalarda aynı mekân (konak) bir anda kapalı mekân olarak karşımıza çıkar. Mutlu bilgisizlik döneminden sonra kahraman kendisini çatışmaların mekânında bulur.

Romanın yazıldığı dönem (1908), toplumsal hayatta yaşananlar bakımından, sıkıntılı bir dönemdir. Kimsenin kimseye güvenmediği, dostların, kardeşlerin, yakın arkadaşların, aynı davaya inanan insanların gizliden gizliye birbirlerinin kuyusunu kazdığı bir dönemdir. Yönetimin sunduğu olanaklar, zayıf kişiliklerin gerçek yüzünü ortaya çıkarmıştır. Hafiyelik ve jurnalcılık toplumun ruhuna öyle bir nüfuz etmiştir ki makam hırsı, para, ün sağlamanın çekiciliği pek çok kişiyi satın almış, toplumu, hatta aileleri birbirine düşürerek hayatların sönmesine neden olmuştur. Bu toplumsal değişim ve dönüşüm romanda mekân (konak) üzerinden şu şekilde anlatılır:

“Bir gün Seniha ile sofada oynuyorduk. Paşa babamın odasından birdenbire, sert kavga sesleri geldi. Kapının perdesinin arkasına gizlenerek, dinledik. Paşa babam: -Olmayacak sözleri dinleyemem, dinleyemem, susunuz!.. -Vukuat, pek yakın vakitte daha ağırlığımı işitmeye seni sevkedecek paşa. Gözünü aç, kalbinde biraz insaftan eser kaldıysa memleketin halini düşünürdünüz. Koca devleti... diye söyleniyor, pek ağır, pek fena şeyler söylüyordu.” (2019: 27).

Bu noktadan sonra mekân hâdiselerin meydana geldiği çevreyi ortaya koyar, kahramanın iç dünyasıyla içinde bulunduğu ruhî durumu verir. Mekân toplumsal anlamda çözülüşün bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Süleyman Kemal’in paşa babası, zalim bir insandır. Tartışmalarından sonra askerî doktor olan Hilmi Bey, gözünü ikbal hırsı bürümüş padişah yaveri bacanağının iftiralarına ve düzmece tertiplerine kurban gider. Abdülhamid’e ve onun iktidarına muhalif olması sebebiyle Hilmi Bey’i saraya jurnaller ve Hilmi Bey’in İstanbul’dan Fizan’a sürülmesine sebep olur.

“Bu vakadan galiba, az bir zaman sonra idi. Konakta, birdenbire bir havadis çıktı. Bir gece kanunlar, jandarmalar, teyzemin evini basmışlar Hilmi Beyi Zabtiye Nezaretine götürmüşler. Zavallıyı galiba Fizan’a sürgün edeceklermiş...” (2019: 29).

Karakter olarak paşanın zıttı olan Hilmi Bey, sürgünde ailesi ile sıkıntılı zamanlar geçirir. Paşa, onların ne durumda olduğunu bilmesine rağmen “ben merkezli kişiliğinin gereği olarak dıştaki çağrılara açık değildir” (Özcan, 2003: 105) ve hâdiseler karşısında katı ve merhametsiz bir tavır takınır.

Süleyman Kemal, mutlu bilgisizlik döneminden aşçıbaşının sözü sayesinde uyanır. Konaktaki mutfak bir nevi onun uyanışının mekânıdır. Hilmi Bey’in başına gelenlerden paşa babasının sorumlu olduğunu bilmeyen kahraman, Hilmi Beyin sürgüne gönderilmemesi için uşakların ısrarı neticesinde babası ile konuşmak isterken:

“-vazgeç, dedi. Para etmez. Aşçıbaşı, sözünü sakınmayan bir adamdı. Manalı manalı arkadaşlarına bakarak: -Hani derler, zehirden şifa... Sonra bana: ‘Sen babana yalvar da Hüseyin’i benim yerime aşçıbaşı yapsın. Ben, yarın gidiyorum’ dedi. Hepsi etrafını almışlardı. Bu birdenbire verilen kararın manasını soruyorlardı. -E, İstanbul bu. Ne olur, ne olmaz. Bir gün hafiye birini çıkar da...” (2019: 30).

sözleri ile paşa babasını zihninde sorgulamaya başlar. Daha önce birçok kimsenin paşa babasına hafiye dediğini aklına getiren kahraman, Hilmi Bey’in durumundan babasının sorumlu olabileceğini düşünmeye başlar. Bu düşüncelerle paşa babasının karşısına dikilir ve “Hilmi Bey’i, sen mi Fizan’a gönderiyorsun?..” (2019: 31). der. Çatışma içerisine giren Süleyman Kemal, paşa babasının ısrar etmesine rağmen bu bilginin ona kim tarafından söylendiğini söylemez:

“Paşa babamın, arkasından vurulan bir adam gibi, kollarını havaya kaldırdığını gördüm. Ötesini bilmiyorum. Üstüme müthiş bir baygınlık gelmişti. Bu baygınlık üstüne, bir hafta hasta yattım. Gönlümde tamir edilmez bir kırgınlık vardı. Hayatın ilk rüzgârı, oradan esmiş, bütün sevgilerimi, temennilerimi çocukluğumun bütün rüyalarını söndürmüştü. Pencerenin önünde sessiz ve hareketsiz, saatlerce oturarak, ağır ağır, gökten geçen bulutları seyrediyor, uzaktaki, bir gazinoda sabahtan akşama kadar çalınan bir lâternanın sesini dinleyerek ağlıyordum.” (2019: 32).

Bu noktadan sonra mekân (konak) kahraman için darlaşır ve kapalı ve dar mekân halini alır:

“Mekânın göreliliği, insanın onunla ilişkisini ve ona karşı tavrını, mesafesini daha çok ön plana çıkarır. Burada kapalı ve dar sözcüklerinden fiziksel anlamda kapalı ev, apartman, hastane, köşk vs. anlaşılmalıdır. Bu tarz bir tanımlamanın yüzeysel ve karakter bağlantılı olmadığını öncelikle söylemek gerekir. Zira algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur.” (Korkmaz ve Şahin, 2017: 14).

Burada mekân, psikolojik bir sıkıştırma ile karşımıza çıkar. Kahraman kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış hisseder.

Ruhsal bir parçalanma duygusu hissedenden Süleyman Kemal, o güne kadar tek başına hiç sokağa bırakılmamıştır. Kararını verip Beylerbeyi'ne teyzesinin evine giderek Seniha'yı görür. Aradan geçen zaman zarfında konaktaki herkes Süleyman Kemal'i arar. Teyzesi tekrar onu konağın köşe başına kadar bırakır. Anlatıcı, aradan geçen sürede konakta olanları şu şekilde anlatır: "Ben, içeri girdiğim zaman, konağı karmakarışık buldum. Hizmetçiler bağrıştılar. Uşaklardan biri, beni kucağına aldı. Paşa babama, anneme müjdeciler koştı, artık aranmasın, diye zabıtaya haberler gitti." (2019: 36). Sekiz gün sorguya çekilse de ağzından laf alınamayan Süleyman Kemal, tekrar kaçmaya karar verir; fakat bu sefer konaktan çıkarken yakalanır ve onun için iyice darlaşan konakta odasına kapatılır. Mekân (konak) mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsüne sahne olur. "Bu koca konakta, artık mahpus bir kuş ömrü geçiriyordum. Fazla olarak, ben yattıktan sonra kapıyı üstüme kilitliyorlar, artık kaçmayacağım hakkında yeminlerime bir türlü inanmıyorlardı." (2019: 37). Nişantaşı'ndaki konak, feci bir yangında tamamen kül olur. Bu yangında kötü bir hâdise daha yaşanır. Odasında kilitli olduğu bir gecenin sabahına karşı çıkan yangında Süleyman Kemal'in haykırmalarını, feryatlarını kimse duymaz. Kimsenin aklına gelmez. Yardımına gelen de olmaz. Sonradan bir itfaiye neferi baygın olarak ateşlerin içinden kurtarır. Fakat, gözleri ve alnı hariç yüzünün her yeri feci şekilde yandıktan sonra...

Dönemin romanlarından ayrı olarak konağın çöküşüne farklı bir pencereden bakan yazar, mekânın dağılmasını, yok olmasını, yanışını kahramanın yaşayacağı felaketleri sezdirmede bir araç olarak kullanmıştır.

Felaketten Yalnızlığa

Meşrutiyet Dönemi ve sonraki dönemlerde konak ve köşk arasındaki ayrım önemlidir. Bir sembol olarak kullanılan konak ve köşk akademik kaynaklarda şu şekilde yer almıştır: "Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapı bakımından büyük, gösterişli olan ve zengin, itibarlı, geniş ailelerin oturduğu evlere konak adı verilir." (Dere, 2015: 13). "Konak, köşk ve yalı aynı kültürün değişik mevsim ve mekânlara göre şekillenmiş halleri olarak kabul edilir." (İnci Elçi, 2003: 28). Yazarın mekânı konaktan köşke taşması Süleyman Kemal'de bazı içsel değişimlerin yaşanmasına neden olur.

On iki yaşına kadar mutlu bir hayat sürdürdükten sonra yüzünün neredeyse tamamı yanan Süleyman Kemal ailesi ile birlikte, kül olan konaktan Erenköyü'ndeki köşklarine giderler. Yazar burada mekânı konaktan köşke taşır.

Yangın neticesinde paşa ve Abdülhamid yakınlığı daha bariz bir hâle gelir. Facianın hemen ardından Abdülhamid, paşayı yanına çağırır ve konağın yeniden yapılmasına yardım eder. Bu yardımın yanında Abdülhamid, paşaya yüz elli altın da ihsanda bulunur.

Paşa ve ailesi, geçici olarak Erenköy'deki köşklerine taşınırlar. Süleyman Kemal'in buradaki günleri çok ıstıraplıdır. Artık mekân (köşk), yaşanan felaket neticesinde bireyin yalnızlığına sahne olmuştur. "Bir zamandan beri, sofraya iniyordum. Ailemin muamelesi, zahiren değişmemişti. Fakat, ben aralarında buldukça, kimsenin gülmeye, neşelenmeye cesaret edemediğini hissediyordum, lokmalarım boğazıma tıkanarak gözlerimi tabağıma dikiyordum." (2019: 41). Çirkin görüntüsü başlarda ailesinin tepkisine neden olmasa da sonraları bu durum değişir. "O günden sonra, ben, sütninemle beraber, ayrı yaşamaya, ayrı yemek yemeye başladım." (2019: 41). Herkes tarafından dışlanmaya başlayan kahraman, tek başına bir odada yaşamaya mahkûm olur. Konağın canlı ziynetinden eser kalmamıştır. Yaşadıklarından sonra algısı değişen kahraman, mekâna karşı tavrını ve mesafesini değiştirir. "Algısal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir." (Korkmaz ve Şahin, 2017: 13). Bu duruma daha fazla dayanamayan Süleyman Kemal yanına siyah köpeği de alıp köşkten kaçar.

Yangından sonraki Süleyman Kemal'de oluşan değişimi fiziki olarak anlatan durum kahramanın yüzüdür; sosyal ve duygusal olarak anlatan durum ise başta paşa babasının tavırları olmak üzere yakınındaki kişilerin Süleyman Kemal'i dışlamasıdır; mekân olarak anlatan durum ise kahramanın ikinci kez, tek başına, bu sefer darlaşan mekândan kaçmasıdır. Bu kaçış konaktaki kaçışı gibi sonlanmaz. Siyah köpeği ile gün batımında korkuya kapılan kahraman bir ağaç kovuğunda akşamı geçirir:

"Köşke vardığımız zaman gece yarısını geçmişti. Kim bilir, ne telâş etmişlerdi. Şüphesiz, yine polislere haber verilmişti. Fakat, köşkün pencerelerindeki aydınlıkları sönük, bahçeyi sessiz gördüm. Yavaşça mutfaktan girdim. Göreceğim ağır muameleden korkarak, sessiz sedasız mutfağın yanına geldim. Herkes uyumuştur. Sade, kapının dışında hafif bir gölge duruyordu. Benim ayak sesimi işitince, bu gölge hareket etti. Meğer, sütninemmiş. Ağlaya ağlaya boynuma sarıldı. Bütün gün, önüne gelene sorarak, yalvararak, ağlayarak sokakları dolaşmış. Artık ümitsiz bir halde kapıya oturmuş. -Ben, şimdi onlara ne cevap vereceğim, sütnine? dedim. Beni teskin etti: -Karakola haber verdiler... Şimdi, uyuyorlar... Yarın sabah, ben haber veririm... Sen korkma! dedi. Paşa babam, annem, ne diyorlar? dedim. Ne desinler? O kadar kızmadılar... Yatarken unutmışlardı bile..." (2019: 44).

Mekânda (köşk) silikleşmeye başlayan kahraman bu olay neticesinde tamamen yok olur ve kendi içine kapanır. Paşanın bir zamanlar güzelliğinden dolayı konuklarının yanında övgüyle

dolaştırdığı Süleyman Kemal'i, bir yangın sonrası yüzüne bakılmaz duruma geldikten sonra gözden uzak tutması bu davranışının sahte olduğunu gösterir. Yazar bu çatışmayı mekân değişikliği yaparak kanıtlamıştır. Yanan sadece Süleyman Kemal'in yüzü değildir, ruhu, hayata bakış açısı, insanları algılayışı da yanmıştır. Artık algıladığı mekâna değil gördüğü mekâna tepki vermeye başlamıştır. Paşa babası, kendisinden başka herkese karşı zalimdir, artık çirkin bir görünüme sahip olan öz oğlunu bile görmek istemez ve bu niyetle oğlunu Galatasaray Sultanisine "leyli, meccani" olarak kaydettirir.

Yalnızlıktan Acımasız Bir Hayata

Süleyman Kemal'in bundan sonraki hayatı ötekine göre zıt bir çizgi takip eder. Yüzündeki yanıktan dolayı, başta ailesi olmak üzere insanlar ondan iğrenerek kaçarlar. Yüzü yanmadan önce de yandıktan sonra da sevgiyle yaklaşan iki varlıktan biri sütünesi Ayşe, diğeri de sadık köpeğidir.

Galatasaray'daki beş yıllık okul hayatı acılarla doludur. Bu okul Süleyman Kemal için her şeyden ve herkesten soyutlandığı bir mekândır: "Yalnız şunu söyleyeyim ki mektepte bulunduğum o beş azap senesi içinde, bir gün bahtiyar olmadım. Bir tek arkadaş edinmedim. O yaşta bir çocuk için, bu kadar mutlak bir kimsesizliğin ne olacağını kolayca tahmin edebilirsiniz..." (2019: 47).

Bu mekân kahramanın bedeninin değil aynı zamanda ruhunun da kapatıldığı yerdir. Arkadaşları tarafından yemekhanede, yatakhane, teneffüste daima hakarete maruz kalan Süleyman Kemal'in mutsuz olmasında okul idaresinin de anlayışsızlığı önemli rol oynar.

"Arkadaşlarımdan hiçbiri, benim yanımda oturmak istemiyordu. Hatta, mubassırın, zorla yanıma oturttuğu uslu bir talebenin velisi, resmen müdüre şikâyetinde bulunmuştu. Nihayet, sınıfın en arkasında bana bir yer verdiler. Hatta karyolamı bile, yatakhane, en kuytu bir köşesine koymuşlardı. Fazla hassasiyetim, bu ağır muamelelere bir türlü alışamıyordu." (2019: 49).

Gaston Bachelard'ın ifadesiyle " 'Yaşanan' köşe, birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar. Köşe, bu durumda evrenin olumsuzlanmasıdır. Köşede, kendi kendimizle konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizliktir, düşüncelerin sessizliğidir." (Bachelard, 2017: 171 - 172).

Kahramanın, kendisiyle alay eden insanlardan kurtuluşu bahçenin ağaçlı kuytu bir köşesine sığınmakta bulur. Onun okulda mutlu geçen saatleri herkes yattıktan, ışıklar söndükten sonradır.

“Lâmbalar sönüp çocuklar uyuduktan sonra, içime tatlı bir emniyet ve teselli gelirdi. Bu saatin zevkenden istifade için, saat gece yarısını çalınca kadar uyumazdım. Gece yarısından sonra, korkularım tekrar başlardı ve benim için, kim bilir ne yeni heyecanlar hazırlayan ertesi günün güneşini görmemeye dualar ederek uykuya daldardım.” (2019: 50).

Süleyman Kemal, bu mekânda kendiliğinin farkına varmadan, günlerini sıkıntı, bunalım, üzüntü ve yalnızlık içerisinde sadece derslerine çalışarak geçirir. Mektepte en çok fen derslerine çalışan Süleyman Kemal’in yüzünün çirkinlikleri içinde yegâne güzel kalan şeylerin farkına varan Kimya hocası yaşlı bir Fransız olur. Yazar burada Batılıların insani yanına dikkat çeker. Süleyman Kemal’e “Harabelerin Çiçeği” adını takan bu iyi kalpli Fransız hocasıdır. Avrupa’da tahsile gitme fikrini de aklına ilk koyan hocası olur ve böylece mekân Paris’e kayar.

Batı’dan Yaşanamamış, Yarım Kalan Duygulara

Süleyman Kemal’in Paris’teki hayatı İstanbul’a göre daha serbesttir. Hiç kimseyi tanımasa bile, kalabalıklar arasında yalnızlık köşesinde kendisiyle alay eden insanlardan çok uzaktadır.

“Trenden, yağmurlu ve sisli bir günde indim. Sokaklar çamurlu hava karanlıktı. Etrafımdaki gürültülü yabancı kalabalıkta, kendimi tamamıyla yalnız buldum. Hemen hemen, kimseyi tanımıyordum. Günlerce, sokaklarda, kendi başıma dolaştım. Memlekette olduğu gibi halk bana düşman gözü ile bakmıyordu. Bu, bana kâfi idi.” (2019: 56).

Sakatlardan daha bedbaht, sokak köpeklerinden daha metruk olarak en büyük teselliye yine çalışmakta bulur. Kimseler onunla ilgilenmez, ama o sevmek, sevilme ve konuşmak isteği ile doludur. Otelde kaldığı odanın bitişiğinde kalan, meyhanelerin ebedî bir süsü olan Bijou’nun ilk görüşteki çıkardığı çığlık ve arkasından attığı kahkaha, kadınlara karşı içinde derin bir yara açar.

“Kim bilir, kaç tane âşığı vardı? Adedini, belki de hatırlamazdı. Benim, Bijou’dan ümid ettiğim bir şey yoktu. Onu, kendime yakın hissetmek, benim için kâfi bir teselli, bir tahayyül menbaı oluyordu. Onunla bir kere konuşabilsem bir peri kızı teşhir etmiş kadar bahtiyar olacaktım. Fakat, bu, kaabil değildi. Beni, ilk gördüğü gün kopardığı feryadın aksi, hâlâ kulaklarımda idi. Ne bu feryat için, ne de sonradan koyuverdiği zalim kahkaha için, ona darılmış değildim. Başka insanlar, çirkin olmak cinayetinin cezasını, bana on kat ziyade çektirmişlerdi.” (2019: 57).

Korkmaz’a göre çevresel mekânlar:

“Olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer’dir. Kişi-yer özdeşliği henüz tam olarak sağlanamamıştır. Çevresel mekânla algısal mekân arasındaki fark, fenomenolojik açıdan çevre ile dünya arasındaki farka benzer. Çevre; işlenmemiş, anılaştırılmamış, dönüştürülmemiş bir yer’dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez. Olay

örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler. Anlatımın veya olayın akışındaki hız, mekânın veya karakterlerin görülmelerine pek imkân tanınmaz." (Korkmaz ve Şahin, 2017: 13).

Paris'teki mekânlar, kahramanın ontolojik anlamda bağının, algısal manada ilişkilerinin bulunmadığı mekânlardır. Bu mekânlar ayrıntısına inilmeyen, sadece gelip geçilen yerlerdir. Sahne görevi üstlenen bu mekânlar psikolojik derinliğe sahip değildir. Kahraman ve mekân arasında bir bütünleşme, derinleşme ve özdeşleşme söz konusu değildir.

Paris'teyken önce annesinin daha sonra da babasının ölüm haberini alan Süleyman Kemal çalışmaları ile kendini avutur. Olan olaylardan babasını sorumlu tuttuğu için kızar, onun cenazesine bile gitmez. Bu arada tahsilini tamamlar. Tahsilinin bitmesi onun için bir felâkettir. Çünkü artık elinde bedbahtlıktan başka, onu meşgul edecek bir şey kalmamıştır.

Babasından yüklü miktarda servet kaldığını öğrenen Süleyman Kemal, ontolojik anlamda bulunduğu mekâna tutunamaz ve içine seyahat etme merakı düşer. Yıllarca memleket memleket dolaşır. Maziye hatırlatmayan, dertlerini tazelemeyen memleketlerde dolaşmaktan zevk alır. Gezdiği her mekân, çevresel anlamda, coğrafi bir mekândır. Onu bulunduğu ortama bağlamaz, onda bir etki uyandırmaz. Bu mekânlar içselliği barındırmayan, yaşatmayan mekânlardır. Bu yüzden ayrıntılarıyla irdelenmemiştir, sadece gelip geçilen yerlerdir. Daha çok bu mekânlar, oluşacak olaylara zemin hazırlamak için amaca götüren bir araçtır. Kahramanın psikolojisi ile bir alakası olmayan mekânlardır.

Süleyman Kemal, bir gün hiçbir sebep yokken İstanbul'a dönmek ister. Mudanya'ya, biraz uzak bir yerde, küçük bir köşk tutar. Bu mekân onun ruhunu dinlendirdiği yerdir. Köşesine çekilen Süleyman Kemal'in aklına çocukluk hatıraları gelir:

"Orada, gözün alabildiğine kadar uzanıp giden zeytin ormanları, çiçek ve yeşillik dolu tarlalar, güzel bir deniz vardı. Çok kere deniz kıyısına gider, sulara taş atmakla eğlenirdim. Vaktiyle, deniz rüzgârları, aynı sahillerde; kısa pantolonlu bir çocuğun, sarı, uzun saçlarını güzel yüzüne dökmekle eğlenmişlerdi. Bu boş yıllarda dolaşan o çocuğun hayali beni uzun müddet mesut etti." (2019: 71).

Köşesinde yalnızlığını seyreden kahraman "çekildiği köşede, dünyadaki tüm nesnelere tek tek yıkan titiz bir düşlemeyle dünyayı silip atmıştır. Köşe, bir anılar dolabına dönüşür." (Bachelard, 2017: 179). Burada mekân dışı doğru aktığı için kahramanı baskılamaz, psikolojik anlamda kişi rahattır. Süleyman Kemal'in içinde bulunduğu yer içtenlik mekânına dönüşmüştür. İlk hastası Maryanti ile tanışana kadar mekânın bu özelliği korunur.

Maryanti, gözlerini on yaşında kaybetmiş bir Rum kızıdır. Süleyman Kemal, Mudanya'ya geldiği ilk günden beri, deniz kenarındaki bir balıkçı kulübesinin önünde, uslu uslu oturarak

çorap ören bu kızla tanışır. Buradaki balıkçı kulübesi, mekânsal anlamda kahramanın içsel sıkıntılarını hatırlamasına neden olan bir durumun başlangıcı olur. Bu noktadan sonra mekân kahraman için tekrar darlaşır.

Kendisi göz doktoru olan Süleyman Kemal, Maryanti ve babası ile tanışmasından iki gün sonra, onları da alarak, tedavisi için Bursa'ya gelir ve Çekirge'de bir otel tutarlar. Kızın gözlerinin açılması için tedavisine başlarlar. Aralarındaki ilişkiden "Kolkola, etraftaki çayırlar ve ağaçlıklar içinde, boş ve ılık ilkbaharın içinde birleşen bu iki felâketten âdetâ bir saadet ve ümit doğuyordu." (2019: 78).

Her ne kadar buldukları mekân ve aralarında yaşananlar onlara bir ümit mevsimi yaşatsada, Süleyman Kemal yanan yüzünden Maryanti'ye bahsetmez ve Maryanti'nin gözleri açıldığında "bu rüyaya nihayet vermek lâzım" (2019: 80). geleceğini bilir. Bu düşünceler içerisinde mekân darlaşır ve gelecek fırtınaların korkusunu duyan kahraman mekâna bu gözle bakar.

"Soğuk bir gecenin sabahında, uyandığım vakit, ortalığı kar içinde buldum. O günü; onunla yanyana geçirdiğimiz saatleri düşündüm. Kollarımı pencereye dayayarak, karın düşmesini seyrediyordum. Bana öyle geliyordu ki benim kalbim de karların içinde, tabiat gibi eriyor, çöküyordu. Karlar, mahzun bir sessizlik içinde, parça parça dökülüyor, toprağa yaklaştıkça, daha az gürültü yapmak için uçuşunu ağırlaştırıyor, yahut, ağaçların kuru dallarına düşüyordu." (2019: 80).

Veraset meselesinden kalmış pürüzlü bir iş için İstanbul'dan telgraf alan kahraman, Maryanti'yi göz mütehassısı bir doktor arkadaşına bırakır ve aceleyle, üç güne kadar dönmek kararıyla, İstanbul'a gider.

İşleri tahmininden daha fazla süren Süleyman Kemal, Bursa'ya ancak on iki gün sonra döner. Dönüş yolunda sabırsızlanan kahramanın mekânda yaşadığı tesadüf olacakların habercisi niteliğindedir:

"Ova, artık, baştan başa karla örtülü idi. Nilüfer çayını geçtikten sonra, tuhaf bir tesadüf oldu. Lokomotif birdenbire bozulmuş, tren yazın Maryanti ile beraber geldiğimiz küçük ormanın kenarında durmuştu. Bursa trenlerinde, bu hemen daima vaki olan bir şeydir. Vagondan indim ve erimeye başlayan karların sulu çamuruna rağmen ormana girdim. Yapraklar dökülmüş, kuru dallar, yıkılmış bir çatının enkazına benzemişti. Serinkanlılığı içinde, Maryanti ile beraber, uzun yaz saatleri geçirdiğimiz bu ormanda, şimdi yıkık duvarların hicranı vardı." (2019: 82 - 83).

Kahramanın son mevsiminin saadeti de böyle bir yaprak yığınının gölgesinden başka bir şey değildir. Çamurlu ağaçların içinde, rüya faslının da söndüğünü, yeniden bir elem ve mahrumiyet seneleri devresine gireceğini kuvvetle hissedenden Süleyman Kemal, bu duygularla ve düşüncelerle gece Çekirge'deki oteline gelir. Otelin hizmetçisinden Maryanti'nin bir hafta

önce iyi olduğunu öğrenir. Geldiğini ve hastalandığını kimseye söylememesini ister hizmetçiden. Hastalığının kendisini uzun süre yatakta yatıracağını düşünen Süleyman Kemal, ertesi sabah kendini göstermeden otelden kaçmak ister. Mekân artık gerçeklerden kaçısın sahnesidir.

Maryanti’de yıllarca görmemenin vermiş olduğu üzüntü yerini “bir mektep çocuğu gibi yaramazlık ve haşaralığa” (2019: 84). bırakmıştır. Şafak sökmeye evvel giyinen Süleyman Kemal, Maryanti ile babası için bir mektup yazar. Önemli işlerinden dolayı, kendilerini görmeden gitmek mecburiyetinde kaldığını, belki daha sonra Mudanya’ya yolunun düşeceğini söyleyerek onlara saadet temennisinde bulunur.

“Şafak, henüz sökmeye başlıyordu. Odada son hazırlıklarımı yaparken, bahçede kuş ötmesine benzer, şen bir ses işittim. Panjurlar arasından baktığım vakit Maryanti’yi gördüm. Zavallı çocuk, güneş ziyasına o kadar hasretmiş ki, erkenden uyanmış, Uludağ’ın tepesinden dökülen bu dumanlı ışığın, bir damlasını bile kaybetmemek istemiş. Maryanti, hakikaten, o ciddî ve ağır tavrını kaybetmiş, bir mektep çocuğuna dönmüştü. On senelik mahrumiyetinin bütün acılarını çıkarmak istiyor gibi koşuyor, atlıyor, on ikişer yaşlarındaki üç fakir çocukla kar topu oynuyordu. Karların içinde, sarı saçları, renkli çehresiyle, bir büyük çiçeğe benzeyen bu güzel genç kıızı uzun müddet seyrettim. O kadar kuvvet ve şiddetle oynuyordu ki, ötekiler, üç kişi olmalarına rağmen, yağın kar güllerinin içinde mağlûp oldular. Bir tanesinin kapıdan çıkarken attığı bir top, penceremde ezildi. Maryanti’nin, o güzel gözlerini, pencereme çevirdiğini gördüm. Pencere dönen yüzü, derhal mahzun ve tatlı bir ciddiyet aldı. Bu genç kızın, beni bir rüya gibi sevdiği yüzünden belliydi. Kendimi göstermek, bu rüyayı öldürmek demektir.” (2019: 84 – 85).

Yaşadığı bu olaydan bir saat sonra otelden çıkan kahraman hastalığını askerî hastanenin, hususî bir odasında geçirir. Serseri bir derviş gibi mekândan ve gerçeklerden kaçan kahraman yollara düşer ve yabancı memleketlerde kendini unutmak ister.

Sürekli, mekân değiştiren Süleyman Kemal’i yol güzergâhlarında görürüz. Böylece roman, mekân boyutunda çeşitlenerek daha fonksiyonel bir nitelik kazanır. Kahraman, roman boyunca mekân yıkıcı özelliğiyle ortaya çıkar. Her gittiği mekânda, yaşadığı olaylar sonucunda, insanlardan kötü muamele görür ve mekândan kaçır.

Çirkinliklerin Arkasındaki Güzellik Anadolu

Osmanlı aydınının gözündeki Anadolu, İstanbul dışındaki her yerdir. Edebiyat tarihlerindeki genel geçer bilgilere göre Türk romanının Anadolu’ya açılması Cumhuriyet’le başlar.

“İkinci Meşrutiyet’ten sonra kimi romancılar, Türkçülük akımının da etkisiyle, dikkatlerini Anadolu’ya çevirirler. Buna göre İkinci Meşrutiyet’ten sonra Türk romanı çevre ve insan bakımından yeni bir renk ve soluk kazanmıştır dersek hiç de abartmış olmayız.” (Gündüz, 2013: 458).

Bu Anadolu romantizmini Reşat Nuri Güntekin’de de görürüz. Köyün sevecenliği yazarın iyimser üslubuyla verilir.

Çevresindeki insanların alay ve tiksinti dolu bakışlarından kaçan Süleyman Kemal, Mısır seyahatinden vazgeçip sütünesinin köyü olan Kösedere’ye sığınmaya karar verir. Çanakkale’den Kösedere’ye iki günde varır. Sütünesini bunamış, dili söylemez gözü görmez bir halde bulur. Buna rağmen sütünesi kendisini tanır.

Kahramanın köylülerle olan ilişkisi sıcak ve samimidir. Köylüler onun harabeye dönmüş yüzüyle ilgilenmezler bile.

“Köylülerin, beni her gittiğim yerde olduğu gibi, şüpheli bir gözle göreceklerini sanıyordum. Halbuki, hiç de öyle olmamıştı. Bunlar sakın ve kendi hallerinde insanlardı. Hatta, tarlalarda çalışan, davar otlatan çocuklar bile bana yabancılik göstermiyorlardı. Evvelâ, bunu merak ettim. Sonradan öğrendim ki, köyde, benim hikâyemi bilmeyen yokmuş. Sütüne, köyüne döndüğü günden beri, her önüne gelene benim yanık hikâyemi anlatıyormuş...” (2019: 89).

Sütünesinin anlattıklarıyla, Süleyman Kemal’i tanıyan ve bağrılarına basan Kösedere köylüleri arasında kaldığı müddetçe kahraman bir aile ocağı sıcaklığı bulur. İlk defa yüzünden utanmadan, köy sokaklarında mutlu bir hâlde dolaşır. Bu yönüyle mekân tekrar açık bir hale gelir ve kahraman için genişler. Mekânda birey huzurludur, varlığını ortaya koyar. Süleyman Kemal, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir.

Sütünesi sohbetleri sırasında konuyu evliliğe getirir ve Seniha’yı hatırlatır. Seniha adını, senelerden beri, ilk defa, bir başkasının ağzından işiten Süleyman Kemal, sütünesinin “-Git, onu ara, bul Süleyman... O, seni sevecek... Amma, sade o, seni sevecek!..” (2019: 91). şeklindeki son sözlerine kulak vererek Ayşe ninesinin ölümünden sonra, köyü terk eder.

“Ertesi gün, güneş doğarken, araba hazırlanmıştı. Sütüne, taze mezarına, yabanî çiçeklerden bir demet götürüp bıraktım. Köylülerden bir kısmı, beni ‘Garipler Çeşmesi’ denen bir pınarın yanına kadar teşyi ettiler. Orada, arabaya bindim. Araba içinde, sarsıla sarsıla giderken; ikide bir başımı çeviriyor ve son rüyamı hatırlayarak, bu şirin Türk köyünün uzaklaştığını hüznle seyrediyordum.” (2019: 91).

Eve Dönüş

Bir mekânı daha geride bırakmak zorunda kalan kahraman, Kösedere'den Çanakkale'ye gelir ve bir müddet burada kalır. Nâzırlardan birine yapılacak mühimce bir göz ameliyatı için acele İstanbul'a gider.

Bir Cuma günü, öğleye doğru, Boğaz'dan geçen bir İtalyan vapuruna biner. Bu vapur olayların çözüldüğü mekân olması yönüyle önemlidir. Bir tesadüf sonucu vapurda eski Parisli arkadaşına denk gelen Süleyman Kemal onunla sohbet ederken arkadaşının “-Ne iyi, aklıma geldi, dedi. İstanbul'a giden bir bildik aile var. Çocuklarından birinin gözleri çok bozuk, şunu bir görseniz... Gideyim kamaradan getireyim...” demesi üzerine yanına iki küçük kardeş gelir.

İsimlerinin İbrahim ve Nezihe olduğunu öğrenen Süleyman Kemal, nereli olduklarını sorunca Trablusluyuz cevabını alır. Konu konuyu açtıkça kahraman gerçeklerle bu mekânda yüzleşir. Nezihe, dedeleri Hilmi Beyin vaktiyle akrabası tarafından Trablus'a sürüldüğünü, orada sıkıntılar çektiklerini anlatır. Büyük babası (dedesi) birkaç sene evvel ölmüş, şimdi de beybabası öldüğü için İstanbul'a dönmek zorunda kaldıklarını söyler. Mısırlı arkadaşı araya girerek:

“-Amma yaptınız, küçük hanım... Adama, akrabası böyle bir fenalık yapar mı?.. Nezihe, büyük bir adam tavrıyla -Olur ya efendim... Akranın her türlü var... Amma, Allah onlara da çok fena şey yapmış efendim... Ben, dayanamadım ve sordum: -Ne yapmış Nezihe Hanım?.. -Nişantaşı'nda bir konakları varmış. O yanmış... Onun içinde de kıymetli, güzel bir oğulları varmış, o da yanmış!.. -Yanmış da ölmüş mü Nezihe Hanım?.. -O vakit ölmemiş efendim... Sonra ölmüş... -Nereden duydular acaba öldüğünü?.. -Galiba, birisi gelmiş Trablus'a o söylemiş efendim. Allah büyük! -Oh, demişsinizdir, tabii Nezihe Hanım. Nezihe yine o büyük tavrıyla: -Ölümlü öç alınır mı doktor bey? dedi. Hem, onun, ne kabahati var? Bizde, hâlâ onun bir resmi durur doktor bey. -Ben, öyle düşünüyorum ki, Nezihe Hanım, o babasının cezasına müstahakmış... Elbette; anneniz, büyük anneniz de böyle söylerler. -Yok efendim... Onlar, o kadar acımışlar ki ona... Büyük annem gelirse görürsünüz. Kamarada çarşafını giyiyordu.” (2019: 95 - 95).

demesiyle Süleyman Kemal başında bir rahatsızlık bahane ederek yanlarından ayrılır.

Süleyman Kemal İstanbul'a indikten sonra teyzesini takip eder. Teyzesi üç gün kızı Seniha ve torunlarıyla beraber otelde kaldıktan sonra, Kızıtaşı'nda küçük bir eve yerleşirler. Seniha'nın, İstanbul'da bulunması, kahramanı mekânsal anlamda İstanbul'a bağlar ve o da Gedikpaşa taraflarında bir eve yerleşir. Uzaktan uzağa, köşesinde, farkedilmekten korka korka onları gözetler.

Yaşanan olaylardan önce teyzesinin evi Çengelköyü'ndedir. Fakat sürgünden sonra evi satmak zorunda kalırlar. Süleyman Kemal bir karar verir:

“Teyzemin, Çengelköy'deki evini, kime sattığını tahkik ettim. İçinde bir Musevi ailesi oturuyordu. Aile reisiyle görüştüm. Evi satın almak istediğimi söyledim. Adamcağızın böyle bir fikri yoktu. Fakat, değerinden çok ziyade para verince, iş değişti. İnadına hayret ederek razı oldu. Muameleyi bitirdikten sonra, teyzeme, uzun ve acıklı bir mektup yazdım... Süleyman'ın sağ olduğunu, fakat çok, pek çok bedbaht olduğunu anlattım. Babam, onların evlerini yıkmış, ailelerini dağıtmıştı. Şimdi, Süleyman, hiç olmazsa, eski evlerini onlara iade etmek istiyor ve bunu kabul etmezlerse, çok üzüleceğini söylüyordu. Esasen, bunun maddî bir kıymeti de yoktu...” (2019: 99).

Aradan bir hafta geçtikten sonra Süleyman Kemal, adresini gizli tutmasına rağmen, teyzesi onu bulur ve konuşur. Paşa babasının onlara ettiklerini çektiğini düşünen kahraman, ertesi gün Seniha ile çocukların geleceği sırada ortadan kaybolur, izini kaybettirir. Mekân bir kez daha kaçısa sahne olur.

Kendisini onlara kaybettiren Süleyman Kemal, onları gözden kaybetmez. Teyzesi, Seniha ve teyzesinin torunları Çengelköyü'ndeki eski evlerine taşınır. Burada teyzesi öldükten sonra Seniha, dünyada yapayalnız kalır. Çocuklarını büyütmede zorlanan Seniha Bursa'ya gitmek ister. Orada vefat eden eşinin bir akrabası vardır. Arkalarından Süleyman Kemal'de gider. Seniha, Bursa'da bir sene yaşar ve orada vefat eder. Onun gözlerini doktor Hayrullah Bey kapar.

Romanın başındaki Hayrullah Bey Seniha'nın doktorudur, Süleyman Kemal, Hayrullah Bey vasıtasıyla Seniha'dan haber almıştır. Seniha öldükten sonra Süleyman Kemal'i bir daha görmek Hayrullah Bey'e nasip olmaz, çünkü kahraman her zaman yaptığı gibi mekândan ve insanlardan kaçır.

Süleyman Kemal'in anlattığı hikâyesi ile dostlukları başlayan Hayrullah Beyin kahramana karşı son izlenimini şu şekildedir:

“Bir gün, bir dostumun evinde; kazalardan, yanıklardan bahsediliyordu. Avrupa'dan, yeni gelmiş bir zat, İsviçre'de, son ikameti zamanında yanık yüzlü bir Türk göz doktoru ile tanıştığını söyledi. Süleyman Bey olduğunu anlayarak izahat istedim. İki çocuğu ile beraber, küçük bir köşkte oturuyor, onları orada okutturuyormuş. Halinden hiç şikâyetçi değilmiş. Çocuklar, onun, bütün zamanını ve ruhunu işgal eden bir meşgale imiş. Çocukların kim olabileceğini birdenbire anlayamamıştım. Sonra aklıma geldi. Mutlaka hastamın çocuklarını almış olacak. Kendi kendime gülümsedim: -Harabesinin asıl çiçekleri, annelerine çok benzeyen bu iki çocuk olmuştur... dedim.” (2019: 102).

Sonuç

1918 - 1950 yılları arasında eser veren Reşat Nuri Güntekin, Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biridir. Eserlerinde, Birinci Dünya Savaşı öncesini, 1908 devrimini, Kurtuluş Savaşını ve Cumhuriyet Dönemini ele alan Reşat Nuri Güntekin, topluma ayna tutar. İlk dönem romanlarında bireysel duyguları işleyen yazar, olgunluk döneminde toplumsal sorunlara yönelmiştir. Bireysel duyguları işlediği “Harabelerin Çiçeği” romanı, mekân olgusuyla dikkati çeken bir eserdir. İstanbul-Paris-Anadolu-İstanbul ekseninde kurulan mekân, bu sıralamaya uygun olarak geniş-dar-geniş-dar şeklinde düzenlemiştir. Benliğine sahip çık(a)mayan Süleyman Kemal’e çevresi de sahip çıkmamıştır. Bu yüzden Süleyman Kemal’in sık sık yer değiştirmesiyle birlikte mekân sürekli değişmiştir. Mekânın bu şekildeki değişimi dramatik aksiyonu hızlandırmıştır. Açık ve kapalı mekân özellikleri kahramanın içinde bulunduğu ruhsal duruma göre değişiklik göstermiştir. Anadolu’daki mekân daha çok doğal özellikleri ile çizilmiştir. “Harabelerin Çiçeği” romanı, mekân anlayışı ve kurgusu bakımından romantik bir romandır.

KAYNAKÇA

Bachelard, Gaston (2017), *Mekânın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Dere, Mustafa (2015), *İhtişamdan Sefalet Yeni Türk Edebiyatı’nda Konak ve Yalı. -Roman ve Hikâye-*, Konya: Palet Yayınları.

Gündüz, Osman (2013), *İkinci Meşrutiyet Romanı 1908 - 1918 Yapısal ve Tematik İnceleme*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Güntekin, Reşat Nuri (2019), *Harabelerin Çiçeği*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

İnci Elçi, Handan (2003), *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları.

Korkmaz, Ramazan, Şahin, Veysel (2017), *Romanda Mekân Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Özcan, Tarık (2003), “Osmancık Romanı’nın Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”, *Bilig*, Yaz/2003, sayı 26.

İLİM,
SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
(İSED)

Araştırma Makalesi: Geliş Tarihi: 15.09.2023 Kabul Tarihi: 10.12.2023 Yayın Tarihi: 31.12.2023

Atıf: Canpolat, Zehra (2024). "Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam" Öyküsündeki Okur Çeşitleri ve Şizoid Okurluk. İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi, 3(6), s.65-77.

"Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam" Öyküsündeki Okur Çeşitleri ve Şizoid Okurluk

*Zehra CANPOLAT**

ÖZET

Murat Gülsoy son dönem modern Türk edebiyatının üretken yazarlarından biridir. Hem roman hem öykü düzleminde yetkin örnekler veren Gülsoy'un *Oysa Herkes Kendiyle Meşgul* (1999) adlı öykü kitabı postmodern akımın özelliklerini bünyesinde barındıran hikâyelerden oluşur. Yazar; "Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam" ismini verdiği öyküsünde bu akımın metinlerarasılık özelliğinin alıntı, açık ve örtük gönderge, parodi, pastiş gibi unsurlarını kullanarak bir anlatı tesis eder. Bunun yanı sıra yazım tekniği olarak mektup-öykü biçimini seçerek anlatıdaki karakterlerinin Orhan Pamuk'un eserlerini alımlayışları üzerinden ünlü yazara açık bir mektup yazmış olur. Metindeki şahıslar Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (1995) eserinde belirttiği üzere ampirik, örnek ve örtük okurlar olarak verilir. Ancak öyküye adını veren karakter, sunulan okur çeşitlerinin ötesinde şizoid bir karakter sergiler. Bu şizoid adam Orhan Pamuk gibi hatta ondan da iyi eserler ürettiği iddiasındadır. Böylece öykü; hayal âlemini bütünüyle Orhan Pamuk'un yapıtlarının yeniden yazımına adayan taklit yazar üzerinden ilerler. Muhatap okuru olan ve bizzat seslendiği okuru Orhan Pamuk'u da çemberine alarak genişleyip finale erer.

Anahtar Kelimeler: Murat Gülsoy, Umberto Eco, ampirik okur, örnek okur, şizoid okur

ABSTRACT

Murat Gülsoy is one of productive writers of recent modern Turkish literature. Gülsoy, who gives competent examples both in the novel and in the short stories. His book titled *Oysa Herkes Kendiyle*

* Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi e-mail: zehranur1654@gmail.com

Meşgul (1999) consists of stories that embody the characteristics of the postmodern movement. Writer; in his story titled “Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam”, he establishes a narrative by using elements of the intertextuality feature of this movement such as quotation, explicit and implicit reference, parody and pastiche. In addition, by choosing the letter-story format as a writing technique, he writes an open letter to Orhan Pamuk through the characters' reception of Orhan Pamuk's works. The characters in the text are given as empirical, exemplary and implicit readers, as stated by Umberto Eco in his work *Six Walks in the Fictional Woods* (1995). However, the character who gives his name to the story exhibits a schizoid character beyond the types of readers presented. This schizoid man claims to have produced works like Orhan Pamuk or even better than him. Thus the story; it proceeds through the imitation writer who devotes his entire imagination to the rewriting of Orhan Pamuk's works. It expands and reaches final by including its addressee reader, Orhan Pamuk, the reader he personally addresses.

Key Words: Murat Gülsoy, Umberto Eco, empirical reader, exemplary reader, schizoid reader

GİRİŞ

Dünyanın ıstıraplarından uzak tutabilirsin kendini, böyle yapmakta özgürsün ve senin doğana kalmıştır. Ama kaçabileceğin bir ıstırap varsa bu belki tam da kendini bu uzak tutuştur.

Franz Kafka

Umberto Eco, İtalyan romancı ve edebiyat teorisyenidir. Birçok eserinin yanı sıra bu makalenin ana eksenini oluşturan *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, özellikle “Ormana Girmek” adlı ilk bölümünde onun okurluk çeşitlerini tanımladığı ve örneklerini sunduğu kitabıdır. Genel manada Eco bu eserinde, ampirik ve örnek okurluk olarak iki tip okurluğun izahını yapar. “Ancak şimdi, her kurmaca anlatının zorunlu olarak kaçınılmaz olarak hızlı olduğunu söylemek istiyorum; çünkü anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister. Kaldı ki, daha önce yazmış olduğum gibi, her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır.” (Eco, 1995: 9) diyerek metnin onu alımlayan okuru ile anlam kazandığına işaret eder. Murat Gülsoy ise Eco'nun bu teorik bilgilerini “Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam” adlı öyküsünde somut bir biçimde karakterlerine giydirir. Her iki okur tipinin yansımalarını hikâyesinde işlerken bir adım öteye geçer ve şizoid bir karakter yaratarak onun okurluk ve yazarlık deneyiminden bambaşka bir alımlayış serüveni ortaya koyar.

Murat Gülsoy'un Hayatı ve Edebî Şahsiyeti

Murat Gülsoy, 31 Mart 1967'de İstanbul'da doğdu. 1984 yılında Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliğini kazandı. Gülsoy üniversiteyi bitirdiği yıllarda yine aynı üniversitede “Face-Specific Evoked Brain Potentials” (İnsan Yüzlerine İlişkin Uyarılmış Beyin

Potansiyelleri) başlıklı deneysel tez çalışması ile 1992 yılında psikoloji alanında yüksek lisans yaptı. Mühendislik, psikoloji ve tıbbın bir arada olabildiği, İstanbul Teknik Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği Biyomedikal Mühendisliği programında doktorasını yaptı (Doğanalp, 2016: 1). Lise yıllarında *Somut* isimli dergide denemeler kaleme alarak yazarlığa başlayan Gülsoy, İstanbul Üniversitesi oyuncuları ile beraber Tevfik el-Hâkim'in *Trendeki Deroiş* isimli oyununa dramaturgluk yaptı. Edebiyat dışında dört yıl Greg Wolf'un resim atölyesine devam etti ve fotoğrafçılıkla ilgilendi. Açık Radyo'da 1995-2002 yılları arasında *Hayalet Gemi*, *Simgeler Sözlüğü*, *Ubor Metenga* gibi programlarda yer almış olan Gülsoy, 1992-2002 yılları arasında Selçuk Akman ve Nazlı Ökten ile birlikte *Hayalet Gemi* dergisini çıkararak bu dergide öykü ve deneme türünde yazılar yazdı. Bunun yanında *Altzine*, *Adam Öykü*, *Yazınca* ve *Matbuat* dergilerinde yazıları ve öyküleri yayımlandı. İlk öyküsü *Akla Ziyân Hikâye'* dir. *Hayalet Gemi'*deki hikâyelerinden seçilmiş olan öykülerden oluşan ilk kitabı *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* 1999 yılında yayımlandı. Edebiyat üzerine inceleme ve denemeler de yazan Gülsoy, Boğaziçi Üniversitesi'nde vermekte olduğu yaratıcı yazarlık derslerini *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* adlı kitabında, modernizm/ postmodernizm üzerine görüşlerini, *602.Gece* adlı inceleme kitabında yayımladı. 2010-2013 yılları arasında TRT Türk kanalında *Açık Şehir* programında sinemaya uyarlanan eserleri tanıttığı edebi ve sanatsal bir program sundu.[†]

Murat Gülsoy öykülerinde yoğunluklu olarak rüya, yalnızlık, süreklilik, oyun, metinlerin yazılma süreçleri, geçmişle hesaplaşma, zihinsel çıkmazlar temalarını ele alırken romanlarında bunlara; baba-oğul ilişkisi, benlik arayışları, bellek, ölüm gibi konu başlıkları da eklenmektedir. Resim sanatına ve fotoğrafçılığa ilgisi olan yazar; iz bırakan ressamların tablolarını, ünlü bazı heykelleri veya bazı filmlerin karelerini metinlerine dâhil ederek anlatılarına disiplinler arası boyut katmaktadır. Eserlerinde resim sanatı dışında; halk hikâyeleri, efsaneler, mitoloji, dinî metinler, mektup, günlük gibi metin türlerinin yansımaları da bulunmaktadır. Hem Türk hem dünya edebiyatına ilgili duyan Murat Gülsoy, okuduğu ve etkisinde kaldığı yazarların eserlerinden alıntılar yapmakta, onların eserlerini yeniden oluşturabilmekte, üsluplarını ve tarzlarını metinlerine sızdırabilmektedir. Yazar; Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Borges, Orhan Pamuk, Cervantes, Umberto Eco, Dostoyevski ve Franz Kafka başta olmak üzere Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu, Edip Cansever, Sait Faik Abasıyanık, Haldun Taner, Attila İlhan, Tahsin Yücel gibi birçok sanatçıya göndermeler yapmaktadır. Yaptığı doğrudan veya dolaylı göndermelerle anlatılarını metinlerarası bir düzleme taşımaktadır.

[†] <https://muratgulsoy.wordpress.com/about/>

On iki öyküden oluşan *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, Murat Gülsoy'un ilk öykü kitabıdır. Kitap, Murat Gülsoy'un *Hayalet Gemi Dergisi*'nde yazdığı öyküleri de içermektedir. İçinde on iki öykü barındıran bu kitapta "Kıtmiiir Kıtmiiir", "Kadınların Gölgesinde", "Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi", "Körebe", "Randevu", "Açık Çek" "Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair", "Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam", "Gaia ile Tanışma", "Mahşerin Otuz Beş Dakikası", "Değiştikçe Aynı", "Kâğıttaki İz" adlı öyküler mevcuttur. Metinlerarasılık unsurunun yoğun bir şekilde görüldüğü öykülerden biri olan "Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam", edebiyatla ilgili bir üniversite öğrencisinin, yaz tatilinde Orhan Pamuk ile aynı sitede oturduklarını öğrendiğinde yaşadıklarını anlatmaktadır. Aslında gördüğü Orhan Pamuk değildir. Orhan Pamuk'a fiziksel anlamda benzeyen bu adam, o kadar Orhan Pamuk okuyup onu içselleştirmiştir ki neredeyse yazınsal manada da onun tıpatıp aynısı olmuştur. Hatta Orhan Pamuk'un kitaplarını inceleyip düzelten bu adam, düzelttiği bu eserlere çok benzeyen metinler de oluşturmaya başlamıştır.

1. Okur Eşikleri: Ampirik ve Örnek Okurluk

Alımlama estetiği, sanat eserinin incelenmesinde ve anlam bulmasında okura bir rol biçilmemesine tepki olarak ortaya çıkmıştır. "Okur olmadan edebiyat metinleri de olmaz." (Eagleton, 2014: 87) görüşünü savunan bu teorinin temsilcileri, sanat eserinin işlevinin gerçek anlamda okur tarafından alımlanması ile ortaya çıktığını, okurun da yazar kadar önemli olduğunu (Ergiydiren, 2007: 59) savunur. "Alımlama estetiğine göre anlam sanıldığı gibi metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnız gücül hâlde vardır ve ancak okur tarafından somutlaşır ve bütünleşir" (Moran, 2007:242). Bu bağlamda alımlama estetiğinin okuru tam merkezinde tuttuğu anlaşılır. Merkez konumda olan okurun hayat tarzı, kültürel repertuarı ve zihin yapısı gibi daha birçok etken de onun okuduğu edebî metne yaklaşımını belirler. Bu teorinin birçok temsilcisi bulunmakla birlikte bu makalede odaklanılan isim Umberto Eco'dur. Eleştirmenin alımlama estetiğinin birçok boyutunu tartıştığı eseri *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*'ye göre ilk okur tipi ampirik okur, ikincisi örnek okurdur (1995: 15).

İlk olarak ampirik okurdan bahsedilecek olursa bu tür okurlar için bir metnin nasıl okunması gerektiğini öngören kurallar bulunmadığı söylenebilir. Okudukları metni kendi arzu ve istekleri için bir konteyner olarak değerlendirirler. Bu konteynerin içeriği ise metne dışarıdan aktarılmakta veya metnin onda uyandırdığı tutkuların bir mahfazası gibi kullanılır (Eco, 1995: 15). Diğer bir deyişe ampirik okur metni alımlarken kendi yaşam tarzı, bilgi ve deneyimlerinden yola çıkar. Bir diğer okur tipi olan örnek okurluğun tersi bir konumdadır. Metnin pek çok göstergesini gözden kaçırabilir. Bu okur tipinin örneğini Eco, *Foucault Sarkacı*

adlı romanını yayımladıktan sonra, yıllardır görmediği eski bir çocukluk arkadaşının ona yazdıklarını aktararak somutlaştırır: “ ‘Sevgili Umberto, sana yengemle amcamın dokunaklı öyküsünü anlattığımı anımsamıyordum, ancak bu öyküyü romanın için kullanmış olmanı doğru bulmuyorum.’ Romanımda, anlatının kahramanı Jacopo Belbo’nun amcasıyla yengesi olan bir Carlo amca ile bir Caterina yenge hakkında birkaç bölüm anlatıyorum; bu insanlar gerçekten de yaşamıştır: Birkaç değişiklik de olsa ben çocukluğuma ait bir öyküyü, adları farklı olan bir yengemle amcam hakkındaki bir öyküyü anlatmıştım. O arkadaşına Carlo amca ile Caterina yengenin benim amcamla yengem olduğunu, dolayısıyla onlarla ilgili bir *telif hakkımın* bulunduğunu, onun yengesiyle amcası olmadığını, zaten yengesiyle amcası olduğundan bile haberim olmadığını yazdım. Arkadaşım özür diledi: Öyküyle öylesine özdeşleşmişti ki, kendi amcasıyla yengesinin başından geçen olayları romanda gördüğüne inanmıştı” (Eco, 1995: 15-16). Görüldüğü gibi bu saf ve ampirik okur kurmaca dünyasını gerçekliğin bir kopyası olarak algılamış, eserin bir oyunun parçası olduğunu kavrayamamıştır. Orhan Pamuk da benzer bir sınıflandırmayı *Saf ve Düşünceli Romancı*’nda dile getirir. Bütünüyle “saf” okurlar, ellerindeki şeyin roman olduğu konusunda uyarılmalarına rağmen metni yazarın kendi hayat hikâyesi, ya da yaşadığı şeyin biraz değiştirilmiş olarak görürler (Pamuk, 2011: 46).

Eco’ya göre ikinci okurluk tipi olan örnek okur ise işbirliği eyleminin somut öznesidir ve örnek yazarın metinde anlatmak istediğini anlama yeteneğine sahiptir. Örnek okur, okuma yaparken oyunun kurallarına yani yazarın niyetine bağlı kalır. Eco “örnek okur” üzerinde ısrarla durur ve her metnin bu okur türünü oluşturmaya çalıştığını vurgular. Teorisyene göre, nitelikli yazar, nitelikli okurla bir arada var olabilir. Çünkü yazarın görevi, okuru yazınsal birikimi ve eleştirel bakış açısına hazırlamaktır. Yazılı metinlerarası ilişkileri izleyebilen, düğümleri çözebilen dikkatli okuyucu niteliklidir ya da Eco’nun tabiri ile örnek okurdur. Aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir tiptir. Eleştirmen, örnek okurunu Wolfgang Iser’in örtük okuruna çok benzeter. “Paola Pugliatti’nin ortaya koyduğu gibi, Iser’in fenomenolojik bakış açısı, okura, metinlerin ayrıcalığı olarak değerlendirilen bir ayrıcalık vermektedir: Metnin anlamını belirleyecek tarzda bir ‘bakış açısı’ belirleme ayrıcalığı. Eco’nun örnek okuru metinle işbirliği ve etkileşim içinde olan biri olarak belirmez yalnızca: Büyük ölçüde, metinle birlikte doğar, onun yorumsal stratejisinin çekirdeğini temsil eder. Bu nedenle, örnek okurların yetkisi, metnin onlara aktardığı genetik şifrenin türünce belirlenir. Metinle yaratılan, onun içinde hapsolmuş kimseler olarak örnek okurlar, metnin onlara verdiği özgürlük oranında özgürlükten yararlanabilirler” (Aktarılan, Pugliatti, 1989: 5-6, Aktaran Eco, 1995: 23-24). Ayrıca örnek okuru ampirik okurdan ayıran bir diğer özellik kurmacanın kendisine sunduğu oyunun sözleşmesini

onaylamasıdır. Metnin üslubu ve anlatma tekniği gibi birçok özelliğten hareket ederek metnin stratejisini çözmektedir.

2. “Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam” Öyküsündeki Okurluk Temsilleri

Murat Gülsoy, postmodern edebiyatın bir akım olmadığına inanır. Bu akımın özellikleri şeklinde sıralananların ise Cervantes’in modern romanın başlangıcı kabul edilen *Don Kişot*’unda da bilinçli kullanıldığını iddia eder. “Yanılsamalar ve bunların kırılması, okurun alımlamasını sorgulaması bana göre ‘ilerici’ bir edebiyat tavrının ilkeleri” diyen yazar, incelenen bu öyküsünde de çeşitli okur alımlamalarına dikkati çeker (Ateş, 2004: 27-35). Hatta okurluk ve yazarlığın birbirine karıştığı taklit Orhan Pamuk karakteri ve diğer öykü karakterleri aracılığıyla öykülerindeki baskın “oyun” fikrini ustalıkla kurgular.

“Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam” isimli öykü, bir önceki bölümde belirtilen okurluk açıklamalarına örneklik teşkil edecek şahısları karakter kadrosunda barındırır. Anlatıcısının Orhan Pamuk’a yazdığı mektuptan oluşan bu öyküde, Tekirdağ yakınlarındaki sahil şeridinde yer alan bir tatil sitesinde Orhan Pamuk olduğu zannedilen bir yazar vardır. Bu yazar o kadar çok Orhan Pamuk okumuş, onun eserleriyle fazlasıyla içli dışlı yaşamıştır ki artık ona dönüşmüştür. Öyle ki kimse onun Orhan Pamuk olmadığını fark edememiştir bile. Öykünün başkarakteri durumu fark ederek yazarla yüzleşir fakat kendisinin, Orhan Pamuk’tan daha çok “Orhan Pamuk” olduğunu gözlemler. Ancak bu şahsa geçmeden önce kahraman anlatıcının ve diğer öykü karakterlerinin nasıl bir okurluk deneyimlediklerini açıklamak gerekir.

Sayfiye bir mekânda yazlıkçı ailelerin üyelerinin Orhan Pamuk’un da Yeni Ay Tatil Sitesi’nin bir sakini olduğunu bilmelerinden itibaren çeşitli okurluk durumları okunur. Bunlardan ilki yüzeysel ve imaj odaklı hareket eden site kadınlarının bir obje olarak plaj çantalarında *Yeni Hayat*, *Kara Kitap*, *Beyaz Kale* romanlarını taşımasıyla parodileştirilen okurluktur. Nitekim Melahat Teyze karakterinin “Bir kitap okuyorum yavrum, hayatım değişiyor...” demesi ve çevresindeki kadınların bu espriye kahkahalarla eşlik etmesi (Gülsoy, 2015: 111) *Yeni Hayat* romanının ilk cümlesinin hatta belki de romanın bütününün yüzeysel okunmasının ve derininden bihaber olunmasına işaret eder. Umberto Eco’nun ampirik okur tanımının öyküdeki karşılığı olan Melahat teyze ve diğer kadınlar gece ayini gibi yürüyüşler yapıp (2015: 112) Orhan Pamuk sandıkları yazarın evini dikizlerler. Onlar için bir metnin nasıl okunması gerektiğini öngören kurallar bulunmamaktadır. Okudukları metni kendi arzu ve istekleri için bir konteyner olarak değerlendirirler. Bu konteynerin içi, metnin dışından doldurulmakta ve metnin onlarda uyandırdığı tutkuların bir mahfazası gibi kullanılmaktadır (Eco, 1995: 15). Diğer bir deyişle ampirik okur metni alımlarken yalnızca kendi yaşam tarzı, bilgi ve deneyimlerinden yola

çıkılmaktadır. Hatta öykünün anlatıcısı bu ampirik okurlarla dalga geçmesine şu sözlere yer verir mektubunda: “Belki siz (Orhan Pamuk’un kendisi) orada (site sakinlerinin verdiği tanışma partisinde) olsaydınız site halkı taklidinizi siz sanırdı. En iyi Şarlo yarışmasında Charlie Chaplin’in sonuncu olması gibi tuhaf bir şey olabilirdi” (Gülsoy, 2015: 119).

On sekiz numaranın oğlu Mehmet’in kimsenin beklemediği bir hamle yaparak taklit Orhan Pamuk’un yaşadığı elli dört numaralı evin kapısını çaldığı gün Yeni Ay Sitesi’nin hikâyesinde yeni bir sayfa açılır (Gülsoy, 2015: 115). Mehmet yazdıklarını Orhan Pamuk sandığı adama okutur ve yönergeler alır. Ardından Ayten ile birlikte de Orhan Pamuk sandıkları adamın evine gittiklerinde genç kadının kafası karışır: “Çok tuhaf, insan kafasında büyüttüğü, yaşattığı biriyle yüz yüze gelince bazen hayal kırıklığına uğrayabiliyor” der (2015: 116). Sonrasında bu ikili anlatıcıyı da aralarına alıp soluğu bu yazarın evinin önünde alırlar (2015: 116). Anlatıcı evin içerisine girer girmez fiziksel özelliklerinden ötürü kendini Orhan Pamuk olarak tanıtan bu adamın bir yalancı olduğunu anlar. Bu olaylardaki karakterlerin okurluk çeşitlerini analiz edilecek olursa her üçü de örnek okurdur denebilir. Ancak Ayten ve Mehmet Orhan Pamuk’un kitaplarına dair yazı ve kurgu anlamında fikir sahibi şahıslar olmalarına rağmen sitelerindeki taklit yazarın gerçek kimliğini anlayamayacak kadar onun sözlerinden etkilenmişlerdir. Oysa öykünün anlatıcısı sitelerinde yaşayan bu adamın taklit bir yazar olduğunu keşfedecek, onun Orhan Pamuk’un yazdıklarını içselleştirdiği, dile geldiğinde birebir asıl yazarın cümleleri ile konuştuğuna vakıf olacak kadar örnek bir okurluk sergiler. Ayten ve Mehmet’ten daha derin bir “orman gezintisi” yapmıştır çünkü. “Üstelik günlerdir kitaplarınızı okuyordum. Birinin yerine geçme, bir başkası olma, yazının büyülü dünyası, okuyucunun gizemi üzerine birçok şey okumuştum. Bu adam sanki o kitapların cümleleriyle konuşuyordu” (2015: 119-120). Mektubun yazarının ve anlatıcısının cüretkâr bir hamle ile bu taklit yazarla yüzleşmek için evine gitmesi sayesinde öyküdeki farklı bir okurluk örneği ile karşılaşılır: Şizoid okurluk. Umberto Eco’nun ampirik ve örnek okurluk tiplerinin işlendiği bu öyküde son okurluk deneyimi ise şizoid bir karakter sergileyen sahte Orhan Pamuk’unkidir. Onun edebî anlayışında ve ürettiği romanlarda üzerinde durduğu kimlik meselesi, ikiz olma hâli ve karakterlerin birbirlerinin yerine geçme durumu kendini Orhan Pamuk sanan bu öykü karakterinde tezahür etmiştir.

3. Şizoid Okurluk

Türk romanında dair düşüncelerini tartıştığı makalesinde Tanpınar: “Bizde Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insanın ruhu onu pek az meşgul etmiştir” der (1969: 49). Bu tespitin doğruluğunun tartışılması bir kenara postmodern

Türk edebiyatının öne çıkan ismi Orhan Pamuk'un "psikolojik tecessüsü" derinlerinde duyan bir yazar olduğu bir gerçektir. Nitekim Pamuk, yazın serüveninin başından beri kendi yaratma süreçleri üzerine düşünmüş ve düşündüklerini yazıya geçirmiştir. Nobel ödülü aldıktan sonra yaptığı bir konuşmanın yer aldığı *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı kitabında "Romanlar birbiriyle çelişen düşüncelere huzursuzluk duymadan aynı anda inanmamızı, herkesi aynı anda anlamamızı sağlayan özel yapılardır" ifadesini kullanır (Pamuk 2011: 29). Herkesi aynı anda anlamak onun yerine geçmeyi ve bir başkası olmayı gerektirdiğinden Pamuk'un birçok roman karakteri bu izlekleri bünyesinde taşır.

Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret kitabının "Roman ve Kimlik: Beyaz Kale" makalesinde Jale Parla bildungsromanın bölünmüş bir benliğin bütünleşme arzusuyla yanıp tutuşarak kavuşmaya çalıştığı mutlak ve parçalanmamış kimliğe özlemin ve "benzeri" ile "öteki" arasında hapsolmuş, "öteki"ni kendine örnek edindikten sonra aslında onun "benzeri" olduğunu keşfeden, bu keşifle ona (kendine) duyduğu sevginin nefrete dönüşmesini engelleyemeyen, suçluluk dolu, narsist, sado-mazoşistik kısır döngülerdeki modern kimlik karabasanlarının oluşturduğu zeminlere yayıldığını söyler (Parla, 2018: 115). Eleştirmenin bildungsroman özelinde söylediği bu sözler Gülsoy'un incelenen bu öyküsü için de geçerlidir denebilir. Her ne kadar edebî türleri farklı olsa da öyküye ismini veren taklit Orhan Pamuk, Parla'nın bu psikolojik tespiti eşliğinde değerlendirilebilir. Çünkü kendisini Orhan Pamuk sanan adamın okurluğu ve bunun da ötesinde yazarlığı Eco'nun açıkladığı iki okur tipinin ötesindedir. Tek başına diğer insanlara özlem duymadan yaşayabilen şizoid yaradılışlı bu adamın okurluk deneyimini tartışmaya geçmeden önce onun psikopatolojisini anlamak adına "şizoid" tanısını açıklamak gerekir.

Tek bir etkinlik çerçevesinde kalırlar. Başkalarıyla olduklarında kendilerini rahat hissetmezler ve göz ilişkisi kurmazlar. Duygulanımları sınırlı ve yüzeyseldir. Başkalarının yanında gereksiz yere çok ciddi olabilirler, başkalarından korku duyabilirler ya da aldırılmaz bir tutum sergileyebilirler. Kısa yanıtlar verebilirler, kendiliğinden konuşmazlar, bazen acayip mecazlı anlatımları olur. Cansız nesnelere ya da doğaötesi kurgulardan büyülenebilirler ya da matematik, astronomi ve felsefi akımlarla ilgilenebilirler. Başkalarından gelen tehditlere ya düşsel olarak "her şeye yeter olma" (omnipotans) duygusuyla ya da karşısındakinin istediğini yapmaya razı olduğunu bildirerek tepki verirler. Sanki yalnızca kendi dünyalarında yaşıyorlarmış gibi başkalarından kolayca koparlar, "kendi hallerinde" yaşamayı yeğlerler. Apati ve duygusal tepkisizlik, şizoid sendromun başlıca belirtileridir. Ayrıca, genelde, gayret gösteren ve "canlı" kişiler değildirler. Gayret gösterecek olsalar bile, bunlar daha çok kitap

okuma, televizyon seyretme, resim yapma, küçük onarımlarda bulunma gibi etkinliklerle sınırlı kalır. (Köroğlu, 2010: 23)

Birebir bu özellikleri taşıyan adamın öyküdeki tavırları onun bu görüntüsünü destekler. Örneğin; anlatıcı, bir sabah market sahibinin çırağına “Orhan Pamuk’un ekmeği ve gazetesini götürdün mü?” diye sorması üzerine taklit yazardan haberdar olur. Adamın evine sipariş istemesinde genel manada bir sorun olmasa da onun diğer insanların arasına karışmamasının ilk işareti okunur (Gülsoy, 2015: 110). Ardından sayfiye bir mekânda yaşamasına rağmen denize hiç inmemesi, boğuk bir sesle kesik kesik konuşması, alıntılara yaslanarak bağlamdan kopuk bir monolog yürütmesi, Orhan Pamuk’un jest ve mimiklerini çok iyi taklit etmesi, duygularını belli etmemesi, anlatıcının “Kimsiniz?” sorusunu, “Hem kendimim hem de başkası.” şeklinde üstü örtük bir biçimde yanıtlaması şizoid özelliklerinin öyküdeki yansımalarıdır. Ayrıca kendini Orhan Pamuk sanan adam bu son cümlesine şunları ekler:

Yıllardır kendimi dışarıdan görürken kendime çekidüzen veriyordum. Kendimi dışarıdan görürken, ‘Yeterince benzemiyorum,’ diyordum, ‘benzemek istediği şeye yeterince benzemiyorum.’ Ya da, ‘Benziyorum ama daha gayret etmeliyim,’ diyordum yıllardır ve sonradan yeniden kendimi dışarıdan görerek, ‘Evet, benzemek istediği şeye benzedim sonunda!’ diyordum mutlulukla, ‘evet benzedim ve ben o oldum!’ (Gülsoy, 2015: 121)

Taklit yazar, *Kara Kitap*’ın yüz on yedinci sayfasından ezberlediği bu cümleleri Orhan Pamuk ile özdeşimi adına sarf eder. Bunun üzerine sabrı taşan anlatıcı ısrarla kendi cümleleriyle konuşması gerektiğini söylese de sahte yazar uzun bir sessizliğe bürünür. Bu durum Harry Guntrip’in *Şizoid Görünüşü Nesne İlişkileri ve Kendilik* adlı eserinde tarif ettiği *donuk kimliğin* tezahürüdür. Anlatıcının yalanını ortaya çıkarmasıyla taklit Orhan Pamuk, “tam bir kayıpla ve hem beninin hem de nesnesinin yıkımıyla karşı karşıya olduğunu hisseder” (2013: 46). Bunun üzerine; “Size gerçekten ‘o’ olduğumu kanıtlayabilirim.” diyerek çalışma masasının altındaki valizden birtakım defterler çıkarır. Anlatıcının önüne koyduğu kitaplarda Orhan Pamuk’a ait romanların yeniden yazımları vardır (Gülsoy, 2015: 122). Orhan Pamuk bir sözcüğü bir kere yazıyorsa taklidi on kez, yüz kez yazar. Yazının içindeki gizli bağlantıları, şifreleri, harflerin matematiksel bağlantılarını tekrar tekrar kurgular ki yine bu durum onun bir şizoid olarak imgelem dünyasında yaşadığının göstergesidir.

Bakın şu elinizde tuttuğunuz defterde, *Kara Kitap*’ın mükemmel bir versiyonu var. Her bölümü, her paragrafı on dokuz ve katlarına göre düzenlenmiş, uymayan cümleler değiştirilmiştir. Diğer kitaplar da burada. Kim olduğumu soruyorsunuz. Sizin için ne önemi var? Adım Mehmet Yılmaz ya da Henry Dark olabilirdi. Ama asla Pierre Menard olmazdı.

Yaptıklarımı anlamak için ne ömrünüz, ne sabrınız, ne de zekânız yeterli... Şimdi beni rahat bırakın. (Gülsoy, 2015: 118)

Anlatıcın deyimiyle 'yerel' Orhan Pamuk'un verdiği yazar isimleri arasında Pierre Menard'ın olması, öykünün alımlama estetiği bağlamında okunması noktasında kritiktir. Çünkü Jorge Luis Borges'in *Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard*'ın ana karakteri Pierre Menard, Cervantes'ten yaklaşık üç yüzyıl sonra *Don Kişot*'u birebir yazma tutkusu taşıyan kurmaca bir yazardır. Bire birlikten kasıt, XVII. yüzyılda yazan Cervantes ile ona XX. yüzyıldan uzanan Pierre Menard'ın tarih olgusunu ve aynı metnin farklı zamanlarda kazandığı, farklı okurlarca bambaşka yorumlandığı gerçeğidir. Borges'in öyküsünde bu durum şöyle ifade edilir:

O, başka bir Quixote yazmak değil -bunu yapmak kolaydı- *Don Quixote* kitabının kendisini yazmak istiyordu. Söylemeye gerek yok, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı aklından bile geçirmiyordu; onun amacı kopya etmek değildi. Onun akıllara durgunluk veren amacı, Miguel de Cervantes'inkilerle -kelime kelime, satır satır- örtüşecek birkaç sayfa yazabilmektir. (Borges, 1998: 37)

Bizzat Murat Gülsoy da "Borges'in bu kurmaca yazarı Menard, bence zaman içinde değişen okurun bir mecazı olarak okunabilir. Farklı kuşaklar Cervantes'i elbette çok farklı şekillerde okuyacaklardır. Bu çok anlaşılır ve beklenir bir durum. Ama bir insan kendi ömür süresinde kitapları ne kadar farklı okuyabilir? Ne kadar farklı algılayabilir?"[‡] diye sorar. Gülsoy'un bu sorusunu kendi öyküsünün entelektüel şizoidine gönderme olarak almak mümkündür. Çünkü taklit Orhan Pamuk, elbette bir Pierre Menard olamaz çünkü kabuğundaki dünyada inşa ettiği imgelem dünyası onu Don Kişot gibi delilik ile dâhilik sınırında tutar ve mecazın kapısını da üzerine kapatır. Bunların ötesinde hakiki Orhan Pamuk'un yerine geçmek istemesi, onun eserlerinden daha iyilerini yazdığını iddia etmesi bir okurluk ve yazarlık gerçeğinden çok saplantılı bir ruh durumunun göstergesidir. Oysa Borges'in karakteri Pierre Menard aynı metnin farklı zamanlarda nasıl okunacağına dair uğraşın içinde bir yazarlık kaygısı taşır.

Aslında bu makalede, öyküde yazarlık vurgusu ile ele alınan sahte Orhan Pamuk'un okurluğunun altının çizilmesinin nedeni, onun hakiki eserleri defalarca, obsesif bir şekilde okuyup ardından yazmasıdır. Anlatıcı bu durumu şöyle aktarır:

Yazılan hikâyeler, romanlar insanlara hoşça vakit geçirmek ve onları etkilemek, sıradan hayatlara ilahi bir ışık düşürmek içindir. Bir yerlerde yazmıştınız. Ve bu mükemmel okurunuz, zaman içinde bu ışığa baka baka gözleri kör olmuş, belki de aklın sınırlarında yazının varabileceği en uç noktada size dönüşmüştü. Yazdıklarınız okurunuzu (belki de ideal okurunuzu) değiştirmiş, onu size dönüştürmüştü.

[‡] <https://muratgulsoy.wordpress.com/2019/10/03/iki-roman-iki-yabancı-iki-ben/>

Hatta sizi bile aştığını, sizden daha çok siz olduğunu düşünen bir başka Orhan Pamuk çıkarmıştı ortaya. (2015: 123-124)

Böylesi bir ilişkide, şizoid kişinin Orhan Pamuk ile özdeşleşmesi kendi benin kaybına, onun tüm eserlerini zihnine alması ise bunları açıklıkla yutup kaybetmesine yol açmıştır. Psikanalist Harry Guntrip'e göre kendini Orhan Pamuk sanan adam, bağımsızlaşmaya çalışırken özgürlük için giriştiği savaşta nesnesi olan Orhan Pamuk yıkıma uğramış ve bu nedenle taklit yazarın beni de, özdeşleştiği nesnenin yitirilmesiyle yıkıma uğramış yahut bomboş hâle gelmiştir (2013: 46). Bundan dolayı anlatının finalinde Orhan Pamuk olmadığı anlaşılan sahte yazar, sabah erkenden Yeni Ay Sitesi'nden ayrılır. Geride hiçbir iz bırakmadan giden bu adam anlatıcının vicdan azabı duymasına neden olur çünkü ona göre "zararsız bir deli" ile uğraşmıştır. Yine anlatıcıya göre çıktığı yolda gerçek Orhan Pamuk'u öldürmek amacı taşımaktadır. "Bu durumda sizin fiziksel varlığınız onun mükemmel varoluşunun önünde, ortadan kaldırılması gereken bir engele dönüşmüştü. Şimdi daha iyi anlıyorum sabah erkenden nereye doğru yola çıktığını. Size geliyor. Ve niyeti hiç de iyi olmayabilir" (Gülsoy, 2015:124), der. Bu ayrılış şizoid mizaçlı sahte yazar için bir son olsa da anlatının sembolik düzlemindeki "yazarın ölümü" kavramına da denk düşer. Çünkü postmodern anlatılarda yazarın konumu, modern anlatılara göre değişmiştir. Yazar mutlak değildir. Okurun da metinle iletişim sürecinde önemli bir rolü vardır. Hatta Roland Barthes'ın Türkçeye "Yazarın Ölümü" adıyla çevrilen makalesinde söylediği üzere "Okurun doğumu ancak yazarın ölümü karşısında olacaktır" (Seymour, 2021: 13). Dolayısıyla her ne kadar az bir ihtimal taşısa da belki taklit yazar; şizoid görüngüsünü, onu sarsan anlatıcının tavrıyla kırmış da olabilir. Özdeşleştiği nesnesi olan Orhan Pamuk'u kendi içinde yok ederek en derin umutsuzluğun ifadesi olan şizoid fenomenini güçlü bir umuda da evriltmiş olabilir. Çünkü şizoid bir birey için tek gerçek çözüm özdeşleşmenin çözülmesi ve kişiliğin olgunlaşması, ben ve nesnenin farklılaşması ve işbirliğine dayalı bir bağımsızlık ve karşılıklılık için gerekli kapasitenin gelişmesi yani yeniden doğum ve gerçek bir benin gelişimidir (Guntrip, 2013: 46). Böylece ucu belirsiz bırakılan öykü, anlatıcının Orhan Pamuk'a taklit yazarın onları terk etmesinin 'yasına boğulmuş' site halkını ziyaret daveti etmesi ile sonlanır. Ayrıca yazmakta olduğu romanı da heyecanla beklediklerini ekler.

Sonuç

Murat Gülsoy, kaleme aldığı birçok eseri ile modern Türk edebiyatına yetkin katkılar sağlayan bir yazar olmanın ilk adımını *Oysa Herkes Kendiyle Meşgul* isimli öykü kitabı ile atmıştır. Toplam on iki öykünün yer aldığı bu eserinde "Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam" özelinde farklı

okurluk yansımaları irdelenmiştir. Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı edebiyat eleştirisi kitabında yer alan ampirik ve örnek okurluğun izinin sürüldüğü bu öyküde, metnin alımlanma noktasında psikolojik sağlamlığın bulunmadığında şizoid bir okuma serüvenine evrildiğini tespit edilmiştir. Öykünün ana karakterinin mektup yoluyla bizzat Orhan Pamuk' a bu şizoid okurunu haber verdiği metinde Roland Barthes'in savından hareketle "yazarın ölümü" neticesinde okurun tam anlamıyla devrede olduğu bir anlatım söz konusudur. Yazardan daha çok "yazar" olma hâlinde yani Orhan Pamuk'tan daha çok Orhan Pamuk olma idealinin uç noktasında bizi karşılayan ve öyküye ismini veren adam, bu savın da ötesine geçerek anlatıcıya göre gerçekten (fiziksel olarak) Orhan Pamuk'u öldürmek için yola çıkma ihtimalini de taşır. Diğer bir deyişle sembolik düzlemdeki ölüm bu ihtimalin eşliğinde hakikate dönüşür. Öte yandan anlatının finalinde kesin bir son olmayışı farklı bir son düşünme imkânına da kapı aralar. Kendini Orhan Pamuk sanan adam imgelem dünyasında, anlatıcının onu gerçekle yüzleştirmesinden aldığı darbe neticesinde yeniden bir doğumun eşğine gelip gerçek benliğine doğru yola çıkmış da olabilir. Ayrıca bir edebî eserin kişiden kişiye değişen okurluklarının yanı sıra okurların aynı metni hayatlarının farklı evrelerinde bambaşka duyumsamalarına da Borges'in ilk öyküm dediği *Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard* ile temas edilmeye çalışılmıştır. Ancak Borges'in ilk karakterlerinden biri olan Pierre Menard'ı tanıyan taklit yazar, onun aynı metni tekrarlamasındaki amacı ıskalar. Çünkü Menard'ın hedefi bir metnin alımlanışının tarihsel koşullarla nasıl şekillendiğini göstermekken o bu durumu algılayamaz. Kendi ürettiği romanların Orhan Pamuk'unkilerin en üst versiyonu olarak tahayyül eder. Elbette ki bu çarpık bir ruhsal görüntüdür. Böylece Gülsoy bu mektup-öyküsü ile alımlama estetiği teorisinin yaslandığı okur profillerine bir "yeni"si olan şizoid okurluğu eklemiş olur.

Kaynakça

Ateş, F. (2004). *Murat Gülsoy'la: Kurmacayı Oluşturan Gerçekler Üzerine*, İstanbul: Düzyazı Defteri.

Borges, J. L. (2017). *Hayaller ve Hikâyeler*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Doğanalp, E. (2016), *Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Say Yayınları.

Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, İstanbul: Can Yayınları.

Ergyidiren, S. (2007). *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Ankara: Hece Yayınları.

- Guntrip, H. (2013). *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülsoy, M. (2015). *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Gülsoy, M. (2021). *602. Gece*, İstanbul: Can Çağdaş Yayınları.
- Holub Robert C. (1993). *Implied Reader Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approaches, Scholar, Terms* (Ed) Irena R Makaryk, University of Toronto Incorporated, Toronto buffalo, London Canada.
- Moran, B. (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Seymour, L. (2021). *Roland Barthes'ın Yazarın Ölümü*, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1969). *Roman ve Romancıya Dair Notlar, Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları.
- Paola Pugliatti, "Reader's stories revisited", in *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, VS 52/53, 1989, s. 5-6.
- Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore. Johns Hopkins University Press,1976, s. 34-36.

İLİM,
SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
(İSED)

Araştırma Makalesi: Geliş Tarihi: 10.08.2023 Kabul Tarihi: 10.12.2023 Yayın Tarihi: 31.12.2023

Atıf: Özmen, Tuba (2024). Elif Şafak'ın Pinhan Romanında Büyülü Gerçekçi Tespitler. İlim, Sanat ve Edebiyat Dergisi, 3(6), s.78-95.

Elif Şafak'ın Pinhan Romanında Büyülü Gerçekçi Tespitler

*Tuba ÖZMEN**

ÖZET

Büyü ve gerçek birbiriyle zıt olan kelimelerdir. Büyülü gerçekçilik ise bu zıtlığın harika uyumudur denilebilir. Gerçek hayatta görmemiz imkansız olan şeyler yazarın kaleminden sıradanmışçasına aktarılır ve kahramanlar da bunları yaşarken garipsemez, olayları normal karşılar. Elif Şafak, Pinhan romanında büyüülü gerçekçiliği tekke dervishi Pinhan ile diğer dervişler ve İstanbul'un kenar mahalleleri ile ince ince işlemiştir. Yoksul bir Anadolu çocuğu olan Pinhan'ın incili bir kuş peşinden tekkeye gelişi ve Dürri Baba'dan etkilenmesi sonrasında tekkede yaşamaya başlaması ve sonrasında öyküsünü oluşturmak için çıktığı yolculuğun büyüülü gerçekçi unsurlar ile harmanlanmasını sonrasında animusu Karanfil Yorgaki ile karşılaşmasını görülür. Başkahraman Pinhan'ın herkesten sakladığı bir sırrı vardır: O diğer insanlardan farklı olarak doğuştan çift cinsiyetlidir. Romanın başkahramanı Pinhan yaşadıkları karışında herhangi bir şaşkınlık belirtisi göstermez, yaşadıklarının üstesinden normal zorluklar gibi gelmeye çalışır. Nevres hayatın ona sunduğu haksızlıkların öcünü büyüülü gerçekçilik ile almaya çalışır ve bunu yaparken kötü cin Kepoz'u kullanır. Romanın kahramanı Pinhan'ın herkesten gizlediği çift cinsiyetliliği çoğu kişi tarafından bilinir ve bu çift cinsiyetlik mahallenin kocakarıları tarafından büyüülü gerçekçi unsurlarla kullanılır. Akrep Arif ya da nam-ı diğer Nakş-ı Nigar mahallesinin kocakarıları mahallenin çiftbaşlığını gidermek için büyüülü gerçekçiliğe sığınır ve hamamda hem Pinhan'ı hem mahalleyi bu iki başlıktan kurtarır. Roman büyüülü gerçekçilik ile açtığı çemberi -Pinhan kendi gömüldüğü mezarının başındadır- büyüülü gerçekçilik ile -bu sefer mezarda kendisi yatmakta, başında sevdiği beklemektedir- sonlandırır.

* Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi e-mail: tuubaa_ozmen@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Büyülü Gerçekçilik, Pinhan, Tekke, Mahalle, Döngü

ABSTRACT

Magic and reality are contrasting words. Magical realism, on the other hand, can be described as the wonderful harmony of this contrast. Things that are impossible to see in real life are narrated by the author as if they were ordinary, and the characters do not find them strange but rather accept them as normal occurrences. Elif Şafak has elaborated magical realism with Pinhan, the dervish of the lodge, other dervishes, and the slums of Istanbul in her novel Pinhan. The story tells the story of Pinhan, a poor Anatolian child, who follows a bird with pearl and arrives at the lodge, where he begins to live after being influenced by Dürri Baba and then his journey to create his story is blended with magical realistic elements and his encounter with his animus Karanfil Yorgaki. The main protagonist, Pinhan, has a secret that he hides from everyone: he was born androgynous. Despite the challenges he faces, Pinhan, the protagonist of the novel, does not display any signs of astonishment but rather tries to overcome them as if they are normal difficulties. Nevres, in an attempt to seek retribution for the injustices life has presented her, employs magical realism and utilizes the malevolent genie Kepoz. The fact that Pinhan hides his androgyny is known to many, and this androgyny is used by the crones of the neighborhood with magical realist elements. Akrep Arif, aka Nakş-ı Nigar and the crones of the neighborhood resort to magical realism to eliminate the double-headedness of the neighborhood and free both Pinhan and the community from it in the hamam (bathhouse). The novel concludes the circle it opens with magical realism – Pinhan is at the grave where he is buried – and ends with magical realism – this time, he lies in the grave, with his beloved waiting beside him.

Key Words: Magical Realism, Pinhan, Tekke (lodge), Neighborhood, Cycle

GİRİŞ

1.BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Büyü ve gerçek kavramları birbiriyle ne kadar alakasız ve uyumsuz kelimelerse bir araya gelişleri de bir o kadar harika ve uyumludur. Birbirine taban taban bu zıt iki kavramın bir araya gelişi renk skalasından zıt renklerin bir araya gelişiyile oluşan renkler kadar canlıdır. Bu canlılık büyülü gerçekçilik ile yazılan eserlerde karnaval havası yaratır. Büyülü gerçekçilik adını çoğunlukla Latin Amerika edebiyatı ile duyurmuştur. Terim oluştuktan sonra zamanla gelişmiş ve şekillenmiştir. “Büyülü gerçekçilik terimini ilk kullanan kişi Alman sanat eleştirmeni Franz Roh olarak bilinir. Terimin esin kaynağı ise Alman düşünür Novalis’tir. Edebiyat alanında ilk kullanan isim ise Bontempelli’dir. Büyülü gerçekçilikte sıradan olanı olağanüstü, olağanüstü olanı da sıradan sunuş esastır. Kesin sınırları belirlenememiş olmasına karşın sunulan dünyanın okuyana tuhaf hissettirilmemesi adına takınılan ketum tavır onun sınırlarını göstermesi açısından değerlidir.” (Oranlı, 2021, s. 5) Terim ortaya ilk çıktığında ekspresyonizmle ilişkilidir. Ressamların tablolarının

fantastik, gerçekten uzak olması Franz Roh tarafından hoş karşılanmaz ve eleştirilir. “Roh’nun tasvir ettiği ressamlar dışavurumcu ressamlar gibi nesnelere yapılarını bozup, çarpıtarak ortaya koymuyorlar, sanki sıradan nesnelere ilk kez görüyormuşçasına çiziyorlardı. Bu durum sanat çevrelerince dünyanın büyüülü bir şekilde yeniden yaratılması olarak hissedilmiştir.” (Teker Garcia, 2010, s. 14)

“Roh’nun büyüülü gerçekçilik yani *Magischer Realismus* kavramının İtalyancadaki karşılığı olan *Realismo Magico*’yu ilk kez hem edebiyat hem de sanat için kullanan isim İtalyan eleştirmen, şair, oyun, roman ve öykü yazarı ve besteci Massimo Bontempelli’dir.” (Aragüç, 2016, s. 31) Bu kavram görüldüğü üzere sadece edebiyatla sınırlı kalmış ya da köken olarak edebiyattan çıkmış bir kavram değildir. “Başlarda farklı alanlarda kullanılmaya başlayan büyüülü gerçekçilik günümüzde daha çok edebiyat alanında kullanılmaya başlamış ve teorik tartışmaların çoğu bu alan üzerine olmuştur. Ancak günümüzde büyüülü gerçekçilik, sadece edebiyat değil başka sanat dallarında da kendine yer bulmuştur.” (Oranlı, 2021, s. 6) Edebiyatta büyüülü gerçekçilik günlük hayatta görülmeyen ancak romanlarda görülen ve roman kahramanları tarafından da normal karşılanan olaylardır denilebilir. Gerçekleşen olaylar okuyucuyu da hayret uyandırırken kahramanlar olayları garipsemez, sıradan bir durum gibi algılar ve de yansıtır. Yaşananların büyüüsüne kendini kaptıran kahraman metnin renkliliği karşısında okuyucu da içine alır, peşinden sürükler. Daha çok Latin Amerika kökenli kabul edilen bu terim Latin Amerika’nın yaşam koşulları da göz önünde bulundurulduğunda mantıklı bir zemine oturur. Çünkü modern insana garip gelecek pek çok şey- inanışlar, yaşam tarzları, ritüeller vb.- dönemin Latin Amerikasında zaten kullanılmaktadır. Dışardan bakan pek çok kişinin garipseyeceği olaylar onlar için rutindir. Dışardan bakan bir insanı büyüleyen bütün her şey onlar için sıradan bir gerçektir. Alejo Carpentier’in yaptığı çalışma hasebiyle büyüülü gerçekçilik Latin Amerika’ya aitmiş izlenimi uyanmıştır. Bu sebeple “büyüülü gerçekçiliğin kaynak ve kökeni denildiğinde Latin Amerika halklarının gelenekleri, yaşayışları ve mitleri akla gelmektedir. (Oranlı, 2021, s. 12) Bu da Amerika ile özdeşleşmesini pekiştirir. “Özellikle mitler olağanüstülükler barındırmakta ancak bu olağanüstülükler onu yaratan ve dinleyen kişiler arasında normal karşılanmaktadır. Latin Amerikalıların mitleri, inanışları ve yaşayışları akımın tohumlarının serpilmesi, filizlenmesi ve yayılması için elverişli bir ortam oluşturmuştur. “Daha sonra 60’lı- 70’li yıllarda Latin Amerikalı yazar Gabriel Garcia Marquez gibi büyüülü gerçekçi tarzda yazan başarılı yazarlar sayesinde bu algı daha da pekişmiştir” (Aragüç, 2016, s. 19). Ortaya ilk çıktığında garipsenen kavram zamanla kendini kabul ettirip edebiyat dünyasına iyice yerleşmiştir. “20. yüzyılın başındaki öncü anlatılar tüketilmiş ‘güncel olayların büyüülü sözcüklerle aktarılması’ daha çok tercih edilen bir biçim olmuştur. Büyüülü gerçekçilik sayesinde yazar yaşam ile yazınsal yaratı arasındaki boşluğu mucizevi ve

beklenmedik olayları aktararak doldurmayı başarabilmiştir” (Teker García, 2010, s.21-22). Artık gerçek vadesini doldurmuş, edebiyat sadece görünenin anlatılmasından ibaret bırakılmak istenmemiş, düş gücünün de zenginliğiyle yazarların yeni cümleleri parlatılmıştır. Bundaki *“önemli etkenlerden biri de gerçeklik anlayışının değer kaybetmesidir”* (Oranlı, 2021, s. 14). Yazarlar saf gerçekliği okuyucusuna sunmak yerine büyülü bir gerçekçilikle sunmayı tercih etmişlerdir. Bunda tarihi olayların etkisi de göz ardı edilemez. İnsanlar dış dünyada aradıklarını bulamadıklarında ya da dış dünyanın gerçekliği acı verici hale geldiğinde kendilerini daha az üzecek seçenekler ortaya koymaktadırlar. 20. yy. Bu açıdan bakınca büyülü gerçekçilik için elverişli bir ortamdır. Çünkü süregelen savaşlar ve değişmeyen hayat gerçekleri akabinde ekonomik sıkıntılar dış dünyayı cazip olmaktan çıkarmış, onun yerine kaçılacak bir hayal âlemi yaratılmasına katkı sağlamıştır. İnsanlar savaş ve hayat gerçeklerini değil kendilerini büyüleyecek gerçekleri tercih etmişlerdir ve bu da tabii ki büyülü gerçekçiliktir.

Yüzeysel bakıldığında büyülü gerçekçilik, fantastik metin izlenimi uyandırır ancak fantastik metinde kahraman da okuyucu da aktarılanların yazarın yaratıcılığının ürünü bir hayal dünyası olduğunun farkındadır. Kahraman da okuyucu da normal karşılamaz ancak büyülü gerçekçilikte fantastik metinlerden farklı olarak anlatılan olağanüstülükler sıradanmış gibi aktarılır.

“Büyüülü gerçekçilik, Türk Edebiyatı’nda 1980’li yıllardan itibaren bir akım niteliğinde kendini hissettirmeye başlamıştır. Türk Edebiyatı’ndaki kaynaklarına bakıldığında ilk olarak Şamanizm kaynaklı olduğu görülmektedir. Daha sonra Türk Edebiyatı’nın sözlü kaynakları karşımıza çıkar” (Oranlı, 2021)“ Türk edebiyatı halk hikâyeleri, mitolojileri, efsaneleri bol olan bir edebiyattır ve özellikle efsaneleri her yörede ayrı bir çeşitlilik sergilemektedir. Halk hikâyelerinde, mitolojilerde ve efsanelerde yer alan olağanüstülükler hem anlatıcı hem de dinleyiciler arasında gayet normal karşılanır. Anlatıcı bunları gerçekten kendisi yaşamış ya da tanık olmuş gibi anlatırken dinleyici de -büyüülü gerçekçilikten farklı olarak- anlatıcıyı dinlerken anlatılanların hepsine inanır. Yine inanışlar yönünden zengin olan Anadolu kültürü de büyülü gerçekçilik için iyi bir zemindir. Büyüülü gerçekçilik edebiyatımıza çok sonradan yerleşmiş gibi görünse de aslında yüzyıllardır vardır.

2.PİNHAN

Yoksul bir Anadolu çocuğu olan Pinhan arkadaşlarıyla oyun oynarken incili kuşun peşinden yazgısından habersiz ama onun peşinde Dürri Baba Tekkesine yolu düşer. Bu gizemli kader yolculuğunun kılavuzu incili kuştur. Pinhan kuştaki incinin peşinden giderken kaderin halkasına adım atar. Tekkede incili kuştan sonra onu bekleyen kişi Dürri Baba’dır. Dürri Baba

Pinhan'ı etkisi altına almış ve bu durum Pinhan'ın tekkede kalması için yeterli bir sebep olmuştur. *“Tekke, sembolik olarak birlik ve bütünlüğün yansımasıdır ve farklı yaratılışlardan gelen kişilerin yaşam tecrübeleriyle harmanlanan kutsal bir sığınağı sembolize etmektedir”* (Kumlu, 2014, s. 479). Pinhan bir müddet tekkede kalır, oraya ve dervişlere zamanla uyum sağlar ancak eksik bir şeyler vardır. Ruzi-i muhabbet günlerinde herkesin anlatacak bir hikâyesi varken Pinhanın hikâyesi yoktur. Tekkedeki bütün dervişlerin hikâyesini yaşadıkdan sonra tekkeye geldiğini ve kendisine ait bir hikâyesi olmadığı için hep dışarda kalacağını anlar. Evet, bir hikâyesi yoktur ancak onun da onu üzen ve zihindeki gerçeğe karabasan gibi çöken bir sırrı vardır: Pinhan diğer insanlardan farklı olarak çift cinsiyetli doğmuştur. O, hem erkektir hem de kız ya da ne erkektir ne de kız. Sırrını da yanına alıp hikâyesini aramak için İstanbul'a gidecekken sırrının aslında bilindiğinin farkına varır. Uğruna tekkeye geldiği inciye de yanına alınan Pinhan İstanbul'un yolunu tutar. Bu arada Akrep Arif nam-ı diğer Nakş-ı Nigar mahallesinde bazı tuhafliklar olmaktadır. Mahallenin adı Akrep Arif iken orda hastalığına deva bulan ancak sonrasında aşkını bulduğunu sanıp aşkından sonsuza dek mahrum kalan Nakş-ı Nigar'ın mahalleye Nida Hamamı yaptırması üzerine Nakş-ı Nigar Mahallesi adını alır. Mahalle de tıpkı Pinhan gibi artık iki başlıdır ancak bundan da kurtulması lazım.

İstanbul'a gelen Pinhan geçirdiği zor günlerin etkisini atlatmak için incisinden güç almak isterken inciden tümüyle olur. İnsini bulmaya çalışırken Cüce Cafer ile tanışır. Cüce Cafer boy uzatama oyunu ile kendi sırrını verip karşındakinin sırrını alır. Pinhan'a sırrını verir lakin Pinhan'ın sırrını alamaz. Onu konuşturmak ümidiyle götürdüğü meyhanede Karanfil Yorgaki ile tanışır ve onunla bir olur. Şimdi Akrep Arif nam-ı diğer Nakş-ı Nigar Mahallesi ile yol kesişme sırası Pinhan'dadır. Mahallenin kocakarıları mahallenin dört başını tutup Pinhan'ı beklemektedir. Pinhan kabul ederse hem o hem de mahalle iki başlıktan kurtulacaktır. İki başlılığından çocukluğundan beri kaçan Pinhan tam da animusu Karanfil Yorgaki ile tanışmışken iki başlılığından kurtulmak için bu tehlikeyi göze alır, çift cinsiyetli olarak uykuya daldığı hamamdan erkeklikten arınıp bir kadın olarak uyanır. Artık onunda bir hikâyesi vardır ve evrenini tamamlamıştır. *“İşte insanın Mutlak Varlık'tan ayrılıp son ve olgun şekilde insan olarak ortaya çıkması bir yarım daireye benzer. Bu yarım dairenin başlangıcı tanrı; bitişi ise insandır.”* (Abiha, 2012, s. 9) Dairesini tamamlayan, artık bir hikâyesi olan ve belki de hikayesini anlatmak için yollara düşer, tekkeye gelir; tekkedeki herkesten geriye hatıralar kalmıştır ancak kendileri yoktur. Tekke, devlet tarafından kapatılmış; harap bir hale dönmüştür. Pinhan kendi içine yolculuğa çıkmışken bir yılan ona zehrini verir, tekkeye dönünce de bir gül de saçına kızılığını verir. Pinhan bir yılan gibi kıvrılarak girdiği tekkeden kıvrılan bir yılan yüzünden ebediyen ayrılır. Hayatının çemberine adımını attığı tekkede

çemberini tamamlamış, hikâyesinin başında gördüğü mezarının yanına gömülmek, çemberinde aldığı son nefesi de vermek üzere gelmiştir ancak geride biri başından yanına aldığı diğeri sonradan gönlüne eklediği iki emanetini almadan gelmiştir. Bir emanet peşinden diğeri de alıp gelir: Karanfil Yorgaki incisini getirir ancak Pinhan ölmüştür. Karanfik Yorgaki onu bulur, gömer, kızıl saçlarından mezarına taç yapar, incisini mezara kazdığı çukura yerleştirir ve tekrar buluşmak üzere oradan ayrılır.

3.PİNHAN'DA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Periden güzel huriden müstesna

Sebebi envai bela türlü cefa

Tam üç tane ismin var iken

Sonuncusu Canfeza

Bi-vefa, bi-vefa,bi-vefat

Türk Edebiyatı'nda kurgusunda büyülu gerçekçiliği işleyen sayılı roman vardır. "Büyülu gerçekçiliğin Türk Edebiyatındaki ilk kaynağı Şamanizm'dir. Daha sonra benimsenen İslamiyet ile buna farklı inanış ve ayinler de eklenmiştir. Bu inanış ve ayinlerin bazıları şunlardır; 'kem gözler', 'cin çarpması', "Hızır', 'nazar değmesi', 'muskalar', 'şeytan ve melek inanışı', 'nazar boncuğu', 'kapiya asılan sarımsak' ve 'kurşun döktürmek' bunlar Şamanizm ve İslamiyet etkisiyle Anadolu'da oluşan bazı ayin ve inanışlardır (Özates, 2014, s. 5-6)." Bu ve benzer tarzda büyülu gerçekçi içerikler görebileceğimiz Latife Tekin, Elif Şafak, Hasan Ali Toptaş gibi bu kategoriye dahil edebileceğimiz yazarlar postmodernisttir denilebilir. "Postmodern romanda kurgu, her tür okurun kendine göre bir şeyler bulabileceği, kitchten entelektüele, güncelden tarihiye, popülerden felsefeye, gelenekten modernizme, politikten lümpene, antikten fanteziye, mitolojiden bilimkurguya, ütopyadan distopyaya uzanan karnavalesk bir atmosferde üretilmiş; çokkatmanlı, amorf bir anlatılar toplamıdır (Taş, 2019, s. 64)." Postmodern roman kurgusu büyülu gerçeklik için biçilmiş kaftandır. Postmodern roman-ya da postmodern denemesi- kabul edeceğimiz Elif Şafak'ın Pinhan romanı da bu çerçevede yazılmış bir romandır denilebilir. Çünkü "Pinhan; eklektik, çokkatmanlı, metinlerarasılığa dayanan oyunsu bir kurguya sahiptir (Taş, 2019, s. 74)." Dolayısıyla bu da romanda konu işlenişi için elverişli bir zemin oluşturmuştur. İçerik dil ile de desteklenmiştir. "Romanda dil, anlam ve şekil itibariyle son derece bilinçli bir şekilde bir anlatım tekniği olarak kullanılmıştır (Öner, 2010, s. 202)." Bu da romanın büyülu gerçekçilik dahil edilerek yazılan kurgusunu

† Pinhan'ın kendi mezarındaki okuduğu mısralar

sağlamlaştırmıştır.

Elif Şafak büyüdü gerçekçilik unsurlarını romana parça parça yerleştirmiştir. “Siyah sarılı gövdesinin üzerinde mavi şeritler ve şarabi lekeler barındıran bu kuşun boynunda fındık iriliğinde, parlak, beyaz bir boncuk asılıydı. Çocuklar kafa kafaya verip, bu boncuğun olsa, deniz aşırı diyarlardan, belki de ta Çin-i Maçin’den yürütülmüş paha biçilmez bir inci tanesi olduğunda karar kıldılar. Derin bir nefes alıp, boncuğun yaydığı yosun ve nem ve macera kokularını ciğerlerine doldurdular (Şafak, 2020, s. 14).” Bir kuşun boynunda asılı duran bir boncuk günlük hayatta görmemizin mümkün olmadığı şeylerdendir ancak çocuklar bunu garipsemez hatta üzerine tahminlerde bulunurlar ve boncuğu ele geçirmek için uğraşırlar. Romanın maceraya adımı tam da burada başlar. Pinhan bu büyüdü kuşun peşinden tekkeye girmiş, ancak kuşa ulaşamamışlardır. “Pinhan’ın cennetimsi çocuk dünyasından gerçek dünyaya düşüşü elma ile gerçekleşir (Kumlu, 2014, s. 482) Pinhan çocukluğunun haşarılıklarının cennetinden uzaklaşmasına sebep olacak elmayı dişlemek için ağacı talan etmeleri fikrini ortaya koyar ve oracıkta yakayı ele verir. “Teni ağacın kabuğunun rengini alırken, yanakları elma kokularıyla taravetlenirken, her bir uzvu elma ağacının bir parçası, budanmış bir dalı oldu (Şafak, 2020, s. 16) Pinhan’ın elma ağacındaki tasvirinde büyüdü gerçekçi parıltılardır denilebilir. Pinhan’ın Dürri Baba ile göz göze gelişinde de bu parıltılardan söz edilebilir. “O gözlerde yağmuru, fırtınayı, ebemkuşağını ve Nuh Tufanı’nı gördü. ... O gözlerde göğe yükselen dumanları, alevleri, karanlıktan istifade eden yangınları ve yangından son anda kurtarılan kenarları tutuşmuş bir sırrı gördü. (Şafak, 2020, s. 16)” Çizilen sahneden Pinhan’ın kimseye söylemediği sırrını Dürri Baba’nın gözünden okumasına kadar büyüdü gerçekçi parıltılar işlenmiştir. Pinhan sonrasında yolunu çizer ve tekkede kalmaya başlar. Tekkedekilerin kerametleri de örnek gösterilebilir. Budala Tosun’un gezmeden anlattığı yerler için “ bu demde değil, başka başka demlerde gidip gelmişliğim var o diyarlara (Şafak, 2020, s. 18) diyışı de örenk gösterilebilir. Çünkü bizim görebildiğimiz tek bir zaman vardır. Bunun dışında bir zamanın olması ve bunun garip karşılanmaması büyüdü gerçekçiliğe örnek gösterilebilir.

Pinhan’ın romanda başından geçenlerin büyük bir kısmı büyüdü gerçekçilik ile işlenmiştir. Dertli Hagopik ile geç başlayan dostlukları Pinhan’a kattıkları büyüdü gerçekçi ayrıntılar ile işlenmiştir. “Çocuk, gayretle gelip, ondan tahta parçalarına, siyah minelere hayat üflemeği, türlü türlü kuş resimlerini nakşetmeği öğrenmişti. ...Bir gün gelecek, çocuğun nakşettiği kuşlar ötecek, şakiyacak, kanat çırpıp semalarda süzülecekti. ...Vakit tamam olduğunda ölü kuşlara hayat vermeye de muvaffak olacaktı. (Şafak, 2020, s. 21)” Doğanın özgür yaratılmışları olan

kuşlar yaratıcının elinden çıkar. Ancak Elif Şafak Pinhan'a çizdirdiği kuşlara hayat üfleme kabiliyeti de vermek istemektedir. Cansız tahta parçasına işlenen kuşların zamanla can bulacağına inanılmaktadır. Pinhan'ın yaratılan kuşların canını almak istemesi fikri geride kalmış hatta Pinhan kuşlara can vermek istemektedir. Bu düşünce Dertli Hagopik'e hiç de sıra dışı gelmemektedir. Bu Pinhan'ın insani zafiyetlerden kurtulup dünyevi zevklerden uzaklaşp daha manevi bir dünyaya yönelmesine de yorumlanabilir. Yazar bu düşüncesini normal hayatta görülmeyecek bir şekilde işlemiştir.

Pinhan'ın yüreğinde giderek külçelen sırrı gittikçe daha da ağırlaşmaya hem gündüzünü hem gecesini-rüyasını meşgul etmeye başlamıştır. "Maviliklerde süzülürken denizden balık, topraktan solucan çıkararak beslenmeli; kendisiyle aynı sırrı paylaşanları bulup, onları da kuşa çevirmeliydi (Şafak, 2020, s. 22) Sırrını paylaşamaması yüreğine ağır gelmekte olan Pinhan sırrının ağırlığını birileriyle paylaşma isteğini büyüdü gerçekçi cümlelerle aktarır. Romanda birkaç defa görünen incili kuş da büyüdü gerçekçi unsurlar barındır ve bazen ondan bir insan gibi söz edilir. Yalnızlıktan, yoksunluktan sıkılmıştır. "O dost kapısını çaldığında, senelerdir boynunda taşıdığı inci tanesinin gagasıyla çekip koparacak ve bu hazineyi, sessiz sedasız, onun sıcacık avuçlarına sıkıştırıracaktı (Şafak, 2020, s. 26)." İncili kuştan yalnız kalmış bir insan gibi söz edilmiştir. Tekkede tek yoksun kalan kuş değildir. Yıllardır bolluk bereketin eksilmediği tekkede dervişler de yiyecekte yoksundur. "...Daha çok ihsanda bulunabilmek için iki yerine tam sekiz kol, on yerine seksen parmak taşıyan Gönlübol Baba da nicedir uğramaz olmuştu. (Şafak, 2020, s. 26)." Yazar Gönlübol Baba'dan sürekli gelen bir insan gibi söz edip normalleştirmiştir. Edebiyatımızda Hızır Alehiyselam'ın benzer özelliğini sergileyen Gönlübol Baba büyüdü gerçekçiliğin zaten edebiyatımızda var olduğunun da bir göstergesi sayılabilir.

Romanda kara kışın bir türlü bitmemesi üzerine iyice bastıran açlık ve özellikle de kahvesiz kalması Dulhani Hasan'ı çıldırtma derecesine getirmiştir. Dulhani Hasan akla uygun olmayacak şekilde kara kışa isyan etmek için leblebi tanesinde karın yağdığı havada dışarda kalmış, kara kışla mücadele etmiştir. Pinhan durumu hayret içerisinde izlemektedir. "Dulhani'ye ait olduğunu sandığı karartının az biraz ötesinde fııldak gibi hızla dönen, kül renkli, şekilli şemalli meçhul başka bir karatı daha vardı. Fııldak dönüyordu (Şafak, 2020, s. 29)" Dulhani Hasan'ın kara kışla mücadelesini kara kış kaybetmiştir. Dulhani Hasan'ın kara kışla mücadelesi, kara kışın bir karartı şekline bürünmesi ve fııldak gibi çevresinde dolanması neticede kara kışı mağlup edip baharın gelişine vesile olması büyüdü gerçekçiliktir denilebilir.

Romanda büyüdü gerçeklik unsurları bazen kahramanların rüyalarına yerleştirilmiştir. "Dulhani Hasan'ın elindeki kahve fincanını denize daldırdığını, o mavilikten bol köpüklü

kahveler çıkardığını dehşetle gördü. Dulhani'nin bulunduğu yerde deniz maviden kahverengine dönüşmüş; tuzlar şeker, dalga köpükleri ise kahve köpüğü oluvermişti (Şafak, 2020, s. 30)." Dulhani Hasan'ın kahve tutkusu Pinhan'ın rüyasına girmiş masmavi deniz gerçeğe aykırı bir şekilde kahve deryasına dönmüş deniz tuzları ise kahvesini tatlandırmak için şeker olmuştur, dalga köpükleri ise daha güzel görünmesi ve lezzetli olması için köpük olmuştur. Romanın en başından beridir kuşla özdeşleşen Dürri Baba da Pinhan'ın rüyasına girmiştir. "Dürri Baba'nın, eşiğin öte yanındaki denize elini daldırarak, denizin dibinden rengârenk kuşlar çıkardığını; kuşların gökyüzüne doğru kanat çırparak uzaklaştıklarını gördü. (Şafak, 2020, s. 31)." Dürrü Baba'nın denizden çıkardığı kuşları da Pinhan garipsememiştir.

Pinhan'ın karşılaştığı büyütlü gerçekçi unsurlardan biri de deredir. "Dere onu görünce şahlandı, selam verdi. ...'Karabasanlarını bir bir anlat bana ki topunu birden alıp götürüyüm uzaklara, gözden irak gönüller içre diyarlara. Bırak yükünü ben taşıyayım (Şafak, 2020, s. 32). Dere Pinhan'ın yükünün farkındadır ve ona arındırıcı, dert götürücü özelliğiyle yardımcı olmak istemektedir. "Dere yükünün tamamını teslim aldıktan sonra, delikanlının rüyalarının tabirini yapmaya koyuldu. Sularını ikiye ayırıp, yüz yüze bakan iki ayna oldu. Aynalardan birinin açtığı kapıyı öteki kapadı; birinin kazdığı çukuru öteki doldurdu. Öbek öbek kumlar, tunç tokmaklar orta yere yığılırken, dere, Pinhan'a gördüklerini aktardı (Şafak, 2020, s. 32)." Pinhan kafasında kaynayan rüya kazanını kepçe kepçe dereye döktü. Kimseye anlatamadığı sırrını dereye akıttı. Dere onu anladı, rüyasını yorumladı, derdini kendi derdi bilip aldı.

Dertli Hagopik romanda büyütlü gerçekçiliği sağlayan kahramanlardandır. "Modern ve postmodern yapıtlarda olduğu gibi büyütlü gerçekçi yapıtlarda da anlatımda sık sık geriye dönüşler yapılır (Teker Garcia, 2010, s.68)." Dertli Hagopik Pinhan'a derdini açar, başından geçeni anlatır. "Dükkada yaşayan envai çeşit eşya insafa gelmiş, evvelki vurdumduymazlığımı gençliğime vermiş, beni affetmişlerdi. Tıpkı Ohannes Usta gibi şefkatle, merhametle yaklaşıyordum onlara. Konuşuyor, muhabbet ediyor, ara sıra birbirimize sataşıyorduk. Yalnız değildim. Pirimiz Davut Peygamber de bütün gece yanı başımdaydı. Beni dikkatle izliyor, ara sıra başını sallayarak memnuniyetini ifade ediyordu. ...Soluk alıp veriyordu o yüzük Pinhan, vücudumun bir parçasıydı. Kalbimiz bir atıyordu (Şafak, 2020, s. 42)" Dertli Hagopik yüzükten bir canlı gibi söz eder ve bu da ona hiç garip gelmez. Dükkandaki eşyalar onun için canlıdır, onlarla konuşur, onlara sataşır. Dahası Peygamber Davut da yanlarındadır. Pinhan da onu dinlerken anlatılanları garipsemez. Çünkü "olaylar okura ne kadar garip ve olağandışı görünse de öykü karakterleri için gayet sıradan ve olağandır. Büyütlü gerçekçilikte yaygın ve günlük olanın olağandışı ve gerçek olmayana

dönüşümü vardır. Büyük ölçüde sürprizler sanatı olan büyülü gerçekçilikte zaman sonsuzmuş gibi akar ve gerçek olmayanlar, gerçeğin bir parçası haline gelir.” (Özsevgeç, 2015) Bu yüzük de Dertli Hagopik tarafından soluk alıp veren kalpleri bir olan bir vücut parçasıdır. Bu yüzük Dertli Hagopik’e akışı kazandıran ve sonrasında da kaybettiren halka, tekkeye ulaştıran yoldur. Tekkenin incili kuşu Dertli Hagopik’i karşılar. “Kapı sırlıydı. Kapının tokmağında incili bir kuş durmaktaydı. Onu görünce anladım ki bunca zamandır aradığım yer işte burasıdır. İncili kuş gözlerimin içine baktı; sırlanmış kapı ardına kadar açıldı, beni içeri buyur etti. (Şafak, 2020, s. 45) Romanın büyülü kuşu incili kuş ya da Dürrü Baba tekkeye bir ruh daha kazandırır. Dertli Hagopik’in anlattığı hayal-hafıza kavgası da değinilmeye değerdir. “Hayal dediğin hafızayı boğmak, hafıza dediğin de hayali yakmak ister. Onlar didişirken biz de deriz ki ‘bu yaptığınız gaflettir. Zira sade bu demde değil başka demlerde yaşamışlığımız var. (Şafak, 2020, s. 46)” iki soyut varlığın canlandırılıp yarıştırılması da büyülü gerçekçiliğe örnek gösterilebilir.

Pinhan romanın Halka bölümü önemli büyülü gerçekçi unsurlar içermektedir. Tekkede daha önce hiç görmediği bir odaya açılan kapı Pinhan için yeni gizemlerin başlangıcıdır. Bu oda, her karışını bildiğinden emin olduğu tekkenin hiç bilmediği gizemli bir dünyası; kapı ise bu sırlı dünyanın anahtarındır, dile gelir: “De bana, kapu hakkı ne dilersin, diye sordu. Kapı deminden beridir yüksekten uçan, kibrinden yanına varılmayan, dorukları karlı bir dağ gibi olanca heybetiyle önüne dikilen ve geçit vermeyen kapı, biraz olsun gevşedi. Kollarını ver, dedi. (Şafak, 2020, s. 51)” Bu, Pinhan’ın kapı ile ilk diyalogudur. Taş gibi sessiz ve sert olan kapı Pinhan’ın sorusu ile yumuşar ve dile gelir, ondan kusurlarını örten kollarını ister. Pinhan hayatı boyunca üzerine çöreklenen korkunun sebebi olan sırrını açık etme pahasına da olsa kapının isteğinin yerine getirir ve kollarını verir. “Şimdi ile geleceğin iç içe geçtiği sembolik unsurlar taşıyan bir üst boyuta giren Pinhan, burada vücudunun bütün kollarından arınır. (Namlı, 2007, s. 1214)” Kıl aslında semboliktir, bugüne kadar kusurunu örten unsurdur. “Vücudunun bütün kollarını vermesiyle birlikte kendinden arınma, kesretten sıyrılma yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar (Namlı, 2007, s. 1219) Artık kral çıplaktır, sır ortadadır, korktuğu şey ortada olduğuna göre artık korkmasına da gerek kalmamaktadır: “Demek içeri girdiğinde ne yapacağını bilmeyen, çaresizliğini öfkesiyle bezeyen bu delikanlı ne erkek ne de kadındı... Yahut hem erkek hem de kadındı. Peki ona nasıl davranacak, bu sırrı nasıl saklayacaktı? Kapı şakın ve kararsızdı; ne olursa olsun, artık yükseklerden uçamaz, tepelerden bakamazdı. Gayet iyi anlamıştı; fazla söze ne hacet. Mademki hafızasını, alnındaki teri siler gibi elinin tersiyle silemezdi, bu serencam kolay kolay peşini bırakamazdı (Şafak, 2020, s. 53).” Kapı hesap sorandan hal anlayana sır gizleyene dönmüştür. O artık bir mekânı diğerinden ayıran bir hudut değil alenileşen bir sırrı gün ışığından örten perde olmaya çalışırken iken tümüyle gün

ışığına çıkaracak pencere olacaktır. “Kapı, çoktan bir yana koyduğu kibrini üzüm ezer gibi ezdi; delikanlıya hemen geçit verdi (Şafak, 2020, s. 53)” Dış dünyanın aydınlığından ayrılıp karanlık dehlize düşen Pinhan böylelikle tekrar gerçek dünyaya döner.

Dünyada bize ait olmayan ama bize verilen ve sonsuza kadar barınabileceğimiz tek mekân mezarımızdır. Lakin öldükten sonra yerleşebileceğimiz bir mekândır. Dolayısıyla hayattayken orada geçireceğimiz zaman ancak boş halini görmek içindir. “Büyülü gerçekçi yapıtlarda zamana bakıldığında zaman, düz çizgisel değil; döngüsel bir düzlemedir. Bu döngüsel düzlemede geçmiş, gelecek ve şimdi iç içe geçmiş haldedir (Şen, 2018, s.21-22).” Pinhan halkasının başında iken halkasının sonuna gelmiş, yaşarken öldüğü mezarını ziyaret etmiştir. “Pinhan bu oyuğun ne için yapılmış olabileceğini çıkartamadı. Belki de oyukta saklı olan şeyi birileri çekip çıkartmıştı yahut tam aksine, o şey henüz yerine konmamıştı. Oyuğun etrafında kalın ve kızıl bir saç örgüsü genişçe bir halka çiziyordu. Saç örgüsü, güneşe meydan okurcasına etrafına kızıl ışıklar saçıyor, buram buram gül kokuları yayıyordu. Pinhan merakla bir bu kızıl ışık huzmesine, bir oyuğa bir de altındaki mısralara baktı (Şafak, 2020, s. 55)” Mezarın içindeki ruhunun halkasını tamamlamayı bekleyen bedenine ait olduğunun farkında olmadan üzerindeki satırları okur, hiç görmediğini ve tanımadığını sandığı ölüsü için hüzünlenir.

Pinhan kapıya söylediği sırrın hala gizli kalmasını istemektedir ve öğrenilmesinden tedirginlik duymaktadır, baygınlık geçirmektedir. “Erguvani cam tanesi bütün bunlara sebep olduğuna inanarak, kahrından kendini yedi bitirdi. Ondan geriye minicik bir kır çiçeği kaldı (Şafak, 2020, s. 61) Romanda bütün canlı ve cansızlar Pinhan’ın sırrını gizlemek için adeta birlik olmuşlardır. Ancak her şey tekkede yapılan ebru bile Pinhan’a bu korkusunu sürekli hatırlatır. Devanası “her şeyi pervasızca yok ettiği için üstüne oturacak ne bir kaya ne de yemyeşil çimenler bulabildi. Korkunç bir gürültüyle külçe gibi yere yığıldı. İşte o zaman kız mı yoksa oğlan mı olduğu anlaşılmayan bir çocuk, kılıcıyla devanasının şişkin ve yağlı karnını yararak ortaya çıktı. ... Suyun üzerinde süregiden bu amansız kavga Pinhan’ın aklını başından almış, soluğunu kesmiştir (Şafak, 2020, s. 62)” Gerçeğin ısrarla ortaya çıkma isteği bulunmaktadır ki Pinhan’ın sırrını Dürri Baba Pinhan tekkeye günden itibaren bilmektedir. Onun için Pinhan ile konuşup ona yol vermek istemektedir. “Dürri Baba sözlerini bitirmeden havada bir kandil peydahlandı. Titrekte alevi ama esen rüzgâra bana mısın demeden göz kırpyordu Pinhan’a (Şafak, 2020, s. 63) Dürri Baba’nın kerameti ile havada birden beliren kandil çemberinin tamamlanması için yolunu aydınlık tutacaktır. “Kahraman içindeki bu merkezci noktanın farkına vardığı andan itibaren, özünü keşfetmeye başlayacak ve bu doğrultuda ona ulaşmaya çabalayacaktır(Namlı, 2007, s. 1212).” Pinhan da özüne yolculuğa böylelikle başlayacak ve

türlü zorluklardan sonra kendini bulmaya çalışacaktır.

Romanda büyülü gerçekliği göreceğimiz bir diğer kahraman ise anne ve babasız kalmış çirkin, huysuz kız Nevres'tir. "Nevres gözleriyle türlü türlü oyunlar oynardı. Bir keresinde kendini sınamak için gözlerini perdenin kıvrımlarına mıhlamış ve epey ter döktükten sonra nihayet perdenin ucunu tutuşturmayı başarmıştı (Şafak, 2020, s. 102)" Nevres dünyadan onu yoksun bıraktığı her şey için hıncını yaratmaya çalıştığı doğaüstü gücüyle almaya çalışmaktadır. "Diliyle ıslattığı öfkesini bir güzel yoğurup dilediği kıvama getirdikten sonra onu, bakışlarını mıhladığı noktaya fırlattı. ...Sonunda oldu! Sağ kulaktaki altın yapraklı küpe birdenbire korkunç bir hızla kendini aşağıya attı. Düşerken Pakize'nin kulak memesini boydan boya yırttı (Şafak, 2020, s. 103-104) Odadaki kadınların anlam veremediklerinden donup kalmalarına karşın Nevres yaptığı işten gayet keyif duymaktadır.

Büyülü gerçekçi eserlerde en çok göreceğimiz kahramanlardan bazıları da cinler, periler ve envai çeşit yaratıklardır. Akrep Arif namı diğer Nakş-ı Nigar Mahallesi sakinleri de cinlerle yaşama alışkın hale gelmiştir. Mahallenin kocakarılarından İsmihan Kadın'ın hayatı boyunca yanlarından ayırmadığı cinleri onun etrafındaki herhangi bir insan gibidir. "Cinlerden Kişniş ve Karakura adlarını taşıyan ikisi doğduğu günden bu yana bir an için bile yanından ayrılmamışlardı. Kişniş ufak tefek bir cindi; bütün gün oradan oraya sıçrar ve her vesilede İsmihan Kadın'a yakayı ele vermeden birbirlerine muziplik yapmanın yollarını ararlardı. Karakura ise biraz somurtkan, tepeden turnağa simsiyah bir cindi ve ekseriya keçi kılığında dolaşırdı (Şafak, 2020, s. 114)." İsmihan Kadın'ın cinleri herhangi birinde görebileceğimiz evlatlar gibi anlatılır, yaramazlıkları hoş görülür hatta keçi kılığında dolaşması bile normal karşılanır. Karakura ile Kişniş İsmihan Kadın'ın iyi huylu cin-çocuklarıdır. Üçüncü çocuğu ilk ikisi kadar masum değildir. "İsmi Kepoz olan üçüncü cine gelince, o ötekilerden farklıydı. İsmihan Kadın seneler evvel onu hapsediği bir enfiye kutusundan kurtarıp sol bileğine batırdığı bir çuvaldız vasıtasıyla kendine bağlamıştı. Bu sayede kötü kalpli Kepoz insanlara zerre kadar zarar vermediği gibi İsmihan Kadın'ın da sözünden çıkmamaktaydı. Mahallede herkes Kepoz'u tanır ve hiç kimse onun sol bileğindeki çuvaldızı çıkarmayı aklından dahi geçirmezdi (Şafak, 2020, s. 114)." Mahalledeki herkes kötü kalpli Kepoz'u benimsemiştir ve hatta ona karşı işbirliği içerisindedirler. Kepoz da türlü şekillerle onlara gücü yettiğince karşılık vermeye çalışmaktadır. "Kepoz da insanları şaşırtmak için her Allah'ın günü başka bir kılığa girerdi. Kimi zaman bir parmak tıraşlı, üstü başı dökülen humbıl bir dilenci yahut elinde çiçek sepetiyle dolaşan bir Kıpti kadın, kimi zaman maniler söyleyerek kağıt, keten ve susam helvaları satan bir helvacı yahut samur kürklü bir beyzade olur. Ama her ne kılığa girerse

girsin sol bileğindeki çuvaldız hemen ele verirdi kim olduğunu (Şafak, 2020, s. 114).” Kötü kalpli Kepoz cin artık mahallenin sakinlerindedir. Mahalle hayatına ayak uydurmuş ve mahalleliye türlü oyunlar oynamak istemektedir ancak onu bileğindeki çuvaldızdan tanıyan mahalle halkı Kepoz’un oyununa gelmemektedir. İsmihan Kadın da zaten bileğine batırdığı çuvaldız sayesinde Kepoz’a hüküm sürebilmekte ve insanlara zarar vermesine engel olmaktadır.

Akrep Arif romanda Pinhan’ı akıbetine kavuşturacak mahallenin ilk isim sabidir. Nakş-ı Nigar Akrep Arif Mahallesi’ne şifa bulmaya giderken onu bulup sonra şifasından olur. Karşılığında mahalleye yaptırdığı Nida hamamı hasebiyle mahalleli arasında Akrep Arif adını Nakş-ı Nigar’a bırakır ancak Akrep Arif yerini Nakş-ı Nigar’a hemen kaptırmak istemez; kefaret ister. Aralarındaki mücadele çetindir. Mahalle de tıpkı Pinhan gibi iki başlı olmuştur ve iki başın da mücadelesine sahne olmaktadır. Mahalleliyi de yoran bu kavgada mahallenin ikinci isim sahibi Nakş-ı Nigar romanın tuhaf kızı Nevres’i gözüne kestirmiş ve Akrep Arif’i alt etmek için Nevres’e musallat olmuştur. Nakş-ı Nigar’ın kendi yoktur ancak sesi vardır. “O garip ses bu sefer yorganın içinden geldi. ...Evvvela bir uğultu duydu, sanki mahşeri bir kalabalık toplanmıştı yorganın içinde. Atlında uğultunun ortasında bir kadın sesi ayırdetti.” Bu ses Nevres’in kendi zihninin uydurduğu bir ses değildir, dışardan gelmektedir. Nevres ondan kurtulmak ister. “Ama ses, tıpkı bir böcek gibi ayakuçlarından yukarıya tırmanmaya başladı o zaman (Şafak, 2020, s. 193) Sesin Nevres’i rahat bırakmaya niyeti yoktur. “Bana sırtını dönme Nevres. Kimim kimsem yok benim; tıpkı senin gibi (Şafak, 2020, s. 193).” Nevres bu garip sese karşı duyarsız kalmaz, onu yok saymaz hatta ona soru sorar, ses de ona cevap verir. “Sana yardım etmek isterim Nevres. Kimim kimsem yok benim; tıpkı senin gibi (Şafak, 2020, s. 193).” Ses, Nevres’i iyi tanımakta ve onun hakkındaki her şeyi en ince ayrıntısına kadar bilmektedir. İçinden neler hissettiğini, neler düşündüğünü, nelere gücü yetebileceğini bilip onu ikna etmeye çalışır. “Tekmil siyah karıncaları beyaza boyamana yardım edeyim. Ben istedim ki yeryüzündeki bütün karıncalar akkarıncaya benzesin (Şafak, 2020, s. 193).” Ses onu ikna edebilmişti çünkü Nevres içindeki öfke ve nefreti dindirmek için harekete geçmek istemektedir ve meçhul ses bunun için iyi bir fırsat olacaktır. Bütün kötüler adeta Nevres’in peşinden dolanmaktadır. Bunlardan biri de İsmihan Kadın’ın insanlara kötülük etmesine mani olmak için bileğine çuvaldız batırdığı Kepoz’dur. Kepoz bu sefer derviş kılığına girmiştir ve sol bileğindeki çuvaldız ile mahallede dolaşmaktadır. Bu Nevres için kaçırılmayacak bir fırsattır. Önce kötülük yapmasına mani olması için ona verilen halkadan kurtuldu sonra “ona sokulup gülümsedi. Kepoz donuk gözlerle topal kız çocuğunu seyrediyordu; adeta kendini tamamıyla ona teslim etmişti. ... Öne doğru atılarak, bir hamlede hala şaşkınlıkla ona bakmakta olan

Kepoz'un sol bileğindeki çuvaldızı çıkardı (Şafak, 2020)." Bu dünyadan olan ancak bu dünyaya düşman olan Nevres dünya âleminden olmayanı büyüülü etkisiyle alt etmişken onu da azat etmiştir. "...Kepoz, azad edilir edilmez gülmeye başladı. Onun kulakları tırmalayan tiz kahkahaları, çuvaldızın yere düştüğünde çıkardığı sesi boğdu. İşte bu Kepoz'un Akrep Arif mahallesindeki ilk intikam hamlesi oldu." Nevres mahalleye yapacağı kötülöklere Kepoz'u özgür bırakarak katkı sunmuştur.

Nevres romanın büyüülü gerçekçiliğine en çok katkı sunan kahramanlardandır. Bunu da kötölükleri ile yapar ki en büyük kötölüğü Kepoz'u özgürleştirerek yapmıştır." Büyüülü gerçekçi yapıtlar okuru kesinliğe ulaştırmazlar. Okur yapıtta neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğunu tam olarak kestiremez. Okuyucudaki bu tereddüt hissi yapıttın sonuna kadar canlı tutulur (Arargüç, 2016, s.11)." Mahallede her şeyin yolunda ve güzel gittiği bir bayram sabahıdır. "O bayram sabahı, her sene olduğu gibi ortalık cıvı cıvı iken, birden bire hava karardı. Gökten karınca yağmaya başladı; sokaklar, pervazlar, cumbalar, bahçeler, avlular, çeşmeler, eşikler siyaha kesti; simsiyah oldu. Ardından güçlü bir rüzgâr çıktı. İnsanlar nereye kaçacaklarını şaşırılmış, oradan oraya yalpalamaktaydılar. Karıncalar ağızlarına, kulaklarına, burunlarına doluyordu. (Şafak, 2020, s. 200) Mahalleliler karınca yağmurundan çok korkmuş ancak durumu garipsememişler hatta olağan bir şeymiş gibi sonrasında ondan kurtulmaya çalışmışlardır. "Ve aniden, o karınca fırtınası, geldiği gibi gitti. Her yerde ölü karıncalar kaldı. İçlerinden bazıları yaşamakta ısrar ediyor, titrek bacaklarını oynatarak beyhude debeleniyordu. (Şafak, 2020, s. 200)." Kum fırtınası gibi başlayan karınca fırtınası dinmiştir ama gariplikler bitmemiştir. Romanda gökyüzünde ilk belirdiğinde mahallelide hayretler uyandıran kılıç birkaç dakika sonra normalleşir. "...Kılıç yıldız aşağılara kaymaya başladı. Sanki doludizgin üstlerine geliyordu. Korkuyla kaçışanlar oldu. Daha şahbaz yahut meraklı olanlar kaldı geride. ...Kılıç yıldızın sivri ve soğuk ucunu boğazlarında hissettiklerinde, birdenbire her taraf karardı; ay bulutların arkasında saklandı; perde-i nilgün üzerlerine örtüldü (Şafak, 2020, s. 201)" Malalleli olan bitene artık alışmış hatta bundan kurtulmanın yolunu da kendilerince bulmuşlardır.

Yazar tabii bir süreç olan ölümü büyüülü gerçekçi unsurlarla süslemiştir. Mahallenin kocakarılarından İsmihan Kadın ölümün geleceğini hissetmiştir ve ona hazırdır. "Bad-ı şahbaz, yaşlı kadının koyu kahverengi uçlu, avuç içi büyüklüğündeki çelimsiz memelerine yapışıp, bir bebek gibi ağzını köpürte köpürte emmeye koyuldu. ... O emdikçe yaşlı kadın da şifa buluyordu" (Şafak, 2020, s. 208) Rüzgar öleyazan kadının dünyevi acılarını almaya gelmiş gibidir ve bunu da İsmihan Kadın memnuiyetle karşılar, rüzgara teslim olur. "İsmihan Kadın,

birden Kışniş ve Karakura'ya dönüp öyle acı, öyle derin bir mana baktı ki iki cini de ne demek istediğini anlayıp, korkuyla geri sıçradılar. ... İki cin itiraz etmeden senelerdir omuzlarından ayrılmadıkları bu yaşlı kadınla vedalaştılar. Sonra el ele tutuşup bad-ı şahbazı da yanlarına katarak pencereden çıkıp gittiler. (Şafak, 2020, s. 208) İsmihan Kadın bu dünya ile bağlarını kesip kendini ölüme hazırlamıştır. Ölümünün de kimden geleceğini bilmektedir: Kepoz. Odasında onu beklemeye koyulur. "Kepoz suratında donuk bir ifade ile içeri girdi. Bu sefer İsmihan Kadın kılığına girmeyi uygun bulmuştu. İki İsmihan Kadın bir müddet öylece birbirlerine baktılar (Şafak, 2020, s. 209)" Yıllarca sol bileğindeki çuvaldızı ile esir edilen Kepoz her günün bir kılıkta geçirmiş, kurtulunca da onu bu hayata esir eden kadının kılığına girip intikam almaya gelmiştir. İsmihan Kadın bu sona hazırdır. "Kepoz içinde karınca ölüleri, yıldız tozları ve kan pıhtıları dolmuş tırnaklarını çıkartıp yürüdü. Attığı her adımda ahşap ev zangırdadı. İsmihan Kadın hiç kıpırdamadı (Şafak, 2020, s. 209) İsmihan Kadın beklediği sonu tepkisiz bir şekilde yaşamıştır.

Pinhan tekkedeki vadesini dolduralı oradan ayrılalı çok olmuştu. Hikâyesini aramak, çemberini tamamlamak için çıktığı yolculuk ona bu fırsatı sunacaktı. "Kahraman bireyleşelim sürecini tamamlamak üzere çıktığı yolculuğunda kendi gölgesiyle yüzleşmek zorundadır. Süreç içinde kahraman ya gölgesini yenecek ya da ona yenik düşecektir. (Namlı, 2007, s. 1212)" Hayatı boyunca onu gölgesi gibi takip eden sırrı da peşinden gitmektedir. Pinhan ya onu yenecek ya da ona yenilecektir. Pinhan'ın kaderi Akrep Arif ya da namı diğer Nakş-ı Nigar mahallesinden geçecektir. Mahallenin iki başlılığının mahallede oluşturduğu olumsuzluklara son vermek isteyen mahalleli kadınlar çözümü mahalleleri gibi iki başlı olan Pinhan'ın iki başından birini yok etmesindeki tercih sonucuna bağlamışlardır. Mahallenin kocakarıları mahallenin dört kapısını tutmuşlardı. Pinhan'ın buraya geleceğinden emindiler çünkü Kevser Nine onu istihare falında görmüştü. Büyülü gerçekçi metinlerde "Açıklanması mümkün olmayan ancak önsezi ile algılanan olaylara yer verilir. Büyülü olay ya da durum normalin bir parçası gibi sunulur (Teker Garcia, 2010, s.67)" Pinhan akli sadece Karanfil Yorgaki ile meşguldü. Sabahki görüntüsü gözlerinin önünde amaçsız yürüyordu. "Her insan, Havva'nın Âdem'den yaratıldığı günden beri diğer yarısını aramaktadır (Namlı, 2007, s. 1223)." Pinhan da Karanfil Yorgaki ile tanıştığında animusunu yani diğer yarısını bulmuştur, onu kendisini tamamladığının da farkındadır ancak hangi cinsiyeti ile tamamlayacağını Pinhan da bilmemektedir. Mahallenin kocakarılarının beklediği saçsız sakalsız derviş nihayet gelmiş, Nida hamamının göbek taşına oturtulmuştur. Pinhan sırrını sadece Karanfil Yorgaki'ye söylediği halde bu altı kadının da bilmesini hayretle karşıladı, durumu anladı. Kendi içinde bir hesaplaşmaya girdi. Madem ki hikâyesini arıyordu, onu pekâlâ kendi içinde de bulabilirdi.

Pinhan hamamdan çıktıktan sonra belli olacaktır. Pinhan hikâyesi için kendi içinde yolculuğa çıkacaktı.

Pinhan gide gide Elem Şehristanı'na varmıştı. Yol boyunca Dürri Baba'nın üflediği kandil onun yolunu aydınlatmış, uzaktan ışığı görünce vadesini doldurmuştu. Pinhan'ın vücut şehrinde boşa harcayacak vakti yoktu. "Semendere özenip, en kısa yol olan ateş yolunu tuttu. Hisarın üstündeki muhafızlar onu görür görmez üzerine ateşli oklar atmaya çalıştılar. ... Pinhan semenderin de yardımıyla oklardan sıyrılıp şehristanın kapısına yaklaştı (Şafak, 2020, s. 218)." Yaklaştı yaklaşmasına ama kapı açılmak istememektedir. Pinhan daha önce yolculuğuna çıkmadan da kapıdan geçmiş ancak kapıyı açtırmak için kapı hakkı vermişti. Bunu kapıya hatırlatınca kapı yavaş yavaş açıldı. "İki kanatlı kapı koca bir kitap; ilk sayfayı açtı okudu (Şafak, 2020, s. 219) Pinhan'ı bazı imtihanlar bekliyordu. Sarmaşık ağaca sarılınca "ağaç inledi, yaralandı, kıvrandı-yarılan kabuklardan kan aktı- ağaç ikiye ayrıldı-içinden bebek çıktı (Şafak, 2020, s. 221)." Yorgaki'nin yüzünü görüp heyecanla atılan Pinhan oyunu bozdu. Bekleyen yılan fırsattan istifade Pinhan'ı sokmuş, zehri kana karışmıştı. Roman girişinde Pinhan'ın ağzına almak istediği elma şimdi yılanın ağzındadır. Göle damlatılan bir su zerresinin halkacığı gibi aleme yayılan Pinhan'ın hikayesi şimdi gideceği son noktaya ulaştığı işin başladığı yere doğru yol almaktadır. Pinhan oradan koşup uzaklaşmıştı. "...Kirli yağmur suları yerine kan akıyordu. Sokaklar damardandı." Şehir Pinhan'ın kendi vücudu sokakları kendi damarı kendi yerine gezen de yılan zehiridir. Pinhan göbek taşına hem erkek hem kadıne erkek ne kadın olarak yatmıştı. "İnsan doğasına aykırı olan bu durum, kahramanın hem fiziksel hem de ruhsal olarak parçalanmışlığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. (Namlı, 2007, s. 1237)." Hem mahlle hem de Pinhan bu bölünmüşlük ve parçalanmışlıktan artık kurtulmuştur. Pinhan göbek taşından cinsiyetinin birinden arınarak kalkar: Dervişten geriye uzun dalgalı saçlı bir kadın kalmıştı. Pinhan'ın diğer cinsiyeti hamamda akan kirler gibi akıp gitmiştir.

Pinhan'ın da artık bir hikâyesi vardı ve tekkenin yolunu tutmalı, anlatmalıydı. Yolda bir gül gördü. Gülü koklayıp saçından bir tutamını güle bağlayınca gülün dikenleri kan akıtmadan parmağına battı. "Güle bakıp 'Al bunun rengini ver senin rengini.' dedi. Gül hiç nazlanmadı. Kadın ayağa kalkınca uzun, dalgalı saçları tepeden tırnağa kızıla boyanmıştı (Şafak, 2020, s. 227-228)." Pinhan önce dalgalı uzun saçlı bir kadın olmuş sonrasında saçları gülden kızılığını almıştır. Pinhan bütün bunları hayatın olağan akışında sorgulamadan kabul edip yaşar. Pinhan'ın vakti dolmuştu, yılanın zehri onu öldürmüştür. Peşinden ona incisini vermek için gelen Karanfil Yorgaki onun cansız bedenini bulur. Cansız bedenini incitmeden kucaklayıp

mezarına taşımış, toprağını elleriyle kazımıştır. “Çıkardığı her toprak, yüreğinden bir şeyler söküyordu sanki. Ona bir mezar taşı yapmış, ona veremediği inci tanesini mezar taşıdaki oyuğa yerleştirmiştir. Pinhan çemberini tamamlamış ve başladığı yere geri dönmüştür. Romanın başlarında ruhunun bulunduğu mezara şimdi bedeni de yerleştirilmiştir. Mezarını o gece terk etmeyen Karanfil Yorgaki karanlıkta incinin karardığını aydınlıkta tekrar ışıldadığını görür. Pinhan’ı tekkeye getiren incili kuş şimdi de onu adeta uğurlamak için gelmiştir. İncili kuşun Dürrü Baba mavisini gözleri bulutlanmıştır.

SONUÇ

Büyü ve gerçek sözcükleri ak ve kara gibidir. Bir araya gelişleri bir griyi oluşturmuş, bütün gerçekliği kendi içinde eritirken yeni bir gerçeklik sunmuştur. Elif Şafak Pinhan romanında Pinhan’ın yaşamsal döngüsü olan çemberini tamamlarken çemberi büyülü gerçekçilik ile renklendirmiştir. Yoksul bir Anadolu çocuğu olan Pinhan henüz isimsiz ve hikâyesiz iken peşine takıldığı mavi gözlü incili kuş tarafından tekkeye çekilir. Tekkede barınır ancak kabul görmez çünkü bir hikayesi yoktur ama olmalıdır. Bir hikâyesi olmadığı için de tekkedekiler tarafından dışlanır. Pinhan’ın herkesten gizlediği bir sırrı vardır: O, doğuştan çift cinsiyetlidir ve bunun öğrenilmesinden de çekinir. Bir hikâye edinmek için İstanbul’a giden Pinhan roman boyunca türlü badireler atlatır ve farklı insanlarla tanışır, tuhaf mekanlarla karşılaşır ama hiçbirini tuhaf karşılamaz. Pinhan Karanfil Yorgaki ile tanışınca ona gönlünü verir sonrasında kendi gibi çift başlı olan Akrep Arif nam-ı diğer Nakş-ı Nigar ile birlikte başın birinden kurtulur. Kendi hikayesini bulmak için çıktığı iç dünyanın yolculuğunda bir yılan tarafından zehirlenir ve sevdiği Yorgaki tarafından roman başında ziyaret ettiği mezarına konur.

Bu romanda diğer büyülü gerçekçi romanlar gibi kahramanın yaptığı yolculuk fiziksel değildir, kahramanın iç dünyasına yaptığı düşsel bir yolculuktur. Büyülü gerçekçi romanlarda normalde olaylar arasında herhangi bir neden sonuç ilgisi yoktur ancak Pinhan romanında alışılmış büyülü gerçekçi romanların aksine neden sonuç ilgisi vardır. Roman boyunca başa gelen olaylar kabullenilir ve üstesinden gelinmeye çalışılır. Romanda karşılaşılan olaylarda kaderin ördüğü ağlar olayın gidişatını belirler. Kahramanlar kaderin sundukları karşısında tepkisiz ve kabullenicidir. Yazarsa bütün bunları yazarken sar verir sır vermez.

KAYNAKÇA

Abiha, B. Ç. (2012). Elif Şafak'ın Pinhan Adlı Romanında Dört Unsur Ve Daire Sembolizmi. *Ç.Ü. Türkoloji, Makale Bilgi Sistemi*, 1-14. 3.Cilt

- Aragüç, M. F. (2016). *Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*. Erzurum: Çizgi Kitapevi.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism, New York: The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge.
- Kumlu, E. (2014). İki Çocuk, İki Hikaye; Tek Dünya: Pinhan ve Alice Harikalar Diyarında Romanlarında Kültür Kodlarının Karşılaştırmalı Olarak Okunması. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 477-499. 111. Sayı
- Namlı, T. (2007). Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın Pinhan Romanının İncelenmesi. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 1210-1230 5.Cilt.
- Oranlı, S. N. (2021). *Büyülü Gerçekçilik ve Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik*. Ordu: Yüksek Lisans Tezi-Ordu Üniversitesi.
- Öner, M. A. (2010). Elif Şafak'ın Pinhan Adlı Romanında Bir Anlatım Tekniği Olarak Dil. *Türkbilig*, 201-212. 81. Sayı
- Özateş, T. (2014). Türk Kültürü ve Büyülü Gerçekçilik Kavramlarının Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Sema Kaygusuz'un Yere Düşen Dualar Eserleriyle Bağdaştırılarak İncelenmesi. *Dergipark*, 1-10. 12.Sayı.
- Özsevgeç, Y. (2015). Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 188-194. 126. Sayı.
- Şafak, E. (2020). *Pinhan*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Şen, C. (2018). *Dedekorkut Anlatıları'nda Büyülü Gerçekçilik*. Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taş, M. R. (2019). Postmodern Bir Kurgu Denemesi Olarak Elif Şafak'ın Pinhan Romanı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 64-79 95.Sayı.
- Teker Garcia, A. (2010). *Latin Amerika Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.