



T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

***ATEŞTEN GÖMLEK, SODOM VE GOMORE İLE ÜÇ  
İSTANBUL'DA MİLLİYETÇİLİĞİN KRONOTOPLARI***

Yüksek Lisans Tezi  
Fatmagül KIZIL

Danışman  
Dr. Öğretim Üyesi Murat GÜR

Nevşehir  
Mayıs 2023





T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

***ATEŞTEN GÖMLEK, SODOM VE GOMORE İLE ÜÇ  
İSTANBUL'DA MİLLİYETÇİLİĞİN KRONOTOPLARI***

Yüksek Lisans Tezi  
Fatmagül KIZIL

Danışman  
Dr. Öğretim Üyesi Murat GÜR

Nevşehir  
Mayıs 2023

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Tezi Hazırlayan

Fatmagül Kızıl



## TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“*Ateşten Gömlek, Sodom ve Gomore ile Üç İstanbul*’da Milliyetçiliğin Kronotopları”  
adlı Yüksek Lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan  
Fatmagül KIZIL

Danışman  
Dr. Öğretim Üyesi Murat GÜR

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı  
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL

## KABUL VE ONAY SAYFASI

Dr. Öğretim Üyesi Murat GÜR danışmanlığında Fatmagül KIZIL tarafından hazırlanan “*Ateşten Gömlek, Sodom ve Gomore ile Üç İstanbul*’da Milliyetçiliğin Kronotopları” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

### JÜRİ İMZA

Danışman : Dr. Öğretim Üyesi Murat GÜR .....

Üye : Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL .....

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR .....

### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ...../...../..... tarih ve ..... sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

.....

Enstitü Müdürü

**ATEŞTEN GÖMLEK, SODOM ve GOMORE ile ÜÇ İSTANBUL'DA  
MİLLİYETÇİLİĞİN KRONOTOPLARI**

**Fatmagül KIZIL**

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Mayıs  
2023**

**Danışman: Doktor Öğretim Üyesi Murat GÜR**

**ÖZET**

Kurmaca metinlerin önemli unsurlarından olan zaman ve uzam çok uzun bir süre metin incelemelerinde ayrı ayrı ele alınmış ve incelenmiştir. Rus eleştirmen Mihail Mihailoviç Bahtin ise zaman ve mekânın birlikte incelenmesi gerektiği iddiasına dayanan kronotop adlı bir kavram ileri sürmüştür. Söz konusu kavram, Albert Einstein'ın "İzafiyet Teorisi"nden hareketle oluşturulmuştur. Bahtin kronotopların ideoloji ile ilişkisi üzerinde durarak, metnin ideolojisinin kronotoplar aracılığı ile açığa çıkabileceğini belirtmiştir. Bahtin birçok roman incelemiş ve bunlardan yola çıkarak yol-karşılaşma, taşra kasabası, şato, misafir odası-salon ve eşik gibi kronotop türleri hakkında bilgi vermiştir. Dahası kronotop türlerinin bunlarla sınırlı olmadığını birçok farklı kronotopun bulunduğunu da belirtmiştir.

Bu tezde, Mihail Mihailoviç Bahtin'in kronotop kavramından hareketle Millî Edebiyat döneminden seçilmiş üç roman incelenmiştir. Söz konusu üç roman Halide Edip Adıvar tarafından kaleme alınan *Ateşten Gömlek*, Yakup Kari Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* adlı eseri ve Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanıdır. Çalışmada tek bir dönem ya da yazara odaklanılmaktan kaçınılmasının nedeni elde edilen sonucun genellenebilir olmasını sağlamaktır. Tezde her metin bir başlık altında kronotop türleri açısından incelenmiş ve kronotopların hangi ideolojiyi açığa çıkarmış olabileceği tartışılmıştır. Taşra kasabası kronotopu için söz konusu metinlerde uygun örnekler bulunmadığından bu kronotopun hangi ideolojiyi açık ettiği çalışmada ele alınamamıştır. Her üç metinde de yol kronotopu dolaylı ya da doğrudan milletin evlatlarının "aynı yolda, ideolojide" olması gerektiği imler. Konaklar ise metinlerde bazı Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık gibi ideolojileri açık eder ancak metnin bütününde bu ideolojilerin artık işe yaramayacağı kurtuluşun Türk Milliyetçiliği ideolojisinde olduğu fikrini açığa çıkarır. Salonlar farklı ideolojiye sahip grupları bir araya getirerek onların fikirlerini beyan etmesine olanak sağlar. Böylece ideolojiler açık edilmiş olur. Metinlerde salonlar ya doğrudan Türk milliyetçilerinin haklılığını gözler önüne serer ya da "öteki"nin haksızlığına, olumsuz tutumlarına vurgu yaparak söz konusunu ideolojinin gerekliliğine dikkat çeker. Eşik ve eşige bağlı kronotoplar ise metinlerde hem bireysel hem de toplumsal eşikler olarak kendini gösterir. Romanlarda bu eşiklik hâli daha çok milletin bir parçası olmakla ötekinin bir parçası olmak ya da kimliksiz kalmak şeklinde ortaya çıkar.

**Anahtar Sözcükler:** zaman, mekân, kronotop, ideoloji, milliyetçilik, roman.

**CHRONOTOPES OF NATIONALISM IN THE NOVELS OF ATEŞTEN  
GÖMLEK, SODOM VE GOMORE AND ÜÇ İSTANBUL**

**Fatmagül KIZIL**

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Social Sciences Institute Department of  
Turkish Language and Literature, Master Degree, May 2023**

**Supervisor: Dr. Murat GÜR**

**ABSTRACT**

For a long time, time and space, which are important elements of fictional texts, have been handled and analyzed separately in textual studies. Russian critic Mikhail Mikhailovich Bahtin, on the other hand, put forward a concept called chronotope based on the claim that time and space should be analyzed together. This concept was based on Albert Einstein's "Theory of Relativity". Bahtin emphasized the relationship between chronotopes and ideology and stated that the ideology of the text can be revealed through chronotopes. Bahtin analyzed many novels and based on these he gave information about chronotope types such as road-encounter, provincial town, castle, guest room-lounge and threshold. Moreover, he stated that chronotope types are not limited to these, but there are many different chronotopes.

In this thesis, three novels selected from the National Literature period are analyzed based on Mihail Mihailovich Bahtin's concept of chronotope. These three novels are *Ateşten Gömlek* by Halide Edip Adıvar, *Sodom and Gomore* by Yakup Kari Karaosmanoğlu and *Üç İstanbul* by Mithat Cemal Kuntay. The reason for avoiding focusing on a single period or author in the study is to ensure that the results obtained are generalizable. In the thesis, each text is analyzed under a heading in terms of chronotope types and the ideology that chronotopes may have revealed is discussed. In all three texts, the chronotope of the road indirectly or directly implies that the sons of the nation should be "on the same path, ideology". Mansions, on the other hand, reveals some ideologies such as Ottomanism, Islamism, Westernism in the texts, but in the whole text, it reveals the idea that these ideologies will no longer work and that the salvation lies in the ideology of Turkish Nationalism. Halls bring together groups with different ideologies and allow them to express their ideas. Thus, ideologies are revealed. In the texts, the halls either directly reveal the righteousness of Turkish nationalists or draw attention to the necessity of the ideology in question by emphasizing the injustice and negative attitudes of the "other". Threshold and threshold-related chronotopes manifest themselves as both individual and social thresholds in the texts. In the novels, this state of being on the threshold is mostly manifested in the form of being a part of the nation and being a part of the other or remaining without identity.

**Keywords:** time, space, chronotope, ideology, nationalism, novel.



## İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....	ii
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK .....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KURAMSAL ÇERÇEVE: ZAMAN, MEKÂN VE KRONOTOP

1.1. Kurmaca Metinlerde Zaman ve Mekân .....	8
1.2. Mihail Mihayloviç Bahtin ve Kronotop Kavramı .....	11
1.3. Bir İdeoloji Olarak Milliyetçiliğin Kronotopları .....	15
1.4. Kronotop Türleri.....	16
1.4.1. Yol-Karşılaşma Kronotopu.....	17
1.4.2. Şato-Konak Kronotopu .....	18
1.4.3. Misafir Odası-Salon Kronotopu.....	19
1.4.4. Taşra Kasabası Kronotopu.....	20
1.5. Eşik Kronotopu.....	21

### İKİNCİ BÖLÜM

#### ÇAĞIN RUHUNU SOMUTLAŞTIRMAK:

#### ATEŞTEN GÖMLEK'TE İDEOLOJİ VE KRONOTOP

2.1. Aynı Yolda Yürümek: Yol-Karşılaşma Kronopu .....	24
2.2. Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu.....	30
2.3. Millî Mücadeleyi Tartışmak ve Meşrulaştırmak: Misafir Odası-Salon Kronotopu.....	31
2.4. Milletın Bir Parçası Olmak ya da Eşiğı Geçmek: Eşik ve Eşiğı Bağlı Kronotoplar .....	38

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İŞGALİN YARATTIĞI BİR CEHENNEMİN SEMBOLLERİ:

#### SODOM VE GOMORE'DE İDEOLOJİ VE KRONOTOP

- 3.1. Cehennemden Cennete Doğru: Yol-Karşılaşma Kronotopu ..... 49
- 3.2. Namahrem Ellerin Dönüştürdüğü Mahremler: Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu..... 52
- 3.3. İşgal Altındayken Öteki Olanla Karşılaşmak: Misafir Odası-Salon Kronotopu..... 58
- 3.4. Milliyetçiliğin Arafında Kalmak: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar ..... 64

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÜÇ KONAĞIN TEMSİL ETTİĞİ ÜÇ SİYASİ DÖNEM:

#### ÜÇ İSTANBUL'DA KRONOTOPLAR

- 4.1. Birleşen ve Ayrılan Yollar: Yol- Karşılaşma Kronotopu..... 70
  - 4.2. Üç Dönem, Üç Konak: Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu..... 73
  - 4.3. İktidara Göre Şekillenen İdeolojiler: Misafir Odası-Salon Kronotopu ..... 86
  - 4.4. Eşikte Yaşamak: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar ..... 101
- SONUÇ**..... **103**
- KAYNAKÇA**..... **111**

## TEŐEKKÖR

Öncelikle eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, her konuda en büyük destekçim olan anneme, babama ve kardeşlerime yürekten teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans öğrenimim boyunca tüm bilgilerini benimle paylaşmaktan kaçınmayan, tezimin planlanması, araştırılması, tartışılması, yürütülmesi ve benzeri birçok konuda desteğini benden esirgemeyen, çalışmamda büyük emeği olan, eğitimime verdiği güven, destek ve özveriyle beni her zaman bir adım öteye taşıyan sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Murat Gür'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Tezin fikrî boyutunu benimle adım adım tartışarak farklı açılardan bakabilmemi sağlayan, bana her zaman ilham veren, öncülük eden, her konuda bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen ağabeyim Oğuzhan Kızıl'a ayrıca teşekkür etmek isterim.

## GİRİŞ

*Ateşten Gömlek, Sodom ve Gomore ile Üç İstanbul*'da Milliyetçiliğin Kronotopları başlıklı bu çalışma söz konusu romanların ideolojik kurgularının kronotop kavramı etrafında incelenmesi hakkındadır. Tezde, bu romanlarda yer alan kronotopların, ideolojinin sunumunda bir işleve sahip olup olmadığı belirlenmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra zaman-uzamların metinlerin anlamlandırılmasında oynadığı rol üzerinde durulmuştur. Tezin öncelikli amacı, bu romanlarda yer alan kronotopların sembolik değerlerinin ve ideolojik anlamlarının ortaya konulmasıdır. Bu doğrultuda yazarların millî kimlik kurgularının ve ideolojik dünyalarının edebî metinlere yansımada kronotopların oynadığı rolün aydınlatılması hedeflenmektedir. Söz konusu romanların milliyetçilik düşüncesi etrafında kurgulanmasından yola çıkılarak milliyetçiliğin sunumunda kronotopların nasıl bir işleve sahip olduğunun tespit edilmesi de bu tezin amaçları arasındadır.

Mihail Mihayloviç Bahtin, edebî metinlerdeki zaman ve mekânı incelemek için “kronotop” kavramını geliştirmiştir. “Chronos” zaman, “topos” mekân, yer demektir, kronotop kavramı bu iki sözcükten oluşturulmuştur. Kronotoplar olayların geçtiği ve düğümlendiği mekânlardır ve kurguların açıldığı temel nokta işlevi görürler (Bahtin, 2001: 234). Kronotop, belirli bir zamanla özelleşen uzamdır. Bir zaman parçası için bir uzamın belli bir değer ifade etmesi durumudur. Belirli bir zaman ve uzam bir araya geldiğinde özel bir değer ve anlam kazanır. Dolayısıyla kronotoplar metinlerin anlamlandırılması için temel öneme sahiptir. Kronotopların bu rolünün özellikle ideolojik bir çerçevede yazılmış edebî metinlerde daha görünür ve işlevsel olacağı ileri sürülebilir. Modern Türk edebiyatı bağlamında düşünüldüğünde bu kavramın milliyetçilik ve ulus inşası doğrultusunda yazılan edebî metinlerin yeniden anlamlandırılmasına katkı sağlayacağı düşünülebilir. Böyle bir inceleme, ele alınacak metinlerde zaman ve mekâna yüklenen değerın ideolojik boyutunu ortaya

çıkacaktır. Bu doğrultuda Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi romanlarının büyük bir çoğunluğu böyle bir bakış açısıyla değerlendirilebilir.

Tezin sınırlandırılması yolunda söz konusu dönemlere ait romanlar hakkında ideoloji, mekân ve zaman ilişkisi doğrultusunda genel bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın sonuçlarının genellenebilir olması açısından tek bir dönem ya da yazara odaklanılmaktan kaçınılmıştır. Bu doğrultuda zaman-uzam kurgularının ideolojiyle ile bağlantısının en görünür ve anlaşılır olduğu düşünülen üç metin seçilmiştir. Bunlar, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* ile Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanlarıdır.

Bu romanların seçilmesinin öncelikli gerekçesi söz konusu metinlerin ideolojik tutumlarıdır. Romanlar ve yazarları etrafındaki literatür incelendiğinde üç metnin de farklı bakış açılarıyla da olsa milliyetçilik düşüncesi etrafında yazıldığı görülebilir. İkinci gerekçe bu metinlerin olay örgülerinde zaman ve mekân kurgularının hem tarihi ve ideolojik hem de sembolik bir anlam taşımasıdır. Eserlerde işlenen zamanlar Türk tarihinin ideolojik açıdan kırılım noktalarını oluşturur. *Ateşten Gömlek*, İzmir'in işgali ve Millî Mücadeleyi, *Sodom ve Gomore* İstanbul'un işgalini, *Üç İstanbul* ise, II. Meşrutiyet'ten Millî Mücadeleye uzanan bir zaman dilimini ele alır. Bu zaman dilimlerinin tarihî anlamı da 'vatan' kavramıyla özdeş düşünülebilecek toprağı, başka bir deyişle mekânı koruma, kurtarma ile birlikte düşünülebilir. Dolayısıyla mekân, söz konusu zaman aralığının hem tarihteki hem de kurmaca evrendeki ideolojik nesnesi konumundadır. Söz konusu dönemi konu alan birçok roman bu çerçevede ele alınabilir. Ne var ki *Sodom ve Gomore* ile *Üç İstanbul* bu zaman aralığını daha başlıklarından itibaren mekânla özdeş biçimde sunar. *Ateşten Gömlek* romanının söz konusu zaman diliminde İzmir ve İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan mekân kurguları ise kronotop kavramının incelenmesi için elverişli bir alan sunar. Bu bakış açısından söz konusu üç metnin milliyetçi bir bakış açısıyla kaleme alınan edebî metinlerdeki kronotop kurgularının tespiti için genel ve anlaşılır bir çerçeve sunabileceği düşünülebilir.

Söz konusu yazarlar ve eserler hakkında gerek tez gerek makale boyutunda onlarca çalışma bulunmaktadır. Birçok eleştirmen bu eserlerin, yazarların ideolojilerinin ve millî kimlik kurgularının birer sunumu olduğu konusunda hemfikirdir. Ortaya konan çalışmaların bir kısmında eserler yapısal açıdan incelenmiş, zaman ve mekân öğeleri ayrı ayrı ele alınmıştır. Bununla birlikte zaman-uzam kurgularının metinlerin ideolojik boyutları ile bağlantısına değinen ve bunları kronotop etrafında inceleyen herhangi bir çalışma yapılmamıştır.

Berna Akyüz Sizgen (2009) “Mithat Cemal Kuntay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında İstanbul” başlığını taşıyan doktora tezinde *Sodom ve Gomore*’nin yanı sıra *Üç İstanbul* adlı eserini de incelemiştir. Yazar, dönemin önde gelen iki yazarını seçerek tüm yazarların mekân kullanımına dair çıkarım yapabilmeyi de hedeflemiştir. Sizgen, çalışmasında romanlarda geçen mekânları saptamıştır. Çalışmada “Mekân Olarak İstanbul” adında bir alt başlık da mevcuttur. Bu başlık altında Sizgen, İstanbul’da yer alan mekânların romanlarda nasıl kullanıldığını saptamıştır. Bununla birlikte Sizgen, bu mekânları kronotop olarak ele almamış ve bunların ideoloji ile ilişkisine dair bir çıkarımda bulunmamıştır. Bu tezde, Sizgen’in çalışmasından farklı olarak kronotop kavramı odağında zaman-uzam kurgularının ideolojik boyutlarına vurgu yapılacaktır.

Özellikle *Sodom ve Gomore* romanında mekânın işlenişini ele alan birçok çalışma bulunmaktadır. Kitap boyutunda yapılan çalışmaların en önemlilerinden biri Mehmet Kaygana (2014) tarafından ortaya konulmuştur. Kaygana, *Ütopyadan Distopyaya Yakup Kadri’nin Ankara’sı* adlı çalışmasında “Cennete Bakan Bir Cehennem Köşesi: *Sodom ve Gomore*” başlığı altında söz konusu metni incelemiştir. Yazar, romanda, İstanbul’un önce bir distopya olarak verildiğinden bahsetmiş, daha sonra Millî Mücadele taraftarlarının zaferler kazanmasıyla İstanbul’un, bir ütopya olan Ankara’ya benzetildiğini ifade etmiştir. Söz konusu cennet Anadolu ve Ankara iken cehennem İstanbul’dur. Çalışmada, yazarın, İstanbul’daki durumu, metnine cehennemden tablolar veriyor gibi yerleştirdiği düşünülmüştür. Kaygana, verilen bütün davetlerde, İstanbul’u Sodom ve Gomore yapan temel şeyin Batı ile girilen ilişki olduğunun vurgulandığını belirtir (2014: 49). Bütün davetler ya da işgal kuvvetleriyle olan bütün karşılaşmalarda Türk’ün nasıl yozlaştığının altı çizilir, buna

sebebe olan da işgalci kuvvetlerin toplumun ahlakını bozmasıdır. Anadolu'daki hareket sayesinde hem İstanbul halkının hem de işgal kuvvetlerinin yavaş yavaş zaferin yaklaştığını anladığını belirten araştırmacı, bu durumu “Ankara'nın Aynasında İstanbul Akisleri” başlığı altında ele almıştır.

Konuyu tez boyutunda ele alan bir çalışma Özcan Bayrak ve Necla Dağ (2019) tarafından yazılan “Distopyadan Milli Uyanış Mekânına Dönüşen *Sodom ve Gomora*'nin İstanbul'u” başlıklı makaledir. Yazarlar, romandan yola çıkarak işgalin, İstanbul'u distopyaya dönüştürdüğü sonucuna ulaşılabileceği savıyla çalışmayı oluşturmaya başlar. Bu çalışmada, romanda bir distopya gibi anlatılan İstanbul'un, zamanla Anadolu'da başlayan Millî Mücadeleyi destekleyen insanların yaşadığı bir mekânna dönüştüğü sonucuna ulaşılır. Her iki çalışmada da araştırmacılar, *Sodom ve Gomora*'de İstanbul'un distopyadan ütopiyaya dönüştüğü konusunda hem fikirdir. Ayrıca, her iki çalışmada da İstanbul'a karşı Anadolu'nun yüceltilmesi ve millî mücadelenin kazanılmasıyla İstanbul'daki distopik unsurların ortadan kalktığı çıkarımı yapılır. Dolayısıyla çalışmalarda mekânın ideoloji ile bir ilişkisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır ve bu sonuç bu tezin savıyla doğru orantılıdır. Söz konusu ilişkinin diğer romanlar için varlığı kabul edilerek kronotop kavramı etrafında incelenmesi ise söz konusu metinlerin anlamlandırılması açısından yeni bir yol haritası sunacaktır.

Kemal Timur (2005) *Üç İstanbul* romanındaki temel mekânın konak olduğu düşüncesinden hareketle hazırladığı “*İstanbul'un İç Yüzü*” ve “*Üç İstanbul Romanlarında İnsan, Mekân ve Siyaset*” başlıklı çalışmasında anlatı zamanındaki üç dönemi üç konağın temsil ettiği düşüncesi üzerinde durmuştur. Buna göre Hidayet'in konağı, Sultan Abdülhamit dönemini temsil eden mekândır. Burada farklı milletlere ait eşyalar yan yanadır ve bu açıdan konak bir müze gibidir. Adnan'ın konağı II. Meşrutiyet devrini temsil eden mekândır. Burada hemen bütün eşyalar Osmanlı Devleti'ne aittir. Naşit'in konağı ise II. Meşrutiyet sonrasını temsil eder. Buradaki her şey ya Avrupa tarzıdır ya da oradan gelmiştir. Dolayısıyla mekânın ve o mekândaki eşyaların ideoloji ile bir ilişkisi olduğu bu çalışmada da kabul edilmiştir. Bu tezde Timur'un çalışmasından farklı olarak mekân ideoloji ilişkisinin nasıl kurulduğu kronotop kavramı çerçevesinde ele alınacaktır.

*Üç İstanbul* ile ilgili çalışma yapan bir başka araştırmacı da Nezahat Özcan'dır. Özcan (2014), "Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* Romanında Tiplerin ve Dönemlerin Aynası Eşya" adlı çalışmasında söz konusu romanda eşya, eşyaya sahip insan ve içinde bulunulan dönem paralelliği olduğunu iddia eder. Çalışmada, eşya ile roman karakterlerinin kişiliğinin açık edildiği, insanın eşya ile tanımlandığı çıkarımı yapılır. Bu eşyalardan biri de konaktır. Bu çalışmada Özcan'ın çalışmasından farklı olarak bir kronotop olarak konakların insanın ideolojik dünyasını nasıl yansıttığı üzerinde durulacaktır.

*Üç İstanbul*'u mekân açısından inceleyen bir başka çalışma, Dilek Çakır (2019) tarafından yapılmıştır ve "*Üç İstanbul* Romanındaki Mekânların Adnan'ın Kişiliğine Etkisinin İd, Ego ve Süperego Bağlamında İncelenmesi" başlığını taşır. Çakır, romandaki üç dönemde Adnan'ın kişilik özelliklerinin değiştiği savından hareketle çalışmasını ortaya koyar. Çakır, Abdülhamit döneminde Adnan'ın kişiliğine "id" in, İttihat ve Terakki döneminde egonun ve mütareke döneminde ise süperegonun baskın olduğu sonucuna ulaşır. Yazar, Adnan'ın kişiliğindeki bu değişimin nedeninin ise mekân farklılığı olduğunu düşünmektedir. Bu çalışma zaman ve mekân farklılığının insanın kişiliğine etkisi üzerinde durmuş ancak bunun ideolojiyi nasıl etkilediğine dair bir çıkarımda bulunmamıştır.

Yapılan incelemeler değerlendirildiğinde söz konusu romanların hemen hepsinin zaman ve mekân açısından ayrı ayrı ele alındığı görülür. Ayrıca bu çalışmalar romanların ideolojik boyutunun varlığını da gözler önüne serer. Bu tez, ideolojinin, zaman ve mekân kurgularıyla ilişkisini kronotop kavramı etrafında incelemesi açısından özgündür. Araştırmanın sonucunda edebî metinlerde yer alan kronotopların, metinlerin ideolojik boyutlarının anlaşılmasında nasıl bir rolü olduğuna dair teorik bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla bu tez Türk romanının anlamlandırılmasında yeni bir bakış açısı sunması bakımından önemlidir.

Öncelikle teorik çerçevenin oluşturulması adına kuramsal kaynaklar okunarak fişlenmiştir. Ardından seçilen romanlar hakkında daha ayrıntılı bir literatür taraması



yapılmıştır. Tezde ele alınan metinler kronotop kavramı çerçevesinde kuramsal bir bakışla değerlendirilmiş ve yakın okuma yöntemiyle yorumlanmıştır.

Bu çalışma Giriş'in ardından gelen üç bölümden oluşmaktadır. "Kuramsal Çerçeve: Zaman, Mekân ve Kronotop" başlıklı birinci bölümde öncelikle kronotop kavramının iki temel ögesi olan zaman ve mekân unsurlarının kurmaca metinlerdeki görünüşleri ele alınmıştır. Daha sonra ise zaman ve mekânın ayrılmazlığını imleyen kronotop kavramı irdelenmiştir. Ardından çalışmanın temel savlarından biri olan kronotopun ideolojiyi açık etmede oynadığı rol üzerinde durulmuş ve çeşitli araştırmacıların bu sav hakkında yaptığı çalışmalar örnek gösterilmiştir. Son olarak Mihail Bahtin'in ortaya koyduğu temel kronotop çeşitleri hakkında bilgiler verilmiştir.

"Çağın Ruhunu Somutlaştırmak: *Ateşten Gömlek*'te İdeoloji ve Kronotop" başlığını taşıyan ikinci bölümde roman, "Aynı Yolda Yürümek: Yol-Karşılaşma Kronotopu", "Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu", "Millî Mücadeleyi Tartışmak ve Meşrulaştırmak: Misafir Odası-Salon Kronotopu", ve "Milletin Bir Parçası Olmak Ya Da Eşiği Geçmek: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar" başlıkları altında incelenmiştir. Söz konusu roman, bu başlıklar altında uygun örnekler çerçevesinde irdelenmiştir. Böylece kronotop türlerinin hangi ideolojileri açık ettiği gözler önüne serilmiştir. Bununla birlikte söz konusu zaman-uzamların millî kimlik kurgusundan nasıl ve ne derece etkilendiği de ortaya konulmaya çalışılmıştır.

"İşgalin Yarattığı Bir Cehennem Sembolleri: *Sodom ve Gomora*'de İdeoloji ve Kronotop" başlığını taşıyan üçüncü bölümde söz konusu roman, Mihail Bahtin'in kronotop sınıflandırması doğrultusunda alt başlıklara ayrılmıştır. Bunlar, "Cehennemden Cennete Doğru: Yol-Karşılaşma Kronotopu", "Namahrem Ellerin Dönüştürdüğü Mahremler: Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu", "İşgal Altındayken Öteki Olanla Karşılaşmak: Misafir Odası--Salon Kronotopu" ve "Milliyetçiliğin Arafında Kalmak: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar" adlarını taşımaktadır. Her başlıkta söz konusu kronotop türüne ilişkin örnekler ele alınmış ve Bahtin'in verdiği bilgiler ışığında değerlendirilmiştir. Daha sonra zaman-uzamların ideolojiyi nasıl görünür kıldığı ve hangi ideolojiyi ortaya çıkardığı üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölüm, “Üç Konağın Temsil Ettiği Üç Siyasi Dönem: Üç İstanbul’da Kronotoplar” başlığını taşır. Bu bölüm de söz konusu roman, “Birleşen ve Ayrılan Yollar: Yol-Karşılaşma Kronotopu”, “Üç Dönem, Üç Konak: Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu”, “İktidara Göre Şekillenen İdeolojiler: Misafir Odası-Salon Kronotopu” ve “Eşikte Yaşamak: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar” alt başlıkları altında incelenmiştir. Her bölümde romandan söz konusu kronotop ile ilgili örnek pasajlar seçilmiş ve bu pasajın metne kazandırdığı ideolojik zemin gün yüzüne çıkarılmıştır.

Tezin sonuç bölümünde özetleme yöntemiyle kronotop kavramı ve türlerinden bahsedilmiştir. Söz konusu metinlerde tespit edilen zaman-uzam türleri ve işlevleri belirtilmiştir. Son olarak metin yazarlarının kronotop kurgularındaki ortaklık ve farklılıklar üzerinde durulmuştur. Çalışmanın kaynakça kısmında ise tez yazım aşamasında kullanılan kaynaklara yer verilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KURAMSAL ÇERÇEVE: ZAMAN, MEKÂN VE KRONOTOP

#### 1.1.Kurmaca Metinlerde Zaman ve Mekân

Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı metinlerde zamanın üç farklı boyuttan oluştuğunu belirtir. Birincisi kurmaca olayın meydana geldiği zamandır. Başka bir deyişle metindeki olayların yaşandığı süredir ve Şerif Aktaş bunu olay zamanı olarak adlandırır. İkincisi kurmaca bir varlık olan anlatıcının söz konusu olayı öğrenmesi ve anlatması zarfında geçen süredir. Bu da anlatma zamanı olarak adlandırılır. Üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı zamandır ve yazma zamanı adı verilir (2013: 50-51). Aktaş metinlerin bir de okuma zamanı olduğunu belirtir. Bu boyutta eser okuyucu ile buluşur. Bu zamanın önemli bir özelliği vardır o da okuma işine bağlı olarak eserin kendi kendini zenginleştirebilmesidir.

Aktaş, metnin “iki gerçek zaman arasında kurmaca zamanın orijinal tarzda kompozisyonu neticesinde vücut bul[duğunu]” ifade eder (2013:64). Onun iki gerçek zaman olarak bahsettiği yazma ve okuma zamanıdır. Yazma süresi, sanatkârın eserini oluşturduğu zamandır ki bu takvim ve saat ile ölçülebilir dolayısıyla kurmaca zamanla alakası yoktur. Aynı şekilde okuma süresi de okurun metni okumaya harcadığı zamandır ve ölçülebilir. Aslında her ikisi de eserin ve kurmaca dünyanın dışındadır. Bu sebeple metin bu iki vakit arasında itibari zamanın kompozisyonundan oluşur (2013: 64).

A. A. Mendilow ise “Romandaki Şimdiki Zaman” başlığını taşıyan çalışmasında konuyu daha ayrıntılı ele alır. Ona göre bir romanda “okuyucunun içinde yaşadığı zaman” vardır ve bu bireyin metin ile yüz yüze geldiği süre olarak tanımlanabilir. Metnin okunuş tarihi ile metinde yer alan olayların tarihi genellikle birbirinden

farklıdır, burada bahsedilen bireyin metin ile karşı karşıya kaldığı dönemde geçen süredir (2004: 218). Mendilow'un romanlar için bahsettiği bir diğer zaman "yazarın içinde yaşadığı zaman"dır. Mendilow çalışmasının bu kısmında iki tür yazardan bahseder. Ona göre vasat yazar içinde yaşadığı dönemin perspektifinden olayları algılar ve metnini de bu şekilde kurgular. Büyük yazar ise sadece kendi çağının perspektifinden bakmaz olaylara, aksine çağın çok üstündedir ve olayları da oradan aktarır. Böylece büyük yazar yaşadığı çağın değil evrensel değer yargularını ele alır. Öte yandan ne kadar büyük bir yazar olunursa olunsun insan, yaşadığı çağdan bağımsız da düşünülemez. Tüm insanlar kendi çağlarının mahsulüdürler, sahip oldukları bakış açısını, olayları değerlendirme biçimini ve benzeri hep yaşadıkları çağ şekillendirmiştir (2004: 219).

Metinlerde anlatıcının da içinde yaşadığı bir zaman söz konusudur. Mendilow bunu "birinci tekil şahıs hikâyecinin içinde yaşadığı zaman" olarak tanımlar. Metnin anlatıcısının birinci tekil şahıs olduğu metinlere özgü bir zamandır. Roman otobiyografi, mektup, hatıra türlerinde de yazılmış olabilir. Bu durumda anlatıcının geçmişle ve içinde bulunduğu zamanla ilişkisi ortaya konulur (2004: 221). Tabii ki metinlerde bir de "romandaki hikâyenin zamanı" vardır. Bu, romanda gerçekleşen olayların geçtiği zaman aralığı olarak tanımlanabilir. Romanlar konularını geçmişten alabilir. Geçmişte yazılmış metinler zaman zaman çağdaş yazarlar tarafından içinde buldukları dönemin koşullarına uygun hâle getirilerek tekrar yazılabilir (2004: 224-225). Yazar, metnini geçmiş zamanda kurgulasa da okur metinle buluştuğu anda bu geçmiş zamanı şimdiye yaklaştırır. Bir başka deyişle metindeki olayları şu an oluyor gibi tasavvur eder, olayları yaşayan karakter de kendisiymiş hissine kapılır (2004: 226).

Aktaş kurmaca metinlerde zaman gibi mekânın da itibari olmasının doğal olduğunu belirtir. Ona göre olay örgüleri ve bu olayları meydana getiren karakterler, onların içinde buldukları şartlar, mekânın şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Anlatıcının kim olduğu, hangi ruh hâlinde, ne zaman orada bulunduğu ve söz konusu yeri kime anlattığı mekânın anlaşılmasında önemli unsurlardır. Anlatıcı, eserde meydana gelen olay için nasıl bir yere ihtiyaç varsa buna göre bir yaratım kurgulamaktadır (2013: 64).

Kurmaca metinlerde mekânlar her zaman itibari olmayabilir. Metinde, dış dünyada var olan gerçek bir mekâna yer verilebilir. Burada mimesise bağlı yapma ve yaratma tarzı söz konusudur. Öte yandan söz konusu yere özgü özellikler bir izlenimi sezdirecek tarzda ise burada tecrit (soyutlama) esasına bağlı bir yaratma sanatı söz konusudur denilebilir. İlkinde bir mekânın resmi veriliyormuşçasına tasvir edilirken ikincisi minyatürvaridir (Aktaş, 2013: 65). Her iki tarza ait yaratma sanatı birbirinden farklıdır ancak metin içindeki işlevleri aynıdır. Hangi yaratma tarzı kullanılırsa kullanılsın mekân olayların sahnesi durumundadır. Olayların önemi mekân tasvirleriyle anlaşılır. Yer yer mekândan hareketle karakterin ruhsal durumuna, hayata bakışına ya da içinde bulunduğu durumu algılayış şekline dair sonuçlar çıkarılabilir (Aktaş, 2013: 65).

Mehmet Narlı, kurmaca metinlerde mekânın kapalı, açık, geniş, dar, özel gibi adlarla sınıflandırıldığından bahseder. Ona göre, açık mekânlar olayların yaşandığı ve diğer yerleri kapsayan bir yapıdadır ve buralara örnek olarak ülke, bölge, deniz, şehir, dağ, park gösterilebilir. Kapalı mekânlar ise bazı kişilerin yaşadıkları ve diğerlerinin giremedikleri yerlerdir ve ev, oda, fabrika, hastane ve benzeri örnek olarak verilebilir. Genişlik ve darlık birbirine göre değişir. Ülke ve şehir ele alındığında ülke geniş, şehir dardır ancak ülke ve dünya ele alınırsa ülke dar, dünya geniş mekândır. Sadece bir kişinin ya da belirli kişilerin girebildiği mekânlar ise özeldir (2002: 100). Bahtin'in ortaya koyduğu kronotop kategorileri mekânsaldır ve onlar aracılığı ile açığa çıkarılan anlam yani ideoloji de bunlarla doğru orantılıdır. Örneğin geniş mekânlar, meydan kronotopunun veya özel mekânlar salon kronotopunun işlevini yerine getirmesini sağlayabilir. Dolayısıyla mekânın biçimi, özellikleri ideolojinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bahar Dervişcemaloğlu kurmaca metinlerde mekânların sadece bir dekor olmadığını onların anlatsal işlevlere sahip olabildiğini belirtir. Özellikle mekânsal karşıtlıkların anlamsal karşıtlıkları verebilmek için uygun bir yol olduğunu ifade eder. Ona göre, şehir-taşra, özel-genel ve benzeri karşıtlıkların söz konusu yerin anlamsallaştırılması yani mekâna yeni anlamların atfedilmesi için önemlidir. Söz konusu karşıtlıklar çoğu zaman ideolojik ve duygusal açıdan oldukça yüklü yapıdadır (2012: 84).

Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere zaman ve mekân kurmaca metinlerin temel unsurlarındandır. Zaman soyuttur, bu sebeple insanlar soyut olan zamanı kendileri için daha anlaşılır bir şekle dönüştürmek onu bir nevi somut hâle getirmek istemişlerdir. Bu durum da zamanın saatlere, günlere, haftalara, aylara ve benzerine ayrılmasına neden olmuştur.

Mihail Bahtin'in zamanı somutlaştırma şekli ise tamamen kendisine özgüdür. Bahtin zamanın her şeyden önce doğada kendini gösterdiğini düşünür. Zaman, güneş ve yıldızların deviniminde, horozların ötüşünde, yılın döngüsünde anlaşılmaktadır. Ona göre ağaçların, hayvanların büyümesi, insanların yaşlanması, meyvenin olgunlaşması zamanın göstergeleridir. Bununla birlikte tarihsel zamanın da göstergeleri vardır. Örneğin şehirler, sokaklar, evler, sanat eserleri de ona göre tarihsel zamanın göstergeleridir (Bahtin, 2016: 32).

Bahtin, doğanın, mevsimlerin, yılın, tarımsal olan gibi verili olan tüm döngülerin ve insan eliyle oluşturulmuş sokak, ev, köprü ve benzeri diğer şeylerin “geçmişin şimdideki özsel ve canlı iz[leri]” olduğunu düşünür (2016: 40). Dahası “en soyut bir fikirden tutun da dere kıyısındaki bir kaya parçasına kadar her şey[in] zamanın mührünü taşı[dığını], zamanla dolu [olduğunu], biçim ve anlamını zaman içinde kazan[dığını]” ifade eder (2016: 51). Ona göre, dağlar, tepeler buralarda gerçekleşmiş mücadeleleri anlatır, antikçağın kalıntıları yerel halkın geleneklerinde, anlatılarında korunur, her yerde geçmişin mekâna sızan izleri vardır (2016: 58). Dolayısıyla Bahtin zamanın, mekân ve mekândaki değişiklikler üzerinden algılandığını düşünmektedir. Tam da bu sebeple zaman ve mekânın edebî metinlerde birlikte ele alınması gerektiğini düşünmüştür. Kronotop kavramı da onun bu zaman algısı çerçevesinde oluşmuştur.

## **1.2. Mihail Mihayloviç Bahtin ve Kronotop Kavramı**

Mihail Bahtin, edebî eserlerde zaman ve mekân birlikteliğine ilk dikkat çeken kişinin Gotthold Ephraim Lessing olduğunu belirtir (2001: 325). Bununla birlikte zaman ve mekân birlikteliğine bir ad verip bunu bir metin inceleme aracı hâline getiren ilk kişi Bahtin'in kendisidir. O, zaman ve mekân birlikteliğini kronotop terimiyle adlandırır.

Kronotop kavramı “chronos” zaman, “topos” mekân anlamlarına gelen sözcüklerden oluşturulmuştur ve sözcüğün etimolojik kökeni Yunanca’dır (Sözen, 2008: 93). Sözcük Türkçede, zaman-uzam, zaman-mekân sözcükleriyle karşılanabilmektedir. Bahtin bu kavramı Einstein’dan ödünç almıştır. Einstein’ın “Görelilik Teorisi” için oluşturduğu bu kavramı Bahtin, zaman ve mekânın ayrılmazlığını vurgulamak için kullanmış ve bu birlikteliğin edebî eserlerin kurucu ögesi olduğunu belirtmiştir (2001: 315-16). Bahtin, soyut düşüncenin zaman ve uzama farklı duygu ve değerler addedebileceğini belirtir. Bununla birlikte sanatsal üretimde, soyut düşüncenin zamana ve uzama farklı duygu ve değerler addetmediğini bu sebeple birbirinden ayrılmasına müsamaha gösterilmediğini aksine bunların bir bütün olarak kavranmasına neden olduğunu ifade eder (2001: 318). Böylece o döneme kadar edebî eserlerde ayrı ayrı ele alınarak incelenen zaman ve mekân kavramlarının birlikte ele alınmasının yolu açılmış olur.

Söz konusu kavram başlangıçta roman tarihinde türsel bölünmeler oluşturabilmek amacıyla tasarlanmıştır. Zamanla anlatı bilim, alımlama kuramı ve toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi birçok alanda anlatıdaki zenginliği ortaya çıkarmak için kavramsal bir araç hâline gelmiştir. Bu duruma sebep olan da Bahtin’in anlatıları sadece bir dizi olay şeklinde görmemesidir. Ona göre belirli bir kurgusal dünyayı var eden kronotopun varlığıdır. Bunun yanı sıra hem fiziksel hem kurgusal dünyada olaylar ne zamandan ne de mekândan ayrılamaz (Nele ve Borghart, 2010 :3-4).

Nele ve Borghart (2010), “Bakhtin’s Theory Of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives” adlı çalışmalarında zaman ve mekânın ayrılmazlığını imleyen bu kavramın tek bir tanımı olmadığından bahsederler. Bunun nedeni de Bahtin’in kavramla ilgili genellemeler sunmasıdır. Bu genellemelerle de kavram sürekli yeni anlamlar kazanmaktadır. Kronotop kavramına ilişkin anlamlar ancak örneklerin birleşmesiyle yani kullanımda ortaya çıkar (Scholz’dan aktaran Nele ve Borghart 2010: 5). Dahası Bahtin, kronotoplar arası ilişkileri de analiz etmek için sistemli bir öneri de sunmaz (Ladin’den aktaran Nele ve Borghart 2010: 5).

Peki bu zaman ve mekân birlikteliğinin önemi nedir? Bahtin bu iki kavramın neden edebî metinlerde birlikte ele alınması gerektiğini belirtmiştir? O, kronotopların anlatı

için bir değer taşıdığını ifade eder. Ona göre romanın temel olayları bu zaman-uzamlarda gerçekleşir. Söz konusu zaman-uzamlar anlatıdaki olayların düğümlendiği ve bu düğümlerin çözüldüğü yerlerdir. Zaman-uzamlar sayesinde, olaylar somutlaşır, temsil edilir bir şekil alır, yaşam kazanır. Ayrıca soyut olan zaman dokunulur ve görünür hâle gelir. Mekânda, zaman elle tutulur, gözle görülür bir form kazanır, yani mekânda zaman maddileşir ve bu maddileşme de romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar (Bahtin, 2001: 324). Aslında kronotoplar, zaman ve mekân birlikteliği ile zamanın mekân içindeki izlerini, bu izlerin taşıdıkları değerleri de görünür kılar. Roderick Beaton (2010), “Historical Poetics: Chronotopes In *Leucippe And Clitophon* and *Tom Jones*” adlı çalışmasında kronotopların, gerçek dünya ile temsili dünya arasındaki etkileşimi gözler önüne serdiği gibi hâlihazırda var olan dünya ile tarihsel dünyanın da etkileşimini ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre kronotop romanın tarihî taraflarının özümsemesini kolaylaştırır (Roderick Beaton, 2010: 62).

Rachel Falconer (2010), “Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo” başlıklı çalışmasında metnin her okunduğunda kronotopların değişebileceğinden ve bu durumun Bahtin’in metinleri için de geçerli olduğundan bahseder. Ona göre, Bahtin, kronotop kavramı ile zamanın ve mekânın dile, edebiyata, politikaya, maneviyata olan içkinliğini gözler önüne serer. Falconer her bir edebî türün kronotopuyla belirli bir dünya görüşünü ortaya koyduğunu belirtir. Bununla birlikte ona göre kronotoplar her edebî türün zamansal ve uzamsal kombinasyonunun kurgusal karakterin, kurmaca dünya içindeki eylem türlerini de belirlediğinden bahseder. Bu eylemlere kahramanın canavarı öldürmesi, şövalyelerin belirli konularda felsefe yapmaması örnek gösterilebilir (2010: 111-112).

Nele ve Borghart, kronotopların metinde en az dört düzeyde yer alacağından bahsederler. Bunlardan birincisi olay örgüsündedir, ikincisi temsili düzeydedir, üçüncüsü türleri ayırt etmede kendini gösterir dördüncüsü ise semantik düzeydedir (Nele, Borghart: 2010: 6). Bu tezde incelenen romanların, kronotopları hem olay örgüsünde hem de semantik düzeyde içerdiği söylenebilir. Örneğin “yol” kronotopu ele alınırsa bir taraftan olay örgüsünde maddî bir yol vardır, öte yandan yol kronotopu aynı ideallere sahip olmak açısından, milliyetçilik şeklinde semantik düzeyde ortaya çıkar. Aynı durum metinlerdeki konak, misafir odası-salon, meydan



ve eşik kronotopları için de geçerlidir. Tara Collington (2010), “The Chronotope And The Study Of Literary Adaptation: The Case Of *Robinson Crusoe*” başlıklı çalışmasında kronotop kavramının edebî uyarlama çalışmaları için uygun olduğunu belirtir. Kronotopun bu potansiyelini *Robinson Crusoe* romanı üzerinden ortaya koyar. Böylece kronotop uyarlama çalışmalarının teorik açıdan nasıl bir yol izlemesi gerektiğine dair bir model oluşturduğunu ifade eder. Ona göre uyarlamada metnin üç semantik seviyesinden yararlanılmalıdır. Birincisi metindeki karşıt temalarla bağlantılı kronotopik (zaman-uzamsal) motifler ele alınmalıdır. İkincisi metnin anlatı yapısını belirleyen ana kronotoplar incelenmeli, üçüncüsü ise ana kronotopların hangi türlerle nasıl ilişkilendirilebileceği üzerinde durulmalıdır (2010: 179-180). Collington sistematik bir uyarlama yöntemi ortaya koyduğunu düşünür ancak her metnin kendine özgü karşıtlıkları olduğu, her kronotopun metindeki diğer kronotoplarla iç içe geçip yeni kronotopik modeller oluşturabileceği unutulmamalıdır. Dolayısıyla bu modelden de yararlanılarak her metin kendi iç yapısına göre incelenmelidir.

Kronotoplar yalnızca zamanı maddileştirmekle ve görünür kılmakla kalmaz aynı zamanda anlatıdaki temel anlam da onlar sayesinde anlaşılır. “Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir.” (Bahtin, 2001: 325) Falconer’e göre herhangi bir kronotopu dinamik veya işlevsel kılan alternatif kronotoplar ve dünya görüşlerinin çatışması ve etkileşimidir (2010: 111-112). Falconer’in bu düşüncelerinden hareketle metni besleyen, karşıt dünya görüşlerinin kronotop aracılığı ile iç içe verilmesi olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bir kronotop, metinlerin diyalojik yapıda olduğu düşünülürse, birden çok ideolojiyi içinde barındırıyor ya da açığa çıkarıyor olabilir. Tüm bunlardan hareketle “denilebilir ki kronotop, belirli bir zamanla özelleşen uzamdır. Bir zaman parçası için bir uzamın belli bir değer ifade etmesi durumudur. Belirli bir zaman[ın] ve uzam[ın] bir araya gel[mesiyle] özel bir değer ve anlam kazanma[sıdır]” (Kızıl, 2021: 319).

### 1.3. Bir İdeoloji Olarak Milliyetçiliğin Kronotopları

Anthony Smith, milliyetçiliğin ve milletin basit bir ideoloji ve siyaset biçimi olarak algılanamayacağını belirtir. Ona göre milliyetçilik ve millet kültürel birer görüngü olarak ele alınmalıdır. “Bir ideoloji ve hareket olarak milliyetçiliğin çok boyutlu bir kavram olan millî kimlik ile yakından ilişkilendirilmesi ve belirli, özel bir dil, hissiyat ve sembolizmi içerecek şekilde genişletilmesi gerek[mektedir].” (Smith 1994: 8) Dolayısıyla Smith’in milliyetçiliğin ve milletin özel bir dili ve kendisine has sembolleri olması gerektiğini düşündüğü açıktır. Murat Gür ise milliyetçiliği ve milleti anlamlandırmanın en kestirme yolunun söz konusu kavramları birer anlatı olarak ele almaktan geçtiğini ileri sürer (2019: 25). Yani milliyetçilik bir anlatıdır ve söz konusu anlatıyı anlamlandırmak için tıpkı bir metin gibi anlatının sembolleri incelenmelidir.

Bahtin’e göre kronotoplar, romanın tüm soyut öğelerinin, felsefi ve toplumsal genellemelerin, fikirlerin, neden-sonuç analizlerinin açık edildiği yerlerdir (2001: 325). Dolayısıyla kronotoplar metinlerin ideolojilerini yansıtmada önemli bir yere sahiptir. Mustafa Apaydın, “Cengiz Aytmatov’un *Elveda Gülsarı* Romanının Kronotopik Yapısı”, adlı çalışmasında bunun örneğini gözler önüne serer. Apaydın, söz konusu romanda köy ve kolhoz kronotoplarını belirlemiş ve bunların “insanlara ve hayvanlara hükmeden, buyurgan resmî ideolojinin kronotopları” olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte çalışmada kolhoz kronotopu ile Stalin döneminin cisimleştirilmek istendiği vurgulanmıştır (2016: 126). Dolayısıyla Apaydın’ın çalışması, kronotopların ideolojiyi çeşitli açılardan gün yüzüne çıkardığını gösterir.

Kronotopun ideolojiyi açık etmede rolü olduğunu düşünen araştırmacılardan biri de Hatice Yıldız’dır. Yıldız, “Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* Romanını Kronotop Kavramı Çerçevesinde Okuma” başlıklı çalışmasında kronotopun, roman kişilerinin birbirleriyle ilişkilerini belirlediğini, benliklerini yeniden kurgulamalarında rol oynadığını, duygu ve düşünce dünyalarını yansıttığını belirtir (2021). Bu konuda bir diğer örnek olarak Hakan Sakın tarafından yayımlanan “Cumhuriyet Dönemi Türk Öykülerinde Merkez-Taşra Bağlamında Yol Kronotopu ve Anlatıcı İlişkileri” adlı çalışma gösterilebilir. Sakın’a göre Cumhuriyet Dönemi’nde merkezden taşraya

yolculuk, siyasal- toplumsal bir anlam kazanmıştır (2021). Dolayısıyla yol kronotopu bu dönem için halka yararlı olma ideolojisini barındırır denilebilir.

Öte yandan kronotopların taşıdığı veya onlara yüklenen ideolojilerin zamanla değişebileceği de araştırmacıların dikkatini çeken bir konudur. Servet Tiken, Yakup Kadri'nin *Ankara* romanını incelediği “Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* Romanı Üzerine Bir İnceleme” başlıklı çalışmasında bir mekân olarak Ankara'nın farklı zamanlarda farklı anlamlar ve değerler yüklendiğini gözler önüne sermiştir (2013). Aslında mekân aynıdır ancak değişen zaman mekânın anlamına bir şeyler katmış ve bu anlamdan bir şeyler eksiltmiştir, tabii ki bu mekâna yüklenen manevi anlam için geçerlidir. Öte yandan kronotop, zamanın mekânda oluşturduğu fiziksel değişimi de gözler önüne sermede önemli bir rol oynamaktadır.

Bir düşünce ve yaşam tarzı olan milliyetçilik 19. yüzyılda Türk toplumunun da düşünce dünyasına girmiştir. Bununla birlikte dünyadaki diğer imparatorluklar gibi Osmanlı Devleti de ulus-devlet inşa etme yoluna gitmiş ya da azınlıkların isyanları ile ulus-devlet inşa etmeye mecbur bırakılmıştır. Söz konusu dönemde oluşturulan metinlerle de ulus-devlet inşa etme anlayışı desteklenmiştir. Bu metinlere millete dâhil olanın ve olmayanın birçok sembolü yerleştirilmiştir. Yukarıdaki çalışmalarda da görüldüğü gibi kronotopun ideolojiyi görünür kılmada rol oynadığı konusunda araştırmacılar hemfikirdir. Bu çalışmada da ele alınan metinlerde milliyetçiliğin bir sembolü olarak bulunan kronotopların ideolojiyi nasıl görünür kıldığı üzerinde durulacaktır. Daha önce Bahtin'in kronotopları nasıl kategorize ettiğine ve bunları nasıl yorumladığına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

#### **1.4. Kronotop Türleri**

Bahtin, kronotopları kategorize etmiştir ve karşılaşma-yol, şato, misafir odası-salon, taşra, eşik ve eşığe bağlı merdiven, ön hol, koridor, sokak, meydan, kapı kronotoplarının varlığını belirtmiştir. Buna ek olarak bu zaman-uzamın kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabileceğine de değinmiştir. Ayrıca Bahtin'e göre her metin ve her yazar kendine özgü zaman-uzamlara da sahip olabilir.

Bu zaman-uzamların da biri diğeri kapsayabilir, baskın gelebilir, birbirinin yerini alabilir, birbirleriyle çatışabilir, çelişebilir veya iç içe geçebilirler (2001: 326).

Aslında Bahtin bu gibi kronotop tanımlarıyla zaman-uzamların değişkenlik gösterebilen yönünü vurgulamış, tek bir kategorileşme sunmamıştır. Böylece araştırmacılar ele aldıkları yazara ve metne göre Bahtin'in geliştirdiği bu kategorilerden hareketle yeni zaman-uzamlar ortaya koyabilme özgürlüğüyle metinlere yaklaşabilmişlerdir. Örneğin bazen bir rüya (Akkaya, 2012), bazen de bir resmin (Gökçe, 2018) kronotop olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Bu bölümde kavramın daha iyi anlaşılması adına yalnızca Bahtin'in belirlediği temel kronotoplar ele alınacaktır.

#### **1.4.1. Yol-Karşılaşma Kronotopu**

Bahtin'in ilk bahsettiği zaman-uzam kategorisi yol-karşılaşma kronotopudur. Bahtin bazı kronotopların birbirini kapsayabileceğini ya da iç içe geçebileceğini belirtmiştir, söz konusu zaman-uzam da buna örnektir (2001: 326). Ona göre karşılaşma kronotopunda, zamansallık ağır basmaktadır. Bahsi geçen zaman-uzamda duygu ve değer yoğunluğu fazladır. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopu ise daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuna sahiptir. Bahtin, yolun karşılaşmalar için en iyi mekân olduğunu düşünür. Romanlarda rastlaşmaların genellikle yolda gerçekleştiğini, bu nedenle yolun tesadüfün egemenliğindeki olayların resmedilmesi için en uygun mekân olduğunu belirtir. Yolda karşılaşan bu insanlar da yabancı bir dünyadan değil bildik bir alandan gelirler. Onlar için bir egzotiklik söz konusu olabilir ancak bu kişinin kendi ülkesinin insanları arasındaki toplumsal yabancılıktır. Yol aracılığıyla açığa çıkarılıp betimlenen, kişinin kendi ülkesinin toplumsal-tarihsel heterojenliğidir. Bahtin buna gecekondular, aşığı tabaka ve hırsızların dünyasını örnek gösterir. Yolda tüm toplumsal sınıflar, zümreler, dinler, milliyetler birleşebilir. Normal koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeye birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir. Buna bağlı olarak zıtlıklar da ortaya çıkabilir ve farklı yazgılar çarpışarak iç içe geçebilir (2001: 316-319).

Yol gerek geleneksel metinlerde gerekse modern metinlerde ona yüklenen anlamları görünür kılar. Yolun en çok dikkat çeken özelliğinin insanlar arasında etkileşimi sağlaması olduğu söylenebilir. Aslında yol, belirli bir coğrafyanın dışa veya içe açılımını sağlar. Yani yol, şehre ya da taşraya bir yandan giriş bir yandan da çıkış noktasıdır. Dolayısıyla “yol hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir” (Bahtin 2001: 317). Lev Nikolayeviç Tolstoy’a atfedilen “tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar: ya bir insan yolculuğa çıkar ya da şehre bir yabancı gelir” cümlesi yol kronotopunun temel işlevlerinden birini çok iyi anlatmaktadır. Bu bakımdan şehre gelenin de şehirden çıkanın da karşılaşmaları ve buna bağlı etkileşimleri yolda kendini gösterebilir. Örneğin Millî Edebiyat Dönemi romanlarında merkez kabul edilen İstanbul’dan Millî Mücadelenin mekânı kabul edilen Anadolu’ya giden yol çokça ele alınmıştır. Bu yolda düşman kuvvetleri ile Millî Mücadeleye destek verenler karşılaşabildiği gibi işgalci kuvvetler ya da Millî Mücadele taraftarları da birbirleri ile rastlaşabilir, kaderleri kesişebilir. Dolayısıyla millî olanla olmayanın etkileşimi ya da çatışması yolda meydana gelir. Böylece yol, aynı yolda olanların birleşmesine de zıt kutupların ayrışmasına da zemin hazırlar.

#### **1.4.2. Şato-Konak Kronotopu**

Bahtin söz konusu kronotopun daha çok geçmişi yansıtması üzerinde durmuştur. “Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur.” (2001: 319) Adı geçen mekân, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir, bu sebeple buralarda yüzyılların ve nesillerin izlerini bulmak mümkündür. O dönem mimarisi de oradaki mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinde, aile arşivlerinde görünür kılınmıştır. Dahası şatoların her köşesinde efsaneler, gelenekler ve benzeri ile geçmiş olaylar sürekli hatırlatılmaktadır. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatar ve yönelimi geçmişe doğrudur. Orada zamanın izleri müzevari bir nitelik taşır. Aynı zamanda şato ve çevresindeki uzamsal ve zamansal boyutların kenetlenmişliği, tarihsel romanın gelişimini etkilemiştir (Bahtin, 2001: 319-20).

Batı’da şatonun yerine getirdiği işlevi Osmanlı’da konaklar ve yalıların karşıladığı ileri sürülebilir. Mustafa Dere, “Türk Romanında Konak ve Yalı” başlıklı çalışmasında “başta Osmanlı İmparatorluğunda yüksek rütbeli sivil memurlar olan

paşalar olmak üzere, zengin ve itibarlı insanlar[ın] otur[duğunu] belirtir. Yani konak, köşk ve yalı, bir nevi aristokrat sınıfın hanesi” olduğunu ifade eder (2014: 4). Dolayısıyla Osmanlı Devleti’nde bu mekânlarda toplumun belirli bir kesimi yaşayabilmektedir. Bu mekânların en önemli işlevlerinden birisi de kalabalık bir şekilde yani dede, nine, amcalar gibi ailenin tüm üyelerinin birlikte yaşamasına imkân sağlamasıdır. Bu yapı konak ve yalılarda aynı anda birkaç neslin bir arada bulunmasına yardımcı olur. Nesiller boyu bir arada bu mekânlarda yaşayan insanlar kendilerine özgü izler bırakırlar. Böylece bu mekânlarda zamanın izlerini takip etmek de geçmişi bugüne taşımak da kolaylaşır. Söz konusu mekânlar, Türk romanında bilhassa nesil çatışmalarını göstermesi/sergilemesi ve sembolik olarak kullanılmaları açısından da önemlidir.

#### **1.4.3. Misafir Odası-Salon Kronotopu**

Bahtin’in ortaya koyduğu bir başka kronotop türü ise misafir odası-salon adını taşır. Misafir odası-salon zaman-uzamı, romanın temel uzamsal ve zamansal sahnelerinin kesiştiği yerdir. Aynı zamanda karşılaşmaların da gerçekleştiği yer bu salonlardır. Ancak yol kronotopunda olduğu gibi bu karşılaşmalar tesadüfi değildir. Misafir odaları ve salonlar edebî metinlerde çoğunlukla diyalogların gerçekleştiği yerlerdir. Bu sebeple buralarda entrika ağları örülür, olaylar sonuçlara bağlanır. Yine diyaloglar sayesinde kahramanların karakterleri, fikirleri, tutkuları ifşa edilir. Bahtin söz konusu kronotopun anlaşılması için Restorasyon ve Temmuz Monarşisi Dönemi’nin misafir odalarını ve salonlarını örnek gösterir:

Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odaları ve salonlarında, politik hayat ve iş dünyasının basıncı hissedilir; politik, toplumsal, edebî dünyanın ve iş dünyasının şöhretleri buralarda yaratılır ve yıkılır, kariyerler başlar ve güme gider, yüksek politika ve yüksek finans dünyasının kaderi de, teklif edilen bir yasa tasarısının, bir kitabın, bir piyesin, bir bakanın, bir sosyete orospusunun başarısı veya başarısızlığı da burada belirlenir; yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı paranın yüce gücü burada sergilenir. (Bahtin, 2001: 230)

Bu salonların en önemli yönü tarihsel, toplumsal, siyasal olaylarla kişisel hayatın son derece mahrem yönlerinin iç içe geçmesidir. Dahası küçük, özel entrikalarla siyasal ve finansal entrikaların, yatak odası sırlarıyla devlet sırlarının iç içe geçmesi söz konusudur. Tüm bu iç içe geçmeler dönemi görünür kılmaktadır (Bahtin, 2001: 321).

Türk kültüründe misafirin çok büyük bir öneme sahip olduğu kuşkusuzdur. Bu sebeple misafire özel bir oda “misafir odası” hemen her Türk’ün evinde mevcuttur. Bu odalarda ev ahalisi, diğer insanlar ile buluşur. Dolayısıyla bu mekân, evdeki insanlar ile dışarıdaki insanları buluşturan bir yapıya sahiptir. Bu misafir odalarında toplananlar her zaman çok yakın eş, dost da değildir. Örneğin son dönem Osmanlı’ında evin salonunda bir eğlence düzenlenir ve bu eğlenceye ismen tanıdıklar ya da henüz tanışılmamış kişiler davet edilebilir. Böylece toplumun farklı kesimlerinden ve farklı ideolojilere sahip insanlar bu salonlarda bir araya gelebilir ve gerek giyimleri, tavırları gerekse konuşmayı tercih ettikleri meseleler onların sahip olduğu ideolojinin açığa çıkmasına neden olabilir. Örneğin Millî Edebiyat Dönemi romanlarında misafir odaları hem Millî Mücadele taraftarlarının hem de bu mücadeleye karşı olanların birlikte bulunabildikleri mekânlardır. Bu mekânlarda roman kahramanları bazen açıkça bazen üstü kapalı bir şekilde kendi ideolojilerini açık ederler.

#### **1.4.4. Taşra Kasabası Kronotopu**

Söz konusu kronotop Flaubert’in *Madam Bovary*’sindeki taşra kasabasından hareketle oluşturulmuştur. Taşra kasabası eylem yeri olarak kendini gösterir. Bu tür kasabalarda zaman döngüseldir. Burada olaylar yoktur, sürekli kendisini yenileyen etkinlikler vardır. Zamanın ilerlemesi bu tür kasabalarda hiçbir şeyi değiştirmez. Günün, haftanın, ayın, yılın, bir kişinin yaşamının devri şeklinde zaman, dar devirlerle ilerler:

Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır -bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. (Bahtin, 2001: 321-22)

Zaman burada olaydan yoksundur, hiçbir buluşma, ayrılma gerçekleşmez. Bu sebeple de romanın asıl zamanı işlevini göremez. Romancılar bu havada asılı kalmış gibi olan süreyi yardımcı bir olgu olarak kullanırlar. Dolayısıyla döngüsel olmayan diğer zamanları çeşitlendirmek, olayla yüklü sahnelerin tezadını oluşturmak, etkisini artırmak için kullanılır (Bahtin, 2001: 322).

Türk romanında taşranın yerini Mehmet Narlı, “Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme” adlı çalışmasında ele alır. Narlı, her şeyden önce taşra algısının merkez dışında her yer olduğunu ifade eder. Ona göre merkez belirlenir, sınırları çizilir, yeterlilikleri ortaya konur bunlara sahip olmayan kısım ise taşradır (Narlı, 2013: 286). Türk romanına yansıyan da Osmanlı Devleti’nin de benimsediği bu taşra algısıdır. Bahtin’in bahsettiği taşra kronotopu özellikleri, romanlarda genellikle taşraya yeni gelen bir kişi tarafından fark edilebilir. Bir başka deyişle taşradaki söz konusu bu hayatın, yalnızca dışarıdan bir göz ayırda varabilir.

Örneğin Millî Mücadele Dönemi’nde eğitilmiş, aydın askerler taşraya gitmiş buraları savunmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Bu sırada da savaşın iç yüzünden haberi olmayan halk sıradan hayatına devam etmeyi bekler. Dahası içlerinde düşmana sempati besleyen hatta mandayı savunmaya varan davranışlara sahip olanlar vardır. Anadolu’ya oraları kurtarmaya giden askerlerin de ilk fark ettiği durum budur. Dolayısıyla halk, içinde buldukları işgal hâlinin farkında değildir ancak İstanbul’dan gelen aydın ilk olarak bunu fark eder ve bu bilinçsizlikle mücadele etmeye çalışır.

### **1.5. Eşik Kronotopu**

Bahtin’in bahsettiği son zaman-uzam eşiktir. Eşik kronotopu duygu ve değer yüklüdür ve en temel örneğine yaşamdaki dönüm noktası, kopuş ve kriz anında, bir yaşamı değiştiren karar ya da kararsızlıkta, eşğin ötesine adım atma korkusunda rastlanır. Edebiyatta eşik zaman-uzamı daha çok örtük bir biçimde ve simgeseldir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır, sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir. Bahtin eşikle ilgili merdiven, ön hol ve koridor zaman-uzamları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan



kronotoplarına da değinir. Eşiklerle ilgili bu zaman-uzamlar ana eylem mahalleridir ve kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin gerçekleştiği yerlerdir (2001: 322).

Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda, *Suç ve Ceza* romanını incelerken romanın tüm mekânlarının eşikle ilgili olduğunu belirtir ve eşik kabul edilebilecek mekânları şöyle sıralar: "Eşik, lobi, koridor, sahanlık, merdiven, merdiven basamakları, merdivene açılan odalar, ön ve arka avluya açılan kapılar ve bunların ötesinde şehir: meydanlar, sokaklar, binaların dış cepheleri, meyhaneler, batakhaneler, köprüler, mezbeleler." (2004: 242) Yine aynı metni incelerken eşiklerden, "felaketin, skandalın patlak verdiği kamusal alan" şeklinde bahseder (2004: 217). Dahası bu eşikler radikal değişimlerin, yazgı dönüşümlerinin oluştuğu, yeni kararların verildiği, yasakların çiğnendiği, kişinin yenilendiği veya öldüğü bir noktadır (2004: 241).

Bahtin'in eşikle ilgili verdiği bilgilerden hareketle eşikin psikolojik bir yönünün varlığı da düşünülebilir. Aslında eşik kronotopu, kişinin hem fiziksel olarak eşik kabul edilebilecek mekânlarda bulunmasını hem de psikolojik olarak eşikte hissetme durumunu yani dönüm noktası, kriz anı ve benzerini imlemektedir. Dolayısıyla metinlerde söz konusu bu iki uç da göz önünde bulundurulmalıdır.

Millî Edebiyat Dönemi romanlarında eğitilmiş, aydın bazı karakterlerin savaşın başlamasıyla içine girdikleri bunalım eşik kronotopuna örnek gösterebilir. Söz konusu bu karakterler, milletin bir parçası olmakla ötekinin bir parçası olmanın eşikindedirler. Öte yandan onlar, milletin bir parçası hâline gelmekle hiçbir yere ait olmamak arasında bir eşiktedirler. Bu karakterler bazen sahiden eşik, koridor, balkon, merdiven gibi fiziksel olarak eşik kabul edilen mekânlarda olabilirken bazen de bir salonun ortasında bu eşiklik ruh hâlini hissedebilirler.

Bahtin'in eşikle ilgili olarak ele aldığı zaman-uzamlardan biri meydan kronotopudur. Senem Gezeroğlu, Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam) adlı çalışmasında, söz konusu kronotopun insanları bir araya toplama, bütünleştirme özelliğinin önemine değinir. Ona göre meydanlar genellikle yuvarlaktır ve insanlar

belirli bir amaç doğrultusunda belirli bir mekânda toplanabiliyorsa burası meydan kronotopu olarak ele alınabilir (2015: 64). Örneğin Millî Edebiyat Dönemi romanlarındaki savaş sahneleri meydan kronotopuna örnek gösterilebilir. Asker veya sivil olan o insanlar savaş meydanında belli bir amaçla yurdu düşmandan korumak için bir araya gelmişlerdir.



## İKİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞIN RUHUNU SOMUTLAŞTIRMAK:

#### ATEŞTEN GÖMLEK'TE İDEOLOJİ VE KRONOTOP

*Ateşten Gömlek* 1922 yılında yayımlanmıştır. Halide Edip Adıvar tarafından kaleme alınan metin, Türk Edebiyatı'nda Kurtuluş Savaşı'nın ele alındığı ilk romandır. Metin, Kurtuluş Savaşı sırasında millî duygularla vatani kurtarmak isteyen bir grup insanın hem düşmanla hem de kendisi ile girdiği mücadeleyi ele almaktadır. Metinde olaylar Ayşe etrafında gelişir, bunun nedeni onun vatani temsil ediyor oluşudur. Ayşe'nin etrafında onun için yani vatan için canını vermek isteyen birçok kişi vardır. Bu durum metinde Ayşe'ye âşık olan genç askerler aracılığı ile verilmiştir. Bu da metnin milliyetçi bir zihniyete sahip olmasına neden olmuştur.

Bu başlık altında *Ateşten Gömlek* romanında yer alan yol-karşılaşma, konak-köşk-şato-yalı kronotopu, misafir odası-salon kronotopu ve eşik ve eşiğe bağlı kronotoplar ele alınacaktır. Öncelikle söz konusu metinden seçilen yol kronotopu örnekleri incelenecek, Bahtin'in yol kronotopunun özellikleri ile ilgili verdiği bilgilerle ne derece uyduğu ya da uyuşmadığı ortaya konulacaktır. Daha sonra ise metinde yol ile hangi ideolojinin açığa çıkarıldığı tartışılacaktır. Metinde bulunan her kronotop bu düzenle incelenecektir.

#### 2.1.Aynı Yolda Yürümek: Yol-Karşılaşma Kronopu

Yol kronotopunun önemli kişileri ya da grupları bir araya getirerek karşılaşma görevini yerine getirdiği eserlerden biri *Ateşten Gömlek*'tir. Romanın anlatıcısı ve başkahramanı olan Peyami, uzaktan akrabası olan Cemal ile Beyazıt'a kadar birlikte yürüme kararı alır. Yürürken kendi kendine, "Cumhuriyet olsak başımıza bir felâket

gelemezdi” diyen Cemal genç bir arkadaşına rastlar (Adıvar, 2007: 14). “Beli ince, çizmeleri dar ve parlak, kalpağı çarpık, bıyıkları küçük, kendisi ince bir İstanbul çocuğu” olan bu kişi bir askerdir (Adıvar, 2007: 14). Metinde ince bir İstanbul çocuğu şeklinde tanımlanarak kibarlığı vurgulanan İhsan, Cemal ile hemen Bulgar mütarekesi ve sulh hakkında konuşmaya başlar.

Bahtin, yolda karşılaşan insanların yabancı bir alandan olmadıklarını belirtir. Ona göre, bu insanlar arasında bir egzotiklik bulunuyorsa bile bu aynı ülkede yaşayan insanların birbirine olan yabancılığı kadardır. Dolayısıyla söz konusu yabancılık kişinin kendi toplumunun heterojenliğidir (2001: 318-319). Rastlantısal şekilde bir araya gelen bu üç kişi dünya görüşü ve ideoloji olarak birbirlerinden farklı olsalar da hepsi aynı şehirde aynı ülkede yaşamaktadır. Cemal ile İhsan zabittir ancak Peyami Hariciye memurudur. İhsan, Üçüncü Ordu’da bulunmuş ve oradan dönmüştür, o gün ise başka bir asker olan Cemal ile yolda karşılaşmıştır. Dolayısıyla uzamsal olarak birbirinden ayrı yerlerde olan bu insanları bir araya getiren yoldur.

Bahtin bu bir araya gelişlerin zıtlıkları ya da birliktelikleri ortaya çıkarabileceğinden, farklı yazgıların çarpışıp iç içe geçebileceğinden bahseder (2001: 319). Nitekim romanın anlatıcısı olan Peyami o günden bahsetmeye “yeni hayata girişimde unutamayacağım bir gün var” diyerek başlar (Adıvar, 2007: 14). Bu karşılaşmadan ve orada yaşananlardan sonra yeni bir hayata giriş yapan bir Peyami vardır. Dolayısıyla Cemal ve İhsan’ın yazgısı Peyami’nin yazgısı ile çarpışarak tek bir yazgı olmuştur. Murat Gür de *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)* adlı eserinde, Peyami’deki değişimin başlamasında Cemal ve İhsan’ın etkili iki rol model olduğunu belirtir (2019: 184). Bahtin, yolun hem olayların başlangıç noktası hem de sonuç noktası olma işlevi taşıdığını ifade eder (Bahtin, 2001: 317). Burada da yol bir başlangıca vesile olmuştur, bu Peyami’nin de milletin ve o milletin askerlerinin bir parçası olma isteğinin ve dönüşümünün başlangıcıdır.

Mütareke sonrası bir gün İstanbul sokakları, yolları, Peyami, Cemal ve İhsan’ı savaştan bıkmış halktan insanlarla bir araya getirir. “Sokaklar o kadar sessiz, herkesin yüzünde kendini ta içine çekmiş öyle somurtkan, öyle ketum” bir ifade vardır (Adıvar, 2007: 17). Yol aynı zamanda roman için önemli olan bu üç karakterin

Anadolu neferleri ile rastlaşmasına da vesile olur. İhsan ve Cemal'in tanıdığı, üstü başı yırtık, kundurasının, göğsündeki harp madalyasının yarısı olmayan uzun heyulâ gibi bir Anadolu neferi ile karşılaşılırlar. Romanın bu kısmında henüz asker olmayan Peyami'nin düşündükleri önemlidir. Peyami, asker olan bu üç kişiye bakarken onların “yüzleri, vücutları kaybolacak, üçü birbirine karışacak, hepsinden birdenbire bir tek insan çıkacak” hissine kapılır (Adıvar, 2007: 18). Onların sahip olduğu bu asker kimliğine sahip olmamanın adeta acısını çeker. Bu durum, zamanla ve farklı olayların da etkisiyle Peyami'nin de Millî Mücadele'ye katılarak asker kimliğine sahip olacağına ilk habercilerinden denilebilir. Böylece Peyami, Millî Mücadele taraftarları ile aynı 'yola' girmek ve onlarla aynı 'yolda' yürümek ister. Dolayısıyla Bahtin'in belirttiği gibi yol aracılığı ile toplumsal mesafeler kaybolarak insanlar giderek daha karmaşık ve daha somut bir hâl almıştır (2001: 317).

İzmir'in işgalinde eşini ve çocuğunu kaybeden Ayşe de İstanbul'a gelişi ile yolda karşılaştığı insanlarla kendisini aynı ülküde hissetmeye başlamıştır. Ayşe, abisi Cemal, akrabaları Peyami, İhsan ve daha birçok insan Sultan Ahmet Meydanı'ndaki mitinge birlikte katılmışlardır. O gün, orada yolun birleştirdiği bu insanlar artık tek kelime etmeden ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için yemin etmişlerdir. Bu, Cemal'in “keşke bombalarını atsalar ve bugünü, bu kelimesiz ahdimizi kanımızla mühürlesek” söylemlerinden anlaşılır (Adıvar, 2007: 30). Mitingin olduğu gün sokaklarda kimse yoktur çünkü “Beyoğlu'nun ‘Türkler geliyor!’ diye geçirdiği ‘panik’in aksülameli ile o gün sokakları tahliye etmişlerdi[r] (Adıvar, 2007: 30). O gün Peyami orada bulunan herkesin, kendi memleketlerindeymiş gibi hissederek Şişli'ye gittiklerini ifade eder. Aslında zaten kendi memleketlerindedirler ancak işgal hâlinde olduklarından buldukları yeri memleket hissetmek onlar için hayaldir. O gün, o sokakta toplanan bu insanlar bir oldukları için bunu hissetmeyi başaramışlardır. Bu hissi ortaya çıkaran da yine yol kronotopu aracılığıyla sunulan aynı yolda bulunma hâlidir.

Öte yandan yol, metinde sadece Millî Mücadele taraftarlarını birleştiren bir işleve sahip değildir. Yol, aynı zamanda işgal kuvvetleri ve onları destekleyenler ile Millî Mücadele taraftarlarını da karşı karşıya getirir. Ayşe'nin geldiği gün Peyami onun nasıl eve gideceğini düşünürken “İstanbul Türk kadınlarının Ermeni, Rum

kondüktörler, Ermeni, Rum, İngiliz polisleri ve hafiyeleri ile işkence edildiği” tramvaylarla dönmek zorunda kalmamasını umar (Adıvar, 2007: 27). Bu defa yol iki karşıt ideolojinin taraftarlarını bir araya getirmiş Bahtin’in de ifade ettiği gibi zıtlık ortaya çıkarmıştır (Bahtin, 2001: 317). Yol kronotopunun bu işlevi ideolojik ‘yol ayrımı’nın görülmesine imkân tanır.

Yol kronotopu insanları bir araya getirme işlevini hem şehir içinde hem de şehirleri birbirine bağlayan yollarda yerine getirebilmektedir. Anadolu’da, Millî Mücadele başladığında gerek İstanbul’dan gerekse ülkenin farklı yerlerinden Anadolu’daki bu mücadeleye destek vermek için çok fazla insan gitmiştir. İstanbul’dan Anadolu’ya gidenler arasında Ayşe ve Peyami de vardır. Yollardan geçerken asker ve sivil kıyafetli birçok insan görürler aslında hepsinin amacı aynıdır. Yol boyunca Anadolu’dan isyan haberleri gelir, “İngiliz Halifesi ile milletin asi çocukları[nın] dövüştükleri” konuşulur (Adıvar, 2007: 58). Ayşe ve Peyami’nin de arasında bulunduğu bu grup, milletin asi çocukları denilen askerlerle ancak üçüncü gün karşılaşabilirler. “Hepsinin boğazından beline kadar fişekleri var[dır], kuşaklarında tabanca ve bıçak asılı[dır]. Hepsi ayaklarının altında zemberek varmış gibi yere dokunur dokunmaz ayakları sıç[rar], tüfenglerini bazen omuzlarında, bazen başlarında sallayarak gid[erler].” (Adıvar, 2007: 58) Ancak bu kişilerin toplumsal sınıfları da geldikleri yerler de farklıdır. Aralarında Rumeli dağlarında Bulgar çeteleri ile uzun yıllar mücadelede bulunmuş bu sebeple mücadele konusunda epey bilgisi olan zabıtlar da vardır. Dolayısıyla yol onlar arasındaki bütün toplumsal mesafeyi ortadan kaldırmış ve onların aynı dava için aynı yolda mücadele etmelerine olanak sağlamıştır.

Çerkez köyleri etrafında Türk, Çerkez, Rum, hatta Ermeni bir hayli eşkıya Halife ordusuna katılmıştır ve yer yer Millî Mücadele taraftarları ile çarpışmaktadırlar. Metinde Peyami bu çarpışmalardan birini anlatır. Derenin içinden geçen Peyami, Ayşe ve Ahmet Rıfki yolda işgal kuvvetleri ile karşılaşır. Birden ateş başlar, Ahmet Rıfki’nin arkadaşlarından biri vurulur işgalcilerden sadece biri sağ kalır, o da kaçar. Adapazarı’na ulaştıklarında orayı “Arnavut çetelerinin, Çerkeslerin, Abazaların, Türklerin, her iki tarafa mensupların, ikide bir de isyan eden köylülerin saatten saate dövüştükleri, hâkim oldukları, bıraktıkları bir sahne” olarak bulurlar (Adıvar, 2007:

60). Dolayısıyla yol bu şekilde birçok kez işgal kuvvetleri ile Millî Mücadele taraftarlarının karşı karşıya getirir.

Köye yaklaştıklarında onları uzaktan gören köylü kadınlar birden köye doğru koşarlar. Köyde birdenbire bir panik havası esmeye başlar, “evlerden çocuklar, kadınlar fir[lar], uç[ar], koş[ar]; kazlar, tavuklar kanatlarını çırparak kaçı[r], bağırı[r], köpekler, bu çocuk, kadın girdâbı köyün etrafında müthiş bir süratle” dönmeye başlar (Adıvar, 2007: 63). Bunu fark eden İhsan, “Binbaşı İhsan Kuvvetleri, korkmayın” diye seslenir (Adıvar, 2007: 63). Bunun üzerine köy halkı İhsan’a doğru koşmaya başlar. Bu örnek de Anadolu yollarında hem işgalcilerle hem de Millî Mücadele taraftarları ile karşılaşmanın ne kadar olası olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Metinde, Millî Mücadele taraftarlarının birbirleri ile karşılaştıkları da sık görülür. Örneğin Peyami ve Mehmet Çavuş bir gün bir köye giderlerken bir ses duyarlar. Bu ses üzerine Peyami, ilerlememelerini aksi takdirde ateş edeceğini belirtir. Daha sonra silahlar indirilir onların Geyve’den, Kuvâyi Milliye’den geldiklerini öğrenirler. Bu karşılaşmada birbirlerine gidecekleri köylerin tehlike seviyesi ve benzeri hakkında bilgiler verdikten sonra ayrılırlar.

Yolculuk sırasında askerlerin Millî Mücadele’ye katılmalarındaki temel motivasyon gözler önüne serilir. Memleketlerine hakları olmayarak giren, mütareke diye halkı kandırarak, ülkeyi hem işgal eden hem de onları soyan yabancılardır. Bu yüzden bu yollar onları tek bir ülküde ülkelerini kurtarmaları doğrultusunda birleştirmiştir. Savaş malzemeleri bulmak, düşmana zarar vermek ne kadar zor olursa olsun kendilerine ne kadar zarar gelecekse gelsin gözleri bunları görmez ne yapmaları gerekse en iyi şekilde yapmaya çalışmaktadırlar. Bu sırada yaşadıkları en kötü olayları, felaketleri bile çok doğal bir şey gibi anlatmaktadırlar. Ancak bir yandan da bazıları orduya ihtiyaç duyulduğunu her şeyin ordu ile daha da kolay olacağını ifade etmektedir. Bunu duyan Ayşe ise onların da bir ordu olduğunu ifade eder. Şimdi var olan ordunun İngiliz ve Yunan olacağını belirtir ancak onların kurduğu bu dağınkı ordu istiklalin, milletin, ilk ordusudur (Adıvar, 2007: 61-62).

Bahtin, zaman-uzamların anlatı açısından taşıdıkları bir anlam olduğunu belirtir. Ona göre söz konusu metindeki olayların düğümlendiği ve bunların çözüldüğü yerler bu zaman-uzamlardır. Dolayısıyla zaman-uzamlar olayların sahnelendiği temel noktalar. Zaman-uzamların temsil etme bakımından taşıdıkları bir önem söz konusudur. Olaylar bu zaman-uzamlar sayesinde temsil edilebilir hâle gelir (2001: 324). *Ateşten Gömlek* romanındaki örnekler dikkate alındığında yolda, olayların sahnelendiği, düğümlerin atıldığı, çözümlerin yaşandığı görülebilir. Nitekim anlatıcı Peyami'nin asker olmaya, milletin bir parçası olmaya dair ilk dönüşüm isteği yolda askerlerle karşılaşması ile olacaktır. Daha sonra Anadolu'ya yaptığı yolculuk bu isteğin gerçekleştiğinin göstergesidir.

Bahtin'e göre kronotoplar, uzamdaki zamanı maddileştirme, temsili olanı somut hâle getirme ve benzeri işlemlere sahiptir. Onlar sayesinde zaman dokunulur ve görünür olmakta, olaylar somutlaşmakta, cisimleşmekte ve yaşam kazanmaktadır (2001: 324). Metinde söz konusu kronotop özelinde temel uzam yoldur. Metindeki en temel örnek İstanbul'dan Anadolu'ya yapılan yolculuktur. Eserde uzamın zamanı maddileştirmesinin onu görünür kılmasının göstergelerinden biri Adapazarı örneğidir. Çerkezler, Türkler, Arnavut çeteleri, Millî Mücadele taraftarları, köylüler orada zaman zaman çarpışmaktadır. Peyami ve arkadaşları oraya vardıklarında “ikide bir de isyan eden köylülerin saatten saate dövüştükleri, hâkim oldukları, bıraktıkları bir sahne” olarak bulurlar (Adıvar, 2007: 60). Söz konusu uzam, zamanı olumsuz bir şekilde de olsa maddileştirmiştir.

Bahtin, anlatının temel anlamının da bu zaman-uzamlara ait olduğunu düşünür. “Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir.” (Bahtin, 2001: 325) Dolayısıyla metnin ideolojisini verecek olan kronotoplardır. *Ateşten Gömlek*'te yol kronotopunun ideoloji ile ilişkisini anlayabilmek ya da hangi ideolojiyi açık ettiğini, ortaya koyduğunu görebilmek için söz konusu zaman-uzamın hangi olayları veya düşünceleri ortaya koyduğuna dikkat edilmelidir. Söz konusu metinde yolda, askerlerle, Millî Mücadele taraftarlarıyla, Fransız, Rum, Ermeni ve bunlara sempati besleyenler ile karşılaşmalar yaşanır. Millî Mücadele taraftarlarının



karşılaşmalarında temel konuşulan mesele, ülkenin ne kadar kötü durumda olduğu, düşmanların haksız yere ülkeyi işgal ettiği, işgalcilerin halka zulmettiği, içinde bulunulan bu durumdan en kısa zamanda kurtulunması gerektiği ve benzeri yönündedir. Kurtulmak için de bu milletin kendi evlatlarının bir şey yapması, başka bir deyişle aynı yola baş koyması gerekmektedir. Zaten hâli hazırda var olan ordu Yunan ve İngiliz'den oluşmaktadır. Bu sebeple bu ülkenin kendi evlatlarının yani Türklerin kuracağı ordu ülkenin işgalcilerden kurtulmasında önemli bir rol oynayacaktır (Adivar, 2007: 61-62). Millî Mücadele'nin Anadolu'da başlaması, Anadolu'da yaşayanların çoğunlukla Türk halkı olması, askerlerin çoğunluğunun Anadolu'dan olması ve kurtuluşu onların sağlayacak olması metinde Türk milliyetçiliği ideolojisi olduğunu gösterir.

Öte yandan yol, işgalci kuvvetler ve onlara sempati hatta hayranlık besleyen insanların da birbiri ile karşılaşmasına olanak sağlamaktadır. Dahası yol, söz konusu iki karşıt grubu da bir araya getirebilmektedir. Millî Mücadele taraftarları için işgalci kuvvetler ötekidir, yol üzerindeki engellerdir ve bunların temizlenmesi gerekmektedir. Yine Millî Mücadele taraftarları için ülkenin içinde bulunan, Rumlar, Ermeniler, Çerkezler gibi yüz yıllardır birlikte yaşayan etnik gruplar aynı yolda olması istenen insanlardır. Öte yandan bunların içerisinde de Türklerin arasında da işgal kuvvetlerine hayranlık besleyen, onların manda ve himayesini kabul etmeye hazır olanlar vardır. Bunlar da milletin içindeki ötekilerdir ve temizlenmesi gerekmektedir. Burada yol bir sembol olarak da düşünülebilir. Hedefe varmak için yola çıkılır, yolda karşılaşılanlardan bazıları yola çağrılır, bazıları da yoldan temizlenir ve hedefe ulaşılır. Söz konusu hedef ülkeyi kurtarmak ve bir millet oluşturmaktır. Ülkeyi kurtararak Türk milletini oluşturacak olanlar da Türk milliyetçileridir. Dolayısıyla yol kronotopu aracılığı ile ortaya konulan ideoloji Türk milliyetçiliğidir.

## **2.2.Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu**

*Ateşten Gömlek* romanında konakta yaşayan yoktur. Romanın başkahramanı olan Peyamilerin konakta mı apartman dairesinde mi yaşadığına ve evin nasıl döşendiğine ilişkin bir bilgi metinde yer almamaktadır. Bununla birlikte Peyami'nin annesinin salonunun gösterişli olduğunu ve alafranga bir zevkle döşendiğini tahmin etmek zor

değildir. Bu durum, İstanbul'un bütün alafranga kesiminin onun evinde toplanmasından anlaşılmaktadır. Onun salonunda çay ziyafetleri eşliğinde propagandalar yapılmaktadır. Peyami'nin annesi, evinin böyle propagandalar için uygun görülmesinden memnundur ve bu ayrıcalığını asla kaybetmek istemez: "Hele Şişli hayatında mevkiini kaybetmeye, salonunun bir merkez olmadığını görmeye hiç mütehammil değildi." (Adıvar, 2007: 40) Öte yandan İstanbul'un en gözde alafrangalarının ağırlandığı bu ev Bahtin'in konak kronotopu için ön gördüğü işlevleri yerine getirmemektedir.

### **2.3. Millî Mücadeleyi Tartışmak ve Meşrulaştırmak: Misafir Odası-Salon Kronotopu**

*Ateşten Gömlek*'te romanın anlatıcısı Peyami'nin "yaşlı, alafranga, zeki bir Şişli hanımı" diye bahsettiği annesinin salonu metin için önemlidir (Adıvar, 2007: 12). Şişli Büyükada arasındaki bütün dedikodular, oyunlar onun salonunda başlamadığı zamanlar bile onun salonunda devam eder. İstanbul'un bütün alafranga efendileri, sürmeli gözlü, süslü, sinirli hanımları gelir, gider. Bir gün Peyami bu salondayken annesi Bulgar Mütarekesi hakkında onunla konuşmak ister. Ancak Peyami hiç ilgilenmez, savaşın farkında değildir. Uzun savaş yıllarının onun hayatına yaptığı tek farklılık bir defa işi gereği Almanya'ya gitmesi, siyasi kâğıt yığınları ve halkın sefaletini ve açlığını görmesi olmuştur. Öte yandan yine de sulh olsun istemektedir bunun nedeni ise "bütün milletlerin kudurmuş gibi, boğaz boğaza, milyonlarca insanı parçalamalarını mânâsız bul[masıdır]" (Adıvar, 2007: 12). Aslında *Ateşten Gömlek*, Peyami'nin annesinin alafranga salonunda bunları düşünen birinden savaşta kolunu ve bacağına kaybeden birine dönüşmesinin hikâyesi olarak da okunabilir. Bahtin'e göre salonlar kurmaca metinlerde diyalogların geçtiği yerlerdir. Kahramanlar buralarda tutkularını, fikirlerini, ideolojilerini ortaya koyarlar, entrika ağları örülür, dedikodular edilir (2001: 320). Burada da annesi Peyami'nin mütareke ile ilgili görüşlerini almak istemiştir ancak o bu mesele ile hiç ilgilenmez. Metnin bu kısmı Peyami'nin geçirdiği dönüşüm için önemlidir.

Mütareke sonrası ilk günler Peyamilerin salonunda toplanılır. Meserret Kırathanesi'ndekiler propaganda meselesi için bir araya gelmişlerdir. Ermeni katlini Almanlar yapmış ancak tüm dünya bundan Osmanlı Devleti'ni sorumlu tutmuştur.

Bu sebeple “propagandayı millî derdi[n] en büyük devası telâkki ed[erler]. Buna Bâb-ı Âli'nin köhne daireleri, hatta şehzadeler ve Pâdişâh bile inanmış, İttihâdcı, İtilâfçı bütün bir millet propagandaya atılmıştı[r]” (Adıvar, 2007: 19). Peyami “dünyanın bütün insanlığı birdenbire al[ınlarına] kötü, karanlık bir damga yapıştırmış” gibi hisseder (Adıvar, 2007: 19). İçinde buldukları bu durumu düzeltmek için tüm İstanbul bir olmuş ellerinden geleni yapmaktadırlar:

Ermeni kıtalini yapan ve medeniyet düşmanı Almanlarla teşriki mesai eden medeniyet düşmanları bizdik. Zalim, barbar ve insaniyetin ortadan kaldırması lâzım gelen insanlar bizdik. Bizde yeis filân yoktu, çocuk gibi yepyeni, taptaze ruhlarımızla medenî dünyanın bu fikrini tashih etmeye karar vermiştik. Zalim olmadığımızı, söylenen şeylerin yalan olduğunu ispat eder etmez Avrupa, hakkımızı teslim edecekti. Hem hakkımızı teslim edecekti hem hakkımızı mütevazı ve şâyân-ı kabûl bir şekle sokmuştuk. Gazeteler, risaleler, makaleler neşrecek, tercüme edip Avrupa'ya gönderecektik, sonra Türk gençliği bunu İstanbul'a giren ecnebilere anlatacaktı. Her genç, ecnebi muhabirlerini arıyor, her kadın kocasının, kardeşinin davet ettiği ecnebilere bu hakikatleri anlatıyor. İstanbul birbirine muhalif düşman anasıyla hep bunu yapıyordu. (Adıvar, 2007: 18-19)

Bu dönem, bütün Darülfünun gençleri, bütün Türk Ocağı, birçok asker bu mesele ile ilgilenmektedir. Her evde, her toplantıda bundan bahsedilmektedir. Şişli'de bu propagandaların yapıldığı salonların başında Peyamilerin salonu gelmektedir. Peyami'nin annesinin “yaşlı başlı ve şâyân-ı hürmet bir hanım olması salonunu bu işler için müsait bir hâle sok[muştur]” (Adıvar, 2007: 19) Peyami bu günleri düşününce aslında bu toplanmaların en çok kendileri için yaptıklarını fark eder:

Yüzümüze hata, cinayet diye attıkları şeylerin daha fenalarını onların yapmış olduklarını söyledikten sonra, güya dünya bütün dediğimizi işitmiş ve bize hak vermiş gibi sakin ayrılıyorduk. Davamızın, hakkımızın kuvvetini hissettikçe bunu herkes anladı gibi derunî hissediyorduk. Belki bu derunî çocuk propagandasının en güzel yeri burasıdır. Çünkü İstiklâl Harbi'nde çektiklerimizi çekmek ihtiyarî bir şahadete atılmak için en evvel kendimiz kendimize inanmaya muhtaçtık. (Adıvar, 2007: 19)

Bu toplanmaların onlara psikolojik bir rahatlama verdiği açıktır. Şişli hanım propagandasını idare eden Rodoslu hanımefendilerdir. Dil bilirler, alafrangadırlar. Bunların arasından bir hanımefendi vardır ki İttihatçı düşmanıdır ve bu durumu da hiç saklama çabası içine girmez. Vapurda, salonda aynı yüzle ve aynı sesle konuşur, onun yüzü ve sesi her an bir facia ile karşı karşıyaymış hissi vermektedir. Peyami bir

gün, onu, kendi evlerinin salonunda yüzleri oldukça üzgün görünen İttihatçı bir grup hanımefendi ile tartışırken görür. Oradaki kadınlara “sizin Paşanızın sakalından tutup, direğe bağlayıp diri diri yakacağız, sizin beylerin azalarını birer birer koparacağız, hele sizin Paşa yok mu, ağzına kurşun akıtacağız. Yok hanımlar, artık devriniz geçti. Köprübaşı’na sehpaları biz de kuralım” gibi bir sürü korkunç şeyler söylemektedir (Adıvar, 2007: 2). Bahtin’in de belirttiği gibi bu salonlarda entrika ağları örülür, olaylar sonuçlara bağlanır. Diyaloglar sayesinde bu hanımefendilerin karakterleri, fikirleri, tutkuları hakkında fikir sahibi olunur (2001: 322). Metinde ismi geçmeyen bu Şişli hanımefendisi mevcut iktidarın Paşasına ağzına geleni söyler. Bu aslında doğrudan onun saray karşısında olduğunu göstergesidir. Bu söylemler üzerine orada bulunan kadınlardan bazıları İttihatçılığı belli olmasın diye onun etrafından ayrılmazlar. Farklı ideolojilere sahip olsalar da bunları bir araya toplayan bir bağ vardır, bu da Şişli Hanımları olmaktır. İttihatçı düşmanı hanımefendinin söyledikleri aynı zamanda dönemin dedikodusu olarak değerlendirilebilir. Böylece salon bu işlevini de yerine getirmiş olur. Ayrıca ideolojik açıdan düşünüldüğünde salonların, toplumun farklı kesimlerini bir araya getiren yerler olduğunu da gösterir.

Köprünün öbür ucunda başka evlerde başka propaganda faaliyetleri sürmektedir. Bu yeni bir kadın unsuru, genç muallimler, Darülfünunlular, genç şairlerden oluşur ve metinde İstanbul Hanımları olarak adlandırılırlar. Aynı zamanda karşı tarafla yani Şişli Hanımları ile hiç ilgilenmezler. “Darülfünun salonunda, Türk Ocağı’nda fesli, çarşafli daimî bir faaliyet vardır.” (Adıvar, 2007: 21) Şişli Hanımlarının gözünde onların yapıp ettikleri sadece alaturkalkıktır. Onlar, bir Türk davası için siyasal sorunlarla ilgili yolladığı uyarı yazısı gönderirlerse hemen Şişli Hanımları onlara karşı bir davranışta bulunurlar:

En köhne Hâriciyye memuru hanımlarından en şık ve en iyi Fransızca söyleyenlerine kadar mükemmel bir muhalif heyetle muhalif bir muhtıra yapar, gönderirler. Bunlar, Türkiye’nin asil kadınları diye imza ederler, her zaman İtilâf Devletleri’ne sadık kalan, Alman aleyhtarı kadınlar o pespâyeye mahlûkların dediklerini siyasî notalarla tekzip ederler. Her zaman bir müsamere öteden, bir müsamere beriden olur, bir muhtıra oradan, bir tane buradan çıkar. Bunların arasında ecnebi anasını mebzuldür. (Adıvar, 2007: 21)

Bu iki kadın heyeti İstanbul’da evlerin salonlarında toplanarak siyasetle, ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili meseleleri tartışırlar. Dolayısıyla bu salonlarda

fikirler, ideolojiler ortaya çıkar. İstanbul Hanımları İhsan'a daha yakındır, Cemal ise Şişli Hanımlarını millî düşündürmeye çalışmaktadır. İstanbul Hanımları zaten millî bir düşünceye sahiptir ancak Şişli Hanımlarında Avrupa ülkelerine hayranlık manda ve himaye isteme boyutuna kadar varır.

Murat Gür, *Ateşten Gömlek* romanında “öteki” meselesini değerlendirirken romanda ötekiliğin iki boyutu olduğunu vurgular. Milletın bir parçası olduğu hâlde işgal kuvvetlerine sempati hatta hayranlık duyduğu için öteki olanlar ve işgal kuvvetleri yani tamamen öteki olanlar. Ona göre ötekileştirmede en belirgin vurgu mekân üzerinden ortaya konulur. Galata, Beyoğlu, Şişli hem kadınları hem de erkekleri ile tamamen öteki konumundadırlar (2019: 307). Metindeki Şişli Hanımları, Gür'ün de belirttiği gibi ötekidirler. Buradan yola çıkarak onların salonlarında tartışılan ve savunulan ideolojilerin de öteki olanı temsil ettiği söylenebilir.

İstanbul'un her iki tarafında yapılan bu propaganda toplantıları salonlarda gerçekleşir. Bahtin, misafir odası-salon kronotopuna Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odalarını örnek göstermektedir. Buralarda politika dışında da meseleler ele alınır. Örneğin edebiyat ve iş dünyası şöhretleri, kişilerin kariyerleri, bir kitabın, bir tiyatro oyununun, bir sosyete üyesinin başarısı ya da başarısızlığı buralarda belirlenir. Paranın gücü bu salonlarda sergilenir. Toplumsal hiyerarşi bu salonlarda, orada bulunan kişiler tarafından belirlenir (2001: 322). *Ateşten Gömlek* romanında sözü edilen iki hanımefendi toplantılarında daha çok politika ve ülke gündemi hedef alınır. Bunun nedeni ülke durumunun bir tiyatro oyununu ya da bir sosyete üyesinin başarısını tartışmaya pek elverişli olmamasıdır. Nitekim onların var olmalarının sebebi de ülkenin mevcut gidişatını düzeltebilmek eğer başarılı olunabilirse ülkeyi kendi istedikleri doğrultuya yönlendirebilmektir. Bahtin bu salonlar ve buralardaki diyaloglar sayesinde dönemim gözle görülebilir hâlde geldiğini belirtir (2001: 323). Buralarda, tarihsel zaman kadar gündelik zamanın da gözle görünür işaretlerini fark etmek mümkündür. Bunlar birbirleriyle “iç içe geçip, dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleş[irler]” (Bahtin, 2001: 323). Nitekim metinler aracılığıyla da olsa İstanbul'da hanımların oluşturduğu iki propaganda kolu olduğu bilgisine ulaşılabilmektedir. O dönemde kadınların da

politikanın bu denli içinde olması, ülke gidişatının değişmesini istemeleri ve bunda da rol almaları oldukça önemli bir meseledir.

Sultan Ahmet Meydanı'nda gerçekleşen mitingden birkaç gün sonra Peyamilerin salonunda İhsan, Cemal, Ayşe ve Peyami'nin annesi oturmaktadır. Biraz sonra kapı çalar ve Salime Hanım gümüşü kostümü ile salona girer. Salime Hanım İngiliz himayesini savunmaktadır. Ayşe ile tanışınca eşinin ve çocuğunun başına gelenlere istinaden “İttihâtçuların günahını böyle masum kadınlar ödüyor” der (Adıvar, 2007: 32). Aslında Salime Hanım, Ayşe'yi pek önemsememektedir, çünkü onun nazarında İngilizce ya da Fransızca bilmeyen biri çok da önemli olamaz. Salime Hanım, Cemal'e bir İngiliz muhabirinin ülke hakkında bilgi topladığını söyler. Ayrıca kendisine artık İttihatçı kalmadığını, ülkedeki “herkesin İngiliz dostu olduğunu ve İzmir işgalinin aramızda yaptığı fena tesiri anlat[tıkların], hatta İzmir'de Yunanlılar tarafından kocası, çocuğu öldürülmüş, kendi yaralanmış kibar bir kadının burada bulunduğunu söyledi[ğinden]” bahseder (Adıvar, 2007: 32). Burada toplanacaklarını ve Ayşe'nin gördüklerini anlatmasını ister. Bunun üzerine Ayşe hiçbir şey anlatmayacağını kesin bir şekilde dile getirir. Bu tavra sinirlenen Salime Hanım “evvelâ sizi rencide etmek istemedim, fakat memleketi bu hâle sizin beyleriniz, paşalarınız getirdi” der (Adıvar, 2007: 33). İçinde bulunulan felaketten kurtulmak için ise “medenî memleketlerin teveccühünü, merhametini” kazanmanın gerektiğini belirtir (Adıvar, 2007: 33). Yine de Ayşe'den yalnızca ben siyaset bilmem yanıtını alır. Buna rağmen Cemal ile Salime Hanım yine bu salon için bir davetli listesi hazırlarlar.

Düzenlenen davette Miralay Haşmet Bey, İngiliz muhabiri Mister Cook ve benzeri birçok insan bulunmaktadır. Mister Cook'u Peyami şöyle tasvir eder:

Odada yalnız o varmış gibi oturuyor, iskelet gibi uzun bacakları diz kemikleriyle pantolonunun altından teressüm ediyor, kocaman ince ayaklarını mütemadiyen sallıyordu. Seyrek saçlı kafası, tüyü dökülmüş ihtiyar bir av kuşu gibiydi. Burnu kocaman, mütecaviz ve havada, bulanık küçük gözleri birbirine yakın mavi iki boncuk gibi hissiz hissiz bakıyordu. Fakat en bariz hususiyeti dudaklarını örten ve aşağıya sarkan rengi belirsiz bıyıklarıydı. Bu çirkin tüylerin arkasındaki ağız gülüyor mu, eğleniyor mu, konuşuyor mu, belli değildi. En çok, arada bir iki kazma gibi sarı dişi, yırtıcı bir istihza ile gösteren gizli ağzı insanı işgal ediyordu. Mütekebbir, kendi ile dolu, müstehzi, zaferi başına sıçramış, daima kendi kını için “yerli” tabir ettiği müstemleke halkını

çizmesinin altında ezen İngiliz İmparatorluğu'nun müstemleke zalimlerinin en cahil ve en aşağı bir enmûzeci. (Adıvar, 2007: 33)

Peyami bunları düşünürken salonun bir köşesinde Miralay Haşmet Bey, Wilson Prensipleri'nden bahsetmektedir. Her zaman insanlara yüksekte bakan Salime Hanım, Mister Cook'un yanında sanki çok ulu bir güç karşısında gibi onu yumuşatmaya çalışmaktadır. Mister Cook ise “nafile Madam, İngiltere sizleri affetmeyecektir. Çanakkale’de altmış bin İngiliz öldürdünüz” deyip durmaktadır (Adıvar, 2007: 33). Bunun üzerine Salime Hanım hemen Çanakkale’de İngilizleri öldürenin İttihatçılar olduğunu, İngiliz dostluğunu elde etmek için her türlü fedakârlığa hazır olduklarını ifade eder. Bu sözler Haşmet Bey’i kızdırmış olacak ki savaşta ülkeyi savunanların yalnızca İttihatçılar olmadığını belirtir. Mister Cook, Haşmet Bey’e “İttihâdcı olmadığınızı anlatmak istiyorsunuz. Hep aynı terâne, paşalarınızdan kadınlarınıza kadar... Harp ilân edildiği zaman nerede idiniz? İngiliz esirlerine niye fena muamele ettiniz? Ermenileri niye kestiniz?” diye cevap verir (Adıvar, 2007: 34). Ardından İngilizler gibi büyük bir millete ne cüretle karşı çıktıklarını, onların parasını, zamanını, kanını bunca sene israf ettiklerini bu yüzden de İngiltere’nin onları affetmeyeceğini belirtir.

Biraz sonra Mister Cook, ülkedeki herkesin İngiliz himayesini istemesi gerektiğinden bahseder. Bunun için de Hindistan’ı örnek gösterir. Hintlilerin çok mutlu olduğunu ve Allah bizi beyaz adamdan ayırmasın diye dua ettiğini anlatır. Osmanlı Devleti için de tek kurtuluş yolunun İngiliz himayesi olduğunu söyler. Eğer çok samimi af dilenirse İngilizlerin belki Osmanlı Devleti’ni affedip onları kurtarabileceğini ifade eder. Tam bu sırada Ayşe kendinden emin bir sesle ve Fransızca olarak “İngilizler aflarını talep edenlere versinler” diyerek araya girer (Adıvar, 2007: 34). “Affi zalimler değil, mazlumlara verir. Çanakkale’de dövüşürken ne asi ne esirdik. Namuslu bir millet gibi dövüştük, öldük, öldürdük. Ne zamandan beri ve hangi milletle harb edilir de mağlûb olduğu zaman ona katil denilir?” diye devam eder. Bunun üzerine Mister Cook, “İngiliz kanı ile Türk kanı bir mi, Madam?” diye cevap verir (Adıvar, 2007: 35). Ayşe ise mikroskop altında İngiliz kanını görmediğini ancak Türk kanının daha sıcak ve kırmızı olduğunu belirtir. Mister Cook Türk kanını küçük görmediğini ancak İngilizlerin affına muhtaç olduklarını ifade eder. Bunun üzerine Ayşe biraz sinirlenerek af dilemesi gerekenlerin onlar olduğunu vurgular:

Siz bizden af talep ediniz. Dün mütareke yaptınız, dün silâhlarımızı bize bıraktırdınız. Bugün memleketimize hırsızları katilleri gönderiyorsunuz ve katilleri, hırsızları, tarihî bir şerefi olan büyük donanmanız himaye etti. Yeşil İzmir'i kan ve alev içinde bıraktınız. Bakınız sokaklarına, üniformalı hırsızlar, katiller silâhsız ahaliyi kurşunla, dipçikle öldürüyor. Her evden koltuğunda bir bohça, bir Yunan neferi çıkıyor. İhtiyarların başı taşla ezilmiş, siyahlı kadınlar mütemediyen bu vahşi sürüden kaçışıyor. Elleri bağlı masum kabileleri süngüleyerek, yüzlerine tükürerek, kan içinde sürükleyerek gemilerinizin önünden geçiriyorlar. Haydutluğu alkışlamadığı için işte namuslu bir adamı parçalıyorlar, bir sürü Yunan askeri onu kendi kapısının önünde bağırarak, söverek parçalıyorlar. Sırf eğlence için beş yaşında bir çocuğa nişan alıyorlar. Zavallı yuvarlak küçük mahlûk! Siyah gözlerinde yaşlar kurumadan kalbinden vuruldu, nişan o kadar iyi alındı ki, küçük dudaklarından “anne” diye bir şikâyet bile çıkmadı. (Adivar, 2007: 35)

Bu sözler üzerine Mister Cook “bugün bana İzmir Kızı'nı dinlettiniz” diyerek tavırlı bir şekilde evden ayrılır (Adivar, 2007: 35). Salonda bulunan genç askerler, ihtiyar Sabri Paşa ve Haşmet Bey, İhsan, Cemal hepsi Ayşe'nin etrafında toplanırlar. İhsan, “her azamız kopuncaya kadar İzmir yolunda kılıcımızı kınına koymayacağız” diyerek aslında oradaki herkes adına fısıldar (Adivar, 2007: 35).

Bahtin, misafir odalarının da karşılaşmalar için uygun olduğunu belirtir ancak bu defa tesadüf değildir (2001: 320). Metinde de gerek İstanbul Hanımları ve Şişli Hanımları toplantıları gerekse İngiliz muhabirinin Peyamilerde toplanması tesadüfen gerçekleşmez. Burada belli bir amaç için bir araya gelme söz konusudur. Şişli Hanımları Fransız veya İngiliz himayesi için bir araya toplanırlar. İstanbul Hanımları Türk Milleti'nin yararlarını gözetmeyi amaç edinmişlerdir. Mister Cook ise Osmanlı Devleti'ne manda ve himayeyi kabul ettirmek için Peyamilere gitmiştir. Tüm bu toplanmalarda ele alınan temel mesele de Osmanlı Devleti'nin geleceğidir. Bahtin misafir odalarının toplumsal hiyerarşinin tek bir yerde bir zamanda bir araya getirildiğini ifade eder (2001: 320). Metinde İstanbul Hanımları da Şişli Hanımları da hem devlet kademelerindeki insanlarla hem de askerlerle iş birliği içindedirler. Aynı zamanda Peyamilerin salonunda da gazeteci Mister Cook, İzmir'in Ayşe'si, genç askerler, eğitilmiş kadınlar bir araya gelebilmektedir. Öte yandan bu salonların önemli özelliklerinden biri de daha çok eğitilmiş ve ülkenin gideceği yönü tayin etmek isteyen insanların bir araya geldiği bir yer olmasıdır.



*Ateşten Gömlek* romanı özelinde misafir odası-salon kronotopunun da anlatı açısından taşıdığı bir anlam söz konusudur. Romanda bu anlam gerek salonlarda toplanılma amacı gerekse gerçekleşen davetlerde konuşulan konular düşünüldüğünde oldukça açıktır. Metinde zaten hem Şişli Hanımlarının hem de İstanbul Hanımlarının neden toplandıkları hakkında bilgi verilir. Şişli Hanımları manda ve himaye, İstanbul Hanımları ise Türk milleti refahı derdindedirler. Her iki kısım da birbirlerine ve saraya, padişaha muhaliftirler. Bu açıdan salon, tarafların karşılıklı propaganda yapmalarına imkân sağlar. Solanda bulunan erkeklerin romanda milliyetçiliğin, başka bir deyişle vatanın temsili olduğu rahatlıkla söylenebilecek Ayşe'nin uğruna kılıçlarını adaması burada somutlaştırılan ideolojinin ve galip gelen propagandanın gün yüzüne çıkarılmasını sağlar. Dolayısıyla Bahtin'in de belirttiği gibi romanın soyut fikirleri kronotop aracılığı ile kan ve can bulmuştur (2001: 325).

#### **2.4. Milletin Bir Parçası Olmak ya da Eşiği Geçmek: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar**

*Ateşten Gömlek*'te romanın anlatıcısı olan Peyami ilk eşiklik ruh hâlini aslında Bahtin'in eşiğe bağlı kronotoplardan biri olarak verdiği "sokak"ta deneyimler (2001: 322). Cemal ve İhsan ile Beyazıt'a kadar yürüme kararı alan Peyami, İngiliz uçakları tarafından atılan bombalara yakalanır, ardından büyük bir gürültü, etrafa yayılan duman, toz ve insan çığlıkları kendini gösterir. İnsanların kolları, bacakları bedenlerinden ayrılmış, sokakta küçük kan gölleri oluşmuştur. Böyle bir durumda Cemal ve İhsan korkmalarına rağmen sakin kalırken Peyami yere çökmüş ve gözlerini kapamıştır. Yanına gelen Cemal ve İhsan'ın yardımlarıyla biraz sakinleşir.

Peyami daha bu yaşadığı olayı tam hazmedememişken yine Cemal ve İhsan ile birlikte oldukları bir gün bir Anadolu neferi ile karşılaşır. Mekân yine eşiğe bağlı mekânlardan biri olan sokaktır. Cemal de İhsan da bu karşılaştıkları arkadaşları da askerdir. Peyami burada üçünün bir tek beden hâline geldiğini düşünür, onlar arasında kendini yabancı gibi hisseder. Sanki onlar aynı dinin mensubudur ama o, bu dinin münkiridir. Onların eskiden beri yaptığı şeyi yani askerliği millet için savaşmayı yapmıyor olmanın eksikliğiyle ezilir. Yara, kan ve ölüm ona cazip ve erişilmez gelir, aslında bunun nedeni kendisinin asker olmamasıdır. Bahtin bu mekânların ana eylem mahalleri, insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin,

yenilenmelerin, kriz olaylarının yerleri olduğunu belirtir (2001: 322). Nitekim metinde de Peyami için bu sokaklarda yaşananlar dönüm noktası niteliğindedir. Zaten Peyami bu anılarını anlatmaya başlarken yeni hayatına başlamama neden olan ilk günüm diye bu dönüşümünü kendi ifade eder. Bahtin bu tür mekânlarda yaşamı değiştiren karar ya da kararsızlığın yaşandığını belirtir (2001: 322). Peyami için yaşadığı bu deneyim aslında onu bir kararın eşığıne getirmiştir, her ne kadar artık ben de asker olacağım gönüllü gidip savaşağım demese de o da milletin bir parçası haline gelmeye başka bir deyişle eşığı geçmeye karar verir. Bu durum, söz konusu olayların yeni hayatına girişinde etkili olduğunu söylemesinden de anlaşılır.

Eşik kronotopu iki boyutlu düşünülebilir. Birincisi karakterin ruhsal, psikolojik anlamda eşikte olması durumudur, ikincisi ise karakterlerin eşik kabul edilebilecek mekânlarda olmasıdır. Bu iki boyut bazen bir arada bulunabilirken bazen ayrı ayrı kendini gösterebilir. Nitekim metinde söz konusu iki olay Bahtin'in eşığıne bağlı kronotoplar olarak verdiği sokakta gerçekleşir aynı zamanda bu olaylar karaktere yani Peyami'ye psikolojik olarak bir sorgulama da yaşatmış ve bu onda değişime neden olmuştur.

Peyami'nin geçirdiği bu hem fiziksel hem psikolojik dönüşümü Gür, “ferdiyetten milliyete” şeklinde tanımlar (2019: 184). Peyami bu dönüşümü sayesinde asker olacak, kendisini milletin bir parçası hâline getirecektir. Yani ordunun parçası olması, bu dönem için milletin parçası olması anlamını taşıyacaktır (2019: 187). Bahtin eşikte olan karakterlerin radikal değişimlerden, yazgı dönüşümlerinden, yenilenmelerden veya psikolojik ölümlerden geçtiklerini belirtir (2004: 241). Dolayısıyla Peyami'nin sokakta yaşadığı bu olaylar ve bunlar sonrasında girdiği ruhsal sorgulama onu dönüştürmüştür.

Bahtin'in eşığıne bağlı kronotoplardan biri olarak verdiği meydan kronotopunun temel işlevini, Senem Gezeroğlu, Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam) adlı çalışmasında insanları bir araya getirme ve bütünleştirme olarak tanımlamıştır (2015: 64). Metinde Sultanahmet Mitingi tam olarak bu işlevle kendisini gösterir. Peyami o günden bahsederken sokaklarda anlamlı bir sessizlik olduğunu hatırlar. Müslümanlar tamamen sessiz ve mazlum, Hıristiyanlar ise endişeli, saldırgan

olmamakla birlikte Müslümanların bu hâliyle alay edip etmemekte kararsız bir durumdadırlar: “Bütün deşilen çıbanlar arasında en koyu cerahat yerli Hıristiyanların velveleli zaferlerinden, arkalarını İngiltere ve Fransa’ya vererek, Türk’e yağdırdıkları gayzdan akıyordu.” (Adıvar, 2007: 28) Ayasofya’ya vardıklarında Peyami ilk defa böyle bir Türkiye gördüğünü düşünür. Karanlık bir sır olan İstanbul bugün sanki bütün sessizliği ve sakinliği ile kendisini gösterir. Aslında burada kendini gösteren alafrangalardan arınmış İstanbul halkıdır. İstanbul’un çatık kaşlı, varlığından haberi olunmayan kadın, erkek ihtiyarları oradadır. O gün orada sadece İstanbul’un bu görünmez ihtiyarları da yoktur, genci yaşlısı, varlıklısı yoksulu hepsi oradadır:

Arkalarında hangi zamana ait olduğu bilinmeyen garip setreler, redingotlar içinden hafif, buruşuk boyunları yükseliyor, gözlükleri altından yaşlar beyaz sakallarına alenen akarak ağlıyorlar. İpekli bol çarşafı içinde buruşuk yanaklarına yaşlar akarak nineler geliyor. Sarılı kırmızılı basma entarisinin yeni çarşafından fırlamış, yemenilerinin oyaları görünen küme küme, gözleri kırmızı, yüzleri Fransız İhtilâli’nde Versailles’a hücum eden kadınlar alayının tablosu gibi o kadar çok kadın var ki... Hiçbiri ne önünü ne arkasını görüyordu. Hamal ile genç münevverin, Karagümrüklü işçi, İstanbullu kadınla yüksek ökçeli süslü kadının, omuz omuza, yüz yüze geldiği bir gündü. Derinliği görülemeyen meydanda müthiş bir insan denizi derin ve sadasız uğultusuyla akıyor, akıyor, yalnız çok kesif olan ortası kımıldamıyordu. Bütün bu canlı deniz üstünde Sultanahmed’in beyaz minareleri, hapishane binası yüzüyor gibi yükseliyordu. Binaların üstünden, camiin avlusundaki ağaçlardan salkım salkım insan kütleleri sarkıyor, bunun üstünden beyaz minarelerden uzanan siyah bayraklar bazan halkın başına, bazan beyaz güvercin bulutlu mavi göğe uçuyordu. Sultanahmed bahçesinin parmaklıklarına dayanmış [bir ihtiyar] dişsiz ağzı açık, fersiz gözlerinden, sürülmüş tarla gibi buruşan yanaklarına akan gözyaşlarıyla beraber bağıra bağıra ağlıyordu. Ayasofya menfezinden giren herkes uçan Osmanlı bayraklarını siyah görünce dudaklarından bir feryat, kısılmış bir hıçkırık fırlıyordu. Gözleri sürmeli olduğunu en boyalı genç kadınlar bile unutmuş, bütün boyaları yanaklarından yaşlarla akıyordu. (Adıvar, 2007: 28-29)

Peyami bu kalabalığı yarıp daha ileriye ulaşmak istese de yapamaz, önlerinde askerlerden bir duvar oluşmuştur. Onların asker olduğunu tek kollu, tek bacaklı, tek gözlü olmasından veya yürüyemediği için arkadaşlarının onları taşımasından anlar. Peyami gelen askerlerin hepsinin özenle giyindiği, tıraş olduğunu fark eder. Orada bulunan asker olsun olmasın herkesin dinî bir ayindeymiş gibi huşu ve saygı içinde başlarının eğik olduğunu görür. Derin tekbirler denizi titretecek kadar yüksek seslidir. Bu sesler asırlık çınarların arasında dalgalanır, denize vurur, meydandaki siyah, küçük kürsüye çarpır ve havada yayılır. Kürsünün etrafını askerler bir hilal

şeklinde çevirmişlerdir ve bu topraklar için vücutlarının parçalanmasını çok normal karşıladıkları her hâllerinden bellidir.

Eşik ve ona bağlı kronotoplar ana eylemlerin gerçekleştiği yerlerdir. Metinde de Ayasofya ana eylem mahalli bir işlev görmektedir. Yine bu tür mekânlar yenilenmelerin, dirilişlerin kendini gösterdiği yerlerdir. Ayasofya Mitingi de aslında bir kriz ve dirilişin göstergesidir. Nitekim çok uzun bir süre geçmeden Millî Mücadele başlayacaktır. Bu tür mekânlar karakterlerde de değişiklik oluşmasına neden olabilir, karakter yeni kararlar verebilir. Metinde sadece bir karakter değil aslında orada bulunan herkes yeni bir karar vermiştir. Bu Cemal'in "keşke bombalarını atsalar ve bugünü, bu kelimesiz ahdimizi kanımızla mühürlesek" ifadelerinden anlaşılır (Adıvar, 2007: 30). Dolayısıyla Sultanahmet mitingi millet için bir eşiği temsil ediyor denilebilir.

Gezeroğlu, belli bir amaçla belli bir yerde toplanan insanlar olduğu zaman orada meydan kronotopundan söz edilebileceğini belirtir (2015: 64). Sultanahmet Mitingi'nde binlerce insan ortak bir amaçla bir araya gelmiştir. Bu amaç yani milleti işgalcilerden kurtarmak onları birleştirmiştir. Gezeroğlu'na göre meydan kronotopunun temel işlevi birleştirici ve bütünleştirici olmasıdır. Bu Peyami'nin kendisini ortak bir sevgilinin cenazesinde mi yoksa ebedî ve kanlı bir düğünde mi olduklarının ayırdında olup olmadıklarını anlamamasından da anlaşılır. O ya ortak sevgili olan vatanın cenazesindedir ya da sonsuza dek sürecektir kanlı bir düğün olan savaştadır. Bunu ayırt edemese de bir bütünün parçası olmak istediğinin farkındadır ve bu bütün, yeni bir Türkiye doğuracaklarına ilişkin kendi kendilerine söz vermiştir:

Ah, beyaz ve güzel memleketim! Bu meydanda birçok imparatorlar ve imparatoriçeler en mutantan alaylar, yarışlar, resmigeçitlerle geçtiler. Fakat bu beyaz ve ezeli meydanı bütün bir milletin gözyaşıyla hiçbir mutantan alay, hiçbir Bizans ve Osmanlı ihtişamı takdis etmedi. Yeni Türkiye'yi doğuran esrarlı ve ilâhi ruh mu bu merasimi bu millete öğretti? (Adıvar, 2007: 30)

Peyami bunları düşünürken başlarında İşgal kuvvetlerin tayyareleri geçip durmaktadır ancak bir kişi bile başını kaldırıp bakmaz onların orada hissettiği ölümden güçlü bir duygudur. Orada bulunan herkes o gün, güçlü ve teselli bulmuş bir şekilde dağılır. Bahtin'in eşiğe bağlı olarak tanımladığı meydan kronotopu

metinde, eşiğin hem fiziksel olarak eşikte olma durumunu hem de psikolojik olarak eşikte olma hâlini eş zamanlı bulundurmaktadır. Burada toplanan halk da fiziksel olarak meydandadır, toplumsal olarak da yeni bir karar verme eşiğindedirler.

Ateşten Gömlek'te Anadolu da meydan kronotopu işlevini yerine getirmektedir. Millî Mücadele Dönemi'nde ülkenin birçok yerinden özellikle İstanbul gibi önemli merkezlerden ülkeyi işgallere karşı korumak isteyen kesim Anadolu'ya gider. Böylece Anadolu işgalcilerle savaşılan eylem mahalli bir mekân hâline gelir. Peyami hasta yatağında Doğançay'daki Sarılar Köyü'nü düşünür. Sarılar Köyü berrak suların aktığı, yeşil söğütlerin süslediği, küçük teraslı bir hastaneye sahip; ıstırabın, kanın, ihtilalin ortasında bir yerdir. Bu köyde Ahmet Rıfki adında bir asker de şehit düşmüştür. Yaralı bir şekilde hastaneye yetiştirilemeyen Ahmet Rıfki'ya bakmaya teraslı hastanenin hemşiresi Ayşe koşar ancak o ölümden kurtarılamaz, şehit olur. İhsan, sabaha kadar yani cenaze gömülünceye kadar düşman saldırılarına karşı nöbet tutar. Sonunda cenaze gömülür, Peyami o cenazeyi şu sözlerle hatırlar: “Bu ıssız Anadolu mezarlıklarında ne kadar sevgili bıraktık, geçtik...” (Adıvar, 2007: 65) Yine de o gün kimse acısını yaşayamaz çünkü geride birçok yaralı asker, kapıda düşman vardır.

Anadolu'daki harekât sadece diğer illerden gelenlerle yürümez aynı zamanda Anadolu'nun kendi halkı da bu oluşuma destek vermektedir. Babası şehit olmuş, annesi ölmüş, üvey annenin elinde kalan Kezban orduya katılmak isteyenlerden biridir. Kezban'ın gönüllü olarak orduya katılmak istemesinde İhsan'a olan aşkının da önemli payı vardır. İhsan bunu bildiği için Kezban'ı ikna etmeye uğraşır ancak o bir türlü ikna olmaz, İhsan'ın koluna yapışır yalvarır: “Beni de al, sen nereye varırsan ben de varırım. Her işini idem, guzum, guzum, ben bu şehir garısı gibi, hastaya da baharım... diye başlayan uzun nutkunda İhsan'ın eğilmeyen soğuk inadıyla birdenbire meyus tozlara çömeldi.” (Adıvar, 2007: 66) İhsan yine de Kezban'ı yanlarına almaz, oradan Geyve'ye varmak için harekete geçerler. Oraya vardıklarında İhsan, Ayşe'yi daha az tehlikeli olan Eskişehir göndermek ister ancak Ayşe, İzmir'in yolunda yaralananların yarasını sarmayı bile bana çok görüyorsunuz diye sitem eder:

Ben, en çok beni korumak isteyenlerden, rafta saklanacak bir nevi mahlûk gibi beni sakınanlardan nefret ederim. Ben, İzmir için ne tûfeng atabilirim ne de İzmir'in düşmanlarını at üstünde kovalayabilirim. Fakat İzmir yolunda gömleksiz, tütünsüz, hatta ekmezsiz, kimsesiz ölenlerin hayatında biraz teselli olabilirim. Hastalıklarına bakarım, ölürlerken bir kardeş gibi gözlerini kaparım. Biraz da onların meşakkatini, yükünü ben taşıyım. (Adıvar, 2007: 69)

Ayşe, o gün İhsan'a edemediği sitemi Peyami'ye eder, daha sonra İhsan'ın yanına geçtiklerinde ona Peyami'nin Anadolu'daki görevini sorar. İhsan ise Peyami'nin Ayşe ile gideceğini zannetmektedir. Bunun üzerine Ayşe, Peyami'nin Anadolu'ya çarpışmaya, İzmir'i kurtarmaya geldiğini belirtir. Peyami, Ayşe'nin bu düşüncesine çok sevinir:

Ayşe'ye beni yanından ayıran bu fikri için darılmadım, minnet hissettim. İlk defa beni İzmir yolunda çarpışanlardan biri olmaya lâayık görüyor, dairemin sarı kâğıt tomarlarını, tozlu havasını unutuyordu. Hâlbuki ben genç askerlerle beraber alenen yemin etmemiştim. (Adıvar, 2007: 70)

Peyami aslında bu etapta kendisini vatan için ölmeye layık görmemektedir ancak kısa sürede gerekli talimlerle Mehmet Çavuş ve İhsan onu gerçek bir asker hâline getirirler. Mehmet Çavuş, elinde silahla düşmanla savaşmayan hiç kimseyi milletten saymayan, tek ülküsü Yunansız bir memleket olan bir askerdir. Böyle bir askerden eğitim alan Peyami eşiği geçer ve meydana gider artık o da ordunun, milletin bir parçasıdır.

Başka askerleri düşününce "toprağını, taşını müdafaa için dağdan kopan bu evlâtlarını Anadolu bizden çok seviyor. Bütün türküsü, bütün masalları onların etrafındadır" diye düşünür (Adıvar, 2007: 77). Batı'nın onlara yaptığı zulmü yavaş yavaş fark ettiklerinin ve birlik olduklarının ayırına varır:

Şark dünyasında ilk yumruğunu zulme kaldıran, ilk yeni ruhla atılan bu günahkâr çocuklardı. Şimdi bunlar uzaktan, pek uzaktan gelen bir ordunun ayak seslerini dinliyorlar. Bunlar ilk ateş ve tehlikede çıplak vücutlarıyla ilk müdafaa hattını yaptılar. Şimdi arkadan rap rap ayak seslerini dinledikleri Türk Ordusu geliyor. (Adıvar, 2007: 77)

Metinde Türk ordusu gerçekten de her köyde her kasabadadır, metinde yapılan yolculuklarda Kuvayi Milliye'den birliklerle karşılaşılması da bunu doğrular niteliktedir:

Siz kimsiniz, çabuk cevap verin, ateş ediyorum.

— Nereden geliyorsunuz, arkadaşlar?

— Geyve'den geliyoruz.

— Kuvâ-yi Milliye'den mi?

Mehmet Çavuş atıldı:

— Evet Paşam! (Adıvar, 2007: 80)

Dahası, Peyami bazı insanların tavırlarından bile onların Kuvayi Milliye'den olduğunu anlamaktadır.

Peyami ve onun gibi binlerce askerin bu dönemde mücadele ettiği tek şey işgal kuvvetleri de değildir kendi içlerindeki düşmanlardır ve asıl kötü olan budur:

Niçin beş on Çerkes, Pâdişâh'la beraber millet yolundan başka bir yolda gidiyor, diye kızıyoruz. Onlardan Türk toprakları üzerinde vaat edilen hükümetin bir efsane olduğunu bilenler bizimle beraber değil midirler? Bizimle el ele ihtilâlin en fedakâr uzuvlarından bazıları onlar değil miydi? Öbür tarafta vuruşanlar arasında [bir] kaç tane nankör Türk evlâdımız yok muydu? Bu güzellik, bu şiirle kanımızda akan kardeşlerimiz ne kadar zaman vefa ile kahramanlık ile omuz omuza kendilerinin olan bu memlekette ölmüşlerdi. Kaç nâm-dâr paşa, kaç isimsiz fedakâr, yüzlerce seneden beri bizimle ve bizden değil miydi? (Adıvar, 2007: 79)

İşte Anadolu'daki ordunun düşündüğü ve bir türlü anlayamadığı mesele budur. Yine de onlar kendi yapmaları gerektiğini düşündükleri her şey yaparlar. Sadece İzmir'i almak değil tüm memleketi işgalcilerden temizlemek gerekmektedir: “Anadolu ordusu İzmir'den sonra öyle bir harb açacak ki... Köhne şeyleri, karanlık şeyleri, halkı sefil ve esir eden şeyleri hep temizleyecek ve yıkacak...” (Adıvar, 87)

Geyve'de durumlar böyleyken Eskişehir'de de durum farklı değildir. Bu mücadelenin Anadolu'nun hemen her yerinde olduğunun anlaşılması için Ayşe'nin Peyami'ye yolladığı mektuplar önemlidir. Ameliyathanede çalışan Ayşe bu mektuplarda kimler gelecek diye yüreğinin çarptığından, hastaların geleceğini öğrendiklerinde hastanenin düğün evine benzediğinden bahseder. Mektuplara göre ilk gelenler geri hizmetinde olanlardır, çayı bilmezler ancak ellerindeki somun ekmeği nereye koyacaklarını bilemezler, ikinci gün ağır yaralılar gelir, o kadar çokturlar ve hepsinin durumu o kadar ağırdır ki Ayşe kime yetişeceğini bilemez. Her yer sedyelerle doludur, ayakta olanların kolları bacakları ya sarıdır ya da yoktur, hepsi kan, çamur ve barut içindedir ancak kimse şikâyet etmez. Şikâyet eden olursa

diğerleri ona askerin sızlanmasının ayıp olduğunu söyler. Ayşe'ye sürekli savaşın durumunu sorup dururlar.

Büyük koğuşlardan birinde Rumelili bir asker vardır, o, arada bir şarkıya başlar ve bütün koğuş ona eşlik eder: “Yürüyelim ileriye, girelim Rumeli'ye.” (Adıvar, 2007: 104) Bu şarkı Ayşe'ye askerin Rumeli'de kimleri bırakıp geldiğini düşündürür. Bütün koğuş bir yandan şarkıya devam eder: “Senin için ey sancağımız, ölürüz de vermeyiz... Senin için ey sancağımız güle güle kurban oluruz.” (Adıvar, 2007: 104) Bunları gördükçe Ayşe, Anadolu ordusunun “muazzam, muzlim ve eğilmez bir meşe ormanı gibi” olduğunu düşünür (Adıvar, 105). Ona göre bu ormanı tüm dünya durmadan biçer, büyük ağaçlarını yok eder ancak ormanı yine de yok edemez. Gerek Ayşe'nin düşündükleri gerekse askerlerin yaralı şekilde koğuşlarda yatarken bile ölürüz de sancağımızı vermeyiz şeklinde şarkılar söylemeleri, meydan kronotopu olarak addedilebilecek Anadolu'da, bir birliğin ve bütünlüğün olduğunun göstergesidir.

Ayşe, hastaneye yakın bir yere tayyare saldırısı olduğu bir gün top ve bomba sesleriyle uyanır, hastane bahçesine gittiğinde oranın sedye ile dolu olduğunu görür: “Sedyelerde hâkî esvapları, yıldızlı, aylı başlıkları ile aziz meşeler yatıyorlar, bazısının ceketinin kolları boş, bazısı yüzükoyun yatıyor, kaba etleri topla parça parça olmuş, üzerine bir battaniye çekilmiş.” (Adıvar, 2007: 106) Acıdan kendini kaybetmiş askerler, geride bıraktıklarını Ayşe'ye anlatanlar, geride bıraktıklarını son kez görebilmek için ayağa kalkacak hâli olmadığı hâlde memleketlerine gitmek için yalvaranlar, Ayşe'ye de diğer kadın hemşirelere de artık dayanamayacakları bir acı verir:

Zavallı genç kadın hizmetçiler bu şeylerle asapları tamamen gevşemiş, başlarını duvara dayamış, ağlaşıyorlardı. Hastahanenin kapısından biraz öteye sürünerek yürüdüm. Hep evlerin duvarlarına dayanarak gidiyordum. Sonra bir köşede durdum, çömeldim. Tıpkı bir Anadolu anası gibi başımı ellerimin içine aldım: Rabbim, daha ne vakte kadar bu mihnet ve bu acı? Yer yüzünde bize çektirdiğini çeken başka kulların var mı? Bizi sevdiğin için mi bu nihayeti gelmeyen meşakkat ve gözyaşıyla deniyorsun? (Adıvar, 2007: 108)

Bu ve bunun gibi mektupların sonuncusunu Ayşe, İzmir yolunda hâlâ sararmış kâğıtlarla mı uğraşacaksın, diyerek bitirir. Bu dönemde Peyami gerçekten de Müdafaa'yı Milliye'de kâğıtlar arasındadır, ancak cepheye gitmek istediğini



yetkililere bildirmiştir. Nihayet Peyami'ye haber gelir ve Ankara istasyonundan bir tren dolusu askerle ve cephaneye cepheye gider. Herkes, çok sessiz ve sonuna kadar yürümeye söz vermiş bir hâl içindedir. Karargâha vardığında artık o da bir askerdir, milletin parçasıdır: “İrademle orduya dâhil olduğum şu iki saatten beri bir felç var. Artık ismi ve hüviyeti olan bir adam değilim, bu hâkî insan denizinin sadece bir damlasıyım.” (Adivar, 2007: 113) Milletin bir parçası olma eşiğinde olan Peyami, kararını verip eğitimini aldıktan sonra eşiği geçerek iradesiyle asker olmuştur.

Peyami'nin Anadolu'daki mücadele ile ilgili son hatırladığı ve yakınlarının ölümüne neden olan Sakarya Savaşı'dır. Sakarya'nın ıssız, dağlık yerlerinin onu sarı kâğıt yığınları arasından yaşayan mahcup bir adam olmaktan kurtardığını düşünür. Bunda görkemli vücuda sahip, “kalbi altından, kolları çelikten silah ve kuvvet adamı olan kocaman dostu” İhsan'ın da payını unutmaz (Adivar, 2007: 144). Savaş günü sabahı ortalıkta bir bayram havası vardır, bu tüm askerleri tamamen susturan bir bayramdır. Uzaktan topların gümbür gümbür sesleri gelir. Askerler uçurtma seyreden bir çocuğun sevinciyle Yunan teyyarelerini seyretmektedirler tam o anda birkaç gürültü kopar ve savaş başlar: “Öteye beriye birkaç bomba düştü, kimse aldırıyor. Neferler ellerinde kovalar gidip geliyorlar. Top sesleri azıyor, önümüzde on beşlikler köpürüyor. Anlıyorum, harb humması başlamıştır.” (Adivar, 2007: 147). Yine de tüm bu kargaşada korkan yalnızca atlardır, askerler sessiz ve sabit, akar gibi düşman üzerine yürürler. Ardı arkası kesilmeden yağar gibi inen bombalar kimsenin umurunda değildir, herkesin gözü Karadağ'ın tepesindedir, ne olursa olsun bugün o tepenin alınacağını herkes kafasına koymuştur.

Savaşı bir bayram gibi gören yalnızca Peyami de değildir, İhsan da aynı şeyi düşünmektedir: “Biz merkezden hücum edeceğiz. İlk ateşte biziz Peyami... Sanki bugünkü bayram bizim için oluyor, en güzel mendilleri, şekerleri bize verdiler kardeşim.” (Adivar, 2007: 148) Kulakları patlatan top sesleri eşliğinde etrafa yavaş yavaş arkadaşlarının naaşlarını aşarak ilerlemeye devam ederler. O kadar çok asker ölür ki Peyami bunu “ekilen arkadaş naaşları” şeklinde hatırlar ve aktarır (Adivar, 2007: 149). Savaş sabahından beri sadece korkmaktan korkan Peyami bile kendi cesaretine şaşırır:

“İşte mitralyöz tıkırtıları... İşte top, işte kurşun vızıltıları. İşte mütemadiyen yere serilen atlı ve yaya askerler. Hâlâ korkmuyorum. Ne garip şey... Harpte yegâne korkunç şey insanın korkusu galiba. Hezimet ve ricat olmayan yerde meğer korku yokmuş. Harp ne basit bir şey.” (Adıvar, 2007: 149)

İhsan ve arkasındaki siyah asker kütlesi, başlarının üzerinden vızıltıyla geçen kurşunları umursamaz, sağına soluna düşen bombalara bakmazlar bile, ellerinde tüfek tereddüt bile etmeden Karadağ’a tırmanmaya devam ederler. Nihayet İhsan ve onun yüzlerce askeri tepeye ulaşmıştır, Yunan askerleri de geri çekilmişlerdir.

Örneklerden de anlaşılabilirdi üzere ülkenin birçok farklı yerinden gelen birçok farklı insan işgallere karşı tek bir vücut hâline gelmiş gibilerdir. Romanın karakterleri olan Peyami, İhsan, Cemal ve Ayşe birbirileri ile iş birliği içinde ülkeyi işgallerden ve işgalcilerden kurtarmak adına omuz omuza vermiş binlerce insandan bazılarıdır. Belli bir yer olan Anadolu’da belli bir kesim insan ortak bir amaçla bir araya gelmiştir, dolayısıyla Gezeroğlu’nun tanımından da hareketle Anadolu’nun Millî Mücadele Dönemi’nde meydan kronotopu işlevini yerine getirdiği söylenebilir (Gezeroğlu, 205: 64). Zaten Bahtin, eşik ve eşiğe bağlı kronotoplardan bahsederken “felaketlerin patlak verdiği kamusal alan” şeklinde bahseder (2004: 217). Metinde de işgal felaketi sonunda Anadolu topraklarındaki bu mücadeleye sebep olmuştur. İşgalcilerin zulümlerinden yorulan buna dur demek isteyen herkes Anadolu’da bir araya gelmiştir. Eşiğe bağlı olarak ele alınan meydan kronotopu eşik kronotopunun işlevlerini de taşımaktadır. Bahtin eşiklerin, radikal değişimlerin yaşandığı, kişilerin yenilediği ya da öldüğü, yazgı dönüşümlerinin gerçekleştiği mekânlar olduğunu belirtir. Metinde de Anadolu insanı, kendi yazgılarını kendileri değiştirmek için el ele vermiş ve bir direniş başlatmışlardır. Bahtin söz konusu kronotopta zamanın temelde ansal olduğundan, biyografik zamanın normal seyrinden farklı olduğundan bahseder (2001: 322). Nitekim metinde de insanlar o anın büyüü ile hareket etmektedirler. Bahtin bu tür mekânların yenilenmelerin, dirilişlerin gerçekleştiği yerler olduğunu belirtir (2001: 322). Metin de aslında Anadolu’nun dirilişinin bir öyküsü olarak okunabilir, bu diriliş de beraberinde yenilenmeyi getirecektir.

Ateşten Gömlek, eşik ve eşiğe bağlı kronotoplar çerçevesinde düşünüldüğünde önce romanın anlatıcısı Peyami’nin milletin bir parçası hâline gelme ve gelmeme eşiğinde olduğu görülür ancak o milletin bir parçası olmayı seçer. Daha sonra eşiğe bağlı

meydan kronotopu ile ülkenin gerçek vatanseverleri Ayasofya Mitingi'nde ülkeyi işgallerden kurtarmak için hep birlikte sessiz bir söz verirler. Yine eşiğe bağlı meydan kronotopu ile Anadolu'da Ayasofya Mitingi'nde verilen bu sözü gerçekleştirmek için birleşildiği görülür. Metinde eşikte olmak milliyetçilik ile ilgili bir tercih olarak kendini gösterir. Milletin parçası olanla öteki arasındaki çizgi aslında eşiktir. Eşiğin bu tarafını seçenler milletin bir parçası olurken, eşiğin öte tarafı ötekini imlemektedir. Milletin parçası olanlar Türk milliyetçileri iken, ötekiler ise işgalciler ve işgalcilere hayranlık besleyenler, manda ve himayeyi savunanlardır. Dolayısıyla Ateşten Gömlek romanında eşik kronotopu ile Türk milliyetçiliği ideolojisinin açığa çıkarıldığı söylenebilir, çünkü ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtaracak olan Millî Mücadele'yi başlatan onlardır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İŞGALİN YARATTIĞI BİR CEHENNEMİN SEMBOLLERİ:

#### SODOM VE GOMORE'DE İDEOLOJİ VE KRONOTOP

*Sodom ve Gomore*, 1928 yılında yayımlanmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından kaleme alınan roman, Kurtuluş Savaşı sırasında İstanbul'daki halk ile işgal kuvvetleri arasındaki ilişkiler çerçevesinde toplumsal değerleri sorgular. Buna göre işgal kuvvetleri, toplumların en değerli kültürel unsurlarından olan ahlak mevhumuna ciddi zararlar vermektedirler. Kitabın ismi, Hz. Lut döneminde var olan Sodom ve Gomore isimlerini taşıyan iki şehre gönderme yapmaktadır. Yazar, İstanbul'u sapkınlık ve ahlaksızlık sebebiyle lanetlenmiş Sodom ve Gomore'ye benzetmektedir. Bu sapkınlık ve ahlaksızlığın nedeni ise işgal kuvvetleridir. Metnin sonunda işgal kuvvetlerinin gideceği kesinleştiğinde ahlaksızlık da son bulacaktır. Dolayısıyla metne hâkim zihniyet de milliyetçiliktir.

Bu bölümde *Sodom ve Gomore* romanında yer alan kronotoplar ele alınacaktır. Öncelikle metinden seçilen yol-karşılaşma kronotopu, konak-köşk-şato-yalı, misafir odası-salon ve eşik ve eşiğe bağlı kronotop örnekleri üzerinde durulacak, bunlar Bahtin'in verdiği bilgiler ışığında incelenecektir. Daha sonra bu kronotopların ideolojileri nasıl görünür kıldığı üzerinde durulacaktır.

#### 3.1.Cehennemden Cennete Doğru: Yol-Karşılaşma Kronotopu

*Sodom ve Gomore*'de yol, karşılaşma işlevini yerine getirmesi ile kendisini gösterir. Romanın başkahramanlarından biri olan Necdet bir gün arkadaşı olan Doktor Cemil Kâmi ile karşılaşır. Birbirleri ile yaptıkları küçük sohbetten sonra Doktor Cemil, Necdet'e gururla Ankara'dan geldiğini söyler. Daha önce buluştuklarında Doktor Cemil "tek düşüncesi[nin], biricik emeli[nin] bazı ocaklı arkadaşlarıyla beraber

Anadolu'ya geçip orada yeni başlayan milli harekete bir an önce katılmaktan ibaret ve İstanbul işgal edildiği günden beri, hiç Beyoğlu tarafına geçmezken bu akşam Necdet'in ısrarına kapılarak buralara gel[diğini]" belirtir (Karaosmanoğlu, 1981: 100). Doktor Cemil, bu emelini yerine getirmiş Anadolu'ya gitmiş ve şimdi dönmektedir. Necdet, kendisi Ankara'ya gitmediği için biraz üzülür. Her ikisi de yine yabancı değil bildik bir alandandır, aynı şehirde ve aynı ülkede yaşamaktadırlar. Doktor Cemil, Ankara'da olanları Necdet'e anlatmak için bir yerlerde oturmayı teklif eder. Gerek Necdet'in onunla birlikte Ankara'da olamamaktan duyduğu üzüntü gerekse "Nasıl? Ne vakit? Kim? Nerede?" gibi ardı arkası kesilmeyen soruları ve bir yerlerde oturup oradaki durumu öğrenme isteği onların aslında ortak bir ideolojiye sahip olduğunun göstergesidir denilebilir (Karaosmanoğlu, 1981: 316). Ankara, Millî Mücadele için çok önemli mekânlardan biridir. Nitekim romanın daha ilk sayfalarında da Necdet'in işgalcilere karşı tutumu açık bir şekilde ortaya konulur:

Leyla'nın dayısının oğlu Necdet mutaassıp bir İngiliz düşmanı idi. Bir İngiliz'e uzaktan selam vermek, bir İngiliz'le ahbaplık etmek, bir İngiliz'in bulunduğu topluluğa girmek, hatta tramvay ve vapur gibi umumi yerlerde bir İngiliz'in yanına oturmak bile bu genç adam için dayanılmaz bir azap olurdu. Leyla'ya göre dayısı oğlunun bu hali bir çeşit övünmeden başka bir şey değildi. Gerçi tahsilin bir kısmını Fransa'da, bir kısmını Almanya'da yapmış olması, edebiyatta en çok Heine'in tesiri altında bulunması Necdet'e fikri ve estetik bir İngiliz düşmanlığı aşılamış olabilirdi. Fakat ilkin böyle bir yapmacıkla başlamış olması pek ihtimal içinde olan bu duygunun Mütareke'den sonra, özellikle bir Türk aydınının kalbinde, derhal milli bir kin haline çevrilivermesi için ortada sebepler yok değildi. 1920 senesindeyiz. Lloyd George siyaseti bize çoktan yapacağını yapmıştır. Taraf taraf Türk milletinin bütün nefes alma deliklerini tıkamıştır; İzmir'i bir kanlı et parçası gibi Yunanlıların önüne atmıştır. İstanbul'da işgal kuvvetleri fertlerinin halka reva görmediği cefa ve zulüm kalmamıştır. Bu memleketin aydın ve vatansever sınıfına karşı ise adeta ilk insanların yırtıcı mahluklara ve ilk Amerika kolonilerinin kırmızı derililere uyguladıkları kitle halinde yok etme sistemini kullanmıştır. Gerçi bugünlerde, Türk milletinin uğurlu kuvvetlerini darmadağın eden dişlek siyaset çarkı bir parça durmuş görünüyordu; fakat ... (Karaosmanoğlu, 1981: 37-38)

Söz konusu pasaj Necdet'in Türk milliyetçisi olduğunun göstergesidir. Ülke İngilizler ve Fransızlar tarafından işgal altındayken yol, bu iki Türk milliyetçisi genci bir araya getirmiştir. Bahtin normal koşullarda uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanları yolun bir araya getirdiğinden bahsetmiştir. Metinde de yol, onlar arasındaki uzamsal mesafeyi ortadan kaldırmıştır (Bahtin, 2001: 317). Romanın bütünü düşünüldüğünde de Necdet sürekli Millî Mücadele taraftarlarının yoluna girmeyi

ister ancak bir türlü yola çıkamaz, sonunda kendinde bu gücü bulur gibi olduğunda artık ona gerek kalmayacak kadar zafere yaklaşmıştır.

Bu yol tabii ki sadece Millî Mücadele taraftarlarını bir araya getirmemiştir. Kendilerine oturacak bir yer arayan Doktor Cemil sadece Rumlarla, yabancı askerlerle karşılaşır ancak bu durum onu son derece rahatsız hissettirir. İki yıldır Anadolu'da olduğu için Türk'ten başka kimseyi görmemiş ve Türkçeden başka dil duymamıştır, şimdi işgal kuvvetlerine bu kadar yakın olmak onda tiksintiye neden olur (Karaosmanoğlu, 1981: 317). Bahtin'in de bahsettiği gibi yol, bir araya getirdiği bu insanlar arasında zıtlık ortaya çıkarmıştır (2001: 317).

Aslında yol, yalnızca Millî Mücadele taraftarları ile işgal kuvvetleri arasındaki zamansal ve uzamsal mesafeyi ortadan kaldırmaz. Aynı zamanda işgal kuvvetlerinin birbiri arasındaki uzamsal mesafeyi de ortadan kaldırır. Yol, memleketi işgal etmek için gelen bu insanları İstanbul sokaklarında birbirleri ile karşılaşmaya mecbur bırakır. Yolda tüm toplumsal sınıflar, zümreler, dinler, milliyetler birleşebilmektedir. Nitekim romanda da yol İngilizleri, Fransızları, Türkleri, Rumları sık sık bir araya getirmektedir. Bu durum toplumsal mesafeleri yok ederken toplumu daha karmaşık bir duruma sokar. Farklı milliyetlerden toplumların bir araya gelmesi onların birbirlerinden birçok özellik ödünçlemesine neden olmuştur. Örneğin işgal için ülkeye gelenler Türk toplumunun bozulmasına neden olmuştur. Öte yandan Bahtin yolda karşılaşan insanlar arasındaki egzotikliğin kişinin kendi ülkesinin toplumsal-tarihsel egzotikliği ile sınırlı olabileceğini ifade etmektedir (2001: 317-318). Egzotik sözcüğü alışılmadık, ilginç ve genellikle yabancı anlamlarında kullanılmaktadır. Metinde bu egzotiklik iki boyutludur denilebilir. İşgalciler için Osmanlı Devleti egzotiktir, farklı ülkelerden oraya hâkim olmak adına gelinmiştir. Dolayısıyla buradaki söz konusu egzotiklik bir toplumsal tabaka egzotikliğini aşan bir boyuttur. Öte yandan İstanbul'daki aydınlar ve sarayda yetişmiş kesim için de Anadolu egzotiktir. Örneğin Necdet, Anadolu'da başlayan mücadeleye katılmak ister ancak bir türlü yola çıkamaz. Onun için Anadolu, alışılmadık ve yabancıdır. Anadolu'nun onun için yabancı olması onda korku uyandırır, bu da çok istemesine rağmen onun yola çıkmasını engeller.

Sodom ve Gomore’de de anlatıyı biçimlendiren anlam kronotop aracılığı ile kendini gösterir. Yol, metinde Millî Mücadele taraftarları ile işgal kuvvetlerini, her iki tarafı da destekleyenleri ve aynı zamanda farklı milliyetleri bir araya getirir. Sodom ve Gomore romanında her ne kadar yolda karşılaşma az olsa da karşılaşan insanların konuştuğu konular ideolojiyi açık etmeye fazlasıyla yeterlidir. Doktor Cemil ile karşılaşmadan önce Necdet’in düşündükleri bu açıdan önemlidir. Necdet kendini her kötü hissettiğinde Anadolu’yu düşünür, Anadolu’dan bir gün geleceklerini “bu çamuru bu kokuşmayı” sileceklerini hayal eder (Karaosmanoğlu, 1981: 314). “Mutlaka bir gün zalimlere cezalarını, mazlumlara tesellilerini verecekler[dir]” (Karaosmanoğlu, 1981: 314). Sakarya zaferinden sonra Necdet’in Anadolu’ya ümidi daha da artar. Anadolu’daki bu ülkenin evlatları gelecek “o vakit İstanbul, bu koca şehir, bu çağdaş Sodom, bu asi Gomore çatırdayarak her tarafından tutuşup yanmağa başlayacaktı[r]. Belki düşman askerleri, düşman zabıtları bu adil yangının kurtarıcı alevleri içinden sıyrılıp kaçmak vaktini bulamayacaklardı[r].” (Karaosmanoğlu, 1981: 315) Necdet o günü kendi kendisine “adalet günü” olarak adlandırır (Karaosmanoğlu, 1981: 315). İşte o bunları düşünürken Doktor Cemil ile karşılaşmıştır ve onunla konuştuğu konu da ülkenin akıbetinden başka bir şey değildir. Doktor Cemil ona tahmin ettiğinden daha yakın bir sürede hatta on on beş günde ülkeyi işgalcilerden kurtaracaklarından, Eskişehir-Afyon hattını kırar kırmaz her şeyin kolaylaşacağından zaferin yakın olduğundan bahseder. Bunun üzerine Necdet duyduklarının kesin bilgiler olmasını umarak arkadaşına sorular sorar (Karaosmanoğlu, 1981: 316). Metin tanrısal anlatıcı tarafından sunulur ancak olaylar Necdet’e yakın bir perspektiften anlatılır. Nitekim metnin ana karakteri de Necdet’tir. Eserin ilk sayfalarında Necdet’in Türk milliyetçisi olduğu vurgulanır. Yol kronotopu aracılığı ile de bu ideoloji açığa çıkarılır. Çünkü yolda işgal kuvvetleri ile karşılaşıldığında da Millî Mücadele taraftarları ile karşılaşıldığında da işgalcilerin, halka yaptığı kötülükler, onlara duyulan tiksinti ve onlardan kurtulmak için yapılabilecekler düşünülür ve konuşulur.

### **3.2.Namahrem Ellerin Dönüştürdüğü Mahremler: Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu**

Sodom ve Gomore’de Major Will’in tuttuğu yalı metnin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Nermin, sıradan bir nisan gününde arkadaşlarından birinden

Major Will'in Yeniköy'de bir yalı tuttuğunu ve yalıyı zengin eşyalar, tablolar, biblolar ve acayip süslerle dayayıp döşediğini öğrenmiştir. Major Will, mayısın birinci günü yeni yalısında bir davet verecektir. İki yüz kişinin davet edildiği bu eğlencede Nermin ve ailesi yoktur. Bunun üzerine Nermin, Major Will'in resmi dairesine giderek ona neden davetliler arasında olmadığını sorar. Major Will karşısında küskün bir şekilde duran Nermin'e kendisini iki defa öperse partiye onu davet etmemesinin nedenini açıklayacağını söyler ancak Nermin'in küskün tavrı onun bu konuda ısrar etmesini engeller. Nermin'e kendisini Leyla'nın davet ettirmediğini açıklar. Biraz sohbetten sonra Nermin, Major Will kendisini davet etse de yalıya gelmeyeceğini belirterek oradan ayrılır. Sinirle söylediği bu sözler Bir Mayıs'ta Major Will'in yalısına gitmesini tabii ki engellemez. Madam Jimson, Leyla, Miss Moore, Captain Jackson Read, Necdet ve daha birçok kişi oradadır. Davetliler ilk olarak yalının arka kısmındaki bahçeye alınır. Bahçe basamak basamak yükselen ve her basamakta bulunan birkaç çay sofrası ile süslenmiştir. Masaların çevresine de hasır koltuklar yerleştirilmiştir. Bahçenin çevresi büyük ve yıllanmış ağaçlarla ve onlara tırmanmış sarmaşıklarla, asma çardaklarıyla yeşil ağaçlıklı bir yol gibidir. Major Will oradan oraya koşturarak misafirlerine sürekli birazdan yalının içine gireceklerini ve onları gezdireceğini söyleyip durmaktadır.

Nihayet Major Will misafirlerini ikişer üçer içeri almaya başlar. O önde misafirleri arkada Osmanlı ihtişamını yansıtan yalıya giriş yaparlar:

Bu yalı, eski Osmanlı ihtişamı devirlerinin hatırası bir kocaman ve tantanalı binanın selamlık dairesiydi. Mermer trabzanlı bir taraçanın bizote camlı kapılarından yine mermer döşeli geniş bir divanhaneye giriliyordu. Bunun tam ortasında fiskiyeli bir havuzun suları; kenarlarında sıralanan bir cazbant takımının harekete gelmesini bekleyerek, hafif oyun şarkıları mırıldanmakta idi. (Karaosmanoğlu, 1981: 125)

Bahtin'in şato kelimesiyle belirttiği mekân, doğuda konak, yalı ya da köşk sözcükleri ile karşılanır. Bahtin bu mekânların tarihsel zamanı yansıttığını belirtmektedir. Buralar nesillerin, yüzyılların, geçmiş sanat ve mimari zevkinin açığa çıktığı kendini gösterdiği mekânlardır (2001: 319). Nitekim metinde de anlatıcı, Major Will'in tuttuğu yalıyı ilk anlatmaya başlarken Osmanlı'nın tantanasının ve ihtişamının bir



yansıması olduğundan bahseder. Metindeki bu mekân klasik bir Osmanlı yalıdır ve onun geçmiş zamanlardaki ihtişamını yansıtmaktadır.

Davetliler buldukları yerden yani selamlıktan ikisi arka bahçeye, üçü denize bakan beş oda görürler. Major Will bu odaları çok özenli bir şekilde döşemiştir ve her kapının önünde beyaz eldivenli, fraklı uşaklar durmaktadır. Denize bakan odalar iç içe geçmiş salon şeklinde ve şark geleneklerine göre düzenlenmiştir. Misafirler içeriye girince şampanyalar patlatılmış böylece yalının açılış töreni resmen başlamıştır. Burası divan, paravana ve yastıklarla öyle bir kaplanmış ki zeminde ilerlemek zorlaşmıştır, misafirler bunlara basmamak ya da çarpmamak için keklik gibi sıçrayıp durmak zorunda kalmışlardır. Major Will sinemalardan bildiği şark zevkini bu odalara tamamen uygulamak için buhurdan bile koymuştur. Bazılarında öd ağacı bazılarında farklı kokular tavus tüyünden yapılmış yelpazelerle odaya yayılmaktadır. Açılış töreninin görsel güzelliği en çok Türk kadınlarını hayran bırakmıştır. Major Will'den ardı arkası kesilmeyen sorularla eşyalar hakkında bilgi isterler. Bahtin bu mekânların tarihsel zamanın izleriyle dolu olduğunu belirtir. (2001: 319). Metinde yalı, mimarisi itibarıyla geçmişin izlerini yansıtmaktadır. Bu mekânlarda geçmişe ait o atmosferi tekrar bulmanın mümkün olduğu söylenebilir. En azından geçmişin izleri takip edilebilir bir hâle gelmektedir. Major Will'in yalısı söz konusu olduğunda bu durum biraz değişmektedir. O her ne kadar Şark geleneğini yansıttığını düşünse de durum böyle değildir. Beyaz eldivenli fraklar, patlatılan şampanyalar, zoraki bir Şark havası verilmek için her yere konan divan ve yastıklar yalının sahip olduğu o tarihsel birikimi de geri plana itmiştir.

Salonların yeterince görüldüğüne ve övüldüğüne ikna olan Major Will üst kattaki odaları da göstermek ister. Yukarıdaki iki odanın birine kadınların giremeyeceğini orayı yalnızca erkeklerin gezebileceğini belirterek misafirlerini yukarı davet eder. İlk oda Boğaz'a bakan bir verandadır ve klasik Türk kahvehaneleri gibi döşenmiştir. Sedirlerin üzerine Acem ve Buhara seccadeleri serilmiştir ve önlerinde yuvarlak gümüş tepsiler, süslü sigara iskemleleri, marpuçlu nargileler, tavandan sarkan kuş kafesleri hepsi bir aradadır. Yazar bu görüntü için "hep bir arada anlaşılmasız bir bütün teşkil etmekte idi" ifadesini kullanmıştır (Karaosmanoğlu, 1981: 129). Buradan söz konusu odanın gerçek bir Türk kahvehanesine benzediği ancak tam

olarak o atmosferi vermediği sonucu çıkarılabilir. Bahtin bu mekânların geçmişi ve geçmiş olayları yansıtmasının yanı sıra efsaneleri ve gelenekleri de yansıttığını belirtmiştir (2001: 319). Metinde de gerek sedirlere serilen seccadeler gerekse nargilesi ve tepsileriyle bir Türk kahvehanesi geleneğine uygun döşenmiş bir oda söz konusudur.

Sıra Major Will'in "erkeklerle özel bir mabet" diye bahsettiği odayı gezmeye gelmiştir. Major Will cebinden bir anahtar çıkararak mabedin kapısının anahtarı burada ancak önce hanımlar aşağıya diyerek kadınları aşağıya inmeye ikna eder. Kadınlar aşağıya inince odanın kapısını açar ve kâhin tavırlarıyla başını eğerek erkeklerle buyrun girin, der:

Burası yarı karanlık, tavanı basık, uzun ve dört köşe bir oda idi ve tamamıyla bir mabet değilse bile, perdesiz, dar ve kemerli pencereleri, renkli camları, ta köşede bir mihrabı andıran oymalı girintisiyle herhangi bir dini ayin yerini hatırlatıyordu. Burasının yalının ilk sahibi tarafından bir aile mescidi olarak yaptırıldığına ve bundan birkaç sene öncesine gelinceye kadar adamın çocukları ve torunları tarafından o suretle kullanıldığına hiç şüphe yoktu. (Karaosmanoğlu, 1981: 130)

Necdet buranın gerçek bir mabet olduğunu hemen fark eder ve bunu mırıldanırken hemen yanında olan Orhan Bey de buranın bir mescit olduğunu çocukluğunda babası ile burada birçok kez teravih namazı kıldığını söyler. Orhan Bey yalının sahiplerini de tanımaktadır. Onlar, Dünya Savaşı'nda servetlerini kaybetmişler bu sebeple burayı ayda yüz liraya Major Will'e kiralamışlardır. Bu sırada Major Will odanın her yerinde bulunan elektrikli kandilleri açmış odada bulunan her şeyi göstermektedir. Oda şehvetli heykeller ve resimlerle dolu bir tür yatak odası şeklinde döşenmiştir:

Mesela mihrabın içine on yaşlarında birer çocuk büyüklüğünde birbirlerine sarılmış, dudak dudağa öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konulmuştu. Uzaktan; insana bir sanat eseri zannını veren bu alçıdan bebeklerin, yakınlarına varıldığı vakit, nasıl hayvani bir maksatla yapılmış oldukları hemen anlaşılıyordu. Nitekim, bunun iki tarafına konulmuş iki, "Amour" da klasik zevk, klasik gelenek adına hiçbir mana ifade etmiyordu. Bunlar da bedenlerinin aşağı kısmını utanmazca gösteren hayvanlık örnekleriydi. Biraz ötede tahtadan oyulmuş, boyalı bir "Satire"nin omuzlarında bir Nefne'nin beyaz vücudu görünüyordu. Başka bir köşede yalnız bir bakire heykelciği, koluyla yüzünü kapatmış ve asıl kapanması lazım gelen yerini açık bırakmış beceriksiz, perişan bir utanma vaziyetinde duruyordu. Bunlardan sonra, sıra küçük küçük biblolara, oyuncaklara geliyordu. Bunların çoğu kurşundan dökülmüş boyalı bebekler,

bazısı da son derece belirli bir cinsiyet anatomisine göre yapılmış açık saçık kabartmalardı. Duvarlardaki pornografik resimlerin ise haddi hesabı yoktu. Bunlar adeta kâğıt ve seccade yerine bütün duvarları baştan başa kaplıyordu. (Karaosmanoğlu, 1981: 131-132)

Burada, özelde mescidin genelde ise konağın dönüşümü daha geniş bir bakış açısıyla ülkenin içinde bulunduğu durumu temsil ettiği söylenebilir. Konak, savaşta bütün servetini kaybetmiş bir Türk ailesine aittir. Servetlerini kaybetmeleri aynı zamanda kendileri için en mahrem olan evlerini/konaklarını koruyamayacak duruma gelmelerine neden olmuştur. Ötekinin eline geçen bu mahrem, temsil ettiği değerlerle örtüşmeyecek bir biçimde dönüştürülmüştür. Metnin ikincil anlam katmanı diyebileceğimiz sembolik boyutta aynı tehlike ülkenin bütünü için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. Bu bakış açısından eğer Türk vatani da kaybedilecek olursa namahrem el, bütün mabetlere dokunacak, onları kendi arzuları etrafında dönüştürecektir. Bunu engellemenin tek yolu, sahip olunan serveti ya da vatani korumak için ötekine karşı durabilmektir. Burada konak, özellikle mescit, ötekiler için bir şehvet odasını temsil ederken, “biz” kimliğini kabul edenler için cehennemin göstergesi işlevi görür. Ötekine karşı durmak, cennet vatanın cehenneme dönüşmesini engellemek anlamına gelir. Bu sembolik yapı konak kronotopunun milliyetçiliğin meşrulaştırılması açısından rolünü ortaya çıkarır.

Gördükleri üzerine hem şaşırın hem heyecanlanan misafirlerden biri burası Pompei der. Pompei, Antik Roma kentlerinden biridir ve günah şehri olarak bilinir. Vezüv Yanardağ’ının patlaması sonucu şehir yok olmuş ve şehirde bulunan insanlar ya taşa dönüşmüş ya da kül olmuştur. Tıpkı Sodom şehrinde Lut Kavmi’nin helâk olması gibi Pompei şehrindeki insanlar ahlaki yozlaşmaya uğradıkları ve cinsel sapkınlıklara yöneldikleri için helâk olmuşlardır. Misafir, İstanbul’daki bir yalıda sanki Pompei şehrini görmüş gibi hisseder. Yazar romanına Sodom ve Gomore ismini vermiş ve metne de İstanbul’da Pompei’de gibi hisseden bir karakter yerleştirmiştir. Bu durum yazarın İstanbul, Sodom ve Pompei’nin ortak bir kadere sahip olabileceğini düşündüğünü akla getirmektedir.

Odada en çok dikkat çeken şey geniş bir sedirdir:

Gerçi bunun acayip tarafı ne on on beş kişiyi alacak kadar geniş, uzun ve derin oluşu, ne de üstünün çarşaf yerine aslan ve kaplan postlarından yapılmış bir muhteşem ve barbar örtü ile kaplı bulunuşuydu. Major Will'in sedirinde insana hayret veren şeyler bunun içindeki teferruattı. Mesela yastıklar vardı ki, mistik bir mezhebin sembollerini andırıyordu. Gene yastıklar vardı ki, iri kirpilere benzeyen birtakım dikenli ve yuvarlak mahlukların doldurulmuş cesetleri gibiydi. Bunların arasında, hiçbir isim verilmeyen ve neye yaradıkları asla bilinmeyen bir sürü ufak tefek eşya daha vardı ki, her biri insana yarı bir işkence aleti vehmini veriyordu. Bunlar, uçları püsküllü ve tırtıllı bir çeşit kamçılardı. Bunlar, maymun tüylerinden bir çeşit saçaklardı. Bunlar, beyaz, siyah, kızıl ve sarışın bir çeşit perukalardı. Nihayet, bunlar üstleri zıypak ve yağlı bir çeşit irili ufaklı yılan yavrularıydı. (Karaosmanoğlu, 1981: 132-133)

Misafirler burada bulunan şeyleri ellerine alır, dikkatle inceler ve Major Will'e bunların ne olduğunu sorup dururlar. Major Will ise bu eşyaların onun kendi mabedinin tılsımları olduğunu, ne olduğunu kendisi anlatsa bile onların anlayamayacaklarını çünkü anlamaları için uzun bir alışkanlık dönemine ihtiyaç duyacaklarını söyler. Major Will burada bulunan her şeyin ayrı ayrı fonksiyonu bulunduğunu belirtir. Bu eşyaların amacının eti harekete geçirmek olduğunu, bunların şehvetin bin türlü kaynağından sadece bazıları olduğunu ifade eder. Bunun üzerine misafirlerden biri “siz bu şehvet işlerini adeta yeni bir ilim haline sokmuşsunuz” der ve gülüşmelerle pasaj sonlanır (Karaosmanoğlu, 1981: 133)

Bahtin bu tür mekânlarda bulunun silahlarda, aile arşivlerinde, mobilyalarda, ataların resimlerinde, nesillerin ve yüzyılların izlerini bulmanın mümkün olduğunu düşünür. Ona göre yalılarının her bir köşesi geçmiş olayları, gelenekleri, efsaneleri sürekli olarak hatırlatır. Dolayısıyla şato-yalı ve benzeri mekânların yönelimi geçmişe doğrudur (2001: 319-320). Major Will'in yalısının bu odası düşünüldüğünde burada Osmanlı nesillerinin izlerini bulmanın mümkün olmadığı açıktır. Ne odanın döşenmesi ne odada bulunan resimler ne mobilyalar Osmanlı neslini yansıtmaktadır. Bu oda daha önce nesiller boyunca mescit olarak kullanılmıştır. Şimdi işgal kuvvetleri ile gelen bir yetkili burayı bir şehvet odasına dönüştürmüştür. Bahtin'e göre yalıda zamanın izleri müzevari bir özelliktedir (2001: 319). Major Will'in bu odası düşünüldüğünde farklı eşyaların olması sebebi ile burası bir müze addedilebilir ancak bu eşyalar eski değildir, ayrıca metnin anlatıcısına göre bu fotoğraf ve heykeller klasik zevk adına bir şey önem taşımaz, sanatsal bir yönü de yoktur. Yalının bu odası Major Will'in eline geçmeseydi Bahtin'in şato kronotopu kategorilerini ihtiva edebilecektir ancak bu durumda bundan hayli uzaktır. Yalının

diğer odaları ise zorlama ve biraz abartılmış bir biçimde de olsa Osmanlı nesillerini, mimarisini, geleneklerini yansıtabilmektedir.

Sodom ve Gomore romanında söz konusu şato-yalı kronotopu aracılığı ile işgal kuvvetlerinin bir milletin hem geleneklerine hem kültürüne hem de dinine nasıl saygısızlık yaptığı gözler önüne serilir. Eski işlevinden tamamen farklı bir amaçla kullanılmak için döşenmiş bu oda bir milletin ahlakının işgal kuvvetlerince nasıl yozlaştırıldığına da göstergesidir. Yalı, konak gibi mekânlar Osmanlı'nın ihtişamının ve geçmişinin bir simgesidir. Konak, yalı geçmişi mekâna hapseder ve değerlerin sergilenmesine imkân tanır. İşgal zamanında bu simge bilinçli olarak bozulmuş, değerler silinmiş ve yenileri yüklenmeye çalışılmıştır. Sodom ve Gomore'de Major Will'in döşediği bu yalı ile açığa çıkarılmak istenen anlam geçmişin değerlerinin bozulmadan sergilenmesinin tek yolunun bağımsız bir millet olmaktan geçtiğidir. Buradan hareketle dolaylı olarak da olsa bu milletin kendi evlatlarının kendi kültürüne, ahlakına, geleneklerine sahip çıkması gerektiği mesajı alınabilir. Milletin kendi evlatları da bilinçli Türk milliyetçisi olan Doktor Cemil'lerdir. Dolayısıyla söz konusu roman için konak kronotopu Türk milliyetçiliği ideolojisini açık etmektedir.

### **3.3. İşgal Altındayken Öteki Olanla Karşılaşmak: Misafir Odası-Salon Kronotopu**

Misafir odası-salon kronotopu aracılığı ile milliyetçilik ideolojisinin görünür kılındığı bir diğer metin *Sodom ve Gomore*'dir. Romanın başkahramanlarından biri olan Necdet, halasının kızı Leyla ile nişanlı sayılmaktadır. Bir gün Leylalarda yani Sami Bey'in evinde bir çay ziyafeti düzenlenir. Çay ziyafeti sonrası daha yakın olan birkaç dost yemeğe kalır. Leyla, Captain G. Jackson Read'e de yemeğe kalmasını söylemek ister ancak bu duruma annesi karşı çıkar ve birazdan Necdet'in geleceğini belirtir. Necdet bir İngiliz düşmanıdır. Bu düşmanlık sadece İngilizlere de değildir bütün işgalcilere karşıdır. Aslında Necdet, eğitiminin bir kısmını Fransa'da bir kısmını ise Almanya'da almıştır ancak onların ülkeye işgal için gelmesi onda bir düşmanlık meydana gelmesine neden olmuştur. Necdet, Leyla'ya her seferinde onların haksız yere ülkeyi işgal ettiğini açıklamaya çalışsa da İngiliz hayranı Leyla ve ailesi aralarında iyilerinin de olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda nişanlı

olmasına rağmen Leyla'nın Captain G. Jackson Read'e de özel bir ilgisi vardır ve bunu saklama gereği bile duymamaktadır. Necdet, Sami Beylerin evine girer girmez İngilizlerin kokusunun eve sindiğini fark eder, bunu da dile getirir. Bunun üzerine Leyla “buradan kaçacak mısınız şimdi” diye sorar. Necdet ise “hayır... Mademki bu yaklaşan İngiliz'in değil, uzaklaşan İngiliz'in kokusudur, benim için tehlike atlatılmış demektir” diye cevap verir (Karaosmanoğlu, 1981: 40). Necdet, salona girdiği andan itibaren kendi ideolojisini ortaya koymuştur, İngilizlere olan nefreti her hâlden ve her söyleminden anlaşılır. Zaten metinde yukarıdaki diyalogdan önce de Necdet'in işgalciler hakkındaki olumsuz görüşleri verilmiştir.

O gün yemeğe Sami Bey'in eski dostlarından Hayri Bey ve eşi Makbule Hanım da kalmıştır. Bir ay önce Nişantaşı'ndaki evleri İngilizler tarafından işgal edilip alındığı için onlar şimdi ne yapacaklarını bilmez bir şekilde akrabalarının, arkadaşlarının evlerinde kalmaktadırlar. Dahası Hayri Bey, Makbule Hanım ve kızları Nermin hepsi başka insanların evlerinde kalmak zorunda kalmışlardır. Makbule Hanım, bugün kendi evlerini geri alabilmek için bir başka İngiliz'i araya sokmak istemiş ama başarılı olamamıştır:

Halbuki ben bütün ümidimi bugüne bağlamıştım -dedi-. Bundan sonra böyle bir fırsat elimize nereden geçecek? Herkes söylüyor, bu Captain Jackson mudur nedir, çok nüfuz sahibi imiş, her istediğini yaptırabilirmiş. Bir şey değil; hiç olmazsa bari eşyamızı kurtarabilseydik! Haydi gidip başımızı bir kira evine sokalım, fakat nereden eşya bulmalı? Vallahi sofrta takımlarımıza, hatta, hatta çamaşırlarımıza varıncaya kadar her şeyimizi zaptettiler. (Karaosmanoğlu, 1981: 41)

Duydukları üzerine Necdet hemen Leyla'ya dönerek “gördünüz mü sizin İngilizcikleri?” diye sorar. Sami Bey ise içinde bulunulan durumun savaş olduğunu ve Osmanlı Devleti savaşı kazansaydı, kaybeden ülkelere birçok şey yapılacağını belirtir. Makbule Hanım ise bu kadarının mantıksız olduğunu söyler. Haydi evi aldılar, önemli eşyaları aldılar, ama kızımın çeyizini bile aldılar, der. Nermin, çeyiz bahsinin açılmasına sinirlenince Necdet onu da İngiliz hayranı sanmıştır. Tam bu sırada Captain Jackson Read, Sami Bey'in evine telefon eder ve Leyla telefonda onunla “birtakım küçücük kahkahalarla ve birtakım incecik nidalarla şuh, şakrak bir” şekilde konuşmaya başlar (Karaosmanoğlu, 1981: 43). Necdet, “sesinin en yumuşak, en okşayıcı, en şuh, en kadın ve en kız tempolarıyla her cümlesinin sonunda veya

başında bir Captain demekten kendini ala[mayan]” Leyla’nın konuşmalarına değil Nermin’le yaptığı sohbe odaklanmaya çalışır (Karaosmanoğlu, 1981: 44). Ardından Nermin’e dönerek meseleyi şimdi anladığını belirtir:

Şu anda sizi tahrik eden şey millî ve vicdani kaygılarla hiç ilgisi olmayan bir his, yani sırf şahsi bir izzetinefis meselesidir. Fakat doğrusu ben isterdim ki sizin bu hissiniz İngilizlere karşı milli bir kin ve nefret şeklinde belirsin. Bunlara karşı kin ve nefret beslemek yalnız bize, yalnız Türklere değil, bütün insanlara bir vazifedir. Zira İngilizler yalnız bizim değil, bütün insanların, insanlığın düşmanıdırlar. (Karaosmanoğlu, 1981: 44)

Bunun üzerine Nermin sadece İngilizlerin egoist olduğunu, bu yönlerini kendisinin de sevmediğini belirtir. Necdet’in beklediği cevap bu değildir, o Nermin’in millî bir kaygı ile onları sevmediğini duymak istemektedir. Öte yandan en azından karşısında İngiliz hayranı olmayan biri olduğu için daha mutludur.

Konu, Leyla ile Captain Jackson Read arasındaki samimiyete geldiğinde ise artık Nermin her şeyi tüm açıklığı ile söyler. Leyla’nın Captain Jackson Read ile flört etmeyi bir marifet, bir şeref olarak gördüğünü bu sebeple aralarında olmayan şeyleri bile yaşamış gibi anlattığını ifade eder. Buna çok inanmak istemeyen Necdet, Leyla’nın ne konuştuğunu anlamasa da “içerideki sesler[in] artık bir telefon konuşması hududunu ve şeklini çoktan aş[tığını], durmadan sıkıştırılan, gıdıklanan ve öpülmek istenen bir kadın[in]” var olduğunu fark etmektedir. O bunları düşünürken Nermin anlatmaya devam eder. Madam Jimson ile Leyla’nın Captain Jackson Read’ı aralarına aldıklarını, gülüşüp, kırıldıklarını ve daha nicelerini anlatır. Duydukları, ona ağır gelen Necdet, kendisini sokağa atar. Leylaların salonunda da tesadüfi bir karşılaşma yoktur, Necdet de Nermin de bu salona davet edilmiştir ve Necdet’i Nermin’den öğrendikleri ile fazlaca üzülmüştür.

Bahtin’in de belirttiği gibi salonlar politika, sosyal hayat, iş dünyası ve benzerinin tartışılmasında en elverişli mekândır (2001: 320). O gün Sami Bey’in salonunda, politik bir mesele olan savaşın neleri getirdiği ya da neleri götürdüğü ele alınır. Bahtin bu salonların insanların kariyeri açısından da önem taşıdığını belirtmektedir (2001: 320). Çünkü insanlar buralarda hiç yoktan şöhret edinebilir veya hâli hazırda bulunan şöhretlerinden olabilirler. Nitekim bu salonlar, Leyla’nın Captain Jackson

Read ile aralarındaki yakınlaşmanın Leyla için bir şeref olduğunu düşünen insanlarla dolmaktadır. Yalnızca Leyla değil diğer kızların da salonlara devam etme nedeni bir şekilde kendilerine işgalciler arasından bir koruyucu bulmaktır. Yine Sami Bey'in de salonuna İngilizlerin rağbet göstermesini yükselmenin bir yolu olarak gördüğü anlaşılabilir.

Necdet, Nermin'den öğrendiklerinden sonra bir süre Leyla ile yüz yüze gelmemeye çalışır. Bir gün Nuriye Hanım isminde bir tanıdığı onu çaya davet eder. Necdet orada Leyla ile karşılaşacağını bilmektedir bu sebeple önce gidip gitmeyeceği konusunda kendi içinde uzunca bir muhakeme yaşar. İçten içe gitmek ve Leyla'yı görmek istemektedir. Nuriye Hanım, onu davet ederken "sizi bir Amerikalı gazeteci kızla görüştürmek istiyorum. Çok Türk dostu ve entelektüel bir kız... Memleketimizin münevver gençliğiyle tanışmak istiyor" demiştir (Karaosmanoğlu, 1981: 75). Nuriye Hanım sadece sosyete ile ilgili meselelere düşkün değildir. Mütareke sonrasında istiklal ve vatan davaları için emek veren bazı Türk kadınlarıyla anılmaya çalışmıştır. Bununla birlikte ne sahte ne samimi olduğu tam anlaşılmayan bir İngiliz düşmanlığına da sahiptir. Bu sebeple salonunda da Pierre Loti hayranı birkaç Fransız askeriyle Amerikalılardan başka yabancı pek görülmez.

Necdet, Nuriye Hanım'ın evine vardığında birkaç Amerikalı asker, Robert Koleji hocalarından ve müdürlerinden bazıları ve Amerikalı kızdan başka kimse yoktur. Nuriye Hanım, hemen Necdet ile Miss Fanny Moore'u tanıştırır. Necdet bu Amerikalı kız ile sohbet ederken salona birden Leyla girer ancak Necdet, Miss Fanny Moore ile sohbe devam etmeye çalışır. Miss Fanny Moore, Necdet'e iyice yaklaşarak "dikkat ettim; kadınlı erkekli hemen bütün Türklerin gözleri böyle çekici, siyah ve ateşlidir" der (Karaosmanoğlu, 1981: 78). Miss Fanny Moore, daha sonra Necdet'e biraz daha yaklaşarak Türklerin eski tarz evlenmelerinin şimdikinden çok daha güzel olduğunu belirtir:

Bana hikâye ettiler ki, eskiden Türkler, gerdek gecesine kadar alacakları kızın yüzünü görmezlermiş. Daha doğrusu kızı erkek adına başkaları seçer, sözü başkaları keser, düğün hazırlıklarını başkaları yapar ve günün birinde gelinle güvey bir yatak odasının içinde buluşuverirlermiş. Ne hoş ne heyecan verici ne helecanlı ne esrarlı bir buluşma... Eğer Türkiye' de henüz bu adet geçseydi ben ne yapıp yapar, mutlaka burada evlenirdim. (Karaosmanoğlu, 1981: 78)



Bunun üzerine Necdet, bu tür evliliklerin bazı tehlikeleri olduğundan bahseder. Birbirini hiç görmeden evlenen insanların bir ömür birbirlerini hiç sevmeyecek olma ihtimalleri olduğunu vurgular. Amerikalı kız ise önceden görüşülerek yapılan evliliklerin de daha sonradan nefretle sonlanabileceğini ifade eder.

Miss Fanny Moore ile Necdet, Nuriye Hanımın evinde karşılaşmışlardır. Salonlarda da yollarda olduğu gibi karşılaşmalar olabilmektedir ancak bunlar tesadüfi karşılaşmalar değildir. Nuriye Hanımın salonunda Amerikalı gazeteci Miss Fanny Moore “eski Türk geleneklerine” karşı olan tutkularından ve fikirlerinden bahsetmiştir. Bahtin salonlarda “bir kitabın, bir piyesin, bir bakanın, bir sosyete orospusunun başarısı veya başarısızlığı[nın]” belirlenebileceğinden bahsetmiştir (2001: 320). Nuriye Hanımın salonunda eski Türk evlenme geleneklerinin başarısı veya başarısızlığı ya da hangi durumlarda başarılı veya başarısız olabileceği tartışılmaktadır.

Captain Jackson Read'in Leyla'dan sonraki kalp macerası Şehnaz Sultan ile gerçekleşir. Captain arkadaşı Major Will'i ziyaret için her gidişinde bir yalının penceresinden sarışın bir yüz ona gülümsemektedir. Çok geçmeden Captain, onun şimdiki padişahın yeğenlerinden biri ve Nail Paşa'nın karısı Şehnaz Sultan olduğunu öğrenir. Captain, Major Will'e Şehnaz Sultan'ın su katılmamış bir şark prensesi gibi olduğundan bahseder:

Herhalde eminim ki bu, hiç su katılmamış halis bir şark prensesidir. Beni üstü sırma işlemeli canfesten terliklerle kabul ediyor. Çoğunluk çıplak duran tombul ve yuvarlak omuzlarının üzerinde uzun lepiska saçlarını kâh bir ipekten şal gibi dökülür; kâh burma burma iki kumral yılan gibi örülü görüyorum. (Karaosmanoğlu, 1981: 191)

Captain sultanın yatak odasına girmek için çok çaba sarf etmek gerekmediğini de ilave eder. Onunla geçirdiği anların Binbir Gece masallarını anımsattığını, daha iyi anlaşabilmek için ona İngilizce öğreteceğinden bahseder ancak öğreneceğine dair çok da ümidi yoktur:

Pek de öğreneceğinden emin değilim ya; benim sultanım güzel olduğu kadar akıllı değildir. Beyni henüz tabii gelişimini bitirmemiş gibidir. Tamamıyla enstikrif bir mahluk... Konuşması bir kuşun cıvıltılarına ve hareketleri bir kedinin kıvılcıklarına benziyor ve onu okşarken vücudu bana hiç de insan cinsinden bir şey gibi gelmiyor. (Karaosmanoğlu, 1981: 192)

Bunun üzerine Major Will, gerçek Türk kadınının böyle olacağını ifade eder. Burada iki İngiliz kendi perspektiflerinden Türk kadını tanımlı yapmaktadırlar. İngiltere’de eğitimlerini birlikte alarak Şarka merakları sebebiyle İstanbul’a gelmişler ve Türk kadınlarının nasıl olacağı konusunda tartışabilecek kadar çok kadın ile tanışmışlardır. Major Will’in salonunda bir piyesin, bir bakanın değil de Türk kadınlarının nasıl olacağı tartışılmakta ve nasıl gerçek Türk kadını olunabileceği belirlenmektedir. Bahtin salonlarda “tarihsel ve toplumsal-kamusal olayların hayatın kişisel ve hatta son derece mahrem yönüyle, yatak odasının gizleriyle birlikte” ele alınabileceğini belirtmiştir (2001: 320-321). Major Will’in salonunda da Captain ve evli bir Türk sultanı arasında geçen yatak odası gizleri konuşulmaktadır. Bahtin salonlarda geçen diyaloglar sayesinde gündelik meseleler ile tarihsel meselelerin iç içe geçerek dönemi görünür kılabacağını ifade eder (2001: 321). Nitekim tüm bunlar o dönemde yaşanmış ve yaşanabilecek ahlaki yozlaşmayı gözler önüne sermektedir.

Salonlar düşüncelerin sergilendiği, ideolojik çatışmaların, diyalogların gerçekleştiği yerlerdir. Bu salonlarda Türk Milliyetçisi olan tek kişi Necdet’tir. O, tüm işgal kuvvetlerine karşı derin bir öfke ve nefret beslemekte ve işgalcilerin haksız olduğunu sık sık vurgulamaktadır. Dönemin ruhu bağlamında Necdet milliyetçi gibi sunulsa da aslında pasif bir kahraman görünümündedir. Neredeyse her biri karşıt fikirli bütün salonlara girer ve açık ya da örtük olarak kendi düşüncesini savunur. Eylem insanı değildir, sadece düşüncelerini dile getirmektedir. Bu da onun düşünce adamı olarak değerlendirilebileceğini gösterir. Başka bir deyişle Necdet Türk milliyetçiliği ve Türklerin bağımsızlığı adına bir propagandacı işlevi görür. Bu işlev ancak salon kronotopu bağlamında anlam kazanabilir. Yoksa romanın birçok olası değerlendirmesinde söz konusu olan Necdet’in pasifliğidir.

*Sodom ve Gomore*’de misafir odası-salon kronotopu özelinde ele alındığında, metinde yer verilen diyaloglar karakterlerin ideolojisini ortaya koymaktadır. Romanda düşüncelerin anlaşılması için salonlardaki tartışmaların içeriklerine dikkat

edilmesi gerekmektedir. Çatışmaların boyutları ve tarafları salonlarda belirginleşmektedir. Konaktan farklı olarak rastlantısallığın ortadan kalktığı salonlarda metinde verilmek istenen mesaj iletmeye çalışılmıştır. Örneğin Nuriye Hanım'ın salonu Türk tarafını ve mütarekeye Türklerin bakışını yansıtırken, Major Will'in, Sami Bey'in salonu İngiliz tarafını ve düşünce dünyasını yansıtmaktadır.

Salonlar, Sami Bey ve ailesi gibi işgalcileri dost kabul eden, onların beğenisini her şeyin üzerinde tutup, onlara benzemeye çalışan insanların bulunduğu yerlerdir. Onlar, manda ve himaye kabul edebilecek derecede işgalcilere sempati besleyenlerdir. Metinde, işgal kuvvetlerinin ülkenin ahlakında büyük bir yozlaşma meydana getirdiği gözler önüne serilmektedir. Salonlarda geçen bütün konuşmalar birlikte değerlendirildiğinde toplumun nasıl yozlaştığı anlaşılır. Türk toplumu, işgalci kuvvetlere kendini beğendirmek isteyen, onlar gibi olmaya çalışan, işgalci erkeklerle birliktelikler yaşamayı şeref sayan insanlarla doludur. Romanda yer alan salon sahneleri farklı ideolojiye sahip insanları bir araya getirmiştir ideolojilerin de her biri Türk milliyetçiliğinin bakış açısından elzem olduğunu ortaya koymaktadır.

#### **3.4. Milliyetçiliğin Arasında Kalmak: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar**

*Sodom ve Gomora*'de Necdet'in yaşadığı eşik metaforik bir boyuttur. Necdet kuzeni olan Leyla ile nişanlı sayılmaktadır ancak Leyla, İngiliz hayranı bir genç kızdır ve İngiliz donanması adına İstanbul'da olan Captain Jackson Read ile flört etmektedir. Necdet, Leylalarda olduğu bir gün orada davetli olan Nermin ile sohbetinde bu durumu anlatır ve evden ayrılır. Kendisini yangından kaçan kaçtıkça daha çok tutuşan, alevlenen tutuştukça daha çok koşan bir kazazede gibi hisseder:

Necdet de şu dakikada o gafil kazazedelerden biriydi. Gerçi kendi kendisine: "Bitti, bitti, bitti artık! Aramızda hiçbir şey kalmadı. Oh, kurtuldum!", diyordu. Fakat içinden yine kendi kendisine "Unutabilecek miyim? Nasıl unutabileceğim?" diye soruyordu. Birbirine tamamiyle zıt ve ikisine de aynı zamanda hâkim bu iki ruh hali, genç adamı fırtınalı bir denizin dalgaları arasında bir tahta parçasına çevirmiştir. (Karaosmanoğlu, 1981: 49-50)

Bir yanı ona Leyla'nın gerçek yüzünü gördüm kurtuldum diye düşündürürken bir yanı da unutamayacağını düşündürmektedir. Eşiğe bağlı kronotoplardan olan sokakta karakter bir kopuş yaşayabilir, yeni kararlar verebilir ancak bu söz konusu kararın

doğru olup olmadığına yönelik kaygıyı da beraberinde getirir. Metinde de Necdet için öğrendiği bu gerçek onu bir karar vermeye zorlamıştır ancak Necdet bu karara uyabileceğinden de bunun doğru karar olduğundan da şüphelidir. Necdet'in dudakları "bitti, bitti artık, aramızda bir şey kalmadı" derken zihni sürekli ona işkence edercesine işler, iki yıllık ilişkileri boyunca bütün güzel anılarını hatırlar (Karaosmanoğlu, 1981: 50). Bunu fark ettiği anda da kendisini avutmak için bitti deyip durduğunu, bunun bir kendini kandırma olduğunu anlar. İçinden Leyla'ya kötü sözler söylerken karşısına geçse onu mutlaka öldüreceğini düşünür. İçinde bir başka ses, bir başka Necdet, ona, hayır, ayaklarına kapanıp yalvarırsın der. Kendi kendine ondan daha iyisi ve güzeli olduğunu ondan farklı mutluluk kaynakları da bulunduğunu, başka geç kızıların da varlığını hatırlatmaya ve sakinleşmeye çalışır.

Bugünden sonra Necdet  gün hasta yatar. Daha sonra Nuriye Hanım adında bir kadın tarafından aya davet edilir. Necdet, Leyla'nın da bu davete katılacağını tahmin ettiğinden gidip gitmemekte yine aynı eşiktelik ruh hâlini yaşar. nce gitmeyeceğini düşünür ve oraya gidip Leyla'yı görmeyeceği için kendisiyle gurur duyar, zamanla gitse de bir şey değişmeyeceğini kimsenin onu zorla kendisinin kollarını atmayacağını düşünür. Ayrıca Nuriye Hanım, onu Amerikalı geç bir gazeteci ile tanıştırmak istediğini söylemiştir. Bu sebeple burada yařadđı kararsızlığı aşıp gitmeye karar verir.

Necdet, Leyla'yı görmek için bir yere gitmez ancak onu evde bekler. Bu bekleyiş ona farklı bir yaşayış olup olmadığını sorgulatır. Durumu tersine döndürmek nasıl mümkün olabilir, buna son vermek elinde midir yoksa içinde bulunduğu durumun sonlanması için bir yere çarpıp parçalanması mı gerekmektedir? Bunları düşünürken kendisinin yerine hep Leyla'nın düşündüğünü, karar verdiğini fark eder. Necdet ne zaman böyle düşüncelerle çıldırarak olsa Leyla'ya koşar, o da sadece küçük bir gülümsemesiyle her şeyi çözer. Aslından Necdet derdi verenden deva arar. Necdet bu uzun ve kendini kemiren düşünceleri yařadđı bir günlerde Leyla ile ilgili dedikodular duymaya da devam eder:

Bir gün Leyla'nın Jackson Read'le kaçacağı, başka bir gün ayrı bir evde bir sevgili ve sevdalı olarak yaşamağa karar verdikleri ve bunun için Boğaziçi'nin تنها bir köşesinde bir ev aradıkları yayılıyor; derken başka bir gün Sultan

Hanım yüzünden çıkan bir kavga neticesinde Leyla'nın artık Jackson Read'den yüz çevirdiği ve bir milyoner Amerikalının metresi olduğu veya onunla evlenmek üzere bulunduğu söyleniyor; esrarlı bir yat safasından, rezaletli bir gece aleminden, bilmem kaç bin liralık bir otomobilden, bir gerdanlıktan, bir uzun kayboluştan bahsediliyordu. (Karaosmanoğlu, 1981: 204)

Tüm bunlardan bunaldığı bir gün bir hayal kurar. Bu hayal, Sakarya Savaşı'na katılmaktır, bir asker olarak en ön siperlerde savaşmak ve düşman kurşunlarına başına uzatmaktır: “Ah, bu kurşunlar şu anda kim bilir ne kadar sık bir dolu sağanağı hâlinde yağıyordur. Necdet bu kurşun yağmurunu yazın bir sıcak saatte soğuk bir su duşunu tasarlayışımız, arayışımız gibi düşünüyor, arıyordu.” (Karaosmanoğlu, 1981: 205) Necdet bu hayalini gerçekleştirip gerçekleştirmemeyi düşünerken savaş bitmiş, düşman kovulmuştur. Gitmek istediği ancak karar veremediğinden dolayı gitmediği için kendisini terhis edilmiş bir asker olarak görmeye başlayan Necdet, zaferin de verdiği mutlulukla bütün kinini, kıskançlığını unutup Leyla'ya koşmak ve ayaklarına kapanıp ondan af dilemek ve her emrine boyun eğeceğini söylemek ister. Tam bunu uygulamak için ayağa kalktığı anda onuru depresir ve vazgeçer. Necdet hem savaş hem de Leyla karşısında ne yapacağını bilmediği bir hâldedir. Eşikler kişinin yazgısını şekillendirdiği mekânlardır. Necdet ise sadece düşünür, yeni kararlar verir, bu kararlardan vazgeçer ya da hiç uygulamaz. Böylece bu kararları uygulayacağı alanlar ortadan kalkmış olur. Hem savaşa katılma kararı hem de Leyla ile arasını düzeltme kararında aynı durumu yaşamıştır.

Leyla psikolojik bir düşüş yaşadığından sonra Avrupa'ya gitmek ister. Necdet, maddi durumu olmayan Leyla'ya haberi olmadan yardım ederek onu Avrupa'ya yollar ancak, o gidince büyük bir boşluğa düşer. Neden yaşadığını, sabahları neden uyandığını düşünür, giyinişlerini, yemek yemelerini, gezmeye çıkmalarını anlamsız bulur. Günlerce var olmasındaki amacı sorgular ancak hiçbir cevap bulmaz. “Adem” onun tüm benliğini ele geçirmiştir. Sürekli boşuna yaşadığını düşünen Necdet, ölümün bin kat daha tercih edilir olduğunu düşünür. Ölüm bile yaşadığı bu hayattan daha canlıdır. Bu günlerden birinde Anadolu'ya giden ve Millî Mücadele'ye katılan Cemil Kâmi ile karşılaşır ve onun ne kadar mutlu olduğunu düşünür. Cemil Kâmi mutludur çünkü İstiklal Savaşı denilen destanın yazılmasında onun da payı vardır, vicdanı rahattır. Necdet ona nefes alamadığını, cepheye gidip ölme fırsatını da artık kaybedip kaybetmediğini sorar. Cemil Kâmi ise üç küstah İngiliz askerinin onları hor

görüp masalarından kovdukları günü hatırlatır asıl ölmeleri gereken günün o gün olduğunu söyler. Necdet ise o günden sonra birçok böyle olay yaşadığını, bir İngiliz uşağı gibi davrandığını ve bunun hepsine Leyla için katlandığını anlatır: “Ve bütün bunlar ciğeri beş para etmez bir kız için...” (Karaosmanoğlu, 1981: 319) Necdet aslında vatanı ve Leyla’ya olan düşkünlüğü arasında kalmıştır. Dolayısıyla Necdet’in bütün sorgulamalarına neden olan ruh hâli onun arafta kalmışlığının bir yansımasıdır.

Metinde Anadolu’da başlayan Millî Mücadele hareketi gittikçe yeni başarılarla imza atar. Türk ordusu Alaşehir’i geçer, İzmir’e girer, Afyon’u alır, Dumlupınar’da düşman kuvvetleri yok edilir. İstanbul’dan da işgalciler tek tek kaçmaya başlar. Tüm bunlar hem İstanbul’da hem de Necdet’in içinde bayram sevinci oluşturur. Leyla ile yaşadıkları sanki başka bir adamın macerasıdır da o sadece duymuştur, artık yaşadıkları o kadar geride kalmıştır. Leyla, Avrupa’dan döndüğünde Necdet’teki bu değişimi fark eder. Necdet kendisini öpmeye çalışan Leyla karşısında dimdik durur, onu kendinden uzaklaştırır ve yanından ayırır. Sodom ve Gomore romanında eşik kronotopunun metaforik boyutu da burada aranmalıdır. Ne zaman ki ülke kurtulmaya başlamış Necdet o zaman Leyla’nın aşkını içinden söküp atmıştır. Bütün kararlar, kararsızlıklar, krizler, düşüşler hepsi sona ermiştir.

Eşiğin iki boyutundan birincisi ruhsaldır, karar verme, kişilerin yenilenmesi, psikolojik olarak ölümler ve benzerini içerir, diğeri ise eşik kabul edilecek mekânlarda olmayı imler. Sodom ve Gomore’de Necdet ruhsal olarak eşiklik durumunu yaşamıştır. Fiziksel olarak sadece eşığe bağlı kronotop olan “sokak”ta bir defa karar kararsızlık ruh hâlini yaşamıştır. O da metnin başında Leyla ile Captain Jackson Read arasındaki flörtleşmeyi öğrendiği zamandır.

Söz konusu romanın kronotop aracılığı ile ortaya koyduğu soyut mesaj da yine Necdet’in vatan-Leyla arasında kalmasında aranmalıdır. Bu kararsızlıkta Leyla’yı seçtiği dönemler sadece ona içsel çatışmaları, saatlerce düşünüp çözüm üretmediği günleri, kıskançlıktan çıldırmalarını, Leyla için hiç sevmediği İngilizlerle muhatap olmak zorunda kalmayı hatta onlarla kavga etmeyi getirmiştir. Öte yandan ülke kurtulmaya başlayınca Leyla’ya olan ilgisi azalmış ve bu hastalıklı ruh hâli de ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla metinde eşik kronotopu aracılığı ile bir ideoloji açığa

çıkıştır. Bu, ÷lke işgal altındayken önce vatanın kurtarılması gerektiğidir. Ülkeyi kurtaranlar Millî Mücadele taraftarları olduğu için söz konusu ideoloji Türk milliyetçiliğidir denilebilir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÜÇ KONAĞIN TEMSİL ETTİĞİ ÜÇ SİYASİ DÖNEM:

#### ÜÇ İSTANBUL'DA KRONOTOPLAR

*Üç İstanbul* 1938 yılında yayımlanan tarihî bir romandır. Mithat Cemal Kuntay tarafından kaleme alınan metnin ismi İstanbul'un üç siyasi dönemine gönderme yapar. Bunlar, İstibdat dönemi, İttihat ve Terakki dönemi ve Mütareke dönemidir. Metinde bu üç siyasi dönemde Osmanlı Devleti'nin hangi şartlar altında ve kimler tarafından çöküşe doğru itildiği verilir. Söz konusu üç siyasi dönemde aynı karakterlerin iktidara göre nasıl şekil aldığı ortaya konulur. Metindeki üç siyasi dönem ana kahraman Adnan etrafında verilir. Adnan, II. Abdülhamit döneminde iktidara muhaliftir ancak iktidara karşı gerçek tutumu net olmayan Hidayet gibi bir grup insanla yakın ilişki içindedir. Adnan, İttihat ve Terakki döneminde iktidarın bir parçasıdır. Mütareke döneminde ise gözden düşen Adnan, her ne kadar hakkı olduğunu düşünse de ülkeyi işgalden kurtaranların bir parçası olduğu Ankara iktidarının dışında tutulur. Bu da aslında Adnan gibi iktidara göre şekillenen kişilerin yeni iktidarda yerinin olmadığını gösterir. Metinde, İstibdat ve İttihat ve Terakki döneminde izlenen yanlış tutumlar karakterler aracılığı ile verilir ve tüm bunların ülkeyi ne kadar yozlaştırdığı gözler önüne serilir. Böylece Mütareke döneminde izlenen yolun “doğruluğu” ortaya konulmuş olur. Nitekim ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtaran budur.

Bu başlık altında *Üç İstanbul* romanı Bahtin'in kronotoplar üzerine verdiği bilgiler ışığında ele alınacaktır. Romandan söz konusu kronotoplar ile ilgili örnek pasajlar seçilecek ve Bahtin'in söz konusu kronotop ile ilgili verdiği bilgilerle



değerlendirilecektir. Ardından bu kronotopların metne kazandırdığı anlam zenginliği ortaya konulacaktır.

#### **4.1.Birleşen ve Ayrılan Yollar: Yol- Karşılaşma Kronotopu**

*Üç İstanbul* romanında da yol kronotopu karşılaşma işlevini yerine getirir. Romanın ana kahramanlarından olan Adnan, Buhari'nin hadis kitabının yakıldığı gün birçok kişi ile karşılaşır. Çıplak Ahmet ve iki farklı şair ile karşılaşan Adnan herkesin dilinde aynı şey olduğunun farkına varır. Şairlerden biri onu görünce “Hey! Adnan Bey! Uyumayalım, uyumayalım; Buhari-i Şerifi yaktılar, d[iyerek], zalimli, mazlumlu bir şiir oku[r]” (Kuntay, 1983: 75). Bunun üzerine Adnan “demek ki Abdülhamid Buhari'yi yakmasaydı Şarkî Rumeli'yi düşmana muharebesiz veren adama hâlâ kızmayacaklardı?” diye düşünerek yoluna devam eder (Kuntay, 1983: 75). Metinde zaman II. Abdülhamit'in iktidarda olduğu dönemdir, bu satırlardan Adnan'ın söz konusu iktidara muhalif olduğu açıktır. Yolda karşılaşan insanlar egzotik değil bildik bir alandandırlar. Nitekim metinde de yol aynı ülkenin aynı şehrin insanlarını bir araya getirmiştir.

Adnan'ın “Yıkılan Vatan” isimli şiirini duyunca salonunu açan Hidayet konağında bir iftar verir. Oraya Adnan, Naşit, Eski Sivas Valisi Hacı Hulusi Paşa, Sefaret müsteşarı Nail, Moiz, Ataşeneval Naşit, şifre mümeyyizi Sait, Hariciye'de mümeyyiz Burhan, Müstantik Behçet, Şair Raif, Tapu müdürü Senih Efendi, Sakallı Vasfî, Fransızca muallimi Kadri ve daha birçok kişi davetlidir. Hidayet bir kazaskerin tek evladıdır ve babası Avrupa elçiliği sırasında bir baloda terlediği için hasta olup ölmüştür. Bunun üzerine Hidayet dedesinin yanında büyümüştür ve amcası onu sık sık Şehzade Abdülhamid Efendi'nin Kâğıthane'deki köşküne götürmüştür. Dolayısıyla Hidayet konakta yetişmiştir ve aristokrat bir aileye mensuptur. İftar günü Hidayet'in konağına gidenlerin yolda ettiği sohbetler Hidayet karakteri ile ilgili bilgiler açısından oldukça önemlidir.

Burhan ve Behçet söz konusu davete gitmek için yola çıkmışlardır. Bahtin, yolun, egzotik bir dünyadan değil, bildik bir alandan geçen bir yol olduğunu belirtir (2001: 319). Metinde de bu iki kişi İstanbul sokaklarından yine İstanbul sokaklarında bulunan Hidayet'in konağına gitmektedirler ve giderken Hidayet'in konağında

yaşanabilecekler için ön bilgiler verir. Bu bilgiler Hidayet'in hem sarayın imkânlarını kullandığı hem de başkaları önüne ona muhalifmiş gibi bir tavır takındığı anlaşılır.

Metinde Hidayet'le ilgili verilen tüm bilgilerden onun her şeyi çok az bildiği ve hiçbir şeyde net olmadığı anlaşılır. Zaten onun aldığı eğitim de parça parçadır. Hidayet'in dedesi onu namussuz olur diye mektebe vermemiştir. “Yalısında ona Arapça, Acemce gösteritti; biraz da yazı dersi verir[miştir]. Lehli bir gazete muharririnden de biraz Frenkçe okut[muştur]. Fakat bunların hepsi biraz...” (Kuntay, 1983: 83) Hidayet'in tutarsız davranışları altında aldığı bu eksik eğitimin de etkisi olduğu düşünülebilir.

Bahtin yolun bir araya getirdiği insanlar arasında zıtlıkların ya da birliklerin doğabileceğinden bahseder (2001: 317). Burhan ve Behçet'in yaptığı yolculuk düşünüldüğünde açıkça burada bir birliğin varlığından söz edilebilir. Dahası Bahtin, yol aracılığı ile farklı yazgıların çarpışarak tek yazgı hâline gelebileceğini belirtmiştir (2001: 317). Metinden Burhan'ın sık sık Hidayet'in konağına gittiği anlaşılır ancak Behçet ilk defa gidecektir ve Burhan ona rehberlik etmektedir. Dolayısıyla Burhan ve Behçet'in yazgısının iç içe geçtiği ve artık Behçet'in de Hidayet'in salonunun yeni üyesi olduğu söylenebilir.

Burhan ve Behçet yolda Hidayet'in karakteristik özelliklerinden, konağına yüklediği görevden ve benzerinden bahsederler. Burhan en sonunda Hidayet'i şöyle özetler: “Azizim Behçet; sana Hidayet'i şöyle anlatabilirim, dedi. Hafiyeye değildir, fakat serhafiyeye ondan korkar; hırsız değildir. Fakat Necip Melheme ona imrenir; tulumbacı değildir, fakat Fehim ondan yılar” (Kuntay, 1983: 91). Müstantik Behçet, Burhan'a tüm bunlara rağmen kendisini neden Hidayet'in konağına götürdüğünü sorar. Bunun üzerine Burhan “gör de memleket ne halde, anla diye. Bu işin sonu inkırazdır azizim, inkıraz...” diye cevap verir (Kuntay, 1983: 90). Bu inkırazın yani yok olmanın Hidayet üzerinden verilmesi metin için önemlidir. Hidayet gibi hem saraya yakın hem de ona söven, safları asla tam olarak belli olmayan, her an değişebilen insanların ülkeyi yok olmaya, çöküşe doğru götürdüğü düşünülebilir. Dolayısıyla Hidayet gibi nereye ait olduğu belli olmayanların yoluna bir kişi daha eklenmiştir, Müstantik

Behçet. Bu da ülkenin yok olmaya biraz daha yaklaştığının göstergesi olarak okunabilir.

Yol, toplumun tüm zümrelerini birleştirebilmektedir. Burada da yol, Burhan ve Behçet'i Hidayet'in evindeki davete katılmak üzere bir araya getirmiştir. Burhan daha önceden Hidayet'in konağına gitmiştir bugün de onunla Behçet'i tanıştıracaktır. Dolayısıyla Bahtin'in de belirttiği gibi normal koşullarda uzamsal mesafeyle ayrılan kişileri yol sadece bir zamansal ve uzamsal noktada birleştirmiştir (2001: 317).

İftar için aynı konağa başka bir yoldan giden Sefaret müsteşarı Nail ve kayınbiraderi Ateşenaval Naşit ise konağa giderken orası ile eğlenmeyi ihmal etmez. Hidayet'in konağına kol kola giden Adnan ve Moiz ise "Tevfik Hoca'nın evlendikten sonra Abdülhamid'e eskisi gibi kızmadığın[dan]" bahsederler (Kuntay, 1983: 92). Aslında Hidayet'in konağına gidenler de onun gibi tutarsız ve safı belli olmayan insanlardır. Dahası Hidayet'in konağına da eğlenmek, orada görünmek ve benzeri sebeplerle giderler.

*Üç İstanbul* özelinde düşünüldüğünde yol kronotopu ile bir ideolojinin açığa çıktığı söylenebilir. Akıl sağlığı yerinde olmayan Çıplak Ahmet ile karşılaştıktan sonra Adnan'ın Buhari yakılmasaydı Doğu'yu, Rumeli'yi düşmana savaşız veren II. Abdülhamid'e hâlâ kızmayacaklardı şeklinde düşünmesi onun söz konusu iktidara muhalif olduğunu göstermektedir. İstanbul'un farklı semtlerinden farklı amaçlarla Hidayet'in konağına ulaşmak için herkes yola çıkmıştır. Yolun nihai hedefi, yani varış noktası ideolojinin somutlaştığı yer olarak düşünülebilir. Yolun sonunda Hidayet'in evine varıldığı ve Hidayet'in de ne iktidar yanlısı ne de muhalif olan bir insan olduğu düşünülürse yol aracılığı ile açığa çıkarılan ideoloji de net değildir. Oraya giden hemen herkes yol boyunca Hidayet'in ne kadar yüzeysel olduğu aslında hiçbir anlayışı tam olarak benimseyemediğini konuşmuştur. O saraylılarla saraylı, muhaliflerle muhaliftir, Avrupalılarla Avrupalı, Osmanlılarla Osmanlıdır. Dahası onun evine gidenlerin çoğu da ya onunla aynı durumda ya da ideolojileri için herhangi bir eylemde bulunamayan insanlardır.

Öte yandan romanın bütünü düşünüldüğünde metinde İstibdat Dönemi'nde ve Meşrutiyet Dönemi'nde iktidarın olumsuz davranışları yerilir. İstibdat Dönemi'nde saray, Meşrutiyet Dönemi'nde İttihat ve Terakki üyeleri, İstanbul'un işgal altında olduğu dönem ise İşgalciler yerilir. Tüm bu düzeni bozacak kişiler de Anadolu'daki Millî Mücadele'ye destek verenlerdir. Dolayısıyla metnin bütünü düşünüldüğünde ortaya konulan ideoloji Türk Milliyetçiliğidir. İttihat ve Terakki iktidarı gücünü kaybedip dağıldığında Adnan'ın Ankara'dan çağrılmayı beklemesi üzerine yaşadığı hayal kırıklığı bu noktada önemlidir. Ankara, gerek Millî Mücadele dönemindeki önemli katkıları ile gerekse coğrafi olarak merkezde bulunması sebebi ile kurtuluşun ve millî bir devletin oluşumunun mekânıdır (Yücel, 2016: 199). Adnan'ın bir türlü Ankara'dan çağırılmaması yeni oluşturulan millette, Adnan ve Hidayet gibi hangi ideolojiyi savunduğu tam belli olmayan insanların yeri olmadığını gösterir. Nitekim onu Ankara'ya çağırılmaması onunla aynı yolda yürümeyi bile istemediklerinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

#### **4.2.Üç Dönem, Üç Konak: Konak-Köşk-Şato-Yalı Kronotopu**

*Üç İstanbul* romanı üç farklı siyasi dönemde üç farklı konak etrafında şekillenmiş bir metindir. II. Abdülhamid'in padişah olduğu dönemde bu konak Hidayet'in konağıdır. Konakta bulunan Şark odası antika koltukların karmakarışık konulduğu bir yerdir öyle ki odaya giren Adnan onların her an satılabilirmiş hissi verdiğini düşünür. Adnan, koca konakta en sevdiği yerin burası olduğunu düşünürken, ayakkabıları Gördes seccadesine, sırtını sedirdeki Üsküdar çatmasına dayamış, gözleri de tavandaki Selçuk oymasından Süleymaniye mangalına sarkan Acem kandilindedir. Konakta bulunan Şark odasının bu şekilde anlatılması direkt akla Bahtin'in bu mekânlarda zamanın yöneliminin geçmişe doğru olduğunu söylediği gelmektedir. Konaklar geçmiş olayları, inanışları, yaşam tarzını her anlamda yansıtırlar. Bu konak geçmişe ait yaşantıyı, bugüne taşımaktadır hâlâ Şark odasının varlığı ve kullanılması bile bunun göstergesidir. Öte yandan konak Osmanlı'nın söz konusu çağdaki siyasi yapısının özeti gibidir çünkü Gür'ün de belirttiği gibi mimari, millî kimliğin temel sembollerinden, kurucu öğelerindedir (2022: 232). Osmanlı çok uluslu bir devlettir ve aynı zamanda bir imparatorluk olduğu için farklı kültürlerden etkilenmiştir, Acem kandilinin Osmanlı'daki bir Şark odasında olması bunu kanıtlar niteliktedir. Bahtin,

bu tür mekânlarda nesillerin izlerinin de görülebileceğinden bahseder (2001: 319). Nitekim metinde de konağın Selçuk oymasıyla süslü olduğu tasvir edilir.

Hidayet'in konağında verilen davete gidenler de bu mekânın karışıklığıyla eğlenerek giderler. Burhan giderken Hidayet'in konağında ilk defa bulunacak olan Behçet'e orada yaşayabileceklerine dair ön bilgiler verir:

Çok eğleneceksin, diyordu. Bilmezsün, bu Hidayet ne hokkabazdır. Kimse yokken Naima okur, misafir gelince elinde Plutarque'la karşılar. Gece Saray'a söver, gündüz Saray' dan ihsan alır. Salonlarını döşeyen antika eşyalar gibi konağına aldığı misafirlerde de damga ve üslup arar: Hidayet'in konağını biraz da misafirleri döşer. Müstantik Behçet sordu: Biz de orada eşya gibi duvarların dibinde durmaya gidiyoruz demek? (Kuntay, 1983: 86)

Hidayet ne saraylıdır ne de sarayın tamamen karşısındadır. İktidarın ayrıcalıklarını kullanmasına kullanır ancak ona sövmeyi de ihmal etmez. Dahası Hidayet kendisine ve konağına özel bir görev atfetmiştir. Hidayet konağını Palais Royal'e benzetir, bu, Fransa inkılabındaki ilk ihtilal kulübüdür. Kurucusu ise Duc d'Orleans'tır ve o hem prens hem de ihtilalcidir. "İşte Hidayet de lâteşbih hem asilzâde hem inkılâpçı... Konağı da Palais Royal gibi aylığın miktarından memnun olmayanlarla, borcunu ödemeyenlerle, züğürt kibarlarla, kendisine mevkiini az gören devlet adamlarıyla, demagoglarla, karnı adamakıllı doymayan şairlerle, muharrirlerle dolu..." (Kuntay: 1983, 89). Dahası misafirler orada neler konuşulacağını bile bilmektedir. Burhan, bunun hakkında da Behçet'e bilgi verir:

Neler söyleyecek, sana şimdiden anlatayım: Lâkırdıya, "Ben hükümet olsam." diye başlayacak, "Muasır medeniyetler"de duracak, "müsbet ilimler"le bitirecek. Mithat Paşa'nın Kanunu Esasi'siyle eğlenecek, "Hafız Şefik Efendinin kitabı!" diyecek. Onu, o yazmalıymış. Ömer'in deve ve köle hikâyesini her akşam anlatır. Bu akşam da anlatacak ve "Ömer, tam benim meşrebime göre yaratılmış adamdı," diyecek. Fransa inkılâbından bir satır bilir. Bu bir satır malûmatı yine tekrarlayacak ve Danton'un lâkırdısını hatırlatacak: "Kesik kafamı millete gösterin; bu kelle bu şerefe lâyıktır!" ve bunu söylerken fesini çıkarıp sallayacak. Cuma selâmlığındaki Hünkâr yaverleri için "Papa'nın Vatikan ordusu" der, yine diyecek; hayır, Fransızcasını söyleyecek: "Armee du Pape!" (Kuntay, 1983: 87)

Sadece Hidayet'in konağındaki antika eşyalarla ve oraya gidenlerle eğlenilmez aynı zamanda Hidayet'in yarım bilgisi ve alafrangalığıyla eğlenilir. Hidayet'in konağı ile eğlenen sadece Burhan ve Behçet de değildir. Sefaret müsteşarı Nail ve Ateşenaval

Naşit, “ampir koltuğun karşısında On Üçüncü Lui masa... Rönesans sandığının altında Zillisultan seccadesi... Konağını müze sanıyor; müze değil, mağaza!..” diyerek kendi aralarında eğlenerek konağa doğru yol almaktadırlar. Bahtin de bu tür mekânların müzevari nitelik taşıdığından bahsetmektedir (2001: 319-320). Hidayet’in konağı çok karmaşık bir yapıda olduğu için müzeden ziyade metinde de geçtiği gibi mağazayı andırmaktadır. Müzeler bile kendi içinde belli bir tutarlılığa sahiptir. Örneğin sanat müzeleri bile kendi içinde resim müzesi, heykel müzesi ve benzeri şekilde türlere ayrılabilir, ancak Hidayet’in konağı için bu durum da söz konusu değildir.

Habibullah Efendi konağa mermer merdivenlerden girer ancak gördüğü şaşaa karşısında dili tutulur:

Merdivenin iki kenarında sekiz palmiyenin yeşil kubbeli sütunlarından geçti; merdivenin üst başında insan boyu iki tunç ampir şamdanın kesilmiş karpuz dilimlerini andıran kısa kollarındaki mumların yıldızları arasında beyaz sarığı titredi: Bu kadar iddialı döşenen bu sofaya şaşmıştı. Yıldızlı tavandan bir Venedik avizesi, donmuş bir deniz parçası gibi, buzlanarak, ışık ve altın yağmurları içinde yerlere sarkıyor, mertebani dört küp, sofanın dört köşesini sütunlaştırıyor. Hilâ seccadelerinin havaya karışıp yere vuran renkleriyle parkeler esmer. (Kuntay, 1983: 92-93)

Habibullah Efendi bütün eşyanın bir iktidar kadar resmî olduğunu düşünür. O, “mısır kölemenlerinin tunç sarıklı heykelleri koltukların, kanepelerin kollarını ve bacalarını kucaklıyor; yeşil ipeklere işlenen altın arılar kanatlarını açmış titriyorlar” hissine kapılmıştır (Kuntay, 1983: 93). Habibullah Efendi, elinde Voltaire, başında sarığı ile şaşkınlıkla etrafına bakmaktadır. Napolyon bu konakta karısını ordu müteahhidiyle basabilir diye düşünür, çünkü konağın döşenmesi Napolyon tarzındadır. Habibullah Efendi, konağı karnaval kadar boyalı ve tarih kadar gürültülü bulur, buna kızmalı mı gülmeli mi diye düşünürken karşı duvarda bir resim görür. Şaşkınlığı daha da artar. İsa’sı sökülen çerçevede Hidayet’in yağlıboya resmi vardır. Bahtin, bu tür mekânlarda geçmişin izlerinin mimaride, mobilyalarda, ataların portelerinde bulunabileceğini belirtir (2001: 319). Burada ata portresi değil bir peygamber portresi söz konusudur ancak ondan da peygamber portresi sökülüp Hidayet’in portresi yerleştirilmiştir.

Habibullah Efendi'yi Süleyman ve Hidayet karşılar ve bir salona alırlar. Süleyman'ın bu konaktaki görevi yeni gelen misafirlere antika eşyaları tanıtmaktır. Bu sebeple diğer misafirler Luikenz salonuna alınırken onlar burada tesbih koleksiyonlarını Habibullah Efendi'ye tanıtır. Süleyman, “İskenderlerin, Daraların yüzleri sağa, ayakları sola dönen resimleriyle işlenmiş Acem tepsisinden bir tespih” alır ve tesbihin yapıldığı ağaç hakkında sorular sorar. Hidayet Konağında resmi daire makamı gibi makam vardır: Bu, “yüksek arkalı ruhanî bir koltuk. Bu Rönesans siyah koltuğun tepesinde, duvara konmuş, dar uzun bir kadife” başlıklı bir makamdır. (Kuntay, 1983: 94). Hidayet bu makamda oturmuş Süleyman'ın sorularına cevap vermektedir. Habibullah Efendi bu salonda gördüklerine de şaşırmıştır, her koltuk sanki başa milletten başka yüzyıldandır. Hidayet ise Habibullah Efendi'nin bu şaşkınlığını konağına bayıldığına yormuştur. Habibullah Efendi, Avrupa tarzını bildiği için eşyaları bu şekilde karışık seçmenin İtalyanlara özgü olduğunu bilmektedir. Ardından Süleyman görevine geri dönerek tesbihleri sormaya devam eder:

Tesbihin birini bırakıp ötekini alıyor... Hidayet de gözleri havada anlatıyor: —O tuttuğun tesbih kanlı zergerdandır; zergerdanı vururlar, ölmeden boynuzunu keserler, bunu ondan yaparlar efendim. —Bu. Narçıl! Dilenci keşkülündendir. Dilenci keşkülünün içi süt gibi yumuşaktır. Dura dura katılaştır... İşte bunu o katı kısımdan yaparlar... Bu teşbihim Benli Ali Bey'in tesbihlerindedir, efendim. (Kuntay, 1983: 95-96)

Tesbih tanıtımı bittikten sonra yemek salonuna geçilir, on üç kişi oldukları için beyaz eldivenli uşaklar yemek masasının yanına bir kişilik daha servis hazırlarlar. Hidayetin konağında yemek şamdanlarla yenmektedir, uşaklar frak ve kolalı gömlek giymektedir. “Uzun bir yemek masası... Fransız gümüşünden altı büyük şamdan... Hususi uzun mumlar misafirlerin yüzlerini sarıya, masanın beyaz örtüsünü büsbütün beyaza boy[amaktadır]. *Cordouc* derisi kaplı İspanyol koltuklarında on iki misafir, mumların aydınlığında paslı burunlarıyla tunçtan heykel” gibi oturmaktadır (Kuntay, 1983: 98). Habibullah Efendi karşısında engizisyon gardiroplarını görünce şaşırır. Hidayet, yemek odasının sıradan yemek odaları gibi olmamasını istediği için burayı böyle döşemiştir. Yemek odasının loş, büfesiz olması gerektiğine inanır çünkü asillerin büfeye tahammül edemeyeceğini düşünmektedir. Hidayet misafirlerinin

arasında Dağistanlı Hoca'yı ve Şair Raif'i göremeyince somurtur. O konağının bu iki adamın namusuna muhtaç olduğunu düşünmektedir.

Yemekten sonra Süleyman, uşaklara kahvelerin Şark odasında içileceğini söyler. Sabahtan beri kendi bilgisiyle yemek odasında Hidayet'i rahatsız eden Moiz odaya girince birden gözleri acayıpşir. Yüzü gölgelenir, odanın şaşası onu adeta üzer:

Yüzü yıkılmış gibi parça parça gölgeydi... Renk renk eşya gözbebeklerinde yandı, söndü. Bu güzel oda, bu başkasının olan saadet, bir hicran gibi içinde kanadı: Bütün ömründe onun böyle bir odası olmayacaktı. İşkence olan bu güzellikten hemen kaçmak istedi. (Kuntay, 1983: 106)

Böylece Moiz davetten ayrılır ve Hidayet de kendisini bilgisiyle ezen birinden kurtulduğu için sevinir ve Habibullah Efendi'nin duyacağı şekilde vitrindeki el yazılarını, süslemeleri anlatmaya başlar.

Hidayet misafirlerini uğurlarken Habibullah Efendi salonda yalnız kalır, biraz nefes almak ister ancak bu defa da bir kitapçı kadar büyük bir kütüphane ile baş başa kalmıştır. Sanki kütüphane gittikçe gözünde büyür:

Bu kütüphane Anadolu'daki Bizans kiliselerinin yaldızlı, oymalı tahtalarından yapılmıştı: siyah, kırmızı sütunlarda sanki Mesih'in hâlâ elleri, ayakları kanıyor, sanki kan pıhtıları, et parçaları titriyordu. Batlarında operet generalleri gibi yaldızlı kitaplar duruyor, onların önünde de Sevr bisküvisinden yapılmış Fransa ihtilâlcileri küçük heykelleriyle düşünüyorlar ve Habibullah'a bebedsiz gözlerle bakarak: —Biz üç beş franga dayanamadık; kendimizi Hidayet'e sattık: her gece bu salonda bir rezalet dinleyeceğiz ve cezamızdır çekeceğiz; fakat sen bu işe sekiz saat bedava nasıl katlandın? diyen dudaklarla somurtuyorlardı. (Kuntay, 1983: 122)

Bu tür mekânların geçmiş yaşantıyı ve olayları sürekli hatırlatabilmektedir. Nitekim Hidayet'in salonunda bulunan bir kütüphane de Habibullah Efendi'ye İsa peygamberin çarmıha gerilmesini, Fransız İhtilali'ni hatırlatmaktadır.

Hidayet bayram günlerinde Fransızlara özgü kurşuni uzun ceketiyle Luikenz salonundaki altın madalyonlarla süslü koltuğuna oturarak bayram tebriklerini orada almaktadır:



Fes, şapka, sarık, Bektaşî takkesi. Mevlevî külâhı. Bursa arakivesi, topçu kalpağı, salona yatarak, kalkarak girer, kavislerle uzayan kollar tavanlara yakın yerlerde çırpınır; omuzlardan kopup düşen alınlar yerlerde yuvarlanırdı. Ve Hidayet'in üç yeri (eli, ayağı, eteği) surelerle, dualarla öpülür; o, öfkeli bir tevazuyla "kendisini mahcup etmemelerini" rica ederdi. (Kuntay, 1983: 214)

Hidayet, bayramlaşmaya gelenlerin, dertlerini dinler bazılarına yardımcı olur ve onlardan ayaklarına sarılarak edilen teşekkürleri kabul eder. Sıradan halkı böyle karşılayan Hidayet, Alman sefaretî başkâtibine Alman donanmasını, İngiltere başkâtibine İngiliz ordusunu över, Moskof baş tercümanını akşam yemeğine alıkoyar. Hidayet'in kâtibi Sacit bir gün sonra bu durumu saraya jurnal eder, daha sonra Hidayet saraya çağrılır ve ihsan alır. Aslında tüm bunlar Hidayet'in konağının neden müzevari olduğunun da anlaşılmasını sağlar. Konak hem Osmanlı içinden birçok etnik yapıya özgü hem de diğer ülkelere özgü eşyalar barındırmaktadır. Konak daha çok bir mağaza gibidir ve eşyalar her an satılabilirmiş gibi durmaktadır. Konağın böyle tasvir edilmesi dönemin ideolojisine bir gönderme olarak düşünülebilir. Konak kendi başına geçmişin değerlerini, tarihi, kültürü ve benzerini yansıtmaktadır ancak Hidayet'in konağındaki eşyalar ve bu konağın süsü gibi olan davetlilerin her biri sanki zorla bir araya getirilip bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu durum Osmanlılık ideolojisinin din, dil, ırk ayrımı yapmadan bütün ulusları tek bir Osmanlı milleti altında birleştirme düşüncesinin bir eleştirisi olarak okunabilir.

Konak kronotopu altında ele alınabilecek bir diğer mekân Maliye Nazırı'nın konağıdır. Adnan, Hidayet'in kendisine bulduğu hocalık işi için Maliye Nazırı'nın konağına gider. Bozdoğan Kemerindeki sessiz, misafirsiz bu konakta Nazır her gece kalın kitaplar okur, beş vakit namazını kılar. Konak o kadar sessizdir ki halıların üzerinde yürüyenlerin adım sesleri takip edilebilir. Eski İspanya saraylarına benzeyen bu konağı eşya bile görünmeyerek döşer. Anlatıcı yazar bu konağı "yirmi oda dolusu kimsesizlik" diye tanımlar. Aslında burası tamamen Hidayet'in konağına zıt bir konaktır. Süsten, gösterişten uzaktır. Konağına yalnızca, Hidayet'in defalarca davet etmesine rağmen bu davetlere katılmayan Dağıstanlı Hoca ve Adnan gelir. Adnan bu sessiz konakta Süheyla'nın en az bu konak kadar temiz, namuslu ve bilgili olduğunu düşünür:

Maliye Nazırının konağından bugün çıkarken, Adnan, kaybettiği faziletleri tekrar bulan adam kadar seviniyordu. Hidayet'in konağına artık gitmeyecekti. Maliye Nazırının konağı ne kadar temizdi: Şehirsiz bir toprak gibi temiz!.. Bu komiğin döşemelerinde bir insan alını kadar namus vardı. Sonra Süheyla, bir erkeğe yetecek kadar malûmatlı idi. Öyle iken Adnan'dan bu malumatını aylarca saklamıştı. Bu kıza karşı takındığı muallim tavrından Adnan utanıyordu. Artık Hidayet'in konağı. Maliye Nazırının konağına nispet, fena boyanmış hokkabazdı. Memleketin tarihini okkayla, bayrağını arşınla satabilecek adamlarla dolup boşalan Hidayet'in konağı! Sonra Hidayet'in kendisi: Ağzını açınca kirli parayla çürük malumatın karmakarışık döküldüğü Hidayet!.. Halbuki Süheylâ'nın gürültüsüz, patırtısız irfanı bir çiçeğin boynunu bükmesi kadar güzeldi. Sonra Maliye Nazırının refahından utanıyor gibi sesi çıkmayan konağı: Bu konağın hali eşyada, taşa, tahtada rikkatti. (Kuntay, 1983: 132-133)

Adnan'ın bu düşünceleri, Erkânıharp Müşiri'nin kızı Belkıs'a ders vermeye başlayınca kadar sürer daha sonra yok olur. Metinde burası diğer konaklara zıt bir şekilde verilmiştir. Bu konağın süsüzlüğü ve diğer konaklardan farkı vurgulanmak için mimarisine ve içinde bulunan eşyalara pek değinilmemiştir. Ancak konağın Eski İspanya saraylarına benzetilmesi önemlidir. Yani konak aracılığı ile Endülüs'te kurulan İslam medeniyetine gönderme yapılmaktadır. Ayrıca Maliye Nazırının beş vakit namaz kılması, harama el uzatmaması, Süheyla'nın namusu, güzelliği ve saflığıyla adeta bir melek gibi tasvir edilmesi de dikkate değerdir. Tüm bunlar düşünüldüğünde Maliye Nazırının konağı İslamcılık ideolojisinin bir parçası olarak okunabilir

Adnan, Erkânıharp Müşirinin kızı Belkıs'a ders vermek için mermer yalının büyük kapısına geldiğinde onu büyük bir salona alırlar. Odada hiçbir şey parlamaz, her taraf yaldızsızdır, büyük pencerelerden bordo Cenevre kadifesi perdeler yerlere kadar uzanır, duvarlar boydan boya koyu renkli Hollanda tablolarıyla doludur, pencerelerden Boğaziçi görünür, dağın yeşili denizin mavisine karışır. “Chippendale koltuklar ve kanepeler köşeler teşkil ederek odayı dös[er]; bir tarafta aynı İngiliz evinin yuvarlak camlı uzun vitrininde yeşim istatüer, mertebanî heykeller, Rodos vazoları duru[r]; bir tarafta da velurdöjen kaplı paravananın üstünde çok kıymetli Polonya kuşağının ipek çizgileri dalgalanı[r].” (Kuntay, 1983: 154) Zemin, Aubossun halılarıyla döşenmiştir ve yemek masasının etrafındaki Maple koltuklarda herkesin baş harfleri yaldızlı bir şekilde işlenmiştir. Konaklar, yalılar mimaride, portrelerde, mobilyalarda geçmiş nesillerin izlerini yansıtabilmektedirler. Metinde mermer yalı, Cenevre kadifesi, Hollanda tabloları ve Rodos vazolarıyla döşenmiştir.

Hidayet'in konağı gibi burası da aslında geçmişin ve nesillerin izlerini yansıtmaktadır ancak söz konusu geçmiş tek bir milletin ya da tek bir toplumun geçmişi değildir. Bu durum da bu mekânlarda müzevari bir atmosfer oluşmasına neden olmuştur. Yine bu durum Osmanlı Devleti'nin Batı'ya açılması, çok uluslu bir devlet olması ve bu tür mekânlarda yaşayan insanların gösteriş yapmak istemelerinin bir sonucudur. Bu da Osmanlı'nın Batı'ya dönen yüzünün nasıl bir hâl aldığıın yani yanlış Batılılaşmanın göstergesidir. Dolayısıyla mermer yalı Batıcılık ideolojisinin bir yansıması olarak okunabilir.

20. yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti'nde millî kimlik inşası üç farklı akım olarak kendini gösterir. Bunlar Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük'tür. Metinde Hidayet'in konağı aracılığı ile Osmanlılık ideolojisi eleştirilmiştir. Maliye Nazırı'nın konağı ise İslamcılık ideolojisini temsil etmektedir. Nazır'ın konağı metinde pasiftir, bir kenarda durmaktadır. Ancak Adnan'ın Süheyla ile evlenip konağa yerleşmesiyle birlikte konakta bir yaşam belirtisi var olmaya başlayacaktır. Erkâniharp Müşir'inin konağı ise Batıcılık ideolojisini temsil etmektedir. Hidayet'in ve Müşir'in konağı kaybedilir. Nazır'ın konağı ise eylemsiz bir Türk milliyetçisi olan Adnan'ın olur. Böylece İslamcılık ve Türk milliyetçiliği birleştirilmiş olunur. Metnin sonunda Nazır'ın konağı yok olmamıştır ancak önemli bir değeri de yoktur. Bu da İslamcılık ve Türk milliyetçiliği ideolojisinin birleşmesinin önemli olmadığını düşündürmektedir. Dolayısıyla metinlerdeki üç konak üzerinden Osmanlılık, İslamcılık ve Batıcılık ideolojileri eleştirilmiştir denilebilir. Ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtaracak olan Millî Mücadele taraftarlarıdır nitekim öyle de olmuştur. Metinde bu durum işaret edilerek Türkçülük ideolojisi açığa çıkarılmıştır.

Mermer yalı bir gün Belkıs'ın kardeşinin ölümü ile sarsılır, cenazede bile yalıya sadece o mahallede oturmayanlar gelebilir. Mermer yalının cenazesi bile farklıdır:

Çok süslü cenaze, güzel sesli İlahilerle kalkacaktı. Bu, mahalle halkı için sahne, musiki fırsatydı. Fakat tabutu taşımaya salâhiyetleri yoktu; sade bakabilirlerdi. Yalının tunç tokmaklı kapı kanatları açılmış, komiserler, kavaslar, haremağaları bir antika binadan kopmuş oymalar, renkli motifler gibi duruyorlardı. Ölülerin birbirlerinden farklı olduğu, burada ne kadar belliydi. (Kuntay, 1983: 311)

Yalının cenaze töreni de geçmişe ait gelenekleri hatırlatmaktadır. 10 Temmuz sonrasında ise Erkânıharp Müşiri sürgüne gider, Adnan artık Belkıs'ın hocası değil avukatıdır. Yavaş yavaş yalının haremağaları, hizmetlileri ve uşakları kaybolur. Daha sonra eşyalar, halılar, perdeler, tablolar gider daha sade daha gösterişsiz eşyalara yer açılır.

Adnan 10 Temmuz ile birlikte İttihat ve Terakki hükümeti desteği ile oldukça zenginleşmiş ve gözde hâline gelmiştir. İttihat ve Terakki döneminde en gözde konak Adnan'ın konağıdır. O Çağaloğlu'nda taş bir konağa taşınmıştır, Belkıs ile de evlenmiştir. Önceden işini hallettirmek için Hidayet'in konağına giden herkes artık Adnan'a gelmektedir. Adnan bu yeni durumunun “yeniliğini” ortadan kaldırmak için konağını tıpkı Hidayet'in konağı gibi döşer:

Gâvur sofracı, sofu bahçıvan, sarı uşak, siyah halayık, Luikenz salon, Bağdat köşkü oda, Edirne sandık, Rönesans büfe... Bu konakta bunların hepsi var. Fakat 10 temmuzun bayramlık rubası bir türlü eskimiyor. Halbuki Belkıs uzandığı zaman vücudunun bütün hatlarını Süleyman asrının ince solgun divanı kucaklıyor; elini uzatsa uzun parmaklarının ucunu Selim devrinin divitleri öpüyor; sigarasının külünü silkeceği zaman Edirne çekmeceler ağızlarını açıyorlar, damaklarındaki yaldızlı turaları Belkıs'a gösteriyorlardı. Böyleyken Belkıs için bu konak takvim yaprağı kadar yeni! Hastane duvarı gibi çığ beyaz!.. Çünkü Adnan, kendisi yeni adamdı. (Kuntay, 1983: 365)

Adnan'ın konağını tıpkı Hidayet'in konağı gibi döşemesi İttihat ve Terakki iktidarının ilk yıllarında izlediği Osmanlıcılık politikasının bir yansıması olarak düşünülebilir.

Bu tür mekânlar nesillerin ve yüzyılların izlerini yansıtabilmektedir ancak burada Adnan, Belkıs üzerinden nesillerin izlerini görmektedir. Bir yalıda yetişen Belkıs'ın vücut hatları Adnan'a, Süleyman ve Selim devrini hatırlatır. Şato, yalı ve benzeri mekânların her bir köşesinde bulunan eşyalar geçmiş olayları sürekli anda yaşatabilmekte, hatırlatabilmektedir. Dolayısıyla burada da Belkıs, Adnan ona her ne kadar âşık olursa olsun, aslında Adnan'ın konağının bir nevi süsüdür. Nitekim roman sonunda ölmek üzere olan Adnan bunu düşünecektir:

Bu yatak odasının perişanlığındaki saadetin yanında, bir zaman Belkıs'la izdivacından beklediği saadet sahnede giyilen aktör elbisesiydi: Halk için

tahammül edilen bir sıkıntı!.. Belkıs'ı başkaları beğeneceği için sevmiştir. Belkıs'la evlenmesi bile kendi için değildi. Belkıs, Adnan'ın satın alacağı elmaslara lâzımdı. Belkıs, Nişantaşı'ndaki konağı süsleyecek kadındı. O konak ki, sandalyeden yatağına kadar her yeri sahneydi. (Kuntay, 1983: 621)

10 Temmuz ile birlikte sadece Adnan değil aynı zamanda Moiz de büyük bir servete sahip olmuştur. Moiz'in Harbiye'deki konağında, İttihat ve Terakki'nin iki nazırı, üç mebusu, bir alimi ve Adnan'ın davetli olduğu bir kutlama vardır. Konağa giren Adnan karşısında Şark odasını görünce şaşakalır, Hidayet'in Şark odası artık Moiz'indir. Adnan, Hidayet'in konağında bu Şark odasını gören Moiz'in gözlerindeki hırsı hatırlar.

Eşya hep aynı eşya idi: Renk renk gülâptanlar, famiy döroz'lar, blöblan'lar, san dö böf'ler... Kundakta boğulmuş şehzadelerin türbelerine benzeyen yeşil Edirne sandıkları... Kehribar çubuk başlıkları... Üstünde Üçüncü Selim'in Suzidil peşrevini bestelediği Zillisultan seccadeleri... Hattat Mahmut Celâlettin'in en kuvvetli yaşında yazdığı çifte Hilyeler... (Kuntay, 1983: 407)

Hidayet'in konağında sanki öylesine yan yana konulmuş gibi duran bu Şark odası eşyaları burada birbiri ile antikalarla uyumlu bir hâle gelmiştir:

İşte Sevailerin sırmalı bulutlarında, Hint kumaşlarının kat kat gecelerinde kaybolan Acem kâseleri!.. İşte, ancak dikkat edilirse görülen asaletler gibi teşhir edildikleri köşelerde gizli kalmayı bilen Hâkim turaları!.. İşte çizgilerinde hançer şelâleri çağıladığı halde manevî bir sükût gibi uzanan îmad murakkası!.. (Kuntay, 1983: 408)

Hidayet'in her fırsatta misafirlerine tanıttığı eşyalar artık Moiz'in evini süslemektedir. Sürekli çaldığı deve çanı, Hint işi Nargile, "asırların içinde benzi atarak uzanan Metabani vazolar", on dördüncü asır Behzat ekolünden minyatürler, Bizans sütunlarından sarkan Bosna fenerleri hepsi birbiri ile uyumlu ve nazikçe bu odayı döşemiştir. Adnan bu odayı o kadar beğenmiştir ki sırf kendisi daha üstün hissetmek için, Şark odasının duvarında İtalyan kadifelerin üstüne kilise anahtarları koleksiyonu olmasının saçma olduğundan bahseder. Moiz'in eşi Raşel akşam boyunca Amerika'dan ve Avrupa'dan getirdikleri eşyaları tanıtmıştır, Şark odasından bahsederken de Şark odası denemez ama yine de aldık tarzında küçümseyen bir tavır takınmıştır. Öte yandan da Moiz, Gazi Hasan Paşa'nın kılıcını, Rüstem Paşa kitabesini ve Halılağa Rakım turasını tanıtmaktadır. Daha sonra karı koca birlikte

duvardaki tabloları tanıtırlar. Eşya el değiştirip Moiz'e geçince Adnan, odaya girer girmez Hidayet'in eşyalarla olan münasebetini ve ilgisini hatırlamıştır. Dolayısıyla eşya geçmiş olayları hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra devlet büyüklerinden kalan kitabeler, kılıçlar, turalar da geçmişi ana taşıyan, geçmişi hatırlatan nesnelere dir.

Bu tür mekânlarda hükümdarlık imtiyazı ve babadan oğula geçmeyi içeren bir ilişkiyi yansıtır. Metinde ise konağın, eşyanın ve benzeri her türlü mirasın babadan oğula değil de eski iktidar mensuplarından yeni iktidar mensuplarına geçişi söz konusudur. Dolayısıyla Meşrutiyet Devrimi aslında yeni bir şeyler yapmak için yola çıksa da öncekinden ayrılamamıştır. Aslında metnin bu kısmı aynı zamanda bir İttihat Terakki eleştirisi olarak da okunabilir. Nitekim devrim olmuştur ama bir şey değişmemiştir, sadece görüntü değişmiştir ama öz aynıdır.

Mütareke olduktan sonra bu defa İttihat ve Terakki ve doğal olarak onun mensupları da gözden düşmüş hatta birçoğu sürülmüştür. Ülke işgal edilince İngiliz dostu Naşit ön plana çıkmış, zamanında Hidayet ve Adnan'ın konağının işlevini ve yerini de Naşit'in konağı devralmıştır. Naşit, kuzeni Belkıs'ın eşi diye Adnan'ı da onunla birlikte konağına almıştır. Nişantaşı'ndaki bu konakta akşam saat beş civarında İngilizlerle memleketin bir an önce batması gerektiğini konuşmaktadırlar. İngilizler Adnan'ın saklandığını bilir ancak Naşit'in konağında olabileceği kimsenin aklına gelmez.

Metinde Naşit'in konağı ve döşenmesi hakkında fazla bilgi verilmez. Konağın ayrıntılı olarak ele alınmaması, konakla birlikte İngilizlerle işbirliği yapanların kimliksizliği ile birlikte okunabilir. Naşit her ne kadar Adnan'a yardım etse de doğrudan ait olduğu bir yer yoktur. Öte yandan İngiliz hayranı, alafranga Naşit'in konağının en az Hidayet ve Adnan'ın konağı kadar şaşaalı olduğu tahmin edilebilir. Metinde bu düşünceyi haklı çıkaracak ipuçları da mevcuttur:

Bu gece Naşit'in salonu yine kalabalık. İstihdafta Hidayet'in, Meşrutiyet'te Adnan'ın konağında toplananlar, Mütareke'de hep Naşit'in salonunda... Habibullah Efendi köşede öfkeli... Doktor Haldun ayakta. Sakallı Vasfi, Avukat Tevfik Hoca kollarının, bacaklarının kalın çizgileriyle antika koltuklarda... Haldun, gene İngiliz helalarını anlatıyor: Yine eskisi gibi "medeniyet konfor"du; yine eskisi gibi "konfor Londra abdesaneleri" idi. Yalnız, o eski

Haldun değildi; üç dört misli feciydi; İstanbul'dan giden işgal kuvvetlerine “bizimkiler” diyordu. (Kuntay, 1983: 550)

Kat kat perdelerle kulislere benzeyen Naşit'in salonunda memleketin tarihi yapılarıyla diğer memleketlerin tarihi yapıları karşılaştırılır ve bununla eğlenilir. Soğukçeşme Rüştüyesi ve Selimağa Kütüphanesi yerilirken Cambridge Darülfünununu ve Westminster Kütüphanesi övülür. Dolayısıyla bu konaklarda toplanan kişiler aynı kişilerdir, yalnızca konak sahipleri yani zenginlik ve şaşaa sahipleri değişmektedir.

Bir süre sonra Belkıs ve Adnan boşanır, Belkıs bir prensle evlenir, Adnan da Süheyla ile evlenir. Adnan ile Süheyla'nın evlenmesinin dört sebebi vardır. Bunlar Adnan'ın hastalığı, Süheyla'nın gözyaşı, Belkıs'ın ölmesi ve Adnan'ın servetinin bitmesidir. Adnan tüm bu sebeplerden Süheyla ile evlenmiş ve onun konağına yerleşmiştir. Adnan bir gece bu konağı düşünür, burası ona yirmi sekiz odası olan sessiz bir felaket gibi gelmektedir:

Sonra bu yirmi sekiz odalı felâketi döşeyip dayayan yüzlerce musibet: Konağın eşyaları. Birkaç odasındaki “fena yeni”ler!.. öteki odalarda “yeni”den daha âdi olan “fena” eskiler!.. Üzerlerinde yirmi, otuz Ölünün taziyetçisi oturmadan yıpranmasın diye örtülere sarılmış koltuklar! Kadifeden başka kumaş tanımayan perdeler! Sineklerin ishallerine karşı tedbirlere bürünmüş avizeler! Tüllerinin altından birer ampul sarkan hınzırlar! (Kuntay, 1983: 597)

Sonra Adnan konaktaki hazine odasını düşünür. Konağın tüm göz kamaştıran sanat eserlerini sahiplerinden başka kimsenin göremediği bir odadır burası. Adam boyunda kristal şamdanlarla aydınlatılabilen bu oda, on yedinci yüzyıl işlemeleriyle süslü perdelerle döşenmiştir. Adnan bu odada bulunan eşyalarla Hidayet'in konağına iki salon çıkar diye düşünür ancak bu konakta ev sahipleri onları hiç sergilemez. Bahçedeki alaturka hamam, antika tabaklar bu konakta gösteriş amacı gütmeyen sadece vardırırlar, kullanılmazlar bile. Maliye Nazırı'nın sessiz konağı gerçekten nesillerin ve yüzyılların izlerini taşıyan ancak bunun gösteriş hâline getirilmediği tek konaktır. Konak özellikle hazine odası düşünüldüğünde müzevari bir nitelik taşır. Bu tür mekânlar babadan oğula geçmeyi içeren bir ilişkiyi yansıtmaktadır. Metinde, Maliye Nazırı'nın oğlu yoktur ama konağı ve tüm mirası Süheyla'ya kalmıştır. Yine Maliye Nazırı'nın konağı bu noktada metinde bulunan diğer konaklardan ayrılır.

Metinde geçen bu tür mekânlar hep el değiştirmiştir ancak Maliye Nazırı'nın konağı kızına kalmıştır. O konağını satmamıştır. Sultan Hamit onu Maliye Nazırı yapacağı zaman herkese sormuştur:

“Tüfekçibaşı:

— Öl diye irade ediniz, ölü, dedi.

Kilercibaşı:

— Harcını, borcunu bilir, dedi.

Seccadecibaşı:

— Namazlı, niyazlı adamdır, dedi.

Sultan Hamid de kendi kendine “Namuslu adammış!” dedi. Bir de Gazi Osman Paşa, “Namuslu adamdır, çalmaz” demişti. Ancak curnalci olmadığını Saray'da kimse söylememiş; Saray'ın dışarısındakiler söylüyorlardı: Bakkal, kasap, kâtip, zabıt, memur, muharrir, herkes.” (Kuntay, 1983: 123)

Metinde Maliye Nazırı'nın namusu, Adnan tarafından da fark edilir. Konağına da yalnızca Dağıstanlı Hoca gelir ve onunla birlikte Abdülhamit'e kızarlar. Hidayet konağının namuslu olduğu düşünülün diye Dağıstanlı Hoca'yı defalarca davet etmiştir. Tüm bunlar düşünüldüğünde Maliye Nazırı metnin olumlu tipidir, denilebilir.

Belli bir coğrafyada iz bırakan hatıraların, şehirlerin, bu şehirlerin mimarisinin insan belliğinden resmi kayıtlara, yerelden millîye, gerçekten hayale aktaran kanalların hepsi hafıza mekânlarıdır (Yücel, 2016: 230). Bu anlamda konaklar da gerek iç tasarımı ve şehre verdikleri mimari görüntü ile gerekse halk tarafından atfedilen anlamlar ile hafıza mekânlarıdır. Bunun nedeni toplumun manevi unsurlarının vatan toprağı üzerinde cami, medrese, konak ve benzeri ile somutlaşmasıdır (Akt. Yücel, 2016: 236). *Üç İstanbul* konak kronotopu özelinde düşündüğünde üç farklı dönemde üç önemli merkez hâline gelen konaklar söz konusudur. Siyasi olan bu dönemler değiştikçe iktidarlar değişir, böylece zenginlik, mal mülk yeni iktidarın sahiplerine geçer. O dönemde kim veya kimler iktidar mensubuysa o konakların sahibi olur ve etrafında dalkavuklar türemeye başlar. Aslında konakların sık sık el değiştirmesi de toplumun hafızasına sahip çıkmadığının en önemli göstergelerindendir. Romanda yazarın vermek istediğı ya da yazardan bağımsız olarak kronotop aracılığı açığa çıkan ideoloji de burada aranmalıdır. Aslında metinde söz konusu olan üç iktidarın da gerek konakların döşenmesi yani paranın harcanma şekli gerekse bu konaklarda yaşayan kesimin olumsuz tutum ve davranışları ortaya konulur. Dolayısıyla ne



Abdülhamit'in iktidarda olduğu dönem ne İttihat ve Terakki Dönemi ne de Mütareke Dönemi ülke olması gerektiği gibi yönetilememiştir. Ülke Ankara'da başlayan ayaklanma sayesinde refaha kavuşacaktır çünkü romanın sonlarına doğru yeni iktidarın Millî Mücadele taraftarları olacağı anlaşılır. Nitekim dalkavukvari davranışlar sergileyen Adnan, kendisini Ankara'ya davet etmedikleri için hem kırgın hem öfkeli. Bu da dolaylı da olsa metnin ideolojik olarak Türk milliyetçiliği ekseninde yazıldığını ortaya çıkarır.

### **4.3.İktidara Göre Şekillenen İdeolojiler: Misafir Odası-Salon Kronotopu**

Misafir odası-salon kronotopu ile ideolojinin açık edildiği bir diğer roman *Üç İstanbul*'dur. Roman, üçüncü tekil şahıs anlatıcısı ile aktarılmaktadır. Bununla birlikte metin Adnan'a yakın bir perspektiften anlatılmaktadır. Metinde birçok salonda ideoloji açık edilmektedir. Bunlar, Adnan'ın, Hidayet'in, Maliye Nazırı'nın, Erkânıharp müşirinin, İngilizce muallimi Kadri'nin, yine Adnan'ın Çağaloğlu ve Nişantaşı'ndaki konaklarının, Moiz ve Raşel'in ve Prens Hasan'ın salonudur.

Bir gün Şair Mehmet Raif, Adnan'ın evine ziyarete gider. Bu ziyaretlerde genelde Adnan, ona yazdığı şeyleri okumakta ve Şair Raif yorumlasın istemektedir ancak o susmaktadır. Genelde Şair Raif'in yalnız gözleri konuşur, yapacağı yorumlarda kibir, dava bulur ve susar. Yine böyle bir günde Şair Raif dışarıdan gelen atların gürültüsünden Hidayet'in geldiğini anlayarak "yoksa Hidayet mi geldi" diye sorar (Kuntay, 1983: 36). Ardından onunla karşılaşmamak için hızlı hızlı çıkar. Hidayet yirmi yedi yaşında, Osmanlı devlet adamlarındandır. Bir adam hem dil bilir hem Beyoğlu terzilerinden giyinir hem de Padişaha söverse onun antika eşyalarla dolu konağında bir koltuğa sahip olabilmektedir. Bunun yanı sıra kendi gibi önemli kişileri jurnal etmek gibi alışkanlıkları vardır. Onun böyle bir kişiliğe sahip olması Şair Raif'in onu hiç sevmemesine neden olur.

Zamanla Hidayet ile Adnan yakın arkadaş olduklarında ve Hidayet Şair Raif'i de konağına çağırdığında bile her seferinde türlü bahanelerle bu davete gitmez. Adnan ise bir türlü Şair Raif'in bu tavrını anlayamaz. O, bir gün kendisine bu jurnalci adamla ne işin var diye sorduğunda kendi kendine Hidayet'in nasıl jurnalci olabileceğini düşünür. "Memleketin felâketlerine her akşam on on beş misafirin

önünde hıçkırık kuvvetinde kelimelerle ağlayan bu adam ‘curnalci’ öyle mi? Adnan buna güler. İstanbul’da yalnız onun konağında Abdülhamid’e yüksek sesle sövülebilir.” (Kuntay, 1983: 37) Bu sebeple Hidayet’in dünyada tek bir şeyden öğrendiğini onun da jurnalciler olduğunu söyler. Bunun üzerine Şair Raif “bu kaidedir; insan kendi yaptığı şeye başkasında hücum eder”, diyecek olur ancak Adnan’ın tavrı sebebiyle vazgeçer (Kuntay, 1983: 37). Adnan o gün evine yalnızca Şair Raif’i davet etmiştir, Hidayet kendisi uğramıştır.

Bu davette karakterlerin ideolojileri diyaloglar aracılığı ile ortaya konulmaz. Anlatıcı, karakterlerin iç dünyası ve düşündükleri hakkında bilgiler verir böylece ideolojiler ifşa edilir. Bahtin’in örnek verdiği Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin salonları ve misafir odalarında olduğu gibi metinde de bir kitabın başarısı ya da başarısızlığı Adnan’ın salonunda ele alınmak istenmiştir (2001: 320). Şair Raif, onu kırmamak ve hevesini kaçırmamak için yorum yapmaktan kaçınır çünkü Adnan tanık olmadığı bir olayı ele almaktadır. Öte yandan Hidayet “tebrik ederim Adnan, dedi. Paul do St. Victor’dan bir sayfa dinliyorum, sandım” der, ancak metni çok da anlamamıştır (Kuntay, 1983: 38).

Bir gün Hidayet Adnan’a bir iş bulur. Adnan, Maliye Nazırının kızına tarih dersi verecektir ve Adnan, iş hakkında görüşmek için onun konağına gider. Dağıstanlı Hoca ve Nazır salonda sohbet etmektedir. Dağıstanlı Hoca, Abdülhamid’e ya Deli İbrahim’in torunu ya da Kanbur Mahmud’un torunu, demektedir. “Dağıstanlı Hoca için Saray’a sövmekte, göğsünü rahat ettiren maddi bir lezzet var. Fakat o, Sultan Hamid’e göğsünden değil, karnından söver ve vücudunun en derin yeri rahatları.” (Kuntay, 1983: 65)

Maliye Nazırı, hükümet vekillerinden olduğu hâlde namuslu bir insandır. Yanında kimse olmadığı zaman zulme kızar, memleketin hâline acır. Aslında o da Dağıstanlı Hoca ile aynı fikirde olmasına rağmen o gün, onu kızdırmak hoşuna gittiği için Sultan Mahmut’un torununun yanından geliyorum, der. Buna cevaben Dağıstanlı Hoca, “isterse Süleyman’ın oğlu olsun, ne çıkar? Kanunî, at sırtında öldü: seninki kadın üstünde can verecek,” der (Kuntay, 1983: 66). Daha sonra kendi kendine Abdülhamid’i düşünerek “be adam, Sarı Selim kadar da mı olamıyorsun? O hiç

olmazsa ne küçük padişah olduğunu bildi de Sokullu'ya, Piyale'ye, Kılıç Ali'ye, Sinan Paşa'ya dayandı; ayakta yaşadı, ayakta öldü. Sen bir Mithat Paşa'ya tahammül edemedin” diyerek homurdanmaya başlar. Ardından Nazır'a dönerek “sen de bu adama Mahmut'un torunu diyorsun; tatalım ki Yavuz'un oğlu olmuş, ne çıkar? Herif tahtının altında kaplumbağa gibi! Yüzünü yerden kaldıramıyor” der (Kuntay, 1983: 67). Bunun üzerine Nazır, ne de olsa Fatih'in tahtında oturduğunu ve ona dil uzatmaması gerektiğini söyler. Duydukları Dağıstanlı Hoca'nın daha da kızmasına neden olur. Nazır, Hoca'yı kızdırdığına pişman olur, ikisi de odanın birer köşesine çekilir.

Nazır ve Hoca, bugün Abdülhamid'in zalimlikleri konusunda ittifak edememişlerdir bu sebeple bir süre dargın dargın otururlar. Dağıstanlı Hoca diğer hocalardan farklıdır, o başı açık namaz kılar, bazıları ona “ayran içen Luther” derken bazıları “gavur hoca” der. Maliye Nazırının salonunda geçen diyaloglar hem Nazır'ın hem de Dağıstanlı Hoca'nın ideolojisini açık etmektedir. Her ikisi de saraya hizmet eden devlet adamlarıdır ancak ikisi bir araya gelince sarayın yanlış yaptığı konuları konuşur hatta birbirlerine bu konuda sataşır. Nazırın salonunda politikanın kaderi belirlenirse de yanlışlar ele alınır ve eleştiriler sunulur.

Hidayet bir gün konağında bir davet verir. Oraya saraya muhalefet birçok isim davetlidir. Adnan ve hiç istemediği hâlde yanına oturmak zorunda kaldığı Sefaret Müsteşarı Nail bu davette sessiz sessiz konuşmaktadırlar, birden Nail bağıarak Abdülhamid olmasaydı, Avrupa'nın çoktan Osmanlı Devleti'ni aralarında paylaşacağını belirtir. Bunun üzerine sinirlenen Adnan “hangi Osmanlı İmparatorluğu? Dünyada böyle bir şey mi var?” diye cevap verir (Kuntay, 1983: 100). Aslında Adnan Osmanlı Devleti'nin çoktan yok olduğunu ifade etmeye çalışır. Konağında böyle meselelerin tartışılması Hidayet'i sevindirir çünkü bu tartışmalarla konağının namuslu bir yere döndüğünü düşünmektedir. Hidayet'in sevinen yüzünden destek alan Adnan içindeki her şeyi söylemeye başlar:

Memleketi taksim mi ederlermiş? Memleketin zaten neresi benim? Ereğli'de kömür Fransız! Haydarpaşa'da demir Alman! Yalnız Yemen'de dökülen kan Türk! Üstünde ölüp altında gömülecek kadar toprak: bu mu memleket? Elçi tercümanların çiğnedikleri leşe siz Osmanlı İmparatorluğu mu diyorsunuz? “Mâliyeyi düzeltelim!” Bunu Padişah haşhaşa kiminle düşünüyor? Sadrazamla

mı? Hayır! Alman Baştercümanı Tosta ile. Ermeni ihtilâlinde Ermeni'yi Osmanlı Bankasından çıkarmaya Sultan Hamid kimi gönderiyor? Zaptiye Nazırını mı? Hayır! Moskof Baştercümanı Maximoff'u... Siz ne diyorsunuz Nail Beyefendi? Hangi devlet; hangi imparatorluk? Diyarbekir'de bir Türk bir Ermeni'nin nasırına bassa devletler Galata'ya bir düzine karakol gemisi gönderiyor. Avrupa Hariciye Nazırları vilâyetlerimize Dahili Nazırımız kadar karışıyor. Sonra da "Avrupa bizi taksim etmez, çünkü Sultan Hamid padişahdır!" diyorsunuz. Demek ki Abdülhamid'ten korkuyorlar? (Kuntay, 1983: 100-101)

Nail'in müsteşar olmasını çekemeyen Hariciye Mümeyyizi Burhan eğlenen bir tavırla Nail Bey haklı, Avrupa efendimizden korkuyor, der. Onun alaylı tavrı hoşuna giden Adnan bu alaya devam edercesine şunları ekler:

Vallahi Avrupa Efendimizden korkar mı bilmem; fakat efendimiz, eskiden Moskof Çarından korkuyordu, sonra elçisinden korkmaya başladı; şimdi tercümanından korkuyor. Zaten neden korkmuyor ki? Sahilden korkuyor; kalem sesinden ayak sesine kadar her gürültüden korkuyor; gazeteden, reçeteden korkuyor; kendi karyolasından korkuyor; kendi kafiyesinden korkuyor: öperken çocuğundan, çocuk yaparken karısından korkuyor... Korkacak kimse bulamazsa aynada kendisinden korkuyor... Abdülhamid sağ kaldıkça Osmanlı İmparatorluğu masrafsız batacaktır, Avrupa para ve asker harcamayacaktır; onun için bizi taksim etmiyorlar! (Kuntay, 1983: 101)

Hidayet'in salonunda bir araya gelinip bu şekilde hükümet eleştirisi yapılır. Hidayet ne kadar devlet adamı olursa olsun kendi evinde hükümetin bu derece aşağılanmasından gurur duyar. Bu da onun içten içe de olsa Abdülhamit'in yönetimini beğenmediğini gösterir. Böylece salon ideolojileri açığa çıkarma işlevini gerçekleştirmiş olur.

Doktor Haldun, koltukta uyuyan Tefvik Hoca'yı göstererek hoca değil mi hepsi uyuyor diye homurdanır. Davete gelirken Dağıstanlı Hoca ile karşılaştığını onun kendisine Buhari'yi yaktılar, din batıyor diye yakındığından bahseder. Buhari'yi yaksalar ne çıkar, her yer zaten yangın yeri, ben olsam sadece hamamları değil fırınları da din kitapları ile ısıtırdım der. Daha sonra Dağıstanlı Hoca'ya ve aslında bu duruma tüm sessiz kalanlara istinaden söylenir:

Herif memleketi yakıyor, bir şey demiyorsun. Şarki Rumeli'yi veriyor, Mısır'ı veriyor, Bosna'yı, Hersek'i veriyor. On padişahın aldığını bir padişah verdi; aldırıyor, uyuyorsun. Hoca! Hoca! Fennin çelik dişi, dinin çürük kafasını delik deşik etti, diyerek söylenmeye devam eder. (Kuntay, 1983: 112-113)

Doktor Haldun sinirle başladığı bir konuşmaya dinden fene, fenden felsefeye oradan da tarihe atlayarak devam eder.

Doktor Haldun Fatih'i anlatmaya başlayınca Hidayet ayağa kalkar ben Fatih'i bilmem benim mizacıma Sultan Süleyman daha çok yatkındır der. “Perikles asrında Atinalı, Mark Orel ahdinde Romalı, On dördüncü Louis devrinde Fransız olmak isterdim; Sultan Süleyman zamanında da Osmanlı.” (Kuntay, 1983: 120) Bunun üzerine Adnan heyecanla ayağa kalkarak “ben taş devrinde Türk, tunç devrinde Türk, altın devrinde Türk olmak isterdim. Bütün hilkat devirlerinde Türk, devirsiz hayatlarda Türk, hayatsız devirlerde Türk!.. Türk doğmak, Türk ölmek! Türk, Türk, Türk!..” der (Kuntay, 1983: 120). Karşısında oturan Habibullah ayağa kalkarak hiddetle “yaşa” diye haykırır (Kuntay, 1983: 120). Haldun, her çağda Türk olmayı haklı bulan Habibullah'a acıyarak bakar ve onun medeniyet düşmanı olduğunu söyler. Haldun'a göre medeniyet konfordur, Londra'daki lavabolardır. Bu sözler üzerine herkes ayağa kalkar, güler, bağırarak tartışır. Hidayet'in salonundaki bu diyalog karakterlerin fikirlerini ve ideolojilerini açığa çıkarmaktadır. Hidayet her çağda güçlü olanın yanında durmak istemektedir, içinde bulunduğu dönemde güçlü ne hükümettir ne de muhaliftir. Belki de bu sebeple Hidayet, gündüz saraydan para alır çünkü maddi güce ihtiyacı vardır gece ise saraya söver çünkü muhaliflerin yanındaymış gibi görünmeye ihtiyaç duyar. Adnan ise her çağda Türk olmak istediğini vurgular. Salon, Türk milliyetçileri ve Avrupa hayranları olarak âdeta ikiye ayrılır.

Bahtin, çağın yeni hükümdarı olan paranın gücünün salonlarda sergilendiğinden bahseder (2001: 320). Geri planda tüm bunlar tartışılırken Hidayet'in konağına davete gelenler onun salonundaki gerek Avrupa'dan gelen gerekse Osmanlı Devleti saraylılarından kalma eşyaların yanında kendi evlerindeki sefaleti düşünmeden edemezler. Bu davette Moiz, Hidayet'in konağındaki Şark odasını görünce oradaki şaşaa karşısında ne yapacağını bilemez ve hemen oradan ayrılmak ister. Hidayet'in konağının zengin döşenmesi karşısında hayrete düşenlerden biri de Habibullah Efendi'dir. Davette, misafirler dağılırken yalnız kalıp gördüğü görkeme alışmaya çalışması, konağın her odasında şaşkınlıkla eşyalara bakılması bunun

göstergesidir. Dolayısıyla Hidayet'in salonu da çağın yeni iktidarı paranın gücünü ortaya koyar.

Adnan'ın küçük salonunda Şair Raif, Dağıstanlı Hoca, Fransızca muallimi Kadri, Moiz, Avukat Tevfik Hoca ve Maliye'de kâtip Dilaver, İngiliz Sait Paşa'nın hatıralarından, Mithat Paşa'nın memleketten nasıl kovulduğunu okumak için toplanırlar. O gün Adnan, içeride ışık olduğu belli olmasın diye pencereleri boydan boya çarşafarla kapatmıştır. Bu her an saraydan gelebilecek bir baskına alınmış önlemlerden biridir. Anılar okunurken Dilaver, öfkeyle birden ayağa kalkar, Abdülhamid'e ithafen “şu zalimi haklayacak bir fedai çıkmadı! Ama çıkmayacak mı? Çıkacak! Hem de çok yakında... Hepiniz göreceksiniz!” der (Kuntay, 1983: 135). Aslında oradaki herkes Dilaver'in, Abdülhamit'i haklayacak kişinin kendisi olduğunu düşünmelerini istediğini bilmektedir. Bu salonda hep birlikte Abdülhamit'in zalimliğinden bahsedilmesi onların ortak bir ideolojiyi sahip olduğunu düşündürür. Öte yandan metinde Türk milliyetçisi olduğu açık olan tek kişi Adnan'dır, diğerleri yalnızca saraya muhaliflerdir.

Zamanla diğer misafirler sıra sıra gittikten sonra Şair Raif'i gözyaşlarını tutmaya çalışırken gören Adnan afallar. Şair Raif, İngiliz Sait Paşa'nın irfan sahibi bir adam olduğunu Mithat Paşa'yı sürgüne nasıl yolladığını bir türlü anlayamadığını söyler. Bunun üzerine Adnan, Mithat Paşa'yı idam ettirenin de memleketin âlimlerinden olduğunu belirtir ve Sait Paşa'nın bir dönem Abdülhamid'e kandığını ilave eder çünkü hatıraların diğer kısımlarında Namık Kemal ve Mithat Paşa'nın büyük adam olduklarından bahsetmektedir. Abdülhamid'in hiçbir zaman adını söylemeyen Şair Raif “ona ne zamana kadar katlanacağız? Ne zamana kadar? Hangi günahımızın cezasını çekiyoruz?” der (Kuntay, 1983: 143). Adnan ise Abdülhamid'in ceza olmadığını sadece deli olduğunu belirtir, evin bir penceresinde oturmak için doğduğunu ancak şansının onu padişah yaptığını bu sebeple tahtında esneyerek oturduğunu belirtir. Şair Raif ise esneyerek değil korkudan titreyerek oturduğunu ifade eder. Böyle saatlerce sarayı ve onun yanlış yönetimini konuşurlar. Hidayet'in salonunda olduğu gibi Adnan'ın salonunda da toplanılmış ve Abdülhamit'in kendisi ve ülke yönetimi eleştirilmiştir.

Adnan, Maliye Nazırı'nın kızı Süheyla'ya ders verdikten sonra bu defa Erkânıharp Müşirinin kızı Belkıs'a ders vermeye başlar ve onu ilk gördüğü günden beri âşıktır. Bir gün yine ona ders vermeye giderken Belkıs'ın eşi Bahriye Miralayı Hüsrev'in Almanya'dan geldiğini öğrenmiştir. Adnan ve Hüsrev tanışır ve birkaç haftada arkadaş olurlar hatta birbirlerine isimleriyle hitap ederler. Artık Adnan'ı yabancı görmediği için Hüsrev, onun yanında Abdülhamid'e en ağır küfürleri etmektedir. Kendisi alafranga olduğu gibi küfürleri de alafranga olan Hüsrev, sık sık "Almanya imparatoru tenkit edilir; bizimkine ancak sövülür" der (Kuntay, 1983: 162). Hüsrev Almanya'dan geldiği hâlde sürekli İngiltere'yi övmektedir:

İngiliz, İngiltere'ye benzer; anlamak için yıllar lâzım... İngilizin kibarlığı hükümeti gibidir: dikkat etmezsen göremezsin... İngiliz, aptal olmadan on iki saat susan adamdır... diyordu. Avrupa, İngiltere'dir, diyordu. "Paris'te yaptırdığı elbiselerini Londra'da giymeye utanmıştı." İstanbul'a kahkahalarla gülüyor; tahta saraylarla, kadife salonlarla, servetlerini parmaklarında, göbeklerinde taşıyan adamlarla eğleniyordu. Bir Londra'daki büyük ailelerin sadeliğine bakıyordu; bir de "bizimkilerin" iptidâî bıyıklarına, ağdalı seslerine, suratlarını bir tek çizgiyle beygirleştiren azametlerine. (Kuntay, 1983: 163)

Adnan, Abdülhamid'e Hüsrev gibi Hidayet gibi kendi adamları da sövünce her seferinde şaşırırdı yine öyle oluyordu. Bu diyaloglardan Erkânıharp Müşirinin evinde de Abdülhamid'e muhalif insanlar olduğu anlaşılır.

Maliye Nazırı, kızı Süheyla ile Adnan'ı evlendirmek istediği için onun bu evliliğe layık olup olmadığını anlamak adına Ziya Paşa'dan laf açar. Adnan şaşırır, yalnız saray düşmanı olanların okuduğu "Terkibi Bend"i Maliye Nazırı ne hakla ezbere bilir, diye düşünür. Nazır, Ziya Paşa'nın "Terci-i Bend"inde âlimliğinin, "Terkib-i Bend"inde şairliğinin görüldüğünden bahsetmektedir hem de bunu şarap içtiği için ona gavur demeden yapmıştır. Nazır, bu defa Tevfik Fikret'ten ve onun "Sis" şiirinden bahseder. Şiiri, Nuri Bey'in konağında bir gencin okuduğunu ancak tam dinleyemediğini belirterek şiiri Adnan'ın kapalı bir zarfa koyup kendisine getirmesini ister. Nazır, damadı gördüğü Adnan ile bu defa musikiden sohbet etmeye başlar. O dönemde, sarayın dönüştürdüğü, bozduğu yeni bir İstanbul'dan bahseden bu şiirden saraya bu kadar yakın insanların salonlarında bahsedilmesi önemlidir. Saraylı olan da olmayan da Abdülhamid'e ve onun yönetimine düşmandır. Ayrıca Nazır'ın salonunda da bir şiirin başarısı başarısızlığı ele alınmıştır.

Adnan ve Erkâniharp Müşiri kısa bir sürede arkadaş olurlar. Müşir, onunla Alman edebiyatından, Namık Kemal ile olan dostluğundan, bilimden, tarihten, mitolojiden bahseder. Daha sonra konu Ahmet Rıza'ya gelir, onun hangi cüretle siyasete karıştığını, ziraatçıdan politikacı olamayacağını ifade eder. Ardından Ahmet Rıza'nın ihtilal çıkaramayacağını belirtir. Müşir, ihtilali de istememektedir, inkılap yapılabileceğini ancak ihtilalin olmaması gerektiğini savunur. “İnkılâp bir insanın uykusunu tamamen aldıktan sonra uyanmasıdır. İhtilâl, birini gece yarısı dürterek uyandırmaktır; insan birdenbire uyanır, çok uyanır, fazla uyanır.” (Kuntay, 1983: 207-208) Artık sıra saraydan bahsetmeye gelmiştir. Müşir, memleketin Abdülhamid sayesinde yönünü Avrupa'ya döndüğünü belirtir. Bunun üzerine Adnan, bu dönüşün gazetesiz, okulsuz, hürriyetsiz ve halkın fikirlerini göz ardı eden bir şekilde olduğunu vurgular. Müşir ise hürriyetin beraberinde felaketleri de getireceğini düşünmektedir. Felaketleri fırkalar, gazeteler getirecektir. Bunun üzerine Adnan onun sözünü keser:

Fakatı, makatı yok... Parlayan birtakım kelimelere inanmamanızı size tavsiye ederim. Demin “efkârı umumiye” diye bir tabir kullandınız. Dünyanın hiçbir yerinde “efkârı umumiye” diye bir şey yoktur. Sonra demin “gazete” dediniz. Hangi gazeteler? Bizimkiler mi? Bakınız, buna siz de güldünüz! Kaldı Avrupa gazeteleri... Müsaade edin, onlara da ben gideyim: Avrupa gazetelerinin Yıldız Sarayı'nda “silsilci fiyat cetveli” vardır, istediğiniz Avrupa gazetesinin bana adını söyleyin; ben de size o gazetenin namusunun fiyatını söyleyeyim beyfendi! (Kuntay, 1983: 209)

Aklı biraz önceki ihtilal-inkılap meselesinde kalan Adnan, milletin hâlâ uyuduğunu belirtecekken Müşir birden hangi güneş, diye sorar. Ona göre onların güneşi aynı değildir. Adnan ise gölgesinden korkan bir milleti güneşe koşturacak fikrin ülkedeki kitapsız, hocasız mekteplerden çıkamayacağını ifade eder. Müşir ise hâli hazırda bulunan mekteplerin bile fazla olduğunu kapatılması gerektiğini düşünmektedir. Burada Müşir tarafından toplumsal ve edebî dünyanın yönü çizilmek istenmiş en azından bu doğrultuda öneriler sunulmuştur.

Müşir ve Adnan, Erkâniharp Müşirinin salonunda bir araya gelmişlerdir ve yine mesele iktidardır. Müşir'in salonunda diğer salonlardan farklı olarak Abdülhamit aşağılanmaz aksine onun yaptığı yenilikler övülür. Müşir Abdülhamit sayesinde memleketin yönünün batıya döndüğünü düşünür. Adnan ise bu Batı'ya dönmeyi



eleştirir çünkü ona göre Batı'ya dönme gazeteyle, okulla, kitapla, özgürlükle olur ancak Abdülhamit böyle yapmamıştır. Dolayısıyla Müşir'in salonunda da Adnan iktidarı yermiştir ancak bu defa karşısındaki gerçek bir iktidar yanlısıdır.

Adnan, Fransızca Muallimi Kadri'ye ziyarete gider ve ona daha önce gelmediği için hayıflanır. Kadri'nin salonunda biraz oturup hâl hatır sormanın ardından Kadri, saraya sövmeye başlar, birinin artık çıkıp memleketi kurtarması gerektiğini belirtir. Bunun üzerine Adnan, onun Suavi'yi göklere çıkardığını hatırlayarak, bir Ali Suavi daha çıkar memleketi kurtarır, der ancak bu cevap Kadri'yi memnun etmez. Kadri birkaç ay önce göklere çıkardığı Suavi'nin karısının İngiliz olduğunu ve onun da İngiliz casusu olduğunu söylemektedir. Birkaç ay önce bir salonda övülen, memleketi kurtaracağı umulan Ali Suavi bu defa Kadri'nin salonunda casus olarak anılmaktadır. Misafir odalarında tarihsel zaman ile biyografik zamanın iç içe geçmekte böylece dönem görünür kılınabilmektedir. Kadri'nin salonunda gerçekleşen diyalog, söz konusu dönemde, siyasetle uzaktan ya da yakından ilişkisi olan herkesin hakkındaki olumlu ya da olumsuz tavrın her an değişebileceğini göstermektedir. Bahtin, salonlarda kariyerlerin başlayıp bitebileceğinden bahseder (2001: 320). Burada da Kadri, Ali Suavi'ye kendi salonunda yüklediği “memleketi kurtarma” görevini, yine kendi salonunda ondan almıştır.

Meşrutiyetin ilanından sonra İttihat ve Terakki partisi mensubu Adnan büyük bir refaha ulaşır. Cağaloğlu'nda taş bir konağa taşınır, Dâhiliyede, Hariciye'de ve Maliye'de işi olanlar hep Adnan'ın kapısını çalmaktadır. Memleketin hâline onunla birlikte ağlayan Şair Mehmet Raif ve Dağıstanlı Hoca ise ondan kaçmaktadır. Bir gün Dağıstanlı Hoca ile karşılaşır ve onu zorla evine götürür. Abdülhamid hakkında düşüncelerinin değişip değişmediğini yoklamak için Deli İbrahim'in torununun saçma sapan bir insan olduğundan, evde oturmak için doğduğundan ancak tesadüfen hükümdar olduğundan ve benzerinden bahseder. Hocanın itiraz etmemesi Adnan'ı rahatlatır ve onu cemiyete almak ister. Hoca cennete de cehenneme de gitseler yanlarında olduklarını ancak cemiyete katılmak istemediğini söyler. Sonradan içlerine aldıkları adamlar onlara destek olmayacak zarar verecektir düşüncesindedir. Bir müddet sonra hoca sizin en korkunç düşmanınız kimdir biliyor musun diye sorduğunda, Adnan hiç tereddütsüz Abdülhamid, diye cevap verir. Hoca onların en

tehlikeli düşmanlarının Fatih'teki yobazlar olduğunu düşünmektedir. Adnan ise hükümet karşısında sarığın lafının bile olamayacağını belirtir. Hoca ise “yanılıyorsun. Hükümet kuvvet değildir; vasıtaadır. Bir memlekette asıl kuvvet, bir fikri temsil edenlerdir”, der (Kuntay, 1983: 351). Ardından Hoca, ikinci düşmanlarının ise kendileri olduğunu söyler:

Sizsiniz! Çünkü siz. Halkı fikir idare eder sanıyorsunuz. İzdiham, kafasıyla değil, gözleriyle düşünür. Bu gözleri idare etmeyi bilmeyeceksiniz, kendinize düşmanlığın en büyüğünü siz kendiniz yapacaksınız. Yığın, karnıyla düşünür; gözüyle öğrenir; kalbiyle kızar. Avamın midesindeki yeniçeri kazanını tanımıyorsunuz. Halkın gözünü rahatsız etmemek için hiç değişmemeye mecbursunuz. Eski ceketinizi çıkarmayacak, eski evinizden çıkmayacaksınız... (Kuntay, 1983: 352)

Hoca'ya göre herkes bir süre sonra kaç katlı evleri, kaç tane rubaları olduğuna dikkat edecektir. O, aranızda meçhul edepsizler aldınız demiştir ve deminden beri bu söz Adnan'ın kafasını kurcalamaktadır. Hoca, bu sözüyle Hidayet'i kastettiğini söylediği anda, Adnan'ın evindeki uşak, Hidayet'in geldiği haberini verir. Bunun üzerine hoca hemen oradan ayrılır. Hoca gidince Adnan onun söylediklerini düşünür:

Hoca'nın duydukları yarı yarıya yanlıştı. 31 Mart'ta istibdat geri dönmeyince, Hidayet de, Hacı Hulusi Paşa da İttihat ve Terakki'ye yazılmışlardı. Fakat dün şehreminliğini isteyen Hidayet'e, Sivas valiliğini isteyen Hacı Hulusi Paşa'ya; Talât, “Zatisaminiz kafiyesiniz beyefendi! Zatiâliniz de hırsızsınız Paşa Hazretleri!” demiş, kovmuştu. Zaten şimdi Hidayet, Adnan'a bunun kavgasını etmeye geliyordu. Fakat bu Dağıstanlı Hoca'nın Meşrutiyet için ne fikri olabilirdi? Devlet kuvvetlerinin ayrılmasındaki ilim nazariyesini mi söyleyecekti? Dış politikada hükümetin hangi siyasi manzumeye katılacağını mı kestirecekti? Tabii ki, Dağıstanlı Hoca, İttihatçı Adnan'a, “Mademki inkılap yaptınız, havyar yemeyeceksiniz!” diyecekti. (Kuntay, 1983: 354)

Adnan, kendisini uyarmak isteyen Dağıstanlı Hoca'ya gücenmiştir ancak zamanla onun iyi niyetini anlayacaktır. Abdülhamid'in yanlış uygulamaları, değişen rejimin nelere yol açtığı ya da açabileceği bu defa Adnan'ın Çağaloğlu'ndaki konağının salonunda tartışılmıştır. Metinde Adnan, Dağıstanlı Hoca'nın fikirlerini anlayabilmek için onu evine getirir ve onunla salonunda sohbet eder. Bunun sonucu olarak da isteğine ulaşır, Dağıstanlı Hoca'nın fikirlerinin değişmediğini anlar. Dolayısıyla salon kronotopu işlevini yerine getirmiştir.

Adnan, Belkis ile evlendikten sonra Nişantaşı'nda bir konağa taşınır. Bu konağın salonu bir gün Hidayet ve Adnan'ın şiddetli tartışması ile inler. Adnan'a göre tarihte iki türlü düşman vardır, arkadan ve önden vuran ancak Dünya Savaşı'nda bir tane daha ortaya çıkmıştır bu da yandan vurandır. Türk milletini, yan yana yürüdüğü insanların vurduğunu belirtir. Daha sonra uşağı Süleyman'ı çağırarak ona savaş evraklarını getirip onlardan okumasını söyler. Bunlar, Ermenilerin toplanarak Türklere karşı nasıl intikam taburları kurduklarına, Türk ordusunu iki ateş arasında bırakmak için planlar yaptığına ve benzerine dair evraklardır. Hidayet, Adnan'ın okuttuklarına tepkisiz kalır. Hidayet, Abdülhamid devrinde Allah'a söven biridir, Meşrutiyet'ten sonra İttihat ve Terakki dinsiz diyerek beş vakit namaz kılmaya başlamıştır ve şimdi de hükümet dinsiz diyerek eleştiriler yapmaktadır. Sözlerini de memleket elden gidiyor diyerek noktalar bunun üzerine Adnan, cemiyetin yaptıklarını şöyle açıklamaya çalışır:

Daha Abdülhamid zamanında, Trablusgarp'ta hekim, hastane, eczane, posta, mektep, hep İtalyan'dı. Ve bütün Trablusgarp, Osmanlı İmparatorluğunun, telgraf teli Malta'ya bağlı bir sürgün yeriydi. Sizin Trablusgarp dediğiniz yer, bütün Abdülhamid devrinde Mısır ve Tunus gibi iki mamure arasında bir milyon kilometrelik bir viraneydi. Biz bu toprak yığınını 10 temmuzdan sonra birkaç senede cennet yapamazdık. Yalnız vermeyelim diye uğrunda ölebilirdik. Nitekim Cemiyetin birçok kıymetli zabıtları ölesiye çalıştılar. Ölmedilerse tesadüfen ölmediler. (Kuntay, 1983: 371)

Daha sonra Hidayet, Abdülhamid'i savunmaya başlar. Abdülhamid döneminde padişaha özgürce sövülebilen nadir yerlerden biri onun konağının salonuyken şimdi onu savunmaya başlamıştır. Burada Hidayet'in tutumunu değiştirmesi önemlidir. Hidayet, en baştan beri hem güçlünün yanında hem de karşısında olan bir insandır. Meşrutiyet'ten sonra yeni bir toplumsal hiyerarşi kendini gösterir. Burada artık saraylılar değil, İttihat ve Terakki mensupları güçlüdür bu sebeple onların arasına katılmış olan saraylı Hidayet, bu defa da Abdülhamid'i savunmaktadır. Salonlarda politikacılar şöhret elde edebilir ya da var olan şöhretini kaybedebilir. Hidayet merkez alınarak bakıldığında o önce İttihat ve Terakki'yi yüceltirken bu defa memleketin elden gittiğini söylemektedir. Dolayısıyla buradan hareketle Hidayet'in yeni rejimi başarısız bulduğu sonucuna ulaşılabilir.

Moiz ve eşi Raşel bir akşam Harbiye'deki konaklarında bir davet verirler. İttihat ve Terakki mensupları, bir bilim adamı ve Adnan davetlidir. Vaktiyle Hidayet'in evinde olan Şark odası, bu defa Moiz'in evindedir. Adnan, bu odayı eleştirmiş olmak için bir şark odasının duvarında, İtalyan kadifeleri üstünde klişe anahtarlarının hoş durmadığını ifade eder. Bunun üzerine Raşel, bu kadar karışıklığın her koleksiyonda olacağını belirtir. Birazdan Raşel, Moiz'in Abdülhamid'in elmaslarını da alacağını ancak satılırken Avrupa'da olduklarını söyler. Bu davetin tamamı Moiz'in korkunç büyüklükteki servetinin anlatımı ve gösterimiyle geçer. Salonlar, yeni bir iktidar olan paranın gücünün de açık edildiği mekânlardır. Moiz'in salonunda da o akşam tam olarak bu durum gerçekleşmiştir. O gün Adnan ve Moiz'in eşi Raşel birlikte Sefaretname'deki baloya gitmeye karar verirler ve bu durum aralarındaki yakınlaşmanın bir başlangıcı olur. O günden sonra Raşel sık sık Adnan'ı çay davetlerine çağırır. Bundaki amacı ise İttihat ve Terakki'nin önemli adamının evine geldiğini göstermektir. Adnan yine bir gün bu davetlerden birine gittiğini sanırken kapıyı hizmetçi değil Raşel açar, evde sadece ikisi vardır ve aralarında yakınlaşma olur. Raşel, bu durumun etkisinden kurtulmak isteyerek savaştan, savaştaki olası durumlardan, Almanya İmparatoru'ndan, Osmanlı hanedanından bahsetmeye başlar. Bahtin misafir odalarında, kişisel hayatın en özel yönleri ile toplumsal, siyasal, tarihsel olayların, yatak odası sırları ile devlet sırlarının iç içe geçtiğinden bahsetmektedir (2001: 321). Moiz'in evinde de eşi Raşel ile Adnan arasında aynı durum meydana gelmiştir. Yasak aşk yaşayan bu iki kişi, bu gizi normalleştirmeye çalışmak için siyasetten, yönetimden, savaştan konuşmuşlardır.

Zamanında Hidayet'in salonunu dolduranlar bu defa Adnan'ın salonundadırlar ancak aralarına yeni eklenenler de vardır:

Bunlar, Talât ve Cemal Paşa'nın bulunmadığı yerlerde Cemiyete muhalif!.. Adnan'ın salonu sahne... Bu aktörler, bu sahnede edebiyat oynuyorlar, ilim ve fen oynuyorlar, politika oynuyorlar. "Bir taksim üç İttihat ve Terakki olan Adnan bile salonunda bu gençlerle el ele muhalefet oynuyor. Adnan bu gençlerin önünde, memlekete acıdıka serveti namuslu oluyor. Bazan İttihat ve Terakki'yi ikiye bölüyor, temiz tarafında durarak kirlili kısmına sövüyor. Bazı, kendisini ikiye ayırıyordu, gündüz merkezi umumide, Cemiyetin cinayetlerine karar veriyor, gene bu gençlerin yanında o cinayetleri havsalası almıyor. Hariciye Mümeyyizi Burhan'ın Müstantik Behçet'in kulağına dediği gibi: "Adnan, acemi Hidayet!" (Kuntay, 1983: 430-431)

Yalnızca bu pasajdan bile Adnan'ın salonunda İttihat ve Terakki'nin başarısı ya da başarısızlığının tartışıldığı açıktır. Adnan gençlerin yanında İttihat ve Terakki'yi eleştirirken yaşlılara karşı onu müdafaaya devam etmektedir. O gün davetliler arasında Dağıstanlı Hoca da vardır ve Adnan'a memleket batıyor, demek için gelmiştir. Şair Raif, ona, gitme, Adnan 10 Temmuz'da öldü, demiştir ama dinletememiştir. Hoca gittiğinde tabii ki eski Adnan'ı bulamaz dönmek ister ama Adnan onu yollamaz. Derken Sarıkamış'tan dönen bir asker gelir ve otuz iki bin kişiyken savaşın sonunda nasıl iki yüz kırk yedi kişi kaldıklarını anlatır daha sonra onların da hayatını kaybettiğini söyleyecekken susar ve Dağıstanlı Hoca'ya göz ucuyla bakar çünkü onun oğlu da Sarıkamış'ta savaşanlar arasındadır. Hoca oğlunu sormak istese de soramaz.

Bir süre sonra İttihat ve Terakki partisi gözden düşünce Adnan da iyice fakirleşir, insanlardan borç almaya başlar. Belkıs ile ayrılır, bir otelde kalmaya başlar. Eski arkadaşlarından biri olan Dilaver Adnan'ın bu durumuna içten içe sevinse de bir yandan da ona acıyarak evine davet eder. Adnan bu davete sevinir ancak İngilizlerin tekrar İttihatçıları toplamaya kalkışacakları yönünde endişeleri vardır. Bunun üzerine Dilaver onun evini basmayacaklarını, kendisinin Hürriyet ve İtilafçı olduğunu söyler. Adnan tam bu daveti kabul etmeyi düşünürken Prens Hasan gelir ve onu kendi evine davet eder. Prens Hasan, Adnan'ın Ankara'daki oluşumun İstanbul'daki kolu olduğunu ve onu oradan çağıracaklarını düşündüğü için böyle bir teklif yapmıştır. Adnan Prens Hasan'ın teklifini kabul eder ancak beklediği haber bir türlü gelmez. Prens Hasan'ın salonunda ona sanki Millî Mücadele'nin kahramanı oymuş gibi anlatır:

Zaten o, vaktiyle bütün arkadaşlara söylerdi. Bütün memlekette bir tek adam vardı: Anafartalar Kahramanı!.. Şimdi vatan bir insan gibi ölürken bir insan bir vatan gibi ayaktaydı: Mustafa Kemal!.. Mustafa Kemal ayağa kalkınca yeryüzüne vuran gölgesine bütün bir memleket sığıyordu. Mustafa Kemal ayağa kalktı demek, on beş milyon mustaribin altında duracağı bir bayrak vardır demektir. Bunları söylerken, gözleri doluyor, yüzü güzelleşiyordu. Bir milletin çehresine dar gelen büyük sevinç onun gözlerine sığıyordu: Bu göz yaşları Adnan'ın gururuydu. Fakat insanların yalnız heyecandan ibaret olması ne kadar fena... Aylar geçiyor, Ankara'dan onu çağırıyorlardı. (Kuntay, 1983: 514)

Prens'in yanında Millî Mücadele'yi destekler ve beğenirken kendisiyle baş başa kaldığında bu mucizeyi inkâr eder, beğenmez olur çünkü onu bir türlü Ankara'ya çağırılmazlar. Millî Mücadele kahramanlarının yanında kendi de olmalıdır ancak o unutulmuştur, bu durum Adnan'da zamanla bir hasete dönüşür. Prens Hasan ise ona sürekli davetsiz de olsa Ankara'ya gitmesi gerektiğini vurgular: "Memleket hizmet bekliyor, Mehmet Adnan Beyefendi Hazretleri, hizmet! Benim bile içimden Ankara'ya kalkıp gitmek geliyor... d[er]." (Kuntay, 1983: 516) Yine de davet edilmeden gitmek Adnan'ın aklından bile geçmemektedir. Prens Hasan'ın salonunda da politika ve ülkenin gidişatı konuşulmuştur. Dahası geçen diyaloglar kahramanların karakterini de ortaya koymaktadır. Nitekim Prens Hasan'ın Adnan'ı evine davet etmesi, ona açık bir şekilde Ankara'ya çağırılmadan da gidebilirsin demesi önemlidir. Prens Hasan, Adnan bu defa Millî Mücadele için önemli biri hâline gelir diye onu evine davet etmiştir. Buradan onun kendi menfaati için hareket eden bir karakter yapısında olduğu anlaşılır. Prens Hasan'ın, Adnan'a Ankara'ya git telkinlerinde bulunmasından hareketle söz konusu dönemde kişilerin hak etmedikleri hâlde iyi yerlere gelmelerinin mümkün olduğu gibi ya da tam tersi bir durumla karşılaşılabilirdiği de anlaşılmaktadır.

Adnan kendi isteği ile Ankara'ya gitmez ancak daha fazla Prens Hasan'ın evinde de kalamaz. Adnan, babasından miras kalması ve hâlâ onu seven tek kişi olması sebebiyle Süheyla ile evlenir. Çok sürmeden yaşadığı olayların etkisiyle hasta olur ve günlerini daha çok dinlenerek geçirir. Böyle günlerden birinde Ankara'dan birkaç gün önce İstanbul'a gelen ve milletvekili olduğu vurgulanan M. E. Bey Adnan'ın salonuna onu ziyarete gelir. Adnan bu ziyaretin kendisine Ankara'dan gelen bir davet olduğunu düşünmek istese de öyle olmadığını anlayınca öfkeyle milletin onlardan hesap soracağını belirtir. Adnan, misafire Ankara'ya Enver'i, Cemal'i çağırmadıkları için sitem ediyor görünse de misafir onun kendisi için sitem ettiğini anlar. Bunun üzerine misafir Adnan'ın yanıltıldığını asıl milletin, memleketi İttihat ve Terakki'nin eline bıraktıkları için onlardan hesap soracağını ima eder:

Malûmaliniz ki çiftlik sahibi koyunları çobana otlatsın diye emanet eder. Çoban koyunları bir gün kurda kaptırır. Fakat kurttan kurtaramadığı koyunların pöstekisinden bir kanlı parça olsun kurdun ağzından kapar, sahibine getirir: sürünün kazaya uğradığını bununla ispat eder. Biz de sizin ellerinize bir vatan emanet ettik beyefendi! Fakat üç kıtalı vatan haritasından, bize, siz bu kanlı

pösteği kadar bir parça olsun geri getiremediniz. Biz size bunun hesabını yine sormadık. “Bu hesabı niçin sormadınız?” diye bu millet yarın bizden hesap isteyecek. İşte bizden sorulacak hesap budur beyefendi. (Kuntay, 1983: 597)

Adnan ne kadar kendisinin Ankara’ya çağırılmasının elzem olduğunu düşünse de gerçek Millî Mücadele taraftarlarının onunla aynı görüşte olmadığı açıktır. Onlar için Adnan ve Adnan gibiler mücadeleye destek olmak şöyle dursun millete zarar vermişlerdir. Salonlarda, toplumsal ve siyasal şöhretlerin başlayıp sonlanabilir yani toplumsal hiyerarşi şekillenebilir. Nitekim metinden de yeni toplumsal hiyerarşide Adnan’ın herhangi bir yerinin olmadığı anlaşılır.

Zaman-uzamlar anlatıyı zenginleştirip romanda verilmek istenen anlamı şekillendirirler. *Üç İstanbul* romanı söz konusu olduğunda iç içe geçmiş ve sürekli değişen ideolojilerin varlığının söz konusu olduğu görülür. Abdülhamit’in padişah olduğu dönemde, Hidayet’in salonunda, Sefaret Müsteşarı Nail, Abdülhamit olmasa Avrupa’nın Osmanlı Devleti’ni kendi arasında paylaşacaklarını belirtir. Dolayısıyla orada bulunan diğer kişilerin aksine o Abdülhamit yönetimini başarılı bulmaktadır. Bu sözleri oradakiler tarafından öfke ve alayla karşılanır. Erkânıharp Müşir’inin konağında da benzeri bir durum gerçekleşir. Müşir, Abdülhamit sayesinde memleketin yönünü Avrupa’ya döndüğünden bahseder ancak Adnan bunun yanlış bir Avrupa modellemesi olduğunu vurgular. Abdülhamit’in padişah olduğu dönemde, salonunda rahatça saraya sövülen tek evin sahibi Hidayet, İttihat ve Terakki Dönemi’nde Abdülhamit’i savunmaktadır.

Metinde üç farklı siyasal dönemde, aynı kişilerin nasıl üç farklı iktidara tutunmaya çalıştığı da gözler önüne serilir. Önce Abdülhamit’in padişah olduğu dönemde Hidayet’in konağının salonunda hem saraya karşı hem saraylı insanlar bir aradadır. İttihat ve Terakki’nin güçlü olduğu dönemde Adnan’ın konağının salonunda Abdülhamit iktidarı yerilir ve İttihat ve Terakki yüceltilir. Millî Mücadele’nin kendini göstermesi ile bu defa İttihat ve Terakki iktidarı yerilmeye hatta mensupları tutuklanmaya başlar. Roman boyunca bu salonlarda tartışılan ve önerilen neredeyse her fikir bir şekilde yanlışlanmıştır. Ta ki en sonunda Millî Mücadele ile kendini gösteren Türk milliyetçiliğine kadar. Dolayısıyla *Üç İstanbul* romanı örtük bir şekilde de olsa Türk milliyetçiliği ideolojisini görünür kılmaktadır.

#### 4.4.Eşikte Yaşamak: Eşik ve Eşiğe Bağlı Kronotoplar

*Üç İstanbul* romanında Adnan'ın yaşadığı eşik, mermer yalı ile Maliye Nazırı'nın konağı ve bunların temsil ettikleri değerler etrafında kendini gösterir. Adnan Hidayet'i ve konağını, mermer yalıyı ve sahiplerini düşünür. Yalan söylemenin vatanperverlik olduğunu hem peygamber sakalı bırakıp hem de para çalmayı bu konakta gördüğünü hatırlar. Gün günden yüzünün, karakterinin bir kısmını kaybettiğini fark eder. Daha sonra mermer yalı çıkar karşısına, burası Hidayet'in konağını bile maskara gibi bırakabilecek bir yalıdır. Adnan yalı sahibinin hem jurnalci olmasına hem de yalısının Darülfünun gibi işlemesine bir türlü anlam veremez. Sonra mermer yalının Belkıs'ını düşünür. Sanki İstanbul bile hatta bu memleket bile ona layık değildir. O memleketinin edebiyatını beğenmezken Stendhal'ı, Baudelaire'i iyi tanımakla birlikte onları da tam beğenmez. Adnan, birdenbire Belkıs'ın onu anasından, evinden hatta memleketinden soğuttuğunu düşünür aslında haklıdır da yazar metinde bu durumu şu cümleyle verir: "Farkında değildi; bir cinayet olan bu servetin içine girmeğe Adnan razıydı. Bu yalıdaki refah, memleketi vuran hançerdi; fakat bu hançeri elinde tutarken Belkıs, asırların üstünden görünüyordu." (Karaosmanoğlu, 1981: 196) Birdenbire düşündüklerinden korkar, aynada kendi yüzü, gözüne çarpınca iğrenir.

Sanki bir günahattan kaçınır gibi Maliye Nazırı'nın konağını düşünmeye başlar. Sessiz konağı düşündükçe bir rahat nefes alır. Sessiz konağın Süheyla'sını düşünür, onun en küçük bir şeyde utanan yüzüne Türk ırkının temiz kanının kırmızısı olduğunu düşünür: "Altı yüzyıldan beri aktığı halde solmayan kan!.." (Karaosmanoğlu, 1981: 197) Adnan, uzun düşünceler sonunda Süheyla ile evlenmeye karar verir, bir yanında tertemiz karısı diğer yanında lekesiz dostları olacaktır. Dağıstanlı Hoca, Şair Raif, Salah Zeki lekesiz dostları olarak aklına gelir. Belkıs'tan da Hidayet'ten de kaçmak ister. Adnan bunlara karar verse de uygulamaya geçemez. Süheyla'yı öpmek için ona saldırdığından dolayı Süheyla onunla evlenmek istemez, İttihat ve Terakki yükselince lekesiz arkadaşları ondan uzaklaşır. Dağıstanlı Hoca onu uyarmak için gelse de Adnan onun, kendi servetini kışkırdığını düşünür.



Eşik kronotopu temelde ansaldır. Adnan, Süheyla ile yaşadığı büyük kavgadan sonra kendini sokağa atmış ve bunları düşünmüştür, burada da zaman ansaldır, Adnan kaç saat düşündüğünün bile farkına varacak durumda değildir. Dolayısıyla zaman biyografik zamanın dışındadır. Mekân ise sokaktır yani eşiği açık havaya taşıyan mekândır. Bu tür mekânlar radikal değişimlerin, yazgı dönüşümlerinin yaşandığı, yeni kararların alındığı yerlerdir. Adnan da burada radikal bir karar almıştır ancak bu kararına uyamamıştır. Eğer uyabilseydi yazgısının daha farklı olacağına kuşku yoktur. Eşik kronotopunun metnin bu kısmında hem psikolojik hem de fiziksel boyutunun aynı anda var olduğu söylenebilir. Adnan eşikleri açık havaya taşıyan sokakta bunları düşünür, bir karar kararsızlık süreci geçirdiği için de psikolojik boyut da söz konusudur.

*Üç İstanbul* romanında eşik kronotopunun açığa çıkardığı ideoloji örtüktür, aslında söz konusu romanda ideoloji hep örtük bir şekilde verilmiştir. Adnan'a göre Maliye Nazırı'nın konağı temizliği, namusu, ahlakı, temiz Türk kanını simgelemektedir. Hidayet'in konağı ve mermer yalı ise yalanın vatanseverlik sayıldığı, dinin, geleneklerin değersizleştirildiği, alafangalığın, ahlsızlığın, gösterişin, süsün mekânlarıdır ve temsil ettiği şeyler de bunlardır. Adnan tüm bunların farkında olmasına rağmen İttihat ve Terakki'nin güçlenmesinin ardından Hidayet'in konağının ve mermer yalının yerini kendi konağı alır. Adnan Hidayet'in konağının ve mermer yalının refahının "memleketi vuran hançer" olduğunu da farkındadır (Karaosmanoğlu, 2001: 196). Dolayısıyla memleketin refahı içinde Hidayet, Belkis ve kendisi gibilerin gözden düşmesi gerekmektedir. Nitekim öyle de olur ancak Maliye Nazırı'nın konağının refahı devam eder. Gösteriş meraklısı herkesin gözden düşmesine neden olan da Anadolu'da başlayan Millî Mücadele'dir, bu mücadeleyi başlatanlar da Türk milliyetçileridir. Adnan, Millî Mücadele'nin kazanılacağını anladığı zaman Ankara'ya çağrılmayı bekler ancak çağrılmaz. Bu sefer Adnan eşiği geçmek istese de iktidar onun eşiği geçmesine müsaade etmemektedir. Dolayısıyla metinde onun eşiği geçecek birikime sahip olmadığı verilmek istenmiş olabilir. Dolayısıyla dolaylı yoldan da olsa metinde eşik kronotopu ile de yine Türk milliyetçiliği ideolojisi ortaya konulmaktadır

## SONUÇ

Mihail Mihailoviç Bahtin edebî metinleri incelemek amacı ile kronotop adı verdiği zaman-uzam ayrılmazlığını imleyen bir kavram ileri sürmüştür. Bu tezde öncelikle zaman, mekân, ideoloji kavramları üzerinde durulmuş daha sonra ise kronotop kavramının kuramsal bir alt yapısı verilmiştir. Bu kısımda söz konusu kavram hakkında bilgi verilmiş, türleri açıklanmış ve ideolojiyi açık etme işlevi üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise seçilen üç romandan verilen uygun pasajlarla kronotopların ideolojileri görünür kıldığı ortaya konulmuştur.

*Ateşten Gömlek* romanında yol Millî Mücadele taraftarlarının, işgalci kuvvetler ve onlara sempati besleyenlerin karşılaşmalarına, etkileşime girmelerine tanıklık eder. Dahası yol, her iki ideolojinin savunucularının karşılaşmasına ve mücadelesine de olanak sağlar. Millî Mücadele taraftarları, Osmanlı Devleti içinde bulunan Ermeni, Rum, Çerkez gibi etnik grupları kendileri ile aynı yolda görmek isterler. Bunun sebebi yüzyıllardır aynı ülkede, aynı kültürü ve aynı dili kullanarak yaşamış olmalarıdır. Öte yandan Millî Mücadele taraftarları ülkedeki Türk kimliğine sahip insanların da buna sahip çıkmasını kendileri ile aynı yolda olmalarını beklemektedirler. Gerek Millî Mücadeleyi kabul etmeyen Osmanlı Devleti içindeki diğer etnik gruplar gerekse Türk olup bu kimliğe sahip çıkmayan ve işgal kuvvetlerine sempati besleyenler ötekileridir. Dolayısıyla metinde Türk milletinin üç tür ötekisi mevcuttur. Birincisi işgal kuvvetleri, ikincisi Osmanlı Devleti içindeki etnik gruplar, üçüncüsü Türk olup bunun bilincinde olmayanlardır. Millî Mücadele taraftarları ikinci ve üçüncü tür ötekileri aynı yola davet etmiş ancak uzlaşamadıklarını ortadan kaldırıp yola devam etmiştir.

*Sodom ve Gomore* romanında da yol Millî Mücadele taraftarlarının birbiri ile karşılaşmasına ve işgalci kuvvetlerin birbiri ile karşılaşmasına olanak sağlar ancak

asıl vurgu bu iki zıt grubun birbirleri ile karşılaşmasında ortaya çıkan kaosadır. Millî Mücadele taraftarları olan Necdet ve Doktor Cemil, işgalci kuvvetlerle her karşılaşmalarında tiksinti duyarlar. Millî Mücadele'nin bir an önce kazanılıp ülkeden işgalci kuvvetlerinin gönderilmesi için gün sayarlar.

*Üç İstanbul*'da yol aracılığı daha çok aynı yolda olanların farklı ideolojilere sahip olsalar da aynı karakter özelliklerine sahip olduklarına vurgu yapılır. Hidayet'in konağındaki davete farklı yollardan farklı kişiler gider. Yola çıkan bu kişilerin ulaşmak istediği amaçlar, eğlenmek, diğerlerine karşı Hidayet'e yakın görünmek, ondan gelebilecek yardımı alabilmek ve benzeridir. Konaklara giden yollar, karşılaşanları birbirine benzetir, benzemeyenlerin de yoldan çıkarılmasına neden olur. İstibdat Dönemi'nde Hidayet'e gidenler, aynı amaçla İttihat ve Terakki Dönemi'nde Adnan'a gider. Dolayısıyla metinde bu kişiler daima iktidarda olanla aynı yolda olacaklar, iktidar değiştikçe onun yolunu, ülküsünü benimseyeceklerdir. Metin boyunca tüm iktidarların yanlış uygulamaları yerilecek, sonunda ise Millî Mücadele ile tüm bunların sona ereceği ortaya konulacaktır.

*Ateşten Gömlek, Sodom ve Gomore, Üç İstanbul* romanlarında yol kronotopu örtük ya da açık bir şekilde milliyetçilik ideolojisini görünür kılmaktadır. Her üç romanda da yola ideolojiyi yükleyen, mekânı anlamlandırın içinde bulunulan çağdır. Başka bir deyişle Millî Mücadele olmasaydı, aynı yol, aynı anlamı ifade etmeyecektir. Kronotop da tam bu noktada önem kazanmaktadır. Millî Mücadele Dönemi'nde Şişli işgal kuvvetlerine ya da onlara sempati besleyenlere dolayısıyla milletin ötekisi konumunda olan kesime mal edilmiştir. Bugün Şişli'nin kurgusu bir kronotop olarak aynı şeyi ifade etmemektedir ya da Anadolu-İstanbul zıtlığı aynı ideolojiye denk gelmemektedir. Dolayısıyla içinde bulunulan çağın milliyetçilikler çağı olması, ele alınan olayların Millî Mücadele öncesi, sırası ve sonrasını kapsamaması yol kronotopunun milliyetçilik ideolojisini görünür kılmasında önemli etkenlerdir.

*Sodom ve Gomore*'de konak kronotopu ile bir milletin geçmişinin, geleneklerinin içinin nasıl boşaltıldığı gözler önüne serilir. Metinde bu, Major Will'in Dünya Savaşı'nda servetlerini kaybeden bir Osmanlı ailesinden çok küçük bir meblağ karşılığında kiraladığı yalı aracılığı ile verilir. Yalının birçok odası zorlama bir

şekilde de olsa Şark geleneğini yansıtmaktadır. Öte yandan Major Will'in özel bir mabet diye adlandırdığı oda, şehvetli resimlerle ve heykellerle donatılmış bir tür yatak odasıdır. Önceden ibadethane olan bu yeri işgal kuvvetlerinden biri olan Major Will şehvet odası hâline getirmiştir. Bu durum ile metinde işgal kuvvetlerinin bir toplumun kültürünü, dinini, geleneklerini nasıl yozlaştırıldığı ortaya konulmaktadır. Bu tür mekânlar geçmişi mekâna hapseder ve böylelikle geçmişin takip edilmesine olanak sağlar, bu tür mekânlar aynı zamanda geçmişin birer simgesidir. Bu simgeler, işgalci kuvvetler tarafından, o dönemde bilinçli olarak yozlaştırılmıştır. Bunun nedeni de bu simgelerin yerine yenilerini koyabilmeyi olanaklı hâle getirmektir. Ötekinin eline geçen bu mahrem, temsil ettiği değerlerle örtüşmeyecek bir biçimde dönüştürülmüştür. Metnin ikincil anlam katmanı diyebileceğimiz boyutta aynı tehlikenin ülkenin bütünü için de geçerli olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla eğer Türk vatani da kaybedilecek olursa namahrem el, bütün mabetlere dokunacak, onları kendi arzuları etrafında dönüştürecektir. Bunu engellemenin tek yolu, sahip olunan serveti ya da vatani korumak için ötekine karşı durabilmektir. *Sodom ve Gomore*'de bu yalı ile açığa çıkarılmak istenen anlam da burada aranmalıdır. Geçmişin değerlerinin bozulmadan sergilenmesinin tek yolu bağımsız bir millet olmaktan geçmektedir. Dolayısıyla bu milletin kendi kültürüne, geleneklerine sahip çıkması gerekmektedir. Bu sembolik yapı konak kronotopunun milliyetçiliğin meşrulaştırılması açısından rolünü ortaya çıkarır.

Major Will tarafından bir tür mabet olarak adlandırılan odayı gören bir misafirin burayı Pompei'ye benzetmesi, bu ahlaki yozlaşmanın, bir yok oluşu ya da dönüşümü beraberinde getireceğinin göstergesi olarak okunabilir. Bu anlamda yazarın metnine Sodom ve Gomore isimlerini vermesi de önemlidir. Sodom şehrinde Lut Kavmi'nin helâk olması gibi Pompei şehrindeki insanlar ahlaki yozlaşmaya uğradıkları için helâk olmuşlardır. Yazarın metnini böyle adlandırmayı seçmesi onun, İstanbul, Sodom ve Pompei arasında kadersel bir benzerlik olduğunu düşündüğünü akla getirmektedir. Bununla birlikte metinde bu yozlaşma bir yok oluşu değil de Millî Mücadele taraftarları sayesinde bir dönüşümü beraberinde getirmiştir.

*Üç İstanbul* romanında yazarın Hidayet'in konağına mağaza sıfatını yakıştırması dikkat çekmektedir. Bu konak, hem Osmanlı içindeki etnik yapılara özgü gelenekleri

hem de bu yapılara özgü eşyaları içermektedir. Bu eşyalar Hidayet'in konağında zorla bir araya getirilmiş ve bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmış gibi durmaktadır. Bu durumun dönemin ideolojisine gönderme yaptığı düşünülebilir. Nitekim Osmanlıcılık ideolojisi de din, dil, ırk ayrımı yapmadan bütün ulusları Osmanlı Devleti altında birleştirmeyi imler. Hidayet'in konağında, eşyaların bu zorlama kompozisyonu ve bunları karakterlerin de fark edip bu durumla dalga geçmeleri, metnin Osmanlıcılık ideolojisinin bir eleştirisi olarak okunabileceğini göstermektedir. Maliye Nazırı'nın konağının Endülüs'te kurulan İslam medeniyetine benzetilmesi, onun İslam dininin emirleri doğrultusunda bir hayat sürmesi konağının İslamcılık ideolojisini temsil ettiğini düşündürmektedir. Erkânıharp Müşiri'nin konağı ise Osmanlı Devleti'nin Batı'ya dönen yüzünü yani Batıcılık ideolojisini temsil eder. Metnin sonunda Hidayet'in konağı ve Müşir'in konağı el değiştirir ya da satılır. Nazır'ın konağı ise metnin başından sonuna kadar pasif bir hâldedir. Dolayısıyla İslamcılık ideolojisinin artık varlığının bir şey değiştirmedeği düşünülebilir.

İttihat ve Terakki'nin güç kazanması ile Hidayet ve Erkânıharp Müşirinin konaklarının yerini Adnan'ın ve Moiz'in konakları alır. İktidar el değiştirdiğinde Hidayet ve Erkânıharp Müşirinin eşyaları bile yeni iktidar sahiplerine geçerek onların konaklarını süsler. Mütarekeden sonra ise bu konakların yerini İngiliz dostu Naşit'in konağı alır. Bu defa Adnan ve Moiz'in konaklarını süsleyen eşyalar onun konağını süsler. Bu tür mekânlarda hükümdarlık imtiyazı ve babadan oğula geçmeyi içeren bir ilişki olur. Metinde ise konaklar da eşyalar da babadan oğula geçmemiştir, eski iktidar sahiplerinden yeni iktidar sahiplerine geçmiştir. Meşrutiyet'le bir devrim olmuş ancak bu devrimle öncekinden ayrılarak yeni bir şeyler ortaya konulamamıştır. Dolayısıyla metnin bu kısmı İttihat ve Terakki eleştirisi olarak okunabilir. Mütareke döneminde de Hidayet ve Adnan'ın konağına gelenler Naşit'in baş konukları olmuştur. Metinden ne Abdülhamit'in iktidarda olduğu dönem ne İttihat ve Terakki Dönemi ne de Mütareke Dönemi ülke olması gerektiği gibi yönetilemediği anlaşılmaktadır. Anadolu'daki ayaklanmanın kendini göstermeye başlamasıyla yeni iktidarın bu ayaklanma ile geleceği ve ülkenin refaha kavuşacağı anlaşılır.

Böylece konak kronotopu aracılığı ile hem *Sodom ve Gomore*'de hem de *Üç İstanbul*'da Türk milliyetçiliği ideolojisi ortaya konulur. *Sodom ve Gomore*'de bu, bir millet olunmazsa ve milletin değerlerine sahip çıkılmazsa nasıl bir duruma düşüleceği gösterilerek yapılmıştır. *Üç İstanbul*'da ise iktidara mensup kişilerin olumsuz davranışları gösterilerek ve bunun Millî Mücadele'nin kazanılması ile son bulacağı mesajı verilerek yapılmıştır.

*Ateşten Gömlek* romanında diyaloglarla ideolojinin açık edildiği üç salon söz konusudur. Şişli Hanımlarının salonu, İstanbul Hanımlarının salonu ve Peyamilerin salonudur. Şişli Hanımları işgal kuvvetlerinin manda ve himayesini istemektedir. Toplanılan salonlarda işgal kuvvetlerinden görevliler ağırlandı ve ülkenin işgalciler tarafından affedilmeye ihtiyacı olduğu düşünülmektedir. İstanbul Hanımları ülkenin Türk milletine evrilmesi gerektiğini fark etmiş bu sebeple bir Türk milleti oluşturmak ve bu milletin refahını sağlamak için salonlarda toplanmaktadırlar. Peyamilerin salonu ise aslında Şişli Hanımlarının propaganda salonlarından biridir. Bununla birlikte oraya Ayşe'nin gelmesi Mister Cook'a affedilmeye işgal kuvvetlerinin ihtiyacı olduğunu söylemesi ve bunu söylerken de Osmanlı Devleti yerine Türk milleti demesi bu salon için bir istisna olmuştur. Dolayısıyla salonlarda ideolojiler açık edilmiştir. İstanbul Hanımlarının salonlarının yanı sıra hem Şişli Hanımlarının hem de Peyamilerin salonunda gerçekleşen toplanma da aslında örtük bir şekilde de olsa Türk milliyetçiliği ideolojisini ortaya koymaktadır. Bu, Türk milliyetçisi olanla olmayanın aynı salonda karşı karşıya getirilmesi ve Türk milliyetçisi olanların bir süre sonra harekete geçerek Millî Mücadele'yi başlatmaları ve zafere ulaşmalarından anlaşılır.

*Sodom ve Gomore*'de yer alan salonlarda geçen diyaloglar aracılığı ile daha çok işgalcilerin Türk kültürünün, geleneklerinin işgal kuvvetleri tarafından ne kadar yozlaştırıldığı ortaya konulur. Salonlardaki diyaloglarla, Türk kadınlarının, işgal kuvvetlerinden görevlilerle arasında duygusal bir bağ geliştirmek için birbirileri ile yarıştıkları ve bunlar arasında padişahın yeğeni Şehnaz Sultan'ın bile bulunduğu anlaşılır. Dahası işgal kuvvetleri kendi ülkelerinde Türkleri hakir görmektedirler. Romanda yer alan salon sahneleri ile Türklerin yaşadığı bu ahlaki yozlaşma ve

haksızlıklar üzerinden Türk milliyetçisi olmanın ve millete sahip çıkmanın elzem olduğu vurgulanır.

*Sodom ve Gomore*'de olan olumsuzlukların gösterilmesi ve bunların ortadan kaldırılması için Türk milliyetçisi olunması gerektiği vurgusu *Üç İstanbul*'da da söz konusudur. Üç farklı siyasi dönemde üç farklı konağın salonunda hemen hemen aynı isimler ya bir önceki ya da hâli hazırdaki iktidarı eleştirirler. Bu eleştiriler Anadolu'da Türk milliyetçileri tarafından başlatılan Millî Mücadele'ye karar sürer, dolayısıyla üç olumsuz iktidar gösterilerek millet olmanın ve o millete sahip çıkmanın gerekliliği ortaya konulur.

*Ateşten Gömlek* romanında eşik kronotopu önce Peyami aracılığı ile bireyin eşiklik hâlini okura verir. Peyami eşiği aşır ordunun ve milletin bir parçası hâline geldiğinde ise eşiğe bağlı meydan kronotopu aracılığı ile Sultanahmet Mitingi'nde milletin bir parçası olmak isteyen toplumun eşiği gözler önüne serilir. Mitingde toplum ülkeyi işgallerden kurtarmak adına sessiz söz verir. Sözlerini tutmak adına bu toplumda bulunan bireyler meydan kronotopu olarak kabul edilebilecek Anadolu'ya yönelir ve Millî Mücadele başlar. Eşik kronotopu metinde milliyetçilik ile ilgili bir tercih olarak kendini gösterir. Birey de toplum da ya milletin ya da ötekinin bir parçası olacaktır. Milletin parçası olanlar Türk milliyetçileridir, ötekinin parçası olanlar ise işgalci kuvvetleri ve onlara sempati besleyenlerdir. Meydan kronotopu olarak addedilebilecek Anadolu'da başlayan mücadele Türk milliyetçilerinin zaferi ile son bulmuştur. Dolayısıyla eşik kronotopu ile açığa çıkan Türk milliyetçiliği ideolojisidir.

*Sodom ve Gomore* romanında eşiklik hâlini Necdet yaşar. Metinde Necdet Leyla-vatan arasında bir eşiktedir. Necdet, bu eşikte Leyla'yı seçtiği zaman işgalcilere katlanmak zorunda kalır, gözünün önünde ülke elden giderken o işgalciler için düzenlenen çay partilerine gider. Gittiği her yerde işgalciler olduğu için sürekli onlar tarafından hor görülür ve aşağılanmalara uğrar. Anadolu'da Millî Mücadele başladığında ise vatanın kurtulacağına ilişkin umudu artar ve bu güçle Leyla'dan tamamen vazgeçer. Dolayısıyla eşik kronotopu ile ülke işgal altında iken önceliğin her şekilde vatana verilmesi gerektiği vurgulanır. Söz konusu kronopun açığa

çıkardığı ideolojide ülkenin kurtulmasını sağlayan ideoloji olduğu için Türk milliyetçiliğidir.

*Üç İstanbul* romanında Adnan'ın, Maliye Nazırı'nın konağı ve temsil ettikleri ile Hidayet'in konağı ve mermer yalının temsil ettikleri arasında yaşadığı eşik ortaya konulur. Maliye Nazırı'nın temiz Türk kanını, namusu, ahlâkı temsil ederken Hidayet'in konağı ve mermer yalı alafrangalığı, ahlaksızlığı, gösterişi temsil eder. Tüm bunların farkında olan Adnan, İttihat ve Terakki'nin iktidara gelmesi ile Hidayet'in konağının ve mermer yalının yerini alan konağın sahibi olur. Dolayısıyla Adnan yaşadığı eşikte kendisinin bile memleketi vuran hançer olarak gördüğü Hidayetlerin tarafına geçmiştir. Öte yandan Anadolu'da Millî Mücadele'nin başlamasıyla alafrangalığın ve ahlaksızlığın temsil edildiği konakların sahipleri gözden düşer adeta yerle bir olurlar. Onların yerini alacak olan da Türk milliyetçileridir dolayısıyla söz konusu kronotop aracılığı ile de ortaya çıkan ideoloji Türk milliyetçiliğidir.

Tüm bunlardan hareketle söz konusu üç romanda da belirtilen kronotoplar Türk milliyetçiliği ideolojisini açık etmiştir. Bu, metinlerde bazen doğrudan ifade bulurken bazen de olumsuz durum gösterilip düzeltilmesi için Türk milliyetçiliğinin ne kadar önemli olduğunun işaret edilmesi yoluyla ortaya konulmuştur. Her üç metinde de işgal kuvvetleri ülkeye yayılmış durumdadır. Bu hâliyle işgal bölgeleri tamamen bir ahlaksızlık ve kargaşa içerisinde. Bu kargaşa, Anadolu'da başlayan Millî Mücadele'nin kazanılacağına inanılması ile son bulmuştur.

Tüm bu incelemeler ışığında denilebilir ki kronotoplar ideolojinin açığa çıkmasında önemli bir işleve sahiptir. Gerek metni yorumlamada gerekse metnin farklı anlam katmanlarının aydınlatılmasında kronotoplardan yararlanılabilir. *Üç İstanbul* romanında konak kronotopunun Osmanlılık, İslamcılık, Batıcılık gibi ideolojileri açık etmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Nitekim aynı metinde aynı kronotop birden fazla ideolojiyi ve metnin anlam katmanlarını açık edebilir. Dahası kronotoplar aracılığı ile dönemin ve yazarın da ideolojik tutumu anlaşılabilir. Nitekim her üç metinden de yazarların Türk Milliyetçiliğinin elzem olduğuna vurgu yaptığı anlaşılmaktadır bu durum dönem ruhunu da yansıtmaktadır. Dolayısıyla



milliyetçi bir bakış açısıyla kaleme alınan edebî metinlerde, kronotopların ideolojik boyutlarıyla incelenmesinin dönemin düşünce yapısının anlaşılmasında önemli katkıları vardır.



## KAYNAKÇA

- Adivar H E (2007) *Ateşten Gömlek*. (Can Yayınları, İstanbul)
- Akkaya S (2012) Birbirinin ötekisi: rüya ve edebiyat gerçek yaşamda ve edebiyatta kronotop olarak rüya. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Aktaş Ş (2013) *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama* (Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara)
- Apaydın M (2016) Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı Romanının Kronotopik Yapısı. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 3(25): 117-128.
- Bahtin M M (2001) *Karnavalda Romana*, çev. Cem Soydemir. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul)
- Bahtin M M (2004) *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir. (Metis Yayınları, İstanbul)
- Bahtin M M (2016) *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, çev. Okan N. Çiftçi. (Metis Yayınları, İstanbul)
- Bayrak Ö, Necla D (2019) Distopyadan milli uyanış mekânına dönüşen *Sodom ve Gomora*'nın İstanbul'u. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 33: 227-245.
- Beaton R (2010) Historical Poetics: Chronotopes in *Leucippe and Clitophon* and *Tom Jones*. N Bemong, P Borghart, M D Dobbeleer, K Demoen, K D Temmerman, B Keunen (eds.) *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives* (59-76). USA: Academia Press.
- Collington T (2010) The chronotope and the study of literary adaptation: the case of *Robinson Crusoe*. N Bemong, P Borghart, M D Dobbeleer, K Demoen, K D Temmerman, B Keunen (eds.) *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives* (179-193). USA: Academia Press.
- Çakır D (2019) *Üç İstanbul* romanındaki mekânların Adnan'ın kişiliğine etkisinin id, ego ve süpereo bağlamında incelenmesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. 1: 183-193.
- Dere M (2014) Türk romanında konak ve yalı. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Dervişcemaloğlu B (2012) Anlatıda Mekân. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. 5: 67-86.

- Falconer R (2010) Heterochronic representations of the fall: Bakhtin, Milton, Delillo. N Bemong, P Borghart, M D Dobbeleer, K Demoen, K D Temmerman, B Keunen (eds.) *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives* (111-129). USA: Academia Press.
- Gezeroğlu S (2015) Nezihe Meriç'in öykülerinde kronotop (zaman-uzam). Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Nevşehir.
- Gökçe İ (2018) Kronotop. Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Gür M (2019) *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)* (Kesit Yayınları, İstanbul)
- Gür M (2022) Yahya Kemal Beyatlı ve Milliyetçi Düşünce Dünyası. *Tek Parti Döneminde Türk Milliyetçiliğinin Farklılaşan 'Yüz'leri (1923-1950)* Rukiye Saygılı (ed.) (Orion Kitabevi, Ankara)
- Karaosmanoğlu Y K (1981) *Sodom ve Gomora* (Bilgi Yayınevi, Ankara)
- Kaygana M (2014) Ütopyadan Distopyaya Yakup Kadri'nin Ankara'sı (Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara)
- Kızıl F (2021) Bir kronotop olarak Berci Kristin çöp masalları'nın "çiçektepisi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*. 15: 317-325.
- Kuntay M C (1983) *Üç İstanbul*. (Sander Yayınları, İstanbul)
- Narlı M (2002) Romanda zaman ve mekân kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 7(5): 91-106.
- Narlı M (2013) Romanlar ve taşralar: Türk romanında taşra algıları üzerine bir değerlendirme. *Bilig*. 64: 285-316.
- Nele B, Borghort P (2010) Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives. N Bemong, P Borghart, M D Dobbeleer, Kristoffel Demoen, K D Temmerman, B Keunen (eds.) *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives* (3-16). USA: Academia Press.
- Özcan N (2014) Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında tiplerin ve dönemlerin aynası eşya. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 52. 181-214.

- Sakın H (2021) Cumhuriyet Dönemi Türk öykülerinde merkez-taşra bağlamında yol kronotopu ve anlatıcı ilişkiler. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. 10: 39-68.
- Sizgen B A (2009) Mithat Cemal Kuntay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında İstanbul. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Ankara.
- Smith A (1994) *Millî Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener. (İletişim Yayınları, İstanbul)
- Sözen M F (2008) Bahtin'in romanda kronotop kavramı ve sinema. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 1 (2): 91-107.
- Mendilow A A (2004) "Romandaki Şimdiki Zaman", Philip Stevick. çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi* (218-238) (Akçağ Yayınları, Ankara)
- Tiken S (2013) Zaman ve mekân birlikteliği açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanı üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*. 13(8): 1551-60.
- Timur K (2005). *İstanbul'un İç Yüzü*' ve 'Üç İstanbul romanlarında insan, mekân ve siyaset. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 1(18): 93-109.
- Yıldız H (2021) Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanını kronotop kavramı çerçevesinde okuma. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. (9): 114-136.
- Yücel G (2016) Türk Milliyetçiliğinin Terkibinde Mekân. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Ankara.