



**CUMHURİYET DEVRİ TÜRK ROMANINDA BEDEN  
YAPISI, BEDENSEL DAVRANIŞLAR VE KİŞİLİK  
İLİŞKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME**  
-Halide Edip Adıvar “Sinekli Bakkal”-Yakup Kadri  
Karaosmanoğlu “Yaban”- Reşat Nuri Güntekin “Yeşil Gece”-

*Salim ÇONOĞLU\**

**ÖZET**

Bu makalede, Cumhuriyet devri Türk Edebiyatı'nın romanlarına (Halide Edip Adıvar'ın Sinekli Bakkal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban ve Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece) roman karakterlerinin beden yapısı, bedensel davranışları ve bunlarla ilişkilendirilebilecek kişilik ilişkileri açısından bakılmaktadır. Sözü edilen romanlardaki kişi tasvirlerinden, beden yapısına has karakteristik bazı noktaları ve ruh ile beden arasındaki ilişkiyi tespit etmek mümkün olabilmektedir. Cumhuriyet devri romancısı, psikolojik tahlillere geniş ölçüde yer vererek roman karakterlerinin ruh durumlarını ayrıntılı bir şekilde ortaya koymuştur. Örneğin olumlu tipler, yüzlerindeki hâl ve davranışlarındaki masumiyet ile ön plana çıkarken olumsuz tipler, ya şeytansı ama cezbedici görünüşleri ya da tuhaf yüz hatları ve küçümsenen giyinişleri ile öne çıkmaktadır. Farklı romanlardaki bu benzer tutum, hem yazarların ve anlatıcıların bakış açılarını hem de toplumun ve entelektüelin beden ve kişilik ilişkisi hakkındaki algısını gösterebilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Beden yapısı, karakter, Cumhuriyet Devri Türk Romanı, Yaban, Sinekli Bakkal, Yeşil Gece

**AN ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BODY AND  
PERSONALITY IN TURKISH MODERN NOVEL**

**ABSTRACT**

This study is an attempt to analyze the relationship between the body and personality in some (Yaban of Yakup Kadri Karaosmanoğlu and Sinekli Bakkal of Halide Edip Adıvar and Yeşil Gece of Reşat Nuri Güntekin) Turkish modern novels. The authors in those novels are consistent in describing the characters of the novels. The characters that had bad personalities were described in a similar manner in even different novels. The characters that had positive personality were portrayed as having good facial expressions and naive attitudes while the bad characters were portrayed as having satanic but enticing appearance, strange facial features or depreciated outfits. This common portrayal shows both perception of the novelists, the society and the intellectuals. It is thought that a comprehensive study on cultural roots

---

\* Doç. Dr., Balıkesir Ü. Fen-Ed. Fak. Türk Dili ve Ed. Böl. El-mek: conoglu2000@yahoo.com

of the relationship between the body and personality in Turkish modern novelists would take us to important conclusions.

**Keywords:** Between body, personality, Turkish Modern Novel, Yaban, Sinekli Bakkal, Yeşil Gece

## Giriş

Dünya üzerindeki canlı ve cansız bütün varlıkların kendilerine ait özellikler ve bu özellikler derecesinde üstlendikleri işlevle konumlandırıldıkları bilinmektedir. Bu varlıkların içerisinde insan, diğer varlıklarla benzeşen yönleri olmasına rağmen, akıl ve hür irade gibi iki önemli özelliğe sahip oluşu ve ontolojik olarak, anlama, değerlendirme ve sorgulama özellikleriyle özel bir konuma sahiptir. Sözü edilen seçkin konum ve ayrıcalık, insanın yaratıldığı zamandan itibaren kendini tanıma ve tanıtmaya gayreti içerisinde girmesini sağlamıştır. Çünkü insanın olgunlaşması; hayatla mücadelede becerilerini arttırabilmesi, kendini, yaşadığı dünyayı anlayabilmesi, ardından da kendisini tanıtabilmesine bağlıdır. Öte yandan bu tanıma ve tanıtmaya gayreti sadece insana mahsus bir uğraş alanı da değildir. Bu çaba, onun tanınması için bir takım sınıflandırmalar yapılmasını da gerekli kılmış ve insanın dünyada nerede durduğu ve nelerle etkileşimde bulunduğu noktasında pek çok bilim; ruhi ve fiziki anlamda ayırt edici çalışmalar ortaya koymuştur.

İnsan bedeninin fiziki bir yapı ve metafizik boyuta sahip bir varlık olduğu ve fiziksel yapısının görülebilir varlığını; ruhsal yapısının ise içsel, güdüsel varlığını oluşturduğu (Kaplan 2007,1). bilinmektedir. İki boyutlu olan beden, insanın ürettiği değerleri ortaya koymada, ifade etmede, yansıtmada önemli bir işleve sahiptir. Böylesi önemli bir işlev, beden yapısı ve kişilik özellikleri arasındaki ilişkilerin ortaya konulması için bir takım çalışmalar yapılmasını da gerekli kılmıştır. Bilindiği gibi, beden yapısı ve kişilik arasındaki ilişkilerin ortaya konulması için yapılan çalışmalar yeni değildir. Eski Yunan'dan başlayarak, İslam kaynaklarına kadar, insanın beden yapısıyla psikolojisi arasında doğal bir bağlantının olduğuna dair inanç; beden ve kişilik arasında ilişkiler kurulmasına zemin hazırlamıştır. Bu ilişkilerin izlerine Hipokrat, Aristo ve Pluto gibi eski Yunan düşünürlerinin eserlerinde de rastlanmaktadır. Ölmüş insanın yüz şeklini tasvir edişi, bugün de doktorlar tarafından Hipokrat maskesi olarak kullanılan Hipokrat'ın bu yöntemle hastalarına teşhis koyduğu, Aristo'nun "De Natura Animalium" isimli çalışmada beden ve yüz yapısı ile insanın karakter özellikleri arasında bağlantı kurmaya çalıştığı, 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren bu yöntemin kişilerin karakter özelliklerinin belirlenmesinde sıkı bir şekilde kullanılarak, doktorlar, din görevlileri, filozof ve hâkimlerin başvurdukları bir yöntem olduğu ve büyük toplumsal ilgi gördüğü; 17 yüzyılda engizisyon mahkemelerinin yüz ve beden yapısına göre "gerçekliği" tespit etmeye çalıştıkları da bilinen bir gerçektir. (Fizyognomi 2007).

Öte yandan batıda fizyonomi adıyla bilinen bu bilim, geleneksel kültür içerisinde firaset adıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda: "*insan bedeninin ruhu örten bir elbise gibi düşünülmesinden doğan*" (Gülhan 2009, 40) ilm-i kıyafet / ilm-i firasetle yapılan teşhisler veya ilm-i sima adı altında insanın beden yapısına göre kişilik analizlerinin yapılması fizyonominin sınırları içerisinde değerlendirilmelidir. Çavuşoğlu'nun tespitine göre, yıllar içerisinde konusu ahlak olan pek çok esere firaset bahisleri de eklenmiş ve insanların dış görünüşlerinden hareket ederek, ahlakı ve kişiliği hakkında hükümler verilebileceği açıklanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla, Türk-İslam kültüründe firaset ve kıyafet, aynı konular ihtiva eden bir anlamda kullanılmıştır (Çavuşoğlu 2004, 10-11).

18. yüzyılın önemli mutasavvıf ve bilim adamlarından biri olan Erzurumlu İbrahim Hakkı, Marifetname adlı eserinde fizyonomi, -geleneksel kültür içerisindeki adıyla firasete- dair önemli bilgiler ortaya koymuştur. İbrahim Hakkı'ya göre, âlemi yaratan Allah, kendi benzeri olan insana

## Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic  
Volume 6/4 Fall 2011

ruh üfleyerek onu nurlandırmış ve onu nutk ve beyan ile mükemmel kılmıştır. Yaradılıştaki bir olan insanları suret ve sirette farklı kılarak, şekli de karakterin ve ahlaka ait unsurların nişanı olarak saymıştır. Böylece insan kendi kıyafetinden kendine ait vasıfları bilerek ahlakını güzelleştirebilir, sonra da etrafındaki insanların kıyafetlerine anlayış ve ferasetle bakıp onların ahlaklarına ve gizli durumlarına bakarak dünyada nasıl yaşaması gerektiğine karar verir. Ona göre:

*“Hak Taâlâ kemal-i keremiyle: “De ki, herkes yaratılışına göre davranır,” vaad ve müjdesini işaret buyurması“ da bu gerçeğe işaret etmektedir. İbrahim Hakkı’ya göre hikmet ehli olanlar beden ve kişilik ilişkileri üzerine şunları söylemişlerdir: “ Boyu uzun olan güzel ve sadedil olur, boyu kısa olanın hilesi çoktur, saçı sert olan akıllı ve atılgan olur, saçı yumuşak olan ebleh ve arsız olur, saçı kara olan sabırlıdır, saçı az olan bilgili ve nazik olur, başı küçük olanın akli azdır, başı büyük olanın akli çok olur, kulağı uzun olan cahil ve tembeldir, küçük kulaklı olan uğursuz, orta olan doğrudur, siyah gözlü olan itaatli, gökgözlü olan zeki, ela gözlü olan edip olur, burnu uzun olanın anlayışı kıttır, burnu kısa olan korkak olur.” (Erzurumlu İbrahim Hakkı 2001).*

Batı’da özellikle 20. Yüzyılın başında ve 1950’li yıllara doğru psikiyatri, biyoloji ve psikoloji gibi bilimlerin verileriyle çalışmalar yapıldığı ve beden yapısı ve karakter arasında ilişkiye ait bir takım sonuçlara ulaşıldığı bilinmektedir. Özellikle Psikiyatri ve nöroloji profesörü olan Kretschmer’in “Beden Yapısı ve Karakter” isimli çalışması anılmaya değerdir. Bu çalışmada, beden yapısı ve karakter arasındaki bağlantıları ortaya koyan çalışmaların son zamanlarda çok verimli bir sahaya girdiğinden söz eden Kretschmer, karakter ve mizaç tipleri üzerinde ayrıntılı olarak durarak, hangi beden yapısının hangi ruh durumuna uygun olduğunu orta koymuştur (Kretschmer 1942, XIII).

Narlı’nın ifadesiyle, fizyognomi bugün disiplinlerarası bir araştırma haline gelmiş ve farklı eğitim programlarında zorunlu bir eğitim olarak okutulmaya başlanmıştır (Narlı 2009, 167). Günümüzdeki uygulamaları noktasında, psikoloji, tıp, biyoloji gibi alanların yanı sıra, iletişim, istihbarat, polis, kriminoloji, insan kaynakları vb gibi alanlarda da fizyognominin verilerinden yararlanılmaktadır. Bu durum: *“modern hayatın da beden yapısının insan kişiliğinin farklı yanlarını ortaya koyma noktasında kişiliği bir süreç, bedeni de bu süreç içerisinde katkısı olan önemli bir yapı olarak değerlendirdiğini göstermektedir.” (Dimitrius-Mazzarella 2001, 81).*

Oktay’ın: *“Tanzimat’la başlayan Edebiyat-ı Cedide ile genleşen klasik yazından ayrılış, Cumhuriyet döneminin somut yaşam koşullarında kesin kopma noktasına gelmiş ve toplumsal yapı ve toplumsal ilişkiler o yazın’ın mazmun dünyasını tümüyle yürürlükten kaldırmıştır” (Oktay 1993, 91).* ifadesiyle de en somut şeklini bulan ve Türk Edebiyatının büyük bir değişim ve dönüşüm yaşadığı Cumhuriyet Devri Türk Romanı’nda da, beden özellikleri ve karakter arasındaki ilişkileri tespit etmek mümkündür. Bir edebiyat metnindeki her bir unsur; karakter, eşya, mekân vb. yazarın, yaşadığı dünyayı ve çevresini nasıl algıladığını, değerlendirdiğini gösterdiği gibi, metnin yazıldığı döneme ait siyasi, toplumsal, kültürel, edebi özellikleri belirlemeye de yardımcı olur. Elbette yazar, bu özellikleri ifade ederken bir bilim adamı gibi davranmak zorunda değildir. Bu zorunluluktan dolayı, yazarın beden ve ruh yapısı arasında kurduğu ilişkilerde bilinçli davrandığını söylemek mümkün değildir. Edebiyat metni, yazarın muhayyilesinin ürünüdür ve metnin derinliklerine inmek okurun yaratıcılığına ve yeteneğine bağlıdır. Okur, yetenek ve birikimine bağlı olarak, metindeki kodları çözmeye çalışır.

Roman yazarının, okuyucunun romandaki ayrıntıları ve incelikleri kavraması için metne yerleştirdiği kodlar tek boyutlu değildir. Bu boyutlardan bir tanesi karakterleştirmedir. Burada söz konusu olan, kişinin bütün kişilik yapısı için ipucu olabilecek bütün özelliklerinin karakterize edilmesidir. Böylece kişinin özellikleri sözle ifadeden çok, sezdirme yoluyla ortaya konulmuş olur. Romandaki karakterlerin birbirleriyle iletişimde kullandıkları duruşlar, tavırlar, vücut hareketler vb. bir karakteri ortaya koymak için kullanılabilir. Karakterin oluşturulması için kendisinden

#### **Turkish Studies**

yararlanılan bu belirginleştirmeler, hem roman yazarının hem de karakterlerin dünyasını anlamamıza katkı sağlar. Öte yandan karakterin bütün davranışları, tavırları, hal ve hareketleri, yaşadığı dünyada, çevrede nelere vurgu yaptığını, neleri önemseydiğini de ortaya koyar. Çünkü bütün bu tavır ve davranışlar, hem okuyucuyu kodları çözme noktasında yönlendirmekte hem de bir değer yargısı oluşturmaktadır. Bu makalede ele alınan Sinekli Bakkal, Yaban ve Yeşil Gece romanlarında da karakterlerin beden yapılarına ait bir takım özelliklerin, onlara ait ruh hallerini ortaya koyduğu görülmektedir.

Akı'ya göre muhtelif sınıflara ait pek çok tip yaratan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bunları canlandırmak için pek çok materyalden yararlanmışır. Malzemesini gözlemlerle toplamış, vücut yapılarını kıyafetlerini, hareket ve jestlerini, alışkanlıklarını, arzularını, karakter ve mizaçlarını incelemiştir (Akı 2001, 156). Bu değerlendirme ışığında yazarın romanlarında karakterizasyonun, beden özellikleri yardımıyla roman karakterinin ruhsal durumunu açığa çıkarmak için kullanıldığı söylenebilir. Tanpınar'ın: "*edebiyatın ve resmin bize ait şark olarak tanıdığı yerli bir dekor içinde (II. Abdülhamit devrinin çok melez ve içten çok şarklı havası ve dekoru), fantastik kahramanlarıyla kaybedilmemesi lazım gelen değerlerin ve yeni kurtarıcı düşüncelerin sentezini veren bir roman olarak (Tanpınar 1993, 123).*" olarak değerlendirdiği Sinekli Bakkal romanında da yazarın kahramanlarının davranışlarını tasvir ve tahlil ettiğini, kahramanlarını ortaya koyarken, yetiştikleri çevre, kültür ve veraset kanunlarını dikkate aldığı görülür. İnci Enginün'ün de belirttiği gibi, doğu ve batı arasındaki geçiş devresinin gerektirdiği kargaşanın hâkim olduğu bir devreyi ifade eden Halide Edip Adıvar (Enginün 1995, 332). kendi değerlerine sahip olan kahramanlarla, asli değerlerinden kopmuş kahramanlar arasında beden ve kişilik arasında bazı bilgilere yaslanır. Ülkeyi aydınlığa çıkarmanın yolunun bilgili bir toplum ve yeni bir aydın tipi oluşturmaktan geçtiğinin farkında olan idealist öğretmen Şahin Efendi'nin hikâyesinin anlatıldığı Yeşil Gece romanında da Reşat Nuri Güntekin, kahramanlarını ortaya koyarken, onların beden özellikleri, fiziksel yapıları, toplumsal durumları ve yaşadıkları çevreyle birlikte psikolojilerini de orta koyma yoluna gitmiştir. Ancak ele alınan üç romanda iki konuyu vurgulamak gerekir: Her şeyden önce beden hareketi ve beden özellikleri birbirinden farklıdır. Yazar, kimi zaman roman kahramanının bedenindeki bir eksiklikten yola çıkarak, kahramanın hayat karşısındaki duruşunu ortaya koyabildiği gibi, kimi zamanda kahramanın beden hareketlerinden yola çıkarak bir takım belirlemelerde bulunabilir. İncelenen romanlarda bahsedilen bu iki unsurun bazen birlikte bazen de ayrı ayrı ele alındıkları anlaşılmaktadır. Her iki durumda da yazarın ve karakterlerin bakış açılarından nasıl yansıtıldıkları esas alınmıştır. Bu nedenle, bu makalede üç başlık altında beden ve karakter ilişkisi üzerinde durulacaktır.

### 1.KAHRAMAN ANLATICININ BAKIŞ AÇISINA GÖRE BEDEN ÖZELLİKLERİ

Kahraman anlatıcı, kahramanların beden özelliklerini ortaya koyma görevi üstlenendir. Kahraman bakış açısında: "*anlatma esasına bağlı itibari metinlerde vaka, şahıs ve mekâna ait hususiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir.*" (Aktaş 1991,100). Yaban'da bu kahraman Ahmet Celâl'dir. Ahmet Celâl olayları ve şahısları belirli bir zaman dilimi ve belirli bir bütünlük içinde okuyucuya iletir. Eserde olayların bir hatıra defterden aktarılması, esere aynı zamanda otobiyografik bir nitelik kazandırmaktadır: "*Otobiyografik karakterli bu bakış açısından yazılmış metinlerde kahraman- anlatıcı hem vakanın yaşadığı devirdeki halini, hem ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatleri nakleder.*" (Aktaş 1991,101). Böylece bu bakış açısıyla vücut verilen anlatıcı konumundaki Ahmet Celâl, bir hatıra defteri aracılığıyla kendi hayatını kendi anlatımı ile okuyucuya iletmektedir.

Yaban romanının ilk bölümü, roman kahramanı Ahmet Celal'in bedensel eksikliği üzerine kurulur. Ahmet Celal aracılığıyla bu eksiklikten yola çıkılarak, köy ve köyde yaşayanlar hakkında bir takım belirlemelerde bulunulur. Yazar, hem bu belirlemeleri yapmak hem de Ahmet Celal ve

köylüler arasındaki çatışmayı başarılı bir şekilde ortaya koymak için bu eksiklikten yararlanır. Ahmet Celal'in, emireri Mehmet Ali'nin köyüne geldikten sonraki tavırları, beden özellikleri, kendi eksikliği üzerinden köylülere bakışı, onları daha iyi tanımamıza hizmet eder. Yazar, bir taraftan Ahmet Celal'in ve köyde yaşayanların fiziki görünüşleri ve konuşma tarzlarından yararlanarak, okuyucuya bilgiler verirken, bir taraftan da romanın ilerleyen bölümlerinde doruğa ulaşacak çatışma için bir nevi hazırlık yapar. Elbette bu çatışma beden eksikliği üzerinden yürüyecektir. Roman kahramanının bedeninin eksikliği/kolunun savaşta kaybedilmiş olması romanın asıl vurucu tarafıdır. Burada bedensel eksiklik simge bir değerdir. Bir anlamda kahramanın yaratıcı benini temsil eder. Yaratıcı ben, kaybedilmiş kola yüklediği, "cesaret, vatan, inanç, millet, sevgi, fedakârlık" gibi milletin ve devletin devamlılığını sağlayan kavramları köylüler aracılığıyla okuyucuya benimsetmek ister. Bunlar birer ülkü değeridir: "*Ülküdeğer, ruhunu eserin merkezine yerleştiren yazarın benimsenmiş değerlerini, doğrularını, özlemlerini, arzularını, varlık kaygısını kısaca yaratıcı ben'ini temsil eden bir varoluş dizgesini içerir.*" (Korkmaz 2002, 273). Roman kahramanına göre İstanbul'da zillet olarak görülen bu eksikliğin, emir erinin köyünde bir şeref olarak görülmesi gerekliliği, kolun onlar için kaybedilmesindedir. Ahmet Celal bunu son bir şans, son gösteriş, son çalım olarak değerlendirir. Başkalarının mutluluğu için kaybedilen kola ilişkin düşüncelerini: "*Ben Celal Paşa'nın oğlu Ahmet, İstanbul'un en muhteşem konaklarından birinde doğup ne parıltılı hülya iklimlerine doğru kanat açıp uçtuktan sonra kanatlarımın biri kırılmış olarak buraya düştüm.*" (Karaosmanoğlu 2008,81). ifadeleriyle dile getiren Ahmet Celal, köyde bulunan herkese bu eksikliğini göstermeye çalışır. Ancak bir süre sonra bu köyde sakatlık denilen şeyin herkese mahsus bir hal olduğunu anlar. Bedenden bir parçanın eksik olması köylüler için önemli bir durum değildir. Herkesin başına gelebilecek bu durum bir ayrıntı olarak bile algılanmaz. Günlük hayatın bir parçasıdır. Farklılık değildir:

*"Mehmet Ali'nin anası enikonu topallıyor. Salih Ağa'nın oğullarından biri kamburdur. Bekir Çavuş'un kızı Zehra kördür. Ben görmedim, fakat Mehmet Ali'nin söylediğine göre muhtarın karısını, adı bilinmeyen bir illet sekiz yıldan beri öyle bir evirip kıvrımış, o kadar karmakarışık bir hale sokmuş ki, bacaklarını kollarından, kollarını bacaklarından ayırmanın imkânı yokmuş. Bütün vücudunda canlı yalnız bir yeri kalmış. O da gözleri imiş. Muhtar her gün bağırırımış: "Bari oldu olacak şunları da kapayıversene."* (Karaosmanoğlu 2008,19).

Üstelik kısa süre sonra kendisinin devlet tarafından gönderilmiş bir görevli olmadığı, sadece bir hiçten ibaret olduğu anlaşılınca irkinti ile buruşan alınlar yerine, hayretle açılan gözler ve sinsi bir istihza ile bükülen dudaklar görmeye başlar. Onun köy halkı tarafından yaban olarak görülüşü, "en doğal hareketlerinin onlara bir sirk ortasında, bir soytarının takla atışları, sıçrayışları, yuvarlanışları kadar tuhaf geliyor", satırlarında gizlidir. Yazarın bu ifadeleri, köyde yaşayan insanların "ortak bilinç", ülkü değer" anlamında Ahmet Celal'in ihtiyacı olan beklentileri karşılayacak düzeyde olmadıkların da bir ispatıdır.

Ahmet Cemil, her şeye yeni baştan başlayacağı bir sığınak olarak gördüğü bu köye geldikten kısa süre sonra, tamamıyla içine kapalı bir toplumsal çevre ile sağlıklı bir bağ kurmadığı için, köy gerçeğine yoksul/perişan bir köy imgesiyle yaklaşır. Bu yaklaşım, Ahmet Celal'in şahsında temsil edilen aydınlı Anadolu'yu birbirinden uzaklaştırır. Ancak Ahmet Celal aradaki bu uzaklığın nereden kaynaklandığını fark eder: Eğitim.

Köye geldiği ilk akşam Mehmet Ali'nin evine misafir olduğu sırada tanıştığı kardeşi İsmail'e ilişkin tespitleri, özellikle eğitim bağlamında geriliğin, yeniliklerin istenilen sonuçları vermemesinin sağlaması olarak değerlendirilmelidir. İsmail, Ahmet Celal tarafından çocuktan daha ziyade bir cüceye benzetilir. Bakışlarının bir büyük adam bakışlarından farklı olmaması şöyle dursun, yüzü şimdiden yıpranmış, vücudu katılaştırmış, hareketleri ağırlaşmıştır. Gözlerini dikip uzun uzun bakar. Fenerin yerden vuran aydınlığı ona acayip bir şekil vermektedir. Bostan

#### **Turkish Studies**

korkuluklarının en biçimsizine benzer. (Karaosmanoğlu 2008, 24). Ahmet Celal, ondört yaşında olduğunu öğrendiği İsmail'e okula gidip gitmediğini sorduğunda aldığı cevap, aslında köyde sürekli karşı karşıya kalacağı problemlerin kaynağının nerede olduğunu da gösterecektir: “*Yarı öfke yarı hayretle omuzlarını kaldırıyor: -Ne okulu be. Ben okula gideyim de burada işe kim baksın? Hem bu köyde okul yok. Dee, imamın evinde okurlar.*” (Karaosmanoğlu 2008, 24).

Köylünün cehaletini, eğitimsizliğini, bilinçsizliğini okuyucunun gözünde canlandırabilmek için vurgu yapılan isimlerden biri Salih Ağa'dır. Bütün köyü sihri ve nüfuzu altına almış Salih Ağa köyün en zengin adamlarından biri ve aynı zamanda köyün gizli ruhudur. Köyde yaşayan insanlar üzerinde büyük bir nüfuzu olan Salih Ağa, bu görünmez gücünü ve iktidarını paradan alır. Ancak, asıl önemli olan Salih Ağa'nın ekonomik anlamda nüfuzu değil, onun gibi insanların yeşermesine imkân sağlayan eğitimsiz toplumsal çerçevedir. Gayri tabii bir tip olan Salih Ağa, bedensel özellikleriyle tanıttığı ilk satırlarda, “*fesat kurucu*” oluşuyla okuyucunun gözünde mahkûm edilir. Selim İleri'nin ifadesiyle, “*yazar, kişinin iğrençliğini gerçek yaşamdakinden yararlanarak belirlemiştir. Kötü kalpli, canavar ağalar yaratmak yerine, iyice köpekleşmiş, iyice alçak bir insan tanıtmakla kendinden sonraki romancıları o zamandan aşmıştır.*” (İleri 1976, 54).

Salih Ağa'nın kılık ve kıyafetinin dilenciden farkı yoktur. Kışın en soğuk günlerinde bile çorap giyemez. Ökçesi basık pabucunun içinde, kara ve çatlak topuklu ayakları, ellerinden ziyade ortadadır. Ruşeymi ve yer altı kişiliğinin bütün ifadesi bu ayaklardadır. Rahat mıdır, sinirli midir, bir arazi davasında birisine oyun oynamak üzere midir, kazanmış mıdır, kaybı var mıdır, karşısındakiler için ne düşünür, bunları anlamak için ayaklarına bakmak yeterlidir. Yazar, onun ayaklarıyla kişiliğini özdeşleştirmiştir. Bu ayaklar ve ayakların her bir hareketi onun karakterinin yansımasıdır:

“*Eğer bunlardan birinin başparmağı oğulmakta ise Salih Ağa'nın canı bir şeye sıkılmış demektir. Eğer bunlardan biri ayakkabıyı, parmaklarının ucunda hafif hafif oynatmakta ise, biliniz ki, keyfi yerindedir. Çıplak tabanlarını sizin yüzünüze doğru uzatıyor ve hareketsiz duruyorsa, emin olunuz ki, yeni gasbettiği bir lokmanın hazım devresini geçirmektedir. Fakat sizin hakkınızda bir fesat kurmakla meşgulse, bu ayaklar, iki büklüm, onun altında saklıdır. Sinsi sinsi, bir ava doğru yaklaşan tilkinin adım atışlarını hiç görmedinizse, Salih Ağa'nın yürüyüşüne bakınız.*” (Karaosmanoğlu 2008, 28).

Okuyucunun gözünde bu şekilde mahkûm edilen Salih Ağa, hayvana benzer beden özellikleriyle anlatılır. Zola ve Balzac'ta görülen insan/hayvan benzetmesine Yakup Kadri'nin itibar gösterdiği (Kefeli 1989, 117). ve Yaban'ın en dikkati çeken taraflarından birinin insan bedenlerinin hayvana benzetilmesi olduğu bilinmektedir. Yazarın amacı, “*köylülerin ilkelliğini, içgüdüleriyle yaşayan hayvanlar gibi doğaya yakınlıklarını*” (Moran 1991, 161). vurgulamaktır. Salih Ağa, yukarıdaki paragrafta görüldüğü gibi kimi zaman avına sinsice yaklaşan bir tilkiye, kimi zaman ses duyunca yuvasına kaçan sansara, (Karaosmanoğlu 2008, 63). kimi zaman da tuzağa düşmüş bir çakala (Karaosmanoğlu 2008, 73). benzetilir. Akı'nın tespitiyle, canlandırdığı tipte en karakteristik tarafları bulmaya çalışan Yakup Kadri, tiplerini, bir duyuşta, bir düşünüşte, bir hareket veya bir kıyafet itibarında hulasa ederek tasvire çalışır. (Akı 2001, 157). Salih Ağa bu durumun en başarılı örneklerindedir.

Hayvana benzetilen bir başka roman kahramanı Ahmet Cemil'in duygusal yakınlık duyduğu Emine ile evlenen Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail'dir. Yazarın İsmail'e duyduğu nefretin hangi boyutlarda olduğunu bu benzetmelerden anlamak mümkündür: “*Emine ve İsmail. Bu taze dişi, bu erkek kurusuna, daha onyedisine varmadan dişleri dökülmüş, yüzü buruşmuş bu garip tabiat yaratığına nasıl tahammül edebilir. İsmail, kalın çatık kaşlarının altında, küçücük yuvarlak gözleri birer çivi başı gibi ufalmış ve yüzü buruşa buruşa bir kuru incir şeklini almıştı* (Karaosmanoğlu 2008, 84),

### Turkish Studies

Ahmet Celal'in İsmail'in Emine ile evleneceğini öğrenmeden kısa süre önce karşılaştığı bir sahne bu nefretin hangi boyutta olduğunu daha açık ortaya koyar. İsmail ilk defa annesine el kaldırır. O an elini kolunu bağlayan sihir bozulur. Kabuk yarılr ve sanki içinden çıkan ve kimsenin tanımadığı yeni bir yaratık bir salyangoz gibi esrarlı, vıcık ve siniktir. Bir yanından dokunulduğu vakit sertleşir. Antenlerini uzatır ve elinize sümüğünü bırakır(Karaosmanoğlu 2008, 78).

İsmail, Ahmet Celal'in köyde en sevmediği insanlardandır. Zeynep Kadın'ın, eve geç gelen İsmail'i dövmesi, onunla ilgili düşüncelerin ortaya konulması için önemli bir fırsattır. Ahmet Celal, her vakit bu cılız, soluk ve raşitik insanlar için kendi kendine sürekli şu soruyu sorar: Haşin ve merhametsiz tabiatın sürekli dayakları altında didik didik olmuş bu insanları koruyan ve hayatlarını devam ettirmelerini sağlayan gizli kuvvet nedir? Ve ardından cevabını verir: "*Odanın bir köşesinde zavallı, küçük ve mustarip vücudunu seyrediyorum. Bu vücut, her tarafı kırılmış, birbiri üstüne yığılmış bir külçe halinde. Kafa; iki kolla dizlerin arasında kaybolmuş. Odanın sessizliği içinde solumalarını duymasam onu ufak bir paçavra yığını sanacığım.*" (Karaosmanoğlu 2008, 38).

Mehmet Ali izinli olarak köye geldiğinde İsmail'i döver. İsmail bu dayaktan sonra iyice ahlaksızlaşır. Zaten bir kuş, bir tavşan bakışını andıran gözlerine büsbütün hayvani bir ifade gelir. Öyle ki ara sıra Ahmet Celal'le konuşurken büyük bir tarla faresi dile gelmiş sanır.(Karaosmanoğlu 2008, 93). Köylülerin işlerine gelmeyen bir olay karşısında cevap vermeden sessizce uzaklaşmaları ve bencillikleri de yine İsmail'in şahsında dile gelir: "İsmail dayak yemiş bir kedi gibi belini kısararak sessizce aşağıya sıvıştı" (Karaosmanoğlu 2008, 85). Ahmet Celal'in ev işlerini gören Emeti Kadın'ın torunu Hasan ve İsmail arasında yapılan mukayese de bu durumun sağlaması gibidir: "*Biri kart bir cüce diğeri körpe bir çocuk*" (Karaosmanoğlu 2008, 113).

Hasan, Ahmet Celal'in kendisini yabancı hissettiği bu ıssız ve donuk topraklarda ona ayakta durma gücü veren önemli bir figürdür. O, köyün diğer insanlarına, çocuklarına benzemez. Ahmet Celal'e sessizce arkadaşlık eder. Köylüleri cansız ve ruhsuz oldukları için heykele benzetir. Ancak Hasan'ı yüceltmek için de aynı benzetmeyi yapar: "*İkimizin üzerine ağır bir sükût çöktüyor. Ben, bir meydan muharebesini kaybetmiş kumandan kadar acılıyım. O, bir taştan heykelcik gibi hareketsizdir.*" (Karaosmanoğlu 2008, 117).

Köyün ve köyde yaşayan insanların fiziksel yapıları, daha acı kelimelerle ifade edilmektedir. Ahmet Celal'e göre, eski bir Hitit harabesine benzeyen bu köyde yaşayan insanların, toprak altından henüz çıkarılmış kırık dökük heykellerden farkı yoktur. (Karaosmanoğlu 2008, 32). Köylüler de bu heykeller gibi kırık dökük ve cansızdır. Hayata dair heyecanları yoktur. Ahmet Celal, onların kahkahayla güldüklerine bile şahit olmamıştır. Bebeklerde bile bir ciddilik ve olgunluk vardır. Mehmet Ali'nin düğün merasiminin anlatıldığı satırlarda yazar, hareketin olmadığı bir hayata ait toplumsal belirlemeler yapar. Düğün alanında oturanlar erkeği az dışısı çok bir insan kümesinden ibarettir. Birbirinden ayrı halkalar halinde rakederek eğlenirler. Bu raklar, zıplamalardan ve sağa sola gidip gelmelerden ibaret bir takım danslardır. Yazar, biçimsiz ve uyumsuz bulduğu bu kadınların, çalışırken daha farklı bir ahenk içinde bulduklarını fark eder:

"*İşte, köy kadınlarının, köy kızlarının hepsi gözümün önündedir ve hepsi de yeni, süslü kırk zil parçaları gibi birbirine çarpıyor. Çoğu biçimsiz, bücür, yusyuvurlak veya lüzumundan fazla iri olmakla beraber aralarında kat kat kumaş yığınlarına rağmen, insana narin, körpe ve tombul hissini veren vücutlar da yok değil. Fakat bunların ellerine, ayaklarına bakılınca o hafif tatlı his hemen dağılıveriyor.*" (Karaosmanoğlu 2008, 34).

Ahmet Celal, bütün bu olumsuzluklara rağmen yine de bu donmuş, hareketsiz ortama alışmak üzeredir. Ancak Mehmet Ali'nin evlenme töreni bütün gayretini kırar. Bu merasim, özellikle "kadın" bağlamında eksikliklerin ortaya konulması için yol açıcı olur. Çünkü Tanzimat yıllarından beri Türk aydınının öncelikli meselelerinde biri kadınların eğitimi meselesidir. İlerleme

#### Turkish Studies

de gerileme de kadınların halinde kendisini gösterecektir. En azından okuma yazma bilen bir kadın evladının eğitimine de yardım edecek ve bu durum, kadınların toplumsal hayatta daha farklı bir statüye ulaşmalarını da sağlayacaktır. Diğer yandan, “medenileşmenin” ya da “medeni” olmanın en belirgin vasıflarından biri “insanın hürriyeti” meselesidir. İnsan sadece itaat eden, muti bir varlık değil, irade sahibi, ayakları üzerinde duran, sadece kendi çevresiyle değil dış dünyayla da ilgili bir varlıktır. Türk aydını, serbest iradeli insan tipinin bir araya geldiği toplumların medeniyetçe üstün olduklarının farkına varmıştır. Ancak romanda da vurgulandığı gibi, kadın henüz kendisini sınırlayan çevre içerisinde serbest hareket etme imkânı kazanmış değildir. Ahmet Celal, Mehmet Ali'nin aldığı gelini, bir hamal bohçası gibi cansız ve şahsiyetsiz evden içeri sokuldu, diyerek tarif eder. (Karaosmanoğlu 2008, 35). Ona göre Anadolu'da köylü kadını, şuhuktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onlarla yan yana yatsa da hiçbir şey hissetmeyecektir. Arzuladığı kadınlık vasıflarını üzerinde barındıran tek kadın Emine'dir. (Karaosmanoğlu 2008, 35).

Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın için kullanılan ifadelerin arkasında da kadınların bu edilgen tutumu vardır. Bozkırın ortasında, bu çorak coğrafyada, Zeynep Kadın'da topraktan sökülmiş bir meşe ağacına benzetilir. Ahmet Celal, bu köyde nasıl toprağından sökülmiş bir ağaç haline geldiğini fark ettiyse, Zeynep Kadın da tıpkı kendisi gibidir. On iki yıldır dul olan ve bütün ailenin tek başı, bu katı, sert ve mütevekkil insanda, tabii güçlerden bir şeyler gizlenmiş durmaktadır. Kırk yaşında mıdır, ellisinde midir, bilinmez. Eli ayağı, bir ağacın henüz topraktan sökülmiş kökleri gibidir ve vücudu bir meşe kütüğü gibi sağlamdır. (Karaosmanoğlu 2008, 37).

Akı'nın ifadesiyle, kadınların köy topluluğunda iktisadi fonksiyon açısından erkekten üstün olmaları (Akı 2001, 158). tarlada çalışan kadınların, karınca gibi çalışkan oluşlarıyla ifadesini bulur. Kadınların tarladaki hareketleri düğündeki rakslarından daha ahenklidir. Dibek başında kol sallayışlar, yalak kenarından eğilip kalkışlar, yük altında iki büklüm oluşlar, Mısır ve Yunan taşlarında görülen ritmik pozlar derecesinde etki yapar (Karaosmanoğlu 2008, 88).

Cinsellik ve kadın açısından bakıldığında, evli olmasına rağmen yasak ilişkilere giren Süleyman'ın karısı Cennet, köyün diğer kadınlarından farklıdır. Levent, gelgelli, kahkahası bol, keskin bakışlı olarak tarif edilir. Kaşlarına rastık çeker, ellerine kına yakar. Erkekten ürküp kaçmaz. Tarlada çalışırken, evde, derede çamaşır yıkarken şarkı çağırır. Kulaklarında küpeleri vardır, boynunda küçük mahmudiye altınları pırl pırl parlar. Göğsünün birkaç düğmesini mahsus açık bırakmıştır. Çeşme başında kadınlara laf yetiştirirken, bir yandan da erkekleri süzer. İncil'de bahsi geçen Samireli kadın gibidir (Karaosmanoğlu 2008, 52-53). Ama diğer taraftan vahşi, tıpkı hayvanlar gibi sadece içgüdüleriyle hareket eden, kocasını ezen, aldatan, köylüler tarafından başka erkeklerle basılan bir kadındır Cennet.

Ahmet Celal sevdiği insanları batılı objelere benzetir. Yaban'daki Emine tasvirleri bu çerçevede okunmalıdır. Köydeki diğer kızların üzerinde fazla durmayan Ahmet Celal'in Emine karşısındaki tavrı baş döndürücüdür. Emine, Ahmet Celal'in hayalinde idealize ettiği köylü kızıdır. Onun bel kırışı, Bergama'da eski bir mermerin üzerindeki kabartmaya benzetilir. (Karaosmanoğlu 2008, 139). Romanın sonunda Yunanlıların köyde gerçekleştirdikleri kanlı eylemlerden sonra Emine'yle kaçmaya karar veren Ahmet Celal, Emine'yi tasvir ederken romantik duygulanımlara kapılır: “Ne kadar süzölmüş. Sanki usta bir sanatkârın görünmez bir eli dün gecedan beri bu yüzü, bu yanakları, uzun bir perhiz ve çileden sonra İsa'nın tasviri önünde dua eden sıtmal bir azizelerin yanakları gibi çukurlaştırmıştır. Alnına derin bir düşüncenin asil gölgesi düşmüş, gerdanı bir kuğunun boynu gibi uzamıştır (Karaosmanoğlu 2008, 189).

Emine'nin ürkekliğini göstermek için “bir geyik hafifliğiyle kaçıyor” ifadesini kullanır Ahmet Celal: “Uzaktan bana gülümsüyor. Yağız ve uzunca yüzünün ortasında, iki yeşil göz ve bir sıra iri beyaz dişle bana gülümsüyor. Tıpkı Mehmet Ali'nin köyündeki kızlar gibi giyinmiş. Baş tıpkı onların başı gibi kat kat sargularla sarılı. Beli kuşaklı ve alaca pazen donlu bir kız.”

### Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic  
Volume 6/4 Fall 2011



Karaosmanoğlu 2008, 44). Emine'nin yabani geyik tavırları, çamaşır asarken sıvanmış kolları, bileklerinden itibaren bembeyazdır (Karaosmanoğlu 2008, 61). Emine'nin İstanbul'daki mahalle kızlarından farkı yoktur. Endamı onlar kadar ince, yürüyüşü onların yürüyüşü gibi, ahenkli ve işvebaz. Tek kusuru ve farkı ayaklarının çıplak, topuklarının çatlak olmasıdır (Karaosmanoğlu 2008, 50).

Ahmet Celal'in beden tasvirleriyle öfkesini ifade ettiği bir başka isim Şeyh Yusuf'tur. Köye her yıl gelen hastaları okuyup üfleyen, köylülere öğüt veren, yol gösteren ancak köydeki sakat insanların hiçbirine yardımı olamamış bu adamın Ahmet Celal'e göre İstanbul'daki İngiliz subayından hiç farkı yoktur. Tıpkı Salih Ağa gibi köyde görünmez bir güce sahip olan Şeyh Yusuf'un bu gücü, dini inançları bir iktidar ve otorite aracı olarak kullanmasından ileri gelmektedir: "*Şeyh Yusuf, hasır üstünde bağdaş kurmuş oturuyor. Sirtında eski yeşil bir cübbe, üstü başı, sakalı kirli, dişsiz ağzının içinde bir homurtu halini, alan sözlerle konuşuyor.*" (Karaosmanoğlu 2008, 48).

Evlü olmasına rağmen yasak ilişkilere giren Cennet'in kocası Süleyman, Cennet'in yanında boynu bükük ve sırtan bir çocuk olarak tasvir edilir. Türk masallarındaki Keloğlan tipine benzer. İtaatli, kılıbık, biraz da filozof, sonsuz derinliği vardır. (Karaosmanoğlu 2008, 51). Böyle iradesiz bir insanın aşk uğruna bile olsa harekete geçmesi ve enerjik bir davranışta bulunması mümkün değildir. Onun durumundaki bir erkek için en güzel eylem, romanda yaptığı gibi kaçan karısının ardından gözyaşı dökmektir.

Köyde pek çok çocuk vardır. Bu çocuklar mezbelelikler içinde köpek enikleriyle oynayarak vakit geçirirler. Ahmet Celal, bu çocukların içinde sadece Hasan'ı önemli bir figür olarak görür. O, diğer çocuklara benzemez. Diğer çocuklardan biri olan Mehmet Ali'nin çocuğu, Küçük insan yavrusu ayaklarının ucunda, yarı toprağa karışmış, döğlek cinsinden sürünge bir nebat gibidir. Kımıldadıkça bir büyük solucan kümesini andırır. Her ne tarafından bakılsa bir ana karnından çıkmaktan ziyade topraktan bitme şeylerden biri hissi verir (Karaosmanoğlu 2008, 87).

İnsanla toprak arasında doğumla başlayan ve ölümle noktalanın varoluşsal bir ilişki vardır. Bu ilişki çerçevesinde toprak, "*cansız bir nesne olmaktan çıkar ve geçirgen, anıları içinde saklayan bir içtenlik mekânı haline gelir.*" (Korkmaz 2008, 176-177). Ancak köylüler için bu kadar önemli olan toprak, romanda anlamını tamamıyla yitirmiştir. Köylüler de, çetin çalışmalar sonucu balçıklaşmıştır. Ahmet Celal, onların tarladan dönüşlerini Nuh Peygamber'den önceki insan kümelerine benzetir. Onlar halen taş devrinde yaşamaktadırlar (Karaosmanoğlu 2008, 70-72).

Köydeki en tiksinti veren manzaralardan birisi Bekir Çavuş'un kör kızı Zehra'yı yalnız yakalayan Salih Ağa'nın en az onun kadar kötü olan kambur oğlunun kıza canavarca sahip oluşudur. Zehra, tek başına oturur. Güneş altında uzun saçları birer taze mısır püskülü gibi cilalı görünür. Oniki onüç yaşlarındadır. Cılız. Kaburga kemikleri sayılır. Ahmet Celal, kör kıza yaklaşan bu çocuğu dev bir örümceğin pervane için ağ örüşüne benzetir (Karaosmanoğlu 2008, 7-71).

Romanda cephanenin cepheye nasıl taşındığını gösteren tasvirler de ilgi çekicidir. Bu kafileleri yöneten insanlar sinek azmanı gibidir. Ne şekilleri ne yürüyüşleri ne de sesleri insan benzer. İki direk iki tekerlekten ibaret arabalar insan uzuvlarına bitişiktir. Kaplumbağanın kabuğunu kaplumbağadan ayırmak mümkünken, bu insanları arabalarından ayırmak mümkün değildir (Karaosmanoğlu 2008, 77). Bu durumu gözlemleyen Ahmet Celal, bütün fiziksel farklılıklar, giyim kuşam değişse bile aradaki düşünce farklılıklarından dolayı onlar gibi olamayacağı farkındadır (Karaosmanoğlu 2008, 69). Bu çerçevede Ahmet Celal içerisinde yaşadığı dünyaya yabancı kalan, tutunması mümkün olmayan bir idealist olarak tanımlanabilir.

#### Turkish Studies

## 2.YAZAR ANLATICININ BAKIŞ AÇISINA GÖRE BEDEN ÖZELLİKLERİ

Yazar anlatıcı, kahramanların beden özelliklerini ortaya koyma görevi üstlenendir: “Sözü edilen bu bakış açısının sınırsız oluşu, “yazar anlatıcı”ya itibari âleme has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifade edebilme gücü verebilmesinin yanında, insan ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatabilme imkânı sağlar. Bu hususu dikkate alarak “hakim bakış açısı”ndan hareketle yazılmış eserlerdeki anlatıcıya “yazar anlatıcı” adını verebiliriz.”(Aktaş 1991,97).

Sinekli Bakkal romanının ilk bölümü, romanda önemli bir yeri olan dar bir arka sokağın ve orada yaşayan insanların genel görünümünün tasvir edildiği bir paragrafla başlar. Dar arka sokak, bulunduğu semtin adını almıştır: Sinekli Bakkal. Anlatıcı, Sinekli Bakkal sokağında yaşayan insanların giyim, kuşamını ve gündelik yaşantısını tasvir eder. Bu tasvirlerle damgasını vuran asıl düşünce samimiyet ve içtenliktir. Anlatıcının, Sinekli Bakkal Sokağı’nda yaşayan insanların beden özellikleriyle birlikte bilinçli bir mekân algısını da ortaya koymaya çalıştığı görülmektedir. Sokak, zihinlerde sadece belirli bir adresi ifade eden bir parça olarak değil, roman kahramanlarından biri gibi düşünülmüştür. İçinde yaşayanlarla birlikte tasvir edilen sokak, geçmişe ait birikimi koruyup kollayan ve bu birikimin meydana getirdiği sıcaklığı ve içtenliği gelecek kuşaklara aktaracak canlı bir organizma gibi görülür: Sürülü kafeslerin ardında kocakarı başları dizilidir. Arada dikişlerini bırakır pencereden bağıra bağıra dedikodu yaparlar. Sokakta ayağı takunyalı, başı yazma örtülü, eli bakraçlı kadınlar çeşmeye gider gelirler. Saçları iki örgülü kız çocukları kapı eşiklerinde sakız çiğner, çakşırı yırtık, yalınayak başıkabak oğlanlar kırık taşlar arasındaki su birikintilerinde kâğıttan gemi yüzdürürler (Adıvar 2007, 12).

Anlatıcı, Sinekli Bakkal Sokağı aracılığıyla yavaş yavaş bakışlarını iki önemli noktaya çevirir. Biri hasis bir mahalle bakkalı olan Mustafa Efendi’nin İstanbul Bakkaliyesi, diğeri imamın evidir. İmamın evinin romanda önemli bir yeri olduğu, mahalle sakinlerinin, doğum, ölüm, nikâh gibi hayati meselelerde bu eve gelmek zorunda olduğunu ifade eden satırlardan anlaşılmaktadır. Anlatıcı, bu bölümde, konuşmalardan veya çevre tasvirlerinden ziyade imamın beden tasvirlerinin vurgulanmasına özen gösterir. Karşıdan bakıldığında herhangi bir mahalle imamın benzeyen imam, hakikatte kimseye benzemez. Anlatıcı, bu portreyi, romanın önemli kişilerinden biri olan Mevlevi şeyhi Vehbi Dede’de olduğu gibi yakınlaşmanın, sempatikliğin ifadesinden daha çok, korkunun ve uzaklaşmanın ifadesi olarak kullanmıştır. İlhami Efendi’yle ortaya konulan kaba din adamı portresi, dönem romanındaki öncü örneklerden birisidir: Kirpi kılları iki ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burğu gibi keskin iki ufak göz. Burun, uzun ve tilkivari. Kara sakal hayli kırışmış. Boyu kısa vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarıgının kallaviliği, geniş yenli latanın içinde ağır ağır sallanarak yürüyüşü ona hususi bir heybet verir. İri yarı erkeklerin bile gıpta edeceği gür, kalın bir sesi vardır. Vaazeder gibi şedit bir talaklatle konuşur, gündelik lakırdıları bile Kuran okur gibi tecvitte söyler. Eğer ondördüncü asırda dünyaya gelseydi, gözlerinin ateşi, akidesinin korkunçluğu, üslubunun kudretiyle, herhangi bir fikri peşinden sürükleyebilecek softa tiplerinden biri olabilirdi (Adıvar 2007, 13). Kelimeleriyle tasvir edilen İlhami Efendi, geleneksel olanın dışına çıkmayan ve farklılıklara tahammül edemeyen kaba ve ham softa tipidir. İnsan, toplum, dünya, çevre, ahret konularında dehşete düşürücü tasavvurları vardır. Bu bağlamda, insan bedenini aynı zamanda insan ruhunun aynası olarak gören yazarın, İlhami’yi sempatik göstermesi de mümkün değildir.

İmam, genç karısını kaybettikten sonra kızı Emine’yle baş başa kalır. Emine, beyaz gergin tenli, pembe yanaklı, fare kapanı gibi sınıksız kapanan ince dudaklı, küçük kara gözlü bir kızcağızdır. Temiz, hamarat ve titizdir. Mahalle çocuklarıyla oynamaya tenezzül etmez. Suratsız ve gülmez. Özellikle bu iki yönüyle İmamın akidesinin biricik timsali gibidir. Bu yakınlıktan dolayı, Emine’nin beden tasvirleri babasıyla benzerdir. Rabia’nın, babasının evini tercih etmesinden sonra

Tevfik'in barışmak için Emine'nin evine gelişinin anlatıldığı sahnelerde bu durum daha belirgindir. Hava ılık olmasına rağmen önünde bir mangal vardır. Rabia'yı görünce mezarından kalkan bir ölü gibi minderinden fırlar. Mor, mavi eski yara ağız açılmaktadır. Eski günlere rahmet okutacak bir öfkeyle Rabia'ya lanetler yağdırır (Adıvar 2007, 114).

Emine, babasına benzeyen taraflarıyla soğuk ve egoist tabiatlı bir roman kahramanı olarak değerlendirilebilir. Gündelik hayatta karşılaşılabilecek farklı durumlar karşısında bencil, hissiz, soğuk ve sadece emir vermek için yaratılmış bir mizaca sahip olarak çizilmiştir. Hassas noktalarına dokunulduğunda şiddetli kızgınlık ve öfke göstermesi en büyük özelliğidir.

Emine daha onyediyi yaşındayken, mahallede haylazlığıyla meşhur, zenne rolüne çıkan Kız Tevfik lakaplı biriyle kaçır. Yazara göre içi ve dışı birbirine benzemeyen bu iki kişiyi, tabiat, hesaba ve mantığa sığmayan hikmetiyle birleştirmiştir. Tevfik, uzun bacaklı, gülbüz, kestane rengi gözleri bir kız çocuğu gibi tatlı, kırmızı dudakları durmadan söyler, yaramaz maskara bir oğlandır (Adıvar 2007, 15). Emine'nin dudakları yara gibi tasvir edilirken, Tevfik'in dudakları kırmızıdır ve sadece gülmek için açılır. Emine, babası gibi gülmeyi bilmez. Dudaklarından sadece korkunç sözler dökülür. Tevfik'in beden özellikleriyle kişilik özellikleri arasında bağlantı kurulmasını sağlayan bu tasvirlerle yazar, Tevfik'in saflığı, hassaslığı, narinliği ve sanatkar kişiliğine vurgu yapar. Bir taraftan da Kız Tevfik adıyla zenne rolüne çıkan kahramanın bu role çıkmasına imkân sağlayan kadımsı bedenine de vurgu vardır. Tevfik, dışarıya açık olan tarafıyla geveze ve şen insanlar kategorisinde değerlendirilebilir. Daha uzaktan sesleri işitilen bu insanlar özellikle eğlence meclislerinde daima öndedir. Eğlenceyi, kafayı yoracak işlerden daha fazla severler. Bu tip insanlar rahatlarına düşkün, gaf yapmalarıyla öğünen, hareketli ve iyi kalplidirler (Kretschmer 1942, 206). Yazarın Tevfik ve İlhami arasında yaptığı karşılaştırmalar da bu görüşü doğrulayacak mahiyettedir. İmam, düzenli, erken kalkan, temiz, fazla konuşmayan, ibadet ve paradan başka bir şey düşünmeyen bir adamken; Tevfik, savruk ve düzensiz, pis, yataktan kendi isteğiyle katlığında Emine'ye sırtlanan, bazen yataktan kaldırmak için bacaklarından sürüklemek lazım gelen, dükkânıyla ilgilenmeyen, beş dakika dükkânda yalnız kalsa sokağa fırlayıp çocuklarla çelik çomak oynayan, Emine ona babasını örnek verdiğinde çenesini içeri çekip, sesini aksileştirerek imamın taklidini yapan bir adamdır. (Adıvar 2007, 18). Tevfik'in kural tanımazlığıyla, imamın kuralcı hayatları onların mizaçlarının göstergesidir.

Romanda beden ve kişilik ilişkileri bağlamında öne çıkan isimlerden birisi de Selim Paşa'nın karısı Sabiha Hanım'dır. Rahat ve keyif ehli olan Sabiha Hanım, yaşamasını bilen ve her şeyin tadını çıkarmayı bilen bir kişiliktir. İhtirassız, yüksek gayeler taşımayan, telaşsız bir hayat onun en önemli özelliğidir. Yaşı ve toplumsal mevki ne olursa olsun herkesle dosttur. Merhametli, atıfletli, sağ elinin verdiğini sol eli duymaz. Kahkahası daimi, neşesi mikrop gibi yakınlarına geçer (Adıvar 2007, 29). Bu özellikleri çerçevesinde iş, idareye bağlılık, şeref vb. düşüncelerinde oldukça mübalağalı bir kişiliğe sahip kocası Selim Paşa'nın aksi özelliklere sahiptir.

Romanın en önemli aktörlerinden biri Vehbi Dede'dir. Mevlevi bir musikişinastır. Vehbi Dede anlatıcının ifadesiyle ilahi kâinata anlayan ve seven bir tebensümle bakar, hayatı ilahi bir şaka gibi görür. Az söyler, perhizkâr bir şekilde yaşayan bir insandır. Rabia ile musiki dersleri başladığında bir minder üzerinde yün şalvarı aşınmış, mintanının dirsekleri yamalı, kolsuz yeleşinin üstünün havı gitmiş, fakat bu zahiri fukaralığa rağmen, giyinişinde bambaşka bir hususiyet vardı, cümleleriyle anlatılır (Adıvar 2007, 64). Vehbi Dede telaşsız ve sakin bir adamdır. Sakince oturur, gözlemler ve sırası geldiğinde fikirlerini söyler. En basit, en sıradan olay bile Vehbi Dede'nin ifadesinde mükemmel bir şekil alır. Hem dünyadaki halinden hem de dünyadan memnun bir tavır içerisinde barındıran Vehbi Dede, bütün insanları sever ve onların sadece iyiliklerini ister. Bu bağlamda romanda bileştirici bir fonksiyonu vardır. Bu fonksiyon, İmam İlhami ile yapılan karşılaştırmalarda daha bir anlam kazanmaktadır.

#### **Turkish Studies**

Piyanist Peregrini, ateşli ve heyecanlıdır. Hassas kulaklara sahiptir. Rabia'nın yumuşak halıda kaybolan ayak seslerini kulaklarıyla ilk o sezmiştir. Kuru yüzü birdenbire bir örümcek ağı gibi geçmiş çizgiler kaplamış, gözleri çukur, kaşları kalın, sakalı sivri, siyah boyunbağı bir sanatkar ihmaliyle göğsünün yarısını kaplamış, belki otuz belki kırk yaşında bir adam olarak tasvir edilir. (Adıvar 2007, 66-67). Heyecanlı bir kişiliği vardır. Bu kişiliğinin göstergesi olarak ellerini sallayarak konuşur, sesini sık sık yükseltir. Gözleri arayıcı bir ışık gibi Dede'nin yüzünde dolaşır. Akşamları karagöz gösterileri sırasında perdenin önündeki iskemlelerin birinde daima başına küçük gelen fesiyle Peregrini oturur. Arkada dedenin uzun külahı görülür. İkisi de sallana sallana güler (Adıvar 2007, 107). Peregrini sanatkar bir mizaca sahiptir. Kibar ve ince düşünceli bir adam olduğu söylenebilir. Sevimli, ince ve nazikliğiyle ön plana çıkar. Roman boyunca kimi zaman diğer kahramanların fark edemediği bir uzaklıktan onlara yakınlık gösterir ve anlamaya çalışır. Ancak bu tavır, antipatik olarak gördüklerine karşı aynı olmayacaktır.

Romanda acayip bir mahlûk olarak tanıtılan Rakım, bir çocuk gibi görünmesine rağmen kılığı çocuk gibi olmayan bir kahramandır. Arkasında pembe bir cüppe, başında abani bir sarık, orta yaşlı bir cüce. Buruşuk yüzünde tabii komiklerin mahzun gözleri vardır. (Adıvar 2007, 80). Tevfik'in çocuk ruhu ve cücenin çarpık, biçare vücudu, hacet isteyen, sevgi bekleyen iki zavallı kimsesiz olarak tasvir edilir. Rabia, ikisine birden sahip çıkacaktır.

Sabiha Hanım ve Selim Bey'in oğlu Hilmi, romanda beden ve kişilik özellikleri açısından farklılık gösteren kahramanlardan biridir. Baba Selim Paşa'ya benzemeyen uslu ve zararsız bir çocuk olan Hilmi, nahif, çelimsiz, büyük gözlü, çocukluğundan beri musikiye düşkün, peltek gözlü bir oğlan olarak tasvir edilmiştir. (Adıvar 2007, 36). Hilmi, paşazade örneklerinden biri gibi görünür. Kıyafeti de onlara benzemez değil. Pantolon çizgilerine mübalağalı bir ehemmiyet verir. Yeleği, ceketi kusursuz kesilmiştir. Fakat ona rağmen seçtiği renklerin koyuluğu, boyunbağında hiçbir fanteziye kapılmaması zevkinde bir başkalık, bir durgunluk olduğunu gösterir. Yüzü de ilk görünüşte o mübarek örneğe benzer. Mini mini, zarif bıyıklar, kansız, ince, azıcık dejenere bir sima. Fakat onu züppelikten kurtaran iki aza vardır: Biri gözleri ve bakışının manası, diğeri ağzı ve dudaklarının ifadesi. Gözleri düşünen hem derin düşünen adamların dalgınlığı, hususiyetiyle başka gözlerden ayrılır. Ağzının çizgileri sarıh ve temizdir. Dudaklarında temiz yaşamış ağızların topluluğu, rakik mizaçlı bir adamın tatlılığı vardır. Safahatla, cinsi hayatlarının suistimaliyle, çirkin, gayri muayyen, bol dudaklı paşazadelere onu, bu sevimli ve kuvvetli ağız derhal ayırabilir (Adıvar 2007, 47-48). Hilmi'nin beden özellikleri, onun Tanzimat romanlarındaki alafranga tipler, batılı, okumuş bir entelektüel arasında gidip geldiğini göstermektedir. Ancak yazar, onun alafrangalardan ayıran özelliklerini belirginleştirmeye çalışır.

Romanda olumsuz özellikleriyle öne çıkan kahramanlar da vardır. Bu kahramanlar, Abdülhamit devrinin sıkıntılı havasının ortaya konulmasına katkı sağlarlar. Anlatıcı bu kahramanlardan bahsederken, bedensel özelliklerini de olumsuz durumlarıyla birlikte ortaya koyar. Bunlardan biri olan Selim Paşa'nın yardımcısı Muavin Rana Bey, kuş gagası gibi uzun burunlu, kaçık çeneli bir adamdır. İçeriye gömülmüş gözleri kirpiksizdir ve bu çıplaklık ona bir yılan bakışı verir. Çenenin o kadar kaçık ve küçük olması umumiyetle inandığı gibi Rana Bey'in iradesizliğine dalalet etmez. O, hem görünüş itibarıyla hem de mizaç itibarıyla yırtıcı bir av kuşuna benzer (Adıvar 2007, 176). Göz patlatan Muzaffer, sıkı ilikli yüksek yakasından pırtlayan kat kat çeneli, sarkık yanaklar, düşünmeyen adamların etli alnı... İçine gömülü küçük dost gözlerinde bir fili hatırlatan dostluk. Hâlbuki pençeleri bir maznunun kulak tozuna indi mi, değil sağır, herifi kör bile edebilir. Bu eller Tevfik'in kulak tozunu birkaç kez okşamıştır (Adıvar 2007, 180).

Sinekli Bakkal romanının önemli bir kısmı, Emine ve Tevfik'in kızları Rabia'nın yirmili yaşlarına kadar ki dönemini içine alan bir merkezde kurulmuştur. Bu yüzden romanın merkezinde bulunan Rabia ile ilgili beden tasvirleri diğer kahramanlara göre ön plandadır. İmam Hacı İlhami

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/4 Fall 2011

Efendi, Emine ve Tefvik evliliğinden ağzı yandığı için torununu okula göndermez ve eğitimini kendi üzerine alır. Rabia kısa sürede Kuran'ı ezberlemeye başlar. Önceleri bilmediği bir lisanda ezber yapmak ona güç gelse de bir süre sonra bu durum ona bir musiki heyecanı verir. Bu heyecan yazar tarafından şöyle dile getirilir: “*Rabia kuran okurken, yeşil benekli, altın gözlerini duman bürür. İnce yüzü sararır, dudakları kurur, kalbe giden pürüzsüz sesi şelaleden dökülür gibi ahenkle dökülür ve küçük vücudu bu ahenge uyararak yandan yana önden arkaya bir saat rakkası intizamıyla sallanır*” (Adıvar 2007, 27-28).

Bir süre sonra günün yarısını Selim Paşa konağında geçirmeye başlayan Rabia'nın konak halkıyla kurduğu iyi ilişkiler, anlatıcı tarafından beden özelliklerine ve kişiliğine bağlanır. Bu özellikleriyle Rabia, konakta pek çok önemli işin üstesinden gelir, problemleri çözüme ulaştırır: “*Çocuğun sevimli yüzü, dost gözleri çok defa dürüşt olan bu haberleri yumuşattıyor ve konak halkının bazen müteceviz ve küstah cevaplarını Hanımefendi'ye söylemiyordu. Bu ketumiyet ve sükun evvelleri mütearriz ve müstehzi bir tavır almış olan Dürnev'i bile kazanmıştı.*” (Adıvar 2007, 58).

Rabia, doğu ve batı dünyasına ait bütün müspet unsurları üzerinde toplamış iki dünya arasında bir köprü vazifesi gören bir roman kahramanıdır. (Enginün 1995, 281). Bu durum Rabia'nın yüz ifadesinden yola çıkılarak anlatılır. Rabia'nın ruhunda yeni hayatın nasıl tesir yaptığını anlamak için çok yakından bakmak ve tetkik etmek gerekir. Ancak bu oldukça zahmetli bir tetkik olacaktır. Çünkü eski ve yeni hayatı üst üste konulan fakat tamamen birbirini bozamayan iki medeniyet tabakası gibi görünmektedir (Adıvar 2007, 100). Anlatıcı, Rabia'nın eski yüzüyle Selim Paşa Konağı'na geldikten sonraki yüzü arasında mukayeseler yapar. Eski Rabia'nın yüzünde ağzının iki tarafında iki derin çizgi, arasında derin bir hat, ince yüzünü kaplayan derin bir durgunluk vardır. Yüzün bu hatları silinmeden yeni hayat izlerini bu şahsiyetin üzerine resmetmeye başlamıştır. Yeni yüz, göz kuyruklarında çok gülmekten meydana gelmiş kırışıklıklar, gözlerinin içinde mütemadiyen yanan ışıklar, gülerken burnunun üzerinde beliren sevimli bir buruşukluktan ibarettir. (Adıvar 2007, 101).

İki medeniyet arasında birleştirici bir unsur olarak görülen Rabia'nın büyümesinin anlatıldığı satırlar da bu düşüncenin ruhuna uygundur. Onun büyümesi sadece kolların ve bacakların uzamasından ibaret bir büyüme değil, benliğinden hâsıl olan bir başkalıkla, yeni bir kudretle olgunlaşan bir büyümedir. Yaşlılarından daha uzun, cesur bakışları ve servi vakarıyla dolaşan bir kızdır. Derisi güneşten tunç gibi yanmış, dolu ve mesut hayatının tesiriyle sevimli ağzındaki eski çizgiler tamamıyla silinmiştir. Hafızlığından gelen yarı mukaddes vaziyeti, serbest tavrı, keskin, müteceviz ve sivri dili sayesinde herkese kendini saydırmıştır. (Adıvar 2007, 122).

Anlatıcı sık sık Rabia'daki bu ruhani zarafete ve yarı mukaddes vaziyete vurgu yapar. Babası Tefvik İstanbul'dan Şam'a sürüldükten sonra Peregrini ile birlikte oldukları bir akşam yapılan beden tasvirleri bu durumu doğrulamaktadır. Rabia tıpkı bir gölge gibi çok zayıflamıştır. Hareket ederken yıpranmış siyah yeldirme altında vücudunun iskeleti olduğu gibi seçilmektedir. Dirseklerinin sivriligi, dizkapakları hepsi. Fakat kemikleri olduğu gibi görünen bu vücudun kendisine mahsus bir sihri vardır. Bu adeta ruhani bir zarafettir. Bu görünüm muhtemelen derileri gergin uzun genç yüzdeki büyük gözlerden gelmektedir (Adıvar 2007, 235).

Anlatıcı Rabia'nın bedensel özelliklerinden bahsederken, onun kadınsı yanını tasvir etmez. Bu tavır, Rabia'nın daha çok masumiyeti, çocuksuluğu ve zekâsıyla ortaya koyma düşüncesinden kaynaklanır. Gerek çocukluk gerekse genç kızlık dönemlerinde anlatıcı onu kadınlığıyla çevresini cezbeden biri olarak tasvir etmekten kaçınır. Peregrini'nin on ne kadar güzel bir kız olduğunun farkında olup olmadığını sorması sırasında Rabia, solgun yanakları altın başakların arasında açan iki gelincik gibi kızarır. Bu gelincikler bütün yüzünü kaplar. Kirpikleri yanakların inmiş, gözleri ışıl ışıldır (Adıvar 2007, 236). Osman'la evlendiği gece anlatıcının Rabia'yı tasvir edişi de bu

#### **Turkish Studies**

bağlamda düşünülmelidir. Telli duvağının arkasında yüzü seçilemeyen Rabia, uzun boynuyla antika bir vazoda çıkan zanbak sapı gibidir. Onu gördüğünde durduğu yerde kalan Osman Rabia'yı kurun-ı vustai bir üstadın tahayyül ettiği bir Meryem Ana resmine benzetir (Adıvar 2007, 306).

Rabia'nın hamileliği sırasında bedensel değişikliklerinin tasviri de böyledir. Artık insandan ziyade bir gölgeye benzemiştir. Vücudu bir yığın gibi kemikten ibarettir. Göz kapakları şişmiş ve gözleri ışıpta kamaşmaktadır. Yeni doğmuş bir çocuk gibi mütemadiyen gözlerini kamaştırır (Adıvar 2007, 381). Ancak çocuğu aldırma söz konusu olduğunda anlatıcı onu eskisinden çok daha iradeli olarak resmeder. Saçlarını sımsıkı tarayışında bile ince yüzünün keskinliğini, şiddetini arttıran bir hal, gözlerinin parıltısında bir maksada yürüyenlerin kat'iyeti vardır. Rabia adeta kat'i bir harp arifesinde her kuvveti ölçen, zafere hasretmeye hazırlanan bir kumandana benzemektedir (Adıvar 2007, 393).

Anlatıcının Rabia'yı kadınsı özelliklerinden daha çok masumiyet ve zekâsı ile algılatmak çabası göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Rabia, iyi bir insan olarak duyguludur. Sadece ağzından çıkan kelimelerle değil, aynı zamanda bedensel davranışlarıyla da etrafında sempatik bir tesir uyandırır. Diğer yandan herkesle iyi geçinip, sükûn içerisinde yaşama çabasına rağmen iradeliidir. Bu irade, üzerine yüklendiği vazife ne olursa olsun bu vazifeyi ciddiyetle yapmasına yardımcı olur.

Reşat Nuri Güntekin'in, çocukları cehalet ve hurafelerin elinden kurtarmayı ülkü edinmiş bir ilkokul öğretmeninin Sarıova kasabasında mücadeleyle dolu hayatını anlatan Yeşil Gece romanının ilk satırları Maarif Nezareti Tedrisat-ı İptidaiye Birinci Şube Müdürü Basri Bey'in anlatıldığı satırlarla başlar. Yazar anlatıcı bir taraftan Basri Bey'i tanıtırken bir taraftan da onun beden davranışlarını ortaya koyarak romanın konusunun geçtiği dönemde Osmanlı bürokrasisinin ne durumda olduğunu da tespiti çalışır: "*Basri Bey, koskoca bir idadi müdürünün bu cehaletini aklına sığdıramadı. Kara sakalının seyrek kılları arasından ablak yanaklarının kızardığı görülüyordu. Başını ve omuzlarını kaldırıp iki elinin parmaklarını piyano çalacak gibi bir vaziyette yazıhanesinin kenarına koyarak bağıra çağıra söylenmeye başladı*" (Güntekin 1963, 5). Basri Bey, geveze ve şen bir insan olarak tasvir edilmiştir. Daha uzaktan sesinin işitilmesi, etrafa hayat saçan, tehlikeli ve zahmetsiz işlerden kaçınması, rahatına düşkün ve gaf yapmaya meyilli olması, bu görüşü doğrulamaktadır.

Anlatıcı, romanın baş kahramanı Ali Şahin'in Maarif Nezareti şube müdürünün odasına girerken içerisinde bulunduğu tereddütlü ruh halini beden ve giyim kuşam özellikleriyle ifade eder. Titrek bir el kapının kenarına iki kez tereddütle vurur. İçeriye eski redingotlu, sarı meşin potinli, mavi atlas gömlekli, yirmibeş otuz yaşlarında, hafif çiçek bozuğu yüzü, ince kara bir sakalı, kapanmış bir sıraca yarası boynunu hafifçe sağa çarpıtan Ali Şahin girer:

"*Kapı ile yazıhane arasında daracak yerde sıkıntidan redingotunun düğmeleri ve etekleriyle oynayan sakallı adam, Şube Müdürünün bu gözli parmaklar teşbihi üzerine attığı yeni bir kahkahadan ve onu takibeden uzunca bir öksürükten istifade etmek istedi ve yeni bir bağırıp çağırma faslının başlamasına meydan vermemek için acele acele: -Maruzat-ı hakiranemi lütfen dinlerseniz diye dert anlatmaya çalıştı*" (Güntekin 1963, 6-7).

Ali Şahin'in giyim kuşamının ve beden özelliklerinin anlatıldığı bu satırlardan, onun zihniyet ve şahsiyetini şekillendiren temel şartları sezme/belirlemek mümkündür. Anlatıcı, katı geleneklerin hakim olduğu bir toplumsal yaşantıdan geldiğini ifade etmek için kullandığı bu tasvirlerin ardından, bu tavrı çok daha net bir şekilde belirleyecektir.

Ali Şahin, gönüllü olarak öğretmenlik yapmak için tercih ettiği Sarıova kasabasına gitmeden önce deniz kenarında dolaşırken, oniki yıl önce küçük bir çocuk olarak rıhtıma çıktığı günleri ve o günlerin acı hatıralarını, uzak akrabasından bir softanın peşine takılarak İstanbul'a geldiği günü ve

#### Turkish Studies

ardından kendisini yani sefil kıyafetli, yeşil ve yırtık cübbeli o çocuğu hatırlar (Güntekin 1963, 12). O gün o çocuğu, mahşer gibi bir kalabalık karşılaşmıştır. Fakat asıl kargaşalık etrafındaki kalabalıklarda değil ruhundadır. Ali Şahin, sefil kıyafetiyle altı yıl geçireceği Somuncuoğlu medresesindeki hücreesine sağ ayağıyla adım atarken, aslında bir süre sonra zihnindeki manevi dünyayı yerle bir edecek yaradılıştaki insanların yaşadığı bir çevreye adım atmakta olduğunun farkında değildir.

Anlatıcı, Ali Şahin'in atandığı Sarıova kasabasını tasvir ederken insan zihninde dehşet ve çirkinlik uyandıracak ifadeler kullanır. Ortalarında akan çirkef sularında yarı çıplak çocuklarla, çamurlu köpeklerle oynayan eğri büğrü sokaklar... Tezekle, çamurla yapılmış ve toprağa yarısına kadar gömülmüş evler, başları yamalı peştemallarla sarılı, dizlerinden aşağısı çıplak kadınlar. Eski hasır parçaları üzerinde güneşleyen iskelet gibi ihtiyarlar. Küçülmüş ihtiyarlara benzeyen yüzlerindeki yaralara sinekler üşüşmüş, şiş karımlı, çarpık, sıska vücutlu çocuklar (Güntekin 1963, 42). Bu manzara, Emil'in ifadesiyle, mekân-insan-eşya arasındaki sıkı münasebetleri bütün bir sefalet manzarası halinde göstermektedir (Emil 1984, 343) Ali Şahin bir taraftan bu köhne yapıyı yeniden ayağa kaldıracak, bir taraftan da arzuladığı yeni düzeni tesis ederken, bu kasabada kendisi gibi yenilik fikirlerine gönülden inanmış insanların desteğini alacaktır. Elbette Sarıova'da Ali Şahin'e destek verecek insanlar vardır. Anlatıcı, bunlardan birinin Rasim isminde genç bir çocuk olduğunu söyler. Rasim, zeki ve ateşli bir çocuktur. Balkan Muharebesi'ne gönüllü gitmiş, sağ ayağını topal eden bir yaradan sonra tekrar hocalığa dönmüştür. Ali Şahin'e derin bir muhabbet ve emniyetle bağlanmıştır (Güntekin 1963, 54). Bu yönüyle Rasim, Ali Şahin'in gerçekleştirmek istediği değişim ayak diremeden destek verecek, bu ideal uğrunda gözünü kırpmadan mücadele edecek bir tiptir.

Bir diğeri Necip, belediye mühendisidir. Atak ve taşkın bir adam olduğu için deli olarak tanınır (Güntekin 1963, 62). Ancak bir tarafıyla da hezarfen ve içi temiz bir adamdır (Güntekin 1963, 73).

Anlatıcı, Sarıova'da karşılaştığı pek çok olumsuz duruma rağmen Ali Şahin'in her zaman her şeyi hoş gören nikbin bir mizacı olduğunu, olaylar Karşısında dalgın ve meyas sükût ettiğinden söz eder (Güntekin 1963, 70).

Yeşil Gece romanında yazar anlatıcının varlığından söz ediliyor olsa da, bu bakış açısı roman kişilerinin ortaya konulmasında birinci derecede rol oynamamıştır. Asıl bakış açısı asli şahsa, yani romanın ana karakteri olan Ali Şahin'e aittir. Romancı, Ali Şahin'e verdiği önem gereği, karakterlerin tasvirinde, olayların anlatımında daha çok Ali Şahin'in fikirlerini ve bakış açısını tercih etmiştir.

### 3. KARAKTERİN BAKIŞ AÇISINA GÖRE BEDEN ÖZELLİKLERİ

Roman kahramanlarına ait özelliklerin, kahramanlar arasındaki farklılıkların, benzerliklerin, çatışmaların, kahramanların birbirlerine ait bedensel özellikleri ortaya koyarak açığa çıkarması da dikkate değerdir. Sinekli Bakkal romanında kahramanlar arasındaki çatışmalar, ilişkiler, benzerlikler, yakınlıklar, yine kahramanların birbirlerinin bedenlerine ait özelliklerin ortaya konulması yoluyla açığa çıkartılır. Kahramanların birbirine yönelen bu dikkati, eserdeki kahramanların davranışlarının altında yatan sebeplerin daha iyi anlaşılmasını da sağlar. Romanın olay örgüsü Rabia merkezinde kurulduğu için, romandaki pek çok kahramanın beden ve kişilik ilişkilerinin ortaya konulması Rabia aracılığıyla izlenecektir.

Babası İlhami Efendi'nin biricik timsali olan Emine, kızı Rabia'nın sadece gerçek hayatında değil kâbuslarının da bir numaralı aktör olmuştur. Bunlar oldukça çirkin rüyalardır. Rabia'nın gözü süreklili annesinin ağzındadır. Yüzün bir tarafından öbür parçasına uzanan kısık, mor dudaklar, yeni kapanmış bir bıçak yarası gibidir. Ağzın tavanı da, içinden çıkarılan dili de bir timsah dili gibi pash

ve beyazdır (Adıvar 2007, 279). Emine'ye ait bu özellikler, ibadet ve para kazanmaktan başka düşüncesi olmayan, insanlara zevk ve neşe veren her şeyi günah olarak gören babası İlhami Efendi'den farklı değildir. Anlatıcı, Rabia'nın bakış açısıyla kahramanlar arasındaki mizaç yakınlıklarını, benzerlikleri beden özellikleri yardımıyla ortaya koymaya çalışır.

Rabia, Selim Paşa konağına adımını ilk attığı anda Sabiha Hanım'ın odasının ortasında bir rüyadan uyanır gibi kendisine gelir. Tereddütlü ve utangaç gözlerle Sabiha Hanım'a bakar. Yakından hiç de kibirli ve korkunç değildir. Çene çene üstünde, deriler sarkık, yüz buruşuk, buruşuklukların arasında allık, düzgün yer yer toplanmış. Fakat bu acayip yüzün Rabia'ya emniyet veren mütebessim, dost gözleri vardır (Adıvar 2007, 33).

Sabiha Hanım'ın evinde yaşayanlar da yine, Rabia'nın bakış açısıyla tasvir edilmiştir. Bunlardan biri Çerkez güzeli Kanarya'dır: Boy uzun, omuzlar geniş, kalçalar bir erkek çocuk gibi dar, ten ipek gibi yumuşak ve beyaz, gözler iki büyük mavi mine çiçeği gibi. Baş açık, sarı saçlarını bir örgü örmüş, kalkık, çekik kumral kaşlar (Adıvar 2007, 41)

Hareket ve mimiklerindeki yapmacıklığıyla Sabiha Hanım'ın sürekli sinirine dokunan ve romanda kendisine fazla yer bulamayan Hilmi'nin eşi Dürnev de Rabia aracılığıyla okuyucunun zihninde belirginleşir. Ufak tefek genç bir kadın olan Dürnev, iri kestane rengindeki gözlerine bir çocuk bakışı verebilmek için bidüziye göz kapaklarını yukarı kaldırır. İtina ile yolunan siyah kaşlar iki ince hilale benzer. Allık, sürme yerli yerinde, küçük yüzünde açık bir ifade bulunmaktadır. Etek uzun ve yüksek ökçeli, yeşil atlas iskarpinler giyer. Ancak düşüncesi ne olursa olsun kadının bir oyuncu gibi kalçalarını oynatması, eteğin dalgalanması, kim bilir hangi resimli kitaptan taklit ettiği yüzünün dalgın ifadesi Sabiha hanımın sinirine dokunur (Adıvar 2007, 41).

Romanın önemli isimlerinden biri, Abdülhamit'in zaptiye kumandanı Selim Paşa'dır. Abdülhamit'e gönülden bağlı ve bu bağlılığı ve mesuliyetiyle onun düşmanlarına göz açtırmayan Abdülhamit'in zulüm maşası Selim Paşa, uzun boylu, düşük siyah bıyıklarına, sakalına pek az kır düşmüş bir adamdır. Karısından genç görünür. Kalın tüylü kaşlarının arasındaki derin çizgi, yaştan ziyade sahibinin şiddetini ifade eder. Gözler gök ela, uzun burnunun yukarısı muntazam, fakat aşağı doğru çarpılarak ona bir kartal heybeti verir. Bu yüz bazen çok haşin ve dürüst, bazen de mülayim, dost, hatta rakik görünür (Adıvar 2007, 43). Oğlunun genç Türk olduğunu öğrense onu Fizan'a sürerim diyecek kadar padişah bağlı olan paşanın bu özellikleri de Rabia aracılığıyla ortaya konur.

Kanarya'nın saraya gönderilecek olması üzerine evde verilen yemekte Selim Paşa konağına gelen Kadın Efendi ve saraylı kadınlar Rabia'nın bakış açısıyla anlatılır. Kadın Efendi, başında taç, boynunda tek taşlı bir pırlanta, bir gerdanlık, bir sandalye üzerinde yalnız oturmaktadır. Karşısındaki sedirlerde mücevhere boğulmuş, ellerinde yelpazeleriyle vükela karıları, biraz resmi biraz sinirli dizilmişlerdir. Ancak Rabia'nın zihnini en çok saraylı kadınlar işgal eder. Yaşlı kalfalar platformun aşağısında, gençler kapı aralıklarında sofalarda kırıtarak dolaşır. Hepsi Çerkez dili konuşmaktadır. Hepsinin bir kaş kalkık, hepsi seri halde tek bir sanatkârın elinden çıkmış taş bebeklere benzer (Adıvar 2007, 61).

Vehbi Dede'nin roman kahramanlarının üzerinde ne denli etkisi olduğu da Rabia ile Dede'nin musiki derslerinin başladığı ilk gün Rabia'nın gözünden anlatılmaktadır. Dede'nin beden özellikleri ve bu özelliklerin ortaya koyduğu kişilik, her türlü davranış karşısında öfke ve nefretle dolan zihinleri ve tüm olumsuz düşünceleri ortadan kaldıracak güçtedir: Onda Mevlevi külahının altındaki baş sol tarafa eğik tavrında bir şey bekleyen adam halî vardır. Dedenin tavrında zarafet, yüzünde bambaşka ifade görülür. Onun gözleri koyu ve bir çocuk gibi emniyetle etrafına bakmaktadır. Yüzü bir müselleşi hatırlatır. Alnı geniş, çenesi sivri, burnu ince ve muntazamdır.

### Turkish Studies



Dudakları biraz müstehzidir. Kızıl kumral sakalı biraz köse, yanaklarda yok gibi, çeneye doğru gürleşir (Adıvar 2007, 64).

Bir yabancı olduğu için yaşadığı bu muhitte kimileri tarafından kabul görmeyen Peregrini'nin farklı bir insan olduğunu keşfeden de yine Rabia'dır. Çirkin yüzünün aniden değişmesi, siyah gözlerinin insan yüzünü delip kafasının içine bakması, yüzündeki karışık çizgilerin sükûndan en ateşli heyecana geçmesi hep ona mahsus şeylerdir. Rabia en çok onun ellerini hisseder. Bu eller kendi hayatları olan iki mahlûk gibi sert, buruşuk, küt parmaklıdır (Adıvar 2007, 132).

Rabia'nın vücudunu meydana getiren zıt kuvvetlerin birbiriyle sürekli çatışma halinde olması onun rüyalarına kâbus olarak yansır. Bu kâbusların baş aktörü dedesi İmam İlhami'nin korkunç suretidir. Rabia onu kendi odasında köşe minderinin üzerinde otururken görür. Başında beyaz gecelik takkesi, vaktiyle Rabia'yı korkutan cehenneme ve ukubete dair ne kadar ayet varsa kalın ve kudretli sesiyle onları okumaktadır (Adıvar 2007, 279).

Rabia, Osman'a annesinin et kıymasını tarif eder. Her işinde şiddet, acele ve ateş vardır. Vücudu gerilir, balta vururken gözleri fıldır fıldır sağa sola döner, içinden yer altından çıkar gibi, Rabia'yı fena halde ürküten bir horultu çıkar (Adıvar 2007, 372).

Selim Paşa'nın Rabia hakkındaki duygu ve düşünceler de yine beden özellikleri yardımıyla verilmeye çalışılır. Selim Paşa'nın bakış açısıyla Rabia'nın bedenine ait pek çok olumlu özelliğin dikkate sunulduğu görülmektedir. Paşanın asıl üzerinde durduğu Rabia'nın gözleridir. Rabia, altın rengindeki gözleri açılmış, içlerinde yeşil mevceli bir ışık yanan genç bir kızdır. Karısının odasında manasız ve silik gördüğü uzun çocuk yüzünün keskin ve muntazam çizgileri olduğunun farkına varmıştır. Solgun pembe renkleriyle bu yüz ne kadar antika bir acem minyatüründen fırlamış gibi görünmektedir (Adıvar 2007, 46).

Selim Paşa'ya göre Rabia, konakta görmeye alıştığı cinsiyetini teşhir etmeye alışkın kadınlardan çok farklıdır. Onun gözü ve gönlü okşayan sevimliliği vardır. Düzgünsüz, allıksız, rastıksız, sürmesiz yüzü ve sıkı örülmüş saçlarının kendisin göre bir zarafeti vardır. Erkek çocuk gibi dar kalçaları, omuzların göze batmayan yuvarlaklığı ona vahşi bir gül fidanı cazibesi vermektedir (Adıvar 2007, 128).

Romanda kahramanlar arasındaki duyguların aktarımında ve kahramanların birbirlerini algılayışında kahramanların kültür düzeyleri ve hayatı algılayış biçimleri de önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Moran'ın ifadesiyle batı uygarlığının meydana getirdiği ruh iklimini yeterince sıcak ve içten bulmadığı için batıdan kopmuş bir adam olan Peregrini'nin Rabia'dan etkilenişinin arkasında da Rabia'nın güç kaynağı olan mistik dünya görüşü ve anane vardır (Moran 1991, 132). Bu durum, Peregrini'nin Rabia ve ders verdiği zengin çocuklarını mukayese ettiği zamanlarda iyice belirginleşir. Onların hepsi Avrupalı çocukların birer kopyası gibidir. Ancak Rabia, üç sıkı kumral örgüsü, açık yüzü, nohudi yemenisiyle İstanbul şehrinin medeniyetinin, harsının asırlar süren tekâmülünün vücuda getirdiği yerli bir örnektir. Yeşil mevceli bal rengi gözleri ciddi ve vakur, biraz büyücek pembe dudaklı ağızda sükûn ve kudret vardır (Adıvar 2007, 67).

Yukarıda sözü edilen hayranlıktan dolayı Rabia'yı en çok tahlil eden, yüzünü günden güne aldığı manayı gözden kaçırmayan kişi Peregrini'dir. Zıt tesirlerin bu yüzde çarpışmasını, boğa güreşini seyreden bir İspanyol ihtirasıyla takip eder. O kadar nefret ettiği anasından ona hayli kuvvetli şeyler geçmiştir. Kalbinin bir tarafında kendisine ıstırap verenleri hiç affetmeyen kuruluk ve kindarlık Emine'den, güneşli ve neşeli tarafları, sanata yeteneği de Tevfik'ten gelmektedir (Adıvar 2007, 102).

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 6/4 Fall 2011

Rabia ile babası Tevfik'in ilk karşılaşması babasının gözüyle anlatılır. Tevfik birdenbire sevimli, küçük bir müşteriyle yüz yüze gelir. Altın gözlerin yeşil mevceleri parıl parıl yanmaktadır. Beyaz örtünün içerisindeki yüz, Tevfik'in izah edemeyeceği bir heyecanla kıpkırmızı olmuştur. Hafızasında bir kasırga eser. Bu kız kim benzemektedir. Elbette Emine'ye. Dudakları kısık, gözleri küçük değildir ama yüzünün darlığı ve teninin pürüzsüzlüğü ona benzer (Adivar 2007, 81).

Tevfik, Tanpınar'ın ifadesiyle, o zamanlar çok zühti olan İstanbul hayatının tam aksi olan bu mahlûktur (Tanpınar 1993, 371) Bu duruma rağmen Vehbi Dede, Tevfik'in dükkânına gittiğinde Tevfik'i, mütemadiyen söyleyen bu çocuk yüzlü adamın Allah'ın serseri çocuklarından biri olduğunu düşünür (Adivar 2007, 95).

Romadaki çatışmanın önemli kutuplarından birisi Rabia'nın annesi Emine'dir. Selim Paşa'nın hanımı Sabiha Hanım, Emine'yi solucana benzetir. Selim Paşa'dan, Rabia'nın akşamları eve gelip Kuran okumasını ister. Ama solucan anasının peşine takılıp eve gelmesini istemez (Adivar 2007, 31). Emine sadece konak ahali değil, Sinekli Bakkal sokağı sakinleri tarafından da beğenilen bir kişilik değildir. Sinekli Bakkal tazelerinden biri Emine'yi tasvir eder. Üzerinden geçen acı seneler onu kurutmuş, sarartmış, mütemadiyen kırptığı kırpıkları kısa, küçük gözlerinde fer kalmamıştır. Bu çirkin ve harap yüzün en korkunç yeri ağızıdır. Düz ve sıkı dudaklar birbirine yapışmış, bir tek ince çizgi olmuştur. Kapanmış fakat hala mor, eski bir bıçak yarası gibi bir ağız. Emine'nin komşusu, yakışıklı Tevfik'in nasıl olup da bu iğrenç yüze âşık olduğuna şaşırır (Adivar 2007, 112).

Abdülhamit devri ve bu devrin bürokratları, devrin en belirleyici unsurlarından biridir. Abdülhamit'in dâhiliye Nazırı Zati Bey'de hem aşırı batılılaşma hevesiyle dejenere olmuş hem de muhaliflere göz açtırmayan acımasız tavrıyla romana konu olmuştur. Tevfik, imamın kendisini jurnallemesi üzerine Zati Bey'in yanına çağırıldığında eski efendisinin kıyafetinde ve tavrında aynı değişikliği bulur. Eski Zati Bey'in yakası buruşuk ve kirlidir, ceketinin düğmeleri nadiren iliklenir. Fesi daima arkaya atılı, laubali ve galiz bir adamdır. Fakat kendisi başı başına bir şahsiyettir. Şimdiki ise yeni kıyafetinin arkasında eski Zati Bey sırtmaktadır. Fakat yenisi muayyen bir şahsiyet değildir. Yeni Zati Bey Tevfik'e göre eşyası ve evi gibi rol kesmeye çalışan fakat beceremeyen bir aktördür (Adivar 2007, 164).

Romanın çatışma kutuplarından birini temsil eden, İlhami Efendi'yi evinde ziyaret eden Peregrini'nin onunla ilgili duyguları ortaya koyarken beden özelliklerinden yararlanması, İlhami Efendi'nin okuyucunun gözünde davranışlarıyla, kabalılığıyla mahkûm edilmesini sağlar. Bu ziyaret sırasında imam şöyle tasvir edilir: "İmam trabzanlara tutunuyor, sık sık soluyordu. Başında beyaz takkesi, arkasında gecelik hırkasıyla daha kuru, daha çökük bir hali vardı." (Adivar 2007, 321) Bu karşılaşma sonrası İmam Peregrini'yi evden kovar. Onların merhametine ihtiyacı olmadığını söyler. Ancak Peregrini'nin cüzdanından çıkardığı sarı altın liraları görünce dayanamaz: "İhtiyarın iskelet parmakları şayan-ı hayret bir süratle liralara üstüne kapandı. Fersiz gözlerinde koyu ışıklar hâsıl olmuştu. Kaç yıldır sarı para yüzü görmemişti. İlmühaber için gelenlerden beş kuruş koparmak için çekişe çekişe pazarlık ediyordu. Koynundan yıpranmış örme bir kese çıkardı. Parmakları titreye titreye altınları içine koydu." (Adivar 2007, 322-323).

Peregrini'nin bir başka ziyareti sırasında da imamın kimseye benzemeyen kişiliği ortaya konulur. İmam, müphem, hareketsiz, siyah bir küme, üstünde kocaman bir tülbent yığını halindedir. Bu yığının arkasından İmama ait olarak iki kalkık kulak, görünür. Bu kulaklar, başının arkasına yapıştırılmış iki göz hissi verir. Ağır ağır minbere çıkarken etrafına kudret hissi verir. İskelet gibi zayıf başına çökük göz evleri birer volkan ağızı gibi, içlerinde bir türlü soğumayan lavlara benzemektedir. Yuvarlak beyaz sakalı dikkatle kesilmiş, bıyıkları kısa kırılmış ve ağzının belki sesinden fazla gayiz ve şiddet püsküren manası vardır. Öyle bir zaman gelir ki Osman'a göre

imam dişlerini cemaate gıcırdatacak, hırlayacak. Fakat imam dişsizdir. Bu siyah, çökük ve dişsiz çukurdan ana tane Arapça kelimeler en klasik üslupla dökülmektedir (Adıvar 2007, 318).

Yeşil Gece romanında, Ali Şahin'in eski günler hatırlaması, eğitim sistemini eleştiri noktasında imkân sağlar. O, memleketinde açık güneş altında toprakla, çamurla oynayarak büyümeye başlamış bir köylü çocuğudur. Sağlam bir vücudu ve sağlam bir kafası vardır. Kendi haline bırakılsa kendi halinden memnun bir çoban, çiftçi ya da önemli meseleler karşısında pek çok idare adamından daha sağlam hükümler verecek halk adamlarından birisi olması muhtemeldir. Ancak ilmiye sınıfından olan babası onu medreseye göndermeyi tercih etmiştir (Güntekin 1963, 15).

Ali Şahin medreseye geldiğinin iki ya da üçüncü ayında verilen bir pilav ziyafetini hatırlar. Bu ziyafet onun medreseye karşı tutumunu tamamıyla değiştirecektir. Medresede bir oyun tertip edilir. Kadın kıyafetinde bir softa türlü cilvelerle erkek bir softayı kudurtur. Erkek türlü yalvarmalarla onu kovalamaktadır. Bu oyunu seyreden çehreler kimi açıklıktan, kimi beden sefaletinden yıpranmış, yeşilimsi bir renk bağlamış, kimi damızlık boğalar gibi kaygısızlıktan, gamsız kasavetsiz yiyip içip uyumaktan cilalanmış gibi parlak kırmızı. Dar, geriye kaçmış, ileriye fırlamış biçim biçim alınlar, enfiyeden delikleri büyümüş biçim biçim alınlar. Fakat hepsinde kenarları traşlı çember sakallar, bu sahneyi zekâdan değil, hırs ve iştihadan gelen bir parıltı ile seyreden gözler, hazzından soluyor gibi açılmış ağızlar (Güntekin 1963, 19). Ali Şahin'in altı yıl boyunca kaldığı medrese hakkında hatırladıkları bunlardan ibarettir. Onlara karşı olan dikkatinin ne derecede olduğunu, orada yaşayanlar hakkında kullandığı kelimeler de açıkça göstermektedir. Bu tipler, Ali Şahin'e göre tamamıyla dejenere olmuş tiplerdir.

Medreseye yönelik eleştiriler orada yaşayan insanların beden tasvirlerinde kendisini daha belirgin göstermektedir. Bu tasvirler Ali Şahin'in bakış açısıyla dile gelir. Zeynel Hoca uzun boylu, sopa gibi dik vücutlu, gayet haşin, dik kafalı, geçimsiz, mutaassıp bir softadır. Keskin sivri yüzünde sivri dişleri, bir yana çarpılmış uzun bir burnu vardır (Güntekin 1963, 20). Mecit Molla, görünüşte mazlum, hayırhah, terbiyeli bir İstanbul çocuğudur. Zeynel hocanın ateşli dindarlığı gibi onun zahiri nazlılığı ve çelebiliği de Şahin efendiye aldatmıştır (Güntekin 1963, 22).

Ali Şahin'in medresedeki diğer öğrencilere bakışı da farklı değildir. Anadolu'nun dört bir tarafından gelmiş bu çocuklar kışın yiyecek aramak için şehre inen aç kurtlara benzetilir. İsimleri ve çehreleri birbirine karışmış korkunç bir heyula sürüsü halinde yaşarlar. Kimi kaynayan bir kurufasulye tenceresinin altına çalı çırpı koyarak üfler, kimi basmaklarda oturarak söküük diker, kimi çamaşır yıkar. Bir yanda dini bir münakaşa diğer yanda boğaz kavgası vardır. Bazen de dağdaki sığırtmaçların birbirlerini öldürürcesine itişip boğuşmalarına benzer şakalar yapılırlar (Güntekin 1963, 22). Ali Şahin ilmiye sınıfının bu kötü durumu karşısında yapılması gerekenin ne olduğunu düşünür. Bunları yakın gördükleriyle paylaşır. Ancak kâfirlikle suçlanır. Bu dava onun için bir hayat memet meselesi haline gelmiştir. Ona göre ancak ölüm tehlikesine uğrayan bir hayvan böyle heyecanlarla çırpınabilir. Bazen kalabalık sokakların başında durarak gülüp eğlenerek, birbirleriyle şakalaşarak geçen insanlara bakar ve onların bu büyük meseleyle ilgili olmamalarına hayret eder (Güntekin 1963, 29). Bu kalabalığın istikbali meçhuldür. Mezbahaya giden hayvan sürüleri gibi bilemeden âdem uçurumuna doğru yürürler (Güntekin 1963, 29). Ali Şahin, öğrencilerin toplu eğlencelerinde tertip ettikleri bu oyunlar sırasında zekâdan değil hırs ve iştihadan kaynaklanan gözlerle birbirlerini hayvani ifadelerle seyretmelerini, ağızlarından çıkan garip sesleri ortaya koyarak, onların azgın şehvet duyguları içerisinde olduklarını göstermeye çalışır.

Sarıova'ya ilk geldiği gün Maarif Müdürü'nün odasında karşılaştığı hoca, burada işlerin hiç de kolay olmayacağını hissettirir. Maarif müdürünün odasında karşılaştığı softanın kelebekli keçilerin öksürmesine benzer bir sesi vardır. Köşede kocaman bir koltuğun içine gömülmüş mini

### **Turkish Studies**

mini bir hoca. Kıvrıkcık köse sakalı, renksiz bir yüze sahiptir. O kadar renksiz bir yüz ki, gözleri zaman zaman parlak bir ateşle sönmese insan onu ölüm halinde bir hasta sanır (Güntekin 1963,43). Bu adam yumurta kabuğu içinde fotoğrafı çıkarılan yeni doğmuş çocuklar vaziyetinde kollarını kısararak, yere değmeyen tabanlarını havaya kaldırarak hemen hemen sırt üstü kocaman koltuğa kuruluşu, kâh iltifat, kâh gizli gizli tehdit veya alay ederek söz söyler. Bütün bunlar bu kılıksız softanın kasabanın en korkunç gizli kuvvetlerinden bir olduğunu göstermektedir (Güntekin 1963, 44).

Belediye başkanının verdiği ziyafet akşamında Ali Şahin'in bakış açısıyla kasabanın önde gelenleri hakkında bir takım hükümler verilir. Cabir Bey kırk yaşlarında iri yapılı bir adamdır. Meşakkatli bir dağ seferin çıkıyormuş gibi arkasına yakası kürklü bir avcı elbisesi, uzun bacaklarına palak çizmeler giymiş, eline gümüş saplı bir kamçı almıştır. Sıhatten pırıl pırıl yanan kırmızı yüzünde uçları kulaklarına değen kumral bıyıkları, çini mavi gözleri vardır. Ensesindeki kan çıbanlarından dolayı ipek bir çevre ile sardığı boynunu kolay hareket ettirmediği için nutuk verirken başını gövdesiyle beraber etrafa çeviriyordu. Mavzer kurşunu gibi çatlayan sert bir sesi vardır(Güntekin 1963, 50). Direğin dibinde oturan kara sakallı zat, Müderris Zühtü Efendi'dir. Yanı başında oturan, sol eliyle sol ayağını tamamıyla hareketsiz bırakan, ağzını bir yana çarpıtan ve dilini ağırlaştırıran bir felce mahkûm olan yeşil sarıklı ihtiyar ulum-ı diniye muallimidir (Güntekin 1963,49).

Ali Şahin, Sarıova'da başına gelen bir olaydan sonra içeri atılan muallim Nihat için bulduğu İhsan adlı avukatı tanıtırken de aynı ruh hali içerisinde. İhsan, havai sohbetler arasında süt irisi bir mektep çocuğu gibi hafif, saf, mülahazasız ve kaygusuzdur. İş üzerinde konuşurken kırkını geçmiş bir adam gibi olgun, pişkin deruniş görünür. Hâsılı daima hakiki yaşından ya çok fazla ya çok eksik gösteren bir adamdır. Onlar için fedakârca çarpışacaktır (Güntekin 163, 157).

## SONUÇ

İçinde yaşanan sosyo-kültürel ortam, uzun süre aynı şartlarla çevrelendiğinde, bu şartların içerisinde çıkamayan toplumun içerisinde, o döneme has yeni bir nesil meydana gelir. Her neslin kendine mahsus bir hayat görüşü, yaşama biçimi, zevkleri vardır. Değişen siyasi ve sosyal şartların içerisinde varlık göstermeye çalışan ve şartlara adapte olmaya çalışan Cumhuriyet dönemi nesli de karakteristik bir yapıya sahiptir. Üç romanda öne çıkan kahramanlar, sahip oldukları yapı itibarıyla bu dönemin özelliklerini ayrı ayrı göstermektedirler. Romanlardaki kahramanların mizaçlarıyla beden yapılarındaki özellikler örtüşmektedir. Romanlardaki erkekler de kadınlar da atak ve mücadeledir. Yapılan istatistiklerde görülmüştür ki, her beden yapısının ait olduğu bir tip vardır. Söz gelimi piknik ve atletik beden yapısına ait olan insanların her birinde farklı kişilik özellikleri vardır. Yazarların atak, aceleci ve mücadeleciler olarak tasvir ettikleri roman karakterleri de, vücut yapısına uygun kişilik yapısına ait, yani dışa dönüktürler. Böylesi tiplerin özelliği harekete geçmeye meyilli oluşlarıdır. Kimi zaman kendi içine çekilip yaşamaya meyilli olsalar da, değişime, ilerlemeye ve gelişime düşkünlüdürler. Sözü edilen durum, dönemin sosyal şartlarıyla ilişkilendirilse bile, sahip oldukları beden özelliklerinin bir sonucu olarak da ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

ADIVAR, Halide Edip (2008 ). **Sinekli Bakkal**, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.

AKTAŞ, Şerif (1991). **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.

ALTUĞ, Taylan (2005). *Bir Ruh Kimliği Reşat Nuri Güntekin, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.*

ÇAVUŞOĞLU, Ali (2004). *Kıyafetnameler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- CONOĞLU, Salim(2009). “*Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar Ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme*”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları I, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.*
- DIMITRIUS, Jo Ellan-Mazzarella, Mark (2001). **İnsanları Okumak İnsanların Davranışlarını Çözümlemenin Yolları**, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı (2001). **Marifetname**, (Çev. M. Fuat Başar) İstanbul: Âlem Yayıncılık.
- EMİL, Birol (1984). **Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası I (Harabelerin Çiçeği’nden Gökyüzü’ne)**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (1995). *Halide Edip Adivar’ın Eserlerinde Doğu Batı Meselesi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Fizyognomi.com (2011). “Aristo ve Fizyognomi”, 15.07.2011.
- GÜLHAN, Abdülkerim (2004). “Müellifi Bilinmeyen Bir Kıyafetnameye Göre Karakter Tahlili”, **Beden Kitabı** (Haz. Emin Gürsoy Naskali-Aylin Koç), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1963 ). **Yeşil Gece**, İkinci Basılış, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- HAYBER, Abdülkadir (1993). *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri’nin Romalarında Nesil Çatışmaları*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- İLERİ, Selim (1976). “*Yaban Üzerine*”, *Türk Dili Dergisi Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, Ankara.
- KAPLAN, M. Akif (2007). *Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri(2008 ). **Yaban**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KEFELİ, Emel (1989). “*Yaban’da Tesirler*”, *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (2002). “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Depht and Accuray, Lars Johanson Armağanı**. Yay. Haz. Nurettin Demir, Fikret Turan, Ankara: Grafiker Yayınları.
- KORKMAZ; Ramazan (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, 2. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.
- KRETSCHMER, Ernst (1942). **Beden Yapısı ve Karakter Konstitüsyon Problemi ve Mizaçlar Bilgisi Hakkında Araştırmalar**, (Çev: Dr. Mümtaz Turhan), Ankara: Maarif Matbaası.
- MORAN, Berna (1991). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a**, 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NARLI, Mehmet (2009). “*Tanzimat Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme*”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları I, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.*
- OKTAY, Ahmet (1993). **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1993). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- SERDAR, Ali (2002). **Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Cinsellik**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.

---

ŞAHİN, Veysel (2007). "Roman TekniĐi Bakımından Yaban", **e-Journal of New World Sciences Academy Social Sciences**, 2, (3), C0012, 179-196.

YAKAR, Aytekin (1973). **Türk Romanında Milli Mücadele**, Ankara: Dil ve Tarih CoĐrafya Fakültesi Yayınları.