

ELEŞTİREL BİR YENİDEN YAZMA/OKUMA: RABİA’NIN DÖNÜŞÜ

Betül ÖZÇELEBİ*

Özet: Adalet Ağaoğlu, “*Rabia’nın Dönüşü*” adlı öyküsünde en çok okunan ve irdelenen Türk romanlarından biri olan *Sinekli Bakkal*’ın ana karakteri *Rabia*’yı yeniden kurgular. Ağaoğlu bu yeniden yazımda *Halide Edip Adıvar*’ın roman kişilerini kendi metnine taşıırken aynı temaları yinelememiş, *Sinekli Bakkal*’dan alıntılar yaparak, ona göndermelerde bulunarak ve eserin belirgin öğelerinde değişiklikler yaparak öyküsünü yapılandırmıştır. Öyküde, *Rabia*’nın kendi olamaması/kendi hayatını savunamaması ekseninde yazarının *Rabia*’yı ve çevresindeki kişileri ele alışı, onları Doğu-Batı sorunsalı temelinde biçimlendirışı ve kadın özgürlüğünün modern toplumdaki görünümünü irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sinekli Bakkal*, *Rabia’nın Dönüşü*, kendi olamama, yeniden yazma.

A CRITICAL REWRITING / RERADING: RABIA’S RETURN

Abstract: Adalet Ağaoğlu used *Sinekli Bakkal*, which is one of the most examined and most read Turkish novels, as a source text in her short story; *Rabia’s Return*. While supporting her novel with the characters of *Halide Edip Adıvar*’s, the author does not use the same theme and criticizes the author’s handling of *Rabia* and the people around *Rabia*, and her modeling of them in the east-west problematic using the expression styles of quotation, redolence and parody. In the story, identity plot, east-west synthesis and changing values of our time are examined on the basis of her failure of being herself/her failure of defending herself.

Keywords: *Sinekli Bakkal*, *Rabia’s Return*, failure of being one-self, rewrite.

1. Giriş

Adalet Ağaoğlu (1929 -), “*Rabia’nın Dönüşü*”¹ adlı öyküsünde *Halide Edip Adıvar*’ın (1882-1964) *Sinekli Bakkal* romanının ana karakteri *Rabia*’yı “kendi olma” sorunsalı temelinde ve metinlerarası bağlamda yeniden kurgular.

Yeniden yazım, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesidir (Aktulum 2004: 304). Bu türden yeniden yazılmış metinlerde yazarın evrensel veya klasik bir dramatik kurgu modelini kendi metninde yapı ögesi olarak

* Yrd. Doç. Dr., Zonguldak Karaelmas Üniversitesi.

¹ “*Rabia’nın Dönüşü*” ilk olarak *Adam Öykü* dergisinde yayımlanmıştır (S.1, Kasım-Aralık 1995, s.17-28). Yazar, daha sonra bu öyküyü *Hayatı Savunma Biçimleri* adlı öykü kitabına almıştır. Makalemizdeki tüm alıntılar bu kitaptan yapılmıştır.

ELEŞTİREL BİR YENİDEN YAZMA/OKUMA: RABİA'NIN DÖNÜŞÜ

kullanmayı, güncelleştirmeyi ya da ana metne karşı çıkmayı amaçladığını söyleyebiliriz. Teknik açıdan önceki metnin yeni metin içinde var olma biçimi ise alıntıdan içerik ve kurgu dönüştürümüne kadar geniş bir çerçevede incelenebilir. Hangi amaçla ya da hangi biçimsel tercihle ele almış olursa olsun yazarın iki metin arasında çeşitli düzeylerde kurduğu ilişki, okurun düşünsel dinamiklerini harekete geçirmeyi amaçlar. G. Genette, bir yapıtla ondan öncekiler ve sonrakiler arasında kurulan ilişkilerin okur tarafından algılanmasına “metinlerarası ilişkiler” adını verir (Kıran-Kıran 2003: 303). Bu metinler arasında sınırlarını geniş ölçüde ikincil metnin yazarının belirlediği ve okuyucunun etkin katılımıyla belirlenebilen yeni bir anlam alanı oluşturulur. Yeni anlam alanı her iki metinden de izler taşımasına rağmen, artık kaynak metnin bağlamından kopmuştur. “Rabia'nın Dönüşü” bu bağlamda metinlerarası özellikler taşıyan bir öykü olduğu gibi aynı zamanda *Sinekli Bakkal*'ın farklı bir okumasıdır. Öykünün anlatımı anlatıcının düşünce sürecinin sergilenmesine dayandırılmıştır. Teknik açıdan bir iç konuşmadan ibaret olan öyküde anlatıcı, kendi kendine konuşurken bir yandan *Sinekli Bakkal*'ı yeniden yorumlamakta bir yandan da öykünün okuyucusuyla söyleşmektedir. Okuyucu, bu örtülü yapıyı kendi düşünsel ve yazınsal donanımı ölçüsünde algılayıp anlamlandırarak çözümlenecek ve sonuçta işaret edilen sorunsallara yeni ve farklı bakış açılarından yaklaşacaktır.

Öyküde *Sinekli Bakkal* ve *Eylül* romanının kişileri birer kurgu kişi olarak değil, anlatı gerçeğine taşınan gerçek kişiler olarak yer alır. “Rabia dönmüş, dediler!” cümlesiyle başlar öykü ve “Gitmiş miydi? Nereye? Onu unutmuşuz.” sözleriyle okuyucuda merak uyandırarak devam eder. Öykünün anlatıcısı, yemekli bir toplantıda yabancılarla evli olan arkadaşlarıyla buluşur. Yemek sırasında Rabia'nın dönüşünü öğrenir. Dönüş, toplantıda bulunanların hepsinde kaygı ve tedirginlik uyandırır; çünkü bu dönüş, anlatıcıya göre, herkesin birlikteliğini tehdit etmektedir. Anlatıcı ortamın gerginliğinden rahatsız olur ve oradan ayrılır. Boğaz'da yürürken dönüş haberinin uyandırdığı düşüncelere dalar. Öykünün sonrası uzun, ama kesik kesik bir iç konuşma şeklinde sürer. Okuyucu da, anlatıcının iç dünyasında düşünsel bir serüvene başlar.

Edebiyat okuru kadın anlatıcının iç konuşması, “Rabia dönmüş, dediler.” cümlesinin her yinelenişinden sonra farklı çağrışım, görüntü ve düşüncelerin ifade edilişiyile tekdüzelikten kurtulmuş; Adalet Ağaoğlu'nun ifade ettiği gibi “anlatıcının sık sık ayak değiştirebildiği, iç yüzünün görünür olduğu” (Barbarosoğlu 1998: 22) bir öyküye dönüşmüştür. Yazarın görünür kıldığı iç süreç, iki metnin bulunduğu metinlerarası kurgu düzlemidir. Bu kurgu, gücünü “Rabia dönmüş...” sözleriyle sürekli dönüşüp kaynaşan iki ayrı düşünce açılımından alır. Biri Rabia karakterinin modern dünyadaki konumu ve çağrıştırdıkları, diğeri yaşadığımız çağın yozlaşan insancıl değerleridir. Paralel ilerleyen bu düşünce açılımları sonuçta birleşir ve okuyucuya yeni bir düşünme zemini sunar.

2. Kaynak Metinler

“Rabia’nın Dönüşü”nde anlatım klasik öykünün yer, zaman, olay, kişi gibi dizgesel öğelerine değil, anlatıcının imge dünyasının ve düşüncelerinin iç konuşmalarla sergilenmesine dayandırılmıştır. Bunun yanı sıra öykünün düşünsel ağırlıklı yapısı, metin dışı geniş bir çağrışım ve bilgi alanını gerektiren etkin katılımlı bir okumayı gerektirir. “Rabia’nın Dönüşü”nün kaynak metni geniş ölçüde *Sinekli Bakkal*’dır. Rabia kadar olmasa da, Mehmet Rauf’un (1875- 1931) *Eylül* romanının dramatik karakteri Suat da mutsuzluğuyla Rabia’yı tamamlayan bir örnek olarak öyküde yer alır.

Türk modernleşmesinin en etkili adlarından biri olan Halide Edip Adıvar sadece Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in kuruluş sürecindeki etkin kişiliğiyle değil, düşünce yazıları, çeşitli ülkelerde kurduğu okullar ve romanlarıyla da toplum yaşantısında örnek bir model olarak yer almıştır. Onun temsil ettiği modern kadın imgesi romanlarının da hâkim içeriğini belirler. İlk romanlarında kadının duygusal dünyasını ön planda tutan yazar sonraları özgürlük arayışında, kendini sosyal yaşantı içinde var etmeye çalışan, geleneklerine sıkıca bağlı, güçlü, ülkücü ve milliyetçi kadın karakterlere yer vermiştir.² *Yeni Turan* romanında Kaya, *Ateşten Gömlek*’te Ayşe, *Vurun Kahpeye*’de Aliye ve *Sinekli Bakkal*’da Rabia güçlü karakter yapıları ve idealist kimlikleriyle modern kadın imgesi olarak kurgulanmışlardır.³

Dönemin modern kadın idealini romanlarına zengin karakter kurgularıyla taşıyan Adıvar, *Sinekli Bakkal* romanında da gelenekten kopmadan modernleşen Türk kadını modelini kurgular. Önce İngiltere’de *The Clown and His Daughter* (Soytarı ve Kızı) adıyla İngilizce yayımlanan *Sinekli Bakkal* aynı yıl (1935) Haber gazetesinde tefrika edilir. Hem okuyucuları hem de edebiyat kamuoyu üzerinde çok etkili olan romana, 1942 yılında da dönemin en prestijli ödüllerinden biri olan CHP Roman Mükâfatı verilir. Eser, hem yazıldığı dönemde hem de daha sonraları mahalle yaşantısını ve Abdülhamit dönemi İstanbul’unu çok zengin bir içerik ve

² Ayşe Durakbaşa dönemin modern kadın imgesiyle Halide Edip’in düşünsel dünyasındaki kadın idealinin örtüşmesini şöyle açıklar: “ Halide Edip’in Türk milleti ve Türk kadınları için kurduğu ütopya ve idealler dönemin Türk milliyetçiliği, söylemiyle uyum içindeydi. Türk milliyetçiliği içinde Türk erkeği kadar çalışkan, otantik bir Türk kadını imajı Türk’ün milli karakterinin çekirdeğini oluşturuyordu; Osmanlı’nın lüks ve asalak harem yaşamı ve zamanını boş geçiren israfçı, Osmanlı aylak üst sınıf hanımları yerine bu imaj konuluyordu. Batıdaki Oryentalist yazın içinde de harem kadınlarının Osmanlıları temsil ettiği düşünülüyordu. Bu nedenle Türk milliyetçileri için otantik Türk kadınına ilişkin bu karşı-imgenin yaratılmasının ve yaygınlaştırılmasının önemi anlaşılabilir. Güçlü bir Türk milliyetçiliği gelişirken bu yeni imge yalnız Batı’ya karşı bir savunma değildi, aynı zamanda Osmanlı-Türk toplumunda geçerli olan muhafazakâr feminite biçimlerine ve imgelerine karşı yeni bir model öneriliyordu.” (1998: 195)

³ Adıvar’ın Türk kadınının tarihsel süreçteki güçlü sosyal konumu üzerine yazdığı geniş kapsamlı bir yazısı için bkz. (Adıvar 2009: 28-46).

güçlü sahnelemelerle anlattığı için pek çok incelemeci tarafından olumlu yönde eleştirilirken yazarın karakter kurgusu hakkında farklı yorumlar yapılır.

İnci Enginün, *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* adlı araştırmasında Adivar'ın üçüncü romanı *Seviye Talip*'ten (1910) başlayarak yazarın bu sentezin peşinde olduğunu, senteze doğru ilk adımı *Sinekli Bakkal* romanındaki Rabia ve Peregrini evliliği ile attığını, asıl sentezi de bu ikilinin oğlunun ana karakterlerden biri olduğu Tatarcık romanında, Recep karakteriyle sergilediğini belirtir: “Bu iki ayrı dünyaya mensup şahısların evlenmeleri, birleşmesi imkânsız gibi görünen Batı ve Doğu'nun birleşebileceğini ortaya koyması bakımından önemlidir.(...) Her iki dünyanın da müsbet unsurlarını kendilerinde toplayan Rabia ile Osman'ın evlenmeleri, bir terkibe doğru ilk adımı teşkil eder.(...) Peregrini, aradaki bütün kültür ve yetişme farklarına rağmen, Rabia ile evlenirken, âdeta Doğu'nun ve Batı'nın müsbet değerleri arasında bir köprü kurulur.” (1978: 247/294) İsmail Parlatur, Rabia'nın yazarın gelecek için düşlediği genç kız tipi olduğunu belirtir: “ Rabia, doğu kültürünün yetiştirdiği batıya açık bir genç kız tipi. Ancak batıya açılırken kendi inandığı değer yargılarından asla taviz vermiyor. Yaşayış tarzı ile, çevresi ile ve kendisini kolayca kabul ettirebilen, hatta yüksek bir telkin kabiliyetine sahip olan kimliği ile Rabia doğunun özlediği ya da yazarın olmasını arzu ettiği geleceğin genç kız tipi olarak romanda yerini almıştır.” (1993: 307) Selim İleri Batılılaşmanın ortalık yerinde Doğunun payını araştıran ve ulusal kimlikli bir bireşime ulaşmayı deneyen bir eser olarak nitelendirdiği *Sinekli Bakkal*'daki Rabia Peregrini evliliğini Doğu ve Batı kültürlerinin birbirini bütünlediği bir “masal mutluluğu” olarak nitelendirir. (Adivar 2006: 457–458)

Nahit Sırrı Örik, romanda Rabia'nın hiçbir özelliği bulunmayan Peregrini ile evlenişini inandırıcı bulmaz. Ona göre, bu kadar dindar bir genç kızın bu seçimi mantık açısından çok güç kabullenilmektedir: “Kitapta korkunç bir haile havası esmeden, korkunç mücadeleler olmadan, adeta sükût içinde ve hatta Bilâl mutlaka isteseydi ona gidecek kadar bir zaman mütereddit kalabildiği halde Rabia'nın İspanyol'a zaafını çiğnemeyişini ve onu sözde Müslüman etmekle iktifa edip kendisine varışını insan güç kabul ediyor” (1937: 397). Berna Moran ise Rabia ve Peregrini'yi anlam yüklenen simgeleşmiş kişiler olarak nitelendirmesine rağmen Rabia'nın romanda kimi zaman bazı sorunların ele alınması için araç olduğu düşüncesindedir. Ona göre Rabia, yazarın önceki roman kahramanlarından izler taşımakla birlikte ne *Sinekli Bakkal*'ın merkezi ne de yazılmasının nedenidir. (1987: 164–165)

Sinekli Bakkal hakkındaki eleştirileri Rabia karakteri açısından değerlendirdiğimizde en çok romanın tezine bağlı olarak Doğu-Batı sentezinin, buna bağlı olarak da Rabia karakterinin gerçekçiliğinin irdelendiğini söyleyebiliriz. Ağaoğlu da öyküsünde bu noktalar üzerinde durur. Ancak öykünün anlatıcısı bunların varlığını ya da doğruluklarını tartışmayı değil, Rabia'nın kadın kimliğini merkeze alarak onun kendi olup olmadığını irdelemiştir. Yazar, bu nedenle, öyküde

Rabia'yı bir roman kişisi olarak değil öykünün gerçek kişisi olarak kurgular. Anlatıcı, düşleminde Rabia'ya sevecen, korumacı duygularla eşlik eder.

Öykünün dokusuna taşınan diğer roman kişisi *Eylül*'ün (1901) Suat'ıdır. Suat, döneminin karakteristik sosyal yapısı gereği mutluluğu bir erkekle tanımlayan umutsuz bir genç kadındır. Evin gelinidir, kocası Süreyya'nın arzu ve isteklerini yerine getirmek için çabalayan düşünceli bir eştir, kimi zaman da kocasını çekip çeviren anne rolündedir; ama kendi olabileceği bir yaşam alanı yoktur. Eşi onu bir bibloyu sever gibi nesneleştirmektedir. O da ruh ortaklığı hissettiği aile dostları Necip'e çaresizce âşık olur; ama birliktelikleri imkânsızdır. Boğaziçi'nde kiradalıkları yalıya sık sık konuk olan Necip'le Suat arasında dile getirilemeyen ancak ruhsal dünyalarda fırtınalar koparan bu tutkulu aşk bitmeye mahkûmdur. Suat evlidir; onun ruhsal dünyası, kişilik yapısı ve sosyal çevresi böyle bir aşkı onaylamamaktadır. Aşağıda alıntıladığımız bölümde Suat'ın içsel yalnızlığı, sorunu algılayış biçimi ve kadınlığı hakkındaki düşünceleri doğa benzetmeleri ve betimlemeleriyle kapalı bir biçimde anlatılmaktadır:

“O zaman Suad'a hayatının şu dönemi kendi ömrünün, kendi kadınlık hayatının eylülü gibi geldi. Eylül... birkaç gün hava ne kadar güzel olsa, bu kadarık fanî bir güzellikle bile minnettar olmak lâzım gelen bir ay. İçine birkaç günlük kış hücumundan acı düştüğü için, insan o güzel havaların, devamlı yazın artık nasıl geçmiş, yalnızca bir mâzi olmuş olduğunu hissettiren bir esef ve hasret ayı... Onun hayatı da böyle değil miydi? (...) Tekrar hayatına başlamak arzusu, bugün tekrar yaz olsun isteği gibi değil miydi? Bir senedir onu harap eden endişeler, acıların ne olduğunu artık iyice görüyor, 'İşte benim eylülüm!' diyordu.” (Mehmet Rauf 2006: 282)

Eylül ayının gelişiyle birlikte yalıdan konağa dönülecek, Suat tekrar yalnızlığına dönüp kocası Süreyya'nın mutluluğu için yaşamaya devam etmek zorunda kalacaktır. Suat'ın yaşamı da yasak aşkı da eylül ayının simgelediği gibi sararıp solmaya, çürümeye yazgılıdır.⁴ Ağaoğlu'nun anlatıcısı Suat'a da empatiyle, sevecenlikle, hayıflanmayla yaklaşır. Suat da mutsuzluğu, kendi olamamasıyla Rabia'ya benzemektedir.

3. Sinekli Bakkal'ın Rabia'sı

Rabia'yı bir roman kişisi olarak önemli kılan iki özellik vardır: Biri yazarının onu geleneksel değerlerinden ödün vermeyen modern kadın örneği olarak kurgulaması, diğeri yine yazarının düşlemindeki Doğu-Batı sentezinin simgesi olmasıdır.

Adıvar, Rabia karakterinin çocukluk-ergenlik-yetişkinlik evrelerini, gelişim sürecine bağlı olarak aile-çevre-kültür bileşenleri çerçevesinde kurgulamıştır. İstanbul'un yoksul mahallelerinden birinde doğup büyüyen Rabia, dedesi İmam

⁴ *Eylül* hakkında bkz. Tarım 2002.

ELEŞTİREL BİR YENİDEN YAZMA/OKUMA: RABİA'NIN DÖNÜŞÜ

İlhami Efendi'nin tutucu eğitim anlayışı doğrultusunda yetişmiştir. Adivar'a göre, dedesinin torununa öğretmek istediği tek şey, “hazza ve sevince, umum hayat tecellisine karşı dinmeyen bir kin, affetmiyen bir düşmanlık”tır. Dede, kızı Emine'yi de aynı tutucu anlayışla yetiştirmiştir. Emine, severek kaçıp evlendiği Kız Tevfik'le daha sonraları anlaşamaz, hatta kızı Rabia'yı da çocuk ruhlu bir oyuncu olan eski eşinden uzak tutar. Rabia, bu ikili kısıkaç arasında cennet-cehennem öyküleriyle korkutularak büyür. Yasaklarla dolu çocukluğunda onun tek isyanı, bir bez bebek dikmesi olur. Sonuçta hem dayak yemiş, hem de bebeğinin ateşe atılmasına seyirci kalarak ilk büyük acısını yaşamıştır. Bu olaydan sonra tam anlamıyla içine kapanan ve sessizleşen Rabia, on bir yaşında, çevresine usluluğuyla örnek gösterilen “İstanbul'un en küçük, fakat lâtif üslûplu ve en yanık sesli hafızı” olarak tanınır.

Hafızlık, onu annesinin yazgısına ortak olmaktan kurtarır, Rabia'nın yaşamında olumlu yönde bir dönüşüm başlar. Rabia'nın anne ve dedesinin boğucu, donuk dünyalarından ilk kopuşu, Selim Paşa'nın konağına hafız olarak gidişiyile gerçekleşir. Saraya yakın bu konak, onun yaşamla tanıştığı ilk yer olmuştur. Selim Paşa'nın karısı Sabiha Hanım'ın ortamında “hayatın kaynağına” atılan Rabia, Mevlevi Vehbi Dede ve İtalyan müzisyen Peregrini ile tanışır. Vehbi Dede ona, dedesi İmam İlhami Efendi'nin katı eğitiminin tam tersine kaynağını Mevlevilikten alan hoşgörü felsefesini öğretir, eski rahip Peregrini ise Batı müziğini tanıtır.

Rabia'nın yaşamındaki ikinci dönüm noktası, oyuncu babasının sürgünden dönüşüyle gerçekleşir. Yaşamı duyumsamaya başlayan Rabia, ilk kararını verir ve ilk kez annesine karşı çıkar. Dedesinin ve annesinin bütün olumsuz koşullandırmalarına karşın baba sevgisini hiç yitirmeyen Rabia, annesinden ayrılıp babası ve Cüce Rakım'la birlikte yaşamaya başlar. Küçük anne rolünü üstlenen Rabia, hem ev işleriyle ilgilenmekte, hem dükkâni çekip çevirmekte, hem de hafızlık yaparak dedesini geçindirmektedir.

Rabia genç kızlığa geçişiyile birlikte yaşamın zorlu sorularına, varoluşuna cevap aramaya başlar. Bir yanda konak çevresindeki işlevsiz kadınlar bir yanda da dedesinin güdümündeki edilgen annesi onun kabul edebileceği modeller değildir. Kişiliği çevresindeki bu türden kadınların değil, Peregrini ve Vehbi Dede'nin etkileriyle biçimlenmeye başlar. Yazar, Rabia'nın kişiliğindeki bu olumlu değişimleri Peregrini ve Vehbi Dede'nin bakış açılarıyla ayrı ayrı verir. Peregrini, Rabia'daki değişimi çözümlenmeye çalışırken, Vehbi Dede değişimi yaradılışına bağlayarak sorgulamaya yönelmez. Halide Edip Adivar, bu tutumuyla Batılının araştırmacı, Doğulunun kabullenici yönünü vurgulamaktadır:

“Rabia'yı en çok tahlil eden, Peregrini oldu. (...) Kızın tabiatında riyazete temayül vardı, manevi bir perhizkârlık vardı, süratle düşünüp, salim kararlar almak kabiliyeti vardı. Bunlar hep ilk senelerin çetin mücadelesi, sıkı terbiyesi ve İmam'la Emine'den gelen irsî tesirlerin muhassalasının eseri idi. O kadar nefret ettiği anasından ona hayli kuvvetli şeyler geçmişti. Kalbinin

bir tarafında kendine ıstırap verenleri hiç affedemeyen bir kuruluk vardı, kindardı.

Rabia'nın güneşli, neşeli tarafları, sanat istidatı Tefvik'ten geliyordu. On bir yıldan fazla ona gece gündüz din, ahret diye her şeyin fevkinde iki mefhum öğretmeğe çalışmışlardı. Fakat o fikirlerden ziyade insanlara, yaşayan şeylere bağlı, sevdiği vakit ölüme kadar sever, en küçük şefkat tecellisiyle kalbi atar bir kadın olacaktı.

(...)

Vehbi Dede de Rabia ile meşguldü. Fakat alâkasını Peregrini gibi gösteremiyordu. (...) Dede tecrübe neticesiyle her insanın bin bir zıt şeyden yoğrulmuş bir halita olduğunu biliyordu. Coşkun ve sıcak kalbi bu kızın çok şükür ki, taşkınlıklarını tadil edecek, ihtiraslarına baskı olacak dürüst bir muhakemesi, perhizkâr temayülleri de vardı. Dede onu kendine bir nevi ruhanî evlât, fikirlerini, felsefesini sadeleştirip halka yayacak müstakbel mürit telâkki etmeğe başlamıştı. Onun için Rabia'yı düşünürken kendi kendine, 'kalbinin şevki ve sevgisi sönmemeli, fakat riyazete, sade hayata kabiliyeti de muhafaza edilmeli' derdi." (Adıvar 2006: 112–113)

Ürkek, silik bir kız çocuğundan gururlu, cesur bir genç kıza dönüşen Rabia, "Sinekli Bakkal'ın erkek dünyasına meydan okuyan bir bayrak" olarak rakipsizdir. Konak sahibi Selim Paşa dâhil herkesin babasının dükkânında çalışmasına karşı çıkmasına rağmen, o çalışmaya devam etme kararında direnir. Rabia'yı çevresindeki erkeklerin bakış açılarıyla ayrı ayrı tanıtan Halide Edip, onu geleneksel erkek tipinin temsilcisi Selim Paşa'nın bakış açısından da şöyle tanıtır:

"Selim Paşa için için güldü. Ne söylesin? Büyüdüğünü, güzelleştğini, mahalle delikanlıları için bir tehlike olduğunu nasıl söylesin? Gerçi, bu kıza, bu da söylenebilirdi. Onun kalın sesinde, dik kafasında yetişmiş bir erkeğin müvazenesi, kudreti vardı. Paşa'nın konakta görmeğe alıştığı, mütemadiyen cinsiyetini teşhir eden, cinsiyetini istismar etmeğe uğraşan kadınlardan o, ne kadar başkaydı. Onun, gözü de, gönlü de okşayan bir sevimliliği vardı. Düzgünsüz, allıksız, rastıksız, sürmesiz! Sıkı örülmüş saçların kendine göre bir zarafeti var. Erkek çocuk gibi dar kalçaları, omuzların, göğsün göze batmayan belirsiz yuvarlaklığı, bunlar hep ona vahşi bir gülfidanı cazibesini veriyordu." (Adıvar2006: 139)

Mahallelinin sevip saydığı bir genç kız olan Rabia'nın yaşamındaki tek eksiklik bir eştir. Yaşatlarının hepsinin evlenmesi üzerine o da bir eş düşünmeğe başlar. Sonunda bu eş adayı, eski bir rahip olan piyano hocası Peregrini olur. Rabia, evlenme isteğini bildiren Peregrini'ye Müslüman olmasını ve onun yaşadığı çevrede yaşamasını şart koşar. Aslında Peregrini'nin de istediği budur. "Garbın ruh iklimi bana çok soğuk geldi, şark ikliminde sükûn ve şifa arıyorum!" diyen Peregrini, bunları Rabia'da ve onun yaşadığı ortamda bulacağını düşünmektedir. Sonunda evlilik gerçekleşir. Peregrini, Rabia'nın evlendikten sonra da çalışmak istemesini olağan karşılar. Gündelik yaşamla ilişkili alışkanlıklar bir düzeye getirildikten sonra

her ikisi için de yeni bir yaşam başlar; ancak kısa bir süre sonra sorunlar ortaya çıkar. Özellikle Osman (Peregrini), hayallerindeki Doğulu kadını ve Doğu yaşantısını bulamamanın sıkıntısı içindedir. Rabia, bu sırada kocasını Sinekli Bakkal’a bağlayacak, Sinekli Bakkal’ın ruh iklimine alıştıracak yollar aramaktadır. Sadece bu amaçla Osman’ın yazı Boğaz’da geçirme teklifini kabul eder. Osman, Rabia’nın ilk kez Boğaz’da geçirdiği zaman diliminde kendisi olabildiğini düşünmektedir. Yakın çevresinden soyutlanmış Rabia onundur artık. Rabia ise, tam tersine, kendisini mutsuz hissetmektedir. Sadece kendi mutluluğuyla meşgul olmak onu rahatsız eder. Onun anlayışına göre insan başkaları için var olmalıdır; etrafını düşünmek, etrafını sevmek değer verilebilecek tek gerçektir. Sonunda Rabia’nın sorumlulukları ön plana geçer ve Sinekli Bakkal’a dönülür. Taşına toprağına taptığı Sinekli Bakkal artık Osman’a dar gelmektedir. Rabia’nın sorunlu hamileliği ve dedesi İmam İlhami Efendi’nin ölümü bütün bu çatışmaları unutturur. Rabia, dedesinin evine taşınmak ister. Osman bu teklifi kabul eder ve evin dekorasyonunu üstlenir. Rabia, her zamanki gibi, mahallelinin tepkisinden çekinir; evin fazla alafranga olmamasını ister. Osman’ın kendisini tutuculukla suçlaması üzerine Rabia, dar kapsamda ikisi arasındaki güzellik anlayışını, geniş kapsamda ise Doğu-Batı arasındaki güzellik anlayışının farklılığını şöyle sorgular:

“Taassup? Hiç te mutaassıp değildi. Yalnız güzellik ölçüleri başkaydı. Onca güzellik, genişlik, ışık, açıklık, sadelik demektir. Osman’ın güzellik ölçüleri daha karışık, daha zıt unsurların imtizacından hâsıl olan şey. Bu ikisinin arasında ebedî şark ve garp dâvası. Şimdiye kadar bundan, yalnız musikiden bahsederken haberdardılar. Şark, tek melodiler medeniyeti... Garp, orkestra ve senfoni medeniyeti.” (Adivar 2006: 269–270)

Romanda Rabia-Osman evliliğinin simgesel değeri, Doğu-Batı evliliği ön plandadır. Kendisinden çok başkaları için var olmayı yaşam düsturu haline getiren, çevresinin değer yargılarını önemseyen Rabia kimi zaman birbirine karşıt kişilik özellikleri gösterir. Bazen uysal ve tutucu bazen de asi ve açık görüşlü bir kadındır. Peregrini ise, Doğu mistisizmine meraklı, arayış içinde, değişik ve hoş şeylerden hoşlanan, “ezeli bir serseri”dir. İkisini birleştiren şey müziktir.

4. Rabia’nın Dönüşü/Dönüştürümü

Metinlerarası ilişkide yeniden yazılan metin, kaynak metne karşı semantik ve ideolojik gerilim içinde bulunabileceği (Aytaç 1999: 138) gibi, ikincil metin ana metnin dil, üslup ve biçim gibi öğeleriyle de dönüştürücü ilişkiler içinde bulunabilir. Adalet Ağaoğlu, Halide Edip Adivar’ın roman kişilerini kendi metnine taşıırken romanın temalarını yinelememiş; “kendi olamama” sorunsalı bağlamında yazarının Rabia’yı ve çevresindeki kişileri ele alışını, onları Doğu-Batı sorunsalı temelinde biçimlendirişini ve kadın özgürlüğünün modern toplumdaki görünümünü irdelemiştir.

Öykü aynı zamanda *Sinekli Bakkal*'ın yeni bir okumasıdır. Ağaoğlu, Halide Edip'in idealist karakter kurgusunu doğrudan değil, okurun imgelemine seslenerek kurgu boşluklarına, birtakım çelişkilere dikkat çekerek irdelemektedir. Bu yapısökücülerin okuma yöntemine benzer. Yapısökücü (deconstruction) okumada bir metni istikrarlı bir bireşime ulaştırmaya çalışan yapı sökülerek bireşim yolunda bastırılan anlam ortaya çıkarılır. Ancak bu anlam alanının üreticisi daha çok okurdur. Akşit Göktürk bu tür okumada okurun rolünü şöyle açıklar: Bu tür eleştiri için yazın metni bir nesne değil, araştırmacı özgün bir düşünce ile duyarlığın, içinde alabildiğine kımlıdayacağı bir alandır. Metin ise hiçbir zaman kapalı bir yapı değil, bir ucu açık bir yapılaşma sürecidir. Bu yapılaşmayı okur sağlar metne.” (1985: 72) Öykünün metne ilişkin sökümler noktası, Rabia'nın kadın kimliğinin simgelediği Doğu-Batı sentezi düşüncesinin ardında unutulmuşudur. Günümüz toplumunda kadının yerini Rabia karakteri aracılığıyla sorgulayan odaklayıcı anlatıcının ikircikli düşünceleri de bu noktada başlar. Anlatıcı, Rabia karakterinin ve bu karakter aracılığıyla modellenen bireşimin bir yanılsama olup olmadığını, modern kadın kimliğinin günümüzdeki karşılığını, değişip dönüşen yaşam biçimleri içinde Rabia'dan günümüze uzanan bir gelişim çizgisinden söz edilip edilemeyeceğini irdeler. Bu düşünceleri kesin bir sonuca ulaştırmayan yazar anlam alanının sınırlarını okuyucuya bırakır.

Kendi olma ya da kişi olabilme Adalet Ağaoğlu'nun pek çok romanında işlediği ana sorunsallardan biridir. *Ölmeye Yatmak*'ta roman kişisi Prof. Aysel Dereli, “Toplumculuğun en ileri aşaması, insanı kişi yapmaktır.” (1992: 177) görüşünü savunur. *Hayır...*'da, yine Aysel Dereli, “Hayatı Savunma Biçimleri ve Hayatı Savunma Bilinci” başlıklı bir araştırma yapar. Aysel, bu romanda özgür kimliği koruyabilmenin yolunu, “Her durumda özgür kimliğimizi koruyabilmek ancak edimle söylenebilecek şu tek ve son söze bağlı: Hayır...” (1988: 291) şeklinde açıklar. Yazar, incelediğimiz öykünün bulunduğu kitabına da *Hayatı Savunma Biçimleri* adını vermiştir. Bu öyküde, Rabia, “kendi olamama” sorunsalını destekleyen nitelikleriyle ele alınır: Baskı altında geçen çocukluğu, sesiyle anlam kazanan uysal kişiliği, evliliğinin simgeselliği, kendi olamaması. O, bu yanılla idealleştirilmiş bir roman kişisidir. Adalet Ağaoğlu, sık sık metnin akışına müdahale edip bunu vurgulayarak anlatılanın kurgu olduğunu anımsatır. Bu aynı zamanda *Sinekli Bakkal*'a biçimsel düzeyde karşı çıkış olarak da değerlendirilebilir. Yazar, okura metnin gerçekliği izlenimini yaşatmayı değil, anlatıcının görünür iç dünyası yoluyla bir sorgulama yaşatmayı tercih etmiştir. Ona göre Rabia, zorlanmış bir roman kişisidir:

“Hoş, bana göre Rabia'nın hayatı ve ona bağlı bütün serüven zaten kurgusu hayli zorlanmış bir roman değil miydi? Hayatlar hep, görünmez bir el tarafından yazılıyor, bozuluyor, yeniden kurulup, yeniden dağıtılıyordu. Bir bakıyordunuz, Rabia'nın daha ta küçüklükten derin titreşimli, gizemli sesi, gittikçe yanıklaşıyor, ‘okuyuşu hem klasik, hem arap’ karışımı kendine has bir üslûp ediniyor; bir bakıyordunuz, himayesine girdiği yüksek bürokrat

ELEŞTİREL BİR YENİDEN YAZMA/OKUMA: RABİA'NIN DÖNÜŞÜ

evinde isteneni söylüyor, bekleneni yapıyor, kendini hep geri çekiyor, hiçbir zaman kendisi olamıyor, kendini yaşayamıyor.” (Ağaoğlu1997: 27)

Anlatıcıya göre Rabia, devrinin genel özelliklerini yansıtan bir kadın olarak değil, evliliğinin simgeselliği ile tanınmıştır. Evliliği Doğu-Batı sentezi olarak algılanmış ve bu şekliyle mitleştirilmiştir:

“Rabia, Doğu ile Batı gibi iki ayrı toplumdaki, özellikle de iki ayrı dinden kadımla erkeğin önlerindeki birleşme engelinde bir gedik açmıştı. Hem de onunki gibi kapalı bir aile, kapalı bir çevre önünde. Eğer geleneklere fazlasıyla bağlı o mahallede bu kadar içine kapalı Rabia bile yabancı bir erkek tarafından istenmiş, onunla evlenmişse, bu konuda çok sıkı bir yasak yasası tam dipten delinmiş demektir. Kısacası Rabia, Müslümanla Hıristiyan evliliklerinin öncüsü. Bunun da ötesinde onun evliliği, iki kültür bileşiminin ‘mutlu son’ simgesi. Yıllarca hep böyle bilindi. Bu yolda atılmış ve atılacak adımlarda hep o ‘mutlu son’ ışığına bakıldı.” (Ağaoğlu 1997: 13)

Oysa Rabia, anlatıcıya göre, tutucu bir dede ve annenin baskısı altında yetişen, çocuk olmasına hiçbir zaman izin verilmeyen, güvenli bir baba kucağını hiç tanımamış yaralı bir çocuktur. Anlatıcı, bu düşünceleri, Rabia’yı sekiz yaşında, boyuna göre büyük bir su güğümünü taşıyan, başı yemenili ve basma entarili görüntüsüyle düşleyerek somutlaştırır. Bu Rabia’ya canlılık kazandırma isteğinin ilk adımıdır:

“Rabia’yı şimdi yine o küçük kız haliyle görüyorum. Annesiyle sığındıkları dede İlhami Efendi konağından çıkmış, daha sekiz yaşında başı bir yemeniye bağlı, üstünde de ta ayak bileklerine kadar uzanan soluk basma bir entari, mahallenin gölgeli çeşmesinde güğümünü dolduruyor. Dedesine şifalı su. Güğümse çocukcağzın boyuna göre ne kadar büyük! Biz, onun çocuk olmasına hiç izin verilmediğini, güvenli bir baba kucağını da hiç tanımadığını unuttuverirdik ya da kimbilir, belki unutmuşa getiriyorduk.” (Ağaoğlu 1997:16)

Adalet Ağaoğlu, Rabia’yı güncelleştirerek yaşatmak ister. Bir kadının yaşamında karşılaşabileceği sıkıntıları, zorlukları, evliliğin devamında neler yaşanmış olabileceğini ve bunlar karşısındaki duygularını, tutumlarını ironik bir biçimde sergiler. Anlatıcıya göre Rabia’nın dönüşü, hatta gidişi bile romanın gerçeğine aykırıdır; çünkü romanda Rabia ve Osman, Rabia’nın dedesi İlhami Efendi’nin ölümünden sonra onun evine yerleşmişler, Tevfik’in sürgünden dönüşünü orada karşılamışlar, hiçbir yere gitmemişlerdir. Her şeye rağmen bu düşünceler içindeki anlatıcı, dönüş üzerine kurgulamalar yapmaktan kendini alamaz. Romanın son sayfalarında yer alan Tevfik’in sürgünden dönüş sahnesinden yola çıkarak, o dönüş sahnesine benzer yeni bir sahne kurgular:

“Rabia’nın sesi, yine o tok, derin, içe işleyen tınısıyla kalabalığın uğultusunu bastırıyor. Ama bu ses şimdi, kendini hep o sesin ardında gizlemiş küçük Rabia’nın değil, dünyayı duygusuyla olduğu kadar akıyla da kuşatan genç bir kadının sesi. Bu yeni resim, belleğimde çoktandır öylece durmakta. Ta o

karşılama gününden beri: Ninni söyleyen genç anne sesi. Meme veren genç anne sesi. Gitgide kocayı yoran ses..." (Ağaoğlu 1997: 21–22).

Bu ses idealist Rabia'yı değil, anlatıcının düşlemindeki Rabia'yı yansıtmaktadır. Ama anlatıcı kendi düş dünyasındaki Rabia'ya yakıştırdığı bastırılmış kadının sesini hâlâ somutlaştıramamaktadır. Dönüşünü tasarlayabildiği tek kişi Rabia'nın babası Tefvik'tir. O da Tefvik'in sonraki yaşamını düşünür. Tefvik'in romanın bitiminden sonraki yaşamında Rabia'ya yer arar. Yine de bu çabalar anlatıcıyı Rabia'ya götürmez. Sorular ardı ardına sıralanmaya başlar:

"Tefvik Bey, Rabia'yı hep aynı, kalın, yanık sesiyle torununa ninni söylerken gördükçe ne yaptı acaba? Sonra ne oldular? Onun bir ara yeni bir topluluk mu kurduğunu, kuracağını mı işitmişim, ama bir yolculuğumdan dönerken uçakta verdikleri gazetede evinde ölü bulunduğunu okudum. Sanki içimde büyük, çok derin bir oyuk açıldı. Sakın, yalnız, yapayalnız mı ölmüştü? Öyle böyle, derken hıristiyanlıktan müslümanlığa dönme Osman, Rabia'yı ve çocuğunu alıp kendi memleketine mi götürmüştü? Kimbilir, belki temelli yerleştiler oraya. Nihayet, piyano öğretmenine de evlerinde piyano dersleri verdirtecek kaç aile kalmıştı şehirde?" (Ağaoğlu 1997: 23–24)

Yazar, *Sinekli Bakkal*'dan alıntılar yapar, esere göndermelerde bulunur ve kimi zaman da anlatıcının ironik bakış açısını vermek amacıyla dönüştürümler yapar. Özellikle kişileri tanıtırken, *Sinekli Bakkal*'dan alıntılar yapar ve bunları ironik bir üslupla sergiler:

"Tefvik ta o zamanlarda uzun bacaklı, gürbüz kestane rengi gözleri bir kız çocuğu gibi tatlı, kırmızı dudakları durmadan söyler, yaramaz, maskara bir oğlandı. Yürüyüp söylemeye başladığı andan itibaren herkesin taklidini yapmış bütün mahalleyi güldürmüştü." (Adıvar 2006: 13)

"Emine ise, babasının' bir oyuncu parçasına kız vermeyeceğini' bile bile kendini Tefvik'in kollarına attı. Çünkü, Tefvik, o Tefvik'ti. 'uzun bacaklı, gürbüz kestane rengi gözleri bir kız çocuğu gibi tatlı, kırmızı dudakları durmadan söyler, yaramaz, maskara bir oğlan...' Herkes onu havai bulurdu ama, Tefvik'te 'Allah vergisi' bir halk sanatçısının bütün özellikleri vardı." Gereğinde kadın kılığına bile girer, sahneye fırlar, herkesin yöneticiler hakkında söyleyemediği, ama duymak istediği ne varsa hepsini söyler, onları hicveder, kadın erkek, milletin gönlünü çalardı. Böyle bir Tefvik Emine'ye vurulsun da, Emine olmazlansın... Mümkün değil! Ancak, aynı Emine, yine aynı mahallelinin deyişiyle 'üç gün sonra gününü görmüştü.'" (Ağaoğlu 1997: 17)

Adalet Ağaoğlu kaynak metinden yaptığı alıntılarını kendi metnin dokusuna yerleştirir ve onları vurgulayarak tırnak içinde gösterir. Bu alıntılar, ifade kalıpları ve tanımlamalar yeni anlam alanında kaynak metindeki bağlamlarının dışındadırlar. Ağaoğlu'nun yapılandığı bu yeni anlam alanının en belirgin yanı ironik olmasıdır. Öyküde ironiyi ve alaycı anlatımı "hoşgörü uzmanı Vehbi Dede, hım hım barış güvercini, İtalyan Osman, Hıristiyanlıktan Müslümanlığa dönme Osman, bakkalı

ELEŞTİREL BİR YENİDEN YAZMA/OKUMA: RABİA'NIN DÖNÜŞÜ

sinekli mahalle...” gibi ifade kalıplarının dönüştürmelerinde daha açık bir biçimde görmekteyiz.

Anlatıcı, öykünün sonlarına doğru hem tarih içinde yaptığı gezintiden, hem Boğaz'ın havasının ağırlığından, hem de içtiği iki küçük bardak şaraptan etkilenmiş bir durumdayken gerçeküstü bir durumla karşılaşır. Bir teknenin parlak ışıklarının gözünü almasıyla birlikte oturduğu kanepenin ucunda birdenbire “hayalet benzeri bir gölge” belirir: Rabia'dır bu gölge. Öykünün nesnesi olan Rabia, özne durumuna geçer. Her şeyi bilen, gözlemleyen, kurgulayan anlatıcı geri plana çekilir. Rabia'nın konuşması başlar. Rabia, bilinenin tam tersi bir yaklaşım içindedir. Romandakinin tam tersine madenî tınılarla yüklü sesiyle kendini anlatmağa başlar. Önce dönüşü üzerindeki belirsizliğe açıklık getirir:

“Dönmüşüm ha, dönmüşüm? Nereye gitmişim ki? Hiçbir yere gitmedim. Hep buradaydım. İtildiğim yerde. Piyano öğretmeni kimsesizliğimden, dayanaksızlığımdan yararlanıp sabrım üstünde hora teperken burdaydım. Sizlerle balolara, konserlere gittiği zamanlar onu kapalı kapılar, örtülü perdeler gerisinde uysallıkla beklerken, dönüşünde ayaklarını sıcak sulara koyarken de burdaydım, gömlek yakalarını kolalarken...” (Ağaoğlu 1997: 29–30)

“Kilidi kırılmış, içindekiler bütün dışa dökülmüş eski bir sandık” gibi konuşan Rabia, anlatıcıya söz hakkı tanımaz. Bastırılmış kadının hırçın sesidir bu. Asi tavırla belirlenmiş bir yazgıya, mitleştirilmiş bir kişiliğe karşı çıkar. Özellikle kendisine yakıştırılan uysallık en çok itiraz ettiği noktadır:

“Aşıkmiş da, mâşukmuş da!... Ben öyle şeylere inanır mıyım? Annemin sevdasından ne çıkmış da, elin Osman'ından hayr-ü vefa çıksın? Onu bilir, onu söylerim, adamın bütün istediği yumuşakbaşlılık... Kendi yerinde yurdunda insanlar, hürriyet diye diye çok dikbaşlı, çok ele avuca sığmaz olmuşlar. Hele anası! Bizimki o kadar sert, o kadar ısrırgan kimseleri nasıl tam keyfine göre çekip çevirebilir, şekillendirebilir ki? Mahallede kimse bunun farkında olmadı, kimse! (...) İşte, sevabına ara yapıcıların, nikâh kıyıcıların ve hepsine amin diyenlerin bana yaptığı tek iyilik. Üstümde hora tepilir, ruhum ve bedenim bana hiç sorulmadan kılıktan kılığa sokulurken sabır taşım çatladı. Dilim çözüldü. Allahıma şükür! Uzanıp alan ben miydim, düşünsenize! İstenip alınan değil miydim?” (Ağaoğlu 1997: 30–31)

Anlatıcı bu son karşısında şaşkındır. Bu gölge ne bilinen, ne de hayalinde düşlediği Rabia'ya benzemektedir. Mutsuzdur ve kendisini yok sayanlara, değersizleştirilenlere inat karanlığı giyindiğini söylemektedir. Bu tablo *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sına hiç uymamaktadır. *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı ideal bir kadın modelidir. *Sinekli Bakkal*'da Rabia baskın bir karakter olarak sunulurken öyküde varlığı yokluğu konusunda tereddüt ettiğimiz silik bir karakter yapılanmasıyla karşılaşırız. Rabia, tutucu bir anlayış doğrultusunda yetiştirilmesine rağmen rastlantıların etkisiyle kişiliğinde Doğunun hoşgörü kültürüyle Batının yenilikçi yönlerini bağdaştırabilecek ideal kadın modeline dönüşür. Yaşamın getirdiği

sorunlarla baş ederken gücünü annelik içgüdüsünden, sorumluluk bilincinden, toplumun geleneksel değer yargılarından, Doğunun kültürel dinamiklerinden alır. Toplumun tutucu yapısıyla ve Doğu yaşantısıyla Batılı eşinin değerlerinin çatıştığı kimi noktalarda, kimi zaman uysal kimi zaman başkaldıran bir kişilik yapısı sergiler. “Rabia’nın Dönüşü”nde ise dönüşen iki ayrı Rabia söz konusudur. Biri *Sinekli Bakkal*’ın Rabia’sının anlatıcının düşlemindeki yansıması, diğeri anlatıcının kontrolü dışında dönüşen Rabia. Romanda ve öyküdeki Rabia karakterlerinin belirgin kişilik özelliklerini ve dönüşümlerini şöyle gösterebiliriz:

| Sinekli Bakkal | Rabia’nın Dönüşü | |
|---------------------|-----------------------|-------------------|
| | 1→→→→ | →→2 |
| idealist | silik | umarsız |
| güçlü | ihmal edilen / alınan | alınan /sıradan |
| başkaldıran / uysal | uysal | asi / asabi |
| simge | bastırılmış kadın | başkaldıran kadın |
| güzel sesli | güzel sesli | madenî sesli |

Günümüz toplumunda kadının yerini Rabia karakteri aracılığıyla sorgulayan anlatıcının karşılaştığı cevap, Rabia karakteri ve o karakter aracılığıyla modellenen bireşimin bir yanılısamaya dönüşümüdür. *Sinekli Bakkal*’ın bir bireşimin simgesi olan idealist Rabia’sı kendi olamamış, modernleşen kadın kimliği düşü kesintiye uğramış, değersizleşme olgusu onu da sıradanlaştırmıştır. Adalet Ağaoğlu, *Sinekli Bakkal*’ın düşünsel donanımının yanına *Eylül* romanının duyarlı, ince ve duygulu havasını geçmiş özlemiyle kaynaştırarak taşımıştır. Suat karakteri, öyküde dönüştürülmemiş Rabia karakterini destekleyen duygu dünyasıyla ele alınmıştır. *Eylül*’ün aşkı hem romantizmi hem de trajikliğiyle günümüz dünyasının yüzeysel gerçekliğine tamamıyla yabancıdır. Yazara göre Suat’la Rabia’nın yazgısı bir noktada kesişmektedir: Her ikisi de alan değil, alnandır. Suat, Necip ve Süreyya için “vazoya konmuş, alınıp koklanmayı bekleyen bir çiçek”tir. Yazar, öyküde “Nesneler bizim olsun, hayatlar bizden uzak dursun.” şeklinde ironik bir biçimde özetlediği bu değersizleşme olgusuna “karagöz evi” eğretilmesiyle son noktayı koyar. Anlatıcı deniz kenarında otururken Boğaz’da gözlemlediği türedi zenginlerin teknelerde yaptıkları şatafatlı gezinti ve gösterileri izler, gözlemlediği durumu “karagöz evi” eğretilmesiyle okuyucuya aktarır. Modern çağlarda artık hayal perdesi gerçeğin yerini almıştır.

5. Sonuç

“Rabia’nın Dönüşü” öyküsünde Rabia’nın bir kadın olarak kendi olamaması irdelenip karakter kurgusu bu yönde ironik biçimde dönüştürülürken karşımıza üç

ELEŞTİREL BİR YENİDEN YAZMA/OKUMA: RABİA'NIN DÖNÜŞÜ

farklı Rabia çıkarılmaktadır. Anlatıcının kesik iç konuşması ile kaynaştırılan bu düzeyler öykünün değişik açılardan okunabilirliğini gösterdiği gibi, okurundan dikkat isteyen bir yapıyı da işaret etmektedir. Öyküde Rabia'nın kendi olamaması/kendi hayatını savunamaması ekseninde kimlik olgusu ve kadın özgürlüğünün modern toplumdaki dönüşemeyen görünümü irdelenmektedir. Ancak bu eleştirel yaklaşım doğrudan değil, metnin dönüştürümü ve yeni bir okumasıyla metinlerarası düzlemde sergilenmektedir. İki farklı metin arasındaki dönüştürümler, yeniden yazılan izlekler, okuyucunun zihinsel süreçlerini harekete geçirecek, yeni ve devingen anlam alanları üretecek ölçüde zengindir. Son olarak, öykünün anlatıcısının Rabia'nın dönüşü haberi üzerine söylediği sözü öykü için uyarlayalım:

“Rabia'nın Dönüşü”, birbirinden farklı iki dünyanın birleşmesinden beklediklerini bulamayanların yüzüne tutulmuş eleştirel ve ironik bir aynadır.

Kaynaklar

- ADIVAR, Halide Edip, (2006), *Sinekli Bakkal*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- ADIVAR, Halide Edip, (2009), *Türkiye'de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri*, İstanbul: Can Yayınları.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1988), *Hayır...*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1992), *Ölmeye Yatmak*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1997), “Rabia'nın Dönüşü”, *Hayatı Savunma Biçimleri*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- AKTULUM, Kubilay, (2004), *Parçalılık Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- AYTAÇ, Gürsel, (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, Ankara: Papirüs Yayınları.
- BARBAROSOĞLU, Nalan, (1998), “Adalet Ağaoglu ile Düünden Bugüne”, *Adam Öykü*, 15: 27–31.
- BİNGÖL, Figen, (2005), “Foreword for ‘Rabia’s Return’”, *Rabia’s Return* (Çeviren: Figen Bingöl), İstanbul: Epsilon Yayınları.
- DURAKBAŞA, Ayşe, (2002), *Halide Edib (Türk Modernleşmesi ve Feminizm)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci, (1978), *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- GÖKTÜRK, Akşit, (1985), “Çağdaş Eleştiride Temel Yönelimler”, *Gösteri*, 54: 71–72.
- KIRAN, Ayşe (Eziler)- Zeynel, (2003), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- MORAN, Berna, (1987), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınlar
- MEHMET RAUF, (2006), *Eylül*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖRİK, Nahit Sırrı, (1937), “Sinekli Bakkal”, *Ülkü*, 53: 397.
- PARLATIR, İsmail, (1993), “Türk Romanında Tipler: Rabia”, *Türk Dili*, 11: 326–331.
- TARIM, Rahim, (1998), *Mehmet Rauf (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.